



République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
Université Mohamed Khider de Biskra
Faculté des Lettres et des Langues
Département de Langue et de Littérature Françaises
Réf. :

THÈSE

En vue de l'obtention du diplôme de
DOCTORAT EN SCIENCES
Option : Sciences des textes littéraires

La poétique du mythe : de *Bilbo le Hobbit* au *Seigneur des Anneaux* de John Ronald Reuel Tolkien

Présentée et soutenue le : .../.../... par : M. Mounir Hammouda

Sous la direction du : Pr. Saïd Saïdi

Devant le jury composé de :

M. Abdelouahab Dakhia	Professeur	Président du jury	Université de Biskra
M. Saïd Saïdi	Professeur	Rapporteur	Université de Batna 1
M. Tayeb Bouderbala	Professeur	Examineur	Université Batna 1
Mme. Chafika Femmam	Professeur	Examineur	Université de Biskra
Mlle. Dalila Belkacem	M.C.A.	Examineur	Université d'Oran 2
M. Khaled Guerid	M.C.A.	Examineur	Université de Biskra

République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
Université Mohamed Khider de Biskra
Faculté des Lettres et des Langues
Département de Langue et de Littérature Françaises

THÈSE

En vue de l'obtention du diplôme de
DOCTORAT EN SCIENCES
Option : Sciences des textes littéraires

La poétique du mythe : de *Bilbo le Hobbit* au *Seigneur des Anneaux* de John Ronald Reuel Tolkien

Présentée et soutenue le : ... / ... / ... par : M. Mounir Hammouda

Sous la direction du : Pr. Saïd Saïdi



À Zîna èc Nâdîhê

Remerciements



Je voudrais tout d'abord remercier grandement mon directeur de thèse, Monsieur Saïd Saïdi, Professeur à l'Université de Batna, pour toute son aide. Je suis ravi d'avoir travaillé en sa compagnie car outre son appui scientifique et ses brillantes intuitions, il a toujours été là pour me soutenir et me conseiller au cours de l'élaboration de cette thèse. Qu'il soit aussi remercié pour sa gentillesse, sa disponibilité permanente et pour les nombreux encouragements qu'il m'a prodigué.

J'adresse tous mes remerciements à Monsieur Abdelouahab Dakhia, Professeur à l'Université de Biskra, de l'honneur qu'il m'a fait en acceptant d'être président de mon jury de thèse. Je tiens également à exprimer ma gratitude à Monsieur Tayeb Bouderbala, à Madame Chafika Femmam, à Mademoiselle Dalila Belkacem et à Monsieur Guerid Khaled qui ont bien voulu être examinateurs. Je les remercie tous d'avoir consacré un peu de leur temps précieux à ma recherche, de l'avoir corrigée et évaluée.

Je tiens à remercier particulièrement Monsieur Pierre Brunel, dont les thèmes de recherche ont fortement inspiré cette thèse, pour toutes nos discussions et tous ses précieux conseils.

Table des matières



Introduction générale	10-20
Chapitre 1 : Tolkien et le « temps fabuleux des commencements »	22-84
Introduction	22-24
1.1. La naissance du mythe	24-46
1.1.1. <i>De la croyance à la création</i>	25-29
1.1.2. <i>Le mythe de la Genèse</i>	30-36
1.1.3. <i>Les premières races</i>	36-46
1.2. Synchronicité et archétypes	47-65
1.2.1. <i>Isildur, Gollum, Frodon et l'archétype de la faute originelle</i>	48-54
1.2.2. <i>Gandalf et l'archétype de la résurrection</i>	54-60
1.2.3. <i>La quête de l'immortalité et l'archétype du Paradis</i>	60-65
1.3. L'inconscient collectif	65-90
1.3.1. <i>Arda : une véritable tour de Babel</i>	67-71
1.3.2. <i>Le langage des animaux</i>	72-77
1.3.3. <i>Les gens de l'éléphant et la cité sacrée</i>	77-83
Conclusion	84-84
Chapitre 2 : Tolkien et l'oraliture : quand la parole devient réécrite	86-149
Introduction	86-87
2.1. Oralité, oraliture et littérature	88-106
2.1.1. <i>La tradition orale</i>	89-93
2.1.2. <i>Mythe, conte et légende</i>	93-100
2.1.3. <i>Le mythe est mort, vive le mythe</i>	100-106
2.2. Des contes populaires à la Fantasy	106-127
2.2.1. <i>Bilbon Sacquet ou le Petit Poucet de Tolkien</i>	108-115
2.2.2. <i>Blanche Neige et les treize Nains</i>	115-122
2.2.3. <i>Tolkien et les mille et une portes</i>	122-127

2.3. Quand l'écriture devient réécriture	127-148
2.3.1. <i>Qu'est-ce que la réécriture</i>	128-134
2.3.2. <i>Tolkien et le folklore nordique</i>	134-141
2.3.3. <i>Aragorn et la légende du Roi Arthur</i>	141-148
Conclusion	148-149
Chapitre 3 : Réécriture mythique et théorie du mythe	151-231
Introduction	151-153
3.1. Le monomythe ou la structure universelle du mythe	153-171
3.1.1. <i>Le départ de la Comté</i>	156-161
3.1.2. <i>L'initiation à la Caverne</i>	161-166
3.1.3. <i>Le retour parmi les siens</i>	167-171
3.2. Les mythes, ces clins d'œil du mythe	172-195
3.2.1. <i>Des mythologies aux mythes</i>	173-179
3.2.2. <i>Des mythes théogoniques aux cycles héroïques chez Tolkien</i>	179-186
3.2.3. <i>Le bestiaire de la Terre du Milieu</i>	186-195
3.3. Mythes et mythologie	195-215
3.3.1. <i>Mythocritique et mythopoétique</i>	196-204
3.3.2. <i>Du Labyrinthe à la Moria et du Minotaure au Balrog</i>	204-210
3.3.3. <i>D'Ariane et son fil à Galadriel et sa fiole</i>	210-215
3.4. Pour une réflexion sur l'intermythualité	216-229
3.4.1. <i>Vers une définition de l'intermythualité</i>	217-223
3.4.2. <i>Arkhémythe, hypomythe et hypermythe</i>	223-227
3.4.3. <i>De l'Inter- à la trans- mythualité</i>	227-229
Conclusion	230-231
Conclusion générale	233-240
Références bibliographiques	241-260
Index des auteurs	261-264
Illustrations	265-280

Au Nom d'Allah, le Clément et le Plus Miséricordieux

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

Introduction générale



Le but de Tolkien était d'écrire toute une mythologie, il voulait le faire pour son pays, l'Angleterre, qu'il considérait comme pauvre sinon dépourvue en la matière. Ainsi, il déclarait ce qui suit dans une lettre adressée à son ami l'éditeur Milton Waldman :

J'ai très tôt été attristé par la pauvreté de mon propre pays bien aimé : il n'avait aucune histoire propre (étroitement liée à sa langue et à son sol), en tout cas pas de la nature que je recherchais et trouvais (comme ingrédient) dans les légendes d'autres contrées. Il y avait les [légendes] grecques, les celtes, et les romanes, les germaniques, les scandinaves et les finnoises (qui m'ont fortement marqué), mais rien d'anglais, excepté le maigre matériau des almanachs. Bien sûr il y avait, il y a, tout le monde arthurien mais, malgré sa force, il est imparfaitement naturalisé, étant associé avec le sol britannique et non anglais, et il ne venait pas combler le manque que je ressentais¹.

Mais son projet a vite pris de l'ampleur et a dépassé les frontières britanniques. Il a « réussi à créer de toutes pièces une mythologie pour le XX^e et peut-être aussi pour le XXI^e siècle² », un exploit qui lui a offert une notoriété exceptionnelle et une renommée universelle, car « il est devenu l'auteur de l'un des livres contemporains les plus lus dans le monde après la Bible³ ».

Une mythologie est un ensemble de récits, imaginés par l'Homme, qui racontent l'origine du monde et relatent l'Histoire des premiers hommes, durant des époques très reculées. Elle se spécifie par sa cohérence et surtout par sa création collective qui se

¹ Lettre 131 à Milton Waldman (1951), disponible sur Tolkien Estate : site officiel de J. R. R. Tolkien, en ligne, <<https://www.tolkienestate.com/fr/ecriture/lettres/lettre-milton-waldman.html>>, consulté le : 5 août 2021.

² AKNIN, Laurent, *J.R.R. Tolkien*, Éditions nouveau monde, Paris, 2005, p. 1.

³ Ibid.

construit de génération en génération, du moins avant Tolkien, car avant lui aucune mythologie n'avait été créée par un seul homme. En plus de sa cohérence, l'écrivain britannique était conscient qu'une mythologie ne peut être vivante que si l'on y croit véritablement. Et pour cela, la création humaine doit être à l'image de la création divine, l'homme, en créant un monde secondaire, ou une sous-crétion, doit lui accorder une « *créance secondaire*⁴ ».

Ainsi, pour, d'un côté, tisser la cohérence de sa mythologie, et de l'autre amener celui qui la lit à y croire, Tolkien a réutilisé, selon Laurent Aknin, « *un grand nombre de figures mythiques faisant partie de l'imaginaire occidental*⁵ », dont Lin Carter situe les origines « *depuis les antiques sagas héroïques sumériennes jusqu'aux mythes grecs et nordiques, en passant par Beowulf, La Chanson des Nibelungen et la légende de Siegfried et Brünnhilde*⁶ ». Puis, il y a intégré, en filigrane, sa philosophie teintée de christianisme, et c'est pour cette raison que ses récits n'apparaissent pas seulement comme des histoires de quêtes, mais également comme « *une allégorie sur l'éternel combat entre le bien et le mal, entre la lumière et les ténèbres, ou même sur le conflit idéologique entre l'Est et l'Ouest*⁷ ».

Abordant principalement la thématique de la « *poétique du mythe* », dans deux œuvres majeures de Tolkien, à savoir *Bilbo le Hobbit* et *le Seigneur des anneaux*, ce travail de recherche a pour objectif de comprendre ce processus de réutilisation et de réécriture. Cependant, juxtaposer deux notions d'une telle ampleur, à savoir la poétique et le mythe, au sein d'une thématique de recherche, n'est pas une tâche des plus simples, car dans les deux cas, afin de cerner chaque notion, il sera question de dénouer une complexité dont l'origine remonte aux théories aristotéliennes. Remonter dans le temps correspond parfaitement à l'objectif de ce travail, vu que l'un des thèmes fondateurs de cette réflexion est justement le thème du « *retour* », ou de la quête des sources et des origines.

Il est vrai que, d'un point de vue profane, le mot « *poétique* » n'est qu'un adjectif ou un substantif relatif à la poésie et à son champ lexical, mais la réflexion contemporaine,

⁴ D'après le terme « *secondary belief* » forgé par Tolkien.

⁵ AKNIN, Laurent, *Op. Cit.*, p. 17.

⁶ CARTER, Lin, *Tolkien, le maître des anneaux*, Le Pré aux Clercs, Paris, 2003, p. 15.

⁷ Ibid, p. 17.

universitaire surtout, lui attribue tout un champ définitoire et d'études conséquents. Elle considère la poétique plutôt comme la théorie de la création littéraire. Henri Meschonnic l'explique :

Pour beaucoup encore, poétique n'est qu'un adjectif ou même, s'il est substantif, n'évoque guère que la poésie, le versifié. Sans doute, c'est quelque ignorance de la réflexion contemporaine. Mais cette réflexion elle-même, partie de la poésie vers l'étude de tout discours littéraire, du discours littéraire spécifiquement, n'a pas fait disparaître cette ambiguïté, et les exemples sont pris dans la poésie seulement, ou encore la poésie est traitée comme un langage limite⁸.

Selon Vincent Jouve, la poétique est la discipline qui interroge les propriétés du discours littéraire. Elle peut être générale, se donnant pour but « *d'identifier les lois générales qui permettent de rendre compte de la totalité des œuvres littéraires⁹* », ou particulière, se penchant sur les choix opérés par une école, un écrivain ou un texte, en prenant pour objet des formes historiques, voire individuelles, construites le plus souvent sur le désir de la créativité, l'ambition de l'innovation et la volonté de démarcation. Ainsi, on peut parler de la poétique symbolique, la poétique de Dostoïevski, ou la poétique des *Trois Mousquetaires*.

La poétique peut également être subjective ou objective, lorsqu'elle se charge d'identifier les principes d'écriture propres à un écrivain, ou quand elle examine les différentes façons d'exprimer littérairement un thème. Jouve cite l'exemple de « la poétique de Mallarmé » et celui de « la poétique de la vengeance ». La poétique était donc une théorie, mais elle est devenue une méthode, « *un instrument d'analyse des textes particuliers¹⁰* ». Elle vient préciser que la création littéraire ne peut se faire ex nihilo, mais elle puise sa matière dans l'héritage commun.

Meschonnic voit que la poétique est une attitude envers l'écrit, « *une conséquence d'une philosophie et plutôt d'une pratique matérialiste de l'écrit¹¹* », elle est « *essentiellement liée à la*

⁸ MESCHONNIC, Henri, « Pour la poétique », *Langue française*, N° 3, 1969, p. 16.

⁹ JOUVE, Vincent, « De quoi la poétique est-elle le nom ? », *Fabula-LbT*, n° 10, « L'aventure poétique », décembre 2012, En ligne, <<http://www.fabula.org/lht/10/jouve.html>>, consulté le : 26 avril 2017.

¹⁰ Ibid.

¹¹ MESCHONNIC, Henri, Op. Cit., p. 15.

*pratique de l'écriture*¹² », elle en est inséparable, puisqu'elle est sa conscience. L'étude d'une œuvre littéraire est donc une poétique, qui concerne et les formes et les processus littéraires dans le texte.

Parler de la poétique du mythe c'est donc parler de la pratique de son écriture. Pierre Brunel, en s'inspirant de la « *mythocritique* », en prolongeant celle-ci et en inventant la « *mythopoétique* », nous explique que « *l'association entre le nom "muthos" et le verbe "poïein" (faire) remonte à Platon, dans un très célèbre passage de la République où Socrate utilise le participe composé muthopoïos, "faiseur de mythes" pour désigner les poètes*¹³ ». Ainsi, appliquer un tel concept, doublement articulé, sur une œuvre littéraire c'est s'interroger sur le mythe lui-même, sur son retour, son appropriation, son actualisation et sur sa réception.

Un tel choix de sujet est fondé sur un intérêt pour l'écriture et la réécriture des mythes, ainsi qu'un constat quant à son importance dans la recherche universitaire. Une importance que souligne Gilbert Durand, dans son *Introduction à la mythodologie*, en parlant, d'une part, du « *thème du retour du mythe et des résurgences des problématiques et des visions du monde qui gravitent autour du symbole*¹⁴ », et d'autre part, de la pensée contemporaine, la plus profonde, qui s'y intéresse, un tout qu'il nomme « *la Galaxie de l'Imaginaire* ».

C'est justement sur les réflexions durandiennes, surtout celle qui considère « *l'utilisation du mythe comme structure profonde, comme assise compréhensive, de tout récit dramatique ou romanesque*¹⁵ », que vient s'appuyer notre problématique. La présence d'un mythe dans un texte convoque un imaginaire commun et devient « *une matrice génératrice de sens* ». Pour Durand, le mythe est narratif, il constitue le modèle originel du récit : « *La mythocritique [...] pose que tout "récit" (littéraire bien sûr, mais aussi dans d'autres langages : musical, scénique, pictural, etc.) entretient une relation étroite avec le sermo mythicus, le mythe. Le*

¹² Ibid., p. 18.

¹³ GÉLY, Véronique, « Mythes et littérature : perspectives actuelles », *Revue de Littérature Comparée*, n° 3, 2004, en ligne, < <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/gely.html> >, consulté le : 15 avril 2016.

¹⁴ DURAND, Gilbert, *Introduction à la mythodologie, Mythes et sociétés*, Paris, Albin Michel, 1996, p. 17.

¹⁵ Ibid., p. 28.

mythe serait en quelque sorte le modèle matriciel de tout récit, structuré par des schémas et archétypes fondamentaux de la psyché du sapiens sapiens, la nôtre¹⁶ ».

Selon Vincent Ferré, Professeur de littérature comparée à l'Université Paris-Est-Créteil-Val-de-Marne, entre 1981 et 2003, il n'y a eu qu'une douzaine de thèses seulement consacrées à Tolkien.

De nombreux aspects de son œuvre demeurent donc inexplorés, malgré les importants travaux de Pierre Jourde – sa thèse sur More, Gracq, Michaux et Tolkien, soutenue en 1989, a paru en 1991 sous le titre Géographies imaginaires – et de Monique Chassagnol sur La Fantaisie dans les récits pour la jeunesse en Grande-Bretagne de 1918 à 1968 (1986)¹⁷.

En 2008, le nombre de thèses à ce sujet a doublé, mais il reste quand-même faible par rapport à la littérature scientifique qui est publiée en parallèle (articles scientifiques et ouvrages théoriques). En Algérie, nous avons remarqué, après quelques recherches sur SNDL (le Système National de Documentation en Ligne) que notre travail de recherche est la première thèse de doctorat qui aborde les œuvres de Tolkien.

Dans la plupart des productions scientifiques où l'on compare la mythologie personnelle de Tolkien aux mythologies antiques, on parle surtout, et presque toujours, des sources liées aux mythologies grecque et nordique. Cependant, nous pensons que son inspiration a dû sûrement s'étendre vers d'autres mythologies et traditions. Nous nous intéressons donc ici à la poétique du mythique dans les œuvres tolkienniennes. Ainsi, notre problématique est axée sur quelques questions essentielles : quels sont – et de quel ordre le sont – les indices qui renvoient aux sources formant la structure sous-jacente aux textes de Tolkien ? De quelles sources proviennent ces indices et comment aménagent-ils les rives de la Terre du Milieu ?

Afin de répondre à notre problématique, nous supposons que les matériaux sur lesquelles repose la structure des textes de Tolkien sont des fragments appartenant à des textes religieux, des mythes, des légendes et des contes. Leur appartenance remonte

¹⁶ DURAND, Gilbert, cité par Ivanne Rialland, « La mythocritique en questions », *Acta fabula*, vol. 6, n° 1, 2005, en ligne, <<http://atelier.fabula.org/revue/document817.php>>, consulté le : 18 janvier 2017.

¹⁷ FERRÉ, Vincent (dir.), *Tolkien, Trente ans après*, Paris, Christian Bourgois, 2004, p. 26.

à différentes périodes historiques et à différents espaces socio-culturels, leur réapparition n'est pas seulement le résultat d'une réécriture en tant qu'action scripturaire, mais elle est aussi, et surtout, le fruit d'un dialogue entre ces textes, ces cultures, ces traditions, un dialogue où le lecteur joue un rôle primordial.

Comme nous l'avons déjà souligné, notre corpus se compose de deux œuvres de Tolkien, *Bilbo le Hobbit* et *le Seigneur des anneaux*. Elles se présentent comme deux histoires qui se succèdent et se complètent, quoique *Bilbo Le Hobbit* est écrit au départ comme un récit indépendant. Il est d'abord conçu, par Tolkien, comme un conte de fées afin de divertir ses enfants. Puis, il a fini par atterrir, en 1937, chez l'éditeur George Allen & Unwin, introduisant ainsi l'univers de la Terre du Milieu. Dans l'ordre narratif des œuvres de Tolkien, et non celui de leurs publications, *Bilbo Le Hobbit* est le récit qui lie les légendes elfiques du *Silmarillion*, publié qu'en 1977 à titre posthume par son fils Christopher Tolkien, à la grande épopée du *Seigneur des Anneaux*.

Dans *Le Silmarillion*, Tolkien raconte les origines de la Terre du Milieu, où se déroulent *Bilbo le Hobbit* et *Le Seigneur des Anneaux*. Il le divise en trois parties : le Premier Âge, qui commence avec le premier lever du Soleil et l'éveil des Hommes en Hildórien, suivis par la première chute de Doriath, la destruction de Gondolin et la Guerre de la Colère, et se termine par la défaite de Morgoth, qui est jeté en-dehors des Cercles du Monde, et la destruction de Beleriand ; le Second Âge, les Elfes commencent par fonder le Lindon et les Havres Gris, puis les Anneaux de Pouvoir sont forgés, les Hommes fondent les royaumes d'Arnor et de Gondor, et cet âge se termine avec la dernière alliance des Elfes et des Hommes, Sauron est vaincu et Isildur s'empare de l'Anneau Unique. Dans le troisième âge, Isildur est tué et l'Anneau Unique perdu, puis retrouvé par Sméagol, devenu Gollum avec le temps et l'influence de l'Anneau, Smaug dévaste le nord du Rhovanion, ce qui pousse les Nains à abandonner la Montagne solitaire et déclenche, plusieurs années après, l'Expédition d'Erebor, durant laquelle Bilbo trouve l'Anneau Unique et Smaug se fait tué par Bard. C'est dans cet âge aussi que la Guerre de l'Anneau a lieu, et durant laquelle l'Anneau Unique est détruit par Frodon et Sauron est vaincu. Il s'achève par la fondation du Royaume Réuni et la Dernière Chevauchée des Gardiens des Anneaux.

Bilbo le Hobbit n'est donc qu'un minuscule fragment de l'Histoire de la Terre du Milieu. Un conte où l'on découvre un hobbit qui vit paisiblement dans son trou sous la colline jusqu'au jour où Gandalf le magicien l'entraîne dans une aventure, accompagné de treize nains, dont l'objectif est de recouvrer un trésor volé par Smaug, le terrible dragon qui hante la Montagne Solitaire.

Un mois après la publication de *Bilbo le Hobbit*, l'éditeur de Tolkien lui écrit et l'informe qu'un large public, dès l'année suivante, demande une suite au sujet des Hobbits, inquiet, Tolkien lui répond qu'il n'a rien à dire de plus à ce propos, mais qu'il n'a « *en revanche que trop de choses à dire [...] à propos du monde dans lequel ce Hobbit a fait intrusion*¹⁸ », car cela fait des années qu'il travaille sur le *Silmarillion*. Deux mois après, il écrit à Charles Furth, de Allen & Unwin, qu'il vient de terminer « *le premier chapitre d'une nouvelle histoire sur les Hobbits – "Une réception depuis longtemps attendue"*¹⁹ ». Le début d'une histoire où le héros est toujours Bilbon Sacquet. Cependant, l'écriture de ce nouvel épisode a obligé Tolkien à réviser *Bilbo le Hobbit*, afin d'harmoniser et d'uniformiser son monde fictif et de modifier le rôle de Gollum. De ce fait, *Le Seigneur des Anneaux* se veut d'abord une suite à *Bilbo le Hobbit*, mais il est bien plus que cela, car il est plus complexe et plus sombre.

Publié entre 1954 et 1955, *Le Seigneur des Anneaux* raconte la fin du Troisième Âge de la Terre du Milieu. Il commence avec le départ de Bilbo de la Comté, en laissant derrière lui l'Anneau qu'il avait trouvé lors de son aventure à son neveu Frodon. Après de longue recherche, Gandalf le magicien découvre que cet objet et bel et bien l'Anneau Unique, anciennement l'anneau de Sauron, celui qu'il cherche toujours afin de conquérir la Terre du Milieu. Gandalf décide donc de partir, avec Frodon et l'Anneau, pour rejoindre Fondcombe, la demeure d'Elrond, l'endroit dans lequel se fonde la Communauté de l'Anneau et à partir duquel elle entreprend son voyage dont l'objectif, désespéré, est de détruire cet objet maléfique en le jetant dans les flammes où il a été forgé, c'est-à-dire dans la lave de l'Orodrain, le Mont Destin au Mordor.

¹⁸ Lettre n° 17 à Stanley Unwin (15 octobre 1937).

¹⁹ Lettre n° 20 à Charles A. Furth (19 décembre 1937).

Le Seigneur des Anneaux, d'abord publié en un seul volume, composé de six livres ne portant pas de titres, puis divisé en trois volumes (*La Communauté de l'Anneau*, *Les Deux Tours*, et *Le Retour du roi*), est une œuvre de Fantasy. Selon Mats Ludün, « *La fantasy, par son étymologie même, est une littérature de pure imagination. Néanmoins elle puise son inspiration dans les légendes et les mythologies du passé, elle est une déclinaison moderne du merveilleux, religieux ou non*²⁰ ». De ce fait, pour pouvoir aborder les textes de Tolkien, il nous faut la bonne méthode. Du latin « *methodus* », emprunté au grec ancien « *methodos* », celle-ci est le chemin, ou la voie, que doit poursuivre, ou suivre, tout chercheur afin d'aboutir à une vérité. La nôtre, qui sera analytique, d'une part, relève d'une étude interne concernant le monde imaginaire de Tolkien, et d'autre part, externe, mettant en rapport ce monde et le monde réel. Elle dépend d'une approche mythocritique, puisque « *La parenté de tout texte littéraire – oral ou écrit – avec le mythe [...] paraît donc évidente, et légitime toute tentative de mythocritique*²¹ ».

Selon Louis Hébert, la mythocritique étudie les causes, les modalités et les effets de la présence (ou de l'absence) de formes mythiques dans un texte, un corpus ou une forme littéraire. Dans l'analyse d'un texte littéraire particulier, la mythocritique repère les myèmes qui constituent un ou plusieurs mythes. Ces myèmes peuvent être plus ou moins explicites ou implicites, directs ou indirects. L'opération d'analyse se fait sous forme de repérage des éléments du contenu du texte qui renvoient à des éléments constitutifs d'un mythe. Ensuite, la mythocritique montre comment les éléments réutilisés sont transformés ou non par rapport au mythe d'origine ou à une de ses manifestations particulières. Si l'analyse convoque plusieurs cultures, elle est alors également comparativiste²².

De ce fait, et d'après la méthodologie que propose Gilbert Durand dans son ouvrage *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, notre démarche s'articulera autour des deux opérations suivantes :

²⁰ LUDÜN, Mats, *La fantasy*, Ellipses Édition, Paris, 2006, p. 8.

²¹ DURAND, Gilbert, *Introduction à la mythologie, Mythes et sociétés*, *Op.cit.*, p. 192.

²² HÉBERT, Louis, *Méthodologie de l'analyse littéraire*, p. 42, en ligne, <<http://www.signosemio.com/documents/methodologie-analyselitteraire.pdf>>, consulté le : 14 avril 2018.

D'abord, une première lecture permettant d'établir les correspondances qui s'effectuent entre les textes. Cette étape est une détection et un relevé des thèmes et des myèmes redondants, c'est-à-dire une localisation de tout indice susceptible de témoigner de la réapparition de traces de filiations mythiques.

Ensuite, il s'agit de répéter la même opération précédente, mais cette fois, la lecture est plus large, car elle aborde les alentours du mythe et toutes les arborescences mythiques qui s'y entremêlent ; Durand parle, dans ce cas, des situations et des combinatoires de situations, des personnages et des décors, éléments constitutifs et structurels de base d'une œuvre littéraire. Toutefois, il est indispensable de signaler que l'interprétation des symboles est une tâche délicate, car elle est intimement liée à l'appartenance socio-culturelle de celui qui interprète. Joseph Campbell explique que :

Les symboles ne sont que des véhicules de communication ; il ne faut pas les prendre pour le terme final, le contenu, auquel ils renvoient. Si séduisants, si saisissants qu'ils puissent sembler, ils n'en sont pas moins qu'un moyen pratique, adapté à la compréhension. D'où la personnalité ou les personnalités de Dieu. Qu'on le représente en termes trinitaires, dualistes ou unitaires, en termes polythéistes, monothéistes ou hénothéistes, en mots ou en dessins, en tant que fait documenté ou vision apocalyptique — aucune de ces représentations ne doit être lue ou interprétée comme fin en soi. La difficulté, pour le théologien, est de conserver sa transparence au symbole, pour que ce dernier ne voile pas la lumière qu'il est censé communiquer. « Nous ne connaissons vraiment Dieu, en effet, écrit saint Thomas d'Aquin, que si nous le croyons au-dessus de tout ce que l'homme peut en concevoir ». Et, dans le même esprit, il est écrit dans la Kena Upanishad : « Connaître, c'est ne pas connaître ; ne pas connaître, c'est connaître. » Prendre le véhicule pour le contenu peut conduire à faire couler non seulement une encre de peu de valeur, mais un sang précieux²³.

Notre recherche scientifique s'articulera autour de trois chapitres, comprenant chacun une introduction et une conclusion. Pour bien marquer le sens philosophique de notre travail, nous commencerons par poser le problème, d'une part, de la définition du mythe, en se basant essentiellement sur les théories de Mircea Eliade, de Claude Lévi-Strauss, de Roland Barthes et de Gilbert Durand, et d'autre part de son origine. Pour répondre à ces questionnements, il nous faudra recourir d'abord aux propos de Charles Kerényi, ensuite, dans une première section, à ceux de Carl Gustav Jung, puis

²³ CAMPBELL, Joseph, *Le Héros aux mille et un visages*, Éditions Oxus, Paris, 2010, p. 207.

nous nous appuierons sur quelques versets coraniques, ce qui nous conduira aux théories de Gottfried Wilhelm Leibniz, pour finalement suggérer que l'origine du mythe est organique.

Cette réflexion sera illustrée, par la suite, en expliquant comment Tolkien s'est basé sur sa croyance chrétienne pour créer son univers imaginaire. Notre comparaison portera essentiellement sur la hiérarchie céleste, extraite des Livres Saints (Bible et Coran) et celle qui organise les créatures de l'écrivain britannique, nous porterons également un intérêt à la hiérarchie terrestre.

Dans une deuxième section, nous essayerons de lier la création humaine des mythes au phénomène de la synchronicité proposé par Jung. Appuyé aussi sur des propos de Durand, nous aborderons les notions d'émerveillement, de saisissement et d'archétype. Les exemples dans ce cas seront des comparaisons entre des personnages des récits de Tolkien et des figures archétypales bien connues, tirées également des textes sacrés. La notion d'archétype nous conduira à celle de l'inconscient collectif, à laquelle nous réserverons la troisième section du premier chapitre.

Ensuite, dans un deuxième chapitre, divisé en trois sections, nous nous intéresserons au rapport qu'entretiennent les œuvres de Tolkien avec la tradition orale, non seulement de son pays, mais du monde de façon générale. Dans un premier temps, nous définirons puis distinguerons des termes dont les sens sont voisins, tels que la parole, l'oralité, l'oraliture, la littérature orale et la mémoire humaine. Nous ferons de même pour les notions de mythe, de conte et de légende, tout en abordant la notion du mythe, de l'antiquité jusqu'aux temps modernes, son passage du domaine religieux au littéraire, en passant par la psychanalyse, les points qu'il partage avec la légende et le conte, et ceux qui les différencient. Et finalement, nous expliquerons ce qui donne au mythe toute sa force, en soulignant l'importance de la parole sacrée, de sa dimension magique et de la mythification.

Dans la deuxième section de ce chapitre, il sera question de comparer des éléments des récits de Tolkien avec des contes populaires, appartenant d'abord au folklore européen, puis transgressant ses limites. Dans la troisième et dernière section

de ce même chapitre, nous exposerons le phénomène de la réécriture, à partir de tous les exemples précédents, en nous appuyant sur la théorie de l'intertextualité, d'après ses plus pertinents précurseurs, et pour renforcer cela nous suggérerons d'autres exemples à partir des sources légendaires du folklore nordique qui ont inspiré l'auteur, telles que la légende arthurienne.

Dans le troisième chapitre, de la réécriture et l'intertextualité nous développerons une réflexion sur la réécriture mythique. Pour pouvoir expliquer ce procédé, notre théorie sera segmentée en quatre volets, basé chacun sur les travaux d'un éminent théoricien. Nous commencerons donc, dans la première section, avec la notion du monomythe de Joseph Campbell, appliquée uniquement à *Bilbo le Hobbit* de Tolkien et développée tout au long de l'intégralité de la section. Dans la deuxième partie du chapitre, nous passerons, après cette théorie d'une structure universelle du mythe, à l'anthropologie structurale de Claude Lévi-Strauss, nous définirons d'abord le mythème puis nous suggérerons un essai d'une nouvelle définition au mythogème, tout en illustrant parallèlement nos propos d'exemples de notre corpus.

Quant à la troisième section de ce dernier chapitre, nous la consacrerons à la mythocritique et la mythopoétique développées par Gilbert Durand et Pierre Brunel. Après l'exposition de l'histoire de la naissance de la mythocritique, de la psychocritique de Charles Mauron à son application en anthropologie et en littérature, nous présenterons la théorie de la mythopoétique de Brunel. Ceci en guise de préambule méthodologique et d'étayement scientifique pour des applications techniques sur les parties appropriées de notre corpus.

Dans la dernière section, nous proposerons une protonotion afin de bien délimiter et définir, plutôt contenir le procédé de la réécriture mythique dans un seul concept. Cette protonotion expliquera le dialogue des mythes, semblable à l'intertextualité, elle se voudra exclusivement dédiée au domaine mythique. Nous essayerons d'abord de la définir après une réflexion basée sur ce qui a déjà été dit, puis nous lui proposerons un champ conceptuel afin de faciliter sa compréhension.

*« Toute chose existante trouve dans
le Coran ce qu'elle désire »*

Ibn Arabi.

Chapitre premier :

Tolkien et « le temps fabuleux des commencements »



Introduction

La définition la plus connue du mythe est celle proposée par Mircea Eliade. D'après lui, « *Le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des "commencements"*¹. » Le mythe est donc un récit, constitué de parole sacrée, qui raconte des événements produits dans des temps anciens, bien antérieurs au présent, des temps que Claude Lévi-Strauss situe dans « *un temps avant l'histoire* », « *avant la création du monde* » ou « *pendant les premiers âges* ». Cependant, le mythe ne désigne pas tout récit fabuleux, mais seulement ce qui est tenu pour vrai, car en ces temps antérieurs, il était considéré comme une croyance à part entière, voire même une religion.

Pour Roland Barthes, « *Le mythe est un système de communication, c'est un message [...] un mode de signification et une forme*² ». Il est donc cette expression de pensée qui se concrétise sous la forme d'une histoire - qui n'est ni symbole ni allégorie, vu qu'il diffère de ces deux concepts, de forme descriptive, avec sa forme narrative - mais qui, si l'on reprend les mots de Gilbert Durand, se base sur « *un système dynamique de symboles, d'archétypes et de schèmes*³ ».

¹ ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Gallimard, Paris, 1963, p. 15.

² BARTHES, Roland, *Mythologies*, Éditions du Seuil, Paris, 1957, p. 181.

³ DURAND, Gilbert, *Figures mythiques et visages de l'œuvre : de la mythocritique à la mythanalyse*, Op. Cit., p. 64.

Le mythe n'est donc pas un symbole, mais il symbolise. Dans les différentes mythologies, les actes ou les traits d'un héros ou d'une héroïne, en raison de leur pertinence, ont demeuré dans l'imaginaire collectif et sont devenus des figures à charge symbolique. Ainsi, par exemple, Œdipe symbolise l'inceste, Caïn le fratricide, Hélène la beauté, Narcisse l'amour propre, Ulysse la malice, etc.

Les mythes, ces histoires symboliques qui expliquent des questions fondamentales que se pose toute société, servent également de modèles de conduite à respecter et à suivre, et c'est grâce à leur verbe créateur qu'elles peuvent atteindre la sensibilité de l'auditeur, et du lecteur de nos jours. Le mythe fascine, et c'est cette fascination qui lui permet, comme le souligne Mircea Eliade, de fixer « *les modèles exemplaires de toutes les actions humaines significatives*⁴ ».

Dans *Introduction à l'essence de la mythologie*, Charles Kerényi propose au mot « origine » deux sens : l'origine, en tant que contenu d'un récit, est motivation, et en tant que contenu d'un acte, elle en est le fondement. Kerényi explique que « *dans les deux cas, elle porte à se retrouver dans le passé, dans sa propre origine, et, par cela même, elle provoque l'apparition des "matières originelles", que l'homme peut atteindre, sous forme d'images originelles, de mythologèmes originels, de cérémonies originelles*⁵ ».

L'origine d'un mythe est donc l'ensemble des allégations ou de prétextes, faits à partir d'observations, qui servent de motifs et de justifications à un acte. Et de l'action jaillit la réaction - comme l'explique la troisième loi de Newton - ; cet ensemble de motifs et de justifications, considérés comme facteurs dynamiques, oriente ou fonde l'action de l'homme vers un objectif bien précis et détermine sa conduite, tout en provoquant chez lui un nouveau comportement ou en modifiant un comportement préexistant.

Cependant, ces motifs et ces justifications font du mythe le lieu de toutes les possibilités, soumis à l'imaginaire de l'homme, ces événements ne suivent aucune

⁴ ELIADE, Mircea, *Traité d'histoire des religions*, Payot, Paris, 1968, p. 385.

⁵ JUNG, Carl Gustav, KERÉNYI, Charles, *Introduction à l'essence de la mythologie*, Payot, Paris, 1968, p. 28.

logique ou continuité. Ce qui a provoqué un débat quant à son origine, résumé, dans ce qui suit, par Lévi-Strauss :

Pourtant, ces mythes, en apparence arbitraires, se reproduisent avec les mêmes caractères, et souvent les mêmes détails, dans diverses régions du monde. D'où le problème : si le contenu du mythe est entièrement contingent, comment comprendre que, d'un bout à l'autre de la terre, les mythes se ressemblent tellement ? C'est seulement à la condition de prendre conscience de cette antinomie fondamentale, qui relève de la nature du mythe, qu'on peut espérer la résoudre⁶.

L'origine du mythe et de la mythologie est donc plus profonde qu'une simple création humaine, et c'est à travers une vision basée sur un ordre organique que l'on peut l'expliquer davantage.

I.1. LA NAISSANCE DU MYTHE

L'hypothèse de l'origine organique de la mythologie [...] se situe hors du cadre des sciences purement sociales, mais elle aussi renferme le germe spirituel dans sa cellule vitale : le germe de la vision d'un ordre mondial idéal⁷.

Ces propos, de Carl Gustav Jung, rejoignent des versets coraniques dont le sujet est justement l'origine organique et spirituelle de la croyance, puisque, comme nous l'avons dit auparavant, les mythes étaient considérés comme un ensemble de croyances. Selon le Saint-Coran, quand Dieu créa Adam, Il le présenta aux anges et tira de son dos tous ses descendants et requit ainsi leurs témoignages :

« Ne suis-je pas votre Seigneur ? » dit-Il. Ils répondirent : « Oui, nous l'attestons ». Après cet aveu, vous ne pourrez pas dire, au jour de la résurrection : « Nous ignorions cela » Vous ne pourriez pas dire non plus : « Avant nous, nos pères associaient d'autres divinités à Allah et nous n'avons fait que leur succéder. Nous feras-tu expier les erreurs des injustes ? » C'est ainsi que nous multiplions les enseignements. Peut-être reviendrez-vous à Allah⁸.

Dans un autre verset d'une autre sourate, Dieu guide les humains, selon la nature qu'il leur a donnée, en disant : « Suis fermement ta religion dans toute sa rigueur. C'est une

⁶ LÉVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale*, Pocket, Paris, 2003, p. 237.

⁷ JUNG, Carl Gustav, KERÉNYI, Charles, Op. Cit., p. 32.

⁸ Le Saint Coran, sourate Al A'râf, versets 172-174.

obligation inhérente à la nature de l'homme. L'ordre établi par Allah ne saurait être modifié. Cette religion est celle de la droiture, mais la plupart des hommes ne le savent pas⁹. »

Cette « *obligation inhérente à la nature de l'homme* » peut être ce que nous appelons aujourd'hui « *le sens commun* ». Dans la philosophie des lumières, le sens commun devient synonyme de logique universelle « *une connaissance minimale, inscrite dans les choses mêmes, et que toute société détient de façon quasi génétique¹⁰* ». Quant à Alfred Schütz, il compare le sens commun à un « *mode d'emploi* » car il permet de savoir comment se comporter au sein d'une culture donnée.

I.1.1. De la croyance à la création

Ainsi, nous comprenons que la croyance en l'existence d'une force surhumaine, d'un Dieu unique, existe au plus profond de chaque être humain, un « plus profond » que Gottfried Wilhelm Leibniz nomme la « monade ». Celle-ci désigne toute substance simple douée de tendance et de perception. Elle est une sorte d'atome invisible, fermé au monde extérieur mais qui contient, en lui-même, le monde, voire même plus, l'univers. Chaque créature possède une monade, qu'elle soit humaine, animale ou végétale, mais ce qui change entre les différents types de monades est bien le degré ou le niveau de perception, qui signifie la prise de conscience et connaissance par l'intuition, l'intelligence ou l'entendement. Dans le monde chrétien et musulman, cette monade est considérée comme l'Âme ou l'Esprit de la créature.

Pour Kerényi, la monade est l'impériosité du spirituel, elle se trouve dans le plasma humain, dans son germe vital, et ce que produit cette impériosité est livré à son milieu ambiant. Si ce milieu correspond à ce que la monade contient déjà, sa croissance se fait harmonieusement, mais dans le cas contraire, elle se trouve abandonnée, livrée à elle-même, et donc apte à changer. Dans ce cas, la fermeture radicale de la monade, son invariabilité, est conditionnée. Quand elle se retrouve face à un état d'« *émerveillement* », un état de perception mystique ou esthétique d'un ordre cosmique, un état que Goethe qualifiait de l'« *aptitude la plus élevée de la pensée humaine* », elle gouverne

⁹ Le Saint Coran, sourate Ar-Roûm, verset 30.

¹⁰ PANAGIOTIS, Christias, « Le sens commun. Perspectives pour la compréhension d'une notion complexe », *Sociétés*, 2005/3, N° 89, p. 5.

l'esprit de l'homme et devient « *saisissement* », c'est-à-dire elle transforme cette expérience en une représentation de la réalité sous forme de mythes, de cultes et d'autres créations artistiques.

Dans sa profondeur insondable, l'homme croit à une divinité supérieure à lui, mais cette croyance qui dépend d'un événement extrinsèque au corps humain doit être expliquée et comprise. C'est en observant les éclairs et les tonnerres que l'homme, à une certaine époque, quand il n'avait bien sûr aucune compréhension du phénomène de l'électricité, a lié la manifestation de la foudre à l'existence d'une force surhumaine. La foudre est ici la matière saisissante, qui a permis l'émerveillement, et qui devient par suite source de plusieurs interprétations dépendant d'une multiplicité de facteurs variables selon le temps et l'espace. C'est ce qu'expliquent les ressemblances entre les différentes mythologies du monde.

La divinité liée à la foudre est quasi présente dans toutes les civilisations, où elle est considérée comme créatrice et organisatrice. La plus célèbre est Zeus, le dieu des dieux grecs, le dieu du ciel et de la foudre. À Rome c'est Jupiter, ayant pour attributs l'aigle et la foudre aussi. Chez les hindous, Indra le foudroyant est le dieu védique des tempêtes, armé de son vajra, qui signifie l'éclair, est le roi du ciel.

Dans le monde des vikings, la foudre est représentée par Mjölnir, le marteau de Thor, fils d'Odin. Et en Scandinavie, Perun est vénéré et possède les mêmes attributs que Thor. Chez les Amérindiens, la foudre et la pluie avaient pour dieux une diversité d'êtres mythiques, parmi lesquels figurent Tlaloc chez les Aztèques, Illapa chez les Incas et Chac chez les Mayas. En Afrique subsaharienne, essentiellement chez les Yoruba, au Bénin et au Nigéria, Shango est le dieu qui gouverne grâce à la foudre.

Dans la mythologie chinoise, Lei-tsou est la divinité suprême qui préside aux mystères de la foudre. Au Japon, Raiden, ou Raijin, est le dieu du tonnerre. En Terre d'Arnhem, en Australie du Nord actuellement, c'est le géant Djambuwal qui hurle avec sa voix terrifiante à chaque orage.

La croyance est le premier maillon de notre réflexion, car son croisement avec un état de saisissement produit un émerveillement, qui se transforme en création humaine.

Le *Dictionnaire culturel de la langue française*, propose une définition au verbe « croire », celui-ci signifie : « tenir pour véritable, donner une adhésion de principe (sans avoir de preuve, d'évidence formelle) », il précise également que cette adhésion et cette acceptation peuvent être vagues, flottantes et « reposent sur le probable : la croyance rejoint alors l'opinion ». Quant au *Trésor de la langue française*, il définit la croyance comme l'« Adhésion de l'esprit qui, sans être entièrement rationnelle, exclut le doute et comporte une part de conviction personnelle, de persuasion intime. Croyance à l'immortalité, croyance en (à) Dieu. Croyance à l'existence de l'âme ».

Pascal Engel, suggère, de son côté, une explication à la croyance :

Au sens le plus large, une croyance est un certain état mental qui porte à donner son assentiment à une certaine représentation, ou à porter un jugement dont la vérité objective n'est pas garantie et qui n'est pas accompagné d'un sentiment subjectif de certitude.

En ce sens, la croyance est synonyme d'opinion, qui n'implique pas la vérité de ce qui est cru, et s'oppose au savoir, qui implique la vérité de ce qui est su. À la différence d'un savoir ou d'une connaissance, qui sont en principe absolument vrais, la croyance comme opinion est plus ou moins vraie, et peut ainsi désigner un assentiment à des représentations intermédiaires entre le vrai et le faux, qui ne sont que probables.¹¹

À partir de ces définitions, nous comprenons que la croyance s'appuie sur un sentiment intérieur au corps humain, contrairement aux connaissances et au savoir, qui ont besoin du monde extérieur pour se justifier.

Le religieux, le mythique, les superstitions, les fabulations et fictions sont des lieux privilégiés du développement des croyances [...] les croyances sont nécessaires à l'action, elles structurent nos idéologies, elles y trouvent leur cohérence. Lorsqu'elles n'ont pas pour origine une religion, un dogme ou une superstition, elles résultent de la généralisation d'observations, d'interprétations et d'inférences faites à partir de nos propres expériences¹².

Tolkien était croyant, élevé dans une famille catholique, il a su préserver sa fidélité au christianisme durant toute sa vie. Pour lui, seul Dieu est capable de créer du néant, Il est le seul créateur. Cependant, dans son livre *Faërie*, Tolkien nous parle de

¹¹ ENGEL, Pascal, « Les croyances », dans Denis Kambouchner (dir.), *Notions de philosophie*, Tome 2, Gallimard, coll. « Folio-essais », Paris, 1995, pp. 10-11.

¹² ROSSI, Jean-Pierre, *Psycho-neurologie du langage : Le sens du langage et des objets du monde*, Solal Éditeurs, Bruxelles, 201, p. 184.

sous-crédation¹³, car il considère que même l'homme peut être créateur, mais à sa façon. Créé à l'image de Dieu, l'humain possède une imagination qui lui permet de créer, de participer à la création et de développer le monde dans lequel il vit. Cet humain créateur est considéré par Tolkien comme « *une créature créatrice corrompue*¹⁴ », car, ne possédant pas une vision totale sur le monde et sa véritable définition, il ne fait que s'inspirer d'images pour expliquer la partie du monde dans laquelle il se trouve.

En se basant sur sa croyance et ses opinions, Tolkien a créé à son tour. Dans son œuvre *Tolkien, les univers d'un magicien*, Nicolas Bonnal nous explique que cet écrivain britannique « *avait passé sa vie à ciseler la cohérence interne de sa création destinée à réaliser un microcosme littéraire digne de l'œuvre du Dieu créateur. C'est une cosmogonie avec ses rites, ses personnages, sa logique implacable venue du fond des âges qui est ici mise en scène*¹⁵. » Il ajoute aussi que, « *dans sa logique implacable, Tolkien a passé toute sa vie à forger des langages, des codes et des gestes dignes à la fois d'une antiquité et d'un Moyen Âge idéalisé, dignes aussi d'un imaginaire de feu conduit par une rigueur qui jamais ne se dévoie*¹⁶. »

Il n'était pas un inventeur, mais il cherchait le fond de son écriture au fond de lui-même, dans ses connaissances et sa croyance. Quand il a montré un de ses poèmes à son ami proche le Lieutenant Geoffrey Bache Smith, celui-ci n'arrivant pas à le comprendre et s'interrogeant sur son sens, Tolkien lui répondit : « *“Je ne sais pas, je vais tâcher de trouver.” Pas d'inventer : tâcher de trouver. Il ne se considérait pas comme celui qui invente une histoire mais comme celui qui découvre une légende*¹⁷. »

L'écriture romanesque de Tolkien relevait plutôt d'un ordre heuristique, elle était basée plus sur la recherche que sur l'invention. Son écriture est, en reprenant les mots de Nicolas Bonnal, une récitation et une re-citation du monde, dire ce que l'on sait déjà, le citer encore une fois. C'est justement cette dimension qui a fait de l'œuvre de Tolkien « *une œuvre de portée universelle*¹⁸ ».

¹³ TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Fäerie*, Christian Bourgois éditeur, Paris, 1974, p. 201.

¹⁴ Ibid., p. 202.

¹⁵ BONNAL, Nicolas, *Tolkien, les univers d'un magicien*, Les Belles Lettres, Paris, 1998, p. 10.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ CARPENTER, Humphrey, J.R.R. *Tolkien, une biographie*, Edition Pocket, Paris, 2004, p. 92.

¹⁸ Ibid., p. 10.

D'après Leibniz et la psychologie contemporaine, la « projection » est « l'interprétation que notre intellect fait subir à chaque signe perçu, qui sans cette tradition nous resterait incompréhensible¹⁹ ». Alberti voyait cela comme le trait essentiel de tout.

Chaque nouveau message est intercepté par une grille de repères strictement personnels. Il semble d'ailleurs que pour qualifier cette opération le terme « surimpression » [...] serait plus évocateur que le mot « projection ». Il nous ferait mieux comprendre la nature rétroactive de ce palimpseste d'images qui fait revivre sous toute perception nouvelle une sensation ancienne instinctivement réapparue²⁰.

Tout ce que l'on comprend, que l'on accepte, évoque en nous un souvenir, on l'admet sauf s'il se rapproche d'un détail précédemment conservé dans notre mémoire. Cette sensation d'adhésion fait resurgir et rappel à la conscience un « schème mental » perdu dans les méandres de la mémoire ; ce souvenir, ou cette « impression de déjà éprouvé » est le signe qui permet le lien entre le passé et le présent et qui favorisera l'interprétation future. Selon Gombrich, « *Déchiffrer un message c'est percevoir une forme symbolique²¹* ».

Tolkien, en se basant sur sa connaissance du monde, ses expériences personnelles, ses souvenirs, ses lectures « *où, comme dit Merlin dans le film Excalibur, l'homme, la bête et l'arbre ne faisaient qu'un²²* », créait des brèches de correspondance entre un microcosme, qui ne cessait de se développer dans son imaginaire et fondé sur le symbolisme, et un macrocosme fait d'enfance troublée, de guerre, de fugue en pleine nature, d'amour perdu puis retrouvé, d'amitié sincère, etc.

Avec « *un esprit traditionnel tourné vers les valeurs du passé et l'exaltation des valeurs chevaleresques²³* », il a su créer un monde à son image, basé sur ses propres croyances et reflétant la création divine, où Dieu a créé l'homme à son image. Une création qui ne tardera pas à retrouver d'autres créations et les inviter à un entremêlement merveilleux faisant ainsi de son œuvre, un chef-d'œuvre universel.

¹⁹ BENOIST, Luc, *Signes, symboles et mythes*, PUF, Paris, 1975, p. 10.

²⁰ Ibid.

²¹ Ibid. p. 11.

²² CARPENTER, Humphrey, *Op. Cit.*, p. 12.

²³ Ibid., p. 14.

I.1.2. Le mythe de la Genèse

Quand la mère de Tolkien s'est convertie à la religion catholique, celui-ci a été très influencé par cet événement qui marquera, quelques années plus tard, sa philosophie personnelle, puis toute son écriture. « *De fait, sa cosmogonie reprend l'idée fondamentale d'un Dieu Unique, duquel découle toute la Création*²⁴. »

Tolkien considérait son œuvre comme une sous-crédation, elle devait ressembler à la création divine. Il créa donc un monde, semblable à la terre, qu'il nomma « Arda » (un nom similaire avec les mots allemand « Erde » et arabe « Ardh », qui signifient « Terre »).

Dans le *Silmarillion*, on découvre que ce monde fut créé par un dieu nommé Eru Ilúvatar. « Eru » est le « père de tout ». Il est celui qui créa les Ainur avec la flamme impérissable et dont le nom signifie « l'Unique et l'Incréé ». Pour Tolkien, Eru n'est pas une divinité qu'il a créée et qui fait partie uniquement de son monde imaginaire, mais il s'agit de la représentation de Dieu.

« *Il y eut Eru, le Premier, qu'en Arda on appelle Ilúvatar ; il créa d'abord les Ainur, les Bénis, qu'il engendra de sa pensée, et ceux-là furent avec lui avant que nulle chose ne fût créée*²⁵. » Les Ainur, comparés aux anges bibliques et coraniques, possédaient des pouvoirs et des qualités supérieures aux autres créatures, mais ils étaient surtout doués en musique, les plus puissants parmi eux étaient les Valar, une sorte d'archanges par rapport aux anges. C'est de leur musique et son harmonie qu'Eru façonna Arda, chaque thème musical et chaque ensemble d'instruments étaient consacrés à une création bien précise, seules la création des Elfes et des Hommes ainsi que la fin du Monde ne leur furent pas dévoilées. Pareillement au Dieu biblique et coranique, ces savoirs devaient rester propres à Eru.

Parmi les Valar, qui avaient la possibilité de s'incarner dans une enveloppe physique, on distingue les Aratar, les plus grands et les plus nobles. Quant aux autres Ainur, c'étaient des Maiar, plus nombreux que les Valar mais moins puissants, ils

²⁴ AKNIN, Laurent, Op. Cit., p. 4.

²⁵ TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Le Silmarillion*, Christian Bourgois éditeur, Paris, 1978, p. 13.

étaient leurs serviteurs. Il existe également d'autres Ainur, tels que les Istari et les Balrogs et tous ont participé à la création d'Arda.

Si les Ainur ressemblent, dans leur histoire et leurs rôles, aux anges dans les textes bibliques et coraniques, ils établissent aussi des similitudes avec le panthéon de la mythologie grecque et nordique. D'abord ils se divisent en deux groupes : les Valar et les Maiar, comme les Ases et les Vanes dans la mythologie nordique. Ensuite, on remarque que la plupart d'entre eux possèdent les mêmes attributs que certains dieux grecs. Ainsi Manwë, celui qui « *ne se soucie pas de son honneur, [qui] n'est pas jaloux de son pouvoir, et son règne apporte la paix [, celui dont la] robe est bleue, bleue la flamme de ses yeux ; son sceptre est de saphir, que les Noldor ont ouvragé*²⁶ », était le plus puissant des Valar, il est l'équivalent de Zeus, car, siégeant au sommet du Taniquetil, la cime la plus élevée d'Arda, il gouvernait l'Air de toute la terre. Il était le premier seigneur d'Arda, le roi de toutes ses créatures. Il aimait les oiseaux et préférait les Grands Aigles, qui étaient ses émissaires.

Puis vient Ulmo, ami de Manwë et seigneur de toutes les Eaux ; des océans, des lacs et des rivières. « *Il est seul. Nulle part il ne reste longtemps, mais parcourt à sa guise les profondeurs marines qui entourent la Terre ou s'étendent sous elle. Sa puissance vient en premier après celle de Manwë.*²⁷ » Ces qualités font de lui l'équivalent de Poséidon.

Aulë et son épouse Yavanna partagent une passion pour la terre et ses éléments. Le Vala est le forgeron, le plus grand de tous les artisans, qui façonna la terre et créa les montagnes. Quant à la Valië, elle est :

*La seconde des Reines des Valar, venant après Varda. Sous forme humaine c'est une grande femme vêtue de vert, mais elle prend parfois d'autres apparences. Certains l'ont vue comme un arbre dressé vers le ciel, couronné par le soleil, ses branches déversaient une rosée d'or sur la terre stérile aussitôt couverte par le blé en herbe. Les racines de l'arbre plongeaient dans les eaux de Ulmo et les vents de Manwë murmuraient dans ses branches*²⁸.

²⁶ Ibid., p. 46.

²⁷ Ibid., p. 27.

²⁸ Ibid., p. 29.

Valië de la nature et de la vie verte, Yavanna créa les plantes et les arbres, elle possède les mêmes attributs que Déméter. De la même manière, on pourrait associer Verda à Héra, Oromë à Artémis, Nienna à Athéna, etc. Cependant l'Ainu le plus intéressant reste Melkor.

Melkor, comme Iblis et Satan respectivement dans les traditions islamique et chrétienne, est celui qui s'est détourné de la voie divine. Il était, dans l'esprit d'Ilúvatar, le frère de Manwë. Il était d'abord « *Le plus grand des Ainur qui descendit sur le monde [...] mais Manwë est plus cher au cœur d'Ilúvatar et comprend mieux ses intentions*²⁹. » Lorsqu'Eru proposa « Ainulindalë », les trois chants, que les Valar devaient chanter afin de créer une vision d'Eä, le futur univers, Melkor ne cessa de troubler leur harmonie et causa une discordance. Une fois le monde né de leur chant, sous les mains d'Eru et à partir de cette vision, Melkor, ébloui par Arda, désira entrer en ce monde et le gouverner, être adoré par les Enfants d'Eru, autrement dit les Elfes et les Hommes, et devenir le roi d'Arda. Tous les Valar s'y opposèrent et Tulkas, le vaillant, chassa Melkor d'Arda, qui se réfugia dans les ténèbres.

*Ainsi vint Tulkas le fort, dont la colère passe comme une tempête précédée de sombres nuées. Melkor s'enfuit devant sa fureur joyeuse et abandonna Arda et la paix régna pendant longtemps. Tulkas resta sur la Terre et devint un des Valar du royaume d'Arda et Melkor attendit dans les Ténèbres extérieures. Sa haine pour Tulkas ne se démentit jamais*³⁰.

Sa solitude dans l'obscurité, loin de ses semblables, conclut sa transformation démoniaque. « *Déchu de sa splendeur, son arrogance tourna au mépris pour tout ce qui n'était pas lui, esprit impitoyable et stérile. Son intelligence se tourna en ruse pour détourner à ses fins propres tout ce qui pouvait lui servir, et le mensonge lui devint nature*³¹. » Ainsi Melkor devint Morgoth : le Noir Ennemi du Monde, dans la langue des Elfes.

Pour se venger des Ainur, Morgoth revint sur terre, bâtit sa propre forteresse et commença à corrompre les autres. Sa cruauté satanique fait de lui une figure proche de celle de Loki, dans la mythologie nordique, cet ami et ennemi à la fois, des dieux dont l'esprit est associé au feu, à la destruction et à la magie.

²⁹ Ibid., p. 26.

³⁰ Ibid., p. 39.

³¹ Ibid., p. 34.

Parmi les dix-sept Maiar connus - car leur véritable nombre reste jusqu'à aujourd'hui inconnu - cinq sont considérés comme des Istari. Ils avaient l'air vieux et sages, mais ils étaient vifs, amusants et possédaient tous de puissants pouvoirs. Ils voyageaient dans la Terre du Milieu, où ils arrivèrent vers l'an 1000 du Troisième Âge, afin d'unir les Elfes et les Humains et les convaincre de combattre le mal ensemble.

Dès que les premières ombres se firent sentir à Mirkwood, apparurent les Istari, ceux que les Humains appelèrent les Mages. Nul à cette époque ne savait d'où ils venaient, sinon Círdan le Charpentier qui ne le révéla qu'à Elrond et à Galadriel. Ils venaient d'au-delà de la mer et, plus tard, on dit chez les Elfes que c'étaient des messagers envoyés par les seigneurs de l'Ouest pour s'opposer à Sauron, s'il revenait, et pousser les Elfes, les Humains et tous les êtres vivants de bonne volonté à retrouver leur vaillance³².

Après que le mal de Melkor s'éteignit sous la main des Valar, celui de Sauron, son fidèle héritier et le plus puissant de ses lieutenants, un Maia corrompu également, s'éveilla dans la Terre du Milieu. C'est pour cette raison que furent envoyés des Istari. Ils avaient pour objectif premier de garder Sauron en vue, mais « *aussi étrange que cela puisse paraître, les Istari ayant revêtu corps d'homme, pouvaient comme tous les Hommes et les Elfes de la Terre du Milieu, faillir dans leurs grands desseins, et en recherchant le pouvoir de faire le Bien, le perdre de vue, et faire le Mal³³.* » C'est ce qui arriva d'abord à Sarouman.

Sarouman, dans l'ordre hiérarchique de Valinor, est placé en premier, quoique Gandalf soit mieux estimé que lui. Il est considéré comme le chef des cinq mages, comme le confirme Gandalf en le décrivant à Frodon : « *Il ne s'intéresse pas aux Hobbits. Oui, il est grand parmi les Sages. C'est le chef de mon ordre, et il est à la tête du Conseil. Son savoir est profond, mais son orgueil a crû parallèlement, et il prend ombrage de toute ingérence. La tradition des Anneaux elfiques, grands et petits, est son domaine³⁴.* » Ensuite, vient Alatar, le premier des Ithryn Luin, suivi par Gandalf en troisième place. Ce dernier est le seul des Istari qui garda en vue l'objectif de sa venue sur la Terre du Milieu. En quatrième rang, vient Radagast, moins important et moins puissant que les précédents. En finalement arrive

³² Ibid., p. 391.

³³ TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Contes et Légendes Inachevées Intégrale*, Pocket, Paris, 2014, s.p.

³⁴ TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Le seigneur des anneaux, La communauté de l'anneau*, Christian Bourgois éditeur, Paris, 1972, p. 91.

Pallando, le deuxième des Ithryn Luin et le dernier des Istari connus de la Terre du Milieu.

Des deux Messagers Bleus, on ne sut pas grand-chose dans l'Ouest, et ils n'avaient point d'autres noms, hors Ithryn Luin, "Les Mages Bleus" ; car ils se rendirent à l'Est en compagnie de Curunír, mais jamais ne revinrent ; et à ce jour, on ignore s'ils restèrent dans l'Est pour accomplir la mission qui leur avait été confiée, ou bien s'ils trouvèrent la mort, ou encore, comme le pensèrent certains, s'ils succombèrent aux machinations de Sauron, et furent par lui réduits en servitude³⁵.

Sarouman s'appelait Curumo quand il était Maia d'Aulë en Valinor. Les Elfes le surnommaient Curunír, Maître des Stratagèmes, les Humains, Saruman le Blanc et les Orques, Sharcoux, ce qui signifie « Vieil Homme » dans leur langage. Il « avait grande allure et noble maintien, les cheveux de jais et la voix très suave, et tous, ils le tinrent, même les Eldar, comme le premier de son Ordre³⁶. » Chef de l'ordre des Istari et le premier à accoster aux Havres Gris, il commença à étudier les Anneaux de Pouvoir afin d'aboutir à l'objectif de sa mission, il découvrit alors que sans l'Anneau Unique Sauron ne pourrait dominer le monde. Cependant, Sarouman tomba aussi sous l'emprise de l'Anneau et le désira au point d'oublier la tâche pour laquelle il a été envoyé. Il rompit son lien avec le bien et, partit, sous l'ombre du mal, en quête de l'Unique.

Au moment de sa mort, les Vents de Manwë l'empêchèrent de retourner aux Havres Gris. Après que Langue se Serpent lui trancha la gorge :

Une brume grise s'amassa autour du corps de Saruman, elle s'éleva lentement à une grande hauteur comme la fumée d'un feu et, sous la forme d'un corps enveloppé d'un linceul, s'estompa par-dessus la Colline. Elle flotta un moment, tournée vers l'Ouest ; mais de là vint un vent froid, elle s'infléchi et, sur un soupir, se résorbât en néant³⁷.

Quant à Radagast, nom qu'il a reçu des Dúnedain et qui signifie Épris des bêtes, il se nommait Aiwendil à Valinor. Il était le Maia qu'Yavanna envoya avec Sarouman, sans l'approbation totale de celui-ci. Il arriva aux Havres Gris en quatrième lieu après Sarouman et les deux Mages Bleus.

³⁵ TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Contes et Légendes Inachevées Intégrale*, Op. Cit.

³⁶ Ibid.

³⁷ TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Le seigneur des anneaux, Le retour du roi*, Christian Bourgois éditeur, Paris, 1973, p. 463.

Vêtu de brun et demeurant à Rhosgobel, près de Mirkwood, « *Radagast est un digne Magicien, bien sûr, un maître des formes et des changements de teintes, et il a une grande connaissance des herbes et des bêtes, et les oiseaux sont particulièrement ses amis*³⁸. » En effet, une fois arrivé en Terre du Milieu, il s'éprit des bêtes, surtout des oiseaux, et de toutes les choses vivantes. Cet amour lui fit oublier sa mission principale, celle de lutter contre Sauron. Il participa à de petites quêtes pour aider les autres Istari, la recherche de Gandalf pour lui transmettre un message de Sarouman, et son sauvetage, plus tard, du haut d'Orthanc, en lui envoyant Gwaihir ; le seigneur des vents et le plus rapide des grands Aigles.

Le dernier Istari qui descendit aux Havres Gris était le moins considérable de tous, le plus petit et le plus âgé d'aspect. Appuyé sur son bâton, il était tout en gris, de ses cheveux à sa vêtue. « *Círdan devina en lui une grande sagacité et une force d'âme peu commune, et l'accueillit avec une révérence, il lui remit ensuite le troisième anneau, Narya le rouge*³⁹. » Il est le seul parmi les cinq Istari qui continua sa quête et l'accomplit. A Valinor il se nommait Olórin, il était le Maia au service de Manwë et de sa femme Varda, mais il avait également d'autres surnoms : « *Mes noms sont nombreux dans de nombreux pays, disait-il. Mithrandir chez les Elfes, Tharkûn pour les Nains, j'étais Olorin dans ma jeunesse dans l'Ouest, qui est oubliée, Incannus dans le Sud, dans le Nord Gandalf ; dans l'Est, je n'y vais pas*⁴⁰. »

Gandalf résidait en Aman, dans les Jardins de Lórien, mais il voyageait beaucoup et semait de l'espoir dans le cœur des Elfes et des Humains. Il mena l'expédition d'Erebor, aux côtés de Bilbon Sacquet et des treize nains, un voyage durant lequel l'Anneau Unique fut retrouvé par le Hobbit, et participa à la Bataille des Cinq Armées tout en étant l'un des maillons forts qui nouèrent l'alliance entre Nains, Hommes et Elfes.

C'est dans le Seigneur des Anneaux qu'il gagna son combat contre Sauron. Aidé par ses amis, de la Communauté de l'Anneau, il affronta de nombreux dangers, tua le Balrog de la Moria, chassa Sarouman de l'Ordre des Mages après sa trahison et délivra

³⁸ TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Le seigneur des anneaux, La communauté de l'anneau*, Op. Cit., p. 441.

³⁹ TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Contes et Légendes Inachevées Intégrale*, Op. Cit.

⁴⁰ TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Le seigneur des anneaux, Les deux tours*, Christian Bourgois éditeur, Paris, 1972, p. 447.

le Rohan après la bataille du Gouffre de Helm. Sa mission accomplie, Gandalf quitta la Terre du Milieu pour retourner aux Havres Gris et faire voile vers l'Ouest, accompagné de Bilbon et Frodon, les porteurs de l'Anneau.

De ses différents événements de l'histoire de la naissance du monde de Tolkien, nous pouvons remarquer les similitudes, comme nous l'avons déjà cité, entre les récits et les textes religieux. D'abord, l'élément du Dieu unique, incréé et créateur. Il créa les entités et leur donna des rôles et des tâches, puis la matière, la Terre et ceux destinés à l'habiter. Ensuite, l'élément de la désobéissance et du mal, qui insuffla la division et l'opposition à l'ordre divin et sema la peur et le malheur sur la Terre. Et Finalement, des messagers aux nombres de cinq, tels les livres sacrés, qui eurent pour mission de guider les habitants de la Terre et de combattre le mal.

I.1.3. Les premières races

Dans *Le Seigneur des Anneaux*, Sylvebarbe récite un ancien poème qu'il a appris dans sa jeunesse. Ce poème classe les peuples d'Arda selon leur venue au monde :

*Apprenez maintenant la science des Créatures Vivantes !
Nommez d'abord les quatre, les Peuples Libres :
Aînés de tous, les enfants des Elfes ;
Le Nain, fouilleur, sombres sont ses demeures ;
L'Ent, né de la terre, vieux comme les montagnes ;
L'Homme, mortel, maître des chevaux ;*

Hum, hum, hum.

*Le castor, constructeur, le daim, sauteur,
L'ours, chasseur d'abeilles, le sanglier, lutteur ;
Le chien courant est affamé, le lièvre peureux ...*

Hum, hum.

*L'aigle dans son air, le bœuf dans son pâturage,
Le cerf couronné de bois ; le faucon est plus rapide,
Le cygne le plus blanc ; le serpent le plus froid ...⁴¹*

Si l'on compare ce texte avec les textes sacrés et les créatures divines, on remarque plusieurs similitudes. Selon le Saint-Coran, Dieu créa d'abord les Anges à

⁴¹ Ibid., p. 102.

partir de la lumière. Ensuite, Il créa, à partir d'un feu sans fumée, les Djinns. Et enfin, Il créa le premier être humain, Adam. Dans la Bible, les Anges et les Djinns ne sont pas cités, il est juste mentionné que les arbres furent créés avant les Humains.

Dans la tradition musulmane, il est mentionné que les Djinns ont habité la terre bien avant les Hommes. Cette dyade anime également l'histoire d'Arda : « *Sur la Terre, les Elfes sont les "Premiers Nés" et les humains les "successeurs"*⁴². » Il est vrai que la figure de l'elfe chez Tolkien ressemble beaucoup à celle de l'ange, mais cela ne fut pas toujours le cas, car avant Tolkien, l'elfe était une créature différente. Toutefois, le fait de considérer les Ainur comme correspondants aux anges, il est tout à fait possible de lier les Elfes aux Djinns. Cela prouve davantage l'influence de la religion sur les écrits de cet auteur britannique.

Enigmatiques et mystérieux, « *les elfes donnent l'impression d'être, dans la mythologie germanique, des éléments du décor. Ils ne sont jamais décrits, et ce qu'ils peuvent faire, jouer comme rôle ou avoir pour fonction, ne s'apprend que par déduction et par recoupement*⁴³. » Ils semblent appartenir à une époque et une civilisation très anciennes, un passé lointain qui remonte à une ère où l'homme n'existait pas encore.

Dans *Les nains et les elfes au moyen âge*, Claude Lecouteux remonte aux origines du mot « elfe » pour en extraire le sens exact :

En Allemagne, « elfe » (alp, elbe) est rarissime dans les textes jusqu'au XIII^e siècle ; à partir de cette époque, le mot est systématiquement employé comme synonyme de « nain » (zwerch), ou de « cauchemar » (mar). [...] Dans les pays scandinaves, l'elfe (álfr, plur. álfar) est pratiquement toujours un simple nain (dvergr), et un seul individu peut être alternativement appelé « elfe » et « nain », ce qui prouve bien que les poètes de ce temps ne savent plus qu'il dut s'agir de deux créatures différentes⁴⁴.

Ensuite, en se basant sur les travaux de Jacob Grimm et de Ferdinand de Saussure, Lecouteux nous propose une autre explication, complètement différente de la précédente :

⁴² AKNIN, Laurent, Op. Cit., p. 5.

⁴³ LECOUTEUX, Claude, *Les nains et les elfes au moyen âge*, Imago, Paris, 1988, p. 121.

⁴⁴ Ibid., p. 122.

Examinant les formes alf, aelf, alb/alp, elbe, Grimm arrivait à la conclusion intuitive que le terme était apparenté au latin albus, « blanc », ainsi qu'à « Alpes », les montagnes bien connues, blanches quand la neige les recouvre, - et enfin à Elbe, nom désignant les eaux claires et limpides, et F. de Saussure le suivit sur ce point. Wadstein ramena le terme à la racine indoeuropéenne albb-, « briller, être blanc »⁴⁵.

Ainsi, l'elfe est une créature d'une blancheur étincelante, brillante, qui vient d'une époque d'avant l'homme, tout cela concorde avec la figure de l'ange. D'ailleurs, vers l'an 1000, quand une personne recevait un nom composé du lexème *alp*, ou l'un de ses dérivés, celui-ci lui conférait un rôle important dans sa société, il le liait au cosmos, aux esprits, aux génies et aux dieux, il faisait de lui une créature bienfaisante et le rendait comme une sorte d'ange gardien. Lecouteux, en s'appuyant sur le sens d'alb-, « blanc » et sur les anciens anthroponymes, conclut sa réflexion en affirmant que « *les elfes furent à l'origine des génies beaux et bons*⁴⁶. »

Une fois construit Ásgard (Monde des dieux), les Ases y édifièrent de merveilleuses demeures pour chacun d'entre eux. L'une d'elles se nomme Álfheimr, c'est-à-dire Monde des elfes. Il est difficile de la localiser avec précision : selon certains textes, elle se trouve au sein du deuxième ciel⁴⁷.

Les elfes, comme les anges, sont classés en différentes races. Il y a d'abord les Hauts-Elfes, appelés également Elfes de Lumières (Liósálfar). Ils résident au voisinage des dieux et se caractérisent par leur clarté et leur rayonnement. Les Elfes des bois ou Elfes Sylvains, les Elfes Gris ou Elfes de Lune, sans oublier les Elfes noirs, qui sont la contrepartie obscure des elfes.

Au XX^e siècle, les œuvres de Tolkien ont donné une image différente et une vision moderne des elfes, qui sont devenus par la suite une référence universelle. Les textes de Tolkien ont ajouté à la figure de l'elfe quelques détails qui les rapprochent davantage de celle de l'ange. Ils sont représentés comme des créatures dont l'apparence est humaine, ils sont minces, de grande taille, de grande beauté et possèdent une voix magnifique. Leurs oreilles sont longues et pointues, elles ont une forme qui ressemble beaucoup aux ailes.

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Ibid., p. 123.

⁴⁷ Ibid., p. 124.

Dans le monde de Tolkien, la plupart des elfes sont blonds et ont les cheveux longs, « *Ce sont des Hauts Elfes ! ... Ils ne portaient pas de lumières, mais, tandis qu'ils marchaient, une lueur semblable à celle de la lune au bord des collines avant son lever tombait autour de leurs pieds*⁴⁸. » Ils sont dotés de magie et capables même de contrôler des éléments de la nature. Immortels, ils peuvent perdre cette qualité s'ils tombent amoureux d'un humain : « *- Qui a provoqué la crue ? Demanda Frodon. - C'est Elrond qui l'a ordonnée, répondit Gandalf. La rivière de cette vallée est sous sa domination et elle se lève en furie quand il a grand besoin de barrer le Gué*⁴⁹. »

Cependant, la figure des Elfes ressemble également à celle des Djinn, qui se divisent en deux catégories (les bons et les mauvais). Tous les deux sont lumineux, car les Djinn sont faits de feu, maîtrisent la magie, et sont plus puissants que les humains. Ce rapprochement fait donc des Nains les mauvais Djinn, vu qu'ils partagent la même origine avec les Elfes.

Les Nains, chez Tolkien, se réveillèrent après l'apparition des Elfes. Plus petits que ces derniers, ils étaient forts et vigoureux. Leurs demeures étaient principalement des mines, ou des forts dissimulés dans les montagnes. Les Nains étaient d'excellents combattants et ils ont souvent aidé les Elfes dans leurs guerres contre Morgoth. Leur principale préoccupation est la terre et ses richesses, car ils étaient assoiffés d'or et cupides, défaut qui leur a valu de la méfiance et des liens hostiles par rapport aux Elfes.

Dans la mythologie nordique, après avoir tué Ymir, le géant primordial, les dieux créèrent le monde des parties de son corps :

*De la chair d'Ymir la terre fut façonnée,
Et de ses os les montagnes,
Le ciel, du crâne du géant froid comme givre,
Et de son sang, la mer*⁵⁰.

Après cela, les dieux s'assemblèrent et délibérèrent :

⁴⁸ TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Le seigneur des anneaux, La communauté de l'anneau*, Op. Cit., p. 145.

⁴⁹ Ibid., p. 386.

⁵⁰ LECOUTEUX, Claude, *Les monstres dans la littérature allemande du Moyen Âge, contribution à l'étude du merveilleux médiéval*, Éditions la Völva, Besançon, 2016, p. 10.

*Alors tous les dieux montèrent
Sur les sièges du jugement,
Divinités suprêmes
Et se consultèrent
Pour savoir quel peuple
Les nains devaient créer
Du sang de Brímir
Et des os de Bláinn⁵¹.*

Dans la sixième strophe, on remarque que les nains étaient déjà présents parmi les dieux et ils étaient chargés de créer des êtres vivants.

*Il y avait là Módsognir, devenu le plus grand
De tous les nains, et Durinn, le second.
Ils firent en grand nombre des êtres à forme humaine,
Les nains dans la terre, comme Durinn le prescrivit⁵².*

Et dans la dixième strophe, on comprend que Módsognir et Durinn ont créé des êtres à forme humaine à leur image, mais ils n'étaient pas les seuls qui ont participé à cette création. D'après Patrick Guelpa, La Völuspá a fait naître les nains du sang du géant Brimir et des os du géant Bláinn (Brimir et Bláinn sont deux autres noms d'Ymir) tandis que Snorri les compare à des sortes de vers dans la chair du géant Ymir que les dieux dotent ensuite d'intelligence. « *Ils habitent dans la terre et dans les pierres. Comme les géants, ce sont des êtres telluriques. Quatre nains soutiennent la voûte du ciel. Leurs noms correspondent aux quatre points cardinaux : Austri, Vestri, Norðri et Suðri⁵³* ». L'image du nain semble liée à celle du géant, car dans la mythologie grecque, le Géant Atlas, père des Hyades et des Hespérides, fils soit de Japet et la Nymphé Clyméné soit du Titan Eurymédon, frère d'Epiméthée, de Prométhée et de Ménoetios, est condamné par Zeus à porter éternellement la voute céleste sur ses épaules, après la guerre funeste de Cronos et les Titans contre Zeus et les dieux de l'Olympe.

De nos jours, grâce à l'imagination de Tolkien et de ceux qui l'ont suivi, les nains sont représentés comme des petits hommes barbus et portant un bonnet qui change de couleur d'un nain à un autre. Ils sont vus comme des créatures malicieuses et malignes,

⁵¹ BOYER, Régis, *L'Edda Poétique*, Fayard, Paris, 1992, p. 534.

⁵² Ibid.

⁵³ GUELPA, Patrick, *Dieux & mythes nordiques*, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2009, p. 42.

innocentes et serviables, travailleuses et adroites. Cependant, l'origine des nains est bien plus complexe.

*Dans la littérature romane, les nains ne sont jamais les acteurs principaux des récits. Auberon est la seule exception. Ils apparaissent çà et là avec un rôle secondaire, différent selon les genres littéraires. Dans l'épopée, le nain prend place dans les armées païennes et fait partie de ces peuples mystérieux et monstrueux habitant aux frontières du monde civilisé, et ils demeurent le plus souvent en Orient. Leur meilleur représentant est Agrapart le Barbu qui surgit dans les *Aliscans*, chanson de geste du XII^e siècle appartenant à la légende de Guillaume d'Orange⁵⁴.*

Auberon (Oberon ou Alberich) est l'un des nains les plus célèbres dans la littérature romanesque, il était « *de petite taille mais de pouvoirs étendus, bossu mais beau, mélange heureux de force et de grâce, de justice et d'intelligence, de grandeur et de bonté⁵⁵.* »

Dans cette littérature, selon Claude Lecouteux, les Nains ont pour rôle de renseigner, de conseiller, d'aider, d'accueillir ou d'héberger les héros. Ils en sont les serviteurs. Leur comportement est semblable à celui des cavaliers, ils se distinguent de ces derniers par leur petite taille, leur conduite discourtoise et leur agissement de trahison et de félonie.

Lecouteux nous explique également que dans la littérature celtique, les nains peuvent être beaux ou laids, hostiles ou serviables, ils sont quelquefois voleurs et d'autres fois ravisseurs. Habitants des royaumes situés sur des îles, dans des lacs ou dans la mer, ou encore souterrains, ils sont d'excellent artisans et vivent en communauté, dirigés par un roi. Ils organisent souvent des fêtes, ils font de la musique et aiment posséder tout ce qui est magique, ils montent de petits chevaux et possèdent des pouvoirs surnaturels.

Ils se font la guerre pour agrandir leurs domaines, c'est-à-dire conquérir d'autres montagnes creuses ; ils ont des ennemis héréditaires, les géants et les dragons... ils aiment la musique, le chant, la danse, les bons repas arrosés de vin ou d'hydromel, ils organisent des joutes et des tournois sur les vertes prairies qui s'étendent devant leurs palais souterrains, ils savent enfin deviser courtoisement. Dans leur grande majorité, ils sont bienveillants et

⁵⁴ LECOUTEUX, Claude, *Les nains et les elfes au moyen âge*, Op. Cit., p. 29.

⁵⁵ Ibid., p. 15.

*secourables... ils ont l'apparence de vieillards chenus et barbus, ou ressemblent à des enfants d'une grande beauté, ou bien à des chevaliers*⁵⁶.

Álfrikr, « le célèbre voleur et le plus industrieux de tous les nains⁵⁷ », est une représentation d'un autre type de nains :

*Messire, si je peux sauver ma vie et retrouver ma liberté, il faut que je te mène là où il y a autant d'argent, d'or et de toutes sortes de bijoux que ton père avait de biens meubles. Deux personnes possèdent ce trésor, une femme nommée Hildr (Combat) et son époux appelé Grimmr (Masque). Il est d'une force démesurée, celle de douze hommes, mais sa femme est encore plus forte. Tous deux sont féroces et félons. Grimmr possède aussi une épée, Nagelringr, la meilleure de toutes. Je l'ai forgée de mes propres mains*⁵⁸.

Ce maître-voleur est la figure opposée à celle d'Auberon, il exprime le caractère ambivalent de la figure du Nain. Dans les contes populaires et les littératures germaniques du Moyen Âge les nains sont assimilés, fréquemment, aux génies habitant les montagnes, représentation qui les assimile encore plus à la figure des Djinns malfaisants.

Dans la cinquième strophe du poème de Sylvebarbe, celui-ci cite les Ents après les nains. Ces créatures sont décrites, dans le troisième livre du Seigneur des Anneaux, comme étant des arbres géants dont la « *forme était semblable à celle d'un Homme, presque d'un Troll, de haute taille, quatorze pieds au moins, très robuste, avec une haute tête et presque pas de cou*⁵⁹ ». Possédant de grandes mains noueuses, de grands bras placés loin du tronc, pas du tout ridés et recouverts d'une peau lisse et brune, et de grands pieds avec sept grands et très larges orteils chacun, ces créatures avaient une peau, ou portaient quelques choses, ressemblant à une écorce vert et gris. Quand les Ents marchaient, leurs genoux se pliaient à peine, mais leurs jambes s'ouvraient en une longue enjambée.

Sylvebarbe, le grand et vieil Ent qui rencontra les Hobbits possédait une figure des plus extraordinaires : « *La partie inférieure de la longue figure était couverte d'une vaste barbe grise, broussailleuse, presque rameuse à la racine, ténue et mousseuse à l'extrémité*⁶⁰ ». Il avait des

⁵⁶ Ibid., p. 39.

⁵⁷ Ibid., p. 75.

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Le seigneur des anneaux, Les deux tours*, Op. Cit., p. 100.

⁶⁰ Ibid.

yeux bruns, traversés d'une lueur verte, profonds, lents, solennels et très pénétrants. L'un des Hobbits les a décrits ainsi :

On aurait dit qu'il y avait derrière un énorme puits, rempli de siècles de souvenirs et d'une longue, lente et solide réflexion, mais la surface scintillait du présent : comme le soleil qui miroite sur les feuilles extérieures d'un vaste arbre ou sur les ondulations d'un lac très profond. Je ne sais pas, mais on avait l'impression d'une chose qui pousserait dans la terre d'endormie, pour ainsi dire ou qui se sentirait entre l'extrémité de la racine et le bout de la feuille, entre la terre profonde et le ciel, se serait soudain éveillée et vous considérerait avec la même lente attention qu'elle aurait consacrée à ses propres affaires intérieures durant des années sans fin⁶¹.

D'après Sylvebarbe, nommé également Fangorn, certains Ents deviennent avec le temps inanimés, « arbresques », et finissent en simples arbres, et certains arbres s'éveillent et deviennent des Entesques. Les vieux Ents sont les gardiens d'arbres, ils repoussent les étrangers et les imprudents. Ils forment et enseignent, ils marchent et désherbent. Ils peuvent être des châtaigniers, des frênes, des sapins, des bouleaux, des sorbiers et des tilleuls.

Selon une légende *Entique*, « ce sont les Elfes qui ont commencé, naturellement, en éveillant les arbres, en leur enseignant à parler et en apprenant leurs propos d'arbres. Ils voulaient toujours parler à tout, les anciens Elfes⁶² ». Mais avant cela :

Personne ne savait d'où ils [les Ents] venaient, ni où ils sont apparus. Les Hauts-Elfes disaient que les Valar ne les avaient pas mentionnés dans la « Musique ». Mais à en croire certains (Galadriel), lorsque Yavanna avait découvert qu'Eru avait pardonné à Aulë au sujet des Nains, elle avait imploré Eru (par l'intermédiaire de Mannë), lui demandant de donner vie à des choses faites de matière vivante, non de pierre⁶³.

La figure des Ents nous semble renvoyer au mythe de la nature, une nature vivante et mystérieuse, noyau du monde et symbole de la vie elle-même. Ce mythe existe depuis toujours, mais il s'est épanoui entre la fin du XVIIIe siècle et le milieu du XIXe siècle, dans la poésie et le roman.

⁶¹ Ibid.

⁶² Ibid., p. 109.

⁶³ J.R.R. Tolkien, *The Letters*, n°247, lettre adressée au colonel Worskett.

Durant l'antiquité, la nature était synonyme de toutes les forces, tantôt bénéfiques tantôt maléfiques, qui entouraient l'existence de l'homme. On la considérait comme étant le langage des dieux qui expriment leur bienveillance ou leur colère. Ainsi chaque manifestation de la nature avait son propre dieu. Le mythe de la nature suppose, donc, une nature « animée », positive ou négative par rapport à l'existence de l'homme, et qui développe une relation affective, non rationnelle, avec lui. Nous pouvons citer, à titre d'exemple : Zeus qui se transformait en aigle, Daphné qui s'est métamorphosée en arbre, Galatée qui est devenue humaine, alors qu'elle était une statue inanimée.

Les religions monothéistes racontent une nature dotée de vie, d'âme, de sensibilité et de sentiments. Tolkien n'a fait qu'amplifier cette image en lui attribuant une apparence humanoïde. Car au moment où les Ents découvrirent le massacre qu'ont commis les Orques, contre la forêt de Fangorn, ils se soulevèrent, détruisant Isengard et mettant ainsi en scène la colère de la nature contre celui qui la dégrade.

En dehors des Elfes qui ont éveillé les arbres, Melkor était le seul qui semblait connaître beaucoup sur les Ents. Ses recherches centrées sur ces créatures lui ont permis de mettre à jour d'autres créatures (ou plutôt monstres) puissantes et horribles mais, contrairement aux Ents, simples d'esprit. C'étaient les Trolls : « *Mais ce ne sont que des contrefaçons, créées par l'Ennemi au cours des Grandes Ténèbres en dérision des Ents, comme les Orques pour les Elfes*⁶⁴. »

Identiquement aux Trolls, les Orques ont été créés par Melkor, mais la question de leur origine, ou plus exactement de leur manière de création, reste floue, car différents textes de Tolkien proposent différentes versions de cet événement. En 1916, dans *La Chute de Gondolin*, il est mentionné que les Orques ont été engendrés par Melkor à partir de boue :

Comment put-il jamais se faire que parmi les Hommes on confondît les Noldoli et les Orcs qui sont les Goblins de Melko, je ne le sais, à moins que ce ne fût parce que certains des Noldoli avaient été déformés selon la malice

⁶⁴ TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Le seigneur des anneaux, Les deux tours*, Op. Cit., p. 139.

de Melko et mêlés à ces Orcs, car toute cette race fut engendrée par Melko depuis les chaleurs souterraines et la boue⁶⁵.

De 1930 à 1938, cette hypothèse de l'origine minérale a été reprise mais légèrement transformée car, dans la *Quenta Noldorinwa* et la *Quenta Silmarillion*, on raconte qu'ils ont été faits de pierre par Melkor : « *Les bordes des Orques, il les bâtit dans la pierre, sauf leur cœur, pétri de haine⁶⁶* ». A partir de 1950, l'hypothèse de l'origine minérale des Orques change radicalement. Cette année, dans *Les Annales d'Aman*, Tolkien nous explique que ces créatures effroyables ont été créées à partir d'Elfes pervertis par Melkor, une réflexion qui sera abandonnée à la fin des années 50, dans *Myths Transformed*, et reprise en 1977 dans *Le Silmarillion*.

Mais de ces malheureux qui furent pris au piège par Melkor, peu est su de manière certaine. Car qui des vivants est descendu dans les puits d'Utumno, ou a exploré les ténèbres des pensées de Melkor ? Pourtant ceci est tenu pour vrai par les sages d'Eressëa : que tous ceux des Quendi qui tombèrent dans les mains de Melkor, avant qu'Utumno ne fût détruit, furent jetés en prison, et par de lents artifices de cruauté et de méchanceté, furent corrompus et asservis. Ainsi Melkor produisit-il l'hideuse race des Orkor par envie et moquerie des Eldar, dont ils devinrent par après les ennemis les plus acharnés. Car les Orkor avaient la vie et se multipliaient à la manière des Enfants d'Ilúvatar ; et nulle chose ayant une vie propre, ni une semblance de vie propre, ne pouvait être créée par Melkor depuis sa rébellion lors de l'Ainulindalë avant le Commencement : ainsi disent les sages. Et loin en leurs sombres cœurs, les Orkor haïssaient le Maître qu'ils servaient par crainte, le créateur seulement de leurs souffrances. Ceci fut peut-être l'acte le plus vil de Melkor et le plus vil envers Eru⁶⁷.

Avant d'arriver à cette dernière version, leur origine vient de la perversion d'autres créatures : des humains, « *des animaux de forme humanisée* », des Elfes accouplés à des animaux stériles et plus tard avec des humains.

Les Orques sont donc des créatures horribles et corrompues, repoussantes et vicieuses, engendrées par le péché de leur maître et soumises à sa volonté, créées dans le seul but d'anéantir tout ce qui est lié aux Elfes, aux Humains et aux Nains.

⁶⁵ TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Histoire de la Terre du Milieu, Le second livre des contes perdus*, Christian Bourgois éditeur, Paris, 1998, p. 212.

⁶⁶ TOLKIEN, John Ronald Reuel, cité par Julien Mansencal, « De la nature des Orques » dans *Tolkiendil*, 2006, En ligne, < <http://www.tolkiendil.com/essais/peuples/nature-orques>>, consulté le : 20 juillet 2017.

⁶⁷ Ibid.

Totalement différents des enfants d'Eru, leurs ancêtres, ils sont courts de taille, large de forme, munis de jambes arquées et de longs bras, endurants et assoiffés de sang, un défaut qui les conduits souvent à se battre entre eux, et même au cannibalisme. De peau grise ou jaunâtre, dotés d'un nez plat, d'une grande bouche aux dents acérées, d'yeux bridés et sombres, quelques fois jaunes ou rouges, d'oreilles pointues, les Orques ne supportaient pas le soleil et vivaient dans des lieux souterrains. Ils se divisent principalement en trois races : les Orques (l'équivalent des Gobelins), les Uruk-hai (des orques guerriers, plus grands, plus puissants, plus intelligents et plus résistants à la lumière du jour), les Sanaga (des orques esclaves, considérés comme une race inférieure).

Les Orques, leur apparence et leur rôle dans l'histoire de la Terre du Milieu, correspondent aux figures de Gog et Magog dans les textes bibliques et coraniques. En effet, Gog et Magog représentent un fléau infernal qui aura lieu à la fin des temps et qui a pris, au fil de l'Histoire, une dimension mythique. Il symbolise la lutte finale entre le bien et le mal, où Gog et Magog sont les alliés du mal. Suite à la tradition chrétienne, Gog et Magog désignent les peuples barbares dont les desseins sont d'envahir l'Europe et de combattre le Peuple de Dieu : « *et il s'en ira tromper les peuples des quatre coins de la terre, Gog et Magog. Il les rassemblera pour le combat, en troupes innombrables comme les grains de sable au bord des mers* ⁶⁸ ». Ils étaient donc très nombreux, tous des guerriers avides, au point de devenir des géants dans l'imaginaire collectif de l'Angleterre.

Dans le Coran, Gog et Magog, dits Yajouj et Majouj en arabe, sont un peuple d'humains, descendants d'Adam, différents dans leur apparence, créés pour semer le désordre, détruire le monde et exterminer la race humaine. Leur nombre est supérieur à celui des hommes de presque mille fois. Séparés par une muraille, faite de métaux, du monde des humains, construite par Dhû-l-Qarnayn, un roi de bonne foi et d'une puissance incomparable, ils la creusent continuellement pour pouvoir se libérer, et le jour où cela arrivera marquera de début de la fin des temps. Une telle description se rapproche beaucoup des caractéristiques des Orques de Tolkien : leur nombre, leur apparence, leur objectif, leur origine, etc.

⁶⁸ Apocalypse 20:8, La Bible du Semeur, Biblica, 1992, 1999.

I.2. SYNCHRONICITÉ ET ARCHÉTYPES

Découvrir de tels récits dans sa propre croyance, et à travers celles des autres, a été pour Tolkien un émerveillement lui inspirant la création de la plupart des personnages de son monde. Cet émerveillement et ce saisissement correspondent, dans un certain sens, à la notion de « synchronicité », proposée par Carl Gustav Jung. Puisque dans les deux cas, il s'agit d'un processus composé essentiellement de deux éléments, le premier dépend d'un facteur intrinsèque et le second d'un facteur extrinsèque, à savoir « *une image inconsciente [qui] vient à la conscience, de manière directe (littérale) ou indirecte (symbolique) par la voie du rêve, de l'inspiration soudaine ou du pressentiment ; avec ce contenu psychique vient coïncider un fait objectif*⁶⁹ ».

Ce fait objectif a été remis en question et expliqué davantage par Marie-Louise Von Franz, qui considérait que ce fait passe lui aussi par un filtre psychique, qui est la perception :

Si nous voulions formuler cela avec exactitude et de façon scientifique, nous dirions que la synchronicité n'est pas la simple coïncidence d'un état intérieur et d'un état extérieur car, comme je l'ai déjà dit, l'état extérieur, l'événement extérieur, ne peut être perçu en tant que tel. Il passe d'abord par le filtre de notre existence psychique. C'est pourquoi nous devons dire, si nous voulons le formuler scientifiquement : il s'agit, dans la synchronicité, de la coïncidence ou de la simultanéité de deux états psychiques, et notamment d'un état psychique normal, qu'on peut suffisamment expliquer, et d'un autre état, qui ne connaît aucune relation causale avec le premier, qui est un événement critique acausal et dont l'objectivité ne peut être vérifiée qu'à posteriori⁷⁰.

Ce qui mérite d'être bien souligné, à partir de ces deux définitions, est expliqué par l'étymologie du mot « synchronicité » lui-même. Formé des termes grecs « syn », qui signifie ensemble, et « chroni » qui renvoie à Chronos, au temps, il désigne « ce qui se produit en même temps ». Mais cette simultanéité nécessite que la manifestation de ces événements, intrinsèquement liés, soit unifiée dans sa signification. On ne parle plus, donc, de Chronos, mais plutôt de Kairos, de l'occasion opportune.

⁶⁹ JUNG, Carl Gustav, *Synchronicité et Paracelsica*, Albin Michel, Paris, 1988, p. 49.

⁷⁰ VON FRANZ, Marie-Louise, *Matière et psyché*, Albin Michel, Paris, 2002, p. 36.

Jung a également lié cette synchronicité à des « actes de création dans le temps », ce qu'il a nommé « une creatio continua », c'est-à-dire une création continue, une sorte d'arrangement qui se répète sporadiquement : « *Il faut comprendre la notion de creatio continua non seulement comme une suite d'actes de création suivis, mais aussi comme l'éternel présent d'un unique acte de création*⁷¹. » Dans le même sens, Gilbert Durand voit la synchronicité comme « *une rencontre où se déployait un sens, peut-être un sens de la vie, et où se révélait comme un ordre de création renouvelée*⁷² ».

I.2.1. Isildur, Gollum, Frodon et l'archétype de la faute originelle

Comme nous le savons déjà, l'homme ne peut créer du néant, il s'inspire toujours de quelque chose, il est cette création dans la Création, une Création qui le fascine, le bouleverse, l'intimide, l'effraie et le pousse à créer à son tour, en puisant de sa matière, afin de la comprendre et de se comprendre lui-même. La Création est donc le modèle original et originel, que l'on peut qualifier de « pur », d'où naissent d'autres modèles de création humaine, des modèles « impurs », autrement dit, un « prototype » et des « stéréotypes ». Notions que l'on retrouve sous le nom d'« archétypes » dans la réflexion jungienne.

*Au sens usuel, l'archétype emprunte volontiers au prototype son acception de premier exemplaire, mais plus souvent, dans le contexte littéraire, c'est en tant que modèle qu'il est convoqué [...]. Simple élément initial ou véritable parangon, il peut revêtir une forme concrète : l'archétype est personnage, événement ou situation, décor même. Mais, avec de forts accents platoniciens, il s'impose également en tant que type éternel ou comme modèle de perfection et ne peut être appréhendé qu'au travers de ses répliques : dans ce cas, il entretient tant avec le symbole qu'avec l'image (iconique ou poétique) de fortes affinités*⁷³.

Dans le vocabulaire de la critique, selon Jean Irigoin, le mot archétype fait son apparition au cours de la première moitié du XIXe siècle, il est d'abord cité par Madvig et quelques autres philologues influencés par lui, son sens était différent : « *le codex archetypus est la source médiévale à laquelle remontent directement, sur le stemma schématisant leurs*

⁷¹ Ibid., p. 143.

⁷² DURAND, Gilbert, *Introduction à la mythologie, Mythes et sociétés*, Op. Cit., p. 7.

⁷³ DE CHALONGE, Florence, « Archétype », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala, (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, PUF, Paris, 2002, p. 21.

relations, les différentes familles de manuscrits (“Codices... omnes... ex uno eodemque codice archetypo manaverunt”, écrit Purmann en 1846)⁷⁴. » Ensuite, il est repris par Lachmann en 1850, qui le transforme en « archetypon », dans son édition commentée de Lucrèce. Et depuis cet emploi, la terminologie s'est enrichie.

Dans une perspective philosophique, la notion d'archétype est coextensive de la notion d'Idée de Platon. Selon Robert Loriaux, « les Idées, réalités premières et subsistant en soi, se reflètent en notre connaissance et y impriment des notions innées ; notions qui nous rendent capables de concevoir, à propos d'objets sensibles, certaines notes intelligibles⁷⁵ ».

D'après Jung, l'archétype ne désigne pas seulement des images ou des motifs mythologiques bien définis, car ceux-ci ne sont que des représentations conscientes variables qui ne peuvent être transmises en héritage. Mais « l'archétype réside dans la tendance à nous représenter de tels motifs, représentation qui peut varier considérablement dans les détails, sans perdre son schème fondamental⁷⁶. »

L'archétype est reconnu comme une figure dynamique, porteuse des représentations symboliques siégeant dans l'inconscient collectif dont dépend, selon lui, la nature psychique de l'individu, en deçà même de ses déterminations culturelles. Il vient alimenter mythes et contes, folklores et religions, il informe les manifestations psychiques individuelles (rêves, névroses, etc.) et féconde les œuvres d'art.⁷⁷

En le comparant à un concept proposé par René Kaës, l'archétype se veut un « organisateur psychique » qui, en même temps, structure et codifie notre « réel symbolique », et permet de rendre possible ce qui est impossible et inadmissible.

Cette structuration et cette codification (dans le sens d'une amplification) ne sont pas seulement individuelles, mais elles sont également collectives, car pour qu'un thème devienne archétype il faut qu'il se manifeste à travers un grand nombre de motifs ou de

⁷⁴ IRIGOIN, Jean, « Quelques réflexions sur le concept d'archétype », *Revue d'histoire des textes*, bulletin n°7, 1978, p. 235.

⁷⁵ LORIAUX, Robert, « L'Être et l'Idée selon Platon », *Revue Philosophique de Louvain*, Troisième série, tome 50, n°25, 1952, p. 12.

⁷⁶ JUNG, Carl Gustave, *L'homme et ses symboles*, Robert Laffont, Paris, 1964, p. 67.

⁷⁷ DE CHALONGE, Florence, Op.cit.

figures mythiques appartenant à plusieurs cultures. « *Si l'amplification ne débouche sur rien de tel, alors il n'existe aucune raison de supposer la présence d'un archétype*⁷⁸. »

Ici, la diversité culturelle joue un grand rôle dans l'identification des archétypes, car ces derniers dépendent, comme le souligne Denyse Lyard, de l'étendue de notre expérience et de notre savoir : « *Même les systèmes les plus individuels ne sont pas absolument uniques, mais offrent des analogies frappantes et évidentes avec d'autres systèmes. C'est à partir de l'analyse comparative de nombreux systèmes que des types peuvent être découverts*⁷⁹. »

Les archétypes appartenant à différentes cultures sont semblables dans leurs fonds et différents dans leurs formes. Un seul archétype peut se manifester dans plusieurs récits, mythes, contes ou légendes, et un récit parmi ceux-ci peut contenir ou entretenir des relations avec plusieurs archétypes. « *Les Chinois diraient que, si vous tirez une racine d'herbe, vous ferez toujours venir la prairie toute entière ; et c'était ce que Jung appelait la loi de contamination des archétypes*⁸⁰. »

Certains archétypes se transmettent à travers, ce que nomme Alain Houziaux, la « mémoire transgénérationnelle ». Selon lui, cette « *transmission ne se fait pas sur trois ou quatre générations seulement mais depuis les origines de l'humanité jusqu'à nos jours*⁸¹ ». Ainsi, une « scène première » d'un interdit ou une désobéissance parvient à se faufiler en nous et influencer nos pensées et nos actes, voire même « *à déterminer pour une part ce que nous sommes*⁸² ». C'est justement le cas de la faute originelle. Dans le troisième chapitre de la Genèse, le serpent parla à Ève et corrompit son esprit en la poussant à manger de l'arbre de vie. Ève ne fit pas que manger mais elle en donna également à Adam, et tous les deux prirent conscience de leur nudité, qu'ils masquèrent en fabriquant des pagnes en feuilles de figuier, et furent bannis de l'Eden. Quant au serpent, il fut condamné à ramper par terre et manger de la poussière.

⁷⁸ JUNG, Carl, Gustave, *Le divin dans l'homme, Lettres sur les religions, choisies et présentées par Michel Cazenave*, Albin Michel, Paris, 1999, pp.164-165.

⁷⁹ LYARD, Denyse, « Jung et la psychose », dans *Cahiers de l'Herne. Carl G. Jung*, Éditions de l'Herne, Paris, 1984, p. 98.

⁸⁰ VON FRANZ, Marie-Louise, *La psychologie de la divination « Le hasard signifiant »*, Poiesis, Toulouse, 1986, p.81.

⁸¹ HOUZIAUX, Alain, « Le péché originel et le devoir de mémoire », *Topique*, N° 2, 2005, p. 40.

⁸² Ibid.

Nous voyons que la malédiction frappe le tentateur et ceux qui ont succombé à la tentation de vouloir être l'égal de Dieu. En accédant à la connaissance du Bien et du Mal, ils sont comme plongés dans un univers de souffrance et de mort⁸³.

Dans l'univers de Tolkien, l'Anneau Unique influençait négativement tous ceux qui l'ont porté, il les incita à commettre un interdit ou à causer leur propre perte. Ces porteurs furent, d'abord, Sauron, celui qui le forgea pour lui-même, dans le Feu du Mont du Destin, et le porta pendant 1840 années jusqu'au jour où il perdit ses doigts, et l'anneau avec, lors du siège de Barad-dûr face aux armées d'Elendil et de Gil-Galad.

L'Anneau Unique était Sauron et Sauron était l'Anneau Unique, ils ne formaient qu'une seule entité, c'est pour cette raison qu'il s'est servi de l'Anneau pour attirer ses porteurs à lui. Sauron était terrible et avait les mêmes caractéristiques d'un « dieu lieu », archétype identifié par Georges Dumézil, dans ses travaux sur la mythologie indo-européenne, désignant une fonction divine qui se rattache au principe de liage, qu'il soit physique ou figuratif, comme les chaînes d'Ogmios ou l'emprise magique de Varuna.

Sauron se présente puissant souverain et sombre magicien, comme ses prédécesseurs dieux lieux dans les mythologies celtiques et germaniques. Il préside aux guerres sans participer physiquement, il terrifie ses adversaires en usant de sa magie, il voit tout et sait tout grâce à ses espions, des créatures qu'il a corrompues, mais surtout il contrôle l'esprit de ceux qui portent les Anneaux du Pouvoir, comme il est clairement dit dans l'ouverture du premier tome du *Seigneur des Anneaux* :

*Trois Anneaux pour les Rois Elfes sous le ciel,
Sept pour les Seigneurs Nains dans leurs demeures de pierre,
Neuf pour les Hommes Mortels destinés au trépas,
Un pour le Seigneur des Ténèbres sur son sombre trône
Dans le Pays de Mordor où s'étendent les Ombres.
Un Anneau pour les gouverner tous, un Anneau pour les trouver,
Un Anneau pour les amener tous et dans les ténèbres les lier.
Au Pays de Mordor où s'étendent les Ombres⁸⁴.*

⁸³ BONNET, Marc, « De quelques représentations possibles du péché originel », *Topique*, N° 4, 2008, p. 145.

⁸⁴ TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Le seigneur des anneaux, La communauté de l'anneau*, Op. Cit., p. 7.

Des phrases à travers lesquelles Tolkien annonce, étrangement, son année de décès, et ce en commençant les quatre premières lignes avec les quatre chiffres de cette année : 1973.

Après la défaite de Sauron, lors du siège de Barad-dûr, l'Anneau Unique tomba entre les mains d'Isildur, fils aîné et héritier d'Elendil, l'un des Nûménéoréens qui sont restés fidèles aux Valar et dernier Roi du Gondor Avant Aragorn. Isildur devait jeter l'Anneau dans le Feu du Mont du Destin, unique lieu où il pouvait être détruit et anéantir Sauron de façon définitive, mais le Nûménéoréen désobéit aux conseils de ses amis et garda l'Anneau pour lui, croyant, à tort, la mort de Sauron après sa défaite.

Deux ans plus tard, Isildur partit vers le Nord, accompagné de sa garde, fut pris en embuscade par des Orques aux abords des Champs aux Iris. Ayant conscience de sa défaite et observant ses trois fils mourir, il fuit en traversant l'Anduin à la nage, c'est à ce moment-là que l'Anneau, le trahit en glissant de son doigt pour tomber dans l'eau et se perdre. Devenu visible, il fut repéré par les Orques et transpercé par leurs flèches empoisonnées. Ainsi fut la fin d'Isildur.

L'Anneau fut retrouvé, après 2500 ans, par un Hobbit au nom de Déagol, mais celui-ci fut tué par son cousin Sméagol avant même de mettre l'Anneau au doigt. Sméagol tomba sous le charme magique de l'Anneau dès leur première rencontre, un charme qui fit de lui un meurtrier, et depuis on lui a donné le nom de Gollum (à cause du bruit de déglutition qu'il fait avec sa gorge). Chassé de sa famille, il se cacha dans une caverne sous les Monts Brumeux, où il porta son précieux anneau, dans les obscurités, pendant presque 500 ans, une longue période durant laquelle l'Anneau le pervertit lentement, allongeant sa vie et faisant de lui une créature sournoise, complètement obsédé par l'Unique au point d'en devenir l'esclave. Il se fit déposséder de l'Anneau par Bilbon Sacquet, dans *Bilbo le Hobbit*, et le retrouva à la fin du *Seigneur des Anneaux* quand il se battit contre Frodon Sacquet et lui arracha le doigt pour récupérer son précieux bijou, mais à ce moment-là, il mit un pas dans le vide et chuta dans le Feu du Mont du Destin, détruisant ainsi l'Anneau Unique, Sauron et sa propre personne.

Quand Bilbon Sacquet trouva, par accident, l'Anneau Unique dans la caverne où vivait Gollum alors qu'il cherchait une sortie du piège où il était pris, il le porta avec lui vers Erebor, la Montagne Solitaire. Il est vrai que l'Anneau lui fut d'une grande utilité lors de sa rencontre avec Smaug, le dragon, mais son pouvoir maléfique agit sur le Hobbit et l'influença beaucoup. Il développa alors une dépendance progressive envers cet objet et ses émotions devinrent exacerbées, comme l'avait prédit Gandalf.

De retour à la Comté, quelques années plus tard et après 60 ans en compagnie de l'Anneau, Bilbon le transmet à Frodon Sacquet avant de partir pour Fondcombe, la résidence d'Elrond, le plus puissant des Seigneurs Elfes de la Terre du Milieu.

Frodon reçut l'Anneau, cependant son rôle n'était pas seulement de le porter. Non seulement il devait le détruire mais, pour pouvoir le faire, il fallait quitter la Comté et aller en terre du Mordor le jeter au Feu du Mont du Destin. La mission de Frodon dura 18 ans et en s'approchant de sa destination, chaque jour et chaque pas, la puissance de l'Anneau le dépassait et l'affaiblissait :

Mais les Grands Anneaux, les Anneaux de Puissance, eux, étaient périlleux. Un mortel qui conserve un des Grands Anneaux, Frodon, ne meurt point, mais il ne croît pas, ni n'obtient un supplément de vie, il continue simplement jusqu'à ce qu'enfin chaque minute lui devienne lassitude. Et s'il se sert souvent de l'Anneau pour se rendre invisible, il s'évanouit : il finit par devenir invisible en permanence, et il se promène dans le crépuscule sous l'œil du pouvoir ténébreux qui régit les Anneaux. Oui, tôt ou tard s'il est fort ou si ses intentions sont pures au début, mais jamais la force ou les bonnes intentions ne dureront, tôt ou tard, le pouvoir ténébreux le dévorera⁸⁵.

En arrivant devant le Feu, le Semi-Homme fut vaincu et décida de garder l'Anneau pour lui, refusant les supplications de son ami Sam. C'est à ce moment-là qu'intervient Gollum et le fardeau se lève des épaules de Frodon.

Ces figures du personnage corrompu, à travers lesquelles reparaissent l'archétype de la faute (ou du péché) originelle se retrouvent dans un récit du XXe siècle, car cet événement archétypique fait partie du fond commun de l'imaginaire humain. Tolkien

⁸⁵ Ibid., p. 88.

fait appel à ces figures afin d'exprimer, de mettre en lumière, certaines spécificités de son époque, tout en évoquant, en arrière-plan, des schèmes plus anciens.

Chaque période historique imprime en effet sa marque à ces archétypes éternels et féconds, de sorte que ceux-ci incarnent de manière renouvelée les mythes et les idoles du temps. Gilbert Durand voit ainsi différents paradigmes se succéder au fil des derniers siècles, qu'il analyse pour sa part comme le retour de grandes figures mythologiques dont l'influence plus ou moins souterraine résumerait « l'esprit » de la période⁸⁶.

Un seul personnage peut véhiculer plusieurs archétypes, ainsi Gollum renvoie à la figure de Caïn et son crime mais également à l'archétype du Trickster, le décepteur, le farceur, le trompeur ou le bouffon. Il joue deux rôles à fois, l'un s'oppose au projet du héros et l'autre vient délivrer ce dernier de son fardeau. Et sans l'intervention de Gollum, Frodon serait mort, ainsi que tous ceux qui combattaient le mal.

I.2.2. Gandalf et l'archétype de la résurrection

L'un des anciens archétypes que l'on retrouve, également, dans l'œuvre de Tolkien est celui de la résurrection. Cette dernière se distingue de la notion d'immortalité, que l'on verra un peu plus loin, car elle exprime, non une continuité éternelle de vie, mais une survivance après la mort. Cependant, la conception de la résurrection change d'une croyance à une autre. Du latin « resurgere », qui signifie se relever, se lever une nouvelle fois, la résurrection renvoie, dans la croyance chrétienne, au retour à la vie du Christ après sa mort. Cet événement est fondé sur les témoignages des apôtres. Comme l'a écrit, dans le XV^e chapitre de sa Première épître, l'apôtre Paul :

Je vous ai enseigné avant tout, comme je l'avais aussi reçu, que Christ est mort pour nos péchés, selon les Écritures ; qu'il a été enseveli, et qu'il est ressuscité le troisième jour, selon les Écritures ; et qu'il est apparu à Céphas, puis aux douze. Ensuite, il est apparu à plus de cinq cents frères à la fois, dont la plupart sont encore vivants, et dont quelques-uns sont morts. Ensuite, il est apparu à Jacques, puis à tous les apôtres⁸⁷.

⁸⁶ ASTRUC, Rémi, « Fonctionnement de la "figure" comme personnage archétypique du roman moderne », *Les cahiers psychologie politique*, En ligne, numéro 18, Janvier 2011, <<http://lodel.irevues.inist.fr/cahierspsychologiepolitique/index.php?id=1798>>, consulté le : 24 mars 2018.

⁸⁷ 1 Corinthiens 15:3-8, En ligne, disponible sur : <<https://www.biblegateway.com>>

Selon ces dits, Jésus-Christ est apparu vivant le troisième jour après sa crucifixion au Golgotha et que certaines personnes l'on vu et se sont entretenu avec lui. Ces affirmations théologiques présentées dans les récits bibliques comme des faits historiques ou, si l'on reprend le concept de Rudolf Bultmann, ces théologoumènes, ont été reprises par Tolkien pour mettre en scène une lutte décisive du bien contre le mal dans le premier volet du Seigneur des Anneaux.

Cette lutte a eu lieu dans les profondeurs de la Moria, nommé Khazad-dûm dans la langue des Nains, où la communauté de l'Anneau a dû prendre un raccourci pour éviter le sentier qui traverse les sommets des Monts-Brumeux. Malheureusement, dans les mines de cette cité naine, la communauté fut poursuivie par un Balrog, et Gandalf finit par l'affronter. Ils se battirent, en usant leurs forces et leurs magies, jusqu'à ce qu'ils tombent tous les deux, Gandalf relate cette chute, ainsi que son passage « *par le feu et l'abîme*⁸⁸ » dans le second volet du Seigneur des Anneaux :

*Je suis tombé longtemps, finit-il par dire, avec lenteur comme s'il se remémorait avec difficulté. Je suis tombé longtemps et il est tombé avec moi. Son feu m'environnait. J'étais brûlé. Puis nous plongeâmes dans une eau profonde et tout fut obscur. Elle était aussi froide que le flot de la mort : elle me glaça presque le cœur*⁸⁹.

La chute de Gandalf, entouré de feu et de glace, marque le début d'une mort certaine, d'une descente aux enfers :

*Il a pourtant un fond, au-delà de toute lumière et de toute connaissance, dit Gandalf. Je finis par y toucher, aux fondements les plus reculés de la pierre. Il était toujours avec moi. Son feu était éteint, mais il était à présent un objet de limon, plus fort qu'un serpent étrangleur*⁹⁰.

Cependant, la fin de la chute ne signifie pas la fin de la lutte, car même arrivés au fond les deux Maiar continuèrent de se battre :

Nous luttâmes loin en dessous de la terre vivante, où le temps ne se compte pas. Il m'étreignait toujours, et toujours je le tailladai jusqu'à ce qu'enfin il s'enfuît dans de noirs tunnels. Ils n'avaient pas été creusés par ceux de Durin, Gimli fils de Gloin. Loin, loin sous les plus profondes caves des

⁸⁸ TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Le seigneur des anneaux, Les deux tours*, Op. Cit., p. 165.

⁸⁹ Ibid.

⁹⁰ Ibid.

Nains, le monde est rongé par des choses sans nom. Même Sauron ne les connaît pas. Elles sont plus vieilles que lui. J'y ai marché, mais je n'en ferai aucun récit qui enténébrerait la lumière du jour. En ce désespoir, mon ennemi était mon seul salut, et je le poursuivis, agrippé à son talon. Il finit ainsi par me ramener aux chemins secrets de Khazad-dûm : trop bien les connaissait-il tous. Toujours montant, nous continuâmes jusqu'à ce que nous arrivions à l'Escalier sans Fin⁹¹.

La description que fait Gandalf de ce lieu souterrain semble ne pas appartenir au monde des vivants. Il s'agit d'ailleurs d'un endroit où le temps n'existe pas, un endroit où les ténèbres règnent, où Gandalf a marché avant de le quitter. Dans le Coran, à la sourate 19 (Mariam – Marie), du verset 70 au 72, il est relaté que toutes les personnes, passeront par l'Enfer, car ceci est une sentence irrévocable du Seigneur, mais ensuite, les pieux en seront délivrés et les injustes y resteront agenouillés. Ainsi commença l'ascension de Gandalf le gris :

Du plus profond cachot au plus haut sommet, il grimpa, s'élevant en une spirale ininterrompue de milliers et de milliers de marches pour aboutir enfin dans la Tour de Durin, taillée dans le roc vivant de Zirakzigil, couronnement de la Corne d'Argent [...] Là, sur le Celebdil, se trouvait dans la neige une fenêtre solitaire, devant laquelle s'étendait un étroit espace, aire vertigineuse au-dessus des brumes du monde. Le soleil y brillait furieusement, mais, en dessous, tout était enveloppé de nuages. Il s'élança dehors et, comme j'arrivais derrière, il fut saisi d'une nouvelle ardeur⁹².

Ce n'est que sur le sommet du monde que Gandalf put enfin vaincre son adversaire, que le bien l'emporta sur le mal, que la mort du magicien gris s'accomplit :

Une grande fumée s'éleva autour de nous, de vapeur et de buée. De la glace tomba comme la pluie. Je jetai à bas mon ennemi, il chuta du haut lieu et brisa le flanc de la montagne où il la frappa dans sa perte. Puis les ténèbres m'entourèrent, je m'égarai hors de la pensée et du temps, et j'errai au loin sur des routes que je ne dirai pas⁹³.

Mais la mort de Gandalf ne dura pas longtemps, car il fut renvoyé pour une brève période afin d'accomplir sa tâche, il resta nu, étendu, sur le sommet de la montagne, jusqu'à l'arrivée de l'Aigle géant, qui le fit descendre sur terre ; « je sentais de nouveau en

⁹¹ Ibid. p. 166.

⁹² Ibid.

⁹³ Ibid., p. 167.

*moi la vie*⁹⁴ », disait-il. Après sa résurrection, Gandalf rencontra trois de ses compagnons de la Communauté de l'Anneau : Aragorn, Legolas et Gimli. Ses vêtements, du gris, sont devenus blancs et étincelants, « *ses cheveux étaient blancs comme neige au soleil, et sa robe d'une blancheur lumineuse, sous ses épais sourcils, les yeux brillaient, pénétrants comme les rayons du soleil, la puissance était entre ses mains*⁹⁵ ». La résurrection de Gandalf a révélé sa véritable nature, il n'est plus le pèlerin gris, mais Mithrandir le Maia, le plus sage des Istari.

Il existe dans la tradition musulmane d'autres éléments qui rapprochent davantage le personnage de Tolkien et la figure du Christ. Dans le Coran, cette figure est l'une des plus éminentes, elle évolue dans un climat merveilleux puis tragique. Car le Coran nous raconte sa naissance, un Enfant-Jésus radieux, fruit d'une conception miraculeuse dans le ventre d'une jeune fille de Palestine, Marie. Ensuite, il nous émerveille avec ses miracles, actions derrière lesquelles se manifeste la puissance de Dieu. Mais après cela vient sa souffrance et les terribles événements qui précèdent sa fin terrestre. Et finalement, le Coran nous relate son Elévation au Ciel. Jésus Christ n'est pas mort, comme l'explique Ali Merad en citant le verset coranique 55, de la Sourate Al-Imran : « *Le Christ n'est pas mort de mort humaine ; il n'a pas expiré sur la Croix, puisque, par un acte exceptionnel de Sa Bonté, Dieu l'a soustrait à ses bourreaux, pour l'élever à Lui*⁹⁶ ». Ceci est mentionné également dans les versets 157, 158 de la sourate An-Nissa' :

*(157) et à cause leur parole : "Nous avons vraiment tué le Christ, Jésus, fils de Marie, le Messenger d'Allah"... Or, ils ne l'ont ni tué ni crucifié; mais ce n'était qu'un faux semblant! Et ceux qui ont discuté sur son sujet sont vraiment dans l'incertitude : ils n'en ont aucune connaissance certaine, ils ne font que suivre des conjectures et ils ne l'ont certainement pas tué. (158) mais Allah l'a élevé vers Lui. Et Allah est Puissant et Sage*⁹⁷.

Dans le Coran, le Christ est un Prophète, un Envoyé de Dieu, son serviteur, comme il l'a confirmé, lui-même, dès son enfance : « *Je suis le serviteur de Dieu. Il m'a donné l'Écriture. Il m'a fait prophète ; et Il m'a béni où que je sois*⁹⁸ ». Toutefois, il n'est pas un

⁹⁴ Ibid.

⁹⁵ Ibid., p. 153.

⁹⁶ MERAD, Ali, « Le Christ selon le Coran », In *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, N°5, 1968, p. 82.

⁹⁷ Le Saint Coran, Sourate 4, verset 157-158.

⁹⁸ Le Saint Coran, Sourate 19 versets 30-31.

simple apôtre de Dieu, car, comme le confirme Ali Merad, le Coran le présente comme « un être au-dessus de la condition commune des hommes⁹⁹ ». Il met l'accent sur certains détails de sa vie pour souligner son caractère exceptionnel, comme sa création par le seul effet de la Parole Divine, sans pour autant le diviniser, sa place parmi les Archanges et autres Prophètes, les plus proches, les intimes, du Seigneur, et surtout la mission, extraordinaire, pour laquelle il a été envoyé et celle pour laquelle, plus extraordinaire encore, il sera ressuscité.

Œuvre exceptionnelle de Dieu, messenger exceptionnel, privilégié en tout par Dieu, le Christ porte témoignage d'une exceptionnelle sollicitude divine. A travers les données coraniques relatives à Jésus, Fils de Marie, on ne peut s'empêcher de reconnaître une indubitable convergence : toutes ces données paraissent tendre à l'affirmation de la suréminence du Christ¹⁰⁰.

Dans l'œuvre de Tolkien, Gandalf, comme nous l'avons cité auparavant, est classé troisième dans l'ordre hiérarchique des Istari, mais l'estime des Ainur envers lui dépasse celui de Sarouman et d'Alatar. Il est le préféré de tous, même après son arrivée sur Arda il demeura ainsi. Il a été choisi car, pour Manwë, il est celui qui convient à la mission pour laquelle les Istari furent envoyés, et d'ailleurs il est le seul qui n'a pas échoué dans cette mission.

En effet, la participation de Gandalf dans la victoire contre Sauron occupe une place très dominante et c'est grâce à lui que Frodon Sacquet a pu accomplir sa quête. Après sa résurrection, Gandalf, ou Mithrandir, mena ses alliés dans différentes batailles contre Sauron, représenté par un immense œil de feu au sommet de la tour de Barad-dûr, donnant l'impression d'un cyclope géant guettant tout ce qui se passe autour de lui. C'est devant cette forteresse « noire, incommensurablement puissante, montagne de fer, porte d'acier, tour de diamant¹⁰¹ », que l'affrontement final a eu lieu.

Après l'ouverture de la grande porte d'acier de la forteresse de Barad-dûr, un nombre impressionnant d'Orques en sortirent, armés jusqu'au cou et prêts à réduire l'ennemi à néant, ils assiégèrent les collines, où se trouvaient Gandalf et ses alliés, telle

⁹⁹ MERAD, Ali, Op. Cit., p. 82.

¹⁰⁰ Ibid., p. 88.

¹⁰¹ TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Le seigneur des anneaux, La communauté de l'Anneau*, Op. Cit., p. 686.

« une mer grossissante¹⁰² ». La scène était terrible, le soleil était rouge, les Nazgûls voltigeaient dans un ciel assombri et « l'attaque du Mordor déferlait telle une vague sur les collines assiégées, tandis que les voix s'élevaient comme le rugissement des flots dans un naufrage et le fracas des armes¹⁰³ ».

C'est à ce moment-là que Frodon Sacquet, aidé involontairement par Gollum, réussit à détruire l'Anneau dans la lave d'Orodruin. La destruction de l'Unique fut d'une violence inouïe :

La terre se balançait sous leurs pieds. Puis, s'élevant rapidement, loin au-dessus des Tours de la Porte Noire, loin au-dessus des montagnes, une vaste et croissante obscurité jaillit dans le ciel, avec des reflets intermittents de feu. La terre gémit et trembla. Les Tours des Dents oscillèrent, vacillèrent et tombèrent, le puissant rempart s'écroula, la Porte Noire fut projetée en ruine, et de très loin, d'abord sourd, croissant, puis montant jusqu'aux nuages, vint un grondement, un mugissement, un roulement de bruit fracassant aux échos prolongés¹⁰⁴.

Puis soudains, devant la puissance du Mordor qui se dispersa comme la poussière au vent, toutes les créatures ignobles qui formaient son armée tombèrent d'un seul coup ou fuirent leur siège :

De même que lorsque la mort frappe l'animal qui occupe leur fourmilière et les tient toutes sous son empire, les fourmis errent stupidement sans but, puis meurent dans leur faiblesse, les créatures de Sauron, orques, trolls ou bêtes asservies par un charme, couraient stupidement de-ci de-là, certaines se tuaient, se jetaient dans les puits ou s'enfuyaient en gémissant pour se cacher dans des trous et de sombres endroits sans lumière, loin de toute espérance¹⁰⁵.

Cet événement coïncide avec un fait relaté dans le Coran, et la ressemblance est tellement frappante. Comme nous l'avons déjà souligné, le Coran affirme absolument que le Christ n'est pas mort sur la Croix, et que Dieu l'a élevé à Lui, cela est arrivé durant son sommeil, car Dieu voulait lui faciliter le passage de sa condition terrestre à sa nouvelle condition céleste. Quant à sa résurrection, elle est considérée comme l'un des grands signes de la fin des temps. Dans la tradition musulmane, Jésus descendra

¹⁰² Ibid., p. 340.

¹⁰³ Ibid.

¹⁰⁴ Ibid., p. 341.

¹⁰⁵ Ibid.

sur Terre pour éliminer une figure eschatologique appelée « al-Masîh al-Daajjâl », ce qui signifie « le Messie trompeur ou imposteur » et correspond à l'Antéchrist. Ce personnage est présenté comme un être ignoble et perfide, mais surtout « borgne », possédant un seul œil et semant le mal et la tyrannie partout dans le monde. Il sera combattu et tué par Jésus lui-même, à la porte de Lod.

Après la victoire de Jésus et de son armée, Gog et Magog détruiront le mur d'acier et seront libérés. Ces créatures funestes que nous avons déjà décrites et assimilées aux orques répandront la terreur dans le monde entier et réduiront à néant tout ce qu'ils trouveront sur leur passage, jusqu'à ce qu'il n'en reste qu'une colline où iront se réfugier Jésus et son armée. Ce Prophète et ses alliés passeront plusieurs jours à prier Dieu le Miséricordieux jusqu'à ce qu'Il leur réponde et élimine d'un seul coup Gog et Magog.

La victoire du bien sur le mal s'est faite, dans les deux cas, sans l'intervention des armes, sans combat, mais par la volonté divine, Jésus et ses siens, comme Gandalf et ses amis sont restés en attente d'un événement externe à leur rang pour les délivrer de l'armée du mal, événement qui a fini par avoir lieu en détruisant complètement le mal.

I.2.3. La quête de l'immortalité et l'archétype du Paradis

Nous avons cité auparavant que la résurrection et l'immortalité font partie des plus anciens archétypes auxquels l'Homme a cru. La première, nous l'avons déjà définie, quant à la seconde, elle est, selon l'encyclopédie Universalis « *la qualité, l'état de ce qui est immortel, éternel* » ou bien « *la qualité de ce qui survit longtemps dans la mémoire* ». Cependant, l'archétype de l'immortalité, ou de sa quête, est toujours lié à un autre archétype, c'est celui de l'endroit où cette quête s'accomplit, on parle ici du Jardin d'Eden, autrement dit, du Paradis.

Tantôt situé sur terre, tantôt dans un ciel plus lointain que le nôtre, le Paradis n'a cessé de faire couler l'encre à propos de ses manifestations dans les religions monothéistes. Dans la tradition chrétienne, il existe deux Paradis : un terrestre et un céleste. Le premier n'est cité que dans les titres de chapitres, de certaines éditions du

premier livre de l'Ancien Testament seulement, et désigne le lieu que Dieu a créé pour Adam, Ève et leurs descendants. Le livre de la Genèse décrit un jardin merveilleux aux délices infinis :

Le Seigneur Dieu planta un jardin en Eden, à l'Orient, et y plaça l'homme qu'il avait formé. Le Seigneur Dieu fit germer du sol tout arbre d'aspect attrayant et bon à manger, « l'arbre de vie » au milieu du jardin et « l'arbre de la connaissance du bonheur et du malheur¹⁰⁶.

Quant au second paradis, cette fois céleste, il est cité dans le Nouveau Testament et désigne un lieu spirituel où les âmes des justes iront, après leur mort, pour trouver le repos et le bonheur éternel.

Dans la tradition musulmane, le Paradis, ou Janna en arabe – qui signifie jardin – est un lieu extraordinaire, qui dépasse de très loin ce qu'un Homme peut imaginer, réservé aux croyants préislamiques et aux musulmans pieux.

Quant à ceux qui croient et accomplissent les bonnes œuvres, ce sont les meilleurs de toute la création. Leur récompense auprès d'Allah sera les Jardins de séjour, sous lesquels coulent les ruisseaux, pour y demeurer éternellement. Allah les agrée et ils L'agrément. Telle sera [la récompense] de celui qui craint son Seigneur¹⁰⁷.

Le Coran décrit ce lieu, dans la Sourate An-nissa, au verset 57, comme des Jardins sous lesquels coulent des fleuves, où ceux qui ont cru et fait de bonnes œuvres seront attendus par des épouses purifiées pour bénéficier d'une vie éternelle. Il le décrit davantage dans une autre sourate :

Voici la description du Paradis qui a été promis aux pieux : il y aura là des ruisseaux d'une eau jamais malodorante, et des ruisseaux d'un lait au goût inaltérable, et des ruisseaux d'un vin délicieux à boire, ainsi que des ruisseaux d'un miel purifié. Et il y a là, pour eux, des fruits de toutes sortes, ainsi qu'un pardon de la part de leur Seigneur. [Ceux-là] seront-ils pareils à ceux qui s'éternisent dans le Feu et qui sont abreuvés d'une eau bouillante qui leur déchire les entrailles¹⁰⁸ ?

¹⁰⁶ Genèse 2,8-9

¹⁰⁷ Le Saint Coran, Sourate Al-bayyinah, versets 7 et 8.

¹⁰⁸ Le Saint Coran, Sourate Mouhammad, verset 15.

Dans l'univers de Tolkien, Melkor causa la destruction de la première demeure des Valar sur Almaren, ce qui les poussa à construire une nouvelle sur le continent d'Aman, appelé également « le Royaume Bienheureux » ou « les Terres Immortelles ». Les Valar y élevèrent des monts gigantesques pour se protéger de Melkor, et sur le plus haut sommet Manwë installa son trône : le Taniquetil. Au milieu de ces montagnes, ils établirent leurs maisons, leurs citadelles et leurs jardins. Aman fut le royaume le plus occidental d'Arda, lorsque le monde était plat, mais à la suite de la submersion de Númenor, ce continent ainsi que l'île de Tol Eressëa, furent retiré du Monde, ce qui le rendit par la suite rond. Aman, cette Terre Bénie, devint alors accessible uniquement par les navires elfiques, par la Voie Droite.

De la Montagne, Manwë fit appel à Ilúvatar et les Valar à ce moment lâchèrent les rênes d'Arda. Ilúvatar déploya sa puissance et changea d'un seul coup la forme du monde : un gouffre s'ouvrit dans la mer entre Númenor et le Pays Immortel, où l'océan se précipita. Les vapeurs et le bruit de cette cataracte montèrent jusqu'au ciel et le monde en fut ébranlé¹⁰⁹.

La séparation d'Aman du monde et la submersion de Númenor furent la conséquence de la folie des humains et de leur quête d'immortalité, une quête qui les aveugla et les poussa à guerroyer contre les Valar. Guidés par le roi Ar-Pharazôn, ils débarquèrent sur la terre d'Aman, mais à ce moment-là, Manwë fit appel à Ilúvatar qui exauça sa prière et modifia la forme du monde, un gouffre énorme s'ouvrit alors, absorba la flotte des Núménoréens et enterra ceux qui avaient débarqué. Ensuite, toute l'île de Númenor sombra sous les flots suite à une éruption du sommet de la montagne centrale de l'île.

Cette submersion rapproche l'histoire de la fin de Númenor à deux mythes antiques, l'un d'ordre religieux, il s'agit du Déluge de Noé, et l'autre totalement imaginaire, qui est bien sûr la submersion de l'Atlantide, créée par Platon. Ce rapprochement est basé sur cinq similitudes entre les différents textes. D'abord, la création d'une terre destinée aux humains : comme la terre qui a été réservé à Adam, Ève et leurs descendants, pour les Núménoréens, « une terre fut faite pour qu'ils y vivent, séparée de la Terre du Milieu comme de Valinor. Ossë la fit surgir du fond de la Grande Mer, elle fut

¹⁰⁹ Le Silmarillion – Akallabêth.

façonnée par Aulë et enrichie par Yavanna, puis les Eldar y apportèrent des fleurs et des fontaines de Tol Eressëa¹¹⁰ ». Cette terre, Andor (le Pays de l'Offrande), fut une récompense de la part des Valar pour remercier les Hommes de leur fidélité. Ces derniers la dénommèrent Númenor et y vécurent, durant des siècles, heureux. Les Valar leur accordèrent, en plus de cela, une durée de vie prolongée, comme celle de Noé et des Patriarches, mais à condition de ne jamais fouler la Terre Bénites de Valinor, en Aman.

Cependant, l'Homme dans sa nature se détourne toujours du droit chemin, et là se manifeste le second point. Le désir de la conquête et la quête de l'immortalité s'empara des cœurs des Hommes. Ils commencèrent par installer des colonies en Terre du Milieu, ce qui leur procura plus de puissance, mais en même temps plus d'orgueil. Le Roi Ar-Pharazôn, le dernier roi de l'île, défia Sauron et le fait prisonnier, mais celui-ci arriva à influencer le roi avec ses mensonges, jusqu'à en faire un adorateur de Melkor, en interdisant ainsi le culte des Valar, en chassant leurs fidèles et en construisant un temple à l'honneur de cette figure du mal. Et pour conclure sa conversion, Ar-Pharazôn rassembla ses hommes et une flotte puissante pour attaquer Valinor.

Comme le peuple de Noé qui a provoqué la colère divine, manifestée par le Déluge, les Númenoréens furent également effacés de l'existence par la colère d'Ilúvatar. Avant le Déluge, Noé a essayé de raisonner son peuple, mais en vain :

Nous avons déjà envoyé Noé à son peuple : « Je suis pour vous un avertisseur explicite afin que vous n'adoriez qu'Allah. Je crains pour vous le châtement d'un jour douloureux ». Les notables de son peuple qui avaient mécréu, dirent alors : « Nous ne voyons en toi qu'un homme comme nous ; et nous voyons que ce sont seulement les vils parmi nous qui te suivent sans réfléchir ; et nous ne voyons en vous aucune supériorité sur nous. Plutôt, nous pensons que vous êtes des menteurs » [...] Et il fut révélé à Noé : « De ton peuple, il n'y aura plus de croyants que ceux qui ont déjà cru. Ne t'afflige pas de ce qu'ils faisaient. Et construis l'arche sous Nos yeux et d'après Notre révélation. Et ne M'interpelle plus au sujet des injustes, car ils vont être noyés ».¹¹¹

¹¹⁰ Le Silmarillion – Akallabêth.

¹¹¹ Le Saint Coran, Sourate Hud, versets 25, 26, 27, 36, 37.

Dans l'œuvre de Tolkien, c'est plutôt Elendil qui essaya de raisonner le Roi Ar-Pharazôn, mais celui-ci ne l'écouta point. Son père lui conseilla alors de construire des bateaux pour fuir la colère des Valar, lui, ses deux fils et les Fidèles.

Les neuf navires d'Elendil furent épargnés de la tempête et guidés par le vent vers la Terre du Milieu, où lui et les Fidèles fondèrent les Royaumes en Exil des Núménoréens : les deux grandes cités du Gondor et d'Arnor. La submersion de Númenor resta gravée dans leurs mémoires et fut dès lors appelée « l'Engloutie ». Cet épisode de l'histoire de cette cité maudite nous rappelle, aussi comme nous l'avons déjà mentionné, l'Atlantide.

L'histoire de l'Atlantide est d'abord résumée dans le *Timée* de Platon, ensuite elle est développée dans le *Critias* du même auteur. Celui-ci la décrit comme étant une île pleine de richesse et d'une nature extraordinaire :

Dans le partage du monde, Poséidon avait obtenu l'Atlantide, île immense située au-delà des colonnes d'Héraclès. Il y installa cinq couples de fils jumeaux qu'il avait eus de Clito, la fille du roi du pays. Ce roi habitait une montagne située au milieu d'une vaste plaine. Poséidon la fortifia en creusant autour trois enceintes circulaires concentriques, deux de terre et trois de mer, et fit jaillir au milieu de l'île deux sources abondantes, l'une d'eau froide et l'autre d'eau chaude. Il divisa le pays en dix lots en faveur de ses dix fils. L'aîné, Atlas, eut la souveraineté sur les autres, et le lot le plus beau, avec la demeure de sa mère, au centre de l'île. Cette île était d'une extrême richesse ; l'on en extrayait des métaux de toute sorte ; elle nourrissait toutes sortes d'animaux, en particulier des éléphants, et des arbres fruitiers de toute espèce¹¹².

Platon décrit également les habitants de l'Atlantide et les présente comme un peuple juste, se respectant les uns les autres et respectant la nature qui l'environne. « Mais quand la portion divine qui était en eux s'altéra par son fréquent mélange avec un élément mortel considérable et que le caractère humain prédomina, incapables dès lors de supporter la prospérité, ils se conduisirent indécemment¹¹³ » et s'infectèrent d'injuste avidité et d'un orgueil

¹¹² PLATON, *Critias*, Trad. Émile Chambry, La Bibliothèque électronique du Québec, p. 7, disponible sur : < <https://beq.ebooksgratuits.com/Philosophie/Platon-Critias.pdf> >

¹¹³ Ibid., p. 44.

démessuré. C'est à ce moment-là que Zeus décida de les châtier en déclenchant le Déluge et en condamnant l'Atlantide à disparaître dans les eaux.

Mais dans le temps qui suivit, il y eut des tremblements de terre et des inondations extraordinaires, et, dans l'espace d'un seul jour et d'une seule nuit néfastes, tout ce que vous aviez de combattants fut englouti d'un seul coup dans la terre, et l'île Atlantide, s'étant abîmée dans la mer, disparut de même¹¹⁴.

Selon les propos de Lyon Sprague de Camp, « *Le seul nom d'Atlantide évoque l'image de quelque chose de merveilleux, une terre étincelante de beauté et de richesses, où régnaient la paix et la justice ; un pays lointain baignant dans une splendeur dorée au milieu de l'immensité bleue de la mer¹¹⁵* ». Cependant, cette terre est hélas à jamais perdue.

Valinor et Númenor forment les deux figures paradisiaques dans l'univers de Tolkien, l'une d'ordre céleste, l'autre d'ordre terrestre. A l'image de l'Atlantide, qui « *désigne aussi la dérive morale d'un héros et à travers elle, le malaise d'une génération qui s'interroge devant l'asservissement au matérialisme¹¹⁶* », elles invitent à « *une quête initiatique débouchant sur la renaissance à la "vrai vie"¹¹⁷* ».

I.3. L'INCONSCIENT COLLECTIF

Selon Jung, les archétypes, comme nous venons de le voir, sont un ensemble de symboles qui apparaissent à chaque fois sous une forme différente. Ils représentent les expériences de l'Homme sans cesse répétées, se transmettent génétiquement, se manifestent à travers les rêves, les mythes, les contes, et se distinguent quant à leur importance vis-à-vis de l'Homme. Ainsi on qualifie d'essentiels les archétypes de l'animus et de l'anima, du Vieux sage, de la Terre Mère, du Sauveur et de l'Enfant

¹¹⁴ PLATON, *Timée*, Trad. Émile Chambry, La Bibliothèque électronique du Québec, p. 65, disponible sur : < <https://beq.ebooksgratuits.com/Philosophie/Platon-Timée.pdf> >

¹¹⁵ SPRAGUE DE CAMP, Lyon, cité par Marc-Louis Questin, *La sagesse de Tolkien ou les prodiges du Silmarillion*, Éditions Trajectoire, Escalquens, 2020, p. 26.

¹¹⁶ FOUCRIER, Chantal, « Atlantide », dans Pierre Brunel (dir), *Dictionnaire des Mythes littéraires*, Edition du Rocher, Paris, 1994, p. 205.

¹¹⁷ Ibid.

divin¹¹⁸. Les archétypes, dans leur généralité, forment le contenu de l'inconscient collectif. Jung définit cet inconscient comme un héritage de possibilités représentatives, qui n'est pas individuel, mais généralement humain. Il constitue le fondement proprement dit du psychisme individuel. Ce fondateur de la psychologie analytique nous explique que :

L'inconscient qui est l'ensemble de tous les archétypes, est le dépôt de tout ce que l'humanité a vécu, en remontant à ses plus obscurs commencements, non pas un dépôt mort, sorte de champ de ruines abandonnées – mais un système de réactions et de disponibilités qui déterminent la vie individuelle par des voies invisibles et par suite, d'autant plus efficaces¹¹⁹.

D'après Jacques Van Rillaer, cette « croyance en l'existence d'idées élémentaires innées, communes à tous les hommes, est ancienne. Elle remonte à l'Antiquité, notamment à Platon¹²⁰ ». Cependant, tout ce qui est inné est influençable par ce qui est acquis, les idées que nous recevons dès notre naissance se retrouvent, au fur et à mesure de notre croissance, modifiées, transformées ou complètement défigurées, mais ceci ne s'applique pas à l'inconscient collectif, car le noyau de chaque archétype est profondément ancré en chacun de nous. Caroline Rutten affirme que « l'inconscient collectif pose la question de la circularité entre inné et acquis, excluant toute incursion du dernier dans le premier¹²¹ ».

Dans son projet d'écriture, l'écrivain se surprend basculant entre une objectivité inconsciente et une subjectivité consciente. Ainsi ce qu'il produit est une synthèse des deux perspectives. Son inconscient lui permet d'intégrer une norme, une idée de sa société et ainsi la faire vivre et la partager à travers son produit. Aux côtés de ce « surmoi négociable » vient un moi embellissant, modifiant, transformant cette norme, ou cette idée, tout en préservant son fond commun. Alexandre Duclos souligne cette

¹¹⁸ VAN RILLAER, Jacques, Illusions jungiennes, En ligne, 22 Juillet 2018, disponible sur : <<https://blogs.mediapart.fr/jacques-van-rillaer/blog/220718/illusions-jungiennes>>, consulté le : 21 Juin 2020.

¹¹⁹ JUNG, Carl Gustav, cité dans « L'inconscient collectif, une notion clé de la pensée de Jung », en ligne, <<https://inexplore.inrees.com/articles/inconscient-collectif-Jung>>, consulté le : 30 mai 2020.

¹²⁰ VAN RILLAER, Jacques, Op.cit.

¹²¹ RUTTEN, Caroline, « Culture et inconscient collectif : de l'archétype au stéréotype », Les cahiers psychologie politique, En ligne, numéro 18, Janvier 2011, <<http://lodel.irevues.inist.fr/cahiers-psychologie-politique/index.php?id=1790>>, consulté le : 24 mars 2018.

dualité : « *La vie de l'inconscient collectif relève à la fois d'un processus de socialisation que d'une détermination de la vie psychique individuelle et collective*¹²². »

I.3.1. Arda : une véritable tour de Babel

Tolkien était un philosophe, un philologue et un linguiste remarquable, sa passion pour les langues n'avait pas de limites. « *Il parlait couramment plusieurs langues et dialectes, anciens et modernes, et n'était pas sans ignorer le charme étrange du langage oghamique et des runes*¹²³ ». Il développa cette passion tout le long de ses œuvres et dota toutes les races de son monde d'une langue, aussi basique qu'elle soit, mais spécifique. Nous pouvons citer, à titre d'exemple l'Hobbitique, la langue des Hobbits ; l'Entique, la langue des Ents ; le Khuzdul, la langue secrète des Nains ; le Sindarin : la langue des Elfes Gris ; le Quenya, la langue du Premier clan des Elfes ; l'Orquien, la langue des Orques, Le Parler Noir, la langue de Sauron, etc.

*Loin de se cantonner à un rôle décoratif, les langues inventées par Tolkien jouent un rôle direct dans le récit : une langue étrangère empêche les protagonistes de comprendre un dialogue, la connaissance des langues elfiques sert à démontrer le rang d'Aragorn, tandis qu'en temps de guerre, l'entrée à Edoras est interdite à quiconque ne parle pas la langue de la Marche*¹²⁴.

Ce nombre important de langues mentionnées dans l'œuvre de Tolkien nous rappelle un mythe ancien, celui de la Tour de Babel. Les correspondances entre le récit ancien et ce texte moderne ne se limitent pas au nombre des langues propres aux personnages de l'histoire mais se focalisent surtout sur le conflit que cette diversité a causé, un conflit basé sur la différence, l'orgueil, l'opposition et la désobéissance.

La ville de Babel, ou Babylone, connue pour sa fameuse tour, a réellement existé deux millénaires avant Jésus-Christ. Son nom possède deux sens qui expriment à la fois sa magnificence et la malédiction qui l'a détruite : « la Porte de Dieu » de l'akkadien « Bab-ili » et « confondre » de l'hébreu « bâlal ». Son histoire figure dans la Genèse mais

¹²² DUCLOS, Alexandre, « Éléments d'introduction du dossier L'Inconscient collectif comme lieu commun », dans *Les cahiers psychologie politique*, En ligne, numéro 18, Janvier 2011, <<http://lodel.irevues.inist.fr/cahierspsychologiepolitique/index.php?id=1764>>, consulté le : 24 mars 2018.

¹²³ QUESTIN, Marc-Louis, Op. Cit., p. 213.

¹²⁴ BADOR, Damien, dans Vincent Ferré (dir.), *Dictionnaire Tolkien*, CNRS Éditions, Paris, 2012, p. 335.

elle est également citée brièvement dans la tradition islamique. Le récit biblique expose et explique la diversité des langues qui ont vu le jour dans cette cité et qui ont causé la dispersion des peuples sur la terre.

L'architecture de la Tour de Babel est basée sur le même principe de la grande ziggurat de Babylone. Tour à étages à base carrées, la ziggurat est appelée également « l'Etemenanki », signifiant « la maison du fondement du ciel et de la terre », car elle permettait à Marduk, le dieu babylonien, de descendre sur terre et au roi de se rendre dans les cieux. Nemrod « dont le nom signifie « Révolté » et qui, selon Isidore de Séville et, au IX^e siècle, Walafrid Strabon, est l'un des symboles historiques du démon¹²⁵ », souverain de Babylone et descendant de Cham, le mauvais fils de Noé, désirait que la tour soit une rivale aux cieux et que son sanctuaire soit semblable au firmament.

C'est justement ce désir d'atteindre les cieux et d'égaliser Dieu qui fit de Babel un symbole de péché et la classe parmi la série des fautes humaines punies par Dieu. Un châtement qui causa l'inachèvement de leur entreprise, sa chute, la dispersion des hommes et la confusion des langues. La tradition chrétienne considère cette entreprise comme un signe d'« hybris » et l'intervention de Dieu comme un message pour leur rappeler sa puissance et sa supériorité : « Quant aux Pères de l'Église et aux penseurs chrétiens, ils voient en Babel le péché, péché de la multiplicité détruisant l'unité, nouvelle chute puisque la Tour, comme la Chute de nos aïeux, résulte de l'orgueil¹²⁶. »

Dans la tradition juive, la question de la « langue unique » a été citée dans une phrase du *targum* et a été traduite ainsi : « Tous les habitants de la terre avaient une seule langue et un seul parler et ils s'entretenaient dans la langue du sanctuaire, car c'est avec elle que le monde fut créé à l'origine¹²⁷ ». Selon Sylvie Parizet, cette idée de « langue unique », parlée par des hommes pré-Babéliens, qui auraient partagé une « langue d'or », n'a pas de fondement explicite dans la Bible. Cependant, l'origine unique des hommes peut la confirmer.

¹²⁵ PARIZET, Sylvie, *Babel : ordre ou chaos ? Nouveaux enjeux du mythe dans les œuvres de la Modernité littéraire*, UGA Éditions, Grenoble, 2010, disponible sur : <<http://books.openedition.org/ugaeditions/6249>>, pp. 51-77.

¹²⁶ DAUPHINÉ, James, « Le mythe de Babel », dans *Babel*, N°1, 1996, En ligne, disponible sur : <http://journals.openedition.org/babel/3088>, consulté le : 23 juin 2020.

¹²⁷ Extrait du Targum Neophiti I, cité par Sylvie Parizet, Op. Cit., pp. 31-50.

Le concept « épineux » du monogénisme, que définit Merritt Ruhlen comme « *la théorie selon laquelle toutes les langues actuelles auraient évolué à partir d'une langue unique plus ancienne*¹²⁸ », vient appuyer cette idée, car si aujourd'hui on parle de langues apparentées c'est parce que « *cela signifie simplement qu'elles ont évolué à partir d'une seule langue originelle, que ce soit récemment ou dans un lointain passé*¹²⁹ ». C'est approximativement le même principe qui a été développé par Tolkien dans son œuvre. Tout a commencé avec l'Ainulindalë, la Grande Musique qui a permis la création d'Arda et la désobéissance, comme nous l'avons déjà cité, de Melkor.

En créant le premier thème musical, Eru invita les Ainur et leur demanda de le jouer, « *alors, les voix des Ainur, tels des harpes, des luths, des flûtes et des trompettes, des violes et des orgues, tels des chœurs aux voix innombrables, commencèrent à tisser le thème d'Ilúvatar dans une harmonie grandiose*¹³⁰ ». Un thème unique, un chant unique, les Ainur chantaient et Eru écoutait, une harmonie que Melkor vint briser en ajoutant des thèmes issus de ses propres pensées, semant ainsi une discordance et une confusion. Eru, souriant, créa un deuxième thème, proche du premier, mais Melkor ne s'arrêta pas et s'opposa à nouveau aux autres Ainur, parmi lesquels certains s'arrêtèrent de chanter à cause de cette discordance. Eru, avec un air plus sérieux, leva la main et créa un troisième thème, et Melkor se comporta de la même façon. Eru, en se levant une dernière fois, fait naître un thème final, un unique accord, en expliquant aux Ainur qu'il est insurpassable, humiliant Melkor et provoquant sa colère.

Ces représentations de la langue, ou du langage, unique, de la figure du démon, de l'élément perturbateur, de l'acte de désobéissance, de la discorde et de la puissance divine s'apparentent parfaitement au mythe de Babel. Cependant, il existe un autre point de ressemblance, il s'agit de la diversité des langues parlées sur Arda, après sa création. Effectivement, comme le mythe de Babel, quand les différentes races furent répandues sur la terre, elles développèrent, chacune de son côté, leurs propres langues, causant certains conflits et désaccords.

¹²⁸ RUHLEN, Merritt, *L'origine des langues*, Éditions Gallimard, Paris, 2007, p. 18.

¹²⁹ Ibid., p. 19.

¹³⁰ Le Silmarillion – Ainulindalë.

Dans l'une de ses lettres, Tolkien déclare que : « *L'invention des langues est à l'origine de tout [...] Les "histoires" ont été inventées plutôt pour fournir un monde aux langues et non l'inverse*¹³¹ ». Quand les Ainur descendirent sur Arda pour préparer la venue des Premiers-Nés, ils inventèrent une langue, car avant ils communiquaient par télépathie, cette langue des Valar fut le valarin, la plus ancienne de la Terre du Milieu. D'après Rúmil :

*Les langues et les voix des Valar sont puissantes et sévères, et pourtant, dans le même temps, subtiles et promptes à s'émouvoir, créant des sons que nous trouvons difficiles à imiter ; et leurs mots sont pour la plupart longs et rapides, tels l'éclat des épées, le tourbillon des feuilles dans la tempête ou la chute de pierres dans les montagnes*¹³².

Le valarin était, donc, une langue difficile pour les Premiers-Nés, toutes les langues qui ont été inventées après elle ne lui étaient pas apparentées mais elle les influença d'une manière ou d'une autre.

Dès leur réveil près du Lac de Cuiviéne, les Elfes s'émerveillèrent devant la beauté d'Arda et désirèrent communiquer pour s'exprimer devant un tel monde, ils inventèrent alors leur propre langue, le quendien primitif. Puis ils se sont divisés, les Eldar ont suivi Oromë, qui les invita à vivre à Valinor, et les Avari sont restés près des Eaux de l'éveil, préservant ainsi leur langue. Quant aux Elfes de la Grande Marche en direction de Valinor, qui fut organisée et guidée par Oromë, ils se séparèrent, en route, en trois tribus, mais durant le temps qu'ils passèrent en voyage, ils développèrent le langage primitif en eldarin commun.

Les deux premières tribus, les Vanyar et les Noldor arrivèrent à destination accompagnés d'Oromë, elles s'installèrent à Valinor et y vécurent des siècles. En trouvant le valarin très difficile et dérangeant à leurs oreilles, elles firent évoluer l'eldarin commun en quenya (que Tolkien a inventée à partir du finnois et du grec), une langue considérée comme noble par les plus grands seigneurs.

¹³¹ Lettre n° 165.

¹³² Disponible sur : <<https://www.archivesdegondor.net/langues/generalites.php>>, consulté le : 16 juin 2020.

Quant à la troisième tribu, les Teleri, son voyage fut long et elle connut plusieurs séparations, causées par son amour de la nature et son désir de vivre éternellement dans chaque coin qui lui plaisait. Un premier groupe se détacha de cette tribu, à l'est des Monts Brumeux, dirigé par Lenwë, formant ainsi les Nandor (ou les Elfes Sylvestres) et développant leur telerin en nandorin. Ce groupe fut divisé à son tour, et une partie partit vers l'ouest, dirigée par Denethor le fils de Lenwë, et s'établit en Ossiriand, parlant également de Nandorin.

Le reste de la tribu des Teleri, qui avait traversé les Monts Bleus et était arrivé en Beleriand connut une deuxième séparation. Une partie prit le chemin de l'île de Tol Eressëa, où elle s'installe et développe un langage proche du quenya. L'autre partie, quant à elle, resta en Beleriand et forma les Sindar, qui parlaient le sindarin, qui devint la langue commune de tous les Elfes de la Terre du Milieu.

Les Nains, de leur côté, avaient leur langue propre, qui n'avait subi aucune influence extérieure car ils étaient un peuple fermé aux autres, retiré sous terre et ne parlaient le khuzdûl qu'entre eux.

Contrairement aux Nains, les Hommes, influencés par les langues des Avari et des Nains, développèrent leurs propres langages. En Númenor, les Edain utilisaient l'adûnaïque, un langage inspiré du sindarin et du quenya, qui devint au Troisième Âge l'occidentalien commun et se répandit dans tout l'ouest de la Terre du Milieu. Cependant, certains peuples ont choisi de parler leur propre langage : au Gondor, on parlait l'occidentalien, au Val d'Anduin, à Dale et au Rohan on préservait la langue originelle, c'est-à-dire le rohanais et à la Comté, les Hobbits adoptaient une forme rustique du langage commun.

Les autres créatures avaient également leurs langues, les Ents parlaient l'Entique, une langue très ancienne, lente et très sage. Les Orques et presque tous les serviteurs de Morgoth parlaient l'orquins. Sauron, quant à lui, inventa sa propre langue, dite la langue (ou le parler) noire. La langue fut attribuée, par Tolkien à d'autres habitants de la Terre du Milieu, comme les bêtes à titre d'exemple.

I.3.2. Le langage des animaux

Les bêtes, on le sait, ont leur langage propre. Un langage que jadis les hommes comprenaient¹³³.

Parler des hommes, des animaux et de la capacité des uns à comprendre les autres c'est parler, forcément, de l'archétype de Salomon, personnage Biblique et Coranique, fils du roi David, Prophète et roi à son tour. Dieu lui a accordé le pouvoir de maîtriser le langage des animaux, des oiseaux et de toutes les bêtes, même les insectes :

C'était un temps qui ne connaissait pas encore la confusion des langages ni l'hostilité entre les différents règnes de la nature. Hommes, bêtes, plantes, pierres : tous étaient considérés comme créatures vivantes, douées de cœur et de parole, et également respectables aux yeux de la Création. C'était un temps de l'Age d'Or, cette époque mythique où toutes choses ici-bas étaient unies par un fil invisible qui les reliait à leur origine divine. Une époque oubliée, peut-être imaginaire, dont les contes et légendes ont pourtant conservé le souvenir¹³⁴.

Salomon était ce fil invisible qui reliait toutes les créatures. Afin d'annoncer le pouvoir qui lui a été donné par Dieu, il rassembla tous les gens de son royaume et leur dit : « O hommes ! On nous a appris le langage des oiseaux ; et on nous a donné part de toutes choses. C'est là vraiment la grâce évidente¹³⁵ ». Après cette déclaration, toutes les créatures furent rassemblées pour lui et pour faire de lui le plus grand roi de l'existence humaine : « Et furent rassemblées pour Salomon, ses armées de djinns, d'hommes et d'oiseaux, et furent placées en rangs¹³⁶ ». Une fois, il sortit se balader dans son royaume, accompagné de son armée :

Quand ils arrivèrent à la Vallée des Fourmis, une fourmi dit : « O fourmis, entrez dans vos demeures, [de peur] que Salomon et ses armées ne vous écrasent [sous leurs pieds] sans s'en rendre compte ». Il sourit, amusé par ses propos et dit : « Permets-moi Seigneur, de rendre grâce pour le bienfait dont Tu m'as comblé ainsi que mes père et mère, et que je fasse une bonne œuvre que tu agrades et fais-moi entrer, par Ta miséricorde, parmi Tes serviteurs vertueux ». Puis il passa en revue les oiseaux et dit : « Pourquoi ne vois-je pas la huppe ? est-elle parmi les absents ? Je la châtierai sévèrement ! ou je l'égorgerai ! ou bien elle m'apportera un argument

¹³³ BRASEY, Edouard, *Le bestiaire fabuleux*, Pygmalion/Gérard Watelet, Paris, 2001, p. 47.

¹³⁴ Ibid., p. 11.

¹³⁵ Le Saint Coran, Sourate 27, verset 16.

¹³⁶ Le Saint Coran, Sourate 27, verset 17.

explicite ». Mais elle n'était restée (absente) que peu de temps et dit : « J'ai appris ce que tu n'as point appris ; et je te rapporte de Saba' une nouvelle sûre : J'ai trouvé qu'une femme est leur reine, que de toute chose elle a été comblée et qu'elle a un trône magnifique¹³⁷.

Ce pouvoir de Salomon, et surtout cet épisode de sa vie, qui nous semble faire partie du monde de Tolkien, entretient avec lui quelques correspondances. D'abord, on a l'impression de lire le passage où Beorn ordonne à ses animaux de préparer la salle à manger à ses invités :

Beorn claqua des mains, et entrèrent en trottant quatre magnifiques poneys blancs et plusieurs grands chiens gris au corps allongé. Beorn leur dit quelque chose dans un curieux langage, semblable à des bruits d'animaux transformés en paroles. Ils ressortirent et revinrent bientôt portant dans leur gueule des torches qu'ils allumèrent au feu et plantèrent dans les supports bas, accolés aux colonnes de la salle autour de l'âtre central¹³⁸.

Ensuite, et c'est ce qui est captivant davantage, vient la figure de la huppe qui apporta un message à Salomon. Son agissement est identique à celui du corbeau Roac qui vient conseiller Thorin après la mort de Smaug :

La nouvelle de la mort du gardien s'est déjà répandue de tous côtés, et la légende de la richesse de Thrór n'a pas perdu aux récits qui se sont transmis durant tant d'années ; bien des gens sont avides de s'assurer une part du gâteau. Déjà une troupe d'elfes est en route [...] Sur les rives du lac, les hommes murmurent que leurs malheurs sont dus aux nains, car ils sont sans toit, un grand nombre a péri et Smaug a détruit la ville. [...] Si vous voulez suivre mes conseils, vous [...] vous fierez à [...] Barde, de la lignée de Girion ; c'est un homme sombre, mais loyal. Nous verrions de nouveau régner la paix entre les nains, les hommes et les elfes après la longue désolation ; mais cela peut vous coûter cher en or. J'ai dit¹³⁹.

Selon le *Dictionnaire des symboles*, le corbeau ne possède pas seulement un symbolisme négatif, lié au mauvais augure et au malheur, car en Orient comme en Occident, il possède également des vertus positives. En Chine et au Japon, il symbolise la gratitude filiale, l'amour familial et un prodigieux rétablissement de l'ordre social. Il est considéré comme un messager divin, annonciateur de triomphe et signe de vertu. Dans la Genèse, il est symbole de perspicacité, car c'est lui qui se chargea, sous l'ordre

¹³⁷ Le Saint Coran, Sourate 27, versets 18-23.

¹³⁸ TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Bilbo le hobbit*, Editions Stock, Paris, 1969, p. 132.

¹³⁹ Ibid., p. 134.

de Noé et après le Déluge, d'aller vérifier si la terre commence à réapparaître au-dessous des eaux : « *Au bout de quarante jours, Noé ouvrit la fenêtre qu'il avait faite à l'arche et il lâcha le cordeau, qui alla et vint jusqu'à ce que les eaux aient séché sur la terre*¹⁴⁰ ».

Chez les Celtes, il joue un rôle prophétique, chez les scandinaves il représente le principe de création, s'opposant ainsi au loup qui renvoie au principe de destruction. En Afrique Noire on lui atteste le rôle de guide et d'esprit protecteur. Au Congo on le considère « *comme un oiseau qui prévient les hommes des dangers qui les menacent*¹⁴¹ ». Dans le Coran, c'est le corbeau qui apprend à Caïn comment enterrer le corps de son défunt frère, en grattant le sol avec ses pattes, et par conséquent lui fait comprendre l'horrible acte qu'il a commis.

Dans *Bilbo le Hobbit*, les corbeaux de la Montagne Solitaire étaient au service de la vie, car c'est leur intervention, soudaine et décisive, qui a empêché un conflit sans précédent entre les Nains, les Elfes et les Hommes. Leur aide apportée aux Nains s'est limitée à une participation tactique afin de rompre le siège d'Erebor, sans pour autant se mêler à l'affrontement final. Les corbeaux du Hobbit étaient pacifiques, contrairement aux aigles et aux wargs.

L'amitié entre les corbeaux et les Nains remonte au règne de Thrór, roi sous la montagne, lorsque les parents de Roäc s'installèrent sur une hauteur de la Montagne Solitaire, qui fut par la suite appelée Ravenhill, « la colline des corbeaux ». Balin s'en souvient : « *Il existait autrefois une grande amitié entre [les corbeaux] et les gens de Thrór ; ils nous apportaient souvent des nouvelles secrètes, et nous les en récompensions en leur donnant des objets brillants qu'ils convoitaient pour les emporter dans leurs demeures*¹⁴² ». Ayant le rôle de conseillers, comme lorsque Roäc avertit Thorin de l'arrivée de l'hiver : « *Comment vous nourrirez-vous sans l'amitié et la bonne volonté des régions d'alentour*¹⁴³ ? », le rôle de guides, comme le corbeau qui a aidé Fili et Kili dans la recherche des poneys ayant survécus à Smaug :

¹⁴⁰ CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Éditions Robert Laffont, Paris, 1982, p. 285.

¹⁴¹ Ibid., p. 286.

¹⁴² TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Bilbo le Hobbit*, Op. Cit., p. 133.

¹⁴³ Ibid., p. 139.

Trois de leurs poneys avaient réchappé et vagabondaient en liberté assez loin en aval sur les rives de la Rivière Courante, près de l'endroit où ils avaient laissé le reste de leurs provisions. Aussi, [...] Fili et Kili furent-ils dépêchés, sous la conduite d'un corbeau, afin de retrouver leurs poneys et de rapporter tout ce qu'ils pourraient¹⁴⁴.

Et, finalement, le rôle de porteur de bonnes nouvelles, comme l'annonce de la chute de Smaug le dragon, auprès des Nains, les rois dont la richesse est sans mesure, les corbeaux de la Montagne Solitaire apparaissent comme des oiseaux messagers, à l'image de la huppe du Roi Salomon.

Parmi les personnages mythiques qui sont dotés de pouvoirs et de savoirs exceptionnels leur permettant de communiquer avec les animaux, nous avons deux figures principales, que l'on doit citer : la première est celle d'Orphée et la seconde est celle de Mélampous.

Dans la mythologie Grecque, Orphée était le fils d'Éagre, roi de Thrace, et de Calliope, « à la belle voix », la Muse de l'Eloquence et de la Poésie Epique. Orphée, était le poète le plus célèbre de l'Antiquité, il « *n'est pas seulement la figure du musicien, il est l'amant de la musique, et cette lyre qu'il tient à la main est sa maîtresse¹⁴⁵* ». Il montra dès son enfance une grande disposition pour la poésie et la musique, et avec la lyre que lui a offerte Apollon, il exerça une magie sur toutes les créatures. « *Dans les forêts du Rhodope, l'Orphée mythique charme les animaux, du plus féroce au plus doux, du plus gros au plus minuscule¹⁴⁶* », il a su faire de sa musique un langage compréhensible par tout ce qui est animé et inanimé. « *Orphée est un charmeur de montagnes, comme il entraîne derrière lui les animaux et les arbres¹⁴⁷* ».

Quant à Mélampous, ou Mélampe, fils d'Amythaon, fils de Créthée roi d'Iolcos, il était guérisseur et devin célèbre, doté de la capacité de comprendre le langage des oiseaux. Quand il était enfant, il recueillit des serpenteaux dont les parents furent tués et en prit soin. Pour le remercier, les petits serpents vinrent sur ses épaules, alors qu'il

¹⁴⁴ Ibid., p. 135.

¹⁴⁵ BRUNEL, Pierre, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Op. Cit., p. 1129.

¹⁴⁶ BRUNEL, Pierre, *Mythopoétique des genres*, PUF, Paris, 2003, p. 38.

¹⁴⁷ BRUNEL, Pierre, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Op. Cit., p. 1131.

dormait, et lui purifièrent les oreilles avec leurs langues. Le matin, il se réveilla capable de comprendre les oiseaux. Et de prédire l'avenir.

Nous venons de voir des hommes et des nains capables de comprendre et de maîtriser le langage des animaux – car seul Salomon pouvait comprendre ce que disait la huppe – mais le phénomène inverse, celui de l'animal qui parle avec une voix humaine, existe également, non pas dans le monde naturel bien sûr, mais dans le contexte littéraire et fictionnel. Nous pouvons citer à titre d'exemple le cheval d'Achille :

En Grèce, l'exemple le plus sensationnel et le plus ancien est celui d'un des deux chevaux « divins » d'Achille, Xanthos, qui parle avec une voix « humaine » ; cependant il est clairement précisé que le phénomène se produit non pas à cause de la nature divine du noble animal, mais suite à une intervention volontaire et miraculeuse d'Héra¹⁴⁸.

Dans le *Seigneur des Anneaux*, Tolkien nous parle d'un cheval qui connaissait le langage des Hommes, il s'agit de Felarof : « Gandalf a pris le cheval nommé Gripoil, le plus précieux de tous les coursiers du roi, principal des Mearas que seul peut monter le Seigneur de la Marche. Car le père de leur race fut le grand cheval d'Eorl, qui connaissait le langage des Hommes¹⁴⁹ ». Mais les vertus de ce cheval ne s'arrêtent pas là, car un peu plus loin, Tolkien ajoute qu'il possédait même des ailes aux talons : « Ainsi s'exprimait jadis en Rohan un poète oublié, rappelant la haute taille et la beauté d'Eorl le Jeune, qui vint du Nord, et son coursier Felarof, père des Chevaux, avait des ailes aux pieds. C'est ce que chantent les Hommes, le soir¹⁵⁰ ».

Posséder le pouvoir de comprendre l'autre, totalement différent de soi, l'homme comprenant l'animal ou l'inverse, c'est avoir un savoir prodigieux qui rend particulier, c'est être comme celui que les Grecs antiques nommaient l'« homme divin », ou « l'être divin » pour généraliser, celui qui détient les connaissances relatives à une vérité cachées aux hommes ordinaires, ce « maître de vérité » liant le monde animal au monde

¹⁴⁸ PELLIZER, Ezio, « La parole aux animaux », Maria Paola Castiglioni (trad.), dans Danièle Auger et Charles Delattre (dir.), *Mythe et fiction*, Presses universitaires de Paris Nanterre, Nanterre, 2010, pp. 201-218.

¹⁴⁹ TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Le seigneur des anneaux, Les deux tours*, Op. Cit., p. 53.

¹⁵⁰ Ibid., p. 177.

humain et certainement au monde divin, formant ainsi une seule communauté, où les différentes races sont solidaires et partagent une certaine sympathie et un certain respect.

L'une des possibles « morales de l'histoire », ou des nombreuses histoires de ce type, écrites et à écrire, sur la voix des animaux et sur le moyen de communiquer avec eux, semble être la reconsidération de la vie de notre planète dans une dimension « globale » : inventer, imaginer une théorie de Gaia, comme l'a fait James Lovelock, ou une éthologie renouvelée. Depuis au moins trois millénaires, le mythos, véhiculé par ces innombrables manifestations de l'imaginaire, semble exprimer toujours une inquiétude générale plutôt simple : comment faire un « bon usage » de l'Anneau du Roi Salomon¹⁵¹.

On peut dire que ce bon usage est justement l'axe principal de l'œuvre de Tolkien, car toute son histoire tourne autour de l'anneau et de sa symbolique. En forme de cercle, celui-ci est la « figure de la contradiction et du paradoxe, il est tout et son contraire : mouvement et immobilité, fini et infini¹⁵² », son importance dépend de son utilisation, exactement comme l'Anneau du pouvoir, il vous donne le pouvoir mais il vous contrôle et vous mène au mal, à Sauron. Seuls les esprits forts peuvent l'éviter et ne pas être influencés par sa magie.

I.3.3. Les gens de l'éléphant et la cité sacrée

Si la Tour de Babel représente le péché et sa destruction la colère divine, il existe une autre construction dont la symbolique est complètement l'inverse de Babel. Il s'agit de la Kaaba, située à la Mecque en Arabie Saoudite, elle est la construction la plus sacrée en Islam et le lieu de pèlerinage et de prière, symbole de rassemblement, de tous les musulmans. D'après la tradition musulmane, elle fut construite par les anges bien avant la descente d'Adam sur Terre, puis reconstruite après le Déluge de Noé par le Prophète Abraham. Elle fut maintes fois dégradée par des invasions et des batailles, mais la tentative de sa destruction la plus célèbre et celle citée dans la sourate 105 du Saint Coran, qui dit :

¹⁵¹ PELLIZER, Ezio, Op. Cit.

¹⁵² PONT-HUMBERT, Catherine, *Dictionnaire des symboles, des rites et des croyances*, Hachette Littérature, Paris, 2003, p. 97.

Ne sais tu pas ce qu'a fait ton Seigneur des gens de l'éléphant, n'a t'Il pas mis en échec leur manigance, et Il a envoyé sur eux des oiseaux par groupes, qui leurs jettent des cailloux d'argile et de pierre, et Il a fait qu'ils soient comme des feuilles mangées [par les bêtes]¹⁵³.

L'attaque fut menée par Abraha d'Abyssinie, appelé également Abraha Al-Achram, général Abyssin et roi de l'Himyar, il voulait détruire la Kaaba car il avait bâti une église au Yémen mais les arabes restèrent attachés à la Maison de Dieu, il leva donc une armée importante, qui comptait un éléphant gigantesque dans ses rangs, et se dirigea vers le Mecque.

Mais avant son attaque Abraha devait trouver un prétexte. Une fois à la Macque, il ordonna à ses soldats de capturer le bétail, constitué de chameaux appartenant à Shayba Ibn Hachim, connu sous le nom d'Abd Al-Moultalib, grand père paternel du Prophète Mohamed « Que la Paix et les Bénédiction d'Allah soient sur lui », tout en envoyant un messager à celui-ci l'informant de l'événement : « *Le roi m'a envoyé à toi pour t'informer qu'il n'est pas venu pour combattre sauf si vous le combattez, mais il est venu pour détruire cette Maison puis il repartira¹⁵⁴* ». Abd Al-Moultalib lui répondit : « *Il n'y aura pas de combat avec nous et nous n'avons aucune force contre lui, nous le laisserons faire ce qu'il est venu faire¹⁵⁵* ».

Les deux hommes se rendirent alors chez le roi, qui les accueillit avec honneur puis demanda à son interprète : « *Demande-lui ce qu'il veut du roi¹⁵⁶* ». L'interprète posa la question au concerné et celui-ci répondit : « *Je veux qu'il rende les deux cents bestiaux qu'il a capturés¹⁵⁷* ». Abraha, surpris, répliqua : « *Dis-lui qu'il m'a plu lorsque je l'ai vu mais qu'il a baissé maintenant dans mon estime ; je suis venu détruire un édifice qui fait partie de sa religion, il ne m'en parle même pas et me parle de chameaux que j'ai capturés¹⁵⁸ !* » Abd Al-Moultalib lui répondit : « *Je suis le propriétaire de ces chameaux et en ce qui concerne cet édifice, il a un Seigneur Qui le défendra¹⁵⁹* ».

¹⁵³ Le Saint Coran, Sourate Al-Fil, versets 1-5.

¹⁵⁴ *Récit au sujet des gens qui accompagnaient l'éléphant*, disponible sur : <<https://www.islam-informations.net/recits/histoires-du-passe/les-gens-qui-accompagnaient-l-elephant>>, consulté le : 1 juillet 2020.

¹⁵⁵ Ibid.

¹⁵⁶ Ibid.

¹⁵⁷ Ibid.

¹⁵⁸ Ibid.

¹⁵⁹ Ibid.

Ainsi les chameaux furent rendus à leur propriétaire, qui, en sortant de chez le roi, informa son peuple de l'événement et leur demanda de se cacher dans les gorges et aux sommets des montagnes, car un mal pourrait être fait par le roi et son armée. Et c'est ce qui se passa. Abraha avança avec son armée vers La Mecque, mais un événement extraordinaire les empêcha d'y entrer. L'éléphant qu'ils ont amené pour détruire la Kaaba s'agenouilla, refusant ainsi d'accomplir sa mission, ils le remuèrent, le forcèrent à se relever et le frappèrent, mais en vain, l'animal se leva quand ils l'orientèrent vers d'autres destinations mais s'agenouilla et refusa d'avancer, encore et encore, dès qu'il fut face à la direction de la Kaaba.

C'est à ce moment-là que Dieu envoya des oiseaux, venus de la mer, transportant chacun des cailloux, trois exactement : deux dans les pattes et un dans le bec. Chaque caillou, d'une taille d'une lentille ou d'un pois chiche, portait l'inscription du nom d'un soldat ennemi. Chaque caillou était destiné à une personne. Les oiseaux attaquèrent l'armée d'Abraha par groupes successifs, leur lançant les cailloux qui transperçaient, un à un, les soldats de l'armée d'Abraha et Abraha lui-même, qui furent exterminés avant de pénétrer cette cité sacrée.

L'attaque de l'armée ennemie, la cité sacrée des hommes, l'éléphant, l'attaque des oiseaux, l'anéantissement de l'ennemi et la victoire du bien contre le mal, voilà six éléments de ce récit qui nous font penser à la Bataille des Champs du Pelennor, dernière grande bataille dans le récit du Seigneur des Anneaux de Tolkien, et sûrement la plus décisive.

Cette bataille opposa l'immense armée de Sauron aux Hommes du Gondor, elle eut lieu devant la muraille de la cité la plus sacrée des Hommes dans la Terre du Milieu : Minas Tirith.

Et là, à l'endroit où se terminaient les Montagnes Blanches des Ered Nimrais, il vit, comme Gandalf le lui avait annoncé, la sombre masse du mont Mindolluin, les ombres violettes de ses hauts cols, et sa haute face blanche dévoilée par le jour croissant. Et sur le genou qu'elle projetait était assise la Cité Gardée et ses sept murs de pierre, si forts et si anciens qu'elle

*semblait non pas bâtie de main d'homme, mais sculptée par des géants dans l'ossature de la terre*¹⁶⁰.

La cité de Minas Tirith est la capitale du Gondor, elle était nommée autrefois Minas Anor, lors du règne du roi Tarondor. Elle a pris sa nouvelle nomination lorsque sa cité-sœur, Minas Ithil, fut prise par Sauron qui la surnomma Minas Morgul. Minas Tirith n'est pas seulement la capitale du Gondor, mais elle est aussi sa gardienne face au Mordor.

Elle était bâtie sur sept niveaux, séparés par des remparts, auxquels on ne pouvait accéder que par une seule porte. Sa première muraille, qui faisait face à l'extérieur, aux champs de Pelennor, était de couleur sombre et au milieu de laquelle se trouvait la grande porte principale de la cité. Accolée au mont Mindolluin, le dernier sommet des Montagnes Blanches, Minas Tirith était « *située sur une colline dont une avancée rocheuse semblable à la proue d'un navire traversait cinq des sept cercles*¹⁶¹ ». Le sommet de la cité, formant le septième cercle, était plat et abritait la Maison du Roi, la Tour Blanche et la Place de la Fontaine, où fut planté, jadis, l'Arbre Blanc du Gondor.

Le 15 mars 3019 du Troisième Âge, la plus importante bataille de la Guerre de l'Anneau eut lieu dans le champ qui entoure Minas Tirith. Les forces du seigneur des ténèbres Sauron avaient pour ordre d'anéantir la cité, l'unique rempart entre le mal et la Terre du Milieu. Son armée se constituait d'un nombre impressionnant d'Orques, de Trolls, de Variags, d'Orientais, de Haradrim et leurs terribles Mûmakil, tous menés par le Roi-Sorcier d'Angmar et Gothmog le lieutenant de Morgul.

*De nouvelles forces ennemies montaient vivement la route venant du Fleuve, de sous les murs s'avançaient les légions de Morgul, des champs du sud venaient des gens de pied de Harad précédés de cavaliers, et derrière eux s'élevaient les énormes dos des mûmakil, portant des tours de guerre*¹⁶².

Les Mûmakil était le point fort de l'armée de l'ennemi, car « *partout où venaient les mûmakil, les chevaux refusaient d'avancer et se dérobaient, et les grands monstres n'étaient pas*

¹⁶⁰ TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Le seigneur des anneaux, Le Retour du Roi*, Op. Cit., p. 5.

¹⁶¹ Disponible sur : <https://www.tolkiendil.com/encyclo/geographie/villes_tours_et_forteresses/gondor/minas_tirith>, consulté le 14 juin 2020.

¹⁶² TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Le seigneur des anneaux, Le Retour du Roi*, Op. Cit., p. 158.

*combattus, ils se dressaient comme des tours de défense, et les Haradrim se ralliaient autour d'eux*¹⁶³ ».

Mais que sont exactement ces créatures ? Et à quoi ressemblent-elles ?

Surnommé « oliphant » par les hobbits, « *Le Mûmak* (au pluriel *mûmakil*) est un animal originaire du Harad, au Sud de la Terre du Milieu, qui apparaît principalement dans le *Seigneur des Anneaux*. Il s'agit d'une créature très proche de l'éléphant, mais d'une stature supérieure [...] Tolkien le décrit lui-même dans une lettre comme "un gros éléphant de taille préhistorique"¹⁶⁴ ». Il était utilisé dans les guerres par le peuple du Harad, un peuple sauvage réputé pour sa cruauté et son habitude à combattre pour le maître du mal :

Protégés d'un caparaçon, surmontés d'une tour de guerre et dirigés par un conducteur placé sur leur cou, les mûmakil y sont surtout utilisés pour charger ; ils effrayent en particulier les chevaux qui paniquent à leur contact. L'utilisation que Tolkien fait de ces créatures s'inspire sans aucun doute de celle des éléphants de guerre dans l'Antiquité, dont les exemples les plus connus se rencontrent dans la campagne d'Alexandre le Grand contre le roi Porus ou encore lors des Guerres Puniqes¹⁶⁵.

Sam décrit l'oliphant en chantant un poème, quand il était avec Frodon et Gollum en Ithilien :

*Gris comme une souris,
Grand comme une maison,
Le nez comme un serpent,
Je fais trembler la terre,
Quand je piétine dans l'herbe,
Les arbres craquent à mon passage.
Cornes dans la bouche,
Je marche vers le sud,
Battant de mes grandes oreilles.
Au-delà de tout compte d'années,
Je marche lourdement, toujours, toujours.
Sans jamais me coucher sur la terre,
Pas même pour mourir.
Je suis l'oliphant,
Le plus grand de tous,
Énorme, vieux et haut.
Si jamais tu me rencontrais,
Plus tu ne m'oublierais.
Si tu me vois jamais,*

¹⁶³ Ibid., p. 164.

¹⁶⁴ ROCHEBOUET, Anne, dans Vencent Ferré (dir), Op. Cit., p. 433.

¹⁶⁵ Ibid.

*Tu ne me croiras pas réel,
Mais je suis le vieil oliphant,
Et je ne me couche jamais¹⁶⁶.*

Ensuite, il le vit, devant lui, sortir des arbres fracassés. Sa vaste forme lui parut bien plus grande qu'une grande maison, elle ressemblait à une colline grise en mouvement. Cette bête de vaste volume, connue pour sa corpulence et sa majesté, avait des grandes pattes semblables à des arbres, des oreilles énormes étendues comme des voiles, un long muflé levé comme un serpent, des petits yeux rouges emplis de fureur.

Les Mûmakil ressemblent beaucoup aux éléphants et leur objectif fut de détruire la cité sacrée des Hommes, guidés bien sûr par les forces du mal, mais ils n'arrivèrent même pas à atteindre la première muraille, car ils furent réduits à néant par Aragorn et ses compagnons. Et après cet événement arrivèrent les Aigles pour en finir avec le reste de l'armée dans les Champs du Pelennor. Car, depuis que Aigles et Orques existent, ils vouent les uns envers les autres une grande haine :

Les aigles ne sont pas des animaux bienveillants. Certains sont lâches et cruels. Mais l'ancienne race des montagnes du Nord comptait les plus grands de tous les oiseaux ; ils étaient fiers et forts et avaient le cœur noble. Ils n'aimaient pas les gobelins, mais ils ne les craignaient pas non plus. Quand ils leur prêtaient la moindre attention (ce qui était rare, car ils ne mangeaient pas semblables créatures), ils fondaient sur eux, les renvoyaient, poussant des cris éperdus, dans leurs cavernes et arrêtaient ainsi toute méchanceté que les autres étaient en train de commettre. Les gobelins haïssaient et redoutaient les aigles, mais ils ne pouvaient atteindre leur demeure élevée, ni les chasser des montagnes¹⁶⁷.

Voilà ici, tant d'éléments qui coïncident avec l'histoire des gens de l'éléphant citée dans le Coran, toutefois il reste un dernier point de ressemblance qui rapproche davantage les deux cités sacrées, il s'agit de la Pierre noire.

Dans l'histoire des deux cités, on parle de l'existence d'une Pierre noire, sacrée pour les peuples et dont l'origine est énigmatique¹⁶⁸. A La Mecque, la Pierre noire, ou al-hajar al-aswad, est fichée dans l'angle sud-est de la Kaaba, mesurant dans les

¹⁶⁶ TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Le seigneur des anneaux, Les deux tours*, Op. Cit., p. 408.

¹⁶⁷ Tolkien, John Ronald Reuel, *Bilbo le hobbit*, Op. Cit., p. 112.

¹⁶⁸ Ce parallélisme a été développé par Kristine Larsen dans un article publié sur Tolkiendil.

alentours de cinquante centimètres de diamètre et marquant le début et la fin de la circumambulation, rituel qui fait partie de la cérémonie du hadj, durant lequel les pèlerins viennent la toucher et l'embrasser. A l'origine, la Pierre était blanche, mais elle aurait noirci à cause des péchés de tous ceux qui la touchent et l'embrassent. Quant à savoir d'où elle vient, plusieurs hadiths expliquent qu'elle serait descendue du Paradis au moment de la chute d'Adam sur Terre.

Quant à la Pierre d'Erech, pierre noire du Gondor qui « fut apportée de Númenor par Isildur¹⁶⁹ », elle est placée au sommet d'une colline. Elle est présentée comme une :

Pierre noire, ronde comme un grand globe, de la hauteur d'un homme, bien que la moitié fût enterrée. Elle avait un aspect surnaturel, comme si elle était tombée du ciel, et d'aucuns le croyaient, mais ceux qui se souvenaient encore de la tradition de l'Ouistrenesse disaient qu'elle avait été apportée lors de la ruine de Númenor et établie là par Isildur à son débarquement. Aucun des habitants de la vallée n'osait s'en approcher ou ne voulait demeurer auprès, ils disaient, en effet, que c'était un rendez-vous des Hommes de l'Ombre, qui s'y rassemblaient aux époques de peur, se pressant et chuchotant autour de la Pierre¹⁷⁰.

Autrefois, autour de cette Pierre noire, « le dernier roi des hommes sombres des Montagnes, qui jurèrent allégeance aux fils d'Elendil, [leur promit] de les aider pour toujours, eux et leur parentèle¹⁷¹ », un serment qui fut brisé, amenant Isildur à les maudire.

Il est possible que la vraie origine et identité de la Pierre d'Erech soit plus astronomique que géologique, et qu'en laissant la porte ouverte à une telle interprétation alternative, Tolkien ait une fois de plus répliqué une énigme de notre propre histoire – la fameuse Pierre noire de la Ka'aba – avec un mystère similaire de la Terre du Milieu¹⁷².

D'une seule couleur, d'origine céleste, édénique (vu que nous avons déjà comparé Numénor à un paradis terrestre), objet autour duquel s'est accompli un serment, se situant dans une cité sacrée, les deux Pierres manifestent une ressemblance surprenante.

¹⁶⁹ TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Le seigneur des anneaux, Le Retour du Roi*, Op. Cit., p. 55.

¹⁷⁰ Ibid., p. 67.

¹⁷¹ WILLIS, Didier (dir.), *Tolkien, le façonnement d'un monde, Vol. 2 – Astronomie & Géographie*, Le Dragon de Brume, 2014, p. 350.

¹⁷² LARSEN, Kristine, « La Pierre d'Erech et la pierre noire de la Ka'aba : météorite ou "faux météore" ? », trad. Damien Bador, dans *Tolkiendil*, En ligne, <http://www.tolkiendil.com/essais/astronomie/erech_kaaba_meteorite>, consulté le : 20 juillet 2017.

Conclusion

Le mythe comme modèle de conduite, est une croyance ancrée, génétiquement, en nous. Une croyance qui inspire, qui devient une matière de saisissement, produisant ainsi un état d'émerveillement chez celui qui croit, qui se transforme ensuite en mythe, en récits inventés. Pour Tolkien, sa croyance était sa première source d'inspiration. De la Genèse, il a façonné un monde à l'image de celui créé par Dieu. De l'image des Archanges, il a créé les Valar, de celle des anges, il a donné moins de pouvoir au Mayar et de l'image des Prophètes, il a envoyé les Istari sur la terre afin de guider ses habitants. Cette terre qu'il a nommé Arda, il l'a peuplée d'Elfes, de Nains, d'Humains et d'autres créatures, toutes inspirées de créatures bibliques et coraniques, car, comme l'explique Marc-Louis Questin, « *Tolkien ne s'est pas contenté d'étudier au plus près les anciennes mythologies celtiques, germaniques ou scandinaves. Il s'est aussi intéressé aux systèmes religieux du Proche-Orient et de l'Orient*¹⁷³ ».

La Synchronicité qu'il a instaurée avec les croyances divines en a fait un passeur d'archétypes, un maillon fort dans la transmission d'un savoir lié à l'ancien temps. Le recours aux archétypes dans l'œuvre de Tolkien a conféré à ses textes plus de profondeur, de signification et, surtout, plus de magnificence. Ainsi, en lisant Tolkien, on remonte aux temps de la Faute originelle et de la résurrection, on rêve de quête d'immortalité et d'un paradis presque perdu.

En faisant appel à un inconscient collectif de tout horizon, qui « *guide les groupes sociaux et l'humanité comme l'inconscient individuel guide chaque personne*¹⁷⁴ », Tolkien dénonce certains vices de l'humanité, tels que l'orgueil démesuré, l'oppression, la désobéissance et le défi de Dieu. Il nous enseigne, en contrepartie, la solidarité et la reconnaissance de l'autre dans sa différence, tout cela à travers le recours à quelques images, que l'on peut considérer comme mythiques, qui appartiennent nécessairement aux temps des commencements.

¹⁷³ QUESTIN, Marc-Louis, Op. Cit., p. 28.

¹⁷⁴ LARUE-TONDEUR, Josette, « L'Inconscient collectif langagier », Les cahiers psychologie politique, En ligne, numéro 18, Janvier 2011, <<http://lodel.irevues.inist.fr/cahierspsychologiepolitique/index.php?id=1785>>, consulté le : 24 mars 2018.

*« Il ya plus de dix mille ans de littérature
derrière chaque conte écrit »*

Gabriel Garcia Marquez.

Chapitre deuxième :

Tolkien et l'oraliture : quand la parole devient réécriture



Introduction

Les archétypes sont transportés par le mythe, après une invention d'abord et sûrement individuelle, et distribués à travers un inconscient collectif afin de subir des interprétations, des transformations, collectives. Selon Kerényi, le terme « mythe » est polyvalent, usé et vague. Son origine grecque combine plusieurs verbes à fois : réunir, dire, dans le sens de réciter, raconter, fabuler, etc. Des verbes qui ont tous trait à la tradition orale. Comme nous l'avons déjà cité, le mythe est une parole sacrée. Kerényi le qualifie d'art :

Un art adhérent et inhérent à la poésie [...], un art avec des données matérielles particulières. Car il existe une matière spéciale qui conditionne l'art de la mythologie : c'est une somme d'éléments anciens, transmis par la tradition, traitant de dieux et d'êtres divins, de combats de héros et de descentes aux enfers, éléments contenus dans des récits connus mais qui n'excluent cependant pas tout modelage plus poussé. Le meilleur terme pour désigner ces éléments serait le grec mythologème. La mythologie est le mouvement de cette matière : quelque chose de ferme et de mobile en même temps, de matériel bien que non statique, sujet à transformations¹.

Après ses créations dans la Création, l'homme partage ses croyances sous forme de récits racontés, car l'oralité était, à cette époque, le seul moyen de transmission des connaissances (elle l'est toujours pour certaines sociétés). Ainsi on qualifiait de société orale, comme l'explique Jean Cauvin, tout « *groupe humain qui fonde la plus grande partie de*

¹ JUNG, Carl Gustav, KERÉNYI, Charles, Op. Cit., p. 13.

ses échanges sur la parole² ». Il ajoute qu' « une société orale lie son être profond, sa mémoire, son savoir, son passé, ses conduites valorisées et leur transmission aux générations suivantes, à la forme orale de communication. En d'autres termes, ce n'est pas seulement un échange de messages dans l'instant présent, mais bien au-delà il y a un échange entre le passé et le présent, avec ce qui fait que telle société dure à travers le temps parmi d'autres sociétés³ ».

Dans ces sociétés orales, la parole est sacrée, elle est ce « verbe » fondateur de toutes les civilisations, car « au commencement était le verbe ». Et selon John Austin, dans son livre *How to do things with words* publié en 1962, la parole peut être performative, elle peut devenir une action, ce qui lui confère une force et une valeur. François N'soudan vient confirmer cela en affirmant que « *la parole n'est pas un mode passif de communication mais un mode d'action par excellence. Parler, c'est d'abord agir. La parole se livre comme une arme redoutable et on l'utilise ; il en est ainsi des débats tant publics que privés⁴ ».*

Etant sacrée et puissante, la parole est aussi traditionnelle, il ne peut en être autrement, car ses racines sont ancrées dans l'histoire profonde de toute société. Cependant, elle ne représente pas seulement le passé, mais également le présent et le futur, puisqu'elle est cet échange immédiat de connaissance qui concerne la tradition et qui est destiné à évoluer dans le futur. Elle joue presque le même rôle que l'écrit dans nos sociétés d'aujourd'hui.

Dans ce présent chapitre, nous aborderons, la question de façon plus détaillée. Dans un premier temps, nous expliquerons la notion de « tradition orale », ses principaux composants et sa force ultime, qui se résume à sa parole. Dans un second temps, nous exposerons des liens, des points communs, des ressemblances explicites et implicites entre quelques contes populaires et les œuvres de Tolkien. Dans un dernier temps, après avoir abordé les contes populaires en tant que sources d'inspiration de l'écrivain britannique, nous passerons à ses inspirations légendaires. Ainsi nous suivrons les traces des légendes nordiques et armoricaines dans son écriture.

² LADITAN, Affin O., « De l'oralité à la littérature : métamorphoses de la parole chez les Yorubas », dans *Semen*, n° 18, 2004, En ligne, <<http://semen.revues.org/1226>>, consulté le : 9 mai 2020.

³ Ibid.

⁴ « La parole dans les sociétés orales », en ligne, http://www.contesafricains.com/article.php3?id_article=13, consulté le : 19 juin 2018.

II.1. ORALITÉ, ORALITURE ET LITTÉRATURE

Formé à partir de l'adjectif « oral », l'« oralité réfère, de façon assez vague, à un type de communication opérée par voie buccale et sonore⁵ ». Le dictionnaire du littéraire l'oppose à l'écriture et la définit comme « un mode de communication fondé sur la parole humaine et sans autre moyen de conservation que la mémoire individuelle. Par extension, l'oralité désigne ce qui, dans le texte écrit, témoigne de la parole et de la tradition orale⁶ ».

Selon Elisabeth Lhote, l'oralité est « tout d'abord une mise en acte d'un long processus psycho-socio-linguistico-physiologique qui s'accompagne d'une émission et/ou d'une réception sonore faisant usage d'organes vocaux et auditifs⁷ ». C'est la mise en pratique d'un apprentissage langagier, dans lequel la voix est l'élément essentiel, une mise en pratique de nature physique et physiologique qui nécessite la présence de conditions bien déterminées : d'abord, le besoin de communiquer ; ensuite l'échange, donc la réception de ce besoin ; et enfin, la situation dans laquelle s'accomplit cette communication, une situation qui doit être favorable. A ces trois conditions, vient s'ajouter une quatrième dont l'importance est primordiale, il s'agit de ce qu'on a envie de communiquer, le contenu du message. Selon Paul Zumthor :

La communication orale remplit, dans le groupe social, une fonction en grande partie d'extériorisation. Elle fait entendre, collectivement et globalement, le discours que cette société tient sur elle-même. Elle assure ainsi la perpétuation du groupe en question et de sa culture : c'est pourquoi un lien spécial et très fort l'attache à la « tradition », celle-ci étant, en son essence, continuité culturelle. Les voix humaines forment ainsi, dans l'existence du groupe, un bruit de fond, une stimulation sonore qui, dans certains cas, prend une acuité plus grande car elle fait appel aux formes profondes de l'imagination collective⁸.

Avec l'usage, la communication orale devient donc une tradition. Et cette tradition, orale à son tour, est le reflet de la société, car elle est non seulement son produit, mais aussi l'élément déterminant des rapports sociaux entre les individus.

⁵ ZUMTHOR, Paul, « Oralité », *Intermédialités / Intermediality*, n° 12, 2008, p. 169.

⁶ ROBERT, Lucie, « Oralité », in Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala (dir.), *Op. Cit.*, p. 426.

⁷ LHOTE, Elisabeth, « Pour une didactologie de l'oralité », dans *Éla. Études de linguistique appliquée*, vol. 123-124, no. 3, 2001, pp. 445-453, en ligne, <<https://www.cairn.info/revue-ela-2001-3-page-445.htm>>, consulté le : 1 juin 2020.

⁸ ZUMTHOR, Paul, *Op. Cit.*

II.1.1. La tradition orale

Selon Joseph Ki Zerbo, la tradition orale est « *L'ensemble de tous les styles de témoignages transmis verbalement par un peuple sur son passé*⁹ ». Dans une interview, Amadou Hampâté Bâ, écrivain et ethnologue malien, propose une définition très explicative :

La tradition orale, pour nous, c'est l'enseignement, à tous les degrés, degré primaire, degré secondaire, degré supérieur, donc c'est l'enseignement à tous les degrés, ça englobe aussi bien la morale, la philosophie, les mathématiques, la géométrie et tout ce qui s'appelle connaissances humaines, tant au point de vue culturel qu'au point de vue culturel. Alors, donc la tradition orale c'est l'enseignement¹⁰.

Parler de tradition orale c'est donc parler d'enseignement, de transmission et de stockage d'informations par le biais de la parole et de la mémoire humaines, d'abord individuelles puis collectives. Mais la tradition orale est un processus socioculturel plus complexe, car il « *met en jeu des phénomènes essentiels du fonctionnement mental humain, quant aux modes de communication et de mémorisation, sur lesquels nos connaissances sont surtout conjecturales*¹¹ ».

Cette complexité est due, d'une part, à la diversité des faits culturels que l'on considère appartenant au phénomène de l'oralité. La plupart du temps, l'entendement de la tradition orale est limité aux énoncés qui racontent le passé d'une société donnée (mythes fondateurs, légendes, chroniques, généalogies), mais elle comprend également d'autres formes d'énoncés qui font partie de cet héritage (contes, rituels, coutumes, recettes, etc.).

D'autre part, cette complexité reflète celle du processus, lui-même, de la transmission des informations et de l'acquisition des pratiques chez l'humain, un processus marqué par un paradoxe fondamental, que Pascal Boyer explique aussi :

⁹ DIOULDE, Laya, *La Tradition orale ; problématique et méthodologie des sources de l'histoire africaine*, Niamey, CRDTO, 1972, p. 100.

¹⁰ Office national de radiodiffusion télévision française, *Un certain regard : un entretien avec Amadou Hampâté Bâ*, 1969, Vidéo en ligne, <<http://www.ina.fr/video/CPF86655123/amadou-hampate-ba-video.html>>, consulté le 25 avril 2017.

¹¹ BOYER, Pascal, « Tradition orale », dans *Encyclopædia Universalis*, En ligne, <<https://www.universalis.fr/encyclopedie/tradition-orale/>>, consulté le : 01 juillet 2017.

La mémoire individuelle constitue un dispositif de stockage des informations aux limites évidentes ; en outre, lorsqu'il est utilisé à l'exclusion de tout autre système, ce dispositif est censé se contrôler lui-même, fournir la mesure de sa propre exactitude, ce qui augmente d'autant les possibilités d'erreur. Pourtant, les groupes concernés mettent tous l'accent sur l'immuabilité de la tradition, sur la fidélité de la chaîne de répétitions qui aboutit à la version présente. Or, comme le remarquait déjà Marcel Mauss, il n'existe pas dans une culture orale de « version originale » d'un récit ou d'un rituel, mais une multiplicité de versions concurrentes dont chacune peut prétendre à la légitimité traditionnelle¹².

Pour expliquer davantage l'origine de ce paradoxe, Pascal Boyer, nous rappelle certains aspects du fonctionnement de la mémoire humaine et de son usage social :

La mémoire humaine n'est pas comparable aux divers dispositifs graphiques ou informatiques de stockage de l'information. Sa spécificité tient à deux raisons principales. En premier lieu, le travail de la mémoire ne consiste pas seulement en un stockage, mais surtout en un traitement des informations ; recevant des informations de sources sensorielles et conceptuelles multiples, la mémoire doit classer, organiser, éliminer, transformer constamment, sous peine de surcharge irrémédiable. En second lieu, le traitement mnémorique des informations est un processus global : le traitement de nouvelles informations mobilise potentiellement toutes les informations présentes en mémoire¹³.

Ces caractéristiques de la mémoire humaine ont des conséquences décisives sur la sauvegarde de certains événements ou la transmission de certains mythes, car le fonctionnement automatique et inconscient de la mémoire choisit les données qui ont plus d'importance, pour le système de représentations et de croyances du sujet, et ignore celles qui en ont moins. Ce choix varie d'un sujet à un autre, pour un historien, par exemple, le document oral le plus intéressant est celui qu'il suppose le plus exact. Par contre, pour un membre d'une société orale, un mythe ou un rituel est considéré comme important et authentique lorsqu'il exprime des messages pertinents ou des vérités essentielles.

Ces énoncés, jugés importants et authentiques, transmis de génération en génération, constitués de mythes fondateurs, de contes, de sagas, de légendes, de

¹² Ibid.

¹³ Ibid.

poésie lyrique, de proverbes, etc., ont été regroupés sous l'expression de « littérature orale ».

Cette expression, créée en 1881 par Paul Sébillot, est défini par le Larousse comme l'« ensemble des fables, des légendes, des récits qui appartiennent au fonds primitif d'un peuple et se transmettent oralement par la tradition¹⁴ ». Abordée également par Ernst Mirville, elle a été remise en question, y compris par celui-ci qui voyait en elle « une pointe [...] de mépris ou de dépréciation¹⁵ » par rapport à la littérature écrite, et soulignait également l'oxymore qu'elle véhicule : la contradiction entre les deux termes qui la constituent. En effet, parler de « littérature orale » s'est mettre au même piédestal la littérature est des productions orales qui ne sont pas fixées et transmises à l'aide de l'écriture, statut qui les rend inabordables par la plupart des approches littéraires.

L'une des caractéristiques de ces énoncés qui accentue davantage cette inégalité est leur évolution continue, car ils sont constamment sujets à des modifications lors de leur transmission. D'un côté, leurs versions légèrement différentes rendent bien difficile la reconnaissance d'un nouvel énoncé d'une modification supplémentaire. Et d'un autre côté, cette évolution efface complètement le statut d'auteur, critère fondamental dans la littérature écrite, et le remplace par un ensemble de récitants, qui ne peuvent être des « purs créateurs » ou considérés comme de simples transmetteurs, puisque leur participation influence, un tant soit peu, l'énoncé lui-même.

Cette confusion terminologique incita Mirville à lancer un autre concept pour qualifier ce genre de production. Ainsi dans les années 1960, il proposa le concept d'« oraliture », composé du préfixe « oral » et empruntant son suffixe à la littérature. En 1974, Mirville précise que la tradition orale repose en grande partie sur ce qu'il appelle les « arts de la parole », constituant un genre à part entière qu'il nomme le « genre oraliturel ». Dix ans après, dans une interview accordée à Pierre-Raymond Dumas pour la revue *Conjonction*, Mirville définit enfin son concept, il déclare que « *l'oraliture est*

¹⁴ Définition citée par Anne Marchand, « Mythes ? Contes ? Légendes ? De quoi parlons-nous ? », dans *Société de Mythologie Française*, En ligne, <http://www.mythofrancaise.asso.fr/2_mytho/Collectage%20Contes.pdf>, consulté le : 30 avril 2019.

¹⁵ DUMAS, Pierre-Raymond, « Interview sur le concept d'oraliture accordée à Pierre-Raymond Dumas par le docteur Ernest Mirville », *Conjonctions*, N° 161-162, mars-juin 1984, p. 161.

l'ensemble des créations non écrites et orales d'une époque ou d'une communauté, dans le domaine de la philosophie, de l'imagination, de la technique, accusant une certaine valeur quant à la forme ou au fond¹⁶ ».

« Littérature orale » ou « oraliture », qu'importe le nom attribué à ce genre de production, il s'agit ici de l'« *expression esthétique par voie orale, des valeurs sociales d'un peuple transmises verbalement à travers les générations. Ce qui signifie en principe qu'elle s'occupe de ce qui est dit avec beauté et art dans la tradition orale, sans oublier le contenu qui y est enfermé¹⁷ ».* Parlons justement du contenu et de la forme des productions de cette oraliture, les énoncés de cette dernière ont fait l'objet de plusieurs réflexions, parmi lesquelles on peut citer les plus essentielles : Milman Parry et Albert Lord ont suggéré que, lors de la création en littérature orale, on ne peut diviser, entre la « composition » et la « récitation », car ce sont deux aspects qui se combinent et s'associent. Le premier aspect est représenté par un canevas narratif et le second par un ensemble de contraintes métriques et prosodiques.

Vladimir Propp et l'école de la « morphologie », focalisant leurs recherches sur l'uniformité des contes populaires et travaillant principalement sur les contes russes, ont proposé que, sur l'axe « syntagmatique », « *les contes russes pouvaient être réduits à une suite d'actions élémentaires ou fonctions constituant un ensemble ordonné dont chaque conte n'est qu'une exposition partielle¹⁸ ».* A cette réflexion est venue, ensuite, s'opposer l'anthropologie structurale de Claude Lévi-Strauss, privilégiant les rapports « paradigmatiques » d'analogie ou d'opposition qui existent entre différents motifs, ainsi « *les mythes sont analysés comme l'expression de systèmes de représentations organisées en codes, c'est-à-dire, selon les présupposés structuralistes, en réseaux d'oppositions et d'analogies¹⁹ ».*

D'autres travaux, sur l'oralité dans la littérature, ont émergé des notions de plurilinguisme et de carnavalisation de Mikhaïl Bakhtine. Citons à titre d'exemple Paul

¹⁶ Ibid., p. 162.

¹⁷ NGIJEL-NGIJOL, « La parole agréable », in *Revue Notre librairie*, n° 99 octobre-décembre 1989, clef, 1990, p. 23.

¹⁸ BOYER, Pascal, *Op. cit.*

¹⁹ Ibid.

Zumthor et Henri Meschonnic qui se sont intéressés, respectivement, à la voix et au rythme qui manifestent la matérialité physique du langage.

C'est sur ses différentes réflexions que ce chapitre se base. La réutilisation d'éléments folkloriques dans des textes contemporains, entre autres les œuvres de Tolkien, est repérée à travers le retour d'un canevas narratif, d'une suite d'actions ou d'une seule action élémentaire, ou le retour d'un motif semblable, à un degré pertinent, par rapport à son origine.

II.1.2. Mythe, conte et légende

Il n'y a pas de réelles frontières entre les différents genres de littérature, ils utilisent le même stock thématique et remplissent les mêmes fonctions socioculturelles.²⁰

Il est de même pour les principales productions qui constituent le maillon fort de la tradition orale et qui ont, par la suite, trouvé refuge dans la littérature. Nous parlons ici du mythe, de la légende et du conte. Les mythes, « ces événements [qui] n'eurent lieu à aucun moment, mais existent toujours²¹ », n'ont cessé d'influencer et d'être influencés par la conscience de l'humanité, un échange que Georges Gusdorf explique à travers trois étapes cruciales de l'évolution de l'homme et, en parallèle, du mythe :

Durant la Préhistoire et l'Antiquité, la conscience humaine fut mythique, elle a expliqué la présence de l'être dans le monde et sa relation avec lui tout en l'intégrant dans le rythme du cosmos. Frédéric Monneyron et Joël Thomas voient que, « dans ce contexte, et dans la mesure où, depuis la naissance, l'existence est perçue comme traumatisme de séparation (ex-sistence signifie étymologiquement "sécession"), l'expérience mythique a pour fonction de réintégrer l'homme dans l'univers²² ». Dans les sociétés archaïques, le mythe n'occupait pas seulement le statut de croyance, mais il était surtout la manifestation même du sacré. Cette expérience du sacré, pour Mircea Eliade, ne peut être qualifiée de religion, car elle « n'implique pas nécessairement une croyance en un Dieu ou en des dieux ou en des esprits, mais se réfère en l'existence du sacré et, par conséquent, est lié[e] aux idées d'être, de signification et de

²⁰ « La littérature orale », en ligne, http://www.contesafricains.com/article.php3?id_article=11, consulté le : 19 juin 2018.

²¹ SALOUSTIOS, *Des dieux et du monde*, IV, p. 9.

²² MONNEYRON, Frédéric, THOMAS, Joël, *Mythes et littérature*, PUF, Paris, 2002, p. 12.

*vérité*²³ ». Ainsi le sacré est le point de croisement de toutes les religions, y compris celles pratiquées par les peuples primitifs, et dont fait partie la mythologie. Disposant de ce « caractère indispensable », celle-ci « est une émanation de l'esprit humain, elle naît de "la conviction qu'il y a quelque chose d'irréductiblement réel dans le monde". Sa fonction est de participer à la signification du monde et des "expériences de l'homme" selon "sa vérité"²⁴ ».

D'abord considéré comme l'unique réalité qui explique le monde, ensuite vu comme une fiction qui n'exprime aucune vérité, le mythe durant cette époque historique est reçu, interprété de façon tautégorique qui, selon Xavier Tilliette, s'énonce ainsi : « les figures mythologiques signifient ce qu'elles sont et sont ce qu'elles signifient²⁵ ». Pour Georges Van Riet, la théorie tautégorique, illustre bien le mythe, qui deviendra par la suite phénoménologique avec les travaux de Lucien Lévy-Bruhl :

Recherche le sens du mythe en lui-même : le mythe veut dire ce qu'il dit en fait, ni plus ni moins. Il dit quelque chose, et même explicitement. Dans cette théorie, en effet, on considère toujours le mythe sous la forme littéraire qu'il a prise dans les « mythologies » ; un mythe est un récit dans lequel interviennent des dieux, des demi-dieux, des héros, des surhommes. Cette « histoire de dieux » est prise prout jacet, dans son sens littéral, tautégorique²⁶.

Après l'Antiquité et tout au long du Moyen Âge, le « muthos » disparut et fut remplacé par le terme « fabula », mot latin qui signifie, d'après son étymologie, une histoire racontée. Cette éclipse mythologique est due à l'avènement du christianisme et la domination de l'église, car « le mythe n'était pas au Moyen Âge un lieu de vérité dont on pût consciemment se réclamer²⁷ ». Il était même combattu, car le discours monothéiste de

²³ ELIADE, Mircea, *La nostalgie des Origines*, Gallimard, Paris, 2005, p. 9.

²⁴ HENRY, Alain-Kamal Martial, « *Mythes et violence dans l'œuvre de Sony Labou Tansi* », Thèse de doctorat, Université de Cergy-Pontoise, 2012, p. 245.

²⁵ BRITO, Emilio, « Xavier Tilliette, La mythologie comprise. Schelling et l'interprétation du paganisme (coll. Bibliothèque d'histoire de la philosophie. N.S.). 2002 », in *Revue théologique de Louvain*, 34^e année, fasc. 2, 2003, p. 245, En ligne, disponible sur : <https://www.persee.fr/doc/thlou_0080-2654_2003_num_34_2_3293_t1_0244_0000_3>, consulté le : 27 novembre 2020.

²⁶ VAN RIET, Georges, « Mythe et vérité », in *Revue Philosophique de Louvain*, Troisième série, tome 58, n°57, 1960, p. 20, En ligne, disponible sur : <https://www.persee.fr/doc/phlou_0035-3841_1960_num_58_57_5031>, consulté le 25 novembre 2020.

²⁷ ALBERT, Jean-Pierre, « Destins du mythe dans le christianisme médiéval », dans *L'Homme*, 1990, tome 30 n°113, p. 54, en ligne, disponible sur : <https://www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1990_num_30_113_369204>, consulté le : 05 décembre 2020.

l'époque craignait un fort retour au paganisme et au polythéisme et par conséquent la dissolution de la croyance chrétienne.

A partir de la Renaissance, c'est-à-dire au début de l'époque moderne, l'homme a déterré ce qui a été enterré durant le Moyen Âge, son retour aux vestiges de l'Antiquité témoigne d'une quête d'inspiration, comme le souligne Pierre Brunel : « *La Renaissance fut, on le sait, une période d'enthousiasme au sens ordinaire du mot : d'engouement pour tout ce qui était antique. Et plus particulièrement pour la conception ancienne de l'inspiration*²⁸ ». Cependant, l'entendement du mythe a changé, car en cette époque la conscience de l'homme est devenue intellectuelle, passant ainsi d'un statut « an-historique » à un statut situé dans l'histoire et le temps. D'après Frédéric Monneyron et Joël Thomas, « *ce passage se résume en deux acquisitions principales : la découverte de l'universalité [...] et [...] de la personnalité, coïncidant avec un transfert ontologique qui passe de l'extériorité des mythes communautaires à l'intériorité de la conscience de soi*²⁹ ».

De cette métamorphose conceptuelle de la vie, émergent deux consciences nouvelles. D'une part, une conscience universelle, scientifique, qui intègre le mythe dans sa recherche et sa pensée sur le comportement humain. Cette conscience « réconciliatrice », entre un passé lointain et un passé proche, marque le retour du mythe à travers les études, principalement psychanalytiques, où « *le récit mythique joue un rôle thérapeutique. La raison sépare, explique (explicare, mettre à plat : le syndrome de Procuste ...), refoule. Le mythe, lui, est à la fois obscur et clair. Il rassure la conscience en disant l'angoisse, puis en la transformant par des moyens appropriés*³⁰ », grâce à sa polysémie, que la psychanalyse nomme « la surdétermination ». Selon la théorie allégorique, le mythe possède deux significations : une apparente et une latente. La première est considérée comme irrationnelle, fautive, inadmissible, la seconde, pour ne pas condamner le mythe, est vu comme compréhensible et vraie. Ainsi pour cette théorie, qui est devenue par la suite psychanalytique, « *En surface, le mythe semble un bavardage insensé ; en profondeur, il est sérieux*³¹ ».

²⁸ BRUNEL, Pierre, *Mythopoétique des genres*, Op. Cit., p. 67.

²⁹ MONNEYRON, Frédéric, THOMAS, Joël, Op. Cit.

³⁰ MONNEYRON, Frédéric, THOMAS, Joël, Op. Cit.

³¹ VAN RIET, Georges, Op. Cit, p. 27.

D'autre part, une conscience existentielle se manifeste durant toute l'époque moderne, mais atteint son apogée durant l'époque contemporaine. Charles Mauron « pense que si l'inconscient s'exprime dans les songes et les rêveries diurnes, il doit se manifester aussi dans les œuvres littéraires³² ». De ce fait, il développe sa théorie psychocritique et élabore une réflexion sur le mythe personnel. Devenue, non seulement un refuge pour les mythes anthropologiques et un moyen de leur connaissance, la littérature, comme l'explique George Dumézil dans *Mythes et Épopée*, a permis la transformation de ces vestiges en faits littéraires.

Selon Jean Chevalier, le mythe est une condensation d'une multitude de situations analogues en une seule histoire. Ces situations expriment, chacune de manière différente, des relations avec le sacré et l'interdit, des « systèmes de forces antagonistes », d'après l'expression de Gilbert Durand, où le héros se retrouve piégé, en conflit avec son entourage et mené à faire face à ses adversaires, souvent féroces et monstrueux. Cette diversité d'éléments offre à la littérature une source inépuisable de modèles. C'est dans ce sens qu'Ioanna Constandulaki-Chantzou s'est interrogée : « *Par leur portée diachronique, les mythes fondateurs de la civilisation gréco-latine deviennent des mythes modernes universels. Comment le texte moderne réussit-il à renouer avec la matrice archaïque ?*³³ »

Un peu plus loin dans sa réflexion, elle répond à sa question : « *L'artiste se fonde sur des textes. Il effectue un choix, un "découpage" chronologique parmi les faits qu'il veut représenter. Il s'efforce de reconstituer le fil de l'existence de son personnage et de lui donner la cohérence d'une vie humaine de son époque*³⁴. » C'est de cette manière que le mythe acquiert une portée universelle et connaît une réactivation à travers la littérature et les arts.

Albert Camus, dans *Le mythe de Sisyphe*, souligne que « *Les mythes sont faits pour que l'imagination les anime* » pour mettre en exergue la modernisation incontestable du mythe

³² MAURON, Charles, cité par Marylène Cossette, « Le récit de rêve : porte d'entrée de la pensée inconsciente chez Nerval et Milosz », dans *Québec français*, n° 136, 2005, p. 77, en ligne, disponible sur : <<https://id.erudit.org/iderudit/55512ac>>, consulté le : 18 décembre 2020.

³³ CONSTANDULAKI-CHANTZOU, Ioanna, *Du mythe ancien au mythe moderne*, p. 136, En ligne, disponible sur : <<https://studylibfr.com/doc/1015205/du-mythe-ancien-au-mythe-moderne>>, consulté le : 18 décembre 2020.

³⁴ Ibid.

et la richesse, l'ambiguïté et l'esthétique que celui-ci propose. Dans cette perspective Constandulaki-Chantzou ajoute :

Si la réinterprétation des mythes renouvelle les textes et les arts, inversement, les textes et les arts renouvellent les mythes. Par sa souplesse, son adaptabilité à chaque siècle, à chaque créateur / récepteur, le mythe perdure en évoluant, ouvrant ainsi des perspectives toujours nouvelles. Si dans les sociétés archaïques les divers mythes constituent un code commun, de même, dans le monde moderne, il existe un code commun d'une extrême richesse, transmis de siècle en siècle grâce à Mnémosyne. En paraphrasant Jean Cocteau, nous pourrions dire que « le mythe à la longue devient vérité »³⁵.

Cette vérité du mythe est perçue à travers sa symbolique, qui « renvoie à un sens caché, inexprimable autrement que par le moyen des symboles, inconnaisable autrement que grâce au mythe ³⁶ ». Une symbolique du mythe qui lui confère une intention dont le but est d'enseigner et une interprétation dont l'intérêt est purement philosophique. Yvonne Vernière, en travaillant sur le mythe chez Plutarque, expose un triple besoin du mythe : d'abord poétique, visant à une esthétique ; ensuite pédagogique, visant à une morale ; et finalement religieux, touchant à une métaphysique et à une eschatologie.

Il est vrai que, durant le Moyen Âge, on a fourni un effort considérable pour écarter le mythe et le renvoyer aux oubliettes, car associé à l'ancien paganisme il constituait une porte ouverte à la crainte pour le christianisme, mais cela n'a pas empêché la prolifération d'autres genres non soumis aux règles catholiques et aux contraintes dogmatiques du monothéisme. En effet, c'est durant cette époque que sont apparus les légendes et les contes merveilleux.

D'après Isabelle Laudouar, le mot légende vient du latin *legenda*, qui signifie « ce qui est à dire », « ce qui doit être lu ». A l'origine, cette formule désigne des récits hagiographiques lus dans les couvents à des fins édifiantes : ils servaient comme modèles de vie car ils racontaient des événements liés aux miracles et des actions merveilleuses. Aujourd'hui, la légende est plutôt définie comme un texte fictif qui narre des aventures vraiment vécues dans un passé lointain par des personnages bien connus, dans un ancrage historiquement et géographiquement réel.

³⁵ Ibid., p. 138.

³⁶ VAN RIET, Georges, Op. Cit., p. 31.

En effet, la légende est étroitement liée à la géographie, comme l'explique Edith Montelle :

La légende locale est un récit d'origine populaire et traditionnelle qui charge de sens les lieux géographiques, qu'ils soient naturels ou construits par l'homme. Nous pouvons faire là un rapprochement avec un autre sens donné au mot légende par le dictionnaire Larousse : texte accompagnant et expliquant une image ou liste qui explique les signes conventionnels d'un plan, d'une carte. On pourrait dire que la légende est le « Guide de voyage » de l'homme sans écriture. Basée sur une observation très exacte des lieux où elle se déroule, la légende est racontée tant qu'elle est utile. Quand changent les voies de communication, elle se fige, conservant un état ancien des croyances des hommes, comme en témoignent, par exemple, les légendes de Gargantua qui jalonnent les routes antiques. Ou alors, elle disparaît, ne laissant en souvenir, qu'un toponyme dont le sens s'est perdu (le lieu-dit la Fosse au Mercier garde le souvenir du dieu Mercure, protecteur des voyageurs et des commerçants)³⁷.

Ayant comme origine des récits authentiques racontant les exploits des saints, la légende a été remaniée, enjolivée et amplifiée par une tradition populaire et une littérature élaborée par le peuple et essentiellement profane. Une réalité devenue invérifiable, elle diffère du conte, car celui-ci est une pure fiction caractérisée par « *la fantaisie de son merveilleux*³⁸ ».

Hérité de la tradition orale, le conte est un récit de fiction : « *il raconte des événements imaginaires, voire merveilleux ; sa vocation est de distraire, tout en portant souvent une morale ; il exprime une tradition orale multiséculaire et quasi universelle*³⁹ ». Destiné, dans les sociétés traditionnelles, à un public adulte et caractérisé par une forme non fixe et une origine collective et anonyme, le conte populaire a migré en littérature pour devenir « le conte de fées » et inspirer des œuvres appartenant tantôt au genre merveilleux, tantôt au fantastique.

Contrairement au mythe, où le sacré domine, des dieux s'affrontent, des événements trouvent l'explication de leurs origines, des héros portent des noms célèbres et célébrés, représentant ainsi la communauté humaine toute entière, le conte n'entretient aucun rapport avec le sacré ou la présence des dieux, il n'offre pas des

³⁷ MONTELLE, Edith, citée par Anne Marchand, Op. Cit.

³⁸ LAUDOUAR, Isabelle, dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala, (dir.), Op. Cit., p. 341.

³⁹ VINCENSINI, Jean-Jacques, Ibid, p. 118.

noms célèbres, mais seulement un nom commun ou un surnom, à ses héros qui sont souvent des humains, de simples mortels représentant l'individu, et non pas la communauté.

Cependant, le mythe et le conte partagent des points très importants. Tous les deux expriment les principes et les valeurs des sociétés, ils exposent la structure de l'esprit humain en reflétant ses craintes et ses désirs. Dans ces deux types de récits, on retrouve des éléments forts qui correspondent aux étapes du développement de l'enfant et à ses besoins psychologiques (son vécu intérieur, ses relations avec sa famille ou son entourage). Ils abordent implicitement l'évolution intérieure de l'enfant, décrivent des situations par lesquelles il doit passer pour grandir. Ils lui présentent des héros auxquels il s'identifie afin de surmonter ses craintes, de formuler ses peurs et ses incertitudes, d'en prendre conscience et d'y répondre.

Prenons l'exemple du labyrinthe et de la forêt. Ces deux lieux représentent l'importance d'une épreuve initiatique par laquelle doit passer le héros. A sa sortie, après avoir franchi toutes les épreuves et tous les obstacles, celui-ci devient, symboliquement, grand. A l'exemple de Thésée qui abat le Minotaure et sort du labyrinthe grâce au fil d'Ariane, et de Dédale qui s'en échappe aussi en s'envolant dans les airs, le Petit Poucet retrouve son chemin et quitte la forêt grâce aux petits cailloux, dépouille l'Ogre de ses bottes et de tous ses biens et sort de la misère en s'élevant socialement. En psychanalyse, on pense qu'il est important qu'on parle à l'enfant de ses peurs, c'est ainsi que les mythes et les contes viennent répondre à ce besoin. Selon Bettelheim :

Les enfants ont besoin de fantaisies, non seulement pour s'amuser ou s'évader temporairement de la réalité, mais, aussi, pour grandir et développer leur personnalité. Ainsi, quand on permet aux enfants de transposer les contes de fées à leur vécu, ils découvrent un sens à ce qui leur arrive, et leur développement en sera d'autant plus favorisé⁴⁰.

⁴⁰ LARIVÉE, Serge J, SÉNÉCHAL, Carole, « La psychanalyse des contes de fées, quelle histoire ! », dans *Bulletin de psychologie*, numéro 514, no. 4, 2011, pp. 359-368, en ligne, <<https://www.cairn.info/revue-bulletin-de-psychologie-2011-4-page-359.htm>>, consulté le : 31 mai 2021.

Les contes se distinguent, au minimum, en trois types : les contes populaires, qui sont « *transmis oralement, sans prétention littéraire, dans un vocabulaire simple et un langage mâtiné de régionalismes*⁴¹ » ; les contes littérisés, qui organisent « *une matière populaire d'origine dans une forme élégante*⁴² », comme les contes de Perrault et de Grimm ; et les contes littéraires, qui apparaissent « *comme une variante morale de la nouvelle*⁴³ », comme les contes philosophiques de Voltaire ou les contes de Maupassant.

II.1.3. Le mythe est mort, vive le mythe

La force du mythe, voire de la légende et du conte aussi, est due à la parole, leur seul moyen de transmission à l'époque de leur apparition. Celle-ci est, dans la tradition, la faculté de la médiation sacrée, elle se rapproche du souffle divin, le pouvoir créateur de Dieu. La voix est ainsi le premier instrument de communication du sacré, comme l'indique Georges Bertin, en faisant allusion au symbolisme de Babel : « *La récitation orale des textes sacrés était d'ailleurs un acte herménutique, parole vivifiante. C'est ainsi que dans l'Ancien Testament, la pluralité des langues fut instituée par Dieu en châtement de la démesure des hommes*⁴⁴ ».

Dans la mythologie grecque, le pouvoir de la parole est exposé à travers le mythe d'Orphée, ce premier poète est capable, grâce à un chant enchanteur et enchanté, d'attirer vers lui forêts et animaux sauvages, rochers et autres créatures infernales. Cette image met en perspective la dimension magique et sacrée de la parole, ainsi que son pouvoir évident sur les êtres et les choses. Dans « l'Inde ancienne », les brahmanes sont ceux qui tiennent parole et sont tenus par la parole, et les yogins sont ceux qui retiennent leur parole et sont tenus par le silence. Les premiers sont installés dans le monde qu'ils veulent fortifier et reproduire, ils ouvrent les yeux sur lui et leur force réside dans la pluralité. Les seconds fuient ce monde, ils ferment les yeux et vivent dans le vide.

⁴¹ DUFAYS, Jean-Louis, LISSE, Michel, MEURÉE, Christophe, *Théorie de la littérature : une introduction*, Academia-Bruylant, Louvain-la-Neuve, 2009, p. 125.

⁴² Ibid.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ BERTIN, Georges, *Actualité du sacré*, en ligne, disponible sur : <<https://www.georges-bertin.com/actualite-du-sacre/>>, consulté le : 20 décembre 2020.

La dimension magique de la parole est fortement présente en Afrique, elle constitue une véritable « civilisation du verbe ». Louis-Vincent Thomas explique qu'au centre de « *l'essence du monde négro-africain résidant dans la force dont la vie et le verbe actualisent les manifestations profondes, le langage est par excellence expression de l'Etre-Force, déclenchement des puissances vitales et principe de leur cohésion*⁴⁵ ». Dans ce sens, la parole est synonyme de Force et d'univers. Sa dimension magique et son pouvoir sur les êtres et les choses font d'elle le véritable Cosmos.

C'est avec cette parole sacrée que se sont formés les mythes. Une parole faite de mots éternels, plus vivants que toutes les créations de l'homme, une parole qui a permis la conception de l'image de la création du monde et de la vie, une image qui est, elle-même, parole, comme l'affirme Roland Barthes dans son livre *Mythologies* : « *Qu'est ce qu'un mythe, aujourd'hui ? Je donnerai tout de suite une première réponse très simple, qui s'accorde parfaitement avec l'étymologie : le mythe est une parole*⁴⁶ ». Etienne Duval lie même cette parole à la naissance de l'homme, pour souligner son aspect primordial :

*Le mythe et le conte sont la parole dans sa première gestation. C'est pourquoi, si la parole est malade, comme le dit Vittorio Gasman, il devient urgent de revenir à ses fondements qui sont encore à notre disposition, à travers les mythes et les contes. Lorsque la parole ne fonctionne pas, c'est la violence qui gagne. Les mythes et les contes, par l'apprentissage du processus symbolique qu'ils proposent, sont là pour nous aider à faire sortir la parole de la violence. C'est de la naissance de l'homme lui-même dont il s'agit*⁴⁷.

Le conte est l'exemple idéal afin de mieux comprendre l'importance de la parole. Dans sa tradition la plus originale et la plus profonde, il consiste à remettre l'auditeur dans la logique de la vie à travers sa symbolique. Sur son site web, Etienne Duval propose l'exemple des Mille et Une Nuits pour illustrer, justement, cette réflexion. Ces contes figurent parmi les plus célèbres, ils occupent une place importante. Étant des contes populaires en arabe, d'origine persane et indienne, ils commencent par le conte de Shéhérazade. Celle-ci est une femme qui, contre l'avis de tout le monde, désire épouser un roi tueur de ses femmes, chacune le matin même de ses épousailles, et cela

⁴⁵ THOMAS, Louis-Vincent, « Le verbe négro-africain traditionnel », en ligne, <<https://www.religiologiques.uqam.ca/no7/thoma.pdf>>, consulté le : 20 décembre 2020.

⁴⁶ BARTHES, Roland, *Mythologies*, Op. Cit., p. 193.

⁴⁷ DUVAL, Etienne, *Mythes fondateurs*, en ligne, <http://etienneduval.fr/mythes_fondateurs/>, consulté le : 04 juin 2018.

est dû à une tromperie et une humiliation causées par sa propre femme. Pour le guérir, Shéhérazade lui raconte, chaque nuit, des contes inachevés avant le lever du soleil, afin de susciter son intérêt de savoir la suite et remettre sans cesse son projet de meurtre au lendemain. De fil en aiguille, il se passe mille et une nuits. Mais finalement, Shéhérazade est à court de conte, mais durant tout ce temps, elle a eu trois enfants et explique à son mari qu'il serait dommage que ces enfants restent sans mère. Le roi lui répond alors qu'il y a longtemps qu'il avait décidé de ne pas la tuer ; puisqu'elle est une femme pure et fidèle. Elle avait donc réussi à le guérir et à le remettre dans la dynamique de la vie.

Les mythes fonctionnent comme les contes, avec des images, des figures et une structure qui nous renvoient à une forme d'inconscient collectif. Ils sont à la base de nos différentes cultures, qu'ils rattachent à un fond commun universel. [...] Ils nous révèlent les fondements de la vie sous ses différentes formes, soulignant les liens entre désir et violence, entre force de vie et force de mort. Ils dévoilent les ressorts cachés de la toute-puissance et ses conséquences désastreuses. Souvent ils parlent de chute, non pas pour nous décourager mais pour nous montrer que la chute elle-même est le temps de la fécondation et de l'accession de l'homme à sa propre humanité⁴⁸.

Roland Barthes, dans son livre *Mythologies*, insiste sur la spécificité de cette parole qui, dans des conditions bien particulières, fonde le mythe, qui fait de lui un système de communication, un message pertinent et primordial qui s'élève au-delà du statut d'idée, d'objet ou de concept, un message dont la forme dépend du sublime et le fond de la signification. Et dans cet essai, ce philosophe français soulève une question très importante :

Tout peut donc être mythe ? Oui, je le crois, car l'univers est infiniment suggestif. Chaque objet du monde peut passer d'une existence fermée, muette, à un état oral, ouvert à l'appropriation de la société, car aucune loi, naturelle ou non, n'interdit de parler des choses. Un arbre est un arbre. Oui, sans doute. Mais un arbre dit par Minou Drouet, ce n'est déjà plus tout à fait un arbre, c'est un arbre décoré, adapté à une certaine consommation, investi de complaisances littéraires, de révoltes, d'images, bref d'un usage social qui s'ajoute à la pure matière⁴⁹.

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ BARTHES, Roland, *Mythologies*, Op. Cit. p. 181.

Dans cette approche contemporaine, Barthes affirme que la création du mythe dépend de l'histoire humaine, car elle « *fait passer le réel à l'état de parole, c'est elle et elle seule qui règle la vie et la mort du langage mythique*⁵⁰ ». Toute mythologie, qu'elle soit lointaine ou non, son fondement ne peut être qu'historique, car la nature ne peut nullement créer des mythes, mais l'histoire les invente avec une parole consacrée, destinée à transmettre un message.

Cette parole peut donc transgresser les limites de l'oralité et s'habiller des traits de l'écriture ou des formes de tout type de représentations. Ainsi un élément scriptural, iconique, cinématographique, sportif, publicitaire, vidéoludique, etc. peut contenir cette parole et devenir mythique : comme le cas de Sherlock Holmes, le personnage mythique d'Arthur Conan Doyle, la Joconde de Léonard de Vinci, Freddy Kreuger de Wes Craven, une publicité de Jean Paul Gaultier, ou un célèbre joueur de football. Proposons un autre exemple, Le Sorceur d'Andrzej Sapkowski fait sa première apparition en 1986 sous forme de nouvelle, ensuite la nouvelle se transforme en une suite de romans à partir de 2013. De 2007 à 2015, trois opus du jeu vidéo « The Witcher » sont publiés par CD Projekt et connaissent un énorme succès. En 2018, une série télévisée est lancée sur Netflix. Cette notoriété qu'a connue le Sorceur, désignant le héros de l'histoire Geralt de Riv, et l'intérêt que lui porte une certaine société peuvent le propulser au rang de mythe contemporain.

Ainsi, pour qu'un simple élément historique, à l'exemple de ceux qui viennent d'être cités, acquiert le statut de mythe il doit répondre à l'intérêt d'une société définie, l'explique Roland Barthes, et de ce fait passer de la sémiologie à l'idéologie. Cela s'effectue au niveau du lecteur, car « *c'est le lecteur de mythes lui même qui doit en révéler la fonction essentielle*⁵¹ ».

Parle-t-on ici de la mythification de l'histoire ? D'après Gilles Buscot, « *la mythification de l'histoire débute d'abord à un stade inconscient*⁵² ». Le lecteur met en rapport

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ Ibid. p. 202.

⁵² BUSCOT, Gilles, « Mythification de l'histoire dans l'espace français et germanique », dans *Recherches germaniques*, n° 40, 2010, en ligne, disponible sur : <<http://journals.openedition.org/rg/568>>, consulté le : 22 décembre 2020.

des scénarios littéraires, tels que Tristan, Antigone, don Juan, etc. avec des mythes anciens, si l'on revient aux mots de Philippe Sellier⁵³, il « ne cesse effectivement de chercher dans le passé ce qui correspondrait aux aspirations présentes ou futures. On rejoint ici une logique illustrée par plusieurs récits de Jorge Luis Borges, selon laquelle c'est l'avenir qui génère le passé, et non l'inverse⁵⁴ ». Cette mythification inconsciente de l'histoire, cet enjolivement du temps passé, qui semble « inhérente à la mémoire humaine⁵⁵ » peut donc avoir comme objet tout type d'éléments historiques.

La mythification peut également s'accomplir de façon consciente. Dans son article *L'analyse des mythes*, Jean Pouillon déclare que « les mythologies sont des séries ouvertes⁵⁶ », « in-terminables » comme le souligne aussi Claude Lévi-Strauss, leur interprétation se développe à la façon d'une « nébuleuse, sans jamais rassembler de manière durable ou systématique la somme totale des éléments d'où elle tire aveuglément sa substance⁵⁷ ». Ainsi, la mythification ne suppose pas, obligatoirement, la réutilisation d'anciens mythes, mais elle peut engendrer des discours mythiques à partir d'éléments non-mythiques mais dont la symbolique est forte par rapport à leur position et leur fonction.

Prenons à titre d'exemple un mythe fondateur de l'Histoire de France afin d'illustrer la mythification de l'histoire. Au début du XVe siècle, la France vivait une période très obscure. La souffrance du peuple réveillait une vieille prophétie, celle de l'arrivée d'un sauveur miraculeux, qui prédisait que la délivrance de la France se fera grâce à une vierge des Marches de Lorraine. Ainsi, en apprenant qu'une jeune fille en armure, venant des frontières de la Lorraine, se dirigeait pour voir le roi, l'espoir revint parmi les habitants d'Orléans. Après sa victoire, le peuple s'émerveilla de ses exploits et elle fut célébrée tel un vrai chevalier. De ce fait, l'histoire s'est transformée en légende,

⁵³ SELLIER, Philippe, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », dans *Littérature*, n° 55, La farcissure, Intertextualités au XVIe siècle, 1984, p.113.

⁵⁴ BUSCOT, Gilles, Op. Cit.

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ POUILLON, Jean, « L'analyse des mythes » dans *L'Homme*, n° 1, tome 6, 1966, p. 100, en ligne, disponible sur : <https://www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1966_num_6_1_366759>, consulté le : 25 décembre 2020.

⁵⁷ LÉVI-STRAUSS, Claude, *Le Cru et le cuit (Mythologiques 1)*, Pion, Paris, 1964, p. 10.

pour devenir par la suite un mythe, faisant de Jeanne d'Arc une véritable héroïne mythique, une sorte de nouvelle Amazone.

Ce processus de mythisation s'effectue dans la conscience collective, et que la littérature enregistre et sublime. L'inverse est possible, lorsque la littérature prend l'initiative d'inventer un mythe que la conscience collective accepte et intériorise. L'Homme est un animal qui vénère disait Nietzsche, c'est prouver que le mythe fascine, à travers toutes ses représentations, l'être humain⁵⁸.

Selon Isabelle Durand-Le-Guern, « Jeanne est sans doute l'un des personnages médiévaux qui suscite le plus d'interprétations anachroniques, et qui continue, des siècles après sa mort, à susciter les passions⁵⁹ ». La mythification de cette héroïne médiévale est principalement due à la ressemblance de son histoire avec celle du Christ, car sa vie « apparaît comme la dernière réalisation médiévale de la passion du Christ. Comme le Christ se sacrifie pour sauver le monde, la Pucelle délivre la France et doit subir jusqu'au bout sa passion : reniée par ses amis, humiliée, traitée en criminelle, elle doit aller jusqu'au martyre pour faire éclater au grand jour l'origine divine de son action⁶⁰ ».

Cependant, la mythification de Jeanne n'a pas seulement une dimension religieuse, et derrière la figure de cette « Vierge rédemptrice » transparait une figure nationale et révolutionnaire. En effet, certains voient Jeanne d'Arc, surtout les romantiques, comme un véritable mythe national, comme un emblème de la patrie. Elle devient alors objet d'admiration, figure de la fierté et exemple d'héroïsme patriotique.

Mélangant inspiration chrétienne et nationale, mysticisme et patriotisme, Michelet exalte à travers cette figure le peuple de France dans la lente conquête de son identité et de sa dignité. Héroïne chrétienne, nationale et populaire, Jeanne d'Arc devient l'emblème d'une France unie et forte, constituée de l'ensemble de ses membres⁶¹.

⁵⁸ LALAOUI, Fatima-Zohra, « Le mythe et le mythe littéraire (à travers une lecture du mythe Keblout dans Nédjma de K.Yacine) », *Les cahiers du CRASC*, 2004, n°7, p. 28.

⁵⁹ DURAND-LE-GUERN, Isabelle, *Le Moyen Âge des romantiques*, Nouvelle édition, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2001, en ligne, disponible sur : <<http://books.openedition.org/pur/29614>>, consulté le 25 décembre 2020.

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ Ibid.

Quant à l'action de sacrifier sa vie afin de sauver la monarchie pour que celle-ci l'abandonne, tel le Christ trahi par ceux qu'il venait sauver, fait de sa figure un mythe révolutionnaire.

« [...] Charles, dont elle avait sauvé le royaume, ne fit pas un pas, pas une démarche, pas un mouvement pour la sauver. » Victime d'un système auquel elle voue une dévotion sans limite, Jeanne incarne le peuple royaliste, victime de dirigeants qui ne sont pas dignes de son dévouement⁶².

Les auteurs romantiques ont donc transformé la légende en mythe national, puis révolutionnaire, comme ils ont également condamné le roi et dénoncé son ingratitude.

La mythification consciente, voire la falsification de l'histoire viendrait, en définitive, de ce que l'on choisit de dire et surtout de ne pas dire. Nous touchons ici à l'expression « parole choisie par l'histoire » employée par Barthes à propos du mythe. La mythification volontaire tient donc essentiellement à tout ce que l'on passe sciemment sous silence⁶³.

Ainsi, un mythe peut engendrer un autre, consciemment ou inconsciemment, il peut aussi naître de nulle part et prendre une ampleur considérable. Une légende peut devenir un mythe, un conte, une fable, un personnage romanesque, ou tout simplement un objet. Tout dépend de celui qui écrit, mais surtout celui qui lit.

II.2. DES CONTES POPULAIRES À LA FANTASY

Le conteur ordinaire raconte comment quelque chose a pu se produire incidemment. Le conteur de talent le fait se produire sous nos yeux comme si nous y étions. Le maître, lui, raconte comme si quelque chose qui s'est produit il y a très longtemps se produisait de nouveau⁶⁴.

Maître est donc l'auteur qui sait écrire ce qui a été déjà écrit, une réécriture qui semble être une première écriture, qui donne aux lecteurs les mêmes impressions tout en les liant au passé. C'est donc le pourquoi de la présence des contes dans un travail de recherche consacré à la réécriture des mythes. Cependant, la réécriture n'est pas le seul point de divergence entre ces deux genres. Georges Dumézil « n'avait encore jamais

⁶² Ibid.

⁶³ BUSCOT, Gilles, Op. Cit.

⁶⁴ VON HOFMANNSTHAL, Hugo, cité par Stefano Monzani, « Pratiques du conte : revue de la littérature », *La psychiatrie de l'enfant*, n° 2, Vol. 48, 2005, p. 595.

compris la différence entre un mythe et un conte⁶⁵ ». Claude Lévi-Strauss explique qu' « il n'y a aucun motif sérieux pour isoler les contes des mythes, bien qu'une différence entre les deux genres soit subjectivement perçue par un grand nombre de sociétés⁶⁶ ». Pour ce dernier, conte et mythe sont complémentaires, parce que, d'un côté, des récits qui ont le caractère de contes dans une société, sont des mythes pour une autre et inversement ; et d'un autre côté, les mêmes personnages et les mêmes motifs peuvent apparaître dans les deux types de récits d'une population donnée. Il ajoute que : « *mythe et conte exploitent une substance commune, mais le font chacun à sa façon. Leur relation n'est pas celle d'antérieur à postérieur, de primitif à dérivé. C'est plutôt une relation de complémentarité. Les contes sont des mythes en miniature*⁶⁷ ».

Dans son étude intitulée *Le pouvoir des contes*⁶⁸, Georges Jean nous propose trois types de réflexions qui distinguent le conte du mythe. D'abord, il y a celle de Propp, qui affirme que « *le conte merveilleux, dans sa base morphologique, est un mythe*⁶⁹ » et voit le conte comme un mythe désacralisé. Ensuite, celle de Denise Paulme, qui considère le conte comme l'expression d'un manque individuel, alors que le mythe est celle du manque collectif. Et finalement, celle de Mircea Eliade, qui présente le conte comme un parcours initiatique, semblable au mythe mais qui est banalisé.

La réflexion qui nous semble la plus pertinente est celle de Propp. Michel Tournier le rejoint dans une déclaration qui définit les contes comme des « *grands mythes travestis et brisés qui ne prêtent pas moins leur puissante magie*⁷⁰ ». Mircea Eliade appuie également cette réflexion en expliquant que « *dans les cultures archaïques le mythe, vidé de sa signification religieuse, devient légende ou conte pour enfants*⁷¹ », mais il précise que cette perte de signification religieuse n'est pas vraiment une désacralisation du mythe :

⁶⁵ DÉTIENNE, Marcel, *L'invention de la mythologie*, Gallimard, Paris, 1992, p. 11.

⁶⁶ LÉVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale deux*, Pocket, Paris, 2003, p. 153.

⁶⁷ LÉVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale deux*, Op. Cit., pp. 155-156.

⁶⁸ JEAN, Georges, *Le pouvoir des contes*, Casterman, 1981, pp. 29-37.

⁶⁹ PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Édition du Seuil, Paris, 1970, p. 110.

⁷⁰ TOURNIER, Michel, cité par Seun-Kyong You-Hollender, « *La double écriture dans l'œuvre de Michel Tournier* », Thèse de doctorat, Université Lumière Lyon II, 2002, En ligne, < http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2002/you_sk/info>, consulté le : 05 juillet 2017.

⁷¹ ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Op. Cit., p. 21.

Il n'est pas toujours vrai que le conte marque une « désacralisation » du monde mythique. On parlerait plus justement d'un camouflage des motifs et des personnages mythiques ; et au lieu de « désacralisation » il serait préférable de dire « dégradation du sacré » (...) si dans les contes, les Dieux n'interviennent plus sous leurs propres noms, leurs profils se distinguent encore dans les figures des protecteurs, des adversaires et des compagnons des héros. Ils sont camouflés, ou, si l'on aime mieux, « déçus », -mais ils continuent de remplir leur fonction⁷².

Selon Georges Jean, dans le conte, le réalisme vient remplacer le sacré et le monde réel se retrouve juxtaposé au monde merveilleux, ainsi « *la saveur des contes la plus subtile est sans doute due à cette rencontre entre l'impossible et le quotidien*⁷³ ». Conte et mythe sont donc complémentaires et dépendants l'un de l'autre.

II.2.1. Bilbon Sacquet ou le Petit Poucet de Tolkien

Vladimir Propp, folkloriste russe et initiateur de l'analyse structurale du conte, a analysé un corpus d'une centaine de contes merveilleux de la tradition russe. Il distingue dans ces contes des « variables », comme les noms et les attributs des personnages, et des « constantes », il s'agit ici des fonctions, dans le sens d'actions, que ces personnages accomplissent. Ensuite, il établit une liste de 31 fonctions représentant la base morphologique des contes merveilleux.

A partir de ces 31 fonctions, Greimas élabore un schéma de six sphères d'actions, dans lesquelles les fonctions de Propp sont regroupées autour des personnages qui les accomplissent. Ainsi dans ce schéma, la sphère de l'échange regroupe le destinataire et le destinataire ; la sphère de la quête regroupe le sujet et l'objet ; et la sphère de la lutte regroupe l'adjuvant et l'opposant. Des mêmes fonctions de Propp, Claude Bremond met en place une structure générale du récit composée de cinq éléments : la situation initiale, la force de transformation de la situation initiale (perturbation), l'action, la force d'équilibre (réparation) et la situation finale.

C'est à partir de ces fonctions que des ressemblances superficielles commencent à apparaître entre le conte du *Petit Poucet* de Perrault et *Bilbo le Hobbit* de Tolkien.

⁷² Ibid., p. 241.

⁷³ JEAN, Georges, *Le pouvoir des contes*, Op. Cit., p. 99.

Effectivement, les deux récits racontent les aventures d'un groupe de personnes, qui se perdent dans la forêt, qui rencontrent des ogres, qui arrivent au bout de leur quête et qui rentrent riches. Mais les motifs communs aux deux récits ne se limitent pas à ces quelques détails, c'est ce que nous essayerons de relever.

Le premier parallélisme entre le conte de Perrault et le roman de Tolkien se manifeste à travers les personnages eux-mêmes. Le conte nous présente l'histoire d'un bûcheron, un adulte, qui fait perdre ses sept enfants, dont le dernier né est plus petit que les autres, dans la forêt. Alors que dans le roman, Gandalf abandonne à plusieurs reprises les quatorze membres de la quête, dont treize nains un peu plus grands que le dernier recruté, le hobbit.

Physiquement, les hobbits ressemblent beaucoup aux enfants, aux points que ces derniers s'identifient facilement à eux. « *Ce sont (ou c'étaient) des personnages de taille menue, à peu près la moitié de la nôtre, plus petits donc que les nains barbus⁷⁴* ». Dans un autre passage, Tolkien ajoute plus de précisions : « *Leur taille est variable et va de 60 cm à 1,20 m selon notre mesure. Aujourd'hui, ils atteignent rarement 90 cm, mais ils ont diminué, disent-ils, et dans l'ancien temps ils étaient plus grands⁷⁵* ». Il semble également que les hobbits partagent beaucoup de points communs avec les enfants, en plus de « *leur visage [qui] était en règle générale plus aimable que beau, large, avec les yeux brillants, les joues rouges et la bouche toute prête au rire, au manger et au boire⁷⁶* », les hobbits aiment les jeux d'artifice et la magie et, devant le monde extérieur et les inconnus, ils expriment beaucoup de crainte et de méfiance, ils ont toujours besoin du sentiment de sécurité. Un sentiment que procure généralement l'adulte.

L'archétype de l'adulte est représenté par le bûcheron et Gandalf. Ce dernier joue clairement le rôle paternel, car il est source d'émerveillement et d'assurance, de malaise et d'inquiétude, il est le seul à maîtriser des forces inconnues à sa compagnie, de laquelle il est le guide durant le début du voyage. En encourageant sa compagnie et en la protégeant, Gandalf adopte l'attitude d'un père vis-à-vis de ses enfants, mais celui-ci

⁷⁴ TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Bilbo le hobbit*, Op. Cit., p. 8.

⁷⁵ TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Le seigneur des anneaux, La communauté de l'anneau*, Op. Cit., p. 10.

⁷⁶ Ibid., p. 11.

les expulse du foyer et les abandonne, comme le bûcheron l'a fait, à leur propre destin dans la forêt Noire, connue également sous le nom de Mirkwood.

La forêt est souvent un lieu d'égarement et de dangers, mais aussi de quête identitaire, car en franchissant le seuil de la forêt, l'homme se retrouve face à son destin. Elle est faite pour être traversée, cependant son rôle ne se limite pas à cela, à sa sortie l'homme retrouve sa liberté, la liberté de devenir ce qu'il désire, d'acquérir une vie qui correspond à ses envies et ses désirs. Pour Bettelheim, quand le héros est confronté à un problème interne difficile il se perd dans la forêt, elle devient donc l'expression de son état psychologique⁷⁷. Pour d'autres, la forêt est une représentation de la nuit. Hyacinthe Husson écrit : « *La forêt où l'on égare Poucet et ses frères symbolise ici la nuit, comme dans beaucoup d'autres récits traditionnels*⁷⁸. »

Bilbon Sacquet se fait expulser de sa maison sous la colline, par Gandalf et les treize nains, où il menait une vie paisible centrée sur la satisfaction des besoins quotidiens, loin des étrangers et du monde extérieur, comme c'est le cas du Petit Poucet. Bilbon se retrouve alors confronté à la réalité du monde extérieur, une réalité dure et dangereuse, semée d'agresseurs et de prédateurs. Pour lui faire face, il va devoir partir à la découverte de sa véritable identité.

La disparition du père se fait brusquement dans les deux récits. Dans *Le Petit Poucet*, les parents et leurs enfants « *allèrent dans une forêt fort épaisse, où à dix pas de distance on ne se voyait pas l'un l'autre. Le Bûcheron se mit à couper du bois et ses enfants à ramasser les brouillilles pour faire des fagots. Le père et la mère, les voyant occupés à travailler, s'éloignèrent d'eux insensiblement, et puis s'enfuirent tout à coup par un petit sentier détourné. Lorsque ces enfants se virent seuls, ils se mirent à crier et à pleurer de toute leur force*⁷⁹ ».

Dans *Bilbo le Hobbit*, le magicien disparaît une première fois avant la rencontre avec les ogres, « *ce fut à ce moment seulement qu'ils s'aperçurent de l'absence de Gandalf. Jusque-là, il les avait accompagnés tout du long, sans jamais dire s'il prenait vraiment part à l'expédition ou s'il*

⁷⁷ BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Pocket, Paris, 1999, p. 155.

⁷⁸ SAINTYVES, Pierre, *Les Contes de Perrault et les récits parallèles : leurs origines, coutumes primitives et liturgies populaires*, Éditions Robert Laffont, Paris, 1987, p. 217.

⁷⁹ PERRAULT, Charles, *Neuf Contes*, Centre National de Documentation Pédagogique, Paris, 2011, p. 18.

leur faisait juste un bout de conduite. Il avait toujours été le premier pour ce qui était de manger, de parler et de rire. Mais maintenant il avait tout simplement disparu⁸⁰ !» Et une seconde fois avant que la compagnie pénètre dans la Forêt Noire.

Les Nains, qui ressemblent à des hommes miniatures dont l'évolution aurait été stoppée avant la maturité complète, se retrouvent perdus dans la forêt, comme les frères du Petit Poucet, les premiers étaient au nombre de treize, les seconds au nombre de six, deux chiffres qui correspondent à l'épreuve, le mal, le malheur, la souffrance, la mort et l'indécision. Mais avant qu'ils ne les quittent, Gandalf et le Bûcheron transformèrent cette menace en bonne fortune en invitant le quatorzième et le septième membre au voyage, chiffres du bien, de la charité, du renouvellement positif et de l'abondance. La compagnie, rassurée, se retrouve alors guidée par le membre présumé le plus faible mais qui s'est avéré le plus intelligent et le plus rusé. Ce qui était de même avec le Petit Poucet et ses frères :

Ce qui les chagrinait encore, c'est que le plus jeune était fort délicat et ne disait mot : prenant pour bêtise ce qui était une marque de la bonté de son esprit. Il était fort petit, et quand il vint au monde, il n'était guère plus gros que le pouce, ce qui fit que l'on l'appela le petit Poucet. Ce pauvre enfant était le souffre-douleur de la maison, et on lui donnait toujours le tort. Cependant il était le plus fin, et le plus avisé de tous ses frères, et s'il parlait peu, il écoutait beaucoup⁸¹.

Quand le Petit Poucet et ses frères se sont perdus dans la forêt, à la tombée de la nuit, un grand vent s'éleva et une grosse pluie survint, alors une peur épouvantable les envahit, mêlée de froid et de brouillard de larme. C'est à ce moment-là que « *le petit Poucet grimpa au haut d'un Arbre pour voir s'il ne découvrirait rien ; ayant tourné la tête de tous côtés, il vit une petite lueur comme d'une chandelle, mais qui était bien loin par-delà la Forêt. Il descendit de l'arbre ; et lorsqu'il fut à terre, il ne vit plus rien ; cela le désola⁸²* ».

Dans le Hobbit de Tolkien, Bilbon et les Nains se perdirent dans Mirkwood et après deux jours, en descendant un chemin, ils se trouvèrent dans une vallée occupée par un grand bois de chênes. Alors, pris de colère, Thorin proposa « *que quelqu'un grimpe*

⁸⁰ TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Bilbo le hobbit*, Op. Cit., p. 39.

⁸¹ PERRAULT, Charles, Op. Cit., p 17.

⁸² Ibid., p 22.

à un arbre et voie s'il peut passer la tête au-dessus des cimes pour regarder alentour. La seule solution est de choisir le plus élevé des arbres qui surplombent le chemin⁸³ ». Et cette tâche fut donnée à Bilbon :

Il passa la tête au-dessus de la voûte des feuilles, et alors il trouva bien des araignées. Mais ce n'étaient que de petites araignées, d'une taille ordinaire, et elles s'occupaient des papillons, Bilbo fut presque aveuglé par la lumière. Il entendit les nains l'appeler de très loin en dessous, mais il était incapable de répondre ; il ne pouvait que tenir bon et cligner des yeux. Le Soleil brillait avec éclat, et il lui fallut un bon moment pour le supporter. [...] il jouit de la sensation de la brise dans ses cheveux et sur son visage ; mais les cris des nains qui, tout en bas, trépignaient tout simplement d'impatience le rappelèrent à sa véritable affaire. Il n'en fut pas plus avancé : il eut beau scruter de tous côtés, il ne vit aucune fin aux arbres et aux feuilles en quelque direction que ce fût⁸⁴.

Et c'est dans la forêt que les deux compagnies, celle de Poucet et celle de Bilbon, aperçurent une source de lumière, car, comme l'explique Charles Ploix, « le plus souvent [...] le héros arrive dans une forêt et c'est là que se déroulent presque tous les événements. Nous remarquerons même que le conte dit parfois "dans la forêt" comme si l'auditeur la connaissait⁸⁵ ». Pour la première compagnie, la lumière l'a guidée vers la maison de l'Ogre :

Hélas ! mes pauvres enfants, où êtes-vous venus ? Savez-vous bien que c'est ici la maison d'un Ogre qui mange les petits enfants ? - Hélas ! Madame, lui répondit le petit Poucet, qui tremblait de toute sa force aussi bien que ses frères, que ferons-nous ? Il est bien sûr que les Loups de la Forêt ne manqueront pas de nous manger cette nuit, si vous ne voulez pas nous retirer chez vous⁸⁶.

Quant à la seconde compagnie, elle aperçut la source de lumière à deux reprises : la première fois ce fut un camp de Trolls et la deuxième fois un groupement d'Elfes. La première lumière, celle qui nous intéresse ici, brillait au milieu de la masse sombre des arbres, elle était rougeâtre et avait l'aspect réconfortant, mais en s'approchant d'elle, la compagnie vit les Trolls :

Trois personnages de très forte carrure étaient assis autour d'un très grand feu de bûches de hêtre. Ils faisaient rôtir du mouton sur de longues broches

⁸³ TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Bilbo le hobbit*, Op. Cit., p. 156.

⁸⁴ Ibid., p. 157.

⁸⁵ PLOIX, Charles, cité par Pierre Saintyves, Op. Cit., p. 311.

⁸⁶ PERRAULT, Charles, Op. Cit., p. 22.

de bois et léchaient la sauce sur leurs doigts. Une bonne et appétissante odeur se répandait alentour. Ils avaient aussi à portée de la main un tonneau de bonne boisson, et ils buvaient dans des pichets. Mais c'étaient des trolls. Manifestement des trolls. Même Bilbo pouvait le voir, en dépit de sa vie passée bien à l'abri : à leur grande et lourde face, à leur taille et à la forme de leurs jambes, sans parler de leur langage, qui n'était pas du tout, mais là pas du tout celui des salons⁸⁷.

Du Mouton et du vin, cela correspond au souper qui attendait l'Ogre du Petit Poucet quand il rentra chez lui. La figure du Troll et celle de l'Ogre se ressemblent beaucoup, le premier qui sort du folklore scandinave est un héritage de la mythologie norroise, où il apparaît comme « *un monstre terrifiant. Sa force et sa malfaisance n'ont d'égale que sa laideur : affublé d'un nez démesuré, d'yeux "comme des soucoupes", d'une barbe et d'une chevelure gluantes et pouilleuses, il peut n'avoir qu'un seul œil ou inversement plusieurs têtes⁸⁸* ». L'Ogre, de son côté, est également un monstre dévorant :

Figure terrifiante, destinée à faire peur, l'ogre qui se repaît de la chair fraîche des petits enfants est un personnage clé des contes de fées. Son origine étymologique contestée prête à bien des suspicions et interrogations : lié pour certains à Orcus, Dieu des Enfers dans la mythologie étrusque il symbolise le gouffre, le dieu de la mort engloutissant le soleil⁸⁹.

Les deux figures du monstre furent vaincues grâce aux plus petits des deux compagnies. Dans le conte de Perrault, le petit Poucet, cadet de sept garçons, fort petit et guère plus gros que le pouce marque sa victoire en dérobant à l'Ogre son objet magique, ses bottes de sept lieues, ainsi que toute sa richesse par la suite, en feignant sa pauvre femme.

Dans ce conte archiconnu, les infirmités ou déficiences relatives du héros sont, pour ainsi dire, surcompensées par des dispositions exceptionnelles qui assurent, en fin de compte, une excellente adaptation sociale. L'enfant le plus jeune et le plus petit de la famille, par son intelligence et par sa bravoure, sauve ses six frères des pires dangers⁹⁰.

⁸⁷ TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Bilbo le hobbit*, Op. Cit., p. 42.

⁸⁸ JUNILLON, Ingrid, « Troll », dans Dominique Lanni (dir.), *Bestiaire fantastique des voyageurs*, Flammarion, Paris, 2014, p. 387.

⁸⁹ *Ogres et nains, ogresses et diables*, en ligne, disponible sur : <<http://expositions.bnf.fr/contes/arret/ingre/indogr.htm>>, consulté le : 07 juillet 2020.

⁹⁰ GAUDREAU, Jean, « Handicap et sentiment d'abandon dans trois contes de fées : Le petit Poucet, Haensel et Gretel, Jean-mon-Hérisson », *Enfance*, tome 43, n°4, 1990, p. 399.

Dans *Bilbo le Hobbit*, lors de la confrontation avec les Trolls, les Nains furent capturés par ces prédateurs qui voulaient les dévorer, ils furent par la suite sauvés par Bilbon. Celui-ci, durant l'absence de Gandalf, devint le guide de la compagnie, endossant la responsabilité des Nains et vivant ainsi l'expérience parentale. Sa participation à la victoire contre les Trolls fut très pertinente.

William ne souffla mot : il avait été pétrifié là, tandis qu'il se baissait ; et Bert et Tom avaient été plantés comme des rocs pendant qu'ils le regardaient. Et ils se dressent encore là à ce jour, tout seuls, à moins que les oiseaux ne perchent sur leur personne ; car vous le savez sans doute, les trolls doivent se trouver sous terre avant l'aurore, ou ils retournent à la matière des montagnes dont ils sont sortis et ne font plus un mouvement. C'était ce qui était arrivé à Bert, Tom et William⁹¹.

Selon Cécile Bertin-Elisabeth, dans le cas du *Hobbit*, à la fin du conte, ou de l'épisode, « *de façon traditionnelle, le héros s'oppose aux forces du Mal et après diverses épreuves, triomphe et rentre chez lui, en une sorte de résurrection symbolique⁹²* ». Le petit Poucet rentra chez lui et « *mit toute sa famille à son aise. Il acheta des Offices de nouvelle création pour son père et pour ses frères ; et par là il les établit tous, et fit parfaitement bien sa Cour en même temps⁹³* ». Quant à Bilbon, il retourna auprès de ses amis et ils continuèrent leur voyage, vers la Montagne Solitaire, emportant avec eux le butin des Trolls, dans lequel Bilbon trouva Dard, une dague magique forgée par les Elfes de Gondolin au Premier Âge, qui brillait d'une lueur bleue afin de prévenir son porteur de l'arrivée des orques.

Quant à la fin du roman, Bilbon eut affaire au terrible dragon qui occupait les cavernes de la Montagne Solitaire. Lors de leur rencontre ils échangèrent quelques propos similaires à un dialogue dans le *Chat botté* de Perrault. Dans le *Maître chat ou le Chat botté*, ce petit animal a réussi à tromper l'ogre en le poussant, intelligemment, à se transformer en souris pour le manger juste après. C'est grâce à ces « louanges trompeuses » que Bilbon gagna plus temps face à Smaug :

Mais Bilbo n'était pas tout à fait ignare en la connaissance des dragons et, si Smaug espérait le faire approcher aussi aisément que cela, il fut

⁹¹ TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Bilbo le hobbit*, Op. Cit., p. 49.

⁹² BERTIN-ELISABETH, Cécile, « À propos de la réécriture des mythes dans Cubagua », p. 10, En ligne, <<http://crimic-sorbonne.fr/actes/sal4/bertin.pdf>>, consulté le : 13 mars 2014.

⁹³ PERRAULT, Charles, Op. Cit., p. 28.

déçu : « Non, merci, ô Smaug le Terrible ! répondit-il. Je ne suis pas venu chercher des cadeaux. Je voulais seulement vous regarder pour voir si vous étiez vraiment aussi grand que le disent les récits. Je ne le croyais pas.
- Et maintenant ? dit le dragon, un peu flatté, même s'il se méfiait beaucoup.
- Pour être franc, les chants et les contes sont très en dessous de la réalité, ô Smaug, Première et Principale des Calamités, répliqua Bilbo⁹⁴.

Rusé dans les deux situations, Bilbon s'avère un véritable personnage de conte. Ses actions, sa parole, son ironie et le rôle par rapport aux autres font de lui le Petit Poucet ou le Chat Botté des temps modernes.

II.2.2. Blanche Neige et les treize Nains

Dans *La Communauté de l'Anneau*, Frodon et Sam assiste à un passage des Elfes qui chantaient en l'honneur d'un personnage que nous connaissons tous. Le poème, en Sildarin, disait :

*Blanche neige ! Blanche neige ! O claire dame !
O Reine d'au-delà des Mers Occidentales!
O Lumière pour nous qui errons ici
Parmi le monde des arbres entrelacés !*

*Gilthoniel ! O Elbereth !
Vifs sont tes yeux et claire ton haleine !
Branche-Neige ! Branche-Neige ! Nous chantons pour toi
Dans une terre lointaine d'au-delà de la Mer.*

*O Étoiles qui dans l'Année sans soleil
Par sa lumineuse main fûtes semées,
Dans les champs venteux maintenant brillante et claire
Nous voyons votre floraison d'urgent essaimée!
O Elbereth ! Gilthoniel !
Nous nous souvenons encore, nous qui demeurons
Dans cette terre lointaine sous les arbres,
De ta lumière stellaire sur les Mers Occidentales⁹⁵.*

La présence de Blanche-Neige dans le texte de Tolkien nous rappelle ce lien étroit entre le conte populaire, collecté par les frères Jacob et Wilhelm Grimm, et la Fantasy de l'écrivain britannique. En effet, dès l'apparition des Nains dans *Bilbo le*

⁹⁴ TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Bilbo le hobbit*, Op. Cit., p. 116.

⁹⁵ TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Le seigneur des anneaux, La communauté de l'anneau*, Op. Cit., p. 144.

Hobbit, le lecteur établit cette correspondance avec le conte, leur description renvoie à la figure archétypale du nain folklorique que l'on retrouve dans les contes populaires.

Dans le *Hobbit*, les Nains sont présentés avec de longues barbes, des ceintures dorées ou argentées et des capuchons de couleurs : Dwalin avait « *une barbe bleue passée dans une ceinture dorée et des yeux brillants sous son capuchon vert foncé*⁹⁶ » ; son frère Balin, qui semblait le plus âgé, avait « *une barbe blanche et un capuchon écarlate [et un] manteau rouge*⁹⁷ » ; Kili et Fili portaient « *des capuchons bleus, des ceintures d'argent et des barbes blondes ; et tous deux avaient à la main un sac d'outils et une pelle*⁹⁸ » ; Dori, Nori, Ori, Oïn et Gloïn portaient « *deux capuchons pourpres, un gris, un brun et un blanc [...] leurs larges mains enfoncées dans leurs ceintures or ou argent*⁹⁹ » ; Bifur, Bofur avaient des capuchons jaunes et Bombur, qui était énormément gros et lourd, un vert. Quant à Thorin, leur chef, il se distinguait par un capuchon « *bleu ciel avec un long gland d'argent*¹⁰⁰ ». Ils possédaient tous des instruments de musique ; des violons, des flûtes, un tambour, des clarinettes, des violes et une harpe, et étaient toujours prêts à chanter.

D'après Tolkien, la *Menace* est un élément très important dans un conte de fée, car, exercée contre le héros qui doit vivre de graves dangers dès le début de l'histoire, elle permet à l'enfant qui lit le conte de s'identifier au héros pour faire face à son propre monde qui lui semble hostile. Dans le conte de Blanche Neige, ce sont les sept nains qui ont accueilli, dans leur maison, la jeune fille tout en la rassurant, cependant elle était pour eux une menace, car sa présence chez eux n'a apporté que sorcellerie et malheur. Dans *Le Hobbit*, les rôles sont inversés, Bilbon, en accueillant les treize nains chez lui, n'a eu en retour que des problèmes, car il s'est retrouvé, malgré lui, emporté dans une quête de trésor gardé par un dragon. Les treize Nains lui sont donc une menace.

Mais qu'en est-il donc de leur nombre ? Dans Blanche Neige, ils sont au nombre de sept, dans le texte de Tolkien, au nombre de treize. Selon Catherine Pont-Humbert,

⁹⁶ TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Bilbo le hobbit*, Op. Cit., p. 13.

⁹⁷ Ibid., p. 14.

⁹⁸ Ibid., p. 15.

⁹⁹ Ibid., p. 16.

¹⁰⁰ Ibid., p. 17.

« le sept symbolise un cycle complet, achevé, une perfection. Associant le quatre, qui est le symbole de la terre avec ses quatre points cardinaux, et le trois, symbole du ciel, il représente universellement une totalité¹⁰¹. » Cette idée se manifeste dans la stabilité de vie des nains de Blanche Neige, contrairement aux Nains de Tolkien, dont la vie est perturbée par leur quête. Un déséquilibre exprimé à travers leur nombre, car le treize, chiffre maléfique, « ajoute une unité au cycle parfait représenté par le douze [...] Le treizième élément vient rompre un cycle fini et en commencer un nouveau dont on redoute qu'il n'apporte le mal et qu'il n'entame une évolution fatale vers la mort. Le treize représente une forme de marginalité, un détachement et une rupture de l'ordre de l'univers¹⁰² ».

Mais il faut noter qu'après la Bataille des cinq armées, seuls dix des treize Nains ont survécu, car Thorin, Fili et Kili sont tombés durant cette bataille. Et dans *Le Seigneur des Anneaux*, lors du conseil d'Elrond, on apprend de la bouche de Gloin que sept nains, seulement, sont restés en vie, puisque Balin, Ori et Oïn ont péri dans la Moria. Ainsi le chiffre sept est repris par Tolkien, on le retrouve également dans le poème cité au début de *La Communauté de l'Anneau* : « Sept pour les Seigneurs Nains dans leurs demeures de pierre¹⁰³ », comme si Tolkien considérait les nains de Blanche-Neige comme étant les ancêtres des Nains de la Terre du Milieu.

Un autre détail accentue le lien entre le conte de Blanche Neige et les œuvres de Tolkien, il s'agit de l'objet reflétant. Qui ne connaît pas l'une des formes de la fameuse expression « *Miroir, miroir en bois d'ébène, dis-moi, dis-moi que je suis la plus belle*¹⁰⁴ » ? Phrase culte et question que pose la sorcière de Blanche-Neige à son miroir magique afin de mesurer sa beauté.

En tant que surface réfléchissante, le miroir fait partie du quotidien de l'Homme, mais il est plutôt associé à la femme et sa beauté. Sa symbolique fait de lui un objet lié à la connaissance, considéré comme un lieu de passage entre l'au-delà et l'ici-bas. Selon Catherine Pont-Humbert, il « est également rattaché à une crainte qui s'exprime par son

¹⁰¹ PONT-HUMBERT, Catherine, Op. Cit., p. 376.

¹⁰² Ibid., p. 402.

¹⁰³ TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Le seigneur des anneaux, La communauté de l'anneau*, Op. Cit., p. 7.

¹⁰⁴ GRIMM, Jakob et Wilhelm, *Contes Merveilleux, Tome I*, Ebooks libres et gratuits, 2004, p. 15.

association avec le diable et avec la sorcellerie¹⁰⁵ », car il imite et copie l'original, comme tente de le faire le diable par rapport à Dieu. Son emploi, continue d'expliquer Pont-Humbert, « est une des plus anciennes formes de divination. Il est utilisé, de même que la surface de l'eau ou, par dérivé, tout corps brillant et poli (tels que le cristal, la lame d'épée...), pour interroger les esprits, les réponses venant se réfléchir à la surface¹⁰⁶. »

La figure du reflétant apparaît dans *Le Seigneur des Anneaux* à travers trois représentations : un lieu et deux objets. D'abord Miralonde, le profond Kheled-zâram dans le langage des Nains, signifiant le « Lac du Miroir », situé dans la Vallée des Rigoles Sombres, il fut la fierté des Nains, car c'est dans son reflet que Durin eut la vision de la « couronne d'étoiles » au-dessus de sa tête, annonçant ainsi son couronnement et le futur emplacement de son royaume. Ensuite, le Miroir de Galadriel, situé dans un jardin clos au sud de Caras Galadhron, posé sur un socle bas sculpté en forme d'arbre rameux, il s'agissait d' « une vasque d'argent, large et peu profonde, et à côté une aiguière de même métal¹⁰⁷ ». Et enfin, la Pierre d'Orthanc, une des sept Palantíri. Le palantír est un terme en quenya signifiant « qui regarde au loin », c'était le nom qu'on donnait à des boules de cristal qui permettaient de voir très loin.

Pour Fabienne Pomel, le miroir, en reflétant le monde extérieur dans un espace réduit, il totalise, synthétise et concentre le monde qu'il reflète dans son unité.

Mais souvent bombé et convexe, il est aussi déformant et par conséquent associé à la tromperie et à l'illusion. Taché, il renvoie à l'imperfection ou à la souillure du péché originel. Comme tous les objets, il se prête donc à une pluralité de connotations, oscillant entre perfection et imperfection, connaissance et illusion. Mais fondamentalement, le miroir pose la question de l'« être comme » qui est au cœur des réflexions sur l'identité, sur la connaissance et sur la représentation de soi, du monde ou de Dieu¹⁰⁸.

À travers le reflet qu'il propose, le miroir crée une dynamique entre l'identité du regardant et la différence du regardé, provoquant ainsi une inadéquation entre l'être et le paraître, entre « qui je suis » et « ce que je semble être ». Ce sentiment de

¹⁰⁵ PONT-HUMBERT, Catherine, Op. Cit., p. 292.

¹⁰⁶ Ibid.

¹⁰⁷ TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Le seigneur des anneaux, La communauté de l'anneau*, Op. Cit., p. 617.

¹⁰⁸ POMEL, Fabienne (dir.), *Miroirs et jeux de miroirs dans la littérature médiévale*, Nouvelle édition, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2003, en ligne, <<http://books.openedition.org/pur/31866>>, consulté le : 13 juillet 2020.

dédoublement déclenche chez le regardant un manque et un désir d'atteindre un ailleurs et d'appréhender le reflété. Il opère tel un tropisme et entraîne le regardant dans une quête d'adéquation et de fusion avec le regardé.

Près de la Moria, Gimli, Frodon et Sam se penchèrent afin de regarder dans les eaux du Lac Miroir :

Tout d'abord, ils ne virent rien. Puis, lentement, ils aperçurent, reflétées dans un bleu profond, les formes des montagnes environnantes, dont les cimes paraissaient des panaches de flamme blanche, Au-delà, il y avait une étendue de ciel. Là, tels des bijoux plongés dans les profondeurs, brillaient des étoiles étincelantes, bien que la lumière du soleil régnât au-dessus dans le ciel. De leur propre forme, nulle ombre ne se voyait¹⁰⁹.

La différence que produisent le miroir et la quête à laquelle il invite génèrent, selon Pomel, la parole par un dialogue, une situation d'échange entre l'être et le reflet, en conduisant celui qui regarde à un péril majeur, car la contemplation du miroir piège son regard et le paralyse dans sa position contemplative. Ainsi le miroir devient un leurre.

Après la vision des trois personnages de Tolkien dans le Lac du Miroir, Pippin questionna Sam sur ce qu'il a vu, « *Mais celui-ci était trop perdu dans ses pensées pour répondre¹¹⁰* ». Il était justement entraîné dans cette situation de dialogue, le Lac a piégé son regard. D'après David Colbert « *certaines personnes craignaient que le miroir emprisonne leur âme. La superstition incitait également les sorciers à fixer les miroirs jusqu'à ce que leur vue se brouille, dans l'espoir d'y apercevoir l'avenir¹¹¹* ». Le même fait s'est répété quand Pippin regarda dans le palantír, ce globe de cristal qui semblait d'abord lisse et sombre mais qui devint rayonnant d'un cœur de feu :

Au début, la boule était sombre, d'un noir de jais, et le clair de lune luisait à sa surface. Puis vint un léger rayonnement et un mouvement au centre, et elle retenait le regard de Pippin de telle façon qu'il ne pouvait plus le

¹⁰⁹ TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Le seigneur des anneaux, La communauté de l'anneau*, Op. Cit., p. 570.

¹¹⁰ Ibid., p. 570.

¹¹¹ COLBERT, David, *Les mondes magiques du Seigneur des Anneaux*, Le Pré aux Clercs, Paris, 2004, p. 56.

*détourner. Bientôt, tout l'intérieur parut en feu, elle pivotait ou les lumières intérieures tournaient*¹¹².

Lorsque le miroir emprisonne le regard de l'être, faisant de celui-ci la victime de son pouvoir déformant et de ses illusions, l'ambivalence du rôle de cet objet magique se manifeste : pour celui qui sait lire, il devient un instrument de connaissance, et dans le cas inverse, il se fait dangereux et néfaste. On retrouve cette ambivalence dans le dialogue entre Galadriel et Frodon, quand elle l'invita à regarder dans son Miroir :

Galadriel emplît la vasque jusqu'au bord de l'eau du ruisseau et souffla dessus, et quand l'eau eut retrouvé l'immobilité, elle parla :
- *Voici le Miroir de Galadriel, dit-elle. Je vous ai amenés ici pour vous permettre de regarder dedans, si vous le désirez.*
L'air était très immobile, le vallon sombre, et la Dame Elfe à côté de lui grande et pâle.
- *Qu'y chercherons-nous, et que verrons-nous ? Demanda Frodon, emplî d'une crainte respectueuse*¹¹³.

Très belle, comme la méchante reine de Blanche-Neige, Galadriel possédait également un miroir magique capable de répondre à toutes les questions qu'elle lui posait, il était objet de connaissance, mais pouvait agir aussi de son propre gré :

- *Il est bien des choses que je puis ordonner au Miroir de révéler, répondit-elle, et à certains je peux montrer ce qu'ils désirent voir. Mais le Miroir montrera aussi des choses non demandées, et elles sont souvent plus étranges et plus profitables que celles que nous désirons contempler. Ce que vous verrez si vous laissez au Miroir sa liberté d'action, je ne saurais vous le dire. Car il montre des choses qui furent, des choses qui sont et des choses qui pourront encore être. Mais lesquelles il voit, même le plus sage ne peut toujours le déterminer. Désirez-vous regarder*¹¹⁴ ?

L'explication de Galadriel ne semble pas bien claire, car, comme l'explique David Colbert, « *c'était là un trait commun à beaucoup d'oracles, parce que leurs avis étaient formulés d'une manière qui prêtait facilement à confusion*¹¹⁵ ». Ensuite, elle ajouta ces détails pour souligner l'aspect hostile de son objet :

¹¹² TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Le seigneur des anneaux, Les deux tours*, Op. Cit., p. 317.

¹¹³ TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Le seigneur des anneaux, La communauté de l'anneau*, Op. Cit., p. 617.

¹¹⁴ Ibid., p. 617.

¹¹⁵ COLBERT, David, Op. Cit., p. 58.

Rappelez-vous que le Miroir montre bien des choses et qu'elles ne sont pas toutes arrivées encore. Certaines ne se produisent jamais, à moins que ceux qui contemplent ces visions ne se détournent de leur chemin pour les empêcher. Le Miroir est dangereux comme inspirateur d'action¹¹⁶.

Cette ambivalence se manifeste également à travers la figure de la Pierre d'Orthanc, provenant du trésor d'Elendil, une des Palantíri des Rois de Jadis, car sa principale caractéristique était à la fois avantageuse et périlleuse pour celui qui l'utilise. Pareil au Miroir de la sorcière de Blanche-Neige qui lui a permis de voir les sept nains dans leur montagne cherchant de l'or et des diamants, le Palantír permettait lui aussi de voir loin, très loin. Les Hommes de l'ancien temps s'en servaient :

À voir à grande distance et à s'entretenir en pensée les uns avec les autres, dit Gandalf. C'est ainsi qu'ils gardèrent longtemps et qu'ils unirent le royaume de Gondor. Ils installèrent des Pierres à Minas Ithil, et aussi à Orthanc dans le cercle de l'Isengard. Le chef et maître en était le Dôme d'Étoiles à Osgiliath avant sa ruine. Les trois autres étaient très loin dans le Nord¹¹⁷.

Toutefois, cette pierre possède un côté néfaste également, car elle a permis à Sauron d'entrer en contact avec Sarouman et Pippin. Ainsi, miroirs, surfaces de l'eau et boules de cristal balancent entre l'être et le paraître, l'identité et la différence, l'unité et la multiplicité et cheminent vers un objectif tantôt constructif tantôt destructeur.

Le miroir s'inscrit donc dans la dimension du savoir, mais aussi de l'être et de la création. C'est un objet de l'entre deux, de la relation et de la médiation. Fondamentalement ambigu, il oscille entre la duplication et la duplicité, la vérité et l'illusion, la perfection et la déformation, la contemplation et l'action. C'est en cela qu'il s'avère particulièrement fécond, à la fois comme modèle de pensée et outil de la création et de la représentation littéraire¹¹⁸.

Inspiré du Miroir de la sorcière de Blanche-Neige, Tolkien a utilisé cet objet afin de donner plus de profondeur à son monde, procédé qu'il a utilisé également avec d'autres éléments appartenant à d'autres contes populaires. On retrouve par exemple la figure du loup, du Petit Chaperon rouge, à travers celle des wargs sauvages, car « c'est

¹¹⁶ TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Le seigneur des anneaux, La communauté de l'anneau*, Op. Cit., p. 619.

¹¹⁷ TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Le seigneur des anneaux, Les deux tours*, Op. Cit., p. 327.

¹¹⁸ POMEL, Fabienne (dir.), Op. Cit.

ainsi que se nomment les mauvais loups au-delà de la Limite du Désert¹¹⁹ », poursuivant le Hobbit et les Nains dans les sombres forêts.

II.2.3. Tolkien et les mille et une portes

Les portes occupent un rôle très important dans les œuvres de Tolkien, car c'est à travers elles que tout commence et tout se termine. Comme dans les contes, l'aventure du héros débute avec la traversée d'une porte : un enfant qui quitte sa maison, seul ou accompagné, entre dans la demeure du monstre ostensiblement ou furtivement et retourne chez lui avec une richesse tantôt matérielle tantôt spirituelle.

Une porte évoque souvent l'idée de la fermeture et du barrage, mais elle renvoie aussi à celle de l'ouverture et du passage d'un lieu à un autre, d'un monde à un autre, du connu vers l'inconnu, des ténèbres vers la lumière, ou inversement, de la lumière vers les ténèbres. Dans la plupart des cas, gardée par des hommes, des animaux, des créatures mythiques ou d'un sort magique, la porte est l'entrée à un lieu intime, sacré et souvent interdit. Pour Michel Cournot, une porte est « *présence ou absence, appel ou défense, perspective ou plan aveugle, innocence ou faute*¹²⁰ ».

Ronde ou rectangulaire, grande ou petite, discrète ou éblouissante, visible ou invisible, la porte chez Tolkien forme un élément textuel qui semble faire partie uniquement du décor mais qui est en réalité ce qui permet au héros d'entrer dans « *un espace fondamental* » et d'accomplir sa mission.

Dans *Le Hobbit*, le récit commence avec la description d'une porte, « *tout à fait ronde comme un hublot, peinte en vert, avec un bouton de cuivre jaune bien brillant, exactement au centre*¹²¹ », derrière laquelle vit Bilbon le hobbit dans sa solitude et ses habitudes, une porte qu'il va quitter bientôt, pour une aventure, en compagnie de Gandalf et de treize Nains. Durant sa quête, Bilbon traverse plusieurs portes, après celle de sa maison sous la colline, vient celle des trolls, « *une grande porte de pierre dissimulée par des buissons. Laquelle*

¹¹⁹ TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Bilbo le Hobbit*, Op. Cit., p. 108.

¹²⁰ COURNOT, Michel, cité par Jean Chevalier & Alain Gheerbrant, Op. Cit., p. 782.

¹²¹ TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Bilbo le Hobbit*, Op. Cit., p. 7.

fermait une caverne¹²² », ensuite celle de la maison d'Elrond, « [une] maison simple [qui avait toujours] les portes grandes ouvertes¹²³ », puis celle des gobelins qui était sous forme d'une « fissure [...] au fond de la caverne¹²⁴ ». Après la porte obscure de la forêt de Mirkwood où « le silence était si profond que leurs pieds leur semblaient frapper le sol à grands coups sourds tandis que tous les arbres se penchaient sur eux pour écouter¹²⁵ », Bilbon et sa compagnie arrivent à la fin de leur aventure et, une fois devant la Montagne solitaire, ils savent que désormais une seule porte les sépare du grand trésor, gardé par le dragon Smaug. Cette porte, qui est l'élément principal du chapitre « Au seuil de la porte », est secrète, elle « était si petite qu'elle ne paraissait qu'une fissure noire¹²⁶ », mais les petites choses cachent souvent de grandes choses, comme l'affirme Bachelard : « La miniature est un des gîtes de la grandeur¹²⁷ ».

Cette dernière porte n'est pas seulement une porte secrète, mais elle est également scellée par une ancienne magie naine, car sa serrure n'apparaît que sous la dernière lumière lunaire du jour de Durin, du calendrier des nains. Comme à Erebor, la plupart des portes des royaumes des nains sont protégées par une magie : « Les Portes des Nains ne sont pas faites pour être vues quand elles sont fermées, dit Gimli. Elles sont invisibles, et leurs propres maîtres ne peuvent les trouver ni les ouvrir quand le secret en est oublié¹²⁸ ».

Dans *La Communauté de l'Anneau*, pour pouvoir traverser les Monts Brumeux, Gandalf, Frodon et leurs amis doivent emprunter le chemin de la Moria, une ville souterraine qui fut jadis le royaume des Nains de la Terre du Milieu. Mais pour y accéder, les membres de la Fraternité de l'Anneau doivent trouver l'entrée de la cité naine, dont « les portes sont fermées et cachées¹²⁹ ».

Arrivée devant la montagne, Gandalf explique aux autres que la porte était sous l'emprise d'un charme, elle apparaît seulement sous la lumière lunaire, car elle fut

¹²² Ibid., p. 67.

¹²³ Ibid., p. 79.

¹²⁴ Ibid., p. 91.

¹²⁵ Ibid., p. 207.

¹²⁶ Ibid., p. 301.

¹²⁷ BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Édition PUF, Paris, 1989, p. 146.

¹²⁸ TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Le seigneur des anneaux, La communauté de l'anneau*, Op. Cit., p. 521.

¹²⁹ Ibid., p. 520.

décorée en Ithildin, un matériau créé par les Elfes d'Eregion à partir de Mithril de Khazad-dûm et censé ne refléter que la lumière de la lune et des étoiles.

La lune éclairait à présent la face grise du rocher, mais ils ne virent rien de plus pendant un moment. Puis, lentement, sur la surface où le magicien avait promené ses mains, des lignes apparurent faiblement, comme de minces veines d'argent courant dans la pierre. Ce ne furent au début que de pâles filandres, si fines qu'elles ne scintillaient irrégulièrement que là où la lune les frappait en plein, mais elles se firent d'instant en instant plus larges et plus nettes, jusqu'au moment où l'on put en deviner le tracé.

Au sommet, aussi haut que pouvait atteindre Gandalf, se trouvait un arc de lettres intersectées en caractères elfiques. En dessous, bien que les fils fussent par endroits estompés ou entrecoupés, se voyait le contour d'une enclume et d'un marteau surmontés d'une couronne avec sept étoiles : En dessous encore, il y avait deux arbres, portant chacun un croissant de lune. Plus nette que tout le reste, brillait au milieu de la porte une unique étoile à multiples rayons¹³⁰.

Les ornements de la porte de la Moria sont formés des emblèmes de Durin, des arbres des Hauts Elfes et de l'étoile de la Maison de Fëanor. Quant aux inscriptions, elles se traduisent par ce qui suit : « *Les Portes de Durin, Seigneur de la Moria. Parlez, ami, et entrez. [...] Moi, Narvi, je les ai faites. Celebrimbor de Housaye a gravé ces signes¹³¹* ».

Il s'agit donc de portes qui s'ouvrent avec un mot de passe, ou, comme l'a expliqué Gandalf, « *sont sans doute gouvernées par des mots¹³²* ». Après plusieurs tentatives, Gandalf finit par trouver le bon mot :

Il ramassa son bâton et, debout devant le rocher, il dit d'une voix claire – Mellon ! L'étoile brilla un court instant et s'estompa de nouveau. Puis silencieusement, une grande porte se dessina, bien que jusqu'alors aucune fente ou joint n'eût été visible. Elle se divisa avec lenteur en son milieu et s'ouvrit vers l'extérieur centimètre par centimètre jusqu'à ce que les deux battants fussent repliés contre le mur. Par l'ouverture, se voyait un sombre escalier qui grimpait en pente rapide, mais au-delà des premières marches, les ténèbres étaient plus profondes que la nuit¹³³.

¹³⁰ Ibid., p. 522

¹³¹ Ibid., p. 523

¹³² Ibid.

¹³³ Ibid., p. 527.

On retrouve également ce genre de portes enchantées lorsque Frodon fut amené devant Caras Galadhon, la cité des Galadhrim, la demeure du Seigneur Celeborn et Galadriel, la Dame de Lórien : « *Haldir frappa et parla, et les portes s'ouvrirent sans bruit, mais Frodon ne vit aucune trace de gardes. Les voyageurs passèrent à l'intérieur, et les portes se refermèrent derrière eux*¹³⁴ ».

Le motif des portes enchantées est présent dans les contes des *Mille et une nuits*, au niveau de l'*Histoire d'Ali Baba et de quarante voleurs exterminés par une esclave*. Dans ce récit, Ali Baba est un pauvre bûcheron qui vit avec sa femme. Un jour, dans la forêt, il entendit des voix, c'était quarante voleurs qui se dirigeaient vers lui, il se cacha dans un arbre et aperçut ces voleurs ouvrir une porte dans la roche en prononçant une formule magique : « Sésame, ouvre-toi ! », pour ensuite la fermer avec une autre formule : « Sésame, ferme-toi ! » :

*Le plus apparent [...] des voleurs, s'approcha du rocher fort près du gros arbre où il s'était réfugié, et après qu'il se fut fait un chemin au travers de quelques arbrisseaux, il prononça ces paroles si distinctement : "Sésame, ouvre-toi", qu'Ali Baba les entendit. Dès que le capitaine des voleurs les eut prononcées, une porte s'ouvrit, et après qu'il eut fait passer tous ses gens devant lui et qu'ils furent tous entrés, il entra aussi et la porte se ferma*¹³⁵.

Au crépuscule, Ali Baba descend de l'arbre où il était caché, « *Il passa au travers des arbrisseaux et il aperçut la porte qu'ils cachaient. Il se présenta devant, et il dit : "Sésame, ouvre-toi", et dans l'instant la porte s'ouvrit toute grande*¹³⁶ ». Il entre et découvre un trésor inimaginable :

Ali Baba s'était attendu à voir un lieu de ténèbres et d'obscurité ; mais il fut surpris d'en voir un bien éclairé, vaste et spacieux, creusé en voûte fort levée à main d'hommes, qui recevait la lumière du haut du rocher par une ouverture pratiquée de même. Il vit de grandes provisions de bouche, des ballots de riches marchandises en pile, des étoffes de soie et de brocart, des tapis de grand prix, et surtout de l'or et de l'argent monnayés, par tas et dans des sacs ou grandes bourses de cuir les unes sur les autres ; et, à voir toutes ces choses, il lui parut qu'il y avait non pas de longues années, mais

¹³⁴ Ibid., p. 603

¹³⁵ GALLAND, Antoine (trad.), *Les mille et une nuits*, Tome troisième, Ebooks libres et gratuits, 2006, p. 307.

¹³⁶ Ibid., p. 308.

des siècles que cette grotte servait de retraite à des voleurs qui avaient succédé les uns aux autres¹³⁷.

Il emporte une partie de l'or et rentre chez lui. C'est à partir de ce moment que les aventures et les ennuis commencent. En effet, les voleurs s'en rendent compte, assassinent Cassim, le frère d'Ali Baba, et tentent à plusieurs reprises d'éliminer celui-ci également. Mais Ali baba est sauvé par sa servante Morgiane, qui découvre le plan des voleurs et les tue, d'abord en versant de l'huile bouillante dans les jarres où étaient cachés les voleurs, et ensuite en effectuant une danse devant leur chef pour lui plonger une dague dans le cœur. C'est ainsi qu'Ali Baba donne Morgiane en mariage à son fils, devient l'unique personne à connaître l'existence de la porte magique et de la caverne et par conséquent, l'une des plus riches personnes de sa ville.

Les portes de Tolkien partagent beaucoup de points avec la porte magique d'Ali Baba. Celle-ci, dans son aspect extérieur ressemble à la porte de la caverne des Trolls, qui est, elle aussi, dissimulée par des buissons et creusée dans la roche, quant à l'aspect intérieur, les deux cavernes cachent un trésor ancien, car c'est dans le repaire des Trolls que Bilbon et les Nains trouvent les anciennes épées elfiques Dard, Glamdring et son épée-sœur Orcrist.

Cet aspect intérieur rapproche également la porte d'Erebor à celle d'Ali Baba, puisque toutes les deux sont protégées par un charme et renferment un trésor d'une grandeur infinie. Cependant, le trésor de la caverne d'Ali Baba n'est protégé qu'avec une porte magique, alors que celui d'Erebor est gardé par le dragon Smaug.

En ce qui concerne les portes de la Moria, elles partagent, avec celle d'Ali Baba, le fait de s'ouvrir avec un mot de passe, mais ce qui est vraiment intéressant c'est que le mot de passe des ports de la Moria est le mot « ami », donc consacré à une communauté bien précise et bien limitée, exactement comme le mot de passe de « Sésame ». Dans ce cas le gardien des portes est une parole.

Dans la mythologie grecque, Cerbère est le chien à trois têtes qui garde les portes des enfers ; dans la mythologie égyptienne, les sphinx gardent les voies d'accès aux

¹³⁷ Ibid., p. 308.

temples ; dans le bouddhisme et l'hindouisme, les dvarapala, représentées sous une forme humaine ou démoniaque, sont les divinités qui gardent les portes des temples et des monastères. Chaque porte sacrée possède un gardien, elle est protégée pour ne permettre sa traversée qu'à ceux qui en sont dignes, car la traverser est synonyme d'initiation, de passage spirituel et d'ascension : « *Le symbolisme des gardiens relève manifestement de l'initiation (=entrée), qui peut être interprétée comme le franchissement de la porte. Jénus, dieu latin de l'initiation aux mystères, détenait les clefs des portes solsticiales, c'est-à-dire des phases ascendante et descendante du cycle annuel*¹³⁸. »

Le passage décisif de la porte symbolise une renaissance après un renoncement à une partie de soi-même, souvent négative, pour aller vers le positif. La porte joue ainsi le rôle du miroir, elle transforme celui qui regarde, le dépouille de l'indésirable pour lui offrir le chemin de retrouver son authenticité. Tolkien, en parsemant ses œuvres de la présence de quelques portes magiques, fait vivre à ses personnages ce qu'a vécu Ali Baba, il les a menés à rencontrer leur véritable moi, en faisant face à leur peur, cette peur qui leur ferme les yeux et les empêche d'ouvrir la porte. Ouvrir la porte c'est finalement s'accepter, lâcher prise et avancer vers l'inconnu, partir en quête du véritable moi et se connaître vraiment. Et ce gardien qui nous barre la route n'est autre que nous-même.

II.3. QUAND L'ÉCRITURE DEVIENT RÉÉCRITURE

*« Tout texte n'est jamais que l'empreinte d'un autre. »
Jean-Luc Hennig, Apologie du plagiat.*

Tout commence avec l'emprunt littéraire, qui existe depuis la civilisation gréco-romaine. Dans la Grèce antique, il était une pratique courante et tolérable, du moins en rhétorique, dans laquelle tout était autorisé pour convaincre ; « *les emprunts aux maîtres étaient considérés comme un hommage plutôt que comme un pillage*¹³⁹ ». Contrairement à la poésie où il était déprécié.

¹³⁸ CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, Op. Cit., p. 779.

¹³⁹ MICHEL, Geneviève, « Paul Nougé, la réécriture comme éthique de l'écriture », Thèse de doctorat, Université Autonome de Barcelone, 2006, p. 47, en ligne, disponible sur : <<https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/4926/gm1de1.pdf>>, consulté le : 2 janvier 2021.

Durant le Moyen Âge, l'activité littéraire se faisait essentiellement dans les monastères et elle était plutôt le fruit d'un travail collectif. Roland Barthes, dans *S/Z*, aborde justement cette activité et souligne la différence entre le *scriptor*, celui qui copiait sans rien ajouter, le *compiler*, celui qui ajoutait des choses qui ne venaient pas de lui, le *commentator*, celui qui insérait des éléments dans le seul but de rendre le texte plus intelligible et, enfin, l'*auctor* qui s'appuyait sur ce que d'autres avaient déjà dit¹⁴⁰.

Avec la renaissance, l'activité littéraire s'épanouit en dehors des monastères, et parallèlement à une certaine admiration de l'antiquité et un retour à ses productions s'est développé l'esprit individualiste donnant naissance à la notion d'originalité. Ce parallélisme, cette jonction de deux éléments essentiellement paradoxaux n'est autre qu'une « imitation créatrice ». Cette conception s'est prolongée durant le XVIIe siècle aussi, car à cette époque « *ce sont les combinaisons nouvelles sur une matière ancienne qui doivent retenir le lecteur ou le spectateur*¹⁴¹ », pour ensuite disparaître au XVIIIe siècle, à cause de « *la professionnalisation de l'écrivain et le développement de la propriété individuelle sous toutes ses formes*¹⁴² ». Au XIXe siècle, l'écriture littéraire devient un moyen de notoriété et d'accès à la fortune, ce qui renouvelle son pacte avec le plagiat et, de ce fait, la réécriture devient une étape cruciale de la création littéraire. Cette considération a permis, au début du XXe siècle, le retour aux conceptions traditionnelles de la création artistique, qui est désormais vue comme une difficulté surmontée. « *Quoi qu'il en soit, toute réécriture implique, à des degrés divers, des identités et des différences entre le même et l'autre. En effet, lorsqu'un auteur réécrit un texte, ne choisit-il pas une posture réflexive et critique à la fois ? L'autre du texte, c'est aussi le texte de l'autre*¹⁴³ ».

II.3.1. Qu'est-ce que la réécriture

À la différence de copier, la réécriture se définit comme la « *reprise d'une œuvre antérieure, quelle qu'elle soit, par un texte qui l'imité, la transforme, s'y réfère, explicitement ou implicitement* »¹⁴⁴, elle est l'action d'écrire de nouveau ce qui est déjà écrit mais en le

¹⁴⁰ BERTIN-ELISABETH, Cécile, Op. Cit.

¹⁴¹ MICHEL, Geneviève, Op. Cit. p. 49.

¹⁴² Ibid.

¹⁴³ BERTIN-ELISABETH, Cécile, Op. Cit.

¹⁴⁴ BORDAS, Eric, in, ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis, VIALA, Alain, Op. Cit., pp. 519-520.

modifiant. Cette modification, dans le sens d'altération, vise le passage de l'identité d'un premier texte à une altérité, donnant vie à un second texte, corrigé et amélioré : un texte « meilleur ». Selon Florence Bancaud, « la réécriture ne vise pas la fidélité au texte premier mais son amélioration. Elle se donne donc comme "satisfaction d'une exigence virtuelle, réalisation d'un projet en train de s'élaborer"¹⁴⁵ », un projet que Thomas Aron qualifie de « texte en chantier » :

Texte en chantier. Texte-réécriture, réécriture faite texte. Toute page, en effet, toute phrase, ici - à part les "initiales" quand celles-ci ne s'appuient pas elles-mêmes, comme c'est assez souvent le cas, sur quelque parcelle antérieure du grand œuvre pongien - renvoie à une phrase, à une page précédente, se présente comme du déjà-écrit, du déjà-lu, et en même temps appelle - non seulement parce qu'elle n'est pas la dernière mais parce que, dernière comprise, elle n'offre jamais la forme de l'achevé, du "fini" - appelle la reprise, la refonte, la reformulation dans le moment même où elle se formule - ou se lit¹⁴⁶.

Cependant, la réécriture ne se limite pas à une simple altération mais elle est aussi un échange, dans le sens de dialogue des/entre les textes, que Maurice Domino qualifie comme correspondance épistolaire, puisqu'il y a échange de textes, entre deux sujets d'écriture, entre deux individus d'une société, ou de sociétés différentes. Réécrire prendrait donc le sens de répondre à une lettre, un « texte-là » par « son autre », et le lire « *c'est aussi en lire plusieurs qui affleurent implicitement ou explicitement à sa surface¹⁴⁷* ».

Changer et échanger, ou plus précisément « *permuter* », comme le précise Roland Barthes dans son article « Théorie du texte » de l'*Encyclopaedia Universalis*, est une voie de déconstruction et de reconstruction. Selon lui, autour et au sein de tout texte existent d'autres textes ou des « lambeaux » d'autres textes. Ce qui fait que « *tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins*

¹⁴⁵ BANCAUD, Florence, « La réécriture de Bouvard et Pécuchet dans *Un célibataire entre deux âges* (1915), *Recherche d'un chien* (1922) de Franz Kafka et dans *Toute une histoire* (1995) de Günter Grass », *Germanica, Le travail de réécriture dans la littérature de langue allemande au XX^e siècle*, N° 31, 2002, p. 39.

¹⁴⁶ ARON, Thomas, « La réécriture faite texte », dans *Semen*, n° 3, 1987, En ligne, <<http://journals.openedition.org/semen/5573>>, consulté le : 05 avril 2018.

¹⁴⁷ DOMINO, Maurice, « La réécriture du texte littéraire Mythe et Réécriture », dans *Semen*, n° 3, 1987, En ligne, <<http://journals.openedition.org/semen/5383>>, consulté le : 01 mai 2019.

reconnaisables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues »¹⁴⁸.

Ce n'est qu'après cette prise de conscience des processus intertextuels que la réécriture a été théorisée. En effet, tout a commencé avec le concept de « dialogisme » de Bakhtine, qui considère que la structure du roman est prédisposée à intégrer, sous forme polyphonique, un grand nombre de composants d'ordre linguistique, stylistique et culturel. Négligeant alors la théorie de la clôture du texte, Bakhtine voit ce dernier comme une rencontre entre le langage, la forme et le contenu, une rencontre composée par l'auteur. Cet historien et théoricien russe de la littérature « considère la littérature comme un mode d'expression singulier, mis en œuvre par un sujet qui a une histoire, une idéologie, un imaginaire, et le langage, comme une interaction entre deux personnes, et non pas seulement comme un code¹⁴⁹ ». Cette considération affirme donc que chaque mot contient une parole, une énonciation, il est cet énoncé situé au centre d'un réseau d'énoncés qui l'accomplissent. Bakhtine ferme ainsi la porte de l'unicité et l'homogénéité et ouvre celle de l'hétérogénéité et l'intertextualité.

En s'appuyant sur les travaux de Bakhtine, Julia Kristeva s'investit dans la notion d'intertextualité et précise de son côté que « tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte¹⁵⁰ ». Geneviève Michel explique davantage cette citation :

L'intertextualité désigne toutes les pratiques qui mettent un texte en relation avec un autre texte, et l'intertexte est l'ensemble des textes qu'une œuvre répercute, que l'on se réfère à eux in absentia ou qu'ils y soient inscrits in presentia. Le texte littéraire est désormais envisagé comme le produit d'un travail sur d'autres textes et non plus comme l'expression absolue d'une conscience. Il ne s'agit pas d'un phénomène nouveau, mais d'une façon différente d'appréhender des formes d'intersection implicites ou explicites entre deux textes : on prend acte du fait que la littérature se renouvelle par reprise d'une même matière¹⁵¹.

¹⁴⁸ BARTHES, Roland, « Théorie du texte », 1974, p. 6, en ligne, disponible sur : <http://asl.univ-montp3.fr/e41slym/Barthes_THEORIE_DU_TEXTE.pdf>, consulté le : 17 janvier 2021.

¹⁴⁹ MICHEL, Geneviève, Op. Cit., p. 58.

¹⁵⁰ KRISTEVA, Julia, *Sèmeïotikè. Recherche pour une sémanalyse*, Seuil, Paris, 1969, p. 146.

¹⁵¹ MICHEL, Geneviève, Op. Cit. p. 57.

Pour Julia Kristeva, le texte, considéré comme une productivité, « *le théâtre même d'une production où se rejoignent le producteur du texte et son lecteur*¹⁵² », est par essence un intertexte, car, si l'on revient à la précédente citation de Barthes, tout texte est un nouveau tissu de citations déjà existantes. Donc la notion d'intertextualité ne correspond pas à celle d'imitation, ou d'emprunt, mais elle tend plus vers la présence de traces ou d'empreintes, plutôt inconscientes que conscientes. Elle peut aussi se manifester sous forme de réminiscence ou de réécriture.

En 1982, Gérard Genette redéfinit complètement la notion d'intertextualité et suggère cinq autres notions qui lui sont liées. Il commence d'abord par proposer la notion de « transtextualité » qu'il considère comme « *transcendance textuelle du texte [et définit comme] tout ce qui met [le texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes*¹⁵³ ». Ensuite, il énumère, comme il le précise, dans un ordre approximativement croissant d'abstraction, d'implication et de globalité, cinq types de relations transtextuelles. Premièrement, il cite « l'intertextualité » et la définit comme :

*Une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la citation (avec guillemets, avec ou sans référence précise) ; sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du plagiat (chez Lautréamont, par exemple), qui est un emprunt non déclaré, mais encore littéral ; sous forme encore moins explicite et moins littérale, celle de l'allusion, c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable*¹⁵⁴.

Genette illustre sa définition de l'intertextualité avec deux vers extraits d'une lettre de Boileau adressée à Louis XIV :

*« Au récit que pour toi je suis prêt d'entreprendre,
Je crois voir les rochers accourir pour m'entendre, »*

Il explique ensuite que le deuxième vers, pour celui qui connaît les légendes, renvoie aux mythes d'Orphée et d'Amphion, deux personnages de la mythologie

¹⁵² BARTHES, Roland, « Théorie du texte », Op. Cit. p. 4.

¹⁵³ GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Seuil, Paris, 1982, p. 13.

¹⁵⁴ Ibid. p. 14.

grecques capables de charmer des rochers avec leurs chants. Dans ce genre de cas, l'allusion, qui « sera d'autant plus efficace qu'elle met en jeu un texte connu, auquel l'association d'un ou deux mots suffit à renvoyer¹⁵⁵ », peut se faire de manière littéraire, politique, biblique, voire même personnelle. Ainsi, l'intertextualité, dans la même perspective des recherches effectuées par Michael Riffaterre, « est la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie¹⁵⁶ ».

Le second type des relations transtextuelles et la relation, plus implicite qu'explicite, qu'entretient le texte avec son paratexte, c'est-à-dire tout ce qui fait partie de l'œuvre mais qui se situe hors du texte, Genette cite : le titre, le sous-titre, les intertitres, les préfaces, les postfaces, les avertissements, l'avant-propos, les notes marginales, infrapaginales, terminales, les épigraphes, les illustrations, la prière d'insérer, la bande, la jaquette, etc.

Le troisième type de transcendance textuelle proposé par Genette est la relation de métatextualité, dite de « commentaire ». Elle « unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer : c'est ainsi que Hegel, dans la *Phénoménologie de l'esprit*, évoque, allusivement et comme silencieusement, le Neveu de Rameau. C'est, par excellence, la relation critique¹⁵⁷ ».

Le quatrième type équivaut à l'intertextualité de Kristeva. Rebaptisé « hypertextualité » par Genette, il se définit par toute relation qui unit un texte B, postérieur, au second degré, dérivé, appelé « hypertexte », à un texte A, antérieur, préexistant, appelé hypotexte, sur lequel il se greffe de façon différente de celle du commentaire ou de l'acte de copier, mais plutôt d'une façon qui prend le sens de « réappropriation » ou de « détournement », de « dérivation ».

Cette dérivation peut être soit de l'ordre, descriptif et intellectuel, où un métatexte (disons telle page de la Poétique d'Aristote) « parle » d'un texte (Œdipe Roi). Elle peut être d'un autre ordre, tel que B ne parle nullement de A, mais ne pourrait cependant exister tel quel sans A, dont il résulte au

¹⁵⁵ PIEGAY-GROS, Natalie, citée par Martine-Sophie Benoit, « Réécriture et déconstruction - Ein weites Feld de Günter Grass », *Germanica*, *Le travail de réécriture dans la littérature de langue allemande au XX^e siècle*, N° 31, 2002, p. 89.

¹⁵⁶ RIFFATERRE, Michael, cité par Gérard Genette, *Op. Cit.*

¹⁵⁷ *Ibid.*

terme d'une opération que je qualifierai, provisoirement encore, de transformation, et qu'en conséquence il évoque plus ou moins manifestement, sans nécessairement parler de lui et le citer¹⁵⁸.

L'hypertextualité dévoile un processus de « *continuation [...] [de] prolongation qui n'implique pas nécessairement une fin [...] [de] suite, qui ne continue pas une œuvre pour la mener à son terme, mais au contraire pour la relancer au-delà de ce qui était initialement considéré comme son terme¹⁵⁹.* »

Le cinquième et dernier type, des relations transtextuelles, est « l'architextualité ». Plus abstrait et plus implicite, il est défini par Genette comme « une relation tout à fait muette » articulé seulement par une mention paratextuelle, titulaire ou infratitulaire, accompagnant un titre et jouant un rôle taxinomique.

La réécriture correspond à l'hypertextualité de Genette, elle est cette pratique constante et inachevée de la création littéraire qui ne cesse de faire travailler l'écrivain et le lecteur, et par conséquent nourrir l'acte de lecture. L'écrivain, de son côté, dans sa pratique d'écriture, fait de son texte un palimpseste « *où l'on voit sur le même parchemin, un texte se superposer à un autre qu'il ne dissimule pas tout à fait, mais qu'il laisse voir par transparence¹⁶⁰* ». Quant au lecteur averti, il porte son regard sur ces zones de « *croisement de surfaces textuelles* », de relations transtextuelles, et souligne ces jonctions où se manifestent, aux côtés du nouveau texte, les fragments des textes premiers. « *Mais le dialogue avec l'œuvre-référent s'accompagne autant du plaisir de répétition ou d'aliénation dans l'autre que du plaisir de dire autrement, qui suppose une pratique critique¹⁶¹.* »

Et puisque « *la littérature, et spécialement le récit romanesque sont un département du mythe* »¹⁶², Pourrait-on parler d'une réécriture mythique ? Le mythe, lui-même, est-il une écriture ou une réécriture ? Même l'écriture du mythe est une réécriture, l'écriture est divine et l'homme ne fait que réécrire ce qui a déjà été écrit. Prenons à titre d'exemple le mythe de Prométhée. Dans la mythologie grecque, c'est ce titan qui a façonné le

¹⁵⁸ Ibid.

¹⁵⁹ AVENEL-COHEN, Pascale, « Et s'il n'était pas mort à Prague ? de Marco Bacci : une réécriture de La Métamorphose de Franz Kafka », *Germanica*, Le travail de réécriture dans la littérature de langue allemande au XXe siècle, N° 31, 2002, p. 12.

¹⁶⁰ GENETTE, Gérard, Op. Cit.

¹⁶¹ BANCAUD, Florence, Op. Cit., p. 39.

¹⁶² DURAND, Gilbert, *Le décor mythique de la chartreuse de Parme*, José Corti, Paris, 1990, p. 12.

corps du premier homme, avec de la terre et de l'eau. En s'inspirant de ce qu'il a fait, Zeus ordonne à Héphaïstos de façonner, avec le même matériau, le corps de la première femme, une vierge dont la beauté égale avec celle des divinités. Pour détruire la création du Prométhée, Zeus engloutit la terre sous les eaux du déluge, mais deux humains ont pu survivre à cette catastrophe, Deucalion et sa femme, en construisant une embarcation. Ce sont eux qui ont repeuplé la terre pas la suite, en abordant sur la cime d'une montagne.

Comment donc l'homme a pu savoir que l'humain est fait d'argile ? Que le mâle a été créé avant la femelle ? Qu'il y a eu un déluge, auquel a survécu un couple pour repeupler à planète ? C'est seulement en réécrivant la Création de Dieu que l'Homme a pu inventer sa sous-création.

II.3.2. Tolkien et le folklore nordique

La toile de fond des textes de Tolkien se constitue principalement d'éléments folkloriques du monde nordique. Sa réécriture de ces éléments est due à son envie d'écrire, de créer une mythologie et de l'offrir à son pays : « *Il y eut jadis un jour où j'eus l'idée de construire un corps de légendes plus ou moins étroitement reliées, allant des vastes cosmologies jusqu'aux contes de fées romantiques, et que je pourrais dédier simplement à l'Angleterre, à mon pays*¹⁶³ ». Cette envie, qui le passionnait davantage au fil de ses lectures, a commencé avec la découverte du *Kalevala*, une épopée composée au XIXe siècle par Elias Lönnrot, qui contient l'essentiel de la mythologie finlandaise.

Considéré comme l'épopée nationale finlandaise, ce recueil de poème, comprenant plus de vingt mille vers, est tout à fait étranger à l'écrivain britannique, qui écrit en l'explorant : « *ce peuple étrange et ses nouveaux dieux, race de héros scandaleux, sans hypocrisie et sans intellectualité*¹⁶⁴ », et devient pour lui comme la découverte d'« *une cave pleine de bouteille d'un vin extraordinaire et d'un goût jusqu'alors inconnu. J'en devins passablement ivre*¹⁶⁵ ». Tolkien remarque que « *ces récits mythologiques sont pleins de cette culture primitive et souterraine que, dans l'ensemble, la littérature européenne n'a cessé de réduire et d'éliminer, plus ou*

¹⁶³ TOKIEN, John Ronald Reuel, cité par Nicolas Bonnal, Op. Cit., p. 19.

¹⁶⁴ Ibid. p. 15.

¹⁶⁵ Ibid.

*moins selon les peuples concernés*¹⁶⁶ ». Ces récits ont un fond universel, commun à toutes les terres et toutes les langues, il s'en inspire et déplace quelques éléments fabuleux, ainsi « *chaque mythologie devient un élément de cet espace imaginaire du poète*¹⁶⁷ ».

Après le *Kalevala*, il s'intéresse aux Eddas, deux compilations poétiques du XIII^e siècle sous forme de deux manuscrits différents : le premier, du scalde islandais Snorri Sturluson, dit « l'Edda de Snorri » (connu aussi sous le nom de « l'Edda en prose » ou le « Jeune Edda »), est un manuel de poésie scandinave présentant la mythologie nordique, car il raconte à travers la « Gylfaginning », traduit par « la mystification de Gylfi », les grands thèmes de sa cosmogonie. Le second Edda, dit aussi « l'Ancienne Edda », « l'Edda poétique » ou « l'Edda Sæmundar », est le « Codex Regius », un ensemble de poèmes, sacrés et héroïques, en vieux norrois, considéré aujourd'hui comme la source la plus importante en matière de connaissances sur la mythologie scandinave. La rédaction de ce codex est attribuée à Sæmundr Sigfússon dit Saemund le sage.

*L'Edda est une antique saga de la littérature nordique – on pourrait la qualifier d' « Ancien Testament » de la mythologie nordique [...] [elle] est une énorme et foisonnante anthologie de trente-cinq livres environ, essentiellement en vers, mais aussi en prose [...] [elle] est la source originelle, le fondement de la mythologie islandaise*¹⁶⁸.

Si le *Kalevala* a donné, à Tolkien, l'idée de créer une mythologie pour son pays, l'Ancienne Edda a été la première source où il a emprunté des éléments qui vont être essentiels pour ses récits. Dans la *Völuspá*, la « Prophétie de la Voyante », un poème cosmogonique et eschatologique où une voyante raconte à Odin l'histoire et le destin du monde des dieux et des hommes, depuis son origine jusqu'au Ragnarök :

*9. Alors les dieux allèrent
Les dieux très saints,
Qui créeraient
Du sang de Brimir
10. Motsognir était
Le plus grand des nains,
Maintes formes humaines*

*sur les chaires de décision,
et là ils examinèrent
les races des nains
et des membres de Blain.
leur puissant souverain,
et Durin après lui ;
ils firent là,*

¹⁶⁶ Ibid. p. 16.

¹⁶⁷ BONNAL, Nicolas, Ibid.

¹⁶⁸ CARTER, Lin, Op. Cit., p. 211.

Des nains dans la terre
11. *Nyi et Nidi,*
Austri et Vestri,
Nar et Nainn,
Bifur, Bafur,
Ann et Onar,
12. *Vig et Gandalf (!*),*
Thekk et Throin,
Nyr et Nyrad –
Rekk et Radsvid –
13. *Fili, Kili,*
Heptifili, Vili,
Frar, Hornbori,
Aurvang, Jari,
14. *La race des nains*
Qui remonte au temps
Laissant les pierres,
Dans les plaines
Ils cherchèrent
15. *Il y avait Draupnir*
Haur, Haugspori,
Dori, Ori,
Skirvir, Virvir,

comme le dit Durin.
Nordri et Surdri,
Althiof, Dvalin,
Niping, Dain,
Bombor, Nori,
Ai, Miodvitnir.
Vindalf, Thorin,
Thror, Vir et Lit
Voici les nains
justement nommés.
Fundin, Nali
Hannar, Sviar,
Fraeg et Loni,
Eikinskjaldi.
de la lignée de Dvalin
de Lofar, je dois la dire ;
à travers les terrains boueux
sablonneuses
leurs demeures.
et Dolgthvari,
Hlevangr, Gloin,
Duf, Andvari,
Skafid, Ai¹⁶⁹.

Dans ce passage de la *Völuspá*, on remarque la présence de quelques noms similaires à ceux de certains personnages de Tolkien : il y a celui de Gandalf et ceux de seize nains. Cet emprunt onomastique souligne la relation transtextuelle entre l'Ancienne Edda et les récits de l'écrivain britannique. Le romancier américain de science-fiction et de fantasy Lin Carter illustre cette relation :

Le Nain Thorin de l'Edda apparaît chez Tolkien sous le nom de Thorin Oakenshield (« Bouclier de Chêne »). Je découvris que le nom du nain Eikinskjaldi, mentionné au dernier vers de la strophe 13 citée ci-dessus, signifie « bouclier de chêne » en vieil islandais (ou vieux norrois)¹⁷⁰.

Dans son livre *Tolkien, le maître des anneaux*, Lin Carter nous propose un autre exemple de transcendance textuelle, il nous explique comment Tolkien s'est inspiré de l'une des plus grandes histoires de l'Ancienne Edda : « la légende de Siegfried le Tueur de dragons qui s'empara du fabuleux trésor des Nibelungen. C'est l'une des plus grandes histoires du

¹⁶⁹ Ibid. p. 210.

¹⁷⁰ Ibid.

*monde ; elle est comparable à la légende arthurienne et à la guerre de Troie*¹⁷¹ ». Nous allons exposer cette histoire tout en soulignant les correspondances avec l'univers de Tolkien.

Tout commence avec le roi Völsung. Il est l'unique fils et héritier de Réric, fils de Sigi, fils mortel d'Odin. Il donne naissance d'abord à deux jumeaux de sexe différent ; Sigmund et Signy, puis à neuf autres fils. Signy se marie avec le roi des Goths ; Siggeir. Pour l'accomplissement de la fête nuptiale, Völsung prépare une cérémonie. Au cours du banquet, Odin, déguisé en parfait inconnu, entre dans la halle, se dirige, pieds nus, vers l'arbre Branstock, dégaine son épée, Gram, et la plante dans le tronc jusqu'aux quillons. Il dit alors que cette épée appartiendra à celui qui parvient à l'extraire de l'arbre.

Siggeir, ainsi que tous les invités de la cérémonie ont tenté leur chance, mais personne n'a pu réussir à enlever l'épée de l'arbre, sauf Sigmund. Siggeir lui offre, contre l'épée, trois fois sa valeur, mais le vainqueur du défi d'Odin refuse en se moquant de son beau-frère. Celui-ci, offensé par cette attitude, se venge trois mois plus tard. Il invite Völsung et ses dix fils à Götaland où les Goths les attaquent, tuent le roi et capturent ses fils. Leur sœur supplie son mari de les épargner, mais celui-ci les torture et laisse sa mère se métamorphoser en louve et les dévorer. Signy réussit quand même à sauver Sigmaud et à tuer la lycanthrope. Quelques années plus tard, Signy, avant de mourir, est vengée par son frère muni de l'épée d'Odin, qui revendique et obtient, par la suite, le trône de son père.

Après quelques années de règne, le roi Sigmund part en guerre, pour défendre son royaume. Lors d'une bataille, il frappe la hampe de la lance d'un vieillard avec son épée qui se brise sur le coup, il reconnaît alors Odin et apprend que son heure a sonné. C'est à ce moment-là qu'il est mortellement blessé par ses ennemis. Dans son dernier souffle, Sigmund demande à sa femme Sieglinde de ramasser les morceaux de l'épée brisée, car une fois reforgee, elle sera à son fils et lui apportera une force incomparable. C'est ainsi que la reine part se réfugier chez les Danois et donne naissance à Sigurd, appelé aussi Siegfried.

¹⁷¹ Ibid. p. 214.

Dans ce royaume, travaille un maître forgeron du nom de Regin. Il était très discret et avait une grande sagesse et un immense savoir, il prend Sigurd sous sa protection et assure son apprentissage. Un jour, au cours d'un de ces voyages solitaires, Sigurd croise la route d'Odin, celui-ci lui demande de choisir dans la prairie, parmi les chevaux de son troupeau, celui qui lui plaît, et c'est Grani que Sigurd choisit. Grani signifie Robe Grise, il était rapide comme le vif-argent, car son père est Sleipnir, étalon à six pattes d'Asgard. Peu de temps après, Regin appelle Sigurd et lui raconte son histoire. Il lui dit :

Jeune Sigurd, il est temps maintenant de me connaître pour celui que je suis. Ma naissance est d'une époque où le Temps n'existait pas. Les Géants et les Nains possédaient une force terrible ; quant aux Magiciens, ils avaient un tel pouvoir que les Dieux eux-mêmes craignaient de traverser seuls les terres de Midgard¹⁷².

Regin continue son histoire en racontant qu'à cette époque, lors d'une expédition à Midgard, la terre des hommes, les dieux Odin, Hœnir et Loki, ont pris, au cours d'une pêche, un saumon et une loutre. Après avoir récupéré la viande du saumon, ils ont écorché la loutre pour sa peau qu'ils ont offerte à leur hôte, le Magicien Hreidmar, père de Fafnir, d'Otr et de Regin, dont la demeure se situe près de la forêt de Mirkwood. Le Magicien, en contemplant la peau, entre dans une colère sans mesure, car il s'est rendu compte que c'était la peau de la loutre en laquelle son fils préféré, Otr, s'est transformé. Il jette sans attendre un sort pour affaiblir les trois dieux, les enchaîne, aidé par son puissant fils Fafnir, avec une chaîne forgée par Regin et ordonne leur exécution.

Odin prend alors la parole et clame leur innocence, il explique au Magicien qu'ils ignoraient complètement que derrière la loutre il y avait un jeune homme, et lui propose un dédommagement et c'est Hreidmar qui fixe les conditions : ils doivent remplir et couvrir d'or la peau de la loutre.

Loki est désigné pour aller chercher l'or, car c'est bien lui qui a tué la loutre endormie avec une pierre plate. Suivant le conseil d'Odin, il est allé chercher le Nain

¹⁷² « Sigurd », en ligne, disponible sur : <<https://mythologica.fr/nordique/sigurd.htm>>, consulté le : 25 janvier 2021.

Andvari, car celui-ci a en sa possession un grand trésor. Loki emprunte le filet qui noie, de la déesse marine Ran, et descend le long d'un labyrinthe de tunnels pour atteindre le lac souterrain où se cache le Nain. Il capture un gros brochet, qui est en réalité Andvari lui-même, le nain le plus riche de toutes les créatures qui vivent sous terre.

Loki, dieu de la malice, de la discorde et des illusions, réussit à dérober, sous la menace, le trésor du nain, y compris son Anneau magique « Andvarinaut », nom qui signifie « Destin d'Andvar ». Cet Anneau avait le pouvoir d'engendrer l'or, ce qui explique la richesse extraordinaire du nain et l'amour que voue celui-ci à son objet magique. Très en colère, Andvari jette un funeste sort sur l'Anneau, qui causerait la mort de tous ceux qui le porteraient.

Loki revient pour libérer ses amis, il donne le trésor, ainsi que l'Anneau magique, à Hreidmar et l'informe du sort d'Andvari. Fafnir libère les trois dieux, le Magicien cache le trésor et enfile l'Anneau à son doigt sans se soucier de l'avertissement de Loki. Quelques temps après, Fafnir, tourmenté par l'idée de posséder l'Anneau Magique, égorge son père pendant son sommeil et s'approprie Andvarinaut. Cependant, cette possession le transforme en une créature monstrueuse. Dominé par la haine, il commence d'abord par tuer tous ceux qui lui étaient proches, ensuite son apparence prend la forme de son démon intérieur, il se métamorphose alors en un dragon, le plus monstrueux de cette époque. Cette décadence est la même vécue par Sméagol, dans le Hobbit, car c'est l'Anneau du pouvoir qui l'a transformé en Gollum.

Telle est mon histoire conclue Regin. Tue-moi ce dragon et venge mon père. Tu en recueilleras une immense gloire. Aide-moi à récupérer ma part de l'indemnité et tu obtiendras, en plus de la gloire, l'anneau d'Andvari et la majeure partie du trésor¹⁷³.

Sigurd demande à sa mère de lui donner les morceaux de l'épée brisée qui appartenait à son père. Regin la reforge et ses runes sacrées retrouvent leur brillant, « *les anneaux gravés sur l'acier luisaient à nouveau comme argent, les flammes de la lumière du jour*

¹⁷³ Ibid.

naissaient sur les tranchants de la lame. La lame retrouva tous ses pouvoirs. Gram, c'est son nom, était reforgée¹⁷⁴ ».

Sigurd part affronter Fafnir, il apprend que celui-ci ne quitte son lit qu'une fois par jour pour se rafraîchir dans une mare. Il creuse un trou au milieu de la mare, s'y cache et perfore, à l'aide de Gram, le ventre du dragon jusqu'à atteindre son cœur. Fafnir, le plus monstrueux de tous les dragons, meurt sur le coup. Le dragon Smaug est mort presque de la même manière, on lui a porté un coup à un point vulnérable sur son ventre.

Après la mort de Fafnir, Regin demande à Sigurd d'extraire le cœur du dragon, de le faire rôtir et de le lui donner pour le manger et endosser la responsabilité du meurtre de son frère. En exécutant cela, Sigurd se salit les doigts avec le sang du dragon, il les lèche et s'aperçoit qu'il peut désormais comprendre le langage des oiseaux. Comme dans *Bilbo le Hobbit*, quand Thorin écu-de-chêne comprend Roac le corbeau lui annoncer la mort de Smaug, Sigurd a entendu les oiseaux, attristés, le prévenir de l'intention de Regin de le tuer et de s'emparer de son cheval et de son épée. C'est à ce moment là que Regin attaque Sigurd, mais celui-ci le décapite avec un seul coup de Gram.

Dans son dernier souffle, Fafnir dit à Sigurd : « *Et les anneaux seront ta perdition¹⁷⁵* ». C'est de cette idée qu'est née celle de l'Anneau du pouvoir de Tolkien, et de sa fatalité pour tous ceux qui le portent. De cet Anneau à l'épée brisée puis reforgée, « *pour créer les mythes de sa Terre du Milieu, Tolkien s'est "immergé dans les folklores gallois, nordique, gaélique, scandinave et germanique"*. *En deux mots, il s'est plongé dans l'héritage européen des traditions, des langues, des littératures, des cultures et des croyances¹⁷⁶* ».

C'est ainsi que, comme le propose Lin Carter, Eärendil, qui est devenu une étoile, trouve son origine dans Earendel, ou Orvandel, dans *L'Edda en prose*. Frodon ressemble au roi Frode, dans la *Geste des Danois*, qui porte une cote de mailles impénétrable et qui est accompagné dans sa quête par un mystérieux individu qui ressemble à Gandalf.

¹⁷⁴ Ibid.

¹⁷⁵ CARTER, Lin, Op. Cit. p. 215.

¹⁷⁶ Ibid. p. 229.

Galadriel, la Reine des Elfes et Dame de Lothlorien, semble descendre de Gerde, la reine d'Alf :

En dépit du nuage qui planait sur Asgard, tout était calme et beau à Alfheim. Gerda, la rayonnante reine d'Alf, était un soleil perpétuel avec son visage radieux. Les elfes l'aimaient et papillonnaient autour d'elle, pépiançant continuellement, et leur babil emplissait la contrée comme les ondes d'un ruisseau coulant sur les pierres ; et Gerda répondait de sa voix douce et grave, et cela faisait comme si le vent murmurait parmi les arbres¹⁷⁷.

Tolkien s'est beaucoup imprégné du folklore nordique, il a « essayé de moderniser les mythes et de les rendre crédibles¹⁷⁸ », tout en sauvegardant cette impression de mythes encore vivants, pleins de mystère et appartenant toujours au monde païen, et les dédier à l'Angleterre :

Cela devait pouvoir posséder le ton et la qualité que je voulais, une sorte de fraîcheur et de clarté, respirer notre « air » (le ciel et le sol du Nord-Ouest, c'est-à-dire la Bretagne et l'Europe proche, pas l'Italie ni la Grèce, encore moins l'Orient), cette insaisissable et pure beauté que certains nomment celle (bien qu'on la trouve rarement chez les anciens Celtes), quelque chose de « haut », sans plus rien de grossier, qui convienne à une terre devenue adulte et longtemps baignée de poésie¹⁷⁹.

Des textes religieux, des contes de fées, du folklore nordique, Tolkien s'est inspiré également de la quête du Graal et des récits des chevaliers de la Table Ronde.

II.3.3. Aragorn et la légende du roi Arthur

Tolkien, foncièrement influencé par l'héritage nordique a puisé aussi dans la légende du roi Arthur et a conçu une correspondance entre ces récits et cette légende bretonne. La présence de cette dernière dans l'imaginaire de Tolkien est due au contexte où il a grandi, un milieu imprégné par une éducation traditionaliste. Il passait ses journées à écouter des récits de cette légende, c'est pour cette raison que Fondcombe ressemble beaucoup à Avalon, que ses personnages semblent sortir tout droit de Camelot et qu'Andúril, l'épée que porte Aragorn, est similaire à Excalibur, la célèbre épée du roi Arthur. Ainsi cette correspondance se manifeste principalement

¹⁷⁷ Ibid. p. 240.

¹⁷⁸ Note de lecture

¹⁷⁹ BONNAL, Nicolas, Op. Cit. p. 19.

sous quatre thèmes : les Chevaliers de la Table Ronde, le personnage du roi Arthur, Merlin l'Enchanteur et l'épée Excalibur.

La légende arthurienne est « *l'univers utopique dont le roi Arthur est le centre, entouré de chevaliers d'élite qu'il rassemble autour de la Table Ronde, et qui ne cessent de vouloir accomplir des quêtes et de partir pour l'aventure*¹⁸⁰ ». Avant chaque départ et après chaque retour, Arthur et ses chevaliers se réunissent autour de la Table Ronde, elle est considérée comme un « *centre de ralliement et [...] s'intègre dans un parcours d'accomplissement ; une éthique véritable s'y attache pour longtemps, à laquelle la Table fournit un ancrage spatial et symbolique*¹⁸¹ ». Etat circulaire, la Table Ronde s'approprie la symbolique du cercle. Selon Catherine Pont-Humbert, le cercle est l' « *image de la plénitude et de la perfection, [il] passe pour la forme géométrique la plus achevée*¹⁸² ». On retrouve cette représentation dans *La communauté de l'Anneau*, du *Seigneur des Anneaux*, lorsque le conseil secret d'Elrond se réunit pour décider du sort de la Terre du Milieu :

*Elrond était là, et plusieurs autres personnes étaient assises en silence autour de lui. Frodon vit Glorfindel et Gloïn, et, seul dans un coin, était assis Grands-Pas, revêtu de nouveau de ses vieux habits fatigués par les voyages. Elrond attira Frodon vers un siège à côté de lui, et il le présenta à la compagnie en ces termes. - Voici, mes amis, le Hobbit, Frodon fils de Drogon. Peu de gens sont venus jusqu'ici au prix de périls plus grands et pour une mission plus urgente. Puis il désigna et nomma ceux que Frodon n'avait pas encore rencontrés. [...] A côté de Gloïn se trouvait un jeune nain : son fils Gimli. Outre Glorfindel, il y avait plusieurs autres conseillers de la maison Elrond, dont le chef était Erebor, et avec lui était Galdor, un Elfe des Havres Gris ... Il y avait aussi un Elfe étrange, vêtu de vert et de brun, Legolas, messenger de son père Thranduil, le Roi des Elfes de la Forêt Noire du Nord. Et, assis à part, était un homme de haute taille au beau et noble visage, aux cheveux bruns et aux yeux gris, au regard fier et grave. [...] - Voici, dit Elrond, se tournant vers Gandalf, Boromir, un homme du Sud*¹⁸³.

Certains personnages de ce conseil correspondent à certains chevaliers de la Table Ronde. On identifie la figure du roi Arthur à travers Aragorn, car lui aussi a des origines vagues et obscures, qui s'avèrent par la suite d'ascendance royale ; il possède

¹⁸⁰ REGNIER-BOHLER, Danielle (dir.), *La légende arthurienne, la Graal et la Table Ronde*, Robert Laffont, Paris, 1989, p. II.

¹⁸¹ Ibid. p. XXV.

¹⁸² PONT-HUMBERT, Catherine, Op. Cit., p. 97.

¹⁸³ TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Le seigneur des anneaux, La communauté de l'anneau*, Op. Cit., p. 411.

une puissante épée, capable même de défier les esprits des morts et se fait couronner roi après la victoire contre Sauron. Gandalf, le magicien, le conseiller et le guide spirituel qui accompagne Aragorn dans ses quêtes, est associé, bien sûr, à Merlin l'Enchanteur.

Beaucoup de lecteurs imaginent que Tolkien s'est inspiré de l'enchanteur Merlin pour créer Gandalf. Les deux personnages sont tout le portrait du magicien classique : un vieillard en longue robe et à la barbe hirsute. L'un et l'autre aiment la nature et servent de mentor à un jeune héros. Enfin, on connaît l'amour de Tolkien pour le gallois, la langue d'origine de la légende de Merlin¹⁸⁴.

Les personnages mystérieux et énigmatiques de Merlin et de Gandalf partagent beaucoup de points commun avec Odin. Tous les trois sont représentés sous les traits d'un vieillard à longue barbe, muni d'un bâton et possédant des pouvoirs surnaturels, souvent en « *quête solitaire et incompréhensible pour les autres*¹⁸⁵ ».

On reconnaît également les traits de Galahad à travers le personnage de Frodon Sacquet, car tous les deux sont les plus jeunes membres de leurs fraternités. Galahad, fils de Lancelot du Lac et d'Ellan, fille du roi Pellès, est le seul chevalier qui a pu s'asseoir sur le siège périlleux, donc le seul qui a réussi à trouver le Saint Graal. Frodon est aussi le seul qui a accepté d'endosser la tâche périlleuse de porter l'Anneau du Pouvoir jusqu'au Mordor et il est aussi le seul qui a réussi à le détruire.

En plus de ces trois figures majeures de la légende arthurienne et des récits de Tolkien, nous pouvons ajouter celle de Gauvain qui transparaît derrière le personnage de Boromir. Si Gauvain est le premier chevalier de la Table Ronde à déclarer son intention de trouver le Graal, Boromir est le premier, dans le conseil d'Elrond, à vouloir posséder l'Anneau du Pouvoir et de l'utiliser contre l'ennemi.

Gauvain est le neveu du roi Arthur, comme Roland et Charlemagne. On retrouve le couple oncle-neveu dans *Le Seigneur des Anneaux*, car Frodon est le neveu de Bilbo. « *Dans les temps anciens, la coutume confiait aux oncles le rôle de tuteurs en cas de décès prématuré du père (ce qui était courant). Dans les légendes, il est fréquent que les neveux égalent ou même surpassent*

¹⁸⁴ COLBERT, David, Op. Cit., p. 60.

¹⁸⁵ Ibid., p. 61.

leur oncle et inspirent à leur tour des récits¹⁸⁶. » Cependant, dans ce roman Frodon est protégé par Aragorn, celui-ci joue le rôle de son tuteur.

Elément clé de la ressemblance entre la légende arthurienne et l'univers de Tolkien, Aragorn, « fils d'Arathorn, chef des Dúnedain de l'Arnor, Capitaine de l'Armée de l'Ouest, porteur de l'Étoile du Nord, manieur de l'Épée Reforgée, victorieux au combat, lui dont les mains apportent la guérison, la Pierre-elfe, Elessar de la lignée de Valandil, fils d'Isildur, fils d'Elendil de Númenor¹⁸⁷ », représente la figure du chevalier. Il est le descendant du roi mais grandit loin de son royaume. D'abord élevé en secret par Elrond, après la mort de son père, puis devenu rôdeur sous le nom de Grands-Pas, il reprend son royaume après sa victoire contre Sauron. « Le chevalier errant fait partie d'une élite : il est souvent d'origine royale, fils ou neveu de roi, comme Érec fils du roi Lac, ou Yvain fils d'Urien, ou d'autres qui sont fils de chevaliers¹⁸⁸ ». Ainsi Aragorn doit garder son origine secrète jusqu'au moment de la révélation, comme était le cas de Moïse et du roi Arthur.

Selon Paul-Georges Sansonetti, le chevalier est un personnage exemplaire, puisqu'il possède un prestige exceptionnel, un statut fondamental indissociable de l'identité européenne. Ses qualités font de lui un être à part, hors du commun, dépassant l'humain ordinaire. Ses principales qualités sont :

En premier le courage, ce « cœur » immortalisant le Rodrigue de Pierre Corneille et qui, dans l'esprit des anciens, impliquait aussi la générosité. Le courage se raréfiant, il ne reste du « cœur » que sa synonymie de générosité ; ce qu'illustre « les restos du cœur » à l'initiative de Coluche. Selon le monde médiéval, celui qui n'est pas avare de son sang est obligatoirement généreux. En second intervient la droiture, qualité exigeant que l'on ne transige pas et que symbolise l'épée du chevalier. Puis s'impose l'humilité, car le chevalier véritable s'interdit tout sentiment d'orgueil, toute hubris aurait dit les Grecs par la voix d'Hésiode [...] Refuser l'hubris et même la combattre farouchement, tant en soi-même qu'à l'extérieur, dans la société, implique de vivre guidé par la diké, c'est-à-dire la justice, affirme encore Hésiode. De

¹⁸⁶ COLBERT, David, Op. Cit., p. 17.

¹⁸⁷ TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Le seigneur des anneaux, Le Retour du Roi*, Op. Cit., p. 372.

¹⁸⁸ REGNIER-BOHLER, Danielle (dir.), Op. Cit., p. XXVII.

*fait, le chevalier est, par excellence, l'individu qui s'efforce d'avoir en toute circonstance une attitude juste*¹⁸⁹.

A l'instar du roi Arthur, Aragorn se bat pour la justice, montant son cheval Roheryn, muni de son épée brisée puis reforgée et possédant la faculté de guérir par des moyens magiques, un « *pouvoir [qui] était considéré comme un don divin*¹⁹⁰ ». Ces attributs font de lui un véritable chevalier dont la destinée ne peut être que royale, car dans les anciennes civilisations, tout objet possédait deux sens, l'un était lié à son utilisation et l'autre à sa symbolique. Cette symbolique des objets déterminait ce qui était essentiel et fondamental pour les individus, ainsi que pour leurs sociétés.

*Un cheval ou une épée relèvent de l'utilitaire : avec un coursier, on augmente les possibilités de couvrir de longues distances et, par une arme, on peut sauvegarder son intégrité corporelle. Mais l'animal et l'objet se chargent également de significations symboliques explicitant ce que Mircea Eliade nommerait un « changement radical de statut ontologique »*¹⁹¹.

Le cheval, « *la plus noble conquête que l'homme* », d'après l'expression de Georges-Louis Leclerc de Buffon, dans son sens premier est un animal que l'on monte pour se déplacer plus vite et plus loin. Toutefois, l'homme en montant à cheval fusionne avec lui, leurs corps forment une unicité, la monture devient, symboliquement, la part animale de l'homme, et celui-ci la part humaine du cheval. Ainsi « *le chevalier idéal se distingue du commun des mortels ou même d'un simple cavalier par la faculté de se dominer, de posséder le commandement absolu sur son corps et sur le psychisme que conditionne la densité physiologique*¹⁹² ». En plus de cette symbolique, Sansonetti en ajoute une autre liée, cette fois-ci aux trois modes de déplacement du cheval : le pas, le trot et le galop.

Le pas s'accorde au rythme de l'homme et, par conséquent, au monde des corps physiques, au domaine matériel qui nous entoure. Le trot représenterait le monde subtil, celui de l'âme ou, si l'on préfère et pour se rapprocher de l'interprétation des anciens, du « Double », le corps de nature subtile, la « physiologie mystique » dirait encore Eliade. Enfin, le galop qui, métaphoriquement, à l'image de Pégase, faisant que le coursier s'envole, correspond à l'illimité des corps glorieux, là où règne la pure lumière divine.

¹⁸⁹ SANSONETTI, Paul-Georges, « Le chevalier dans l'imaginaire européen », dans *Theatrum Belli*, En ligne, <<https://theatrum-belli.com/le-chevalier-dans-limaginaire-europeen>>, consulté le : 21 octobre 2019.

¹⁹⁰ COLBERT, David, Op. Cit., p. 99.

¹⁹¹ Ibid.

¹⁹² SANSONETTI, Paul-Georges, Op. Cit.

Ces trois états résument la constitution de l'être et de ce qui, au-delà du perceptible, appartient à l'éternité¹⁹³.

Celui qui maîtrise son corps, et par conséquent celui de sa monture, peut porter une épée. Celle-ci, par sa lame qui brille, symbolise la lumière et l'éclair. Les Croisés la considéraient comme un fragment de la Croix de de Lumière. L'épée symbolise également la bravoure et la puissance.

La puissance possède un double aspect : destructeur, mais la destruction peut s'appliquer à l'injustice, à la malversation, à l'ignorance et, de ce fait, devenir positive ; constructeur, elle établit et maintient la paix et la justice. Tous ces symboles conviennent littéralement à l'épée, lorsqu'elle est l'emblème royal [...]. Associée à la balance, elle se rapporte plus spécialement à la justice : elle sépare le bien du mal, elle frappe le coupable¹⁹⁴.

L'arme du chevalier, d'après Gilbert Durand, est un « symbole de rectitude morale », elle confère à celui qui la porte « l'ordre le plus élevé que Dieu ait établi et créé, l'ordre de chevalerie qui n'admet aucune bassesse¹⁹⁵ ».

Dans l'univers de Tolkien, toutes les grandes épées ont un nom : l'épée de Frodon est Dard, il l'a retirée d'une poutre de bois, comme Arthur a retiré Excalibur du rocher : « *Voici Dard, dit [Bilbo], la plongeant profondément et sans aucune peine dans une poutre de bois. Prends-la, si tu veux. Je n'en aurai plus besoin, je pense¹⁹⁶.* » L'épée du roi Théoden est Herugrim et celle d'Eomer est Guthwinë. Quant à Aragorn il porte Andùril.

Lors du combat sur les pentes de l'Orodruin, Sauron est renversé par Isildur, qui lui tranche les doigts, et ainsi l'Anneau du Pouvoir, avec son épée Narsil. Mais celle-ci est brisée en plusieurs morceaux, comme l'épée du roi Sigmundr. Aragorn, l'héritier du Gondor, la fait réparer et la rebaptise, elle « fut forgée à neuf par des forgerons elfiques, qui tracèrent sur la lame le dessin de sept étoiles placées entre le croissant de la Lune et le Soleil radié, et

¹⁹³ Ibid.

¹⁹⁴ CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, Op. Cit., p. 407.

¹⁹⁵ DURAND, Gilbert, cité par Paul-Georges Sansonetti, Op. Cit.

¹⁹⁶ TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Le seigneur des anneaux, La communauté de l'anneau*, Op. Cit., p. 475.

autour étaient gravées de nombreuses runes [...] Et Aragorn lui donna un nouveau nom, l'appelant Anduril, Flamme de l'Ouest¹⁹⁷ ».

Les plus célèbres épées de l'histoire ou de la mythologie portent un nom : Balmung, Nagelring, Excalibur, etc. Ces noms expriment la valeur symbolique et magique qu'elles reflètent. Leur nom et les actes qu'elles ont accomplis leur procurent simultanément une particularité. Souvent, ces épées uniques en leur genre ont une origine divine, ont été données à l'homme par des dieux et reviennent souvent à ceux-ci en bout de course. Si un héros possède l'une de ces épées, il possède en même temps et puissance et salut. Pour cette raison, l'épée, tenue en main, exprime la force et les capacités masculines et phalliques, ce qui, par extrapolation, symbolise la puissance dominante¹⁹⁸.

Dans la mythologie scandinave, les épées possèdent des pouvoirs surnaturels, elles peuvent même être liées spirituellement à leurs maîtres, ainsi Thor entretient un rapport mental avec son arme et Freyr, le dieu solaire, possède une épée capable de combattre seule. Dans le monde gréco-romain, l'épée est liée à l'intellect et possède un pouvoir de séparation et de segmentation. La mythologie grecque raconte que le roi de Phrygie meurt sans désigner un héritier, un oracle prédit alors que le prochain souverain arriverait en ville sur un char à bœufs. Et c'est le paysan Gordios, futur père de Minas, qui est nommé roi. Avant de monter sur le trône, il attache le joug au timon de son char avec un nœud inextricable. Un autre oracle prédit que le premier qui arriverait à défaire ce « nœud gordien » conquerrait l'univers. Au cours de sa conquête de l'empire perse, Alexandre le Grand passe par Gordion et apprend cette ancienne tradition. Il essaie de démêler le nœud mais ne peut y parvenir malgré son adresse. Il tranche alors le nœud avec son épée et résout le problème.

Cette idée de séparation se manifeste également à travers la figure de la déesse romaine Iustitia, qui tient dans une main une balance et dans l'autre une épée. Si la balance symbolise l'égalité et la justice, l'épée représente la force de sa capacité de juger ; elle l'aide à séparer culpabilité et innocence.

¹⁹⁷ Ibid., p. 474.

¹⁹⁸ SOKOLL, D. A. R., « Du symbolisme de l'épée », *Synergies européennes*, Bruxelles/Dresde, octobre 2005.

Dans *Bilbo le hobbit*, deux autres épées sont nommées : « *Orcrist, le fendoir à gobelins dans l'ancienne langue de Gondolin ; [et] Glamdring, le marteau à ennemis que portait jadis le roi de Gondolin*¹⁹⁹. » Leurs pouvoirs résident en leurs histoires et leurs noms suffisent pour terrifier l'ennemi.

*Le Grand Gobelin poussa un hurlement de rage véritablement affreux quand il la regarda, et tous ses soldats grincèrent des dents, entrechoquèrent leurs boucliers et trépignèrent. Ils avaient aussitôt reconnu l'épée. Elle avait tué bien des gobelins en son temps, quand les elfes blonds de Gondolin les pourchassaient dans les collines ou bataillaient devant leurs murs. Ils l'avaient appelée Orcrist, le fendoir à gobelins, mais les gobelins l'appelaient simplement Mordeuse. Ils la baïssaient et baïssaient encore davantage qui la portait*²⁰⁰.

La légende arthurienne est fortement présente dans les œuvres de Tolkien, elle se manifeste à travers quelques personnages, quelques uns de leurs équipements et quelques fragments narratifs dans lesquels ils évoluent. Cette présence légendaire transmet aux récits de l'écrivain britannique toute sa profondeur sémantique et sa richesse symbolique.

Conclusion

La création littéraire, selon Freud, est indissociable de l'homme et à sa quête d'une explication du monde. Ainsi, tout ce qu'il compose suit la même trame narrative, des mythes et des récits des premiers hommes aux œuvres contemporaines. « *L'humanisation s'opère en l'homme à travers une activité de symbolisation qui trouve sa réalisation à travers une structure qui est celle que l'anthropologie a dégagée pour les mythes dans la culture, tels qu'ils sont transmis dans un florilège de versions et de transpositions littéraires et légendaires*²⁰¹ ».

Tolkien fait appel aux mythes, aux légendes et aux contes car ce sont tous des montages narratifs qui contiennent des vérités historiques qui « *ont été puisées dans le refoulement de temps originaires oubliés*²⁰² », et les lire rend possible « *une réorganisation des représentations ainsi qu'un travail de déliaison/liaison/reliaison entre les représentations et les*

¹⁹⁹ TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Bilbo le hobbit*, Op. Cit., p. 60.

²⁰⁰ Ibid., p. 71.

²⁰¹ WEIL, Dominique, « Roman ou mythe, les chemins du sujet-parlant en psychanalyse », dans Michèle Bertrand (éd.), *Stratégies narratives et processus thérapeutiques*, PUF, Besançon, 1998, p. 32.

²⁰² Ibid., p. 27.

*affects*²⁰³ ». Ce processus de création ne permet pas seulement à l'œuvre de prendre de l'ampleur mais transforme l'acte de lecture en une expérience mythique.

Tolkien a puisé dans la matière de la tradition orale pour construire ses récits, car « *la vie ne devient existence et ne s'appréhende comme telle que si elle est en quête de narration*²⁰⁴ », il nous a démontré, comme l'explique David Colbert, « *qu'on pouvait composer une mythologie moderne à partir d'un assortiment de légendes*²⁰⁵ ».

²⁰³ MONZANI, Stefano, Op. Cit.

²⁰⁴ RICCEUR, Paul, cité par Michèle Perron-Borelli, « Raconter sa vie... », dans Alberto Konichikis et Jean Forest (dir.), *Narration et psychanalyse*, L'Harmattan, Paris, 1999, pp. 13-29.

²⁰⁵ COLBERT, David, Op. Cit., p. 88.

*« Tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est
à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le
déplacement et la profondeur »*

Philippe Sollers

Chapitre troisième :

Réécriture mythique et théorie du mytheme



Introduction

On dirait que les univers mythologiques sont destinés à être pulvérisés à peine formés, pour que de nouveaux univers naissent de leurs débris¹.

Comme nous venons de le voir dans le chapitre précédent, toute écriture est réécriture. Dans ce sens, Cécile Bertin-Elisabeth affirme que « *tout texte écrit est déjà réécriture de textes transmis oralement. Le mythe serait alors le type du pré-texte par antonomase²* ». Toute écriture est réécriture, et toute réécriture remonte donc, dans son origine, aux mythes, ce qui fait de tout écrivain un emprunteur au mythe, car, comme l'affirme Jorge Luis Borges, « *le mythe est au principe de la littérature et qu'il est aussi à son terme³* ». Si la littérature est considérée aujourd'hui, d'après l'expression de Gilbert Durand, comme un département du mythe, celui-ci est qualifié, par André Jolies, d'une des formes simples de la littérature. Michel Tournier, quant à lui, rapproche les deux notions aux points de les confondre, de les fusionner :

Dès lors la fonction sociale - on pourrait même dire biologique - des écrivains et de tous les artistes créateurs est facile à définir. Leur ambition vise à enrichir ou du moins à modifier ce « bruissement mythologique », ce bain d'images dans lequel vivent leurs contemporains et qui est l'oxygène de l'âme⁴.

¹ BOAS, Franz, cité par Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Op. Cit., p. 235.

² BERTIN-ELISABETH, Cécile, Op. Cit.

³ BORGES, Jorge Luis, cité par Maurice Domino, Op. Cit.

⁴ TOURNIER, Michel, *Le vent Paraclet*, Gallimard, Paris, 1979, p. 187.

De ce fait, l'écriture n'est point l'origine du texte, elle est uniquement l'action qui le concrétise. Sa source est plutôt l'oralité, car c'est de là qu'est née la littérature. Un texte ne peut survenir du néant, il ne peut être une création « ex nihilo », il est un cheminement et le résultat de transformations de « formations discursives⁵ », de pré-textes, de textes antérieurs, eux aussi résultat d' « un réseau où s'entremêlent de multiples codes linguistiques, rituels, familiaux⁶ ».

Marcel Proust souligne, dans *Le Temps retrouvé*, cette écriture qui n'est qu'une réécriture, ce texte écrit qui n'est que la reprise d'un texte premier et attribue le rôle de traducteur à l'écrivain : « je m'apercevais que le livre essentiel, le seul livre vrai, un grand écrivain n'a pas à l'inventer, puisqu'il existe déjà en chacun de nous, mais à le traduire. Le devoir et la tâche d'un écrivain sont d'un traducteur⁷. »

Le texte littéraire se retrouve donc au carrefour des mythes anciens, dont il est le descendant, et des mythes contemporains, dont il est, aidé par la parole sociale, le parrain. Il répète le mythe, mais il le varie également : d'une identité, quoi que le mythe originaire n'existe pas, il propose un nombre infini d'altérités, de versions différentes, de textes et de contextes divergents. Ces répétitions et ces variations laissent apercevoir des éléments constitutifs du mythe, essentiellement importants à sa définition, au niveau du fond et de la forme.

Sur l'axe syntagmatique, la structure du mythe se compose d'une suite d'événements, que Joseph Campbell qualifie d'universelle. A travers sa réflexion, il montre que le même scénario, celui du voyage du héros, structure les récits mythiques du monde entier. Sur l'axe paradigmatique, chaque composant de la structure, qu'il soit une action, un personnage ou tout simplement un élément du décor, peut se manifester de mille et une façons différentes. Ce sont ces petits éléments constitutifs que Claude Lévi-Strauss nomme « mythes ». C'est de cette structure du mythe, ce « lieu de circulation du sens », et de ces petits éléments constitutifs que le texte littéraire puise sa matière première :

⁵ Expression de Michel Foucault.

⁶ DOMINO, Maurice, Op. Cit.

⁷ PROUST, Marcel, *Le Temps retrouvé*, éd. Pléiade, 1927, p. 890.

Il y a bien dans cette direction une analogie structurelle entre le mythe et la littérature : une analogie qui joue sur ces rapports de variation et de répétition d'altérité et d'identité, présents dans les formations de la pensée mythique, et en œuvre dans la réécriture. De tels rapports sont à l'arrière fond de toute pensée. « L'esprit, dit Valéry, est une puissance de transformation toujours en acte »⁸.

Dans ce chapitre, nous tenterons d'abord d'expliquer ces deux notions clés de notre travail de recherche : le monomythe de Campbell et le mythe de Lévi-Strauss. Qui nous conduiront, par la suite, à la mythocritique de Durand et la mythopoétique de Brunel. Enfin, pour conclure ce chapitre et ouvrir les guillemets à de futures recherches, nous proposerons une réflexion sur la notion de l'« intermythualité ».

III.1. LE MONOMYTHE OU LA STRUCTURE UNIVERSELLE DU MYTHE

Dans son livre *Le Héros aux mille et un visages*, Joseph Campbell propose la notion de « monomythe ». Selon lui, tous les mythes de toutes les cultures, les légendes et les contes aussi, racontent presque la même histoire, ils ne sont qu'un ensemble de variations d'un même schéma narratif, lié aux structures de la psyché humaine, qu'il nomme le « monomythe » :

Que nous écoutions avec une réserve amusée les incantations obscures de quelque sorcier congolais aux yeux injectés de sang ou que nous lisions, avec le ravissement d'un lettré, de subtiles traductions des sonnets mystiques de Lao-Tseu, qu'il nous arrive, à l'occasion, de briser la dure coquille d'un raisonnement de saint Thomas d'Aquin ou que nous saisissons soudain le sens lumineux d'un bizarre conte de fées esquimau – sous des formes multiples, nous découvrirons toujours la même histoire merveilleusement constante⁹.

Dans le prologue de ce même livre, Campbell commence d'abord par expliquer que c'est le monde et les circonstances de la vie de l'homme qui ont permis la création et l'épanouissement des mythes, et que ces derniers sont à l'origine de toutes les productions de l'esprit humain : « Il ne serait pas exagéré de dire que le mythe est l'ouverture secrète par laquelle les énergies inépuisables du cosmos se déversent dans les entreprises créatrices de

⁸ DOMINO, Maurice, Op. Cit.

⁹ CAMPBELL, Joseph, *Le Héros aux mille et un visages*, Op. Cit., p. 15.

*l'homme*¹⁰ ». Ensuite, il déclare que la mythologie révèle les dangers et fournit à l'esprit humain les symboles qui lui permettent de les surmonter, en les traversant ou en les évitant. Il souligne que cette victoire est plus psychologique que physique. Et enfin, Campbell propose un itinéraire type, qu'il nomme « L'aventure Mythologique du héros », commun à tout récit mythique et composé de trois situations : la « séparation » ; l'« initiation » et le « retour », et qu'il définit comme « l'unité nucléaire du mythe ».

*Un héros s'aventure hors du monde de la vie habituelle et pénètre dans un lieu de merveilles surnaturelles (x) ; il y affronte des forces fabuleuses et remporte une victoire décisive (y) ; le héros revient de cette aventure mystérieuse doté du pouvoir de dispenser des bienfaits à l'homme, son prochain (z)*¹¹.

Les travaux de Campbell sur le mythe, et surtout sa théorie du monomythe, ont été critiqués dans le milieu universitaire. Certains voient que ses arguments sont vagues et manquent d'appui théorique, d'autres considèrent que sa théorie manque de preuves savantes nécessaires à sa confirmation. Muriel Crespi avance que le monomythe est un concept insatisfaisant du point de vue des sciences sociales, car son niveau analytique est abstrait et dépourvu de remise en contexte ethnographique. Alan Dundes, de son côté, rejette les travaux de Campbell et le considère comme un vulgarisateur, car il ne fait qu'affirmer l'universalité plutôt que de prouver sa théorie par des documents. Quant à Druscilla French, elle reproche au monomythe d'« *imposer subtilement son cadre de référence en répétant avec insistance qu'un certain type de voyage héroïque est reconnu universellement comme le chemin vers la divinité et la plus haute forme d'individuation*¹² ».

Cependant, le monomythe reste une réflexion adoptée par un grand nombre d'auteurs pour mettre au point le plan de leurs récits. Il est aussi une bonne approche pour comprendre le fonctionnement des mythes. Nicole Fodale, a proposé en 2011, un schéma inspiré des travaux de Campbell sur le monomythe et de Nancy Duarte sur la

¹⁰ Ibid.

¹¹ Ibid. p. 37.

¹² FRENCH, Druscilla, « *The power of choice : a critique of Joseph Campbell's "monomyth," Northrop Frye's theory of myth, Mark Twain's orthodoxy to heresy, and C.G. Jung's God-image* », Thèse de doctorat, Pacifica Graduate Institute de Carpinteria, Californie, 1998.

structure secrète des grandes présentations. Le tableau suivant compare et synthétise le schéma de Campbell et celui de Fodale :

Tableau 1 : comparaison entre le schéma de Campbell et celui de Fodale

Joseph Campbell		Nicole Fodale	
La séparation	L'appel de l'aventure.	Monde ordinaire	Le monde ordinaire.
	Le refus de l'appel.		L'appel de l'aventure.
	L'aide surnaturelle.		Le refus de l'appel.
	Le passage du premier seuil.	Monde extraordinaire	La rencontre du guide.
	Le ventre de la baleine.		Le passage du seuil de l'aventure.
	Le chemin des épreuves.		Les épreuves, les rencontres des alliés et des ennemis.
La rencontre avec la déesse.	L'accès à la caverne.		
La femme tentatrice.	L'épreuve ultime.		
La réunion au père.	L'acquisition de l'objet de la quête.		
L'initiation	L'apothéose.	Monde ordinaire	Le refus du retour.
	Le don suprême.		La fuite magique.
	Le refus du retour.		La délivrance venue de l'extérieur.
	Le chemin du retour.		Le passage du seuil du retour.
	Maître des deux mondes.		La renaissance.
	Libre devant la vie.		Le retour avec l'objet de la quête.

Nous nous baserons davantage sur le schéma de Fodale que celui de Campbell, car, étant une version plus simplifiée, il correspond mieux à notre corpus. Comme Prométhée, Jason, Énée ou Persée, le héros de Tolkien, que ce soit Bilbon ou Frodon,

effectue ce même itinéraire, son aventure commence par la séparation du monde ordinaire, suivie d'une initiation dans un monde extraordinaire et finit par le retour aux terres d'origine, c'est-à-dire au monde ordinaire.

III.1.1. Le départ de la Comté

La première grande étape du voyage du héros est celle où celui-ci se sépare du monde ordinaire dans lequel il vit, elle se réalise à travers quatre petites étapes : Le monde ordinaire ; l'appel de l'aventure ; le refus de l'appel et la rencontre du guide.

Le récit de Bilbon le Hobbit commence avec la phrase suivante : « *Dans un trou vivait un Hobbit¹³* ». En effet, les Hobbits, un des peuples de la Terre du Milieu, vivent dans des trous aménagés avec du bois et creusés dans des collines. Leurs portes sont rondes et peintes d'une même couleur. Dans la Comté, Bilbon mène une vie paisible, dans sa maison sous la Colline, sous forme de tube, « *comme un tunnel : un tunnel très confortable, sans fumée, aux murs lambrissés, au sol dallé et garni de tapis ; il était meublé de chaises cirées et de quantité de patères pour les chapeaux et les manteaux – le hobbit aimait les visites¹⁴*. »

Les Hobbits sont de petite taille, ils ne dépassent pas les quatre pieds, et c'est justement pour cette raison qu'on les appelle les Demi-Hommes. Munis d'oreilles légèrement pointues, ils ont un visage rougeaud et des cheveux frisés. Avant de peupler la Comté, ils vivaient dans les vallées de l'Anduin, où ils se divisaient en trois groupes : les Fortauds (les plus robustes), les Peaublêmes (dont le teint et les cheveux étaient plus pâles) et les Piévelus (Qui étaient bruns de peau, plus agiles et lestes et plus grégaires). Les Hobbits ne s'intéressent pas à ce qui se trouve au-delà de leurs frontières, ce qui dépasse la Comté ne les concerne pas, ils préfèrent vivre en paix.

Ils ont une légère tendance à bedonner ; ils s'habillent de couleurs vives (surtout de vert et de jaune) , ils ne portent pas de souliers, leurs pieds ayant la plante faite d'un cuir naturel et étant couverts du même poil brun, épais et chaud, que celui qui garnit leur tête et qui est frisé ; ils ont de longs doigts

¹³ TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Bilbon le hobbit*, Op. Cit., p. 7.

¹⁴ Ibid.

bruns et agiles et bons visages, et ils rient d'un rire ample et profond (surtout après les repas, qu'ils prennent deux fois par jour quand ils le peuvent)¹⁵.

En effet, les Hobbits sont considérés comme les spécialistes de l'art de manger, car, à part être de fin gourmets, ils sont aussi de vrais gourmands, ils consomment six repas par jours (premier petit déjeuner, second petit déjeuner, déjeuner, goûter, dîner et souper), composé chacun comme le repas normal d'un homme. Ils ont enseigné aux hommes comment fumer de l'herbe à pipe, une herbe qui, selon eux, est la meilleure. « *Encore que les Hobbits n'acquiescent jamais tout à fait l'appétit elfique pour la musique, la poésie et les contes. Ils semblent aimer tout cela autant que la nourriture, sinon davantage¹⁶.* » Ils craignent les étrangers, tout en restant accueillants et chaleureux. « *Ils n'ont à peu près rien de magique, sauf cette magie de tous les jours qui leur permet de disparaître rapidement et sans bruit quand de gros balourds comme vous et moi arrivent avec fracas, en faisant un bruit d'éléphant qu'ils peuvent entendre à des centaines de pieds¹⁷.* » Menant une vie paysanne, ils n'hésitent pas à s'entraider et surtout à festoyer et à s'amuser.

Comme de véritables paysans, ils se connaissent tous, car ils font tous partie de la même famille. C'est pour cette raison que, chez les Hobbits, on fête près d'un anniversaire par semaine. Ces Demi-Hommes atteignent leur majorité à 33 ans et vivent environ 80 ans, ce qui les rapproche de la race humaine.

Il est clair qu'en dépit d'un éloignement ultérieur, les Hobbits nous sont apparentés : Ils sont beaucoup plus proches de nous que les Elfes ou même que les Nains. Ils parlaient autrefois la langue des hommes, à leur propre façon, et leurs goûts étaient très semblables à ceux des hommes dans leurs inclinations ou leurs aversions. Mais il est impossible de découvrir aujourd'hui notre relation exacte. L'origine des Hobbits remonte très loin dans les temps anciens, maintenant perdus et oubliés¹⁸.

Le monde ordinaire d'un Hobbit se compose donc de peu de choses, il est d'une simplicité absolue. On y trouve que des paysans, et peu de fois des érudits, qui ne cherchent que la paix pour fumer de l'herbe et quelques plaisirs gastronomiques.

¹⁵ Ibid. p. 8.

¹⁶ TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Le seigneur des anneaux, La communauté de l'anneau*, Op. Cit., p. 407.

¹⁷ TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Bilbon le hobbit*, Op. Cit., p. 7.

¹⁸ TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Le seigneur des anneaux, La communauté de l'anneau*, Op. Cit., p. 11.

Cependant, « *Il y a une graine de courage cachée (souvent profondément, il est vrai) au cœur du plus gras et du plus timide des Hobbits, attendant que quelque danger final et désespéré la fasse germer*¹⁹. »

Profitant pleinement de ce monde, Bilbon ne s'attend pas à la visite de Gandalf, une visite qui va perturber son quotidien fait de paix et de sérénité et le séparer de sa demeure, de sa Comté.

L'appel de l'aventure commence par une phrase formulée par Gandalf, alors que Bilbon est assis sur un banc, les jambes croisées, en train de profiter de son tabac et de lancer un magnifique rond de fumée grise : « *Très joli ! dit Gandalf. Mais je n'ai pas le temps de faire des ronds de fumée ce matin. Je cherche quelqu'un pour prendre part à une aventure que j'arrange, et c'est très difficile à trouver*²⁰ ». Mais Bilbon répond par la suite, tout en ignorant l'identité de Gandalf car il ne l'a pas revu depuis son enfance, et refuse son appel à l'aventure : « *Nous sommes des gens simples et tranquilles, et nous n'avons que faire d'aventures. Ce ne sont que de vilaines choses, des sources d'ennuis et de désagréments ! Elles vous mettent en retard pour le dîner ! Je ne vois vraiment pas le plaisir que l'on peut y trouver*²¹ ». Gandalf ne bouge pas, et se présente à son interlocuteur, celui-ci, surpris par la véritable identité du vieillard, l'invite à venir le lendemain prendre le thé avec lui. Ce geste maladroit, car juste après avoir invité le magicien il l'a regretté, annule son refus et provoque l'aventure.

*C'est ainsi, entre autres, que l'aventure peut commencer. Un geste maladroit – dû apparemment au plus grand des hasards – dévoile un monde insoupçonné et met l'individu en relation avec des forces qui ne sont pas correctement comprises. Comme Freud l'a montrée, les gestes maladroits ne sont pas un simple fait du hasard. Ils sont le résultat de désirs et de conflits refoulés. Ce sont des rides produites à la surface de la vie par des sources insoupçonnées. Et ces sources peuvent être très profondes, aussi profondes que l'âme. Un geste maladroit peut marquer le début d'une destinée*²².

Selon Campbell, quand « l'appel de l'aventure » avertit le héros, son centre de gravité spirituel se transfère de son milieu habituel à une zone inconnue, souvent fatidique, pleine de dangers, mais aussi de trésors. Ainsi l'aventure que prévoit Gandalf est une quête d'un immense trésor, situé sous la Montagne Solitaire, dans une région

¹⁹ Ibid. p. 248.

²⁰ TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Bilbo le hobbit*, Op. Cit., p. 10.

²¹ Ibid. p. 11.

²² CAMPBELL, Joseph, Op. Cit. p. 54.

très lointaine, « un endroit où se meuvent des êtres polymorphes et étrangement fluides, un lieu de tourments inimaginables, d'exploits surhumains et d'impossibles délices²³ », car ce fameux trésor, qui appartenait auparavant aux nains, est gardé par le dragon Smaug.

Dans certains cas, dans les mythes et les contes populaires, on rencontre l'exemple de quelques héros qui refusent de répondre à l'appel de l'aventure, sous prétexte qu'ils ont d'autres intérêts. « Refuser l'appel, c'est transformer l'aventure en sa négation²⁴ », c'est aussi perdre son affirmation et devenir une victime de son quotidien. Le monde de ces héros se fane et leur vie se prive de sens.

Les mythes et les contes populaires du monde entier montrent bien que le refus est essentiellement un refus d'abandonner ce que l'on considère comme son intérêt personnel. L'avenir est envisagé, non comme une succession ininterrompue de morts et de naissances, mais comme si chacun avait à établir et à défendre son système présent et personnel d'idéaux, de vertus, de buts et d'intérêts²⁵.

Par contre, ceux qui acceptent l'appel, et entreprennent une aventure héroïque, rencontrent une figure protectrice, souvent un vieil homme ou un magicien. C'est en invitant Gandalf à prendre le thé que Bilbon accepte inconsciemment de rencontrer la figure protectrice de son aventure et ainsi de l'entreprendre, même s'il manifeste quelques hésitations avant de franchir le seuil de sa maison sous la Colline. Cette figure protectrice accompagne le héros qui a répondu à l'appel et représente, d'après Campbell, l'influence bienveillante du destin. Sa présence ressemble à l'assurance d'une mère, qui survient de nulle part quand tout semble perdu et peut ne pas se limiter à un seul personnage (masculin ou féminin) car le porteur de l'aide surnaturelle peut être une force naturelle, quelques nains, ou quelques elfes, un sorcier, un lutin, un arbre qui bouge, etc.

Le héros qui bénéficie d'une telle aide est typiquement celui qui a répondu à l'appel. L'appel, en fait, était l'annonce première de la venue de ce prêtre initiateur. Mais même à ceux qui, apparemment, ont endurci leurs cœurs, le

²³ Ibid., p 57.

²⁴ Ibid., p 59.

²⁵ Ibid.

gardien surnaturel peut apparaître ; car comme nous l'avons vu : « Allah est puissant et miséricordieux !²⁶ »

Le guide de Bilbon est donc Gandalf, décrit par Tolkien comme un magicien, un vieillard appuyé sur un bâton, aux longs sourcils broussailleux qui dépassent le bord de son chapeau bleu, haut et pointu, à la longue barbe blanche qui traverse une écharpe, de la même couleur que sa grande cape grise, et qui descend jusqu'à la taille. La figure d'un personnage sage, tel Merlin qui fut le guide du roi Arthur, ou Zeus et Odin quand ils se rendaient sur Terre pour apporter leur aide à quelque humain.

Contrairement au sorcier, le magicien est un personnage voyageur, solitaire, comme le cas de Gandalf, il ne possède pas de refuge, c'est d'ailleurs sur le chemin qu'on croise toujours sa route et quand il se rend chez quelqu'un il ne tarde pas à repartir, souvent seul aussi. Sa fonction première est de venir en aide au héros dans sa quête, en usant de son savoir et de ses pouvoirs et en se consacrant au service du bien. Le magicien est un personnage toujours bien renseigné, qui donne l'impression de tout connaître, de tout savoir. C'est celui qui sait toujours plus que les autres, cela est dû à sa sagesse et aux attributs qu'il possède : une boule de cristal, une baguette ou des formules et des potions magiques. Si Sarouman utilise la boule de vision, ou la pierre clairvoyante, le palantír, Gandalf préfère se servir de son bâton au pouvoir magique ou de ses formules.

Dans ses travaux sur les contes, Vladimir Propp mentionne le besoin, éprouvé par le héros, d'une présence magique, un « *besoin d'un pouvoir qui nécessite ou appelle la présence d'un autre personnage. Ce héros quêteur rencontre alors un personnage qui joue un rôle central dans le conte : le Donateur (ou Pourvoyeur)²⁷ »*. Il s'agit d'un personnage emblématique qui donne au conte sa dimension magique, car il est celui qui détient la sagesse, le pouvoir et le savoir magiques. Et c'est par son biais que le voyage du héros débute.

Tout voyage est une quête du Graal, une aventure non pas humaine, mais sacrée. Il n'est pas seulement dépaysement, recherche d'exotisme,

²⁶ Ibid., p. 71.

²⁷ BERTIER, Maxime, « Les personnages magiciens : des personnages à haut risque rédactionnel ? », dans *Spirale, Revue de recherches en éducation*, n°23, 1999, Apprendre l'écrit - Les valeurs en formation et en éducation (3) pp. 85-100, en ligne, disponible sur : <https://www.persee.fr/doc/spira_0994-3722_1999_num_23_1_1541>, consulté le : 20 mars 2021.

comparaison des mœurs et des cultures, il est passage dans une matrice, aux formes symboliques diverses, qui permet au voyageur d'acquérir non pas une sagesse - elle est donnée de surcroît - mais de changer totalement son statut ontologique, de renaître « autre ». Il rejoint ainsi, ou mieux renouvelle, ce qui était un rite fondamental dans la mentalité archaïque, l'Initiation²⁸.

Le travail du guide est donc un travail d'initiateur, car il consiste à mener le héros, tout en l'aidant, à surmonter des épreuves difficiles et souvent impossibles. Ici la mise à l'épreuve n'est pas une destruction mais plutôt un dépassement car, comme l'écrit Durkheim, « nous ne pouvons nous élever au-dessus de nous-même que par un effort plus ou moins pénible²⁹ ».

III.1.2. L'initiation à la Caverne

La deuxième grande étape, celle de l'initiation ou du passage au monde extraordinaire, comporte cinq étapes secondaires : Le passage du seuil de l'aventure ; les épreuves et les rencontres des alliés et des ennemis ; l'accès à la caverne ; l'épreuve ultime et l'acquisition de l'objet de la quête.

Poussé par Gandalf, Bilbon ouvre la porte ronde de sa maison et se retrouve en train de courir afin de rejoindre les nains et partir en quête du trésor, lui qui avait peur de franchir le seuil de sa maison, il franchit celui de la Comté, sans vraiment se préparer à ce voyage :

Jusqu'à la fin de ses jours, Bilbon ne devait jamais oublier comment il s'était trouvé dehors, sans chapeau, sans canne, sans argent, sans rien de ce qu'il prenait généralement pour sortir ; il avait laissé son second petit déjeuner à demi consommé, la vaisselle aucunement faite ; ayant fourré ses clefs dans la main de Gandalf, il avait dévalé le chemin de toute la vitesse de ses pieds poilus, passé devant le grand Moulin, traversé l'Eau et couru sur un mille et plus³⁰.

La porte, qu'elle soit l'objet ouvrant une maison ou les frontières d'un lieu, elle marque l'espace, elle le rend perceptible dans le texte, elle l'organise autour d'elle. La traverser vers l'intérieur donne naissance, fait exister le lieu-même, mais la traverser vers l'extérieur projette le personnage dans un monde étranger et inconnu. « Elle est un

²⁸ VIERNE, Simone, « Le voyage initiatique », *Romantisme*, 1972, n°4. P. 37.

²⁹ DURKHEIM, Emile, *Sociologie et éducation*, Paris PUF, 1922.

³⁰ TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Bilbon le hobbit*, Op. Cit., p. 37.

lieu de frontière, de séparation entre deux espaces, deux temps. Elle découpe un en deçà et un au-delà, un avant et un après. En même temps qu'une démarcation, elle est un point de réunion, la zone où deux versants peuvent se toucher, où l'échange est possible³¹ ». Donc la porte définit aussi un temps, celui du passage d'un monde à un autre, le monde ordinaire et le monde extraordinaire, de la vie paisible et de la mort certaine.

Une fois le seuil franchi, le héros évolue dans un monde aux formes étrangement fluides et ambiguës où il doit survivre à une succession d'épreuves. C'est une phase de l'aventure pour laquelle les récits mythologiques montrent une prédilection. Elle est à l'origine de toute une littérature où se succèdent épreuves et supplices miraculeux. Le héros est secrètement aidé par les conseils, les amulettes et les émissaires clandestins que lui adresse le guide surnaturel qu'il a rencontré avant de pénétrer dans cette région. À moins qu'il ne découvre là, pour la première fois, que, partout, une puissance bienveillante le soutient dans son voyage surhumain³².

Dans *Le Hobbit*, le chemin des épreuves commence avec la rencontre des Trolls. C'est durant leur expédition d'Erebor que Thorin, les autres nains et Bilbon affrontent, à la région des Bescailles aux Trolls, les trois monstres Hubert, Tom et Léon Legros qui se sont pétrifiés à la fin par la lumière de l'aube. Selon le symbolisme des nombres, le « trois » est associé à la naissance³³, il marque le début de la vie, de l'aventure, de la construction de l'identité.

Ensuite, Bilbon et ses compagnons se rendent à la maison d'Elrond, un Semi-Elfe réputé pour sa sagesse, sa clairvoyance et ses pouvoirs de guérisseur. Etant un des deux fils jumeaux d'Eärendil et d'Elwing, et frère d'Elros, le premier roi de Númenor, porteur de Vilya, l'un des trois Anneaux de Pouvoirs des Elfes, Elrond est le plus puissant des Seigneurs Elfes de la Terre du Milieu.

Après la visite de la maison d'Elrond, Bilbon vit l'épreuve la plus importante de son aventure, car c'est elle qui va permettre l'accomplissement des autres étapes de son initiation. Cette épreuve se déroule dans une caverne où Bilbon chute dans une course

³¹ STAWINSKI-JANNUSKA, Cécile, « Le rôle du seuil : les portes dans le récit romantique 1830-1880 », *Labyrinthe*, n°18, 2004, En ligne, disponible sur : <<http://journals.openedition.org/labyrinthe/204>>, consulté le 22 mars 2021.

³² CAMPBELL, Joseph, Op. Cit. p. 89.

³³ DESROSIERS, Steve, *Les Nombres : Symbolisme et Propriétés*, Québec, 2005, p. 23.

pour fuir les gobelins, « *Il cria et tomba [...] roula de ses épaules dans les ténèbres, se cogna la tête sur un dur rocher et ne se souvint plus de rien. [...] Quand Bilbon ouvrit les yeux, il se demanda s'il les avait effectivement ouverts : il faisait tout aussi sombre que quand il les avait fermés*³⁴ ». Et c'est en rampant dans l'obscurité qu'il fait sa première rencontre : « *sa main rencontra soudain un objet qui lui parut être un minuscule anneau de métal froid, gisant sur le sol du tunnel. C'était un tournant de sa carrière, mais il n'en savait rien*³⁵. » Il s'agit ici de la rencontre avec la déesse. Mais pourquoi donc ce rapprochement entre la figure de la déesse et celle d'un anneau magique ? D'après Joseph Campbell :

*La femme représente, dans l'expression allégorique de la mythologie, la totalité de ce qui peut être connu. Le héros est celui qui parvient à cette connaissance. A mesure qu'il progresse dans la lente initiation qu'est la vie, la forme de la déesse passe, sous son regard, par une série de transfigurations : elle ne se montre jamais plus grande qu'il n'est, bien qu'elle soit la promesse d'une révélation qu'il n'est pas encore capable de comprendre. Elle l'attire, le guide, l'invite à briser ses chaînes. Et s'il peut se montrer à la hauteur de ce qu'elle apporte, tous deux, celui qui connaît et celle qui est connue, seront libérés de toute limitation. La femme est le guide qui mène à l'apogée de l'aventure des sens. Le regard du faible la réduit aux états inférieurs ; le regard de l'ignorant la condamne à la banalité, à la laideur. Mais l'œil de la compréhension la rachète. Le héros qui peut l'accepter telle qu'elle est, sans se troubler inutilement, mais avec la bonté et l'assurance qu'elle réclame, est virtuellement le roi, le dieu incarné, du monde qu'elle a créé*³⁶.

Le rôle de la déesse, décrit ici, est le même assuré par l'Anneau trouvé par Bilbon, car, à travers sa forme circulaire, il symbolise, depuis l'Antiquité, la totalité. En philosophie, le cercle, et par extension l'anneau, « *peut symboliser la divinité considérée non seulement en son immutabilité, mais aussi en sa bonté diffuse comme origine, subsistance et consommation de toutes choses*³⁷ ». En glissant l'Anneau autour de son doigt, Bilbon en devient le maître, il découvre ainsi la tentation du pouvoir de l'invisibilité, car « *Il semblait que l'anneau qu'il avait fût un anneau magique : il vous rendait invisible ! Notre hobbit avait entendu parler de semblable chose dans les vieux, vieux contes, évidemment ; mais il était difficile de croire qu'il en avait réellement trouvé un, par hasard*³⁸ ». L'union avec la déesse symbolise la

³⁴ TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Bilbo le hobbit*, Op. Cit., p. 75.

³⁵ Ibid.

³⁶ CAMPBELL, Joseph, Op. Cit. p. 106.

³⁷ CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, Op. Cit., p. 191.

³⁸ TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Bilbo le hobbit*, Op. Cit., p. 93.

victoire du héros, une victoire qui le rend maître de la vie. En s'unissant avec l'Anneau, Bilbon détient à présent le pouvoir absolu, et les épreuves qu'il a pu surmonter marquent un accomplissement qui lui permet de supporter l'ultime expérience, d'accomplir l'ultime exploit. En possédant la mère, il a pris la place du père.

Selon Campbell, la réunion avec le père est une réconciliation : se réconcilier avec le père c'est abandonner le monstre à deux têtes engendré de lui-même, une tête représentant le « surmoi » et l'autre « le péché », le « refoulé ».

C'est au cours de cette épreuve que le héros peut trouver espoir et réconfort dans un personnage féminin secourable qui, par la puissance de sa magie (charmes à base de pollen ou pouvoir d'intercession), le protégera durant toutes les terrifiantes épreuves initiatiques qu'il lui faudra subir pour qu'en lui le père soit détruit. Car si la face terrible du père ne peut éveiller notre confiance, il faut que notre foi trouve à se centrer ailleurs (Dame Araignée, Sainte Mère) ; et, soutenu par cette foi, il nous sera possible de supporter la phase critique au terme de laquelle nous découvrirons qu'en fin de compte, père et mère se réfléchissent l'un l'autre et sont essentiellement identiques³⁹.

Mais avant d'accéder au chemin qui mène au père, le héros doit réussir une ultime épreuve : résoudre l'énigme du Sphinx. Dans la mythologie grecque, le Sphinx est le fils d'Échidna et de Typhon, selon Apollodore, ou de Chimère et d'Orthos, selon Hésiode. Il est un monstre hybride, à la fois femme et serpent, et de Typhon, un être monstrueux, mi homme mi fauve, desquels il a hérité presque les mêmes caractéristiques. Le Sphinx avait le visage et la poitrine d'une femme, une queue de dragon, un corps de lion et des ailes pareilles à celles des Harpyes. Cette origine qui oscille entre humanité et monstruosité représente le côté bon et le côté mauvais de cette créature. Une hybridité qui n'est pas seulement physique, mais aussi touche le fond de l'être. Le Sphinx défend l'homme et en même temps se bat contre l'homme. Une hybridité comportementale. On retrouve cette hybridité comportementale chez Gollum, car il est à la fois bon et mauvais.

Dans les profondeurs des cavernes où Bilbon est tombé, vit Gollum, au milieu d'un lac aux eaux noires, sur un îlot de rocher gluant. C'était une créature détestable, petite et visqueuse. Gollum était « aussi ténébreux que les ténèbres, à l'exception de deux grands

³⁹ CAMPBELL, Joseph, Op. Cit. p. 119.

*yeux pâles et ronds dans son visage mince*⁴⁰ ». Au départ, son nom était Sméagol et il vivait parmi un peuple qui ressemble beaucoup aux Hobbits. Quand son ami Déagol trouve l'Anneau, Sméagol le tue pour le lui prendre, car il était obsédé par tout ce qui se trouvait au sol ou sous le sol. Devenant un meurtrier, il est davantage influencé négativement par l'Anneau, celui-ci le corrompt dans son esprit et transforme son corps en celui d'un monstre. Il se met alors à émettre des sons étranges, une sorte de gargouillements répugnants, qui sont l'origine de son surnom « Gollum », et se fait rejeter, maudit puis banni par son peuple à cause de sa malice. Il se réfugie alors dans une grotte jusqu'à la perte de son Anneau et l'arrivée de Bilbon.

La double identité de Gollum fait de lui le Sphinx des entrailles des Monts Brumeux, où il vit seul pendant près de cinq cents ans. « *Gollum se parlait à lui-même. Sméagol discutait avec quelque autre pensée qui utilisait la même voix, mais en la faisant crisser et siffler. Tandis qu'il parlait, une lueur pâle et une lueur verte alternaient dans ses yeux*⁴¹ ». L'hybridité du Sphinx se manifeste à travers la présence d'une diversité de parties corporelles, appartenant à plusieurs créatures et dont une est humaine. Celle de Gollum est marquée par une appartenance double, car il n'est ni hobbit et ni monstre en même temps :

*- Je ne peux pas croire que Gollum fût apparenté avec les Hobbits, de si loin que ce soit ... Et même l'histoire de Bilbon suggère la parenté. Il y avait bien des choses très semblables dans le fond de leurs pensées et de leurs souvenirs. Ils se comprirent remarquablement bien, bien mieux qu'un Hobbit ne comprendrait, mettons, un Nain, un Orque ou même un Elfe. Pensez aux énigmes qu'ils connaissaient l'un et l'autre, pour commencer*⁴².

Comme il est mentionné dans cette citation de *La Communauté de l'Anneau*, Gollum et le Sphinx ont aussi en commun une histoire d'énigmes. En effet, dans la mythologie grecque, installé sur un rocher du mont Phicium, le Sphinx pose une énigme aux voyageurs qui doivent passer à proximité, il tue et dévore par la suite ceux qui échouent à la résoudre. Seul Œdipe réussit à répondre à l'énigme et provoque la mort du Sphinx.

⁴⁰ TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Bilbon le hobbit*, Op. Cit., p. 78.

⁴¹ TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Le seigneur des anneaux, Les deux tours*, Op. Cit., p. 385.

⁴² TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Le seigneur des anneaux, La communauté de l'anneau*, Op. Cit., p. 102.

A l'instar du monstre grec, les énigmes sont aussi importantes pour Gollum, elles « étaient tout ce qui se présentait à son esprit. En poser et parfois les deviner avait été le seul jeu qu'il eût jamais pratiqué avec d'autres drôles de créatures dans leurs trous⁴³ ». Quand il rencontre Bilbon près de son lac, il lui demande de jouer aux énigmes avec lui et lui propose une :

*Qu'est-ce qui a des racines que personne ne voit,
Qui est plus grand que les arbres,
Qui monte, qui monte,
Et pourtant ne pousse jamais ?⁴⁴*

Bilbon répond rapidement et correctement à l'énigme, ce qui excite Gollum et le motive à continuer de jouer, mais cette fois en imposant ses conditions :

*- Ça devine facilement ? Ça doit faire un concours avec nous, mon trésor !
Si le trésor demande et que ça ne réponde pas, on le mange, mon trésor. Si
ça nous demande et qu'on ne réponde pas, alors on fait ce que ça veut, hein ?
On lui montre comment sortir, oui ?⁴⁵*

Tolkien souligne, justement, ce lien intertextuel entre le mythe du Sphinx et les énigmes de Gollum à travers le passage suivant : « Il savait, naturellement, que le jeu des énigmes était sacré, qu'il remontait à la plus haute antiquité et que même les créatures mauvaises redoutaient de tricher quand elles y jouaient⁴⁶ ». Pour continuer son chemin, Bilbon doit réussir l'épreuve du Sphinx. C'est elle qui va lui permettre de réussir son initiation et de se réunir au père, de se détacher de son égo et de trouver sa véritable identité. C'est ainsi qu'en répondant correctement à l'énigme, qu'en mettant l'Anneau à son doigt et en usant de son pouvoir, qu'en fuyant Gollum et s'échappant de la caverne, que Bilbon accède à sa renaissance :

Il est le deux-fois-né, il est devenu le père. Et, en conséquence, il est apte désormais à assumer lui même le rôle d'initiateur, de guide, de porte du soleil par laquelle on passe des illusions infantiles de « bien » et de « mal » à l'expérience de la majesté de la loi cosmique purgé de l'espoir et de la crainte, et une paix établie sur la compréhension de la révélation de l'être⁴⁷.

⁴³ TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Bilbo le hobbit*, Op. Cit., p. 80.

⁴⁴ Ibid. p. 81.

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Ibid. p. 87.

⁴⁷ CAMPBELL, Joseph, Op. Cit. p. 124.

III.1.3. Le retour parmi les siens

La dernière étape du voyage du héros est celle de son retour dans son monde ordinaire. Selon Campbell, elle est synonyme de réintégration sociale et de justification du long exil. Elle peut être résumée aux trois points suivants : Le chemin du retour ; la renaissance et le retour avec l'objet de la quête.

Le chemin du retour commence par un refus du retour, car habitué au monde extraordinaire, le héros ne désire plus revenir à son monde ordinaire. En effet, après avoir accompli sa quête, de ses propres mains ou par le biais d'une tierce personne, le héros doit rapporter son trophée dont le pouvoir est de transformer sa vie et contribuer également à l'épanouissement de sa communauté, citons l'exemple de Jason rapportant la Toison d'or à Iolcos en Thessalie, c'est cette responsabilité qui est souvent refusée de la part du héros.

Dans *Le Hobbit*, Bilbon a grandement participé à la victoire contre le Dragon Smaug, car c'est lui qui l'a entraîné en dehors de son antre, c'est aussi lui qui a repéré son point faible, mais le trépas de ce monstre revient à Barde. Après cette exécution, le monde extraordinaire dans lequel régnaient la peur et la mort est devenu plus agréable, au point de plaire au Hobbit sur son chemin du retour :

C'était le printemps, un beau printemps à la température douce et au clair soleil, quand Bilbon et Gandalf finirent par prendre congé de Beorn et, malgré son vif désir de retrouver sa maison, Bilbon partit avec regret, car les fleurs des jardins de Beorn n'étaient pas moins merveilleuses au printemps qu'au plein de l'été⁴⁸.

Dans la plupart des cas, après avoir triomphé, le héros obtient la bénédiction de la déesse, du dieu ou de son guide, celui-ci l'accompagne et le soutient durant le voyage du retour, il rentre ainsi à son monde muni d'objets acquis au cours de son aventure. A l'instar de Jason, qui est rentré muni de la Toison d'or et accompagné par son guide Médée, Bilbon ramène de son voyage l'Anneau du pouvoir, l'épée Dard et une cotte de Mithril.

Et il sortit un paquet qui paraissait assez lourd par rapport à son volume. Il déroula plusieurs épaisseurs de vieux drap et souleva une petite cotte de mailles. Elle était tissée d'anneaux serrés, presque aussi souple que de la

⁴⁸ TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Bilbon le hobbit*, Op. Cit., p. 303.

toile, froide comme la glace et plus dure que l'acier. Elle avait l'éclat de l'argent sous la lune, et elle était parsemée de gemmes blanches. Elle s'accompagnait d'une ceinture de perles et de cristal. - C'est une belle chose, n'est ce pas? dit Bilbon, la faisant jouer dans la lumière. Et utile. C'est une cotte de mailles de nains que Thorin m'avait donnée⁴⁹.

Campbell nous explique aussi, que dans certains cas, le héros peut s'emparer du trophée malgré l'opposition de son gardien et retourner au monde ordinaire contre la volonté des dieux. Dans ces cas, cette étape du retour se transforme en une fuite magique, suivie d'une poursuite mouvementée et semée d'obstacles. Dans la mythologie grecque, c'est Prométhée, fils du Titan Japet, qui a effectué cette évasion magique. Etant un géant puissant, tant redouté par Zeus, il était un prophète, un inventeur considéré comme le créateur du premier homme, à partir d'un bloc d'argile mêlé de ses propres larmes. « *Ne voulant pas laisser sa créature démunie de tout, il alla dérober au char du Soleil une étincelle qu'il cacha dans la tige d'une fêrule, et, de retour sur la Terre, il offrit cette source du feu divin aux hommes qui, en son absence, s'étaient multipliés⁵⁰* », ce qui a provoqué la colère de Zeus et a créé une discorde entre les deux personnages.

De ces deux possibilités de cas, et pour que le monomythe s'accomplisse, Joseph Campbell souligne que « *ce n'est pas l'échec de l'homme, ni la réussite du surhomme, qu'il doit mettre en lumière, mais bien la réussite de l'homme⁵¹* », et souvent, dans les deux cas, l'homme réussit. Il arrive qu'il se fasse aider de l'extérieur, pour revenir de son voyage et retourner dans son monde :

Il passa par bien des tribulations et des aventures avant d'arriver chez lui. Les régions sauvages étaient encore sauvages, et il s'y trouvait bien d'autres choses en ce temps-là, en plus des gobelins ; mais il était bien guidé et bien gardé – il avait avec lui le magicien, et Beorn pour la plus grande partie du trajet – et il ne fut plus à aucun moment en grand danger⁵².

Accompagné de ses deux amis, Bilbon est sur le point de vivre une étape très difficile de son voyage, particulièrement cruciale de son aventure, d'ailleurs tout son voyage peut être considéré comme un prélude à ce qui l'attend. Il s'agit du moment où

⁴⁹ TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Le seigneur des anneaux, La communauté de l'anneau*, Op. Cit., p. 475.

⁵⁰ GUIRAND, Félix, SCHMIDT, Joël, *Mythes & mythologies, histoire et dictionnaire*, Larousse-Bordas, Paris, 1996, p. 818.

⁵¹ CAMPBELL, Joseph, Op. Cit., p. 184.

⁵² TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Bilbo le hobbit*, Op. Cit., p. 303.

il franchit le seuil du retour et revient parmi les siens, où il quitte le « royaume mystique » et retrouve son « univers de la vie quotidienne ». « Gai est le joli mois de mai ! dit Bilbon, comme la pluie lui cinglait la figure. Mais nous tournons le dos aux légendes, et nous rentrons chez nous. Cela en est sans doute l'avant-goût⁵³. »

Que le monde extérieur lui soit venu en aide, que des forces intérieures aient dirigé ses pas ou que des guides surnaturels l'aient soutenu en chemin, il lui faut encore pénétrer à nouveau, chargé de son trophée, dans ce monde qu'il a depuis longtemps oublié où les hommes, qui ne sont que fractions, s'imaginent être le tout. Il lui faut encore, avec cet élixir rédempteur de vie et annihilateur de l'ego, affronter la société, et subir le choc en retour des bons prétextes, de la sourde rancœur et des hommes bons qui ont de la peine à comprendre⁵⁴.

En rentrant chez lui, Bilbon s'aperçoit qu'autour de sa porte, une grande agitation s'y déroule, un grand nombre de hobbits se pressent, entrent et sortent de chez lui. Il a eu la surprise d'apprendre que certains membres de sa famille l'ont pris pour mort et vendent ses biens aux enchères. Il lui a fallu des années pour résoudre des ennuis juridiques et prouver qu'il est toujours vivant. Cependant, il a perdu quelque chose de plus précieux que son or et son argent, Bilbon s'est rendu compte qu'il a perdu sa réputation. Après son voyage, il est devenu l'ami des elfes et des nains, mais pour son peuple il n'est plus respectable comme avant et on le qualifie désormais de « bizarre ». « Je regrette de dire qu'il ne s'en souciait guère. Il était parfaitement satisfait ; et le son de sa bouilloire sur le foyer lui parut toujours par la suite encore plus mélodieux qu'aux jours tranquilles d'avant la Soirée Inattendue⁵⁵ ».

En traversant le seuil du retour, le héros marque le début de sa renaissance. Ainsi, en arrivant à ce seuil, Gandalf regarde le Hobbit et lui dit : « Mon cher Bilbon ! [...] Qu'est-ce qui vous arrive ? Vous n'êtes pas le hobbit que vous étiez⁵⁶ ». Symboliquement parlant, le retour est, justement, synonyme de renaissance. Selon le Dictionnaire des symboles⁵⁷, dans toutes les symboliques du monde, il y a toujours un retour au centre, que ce soit dans le principe des mandalas ou du labyrinthe, un retour aux origines, à

⁵³ Ibid. p. 307.

⁵⁴ CAMPBELL, Joseph, Op. Cit., p. 192.

⁵⁵ TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Bilbon le hobbit*, Op. Cit., p. 311.

⁵⁶ Ibid., p. 309.

⁵⁷ CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, Op. Cit., p. 808.

l'Eden. Le centre est à l'image du point, il est le début du cercle, qui retourne toujours au point. L'homme suit également ce parcours, du centre il se déplace à la circonférence, puis de celle-ci réintègre le centre. Or, son déplacement ne se fait pas au même niveau, il se fait circulairement et verticalement en même temps, il est une communication entre la terre et le Ciel, et c'est pour cette raison que, à travers cet itinéraire, l'homme peut obtenir des états suprahumains.

La réintégration au centre s'exécute donc par une spirale, un retour à la mère, à la matrice, une dissolution, tel le processus physico-chimique où les molécules se dissocient, puis interagissent avec d'autres molécules, pour enfin se disperser au sein du solvant. Cette spirale marque un retour du noir, de la nuit, de la mort à la blancheur du jour, à la lumière, à une nouvelle naissance.

Ces deux mondes, la terre et le Ciel, le jour et la nuit, la vie et la mort, sont pour Campbell le monde des dieux et celui des hommes, aussi distincts l'un de l'autre, ils ne peuvent être représentés que séparés. Le héros, qui quitte son monde de lumière pour pénétrer dans celui de l'obscurité, où il est confronté au danger, et après son aventure, remonte de cette région lointaine et retourne chez lui. Mais en réalité, ces deux mondes n'en forment qu'un, Campbell considère ceci comme une des clés majeures pour comprendre le mythe et le symbole :

Le royaume des dieux est une dimension oubliée du monde que nous connaissons. L'exploration, volontaire ou involontaire, de cette dimension constitue l'essence même de l'exploit du héros. Les valeurs et les différences qui semblent importantes dans la vie courante disparaissent dans cette terrifiante assimilation du moi à ce qui n'était précédemment que « autre que soi »⁵⁸.

Pouvoir franchir librement la frontière qui sépare les deux mondes c'est devenir leur Maître, un Danseur Cosmique, d'après Nietzsche, qui « ne pèse pas lourdement à la même place, mais gai, léger, il virevolte et bondit d'une attitude à l'autre⁵⁹ ». Ce Maître a la capacité de passer d'un monde à l'autre sans confondre leurs principes, mais pouvant connaître l'un au moyen de l'autre.

⁵⁸ CAMPBELL, Joseph, Op. Cit., p. 194.

⁵⁹ Ibid. p. 202.

*Les routes se poursuivent encore et toujours
Par-dessus les rochers et sous les arbres,
Par des cavernes où jamais le soleil n'a lui,
Par des rivières qui jamais la mer ne trouvent ;
Sur la neige par l'hiver semée,
Et par les joyeuses fleurs de juin,
Sur l'herbe et sur la pierre,
Et sous les montagnes dans la lune.
Les routes se poursuivent encore et toujours
Sous les nuages et sous les étoiles,
Mais les pieds qui sont partis à l'aventure
Reviennent enfin au lointain foyer.
Les yeux qui le feu et l'épée ont vu
Et l'horreur dans les salles de pierre,
Se posent enfin sur les verts pâturages
Et les arbres et les collines depuis longtemps connus⁶⁰.*

Ces vers récités par Bilbon, à la lisière de sa colline, soulignent clairement son changement, sa métamorphose. Le Hobbit qui ne connaissait que la Comté connaît désormais le monde qui l'entoure, il est devenu ce Maître des deux mondes, capable de les parcourir, de passer aisément de l'un à l'autre. Dans son monde ordinaire, il est Bilbon Baggins (ou Bilbon Sacquet, selon la traduction), dans l'autre monde, le monde extraordinaire il est le cambrioleur, ami des nains, des elfes et des magiciens, qui a contribué à la victoire contre le mal.

La conséquence du passage miraculeux du seuil et du retour au monde se résume à une prise de conscience par rapport au monde dans lequel on vit. Selon Campbell, le champ de bataille symbolise l'espace où nous vivons, où la vie de toute créature dépend de la mort d'une autre. Ainsi, « *le fait de réaliser que vivre implique une culpabilité inévitable peut bouleverser les sentiments qu'on puisse refuser que les choses continuent d'en aller ainsi⁶¹* ». Le but du mythe est justement de dévoiler cette vérité, en permettant une réconciliation, entre la conscience individuelle et la volonté universelle, qui s'opère par une liaison véritable entre la vie et ce « *phénomène passager temporel* ». « *Fort de cette vision intérieure, libre et calme dans ses actes, exalté de ce que la grâce de Viracocha se répande par sa main, le héros est le véhicule conscient de la Loi terrible et magnifique, qu'il soit boucher, jockey ou roi⁶²* ».

⁶⁰ TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Bilbo le hobbit*, Op. Cit., p. 309.

⁶¹ CAMPBELL, Joseph, Op. Cit., p. 211.

⁶² Ibid.

III.2. LES MYTHÈMES, CES CLINS D'ŒIL DU MYTHE

Si les travaux de Campbell sont principalement centrés sur l'axe syntagmatique, ceux de Claude Lévi-Strauss se focalisent plutôt sur l'axe paradigmatique. L'expérience individuelle de l'homme est sa première source d'inspiration, et le moment de l'écriture ressemble au moment où l'on regarde, par les deux yeux d'un View-Master, défiler des images aléatoires représentant des fragments de cette expérience. Ces fragments diffèrent d'une expérience à une autre et d'une personne à une autre, mais l'ensemble fait partie intégrante de l'expérience collective, et c'est grâce à la parole que celle-ci alimente l'expérience individuelle.

Le mythe est une parole, c'est par elle qu'il se transmet, de bouche à oreille, d'une génération à une autre, il est donc un discours ou un récit. Ainsi pour comprendre la pensée mythique, Lévi-Strauss nous explique qu'il faut considérer le mythe comme étant ancré dans le langage et dépassant le langage :

Quelle que soit notre ignorance de la langue et de la culture de la population où on l'a recueilli, un mythe est perçu comme mythe par tout lecteur, dans le monde entier. La substance du mythe ne se trouve ni dans le style, ni dans le mode de narration, ni dans la syntaxe, mais dans l'histoire qui y est racontée. Le mythe est langage ; mais un langage qui travaille à un niveau très élevé, et où le sens parvient, si l'on peut dire, à décoller du fondement linguistique sur lequel il a commencé par rouler⁶³.

On comprend de cela que le sens des mythes dépend de ses composants, non comme éléments pris isolément, mais comme éléments combinés. Ces éléments, pareils à tout élément faisant partie du langage, manifestent des propriétés spécifiques « *de nature plus complexe que celles qu'on rencontre dans une expression linguistique de type quelconque⁶⁴* ». Lévi-Strauss l'explique davantage :

Comme tout être linguistique, le mythe est formé d'unités constitutives ; ces unités constitutives impliquent la présence de celles qui interviennent normalement dans la structure de la langue, à savoir les phonèmes, les morphèmes et les sémantèmes. Mais elles sont, par rapport à ces derniers, comme ils sont eux-mêmes par rapport aux morphèmes, et ceux-ci par rapport aux phonèmes. Chaque forme diffère de celle qui précède par un

⁶³ LÉVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale*, Op.cit., p. 240.

⁶⁴ Ibid. p. 240.

plus haut degré de complexité. Pour cette raison, nous appellerons les éléments qui relèvent en propre du mythe (et qui sont les plus complexes de tous) : grosses unités constitutives⁶⁵.

Ces grosses unités constitutives sont pour Lévi-Strauss les « mythèmes ». Ils distinguent le mythe des autres formes de discours, car ils ne sont ni phonèmes, ni morphèmes, ni sémantèmes, ils sont plus complexes. Ils se manifestent au niveau de la plus courte phrase et expriment une relation, à travers laquelle un fragment peut renvoyer à un ensemble, une toute petite partie apparente à une grande partie dissimulée, comme un iceberg. Une relation isolée ne peut conférer à ces grosses unités constitutives une fonction signifiante, cette dernière se forme, d'abord, à partir de la combinaison de plusieurs paquets de relations, mais surtout de deux types de lectures : une lecture diachronique, qui se fait horizontalement et en surface et une lecture synchronique, qui se fait verticalement et en profondeur.

III.2.1. Des mythologies aux mythèmes

Le concept du mythe a été donc introduit par Claude Lévi-Strauss dans *La structure des mythes*, au quatrième chapitre de son livre *Anthropologie structurale*, publié en français en 1958. C'est à partir de ce concept que les réflexions critiques sur la réécriture du mythe ont vu le jour. Selon Lévi-Strauss :

Le passé, la vie, le rêve charrient des images et des formes disloquées qui hantent l'écrivain quand le hasard, ou quelque autre nécessité démentant celle qui sut jadis les engendrer et les disposer dans un ordre véritable, préservent ou retrouvent en elles les contours du mythe. Pourtant, le romancier vogue à la dérive parmi ces corps flottants que, dans la débâcle qu'elle provoque, la chaleur de l'histoire arrache à leur banquise. Il recueille ces matériaux épars et les remploie comme ils se présentent, non sans percevoir confusément qu'ils proviennent d'un autre édifice, et qu'ils se feront de plus en plus rares à mesure que l'entraîne un courant différent de celui qui les tenait rassemblés⁶⁶.

Ces matériaux arrachés à leur terre d'origine établissent des relations entre ce qui appartient au passé et ce qui se lit au présent, ce qu'ils partagent avec leur contexte premier peut se manifester par des rapports de parentés, par une action, comme la

⁶⁵ Ibid. p. 241.

⁶⁶ Ibid. p. 106.

destruction d'un monstre, ou par la signification d'un nom propre, etc. Le mythe possède une structure synchro-diachronique, les éléments qui le constituent sont ordonnés en séquences diachroniques, et sa lecture se fait synchroniquement ; « *tout mythe possède donc une structure feuilletée qui transparaît à la surface, si l'on peut dire, dans et par le procédé de répétition*⁶⁷ ». Cependant, la réécriture du mythe s'effectue d'abord de façon diachronique et va vers sa réalisation synchronique.

*Le mythe se développera comme en spirale, jusqu'à ce que l'impulsion intellectuelle qui lui a donné naissance soit épuisée. La croissance du mythe est donc continue, par opposition avec sa structure qui reste discontinue. Si l'on nous permet une image risquée, le mythe est un être verbal qui occupe, dans le domaine de la parole, une place comparable à celle qui revient au cristal dans le monde de la matière physique. Vis-à-vis de la langue, d'une part, de la parole, de l'autre, sa position serait en effet analogue à celle du cristal : objet intermédiaire entre un agrégat statistique de molécules et la structure moléculaire elle-même*⁶⁸.

La lecture diachronique et la lecture synchronique ne sont pas contradictoires, mais plutôt complémentaires. L'une est essentielle à l'accomplissement de l'autre, et la connaissance des deux est importante à la compréhension du mythe.

Pour Kropp, la lecture diachronique prend séparément les différentes pierres et cherche à y lire l'histoire de la fabrication de l'édifice, quant à la lecture synchronique, elle vise l'aspect final de cet édifice. Michel Cuypers, de son côté, propose que l'approche synchronique part du présupposé que le texte est composé, c'est-à-dire formé de plusieurs éléments, et l'approche diachronique part du présupposé qu'il est aussi composite, c'est-à-dire que ces éléments sont très différents. Un texte est donc à la fois « composé et composite ».

La dimension sociale et narrative du mythe ont fait de lui le « *premier système de signification qui influence le roman*⁶⁹ », ainsi son passage de l'oralité à la littérature n'a engendré que des réécritures. Réécrire un mythe c'est le reprendre, le modifier, le métamorphoser en lui ôtant des éléments qui le composent pour les placer ailleurs, ou en lui combinant des mythemes propres à d'autres mythes, et dans les deux cas le but

⁶⁷ Ibid. p. 264.

⁶⁸ Ibid. p. 264.

⁶⁹ HENRY, Alain-Kamal Martial, Op. Cit., p. 234.

est d'élaborer une nouvelle création littéraire. C'est pour cette raison que Lévi-Strauss voit la littérature, cette pratique profane qui use d'un élément sacré, comme une entreprise qui le dégrade, le désacralise et, voire même, le tue à travers la pratique, volontaire ou involontaire, de la réécriture. Pour lui, « *le roman est la version la plus dégradée du mythe*⁷⁰ », il l'explique dans un numéro de la revue *Esprit* :

*Chaque fois que l'objet de l'analyse impose une approche diachronique, chaque fois qu'on observe que la structure du mythe peut ne pas être statique et spatiale mais dynamique et temporelle. Autrement dit qu'elle, par la nature même des éléments constitutifs, tend à sa propre transformation en une structure qui pourrait ne plus être un mythe, mais un récit ou un roman. [...] Il s'agit bien évidemment, de la mort des mythes qui, de récits fondateurs d'une culture se transforment en récits littéraires, soit en historiographie. La narrativité débouche sur le romanesque et une conclusion tragique, héroïque et individualiste*⁷¹.

Il est vrai que le mythe, lors de son passage à la littérature, perd de sa sacralité et de sa dimension religieuse, de sa puissance liée à celle de la croyance, et finit même de mourir, de devenir une simple unité narrative, un simple « mythème » éloigné de son contexte d'origine et utilisé, pour une fin littéraire, dans un univers imaginaire propre à un individu, alors qu'il était collectif. Mais cette dégradation dissimule une certaine amplification. En effet, Claude Lévi-Strauss affirme que ce passage au roman offre au mythe de nouvelles vertus, car sa mort en tant que récit sacré n'est autre qu'une renaissance, dans le roman, qui participe à l'univers imaginaire en lui apportant plus de profondeur sémantique.

*Ainsi, un mythe qui se transforme en passant de tribu en tribu, finalement s'éténue sans pour autant disparaître. Deux restent encore libres : celle de l'élaboration romanesque, et celle du emploi aux fins de légitimation historique. A son tour, cette histoire peut être de deux types : rétrospective, pour fonder un ordre traditionnel sur un lointain passé, prospective, pour faire de ce passé l'amorce d'un avenir qui commence à se dessiner*⁷².

Pour repérer des mythèmes dans un texte, que faut-il faire ? Les éléments mythologiques ressemblent aux poupées russes, où chaque poupée est à la fois un contenant et un contenu, plus importants que les autres ou moins importants. Pour

⁷⁰ Ibid. p. 241.

⁷¹ LÉVI-STRAUSS, Claude, « Comment ils meurent », revue *Esprit*, n° 402, avril, 1971.

⁷² LÉVI-STRAUSS, Claude, cité par Frédéric Monneyron, Joël Thomas, Op. Cit., p. 34.

expliquer cette hiérarchie, nous avons réutilisé, dans le tableau suivant, des concepts appartenant à plusieurs théories.

Tableau 2 : les composants d'une mythologie

Mythologie	Mythes	Mythologèmes	Mythèmes
Grecque	Labyrinthe	Dédale Icare Thésée Ariane Minotaure	Un homme aux ailes d'oiseaux. La chute mortelle d'un homme. Une massue de bronze Le fil d'Ariane. Tête de taureau et corps d'homme.
	Sirènes	Jason Héraclès Orphée Médée Atalante	La Toison d'or. Des missions impossibles à accomplir. La descente aux enfers. Un char tiré par des dragons Allaitée par une ourse

L'élément le plus grand est la mythologie, celle-ci ne peut en être autrement, elle est un ensemble de mythes, de récits au premier degré contenant des récits au deuxième degré. Chaque mythe est constitué de mythologèmes qui se composent à leur tour de mythèmes, cependant un mythologème peut être, selon le contexte où il est étudié, un mythe ou un mytheme. Prenons l'exemple du Labyrinthe, en tant que récit global, constitué de plusieurs histoires, le Labyrinthe est un mythe, en tant qu'archétype de l'endroit où l'on se perd est un mythologème, mais pris dans son sens le plus réduit, c'est-à-dire celui d'une bâtisse construite pour contenir un monstre, il devient un mytheme, un élément qui ne peut guère être considéré comme ni mythe ni mythologème.

Les mythèmes sont des références mythiques qui peuvent se manifester sous plusieurs formes, car ils dépendent du lecteur et de sa lecture. Ils peuvent être des événements ou des situations qui rappellent ceux et celles d'un mythe, le fait de fabriquer un personnage qui prend vie par la suite, par exemple. Ce mytheme appartient au mythe de Pygmalion, où l'on raconte qu'un sculpteur « *indigné par la prostitution sacrée qui régnait sur la ville d'Amathonte*⁷³ » a décidé de rester célibataire et de

⁷³ « Pygmalion & Galatée », en ligne, disponible sur : <<https://mythologica.fr/grec/pygmalion.htm>>, consulté le : 17 avril 2021.

sculpter la femme de ses rêves. Au fur et à mesure de son travail, il tombe éperdument amoureux de son œuvre d'art, un amour sans retour qui l'a rendu malheureux, alors il prie Aphrodite et celle-ci donna la vie à sa statue.

Dans *Les Aventures de Pinocchio*, roman de Carlo Collodi publié en 1881, et adapté au cinéma par Luigi Comencini en 1972, Gepetto est un menuisier veuf qui fabrique, à partir d'une bûche de bois, une marionnette articulée pour remplacer le petit garçon qu'il n'a jamais eu. Une fée, après avoir visité la demeure de Gepetto et pris conscience de son état, donne une apparence humaine à la marionnette. Ce geste de façonner ce qu'on désire avoir, qui rappelle un des thèmes mythiques de Pygmalion, celui de l'anthropogonie, est le mythe reliant le mythe ancien et ses réécritures. On peut également citer d'autres exemples où ce mythe réapparaît, comme le roman *La Fille de papier* de Guillaume Musso, ou les films *My Fair Lady* de George Cukor et *Alita l'ange conquérant* de Robert Rodriguez.

Les mythes peuvent également être des lieux, des objets ou des décors, comme un labyrinthe, une pelote de fil ou des chaussures magiques. Dans la mythologie grecque, le Labyrinthe est un lieu de perte.

Thésée, fils du roi d'Athènes Égée, qui allait tuer le Minotaure [...] se trouvait au centre du labyrinthe construit en Crète par Dédale [...]. [L]e Minotaure réclamait [...] un tribut de sept garçons et sept filles dont il faisait ses repas ; c'est au cœur même du labyrinthe que le combat a lieu. À noter cependant que, pour ressortir de ce dédale (le nom du concepteur étant devenu un synonyme du labyrinthe), Thésée a besoin du fil d'Ariane⁷⁴.

Les mythes du lieu où l'on se perd, du lieu hanté par un monstre et de l'objet offert par une figure féminine bienveillante forment des points de références par rapport au mythe de leur origine. On les retrouve dans le conte *Les six frères cygnes* des frères Grimm, où un roi cache ses enfants dans une forêt si dense qu'elle donne l'impression d'un labyrinthe :

Comme il craignait que leur belle-mère ne les traitât pas bien, il les conduisit dans un château isolé situé au milieu d'une forêt. Il était si bien caché et le chemin qui y conduisait était si difficile à découvrir qu'il ne

⁷⁴ CAZENAVE, Michel, *Encyclopédie des symboles*, Poche, Paris, 1996, p. 348.

*l'aurait pas trouvé lui-même si une fée ne lui avait offert une pelote de fil aux propriétés merveilleuses. Lorsqu'il la lançait devant lui, elle se déroulait d'elle-même et lui montrait le chemin*⁷⁵.

Ces mêmes mythes se manifestent dans la série littéraire *L'Épreuve* de James Dashner, adaptée au cinéma en 2014 par le réalisateur Wes Ball. Cette série de films raconte les aventures d'un groupe de jeunes emprisonnés dans un immense labyrinthe à ciel ouvert, hanté par des monstres et dont le plan est modifié chaque nuit. Thomas, le héros, compte sur ses amis, surtout Teresa, avec qui il peut communiquer par télépathie, pour trouver un moyen d'échapper à ce piège.

Le conte du Petit Poucet expose les mêmes mythes, mis à part une pelote magique remplacée par des cailloux. On y trouve aussi une autre référence mythique, celle des bottes des sept lieux qui renvoie aux chaussures ailées d'Hermès, le messager des dieux. Dans le film de fantasy *Le Labyrinthe de Pan*, de Guillermo Del Toro, sorti en 2006, Ofelia, guidée par un étrange insecte qu'elle prend pour une fée se retrouve dans un antique labyrinthe habité par un faune. Celui-ci lui annonce qu'elle est la réincarnation de la princesse Moana, princesse du monde souterrain.

Les mythes peuvent aussi être des personnages, qu'ils soient humains, divins, animaux, ou végétaux, qui s'apparentent à des figures mythiques. Comme le personnage de Galadriel qui d'un côté, en donnant sa Fiole à Frodon pour le guider dans les obscurités, rappelle la figure d'Ariane, et d'un autre côté, à travers sa féminité et sa beauté, renvoie à la déesse grecque Aphrodite :

*La Dame de Lórien ! Galadriel ! ... Elle est belle, Monsieur ! Ah, qu'elle est belle ! Parfois comme un grand arbre en fleur, parfois comme un bois gentil, mince et menu. Dure comme le diamant, douce comme le clair de lune. Chaude comme le soleil, froide comme la gelée sous les étoiles. Fièbre et distante comme la montagne neigeuse, et aussi joyeuse que toutes les filles que j'ai vues avec des pâquerettes dans les cheveux au printemps. Mais tout cela n'est que niaiseries, bien éloignées de ce que je voudrais exprimer*⁷⁶.

⁷⁵ GRIMM, Jakob et Wilhelm, *Contes Merveilleux, Tome II*, Ebooks libres et gratuits, 2004, p. 153.

⁷⁶ TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Le seigneur des anneaux, Les deux tours*, Op. Cit., p. 464.

Si le mythe est « *un récit comprenant une succession organisée de mythèmes*⁷⁷ », ceux-ci sont donc des balises destinées à guider le lecteur dans son voyage lectural pour lui permettre de mieux cerner le sens du texte.

III.2.2. Des mythèmes théogoniques aux cycles héroïques chez Tolkien

Afin d'illustrer davantage la théorie du mythème, nous avons relevé quelques références mythiques dans les œuvres de Tolkien et nous les avons réparties en trois catégories : des références de mythes théogoniques, anthropogoniques et des références de cycles héroïques.

Pour la première catégorie, le mythe de Prométhée en est un exemple pertinent, à l'instar de celui d'Aphrodite, représenté par la figure de Galadriel. Dans la mythologie grecque, Prométhée est une figure de l'hybris, un des mythes de la révolte des hommes contre les dieux. Dans la *Théogonie*, Hésiode rapporte que :

*Afin d'apaiser une querelle entre les dieux et les hommes, un sacrifice devait être offert à Zeus. Prométhée, fils du Titan Japet et de l'Océanide Clymène, décide de « tromper la pensée de Zeus ». D'un bœuf, il fait deux parts, couvre les bons morceaux du ventre et de la carcasse et cache les os sous une couche de graisse appétissante. Par mesure de représailles, Zeus refuse le feu aux hommes, les protégés de Prométhée « souple et subtil ». Celui-ci riposte en dérobant la flamme, forfait entraînant une double punition : Héphaïstos modèle une statue de femme et envoie aux hommes ce « joli fléau », tandis que Prométhée, enchaîné à une colonne, verra son foie éternellement renaissant dévoré par un aigle*⁷⁸.

La figure de Prométhée est tellement significative qu'« *il est devenu courant de se référer au héros de la légende grecque pour évoquer, dans l'ordre métaphysique ou religieux, une attitude de révolte et de refus*⁷⁹ », mais une attitude suivie d'une déchéance, d'une punition de la part des dieux. L'amour de Prométhée pour les humains, ses propres créatures, rappelle celui d'Aulë pour les nains. Celui-ci, désirant si fort la venue des Enfants d'Ilúvatar et arrivant au bout de sa patience, crée les nains, action qui déclenche la

⁷⁷ WATTHÉE-DELMOTTE, Myriam, « Mythe, création et lectures littéraires. Questionnements et enjeux des études sur l'imaginaire », dans Éléonore Faivre d'Arcier, Jean-Pol Madou et Laurent Van Eynde, *Mythe et création. Théorie, figures*, Bruxelles, Facultés universitaires Saint-Louis, 2005, p. 37.

⁷⁸ BRUNEL, Pierre, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Op. Cit., p. 1188.

⁷⁹ DUCHEMIN, Jacqueline, « Le mythe de Prométhée à travers les âges », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n° 3, octobre 1952, p. 39.

colère d'Ilúvatar : « Pourquoi as-tu fait cela ? Pourquoi tenter de faire ce qui, tu le sais, surpasse ton pouvoir et ton autorité ?⁸⁰ » Aulë répond que son désir n'est pas lié au pouvoir, mais il recherche des êtres différents de lui, qu'il peut aimer et auxquels enseigner. Il reconnaît son erreur et avoue, tout en se justifiant, que c'est son impatience qui l'a conduit à la déraison :

Le désir de créer m'a été donné par toi qui m'a créé et l'enfant ignorant qui se fait un jeu des exploits de son père ne croit pas se moquer, mais pense qu'il est le fils de son père. Et que faire maintenant, que je m'encoure ta colère à jamais ? Comme un enfant à son père, je t'offre ces créatures, l'œuvre des mains que toi-même a créées. Fais d'elles ce que tu veux. Ou dois-je plutôt détruire le fruit de mon orgueil ?⁸¹

Pour racheter son erreur, Aulë s'empare d'un grand marteau et décide d'écraser les nains, qui se courbent, baissent la tête et implorent sa pitié. Aulë, attristé du sort de ses créatures, pleure, et c'est cette humilité qui, à ce moment là, a provoqué la pitié d'Ilúvatar en le faisant changer d'avis. Cependant le créateur déchu est puni, Ilúvatar lui précise qu'il ne corrigera pas son œuvre, les nains seront éternellement laids, ils n'apparaîtront pas avant les premiers-nés des Enfants d'Ilúvatar, pour que son impatience soit récompensée, ils vivront sous la roche et seront souvent en guerre contre les Premiers-Nés.

Le mythe de la révolte, du refus et de la déchéance n'est pas la seule référence que partagent un mythe antique et le personnage d'Aulë. En effet, celui-ci étant forgeron et maître en tous les arts, il est l'Héphaïstos de Tolkien, car dans la mythologie grecque, Héphaïstos est le dieu du feu, de la forge et de la métallurgie. Faisant partie des douze Olympiens et souvent représenté sous les traits d'un forgeron boiteux, il est celui qui a découvert l'art de travailler les métaux, desquels il invente et fabrique des objets magiques, tels que des tables circulaires munies de roues d'or qui se déplaçaient seules ; des portes de l'Olympe qui s'ouvrent d'elles-mêmes ou des soufflets de sa forge qui travaillaient de manière autonome sous son commandement.

⁸⁰ TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Le Silmarillion*, Op. Cit., p. 50.

⁸¹ Ibid.

Forger des objets magiques est l'un des thèmes fondateurs de l'univers de Tolkien, car l'intrigue du *Bilbon le Hobbit* et du *Seigneur des Anneaux* est basée sur ce thème : les Anneaux du pouvoir forgés par les elfes d'Eregion et l'épée Narsil forgée par le nain Telchar de Nogrod. Mais l'Anneau Unique reste l'objet le plus précieux qui a été forgé par Sauron, un Maia rattaché dans son origine à Aulë, d'où ses connaissances étendues dans le domaine de la forge. C'est dans les profondeurs de l'Orodruin en Mordor que cet Anneau a été fabriqué en secret, plus puissant que tous les autres, destiné à les dominer et investi par le pouvoir de son maître.

Dans le passage suivant de *Bilbon le Hobbit*, Gollum parle d'un anneau d'or qui a le pouvoir de rendre invisible celui qui le porte :

Sss, sss, gollum ! Les gobelins ! Oui, mais il a le cadeau, notre précieux cadeau ; alors les gobelins vont l'avoir, gollum ! Ils vont le trouver, ils vont découvrir ce qu'il fait. On ne sera plus jamais en sécurité, plus jamais, gollum ! Un des gobelins va le mettre à son doigt, et alors personne ne le verra. Il sera là, mais on ne le verra pas. Même nos yeux exercés ne le remarqueront pas ; il viendra, rampant et malin, et il nous attrapera, gollum, gollum ! (BH. p. 92)

Pour Gollum, l'Anneau n'est pas un simple objet magique, « *c'était l'unique objet de son amour, son "trésor", et il lui parlait, même quand l'objet n'était pas avec lui*⁸² ». Ce mythe de l'anneau qui rend invisible rappelle le mythe de Gygès et de son anneau.

*Gygès n'était qu'un modeste berger de Lydie, lorsqu'il découvrit un jour, dans les flancs d'un cheval d'airain, un anneau d'or qui possédait le pouvoir de rendre son porteur invisible. Ambitieux, Gygès le passa à son doigt et se rendit chez le roi Candaule, qu'il assassina en toute impunité. Il prit sa succession et épousa la reine*⁸³.

Pour Jacob Howland, le mythe de Gygès traite « *de la justice et de l'injustice, de la visibilité et l'invisibilité, et des façons dont nous parvenons à voir par les yeux des autres ou n'y parvenons pas*⁸⁴ ». Dans les deux histoires, les personnages ont commis un meurtre pour s'approprier l'Anneau, à partir de leur injustice ils s'imaginent à la place d'autrui. « *On*

⁸² TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Le seigneur des anneaux, La communauté de l'anneau*, Op. Cit., p. 30.

⁸³ GUIRAND, Félix, SCHMIDT, Joël, Op. Cit., p. 701.

⁸⁴ HOWLAND, Jacob, « Raconter une histoire et philosopher : l'anneau de Gygès, Art », dans Monique Dixsaut (dir.), *Etudes sur la République de Platon, 2 de la science, du bien et des mythes*, Vrin, Paris, 2005, p. 271.

constate que le berger est devenu injuste dès qu'il a acquis son immunité. Ce qui tendrait à corroborer la définition de la justice donnée par Glaucon, à savoir que tout homme désire profiter des avantages de l'injustice s'il en a le pouvoir⁸⁵. »

Le mytheme de l'Anneau et de son pouvoir fait référence aussi au casque d'Hadès, qui rend invisible quiconque le porte, nommé aussi « la kunée ». Il « *serait d'après Apollodore [...] l'attribut qu'Hadès a reçu en premier, avant son statut de souverain infernal : lors de la Titanomachie, Zeus, pour s'assurer la victoire, délivra les Cyclopes emprisonnés sous terre par Cronos. Pour le remercier, ils lui offrirent le tonnerre, l'éclair et la foudre. Ses frères ne furent pas oubliés : Poséidon reçut le trident et Hadès, la kunée⁸⁶. »*

Comme nous l'avons cité un peu plus haut, l'Anneau Unique est investi par le pouvoir de Sauron, pareillement à la kunée d'Hadès dont les pouvoirs magiques ressemblent aux caractéristiques de son royaume. En effet, dans la mythologie grecque, Hadès est le maître des enfers, le dieu des royaumes souterrains, là où la lumière n'a pas de place, là où les ténèbres règnent et où la vue est obscurcie. D'ailleurs pour les Grecs, Hadès est considéré comme le dieu « Invisible », celui qu'on ne peut voir.

Si le texte homérique ne donne pas de précision sur la façon dont le casque rend invisible, les scholies le complètent : « Casque d'Hadès : nuage grâce auquel les dieux deviennent invisibles les uns aux autres. » Et le Lexicon d'Hésychius [...] en donne une définition fort proche [...] « un nuage de ténèbres »⁸⁷.

Ayant donc les caractéristiques de son maître et de son royaume, le casque d'Hadès entoure celui qui le porte de ténèbres. Ce mytheme réapparaît également au moment où Frodon met l'Anneau Unique à son doigt, il quitte le monde des vivants et travers de l'autre côté, vers le monde des morts, et s'entoure de ténèbres. Car si cet anneau prolonge la vie de celui qui le porte, il le dégrade en contre partie, surtout s'il utilise souvent son pouvoir d'invisibilité, jusqu'au point de le transférer dans le monde

⁸⁵ RUFFO, Marie-des-Neiges, « Le mythe de l'anneau de Gygès et la nécessité de l'interprétation », dans *Implications philosophiques*, En ligne, <<http://www.implications-philosophiques.org/langage-et-esthetique/philosophie-et-recits/le-mythe-de-l-anneau-de-gyges-et-la-necessite-de-l-interpretation-1>>, consulté le : 25 novembre 2017.

⁸⁶ COUSIN, Catherine, « Les objets d'Hadès : casque d'invisibilité et sièges de l'oubli », *Gaïa : revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaique*, n° 17, 2014. p. 129.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 131.

des ombres en le transformant en un spectre de l'Anneau. Catherine Cousin, en décrivant le pouvoir de la Kunée, nous donne l'impression de parler de l'Anneau Unique de Tolkien :

Le vivant qui revêt ce casque est subitement identifié à un mort, c'est-à-dire qu'il devient invisible et impossible à attraper. Il est momentanément enveloppé par l'oubli infernal, avec tout ce que cela a d'effrayant pour les vivants. Le pouvoir du casque jaillit en quelque sorte des profondeurs infernales, ce qui lui confère une puissance paradoxale. Il est doté d'une force mystérieuse, divine, qui a le double objectif de simuler la mort, puisqu'il recouvre son porteur des ténèbres infernales, et de sauver la vie, puisque, dans le cas de Persée, il permet au héros d'échapper aux Gorgones qui le poursuivent pour venger le meurtre de leur sœur⁸⁸.

Semblablement à Persée, Frodon Sacquet a échappé à la mort, à plusieurs reprises, grâce à l'Anneau qui devient pour le héros son outil magique de survie. Mais en même temps, à force d'utiliser le pouvoir de l'invisibilité, il quitte un monde pour un autre, celui des vivants pour celui des morts, celui du bien pour celui du mal, car l'Anneau Unique corrompt son porteur et l'influence par ses caractéristiques perverses et néfastes, à l'image de celui qui l'a forgé.

Pour sauver la Terre du Milieu, Frodon a reçu pour mission de porter l'Anneau Unique jusqu'à la Montagne du Destin et le détruire en le jetant dans la lave du volcan. Mais cette mission est un lourd fardeau pour Frodon ; « *Si lourd que personne ne pourrait l'assigner à un autre⁸⁹* ». Cependant, Sam l'aide à la fin de son voyage et le porte, lui et son fardeau, et tous les deux escaladent cette montagne périlleuse :

Ils avaient atteint le pied de la Montagne sur sa face nord, un peu à l'ouest, là, les longues pentes grises, quoique anfractueuses, n'étaient pas escarpées. Frodon ne parlait pas, et Sam allait donc cabin-caba du mieux qu'il pouvait, sans autre directive que sa volonté de grimper le plus haut possible [...] Il peinait, montant toujours, tournant de-ci de-là pour diminuer la pente, trébuchant souvent en avant et, pour finir, rampant comme un escargot chargé d'un lourd fardeau⁹⁰.

Cet extrait de l'œuvre de Tolkien nous rappelle le mythe de Sisyphe et le mytheme du fardeau éternel. Dans la mythologie grecque, Sisyphe est un descendant de

⁸⁸ Ibid., p. 133.

⁸⁹ TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Le seigneur des anneaux, La communauté de l'anneau*, Op. Cit., p. 465.

⁹⁰ TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Le seigneur des anneaux, Le retour du roi*, Op. Cit., p. 325.

Prométhée, il est le fils d'Eole et d'Enarété. Fondateur et roi de Corinthe, il est réputé d'être l'homme le plus rusé de la Grèce.

Ce fut lui qui dénonça au fleuve Asopos le rapt de sa fille Égine par Zeus. Celui-ci, furieux, lui envoya Thanatos ; mais le rusé Sisyphe parvint à enchaîner le dieu de la mort, et il fallut l'intervention d'Arès pour délivrer Thanatos. Cette fois Sisyphe dut subir son destin. Mais avant de mourir, il recommanda à sa femme de ne pas lui rendre d'honneurs funèbres. A peine arrivé aux Enfers, il se plaignit à Hadès de la négligence de son épouse et demanda la permission de revenir un moment sur la terre afin de la punir. Rendu à la lumière, Sisyphe refusa de retourner au royaume des Ombres. Hermès dut venir, en personne, se saisir de ce mort récalcitrant. En punition de sa mauvaise foi, Sisyphe fut condamné à rouler sur la pente d'une montagne un énorme rocher qui redescendait chaque fois qu'il approchait du sommet⁹¹.

Le point commun entre Sisyphe et Frodon c'est le fait que tous les deux ont essayé de tromper un personnage plus puissant qu'eux, il s'agit ici du mythème de l'homme qui tente de tromper les dieux mais qui échoue et finit par porter un fardeau en guise de punition. Le fardeau de Sisyphe est éternel, celui de Frodon a cessé avec la destruction de l'Anneau, mais son port et son utilisation fréquente a laissé des séquelles qui ont marqué son porteur durant toute sa vie.

Dans cet exemple, nous avons pu relever une seule référence mythémique, nous pouvons dire alors que « le degré de référentialité mythémique » est faible. Donnons un autre exemple où le degré de référentialité mythémique est fort. Dans *Bilbo le Hobbit*, un lecteur averti arrive, nous ne dirons pas facilement, à sentir la présence du mythe de Jason et les Argonautes, et cela n'est pas seulement dû à la présence de l'or et d'un dragon dans le texte. L'entrée « Jason » de l'ouvrage *Mythes & mythologies, histoire et dictionnaire*, nous explique que :

Fils d'Æson, roi d'Iolcos En Thessalie, Jason était encore enfant lorsque son oncle Pélias détrôna son père. Il put s'échapper cependant et fut élevé par le centaure Chiron. Parvenu à l'âge adulte, il quitta le mont Pélion pour Iolcos, dans l'espoir de reprendre une revanche sur Pélias et de rétablir Æson dans ses droits. En chemin, au bord d'une rivière, il rencontra une vieille femme sous les traits de laquelle se cachait Héra, et qui lui demanda de bien vouloir la porter sur l'autre rive [...] ce service [...] lui attira pour

⁹¹ GUIRAND, Félix, SCHMIDT, Joël, Op. Cit., p. 232.

quelque temps les faveurs de la déesse [...] Aussi, lorsque Jason arriva à la Cour, le roi usurpateur [...] le chargea, afin de l'éloigner, de mener à bien une expédition pour conquérir la Toison d'or, gardée par le roi de Colchide Aïétés [ainsi qu'un dragon]. Jason accepta et s'embarqua sur l'Argo avec les principaux héros grecs surnommés « les Argonautes ». Avec l'aide de Médée, qu'il épousa, il put s'emparer de la Toison d'or et revenir à Iolcos, où il vengea la mort de son père, que Pélidas, en son absence, avait tué⁹².

Dans l'œuvre de Tolkien, Thorin, fils de Thráin et petit-fils de Thrór souverain d'Erebor, est un descendant en droite ligne de Durin, l'un des Sept Premiers Nains. « *Pauvre Thorin ! C'était un noble Nain, issu d'une illustre maison [...] ce fut, pour une large part, grâce à lui que le Royaume sous la Montagne fut rétabli⁹³.* » Attiré par l'or entassé sous la montagne des nains, le dragon Smaug les attaque et les massacre. Ceux qui se sont échappés, parmi lesquels il y avait Thorin, son père et son grand-père, sont réduits à l'errance et à la misère. Après quelques années de souffrance, ils s'établissent dans les Montagnes Bleues, loin de leur demeure, à l'ouest de l'Eriadore. Suite à la disparition de ses ancêtres, Thorin devient le seigneur exilé d'Erebor. Ayant toujours l'amour de son vrai royaume dans le cœur, il décide de partir en quête pour le reconquérir, il rassemble alors une équipe de douze nains, un magicien et le Hobbit, et part secrètement pour son expédition. A la fin de l'aventure, Smaug est tué et Thorin reprend possession d'Erebor et de ses trésors.

Nous remarquons donc les ressemblances entre les deux récits : « un prince qui perd son royaume et s'exile », « qui grandit loin de sa véritable demeure », « qui se fait aidé par une déesse », « qui regroupe des héros pour reconquérir son royaume », « qui combat un dragon et obtient l'or ». Comme nous l'avons déjà expliqué, le mythe est l'origine de la littérature, il est donc son corpus de référence par excellence. La richesse de l'imaginaire mythologique fait des récits mythiques les éléments auxquels on se réfère pour alimenter l'écriture littéraire. De ce fait, la référentialité se définit comme l'ensemble des caractères de ce qui fait d'un texte ou d'une œuvre une référence. En linguistique, la référence est l'action de se référer, et le référent est ce à quoi un signe linguistique renvoie. La référence, au sens de la référentialité, est d'abord une référence

⁹² Ibid., p. 734.

⁹³ TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Contes et Légendes Inachevées Intégrale*, Op. Cit.

d'un texte à partir d'un autre texte, mais surtout une référence à un texte, ou une œuvre, à partir du lecteur.

Ainsi, le degré de référentialité mythémique dépend du lecteur, puisque celui-ci peut ne pas identifier la référence mythémique, ou l'identifier éventuellement dans le futur. Dans ce cas le mythe est infraréférentiel, et dans le cas contraire, il est supraréférentiel, c'est-à-dire que le lecteur possède déjà des connaissances qui lui permettent de reconnaître le mythe. Ce sont les connaissances des mythes qui déterminent l'infraréférentialité ou la supraréférentialité des mythes, elles peuvent être collectives, dans le cas d'un mythe reconnu par un groupe ; multicollectives, dans le cas d'une multiplicité de groupes ; ou supercollectives, dans le cas d'un mythe reconnu par tous les groupes (nous avons évité d'utiliser le terme « universel » car rien ne peut assurer l'existence future d'un mythe).

III.2.3. Le bestiaire de la Terre du Milieu

Un bestiaire désigne, en littérature, un manuscrit du Moyen Âge où des fables mettent en scène des bêtes qui parlent. Issus du monde réel ou imaginaire, leurs histoires véhiculent toujours des moralités. Un bestiaire est aussi, par extension, une œuvre consacrée aux bêtes. De nos jours le bestiaire d'un auteur, ou d'une œuvre, est l'ensemble d'animaux, ou de monstres, bons ou mauvais, mentionnés par l'auteur ou dans l'œuvre.

Depuis l'Antiquité, la bête est toujours présente dans les aventures de l'homme, l'animal contribue souvent à la quête du héros, mais le monstre s'y oppose, il est même la figure inversée du héros, citons comme exemples Persée et Pégase, le cheval ailé ; Thésée et le Minotaure, la créature à tête de taureau et au corps humain ; Héraklès et L'Hydre de Lerne, le serpent à plusieurs têtes, etc. « *Les monstres permettent au héros souvent très jeune d'accéder via un "monstricide" à la reconnaissance de l'état adulte*⁹⁴ », car vaincre le monstre c'est dépasser ses peurs, aller au-delà du « *mysterium tremendum* », le mystère effrayant de Rudolf Otto.

⁹⁴ HOUGRON, Alexandre, « La figure du monstre dans la littérature et au cinéma : monstre et intertextualité », dans *La Page des Lettres*, En ligne, <<https://lettres.ac-versailles.fr/spip.php?article28>>, consulté le : 02 décembre 2020.

Dans son livre *Les monstres et les critiques et autres essais*, Tolkien décrit le royaume du conte de fées comme un univers « vaste, profond, élevé et recèle de nombreuses choses : on y trouve toutes sortes d'animaux et d'oiseaux, des mers sans rivages et des étoiles sans nombre, une beauté qui est un enchantement et un péril omniprésent ; joie et peine à la fois, tranchantes comme des épées⁹⁵ ». Dans cet univers, la bête a un rôle primordial, elle est un élément clé au dénouement de certaines situations, qu'elle soit animale ou monstrueuse, elle contribue à la quête du héros. Sa présence rappelle aussi quelques mythes antiques, donc elle sert également de référence mythémique. Parmi les bêtes qui peuplent l'œuvre de l'écrivain britannique, nous citons à titre d'exemple les aigles, les corbeaux, les chevaux, les araignées, le calmar géant, les loups garous, etc.

Dans *Bilbon le Hobbit* et *Le seigneur des anneaux*, les oiseaux occupent une place très importante au sein du récit, car ce sont les aigles qui sauvent Gandalf à plusieurs reprises et récupèrent Frodon et Sam après la destruction de l'Anneau Unique. Leur description dans les deux récits correspond à leur symbolique. Dans le dictionnaire des symboles, l'aigle est présenté comme le : « roi des oiseaux, incarnation, substitut ou messager de la plus haute divinité ouranienne et du feu céleste, le soleil, que lui seul ose fixer sans se brûler les yeux⁹⁶ ». D'ailleurs c'est exactement la même présentation que lui fait Tolkien dans *Bilbon le Hobbit* : « Le Seigneur des Aigles des Monts Brumeux avait des yeux qui pouvaient regarder le soleil sans ciller et voir remuer un lapin sur le sol à un mille en dessous, fût-ce à la lueur de la lune⁹⁷ », il « devint par la suite le Roi de Tous les Oiseaux et portât une couronne d'or, comme ses quinze chefs des cols d'or également (faits du métal offert par les nains)⁹⁸ ».

Le même dictionnaire explique que l'aigle est un « symbole si considérable qu'il n'est point de récit ou d'image, historique ou mythique, dans notre civilisation comme dans toutes les autres, où l'aigle n'accompagne, quand il ne les représente pas, les plus grands dieux comme les plus grands héros⁹⁹ ». L'un des attributs de Zeus est l'aigle du Caucase, appelé également « le chien ailé de Zeus », il l'accompagne et exécute ses ordres. On retrouve cette figure à travers

⁹⁵ TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Les monstres et les critiques et autres essais*, Christian Bourgois éditeur, Paris, 2006, p. 139.

⁹⁶ CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, Op. Cit., p. 12.

⁹⁷ TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Bilbon le hobbit*, Op. Cit., p. 112.

⁹⁸ Ibid.

⁹⁹ CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, Op. Cit.

l'aigle « *Gwaihir, Seigneur du Vent, le plus rapide des Grands Aigles*¹⁰⁰ », qui répond toujours aux appels de Gandalf. C'est bien lui qui le délivre de la cime d'Orthanc où il a été emprisonné par Sarouman. Cette référence mythémique est accentuée par une autre. Dans son aspect physique et ses pouvoirs magiques, Gandalf ressemble beaucoup à Zeus, le passage suivant le démontre :

*Gandalf parut soudain grandir: il se redressa, grande forme menaçante semblable au monument de quelque ancien roi de pierre dressé sur une colline. S'abaissant tel un nuage, il souleva une branche ardente et s'avança à la rencontre des loups. Ils reculèrent devant lui. Haut en l'air, il lança le brandon flambant. Celui-ci jeta soudain un éclat blanc semblable à un éclair, et la voix de Gandalf roula comme le tonnerre*¹⁰¹.

Dans la mythologie grecque, l'aigle n'est pas le seul animal qui vole sous les ordres d'un dieu ou consacre sa vie au service d'un héros, il y a aussi le merveilleux cheval ailé « Pégase ». Né, lui et Chrysaor, de l'union de Poséidon avec la gorgone Méduse, il jaillit, en même temps que son frère humain, du cou de Méduse lorsque Persée la décapite. « *Dès que Pégase, cheval ailé, eut vu la lumière, il s'envola au séjour des immortels, dans le palais même de Jupiter dont il porta la foudre et les éclairs. Il fut dompté par Minerve. Depuis lors, il obéit à cette déesse qui parfois le met au service de ses favoris*¹⁰² ». Qualifié par le *Bestiaire fantastique des voyageurs* de « *superbe étalon ailé et divin*¹⁰³ », Pégase est chargé de rapporter les éclairs et le tonnerre à Zeus et participe avec Persée puis Bellérophon à plusieurs exploits mémorables.

Dans l'univers de Tolkien, Gripoil, le prince des chevaux et le chef des Mearas, les plus grands chevaux de la Terre du Milieu, rappelle la figure de Pégase. Il est le descendant de Felarof, le cheval qui connaît le langage des Hommes, « *père des Chevaux, [qui] avait des ailes aux pieds*¹⁰⁴ ». Sans égal, « *en lui est revenu un des plus grands coursiers de jadis. Il n'en reviendra jamais plus de semblable*¹⁰⁵ ». Gandalf et Gripoil sont liés d'une grande amitié, le magicien l'appelle à tout besoin et le cheval lui permet de le monter, car « *on*

¹⁰⁰ TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Le seigneur des anneaux, La communauté de l'anneau*, Op. Cit., p. 449.

¹⁰¹ Ibid., p. 512.

¹⁰² COMMELIN, Pierre, *Mythologie grecque et romaine*, Édition illustrée de nombreuses reproductions, Éditions Garnier Frères, Paris, 1960, p. 192.

¹⁰³ LARANGÉ, Daniel S., « Pégase », dans Dominique, Lanni (dir.), Op. Cit., p. 318.

¹⁰⁴ TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Le seigneur des anneaux, Les deux tours*, Op. Cit., p. 177.

¹⁰⁵ Ibid. p. 200.

ne monte pas Gripoil : il veut bien vous porter ou non. S'il veut bien, cela suffit. C'est alors à lui de voir à ce que vous restiez sur son dos, à moins que vous ne sautiez en l'air¹⁰⁶ ». Le magicien nous apprend, de Gripoil, « le jour, sa robe luit comme l'argent, et la nuit, elle est comme l'ombre, et il passe inaperçu. Léger est son pas. Jamais auparavant un homme ne l'avait monté¹⁰⁷ », mais Gandalf l'a dompté, il lui dit un mot et « le cheval bondit comme une flèche de l'arc. Tandis même qu'ils regardaient, il était parti : Eclair d'argent dans le soleil couchant, vent sur la prairie, ombre qui volait et disparaissait de la vue¹⁰⁸ ». A partir de ces descriptions, nous constatons que les mythes qui renvoient au mythe du Pégase sont « un cheval exceptionnel », « qui se déplace à une vitesse incroyable » et « lié d'une amitié avec un dieu ou un héros ».

Quant au monstre, sa présence dans la mythologie se manifeste sous trois figures : il apparaît comme une créature tentaculaire et serpentine, dévorante et géante, ou bien comme un homme doté d'attributs animaux.

Commençons d'abord avec les créatures tentaculaires et serpentes. Celles-ci, liées souvent au monde aquatique, sont les créatures monstrueuses les plus anciennes. Leur origine remonte au temps primitif et s'exprime à travers leur apparence protéiforme, leur absence de membres ou d'os, à l'image de la pieuvre et des serpents. Parmi les monstres serpents ou tentaculaires, qui figurent dans la mythologie grecque, les plus connus sont Echidna, Scylla et l'Hydre de Lerne, mais on peut citer aussi les Gorgones, les dragons et les sirènes. *Les Métamorphoses* d'Ovide mentionne la présence d'un monstre marin serpentin, ressemblant à une pieuvre géante, qui tenait Andromède pour captive, il est par la suite tué par Persée grâce à la tête de Méduse. Verne Jules, dans *Vingt Mille lieues sous les mers*, reprend cette créature dans l'épisode du combat contre le monstre de la mer : « Chez Verne, le Kraken témoigne de la puissance créatrice de la nature, de ses mystères, de son inconnu¹⁰⁹ ».

Dans *Le Seigneur des Anneaux*, devant les murs ouest de Khazad-dûm, ou la Moria, la cité des Nains, « s'étendait un lac sombre et dormant. Ni le ciel ni le soleil couchant ne se

¹⁰⁶ Ibid. p. 325.

¹⁰⁷ Ibid. p. 451.

¹⁰⁸ Ibid. p. 209.

¹⁰⁹ HOUGRON, Alexandre, Op. Cit.

reflétaient à sa morne surface¹¹⁰ ». L'eau sinistre et malsaine de cet étang abrite un monstre nommé le Guetteur de l'Eau. Cette créature partage avec le Kraken le mythe du monstre aux tentacules, car en attaquant la Fraternité de l'Anneau, il apparaît sous l'aspect d'une pieuvre géante. Frodon et ses compagnons « *virent les eaux du lac bouillonner, comme si une armée de serpents s'avançait à la nage de l'extrémité sud*¹¹¹ », mais cette armée n'était que les tentacules de la créature :

Hors de l'eau avait rampé un long tentacule sinueux, il était vert pâle, lumineux et humide. L'extrémité munie de doigts avait saisi le pied de Frodon et l'entraînait dans l'eau. Sam, à genoux, le tailladait à coups de couteau.

*Le bras lâcha Frodon, et Sam tira celui-ci en arrière, appelant à l'aide. Vingt autres bras sortirent, onduleux. L'eau noire bouillonna, et une horrible puanteur s'éleva*¹¹².

Contrairement au Kraken, le Guetteur de l'Eau ne vit pas en mer mais plutôt dans un lac, ce qui fait de lui un monstre aquatique quand même, sa forme est identique à celle d'une pieuvre, car ses « *bras étaient dirigés vers un même but*¹¹³ », un même centre, une même tête. Comme disait Gandalf, « *Il y a dans les profondeurs du monde des êtres plus anciens et plus répugnants que les Orques*¹¹⁴ ».

La deuxième catégorie de monstres regroupe les créatures dévorantes et géantes. Ces types de monstres sont souvent associés à un lieu bien précis, celui où les chemins se multiplient et se confondent, un lieu labyrinthique où le héros se perd et affronte ses grandes peurs. L'exemple le plus célèbre est celui du Minotaure et du Labyrinthe. La figure de cette créature animée par la pulsion de voracité et l'endroit ténébreux dans lequel elle vit sont fréquemment présents en littérature, nous les retrouvons par exemple à travers la figure de l'Ogre et de la forêt dans le conte du Petit Poucet, ou au cinéma, comme l'exemple d'Alien poursuivant ses proies dans un vaisseau spatial labyrinthique.

¹¹⁰ TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Le seigneur des anneaux, La communauté de l'anneau*, Op. Cit., p. 516.

¹¹¹ Ibid. p. 528.

¹¹² Ibid.

¹¹³ Ibid. p. 529.

¹¹⁴ Ibid. p. 529.

A part les Orques et les Wargs sauvages - « *c'est ainsi que se nomment les mauvais loups au-delà de la Limite du Désert*¹¹⁵ » - qui infestent la Terre du Milieu, il y existe aussi d'autres monstres dévorants et géants en même temps. A Torech Ungol, réseau de cavernes labyrinthique qui surplombe le col de Cirith Ungol, vit Arachne, une des dernières descendantes d'Ungoliant. C'était une géante créature, une immense araignée aux « *yeux monstrueux et abominables, bestiaux et pourtant emplis de résolution et d'une hideuse délectation, couvant leur proie piégée sans aucun espoir d'évasion*¹¹⁶ ». Il est vrai que son nom « Arachne » n'est que la première traduction de l'anglais (la seconde est « Araigne », quant à la version anglaise c'est « Shelob ») mais il constitue une référence mythonymique qui renvoie au mythe d'Arachné.

Dans la mythologie grecque, Arachné est une jeune femme Lydienne très douée dans l'art du tissage qui a osé défier Athéna, « *déesse de la Raison Supérieure, puisque fille de Zeus sortie toute armée de son crâne*¹¹⁷ », qui s'avère la maîtresse du tissage. La divinité et la mortelle s'affrontent alors, la première brode les douze dieux de l'Olympe dans toute leur splendeur, et au quatre coins de l'œuvre ajoute les humains qui les ont défiés. La deuxième, en réponse au travail de la divinité, brode les amours des dieux pour les humains. Irrité par le superbe travail, sans le moindre défaut, de la mortelle, Athéna frappe Arachné de sa navette et détruisant son œuvre. Désespérée, Arachné tente alors de se pendre, la déesse la sauve mais la transforme en une araignée suspendue à sa toile.

Arachné et Arachne partagent le mythe de la femme araignée, car si la première était une humaine, les origines de la seconde sont méconnues et le passage suivant de l'œuvre de Tolkien sous-entend une origine autre qu'arachnéenne :

Elle demeurait là depuis des éternités, être néfaste en forme d'araignée, qui avait jadis vécu dans l'Ouest au Pays des Elfes [...]. Aucune histoire ne rapporte comment Arachne vint là, [...] elle ne servait personne d'autre qu'elle-même, buvant le sang des Elfes et des Hommes, bouffie et obèse à

¹¹⁵ TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Bilbo le hobbit*, Op. Cit., p. 108.

¹¹⁶ TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Le seigneur des anneaux, Les deux tours*, Op. Cit., p. 533.

¹¹⁷ CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, Op. Cit., p. 60.

*force de songer sans fin à ses festins, tissant des toiles dans l'ombre, car tout être vivant était sa nourriture, et sa vomissure les ténèbres*¹¹⁸.

Arachne n'est ni humaine ni arachnéenne, elle est une créature monstrueuse sans doute issue d'une métamorphose magique ou biologique.

*[Elle possède] la forme la plus hideuse qu'il eût jamais vue, une forme plus horrible qu'une horreur vue dans un cauchemar. Elle avait l'allure générale d'une araignée, mais plus énorme que les grandes bêtes de proie et plus terrible qu'elles à cause du méchant dessein qui paraissait dans ses yeux impitoyables. Ces mêmes yeux [...] luisaient là de nouveau d'une lueur féroce, en grappes dans sa tête poussée en avant. Elle avait de grandes cornes et derrière son court cou, semblable à une tige, venait son énorme corps gonflé, vaste sac boursoufflé, pendant et oscillant entre ses pattes, sa grosse masse était noire, tavelée de marques livides, mais la panse en dessous était pâle et lumineuse, et elle émettait une puanteur. Elle avait les pattes repliées, avec de grosses jointures protubérantes bien au-dessus de son dos, ses poils se dressaient comme des piquants d'acier et chaque patte se terminait par une griffe*¹¹⁹.

La dernière catégorie de monstres rassemble des êtres humains dotés d'attributs animaux : qui se comportent comme des animaux ou qui sont capables de se métamorphoser en animaux. C'est justement ce dernier cas qui nous intéresse ici. « *La possibilité d'une métamorphose d'un être humain en animal est une croyance ancienne, puisqu'une première mention est relevée dans L'Ancien Testament. Il s'agit du mythe du roi Nabuchodonosor, qui fut transformé en bœuf pendant 7 ans*¹²⁰ ». Une de ses formes de métamorphoses est la lycanthropie, des termes grecs « Lycos » (loup) et « anthropos » (humain) elle signifie « homme loup ». La lycanthropie est donc une croyance très ancienne qui prétend la possibilité de l'homme de se transformer en loup, pour devenir un monstre entre l'humain et l'animal nommé le loup-garou. Cette croyance a été retrouvée, pour la première fois, dans des écrits qui remontent au Ve siècle avant J.-C.

En 450 avant J.-C., Hérodote parle d'« *une tribu Scythe, les Neuri, capable de se métamorphoser en loups par magie*¹²¹ ». Virgile mentionne, dans l'un de ses poèmes, la transformation d'un homme en loup : « *Ces herbes enchantées, ces poisons ont été cueillis dans*

¹¹⁸ TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Le seigneur des anneaux, Les deux tours*, Op. Cit., p. 537.

¹¹⁹ Ibid., p. 540.

¹²⁰ BARATTA, Alexandre, WEINER, Luisa, « La lycanthropie : du mythe à la pathologie psychiatrique », *L'information psychiatrique*, 2009/7, Volume 85, p. 676.

¹²¹ COLLIN, Fabrice, NOIREZ, Jérôme, *Enquête sur les loups-garous*, Fetjaine, Montrouge, 2011.

le Pont ; c'est Méris lui-même qui me les a donnés : le Pont les produit en abondance. J'ai vu, par leur secours, Méris, plus d'une fois, se changer en loup, s'enfoncer dans les bois¹²². » Quant à Ovide, il nous rapporte les histoires des Arcadiens qui croyaient en la lycanthropie. Il nous raconte que Zeus a rendu visite, sous l'aspect d'un hère, à Lycaon, roi d'Arcadie, et ses cinquante fils. Celui-ci fait tuer un enfant et le sert à Zeus qui, offensé par ce fait, foudroie le roi et le transforme en loup :

Transporté de rage, et toujours affamé de meurtres, il se jette avec furie sur les troupeaux ; il les déchire, et jouit encore du sang qu'il fait couler. Ses vêtements se convertissent en un poil hérissé ; ses bras deviennent des jambes : il est changé en loup, et il conserve quelques restes de sa forme première : son poil est gris comme l'étaient ses cheveux ; on remarque la même violence sur sa figure ; le même feu brille dans ses yeux ; tout son corps offre l'image de son ancienne férocité¹²³.

Par extension, la lycanthropie désigne aussi la transformation d'un humain en animal de façon générale. Dans la mythologie nordique, on raconte les exploits invraisemblables de trois types de guerriers capables de se métamorphoser en animaux : les svinfylkingars qui se transforment en guerriers-sangliers ; les ulfhednars qui deviennent des guerriers-loups et les berserker qui se métamorphosent en guerriers-ours. Ces derniers sont des guerriers d'Odin qui combattent dans un état de trans, provoqué par l'esprit animal du guerrier.

Le mythe de l'homme qui se transforme en ours se manifeste, dans *Bilbon le Hobbit*, à travers le personnage de Beorn. « Il est très fort, et c'est un changeur de peau. [...] parfois c'est un énorme ours noir, parfois un homme fort et de grande taille avec d'immenses bras et une longue barbe¹²⁴ ». L'origine de Beorn, à son image, est étrange et mystérieuse. Dans cette même œuvre de Tolkien, Gandalf nous présente deux hypothèses de sa provenance :

D'aucuns disent que c'est un ours descendant des grands et anciens ours des montagnes qui vivaient là avant l'arrivée des géants. D'autres que c'est un homme descendant des premiers hommes qui vivaient avant que Smaug ou les autres dragons ne vinsent dans cette partie du monde et avant que les

¹²² VIRGILE, *Œuvres complètes, Tome premier*, M. Charpentier (trad.), C. L. F. Panckoucke, Paris, 1833, p. 75.

¹²³ OVIDE, *Les Métamorphoses*, G.T. Villenave (trad.), Ebooks libres et gratuits, 2005, p. 10.

¹²⁴ TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Bilbon le hobbit*, Op. Cit., p. 123.

*gobelins n'arrivassent du nord dans les montagnes. Je n'en sais rien, mais je pencherais assez pour la seconde version*¹²⁵.

Cependant, les attributs surnaturels de Beorn le situent entre les deux hypothèses, il est à la fois humain et animal : il possède les caractéristiques propres aux hommes des montagnes, telles sa grande taille et sa force surhumaine, mais également celles propres aux animaux, telles la capacité de parler aux animaux et d'avoir l'apparence d'un ours. En plus de cela, Beorn est loin d'être un être sociable, vu son caractère dangereux et solitaire, d'ailleurs il possède peu d'amis et vit, en compagnie de ses animaux, dans une maison isolée et austère. Il est vrai que Beorn a la faculté de se métamorphoser en ours noir, mais contrairement aux berserkers, il ne le fait point par l'intermédiaire d'un totem ou pour combattre durant le jour. Le passage suivant le démontre :

*Gandalf se dressa : « Il est temps de dormir, dit-il, - pour nous, mais pas pour Beorn, je pense. Dans cette salle, nous pouvons nous reposer à fond et en toute sécurité, mais je vous mets tous en garde d'oublier ce que Beorn a dit avant de nous quitter : vous ne devez pas vous égarer au-dehors, sinon à vos risques et périls, avant le lever du soleil [...] »*¹²⁶.

En effet, cette métamorphose ne semble se réaliser que dans l'obscurité, car à chaque fois qu'elle a lieu, il fait nuit. Selon Jean-Yves Stenuick :

*Tous ces éléments tendent à faire penser que Beorn ne peut prendre l'apparence d'un ours que la nuit tombée ou du moins, qu'en cas de forte obscurité. Cependant rien ne permet d'affirmer que cette transformation lui est obligatoire en ces instants de noirceur, à l'instar des loups-garous les nuits de pleine lune*¹²⁷.

Au Moyen Âge, les théologiens considéraient que « la métamorphose relève [...] à la fois de deux registres, celui du diabolique, celui de l'irréalité¹²⁸ ». Pour expliquer ce mécanisme, Augustin utilise la notion complexe du « phantasticum hominis », du double fantastique de l'homme. Pour lui la métamorphose est « le produit d'un véritable phénomène

¹²⁵ Ibid., p. 123.

¹²⁶ TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Bilbon le hobbit*, Op. Cit., p. 135.

¹²⁷ STENUICK, Jean-Yves, « Beorn ou l'origine des capacités exceptionnelles d'un homme », dans *L'Arc et le Heaume, Les Animaux chez Tolkien*, n°2, Février 2010, sp.

¹²⁸ HARF-LANCNER, Laurence, « La métamorphose illusoire : des théories chrétiennes de la métamorphose aux images médiévales du loup-garou », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 40^e année, n° 1, 1985. p. 209.

de dédoublement, une sorte de fantôme qui, sans avoir de réalité corporelle, existe indépendamment du rêveur plongé dans un engourdissement profond et lui échappe pour tomber sous la coupe du démon¹²⁹ ». La métamorphose est, en quelque sorte, un dédoublement de personnalité.

Le lycanthrope n'est donc pas un homme qui se transforme en animal, mais un homme qui devient homme-animal et qui « *tire justement son redoutable pouvoir de cette alliance monstrueuse d'un corps animal et d'un entendement humain*¹³⁰ ». Ainsi, à l'instar de Beorn, il est exclu de la société humaine, il s'en éloigne et s'intègre parfaitement au monde animal.

III.3. MYTHES ET MYTHODOLOGIE

Dans *La mythocritique en questions*, Ivanne Rialland définit la mythocritique comme l'approche qui a pour objectif d' « *appliquer un objet à un autre objet, de lire le texte sous l'angle du mythe, un récit à travers un récit*¹³¹ ». Née dans les années soixante-dix, promue par Gilbert Durand et forgé sur le modèle de la psychocritique, cette approche s'inscrit, selon Rialland, dans le champ de la « nouvelle critique ». Danièle Chauvin et Philippe Walter dans la préface de *Questions de mythocritique*, nous rappellent que « *le postulat de la mythocritique est de tenir pour essentiellement signifiant tout élément mythique, patent ou latent*¹³² ».

Pour Gilbert Durand, la relation entre un texte et l'imaginaire mythique est double : d'abord le mythe est une narration, et sa structure est un modèle originel de tout récit, ensuite l'apparition d'un mythe dans un texte, phénomène que nous avons déjà qualifié de référence mythémique, renvoie vers l'imaginaire de ce mythe et enrichit, élargit, son sens.

La mythocritique [...] pose que tout « récit » (littéraire bien sûr, mais aussi dans d'autres langages : musical, scénique, pictural, etc.) entretient une relation étroite avec le sermo mythicus, le mythe. Le mythe serait en quelque

¹²⁹ Ibid., p. 210.

¹³⁰ Ibid., p. 220.

¹³¹ RIALLAND, Ivanne, Op. Cit.

¹³² CHAUVIN, Danièle, SIGANOS, André, WALTER, Philippe, *Questions de mythocritique, Dictionnaire*, Imago, Paris, 2005, p. 07.

*sorte le modèle matriciel de tout récit, structuré par des schémas et archétypes fondamentaux de la psyché du sapiens sapiens, la nôtre*¹³³.

Après Durand, Pierre Brunel reprend la mythocritique et l'applique sur un corpus littéraire, la détachant ainsi du contexte anthropologique et philosophique qui formait son cadre de réflexion. Selon lui, cette approche se résume à détecter « l'irradiation » d'un mythe « émergent » dans un texte tout en prenant en considération sa « flexibilité ». Selon les théories de ces deux grandes figures critiques, à savoir Durand et Brunel, le mythe est animé par cette force d'inviter toujours à le réécrire et le réimaginer, et – en reprenant les mots d'Ivanne Riolland – comment il sert la littérature, non seulement en tant que matière première, mais surtout comme moteur de création. « *Le mythe, dit Paul Ricœur, est reprise créatrice de sens : reprise, et donc mémoire, et comme tel, tournée vers la ou les paroles antérieures, mais aussi créatrice et donc tournée vers l'avenir, parole inventive*¹³⁴ ».

III.3.1. Mythocritique et mythopoétique

Comme nous venons de le citer, Gilbert Durand a forgé la mythocritique à partir de la psychocritique de Charles Mauron. Cependant, la mythocritique se distingue de cette dernière et s'oppose à elle, car, pour Durand, le mythe ne doit pas être réduit au mythe personnel qu'il trouve insuffisant pour la compréhension d'une œuvre, « *Le mythe dépasse de loin ; et de beaucoup, la personne, et la mythocritique [...] [et] doit s'ancrer dans un fonds anthropologique plus profond que l'aventure personnelle enregistrée dans les strates de l'inconscient biographique*¹³⁵ ». Son objectif est donc de chercher des « puissances numineuses », d'après l'expression de Rudolf Otto, des « principaux motifs mythologiques », selon Jung, qui se manifestent à une échelle plus importante que l'individu, à un endroit et une époque plus réduits. Ainsi la mythocritique « *brise les frontières, [...] à la recherche de modèles prégnants, d'images obsédantes venues, sinon du fond de*

¹³³ DURAND, Gilbert, « Pas à pas mythocritique », dans *Champs de l'imaginaire, textes réunis par Danièle Chauvin*, ELLUG, Grenoble, 1996, p. 230.

¹³⁴ CHAUVIN, Danièle, SIGANOS, André, WALTER, Philippe, Op. Cit., p. 235.

¹³⁵ BRUNEL, Pierre, « La mythocritique au carrefour européen », dans *Revistas Científicas Complutenses*, p. 70, en ligne, disponible sur : <<https://revistas.ucm.es/index.php/THEL/article/download/THEL9595230069A/34123>>, consulté le : 02 février 2015.

*l'humanité, du moins du fond de la culture*¹³⁶ », et appliquer cette approche c'est « *une autre manière de tisser des liens : entre le fonds antique et les littératures modernes*¹³⁷ ».

Dans son livre *Introduction à la mythologie*, Gilbert Durand a proposé l'exemple du « *recours au mythe de Prométhée, le Titan blasphémateur, révolté qui vole le feu divin pour l'offrir à l'Humanité*¹³⁸ » afin d'expliquer comment se présentent ces « puissances numineuses », ces « principaux motifs mythologiques », que Lévi-Strauss a nommé « mythèmes » : « *Contestataire, voleur du secret de la puissance divine, bienfaiteur des Hommes injustement puni, tels sont les "mythèmes" qui construisent cette grande image*¹³⁹ ». Mais avant d'arriver aux mythèmes, Durand souligne l'importance du mythe dans la société et explique que toutes les cultures mythologiques possèdent un fond commun, capable de produire des formes à l'infini :

*Lorsqu'un mythe s'est usé et s'éclipse dans l'habitus des saturations, on retombe sur des mythes déjà connus. Le jeu mythologique, au nombre de cartes limité, est inlassablement redistribué, et, depuis des millénaires au moins, l'espèce Homo sapiens a pu espérer et survivre à cause de cette « rêverie » continue dans laquelle, par saturation intrinsèque ou par événements extrinsèques, se transmet l'héritage mythique*¹⁴⁰.

Cet héritage, qui était sacré et avait le statut de croyance, est devenu quelque chose de manipulable, de transformable, que l'on peut embellir ou défigurer. Son caractère énigmatique fait sa force, car « *le mythe implique et explique, mais il ne s'explique pas, ne se livre pas au Lit de Procuste des localisations spatio-temporelles*¹⁴¹ », et c'est pour cette raison qu'il s'est retrouvé ailleurs, loin de son domaine de naissance. Pour expliquer ce passage du sacré au profane, de l'anthropologie à la littérature, Durand a fait appel aux ressources de la métaphore hydraulique et potamologique (du grec ancien *potamos*, qui signifie : fleuve). Il a commencé par proposer le nom de « bassin sémantique » pour représenter les mythes, qu'il qualifie d'ensembles homogènes, ensuite il a exploité cette métaphore pour expliquer les phases qui définissent les structures d'un bassin sémantique et par lesquelles il passe pour effectuer son cycle vital. Ces phases sont : les

¹³⁶ Ibid., p. 80.

¹³⁷ Ibid.

¹³⁸ DURAND, Gilbert, *Introduction à la mythologie, Mythes et sociétés*, Op. Cit., p. 27.

¹³⁹ Ibid.

¹⁴⁰ Ibid. p. 44.

¹⁴¹ Ibid. p. 62.

ruissellements, le partage des eaux, les confluences, l'aménagement des rives et l'épuisement des deltas.

Mais il faut bien comprendre que ces « bassins sémantiques », à la manière des « champs morphogénétiques » du biologiste, ne disparaissent jamais définitivement. Ils survivent d'abord dans des « congères témoins », en quelque sorte, mais ils demeurent surtout dans la mémoire collective d'une culture¹⁴².

Ainsi, l'imaginaire mythique fonctionne « *comme une lente noria qui, pleine des énergies fondatrices, se vide progressivement et se refoule automatiquement par les codifications et les conceptualisations, puis replonge lentement¹⁴³* », chacun de ses cycles apporte des modifications particulières à la figure mythique.

Certes, certains mythes - les plus "coriaces" selon Bastide - peuvent victorieusement résister à ces épreuves historiques de l'usure scolastique et conceptuelle, et reprendre vie en se trouvant métamorphosés par quelque « réformation ». Mais la plupart du temps, le mythe original sort méconnaissable de ce traitement. Il perd des mythes en cours de route et en intègre d'autres dans les cas les plus mitigés, comme par exemple Prométhée qui se transforme en Faust ... Enfin, le mythique peut entièrement changer de peau tout au long de ce cycle¹⁴⁴.

D'après Durand, il existe deux types de mythes dans une société, des mythes « ascendants », qui s'épuisent, sans vraiment s'effacer, avec le temps, et des mythes ancrés plus profondément, qui s'abreuvent de l'inconscient social. Dans ces deux cas, ils font l'objet ou bien de la mythanalyse, qui prend en charge le « trajet anthropologique » du mythe, ou bien de la mythocritique, qui traite de la présence d'un mythe dans un texte. Ces mythes, qui sont la « *materia prima* » de cette dernière approche, se manifestent d'abord de façon latente puis patente. Empruntée à la psychanalyse, la « latence » est une notion de Roger Bastide qui explique que l'éclipse d'un mythe est due aux « *refoulements socioculturels qui provoquent une sorte de clandestinité d'un mythe - cependant obsédant - et l'empêchent de venir explicitement jouer sous son nom propre¹⁴⁵* », dans cette perspective, Durand ajoute que le mythe est latent « *parce que son ethos est*

¹⁴² Ibid. p. 129.

¹⁴³ Ibid. p. 143.

¹⁴⁴ Ibid.

¹⁴⁵ Ibid. p. 163.

refoulé, il n'ose pas dire son nom !¹⁴⁶ » Il explique aussi que « le mythe se satisfait fort bien de ne pouvoir être nommé - comme l'Œdipe chez le patient de Freud -, peut-être parce que son essence est plus « verbale » (liée à une action, un faire, une « geste » ...) que substantive. C'est la geste du mythe qui compte, plus qu'une fiche d'état civil¹⁴⁷ ».

De cycle en cycle, le mythe finit – sans jamais finir réellement – par s'user, il se fait oublier en se déformant, « il s'éclipse mais ne peut mourir puisqu'il tient à l'anatomie mentale la plus intime du Sapiens¹⁴⁸ ». Cette mise en sommeil, comparée par Frédéric Monneyron aux récits « des Sept Dormants, de la Belle au Bois Dormant ou les nombreux Retours du Roi, et de façon générale, toutes les évocations de personnages endormis qui se réveillent¹⁴⁹ », est suivie par un resurgissement. Le mythe, à l'image du Phénix, est une palingénésie. Ainsi le mythe devient patent lorsqu'il ose prononcer son nom. Cette patence atteint son apex au moment où le mythe explose, où il devient « à la mode ». D'après Valentina Grassi, « l'impact du mythe après son explosion varie selon les divers secteurs de la société : c'est le concept de grandeur relative du mythe¹⁵⁰ ».

L'éclipse du mythe peut être causée par plusieurs facteurs : « d'abord, le mythe peut se déformer par l'impérialisme d'un de ses mythèmes. C'est ce que j'ai appelé, dans un article de l'Eranos Jahrbuch, une hérésie, ce qui, étymologiquement, veut dire “choisir une seule voie”, erein¹⁵¹ ». Puis, le mythe conducteur peut se diviser, c'est ce que Durant a nommé « un schisme ». Et enfin, le mythe peut se déformer en portant un masque, une fausse dénomination, en se travestissant : « un mythe, voire un simple mythème, se recouvre d'une appellation qui n'est pas la sienne¹⁵² ».

La mythocritique est donc cette critique qui « consiste à déceler derrière le récit qu'est un texte, oral ou écrit, un noyau mythologique, ou mieux un patron (pattern) mythique. [...] Autrement dit, un texte [...] [est un ensemble de] niveaux de signification parmi lesquels la

¹⁴⁶ Ibid. p. 164.

¹⁴⁷ Ibid., p. 165.

¹⁴⁸ Ibid., p. 170.

¹⁴⁹ MONNEYRON, Frédéric, « Gilbert Durand et l'étude des mythes », dans *Sociétés*, vol. 123, n° 1, 2014, p. 43.

¹⁵⁰ GRASSI, Valentina, « Parler d'un maître ou faire parler le maître symboles, mythes et société », dans *Sociétés*, vol. 123, no. 1, 2014, p. 34.

¹⁵¹ DURAND, Gilbert, *Introduction à la mythologie, Mythes et sociétés*, Op. Cit, p. 170.

¹⁵² Ibid.

signification du mythe inclus nous semble déterminante pour sa bonne compréhension. [...] ce texte révèle en ses « profondeurs » un « être prégnant » [...] qui fonde son intérêt pour l'auditeur ou le lecteur¹⁵³ ». Cette critique se réalise alors à travers une lecture entre les lignes, au sein même de l'interligne, et surtout dans l'intertexte, car « la redondance est la clef de toute interprétation mythologique, l'indice de toute procédure mythique¹⁵⁴ ». Elle se fait par le repérage des mythes, à partir non d'un mot, mais d'un groupe de mots significatif, tout en prévoyant une marge d'erreur, puisque « toute interprétation a droit à ce que l'on appelle faussement l'"erreur". Elle implique toujours un "risque", elle est nécessairement risquée puisque "métaphore vive"¹⁵⁵ ».

Après la théorie de Gilbert Durand, Pierre Brunel, en proposant le terme de « mythopoétique » dans son ouvrage *Mythopoétique des genres*, a suggéré un prolongement à la mythocritique pour expliquer la réception et l'invention des mythes :

Cette théorie des genres est placée ici sous l'éclairage du mythe et de la mythocritique, dont ce livre cherche à être une nouvelle illustration. Pas plus que je n'avais forgé le mot « mythocritique », repris de Gilbert Durand, je n'ai créé « mythopoétique » - à peine moins monstrueux que la dithyrambo-poétique d'Aristote. Le point de départ m'a été fourni ici par le grand comparatiste canadien Northrop Frye¹⁵⁶.

Dans son article « Pour une mythopoétique : quelques propositions sur les rapports entre mythe et fiction », Véronique Gély nous explique l'origine du nouveau terme de Brunel. Selon elle, l'association entre le nom « *muthos* » et le verbe « *poiein* » (faire) remonte à Platon, elle est citée dans la *République*, dans un passage où Socrate utilise le participe composé *muthopoios*, « faiseur de mythes » pour désigner les poètes. Ce philosophe antique de la Grèce classique ne chasse pas, de la cité, les poètes menteurs par mépris pour leurs inventions, mais parce que les mythes possèdent un immense pouvoir, capable de modeler les âmes. Donc, les poètes fabriquent les mythes, et en retour, les

¹⁵³ Ibid., p. 194.

¹⁵⁴ Ibid.

¹⁵⁵ Ibid., p. 198.

¹⁵⁶ GÉLY, Véronique, « Pour une mythopoétique : quelques propositions sur les rapports entre mythe et fiction », dans SFLGC, bibliothèque comparatiste, 2006, en ligne, disponible sur : <<https://sflgc.org/bibliotheque/gely-veronique-pour-une-mythopoetique-quelques-propositions-sur-les-rapports-entre-mythe-et-fiction/>>, consultée le : 07 mai 2021.

mythes façonnent les âmes, ce qui lie davantage le « *muthos* » à la racine verbale de *poiein*. Gély, dans le même article, ajoute que :

C'est dans le monde anglophone que l'association des deux termes grecs est aujourd'hui à la fois la plus répandue, et la plus fréquemment rattachée à un domaine analogue à celui-là. Mythopoetic et mythopoeic, présentés comme équivalents, sont d'usage assez courant dans la langue anglaise contemporaine pour que l'édition de 2001 du Harrap's unabridged anglais-français en donne une traduction : « qui crée des mythes ». En 1967 a été fondée « The Mythopoeic Society », qui se définit sur son site Internet comme « a non-profit international literary and educational organization for the study, discussion, and enjoyment of fantastic and mythic literature, especially the works of J.R.R. Tolkien, C.S. Lewis, and Charles Williams ». L'Amérique du Nord connaît également un « mouvement mythopoétique », qui regroupe différents groupes d'action ou de thérapie (« self-help movements ») s'inspirant des livres de Joseph Campbell, de Robert Bly ou de Clarissa Pinkola Estes. Il s'agit pour eux de puiser dans le folklore et les mythes des modèles de comportement et de spiritualité¹⁵⁷.

Du côté francophone, le terme de « mythopoétique » a été employé par Claude Lévi-Strauss dans *la Pensée sauvage*, en 1962, pour qualifier son concept de « bricolage ». Un concept que commente Jacques Derrida peu de temps après :

Le bricoleur, dit Lévi-Strauss, est celui qui utilise « les moyens du bord », c'est à dire les instruments qu'il trouve à sa disposition autour de lui, qui sont déjà là, qui n'étaient pas spécialement conçus en vue de l'opération à laquelle on les fait servir [...] Le bricolage ethnographique assume délibérément sa fonction mythopoétique. Mais du même coup, elle fait apparaître comme mythologique, c'est à dire comme une illusion historique, l'exigence philosophique ou épistémologique du centre¹⁵⁸.

Mais c'est Pierre Brunel qui a cadré l'emploi du substantif « mythopoétique » et a proposé son utilisation, comme l'a bien précisé Véronique Gély, dans le registre d'une poétique d'inspiration aristotélicienne.

Pour Northrop Frye, la littérature et le mythe sont inséparables et le mythe est par essence littéraire :

[...] il est indéniable que le corpus du mythe, du conte populaire, de la légende et le reste de ce qui émerge de la tradition orale, est déjà, par l'un de

¹⁵⁷ Ibid.

¹⁵⁸ DERRIDA, Jacques, *L'écriture et la différence*, Editions du Seuil, Paris, 1967, pp. 418-421.

ses aspects de la littérature ; ce n'est pas autre chose qui se transformerait en littérature. C'est seulement par une nécessaire économie de langage que nous parlons d'un mythe, d'un conte populaire ou d'une légende ; aucune de ces entités n'existe réellement si ce n'est par sa forme verbale spécifique, et cette forme verbale est une forme littéraire¹⁵⁹.

L'origine du mythe remonte à l'origine de l'Homme et à sa capacité de raconter, de narrer, de transformer en littérature le monde qui l'entoure. Le mythe est un récit, donc une forme littéraire possédant un « sens profond ». Mais c'est son passage de l'oral à l'écrit qui a marqué officiellement la transformation de la mythologie en littérature. Pour Frye, cette transformation est inséparable de l'apparition des genres littéraires :

Lorsqu'une mythologie se transforme en littérature, la fonction sociale de cette dernière, de doter la société d'une vision imaginaire de la condition humaine, trouve son origine directe dans son ancêtre mythologique. Par ce processus, les formes typiques du mythe deviennent les conventions et les genres de la littérature, et c'est seulement lorsque les conventions et les genres sont reconnus comme des caractères essentiels de la forme littéraire que le rapport de la littérature au mythe s'impose de lui-même. L'âge d'or mythique devient alors une convention pastorale, les récits mythiques de la condition déchue et irrémédiable de l'homme fournissent les conventions de l'ironie, le sentiment mythique de l'écart entre la puissance divine et l'orgueil humain devient convention tragique, les mythes héroïques fournissent les conventions du romanesque¹⁶⁰.

C'est de cette théorie de Frye et de la Poétique d'Aristote que Brunel s'est inspiré. Il a repris d'idée qui qualifie la critique des mythes en littérature, non pas de l'étude de certains genres ou certains aspects de la littérature, mais plutôt de « l'étude des principes structuraux de la littérature elle-même, plus particulièrement de ses conventions, de ses genres, de ses archétypes ou de ses images récurrentes¹⁶¹ ». Selon Brunel, les mythes n'animent pas uniquement les différents grands genres littéraires, mais ils sont également à leur origine, de cela, il explique que « la définition la plus sûre du mythe est celle qui le présente comme un récit des origines [...] celle d'André Jollès, de Mircea Eliade [...]. Mais le propre de cette

¹⁵⁹ FRYE, Northrop, *La Parole souveraine*, Seuil, Paris, 1994, p. 495.

¹⁶⁰ Ibid., p. 497.

¹⁶¹ FRYE, Northrop, « Littérature et mythe », dans *Poétique*, 1971, pp. 489-514.

origine est qu'elle échappe, qu'elle se perd dans la nuit des temps, dans une préhistoire que l'histoire ne peut nullement appréhender¹⁶² ».

Pierre Brunel propose un résumé de cette démarche théorique dans le prologue de son ouvrage *Mythopoétique des genres* : « *La démarche mythocritique impose, non pas une révolution copernicienne, mais bien plutôt un retour à Ptolémée. Elle va chercher dans le mythe un point de surgissement du genre. Et le genre même étant susceptible d'évolution, ses modalités seront d'autant plus sensibles qu'on verra la mythologie à l'œuvre¹⁶³ ».* Véronique Gély, de son côté, commente d'abord ce passage en soulignant le retour du terme « mythocritique » dans la définition de Brunel :

On voit que le nom de la méthode à l'œuvre ici demeure « mythocritique » : « mythopoétique », dans le titre, ne désigne donc pas la méthode mais l'objet de l'ouvrage. Faire une « mythopoétique des genres », c'est utiliser la mythocritique pour voir et montrer comment les mythes fabriquent les genres littéraires, comment ils les travaillent. C'est considérer les mythes comme à l'origine des genres, et également comme « à l'œuvre », au travail au sein d'eux¹⁶⁴.

Ensuite, elle propose un « glissement » supplémentaire du sens et de l'emploi du mot « mythopoétique », pour en faire « *non seulement un objet d'étude, mais une pratique de lecture¹⁶⁵ ».* Si Pierre Brunel définit la mythocritique comme « un mode d'analyse littéraire » qui repère et analyse l'émergence, la flexibilité et l'irradiation des mythes dans le texte littéraire, Véronique Gély la voit comme « une herméneutique du texte littéraire ». Et dans ce cas, la mythopoétique « *concerne le geste créateur (la poïesis) – à la fois “invention” et “travail” – non seulement des œuvres, mais aussi des mythes eux-mêmes¹⁶⁶ ».* De ce fait, la mythocritique considère les mythes comme « *une donnée, antérieure et extérieure au texte, que le regard critique aurait pour tâche de reconstituer avant de l'utiliser en tant qu'opérateur dans sa lecture de l'œuvre¹⁶⁷ »*, comme le confirme Brunel dans *Mythocritique* : « *Par le statut même d'antériorité qui les caractérise, les mythes se situent en dehors du texte [...]. Ils sont des pré-*

¹⁶² BRUNEL, Pierre, *Mythopoétique des genres*, Op. Cit., p. 182.

¹⁶³ Ibid., p. 25.

¹⁶⁴ GÉLY, Véronique, Op. Cit.

¹⁶⁵ Ibid.

¹⁶⁶ Ibid.

¹⁶⁷ Ibid.

textes, mais aussi des hors-textes¹⁶⁸ ». Quant à la mythopoétique, elle ne prend en charge, ni antériorité, ni extériorité des mythes par rapport à la littérature.

Elle s'attacherait en revanche à examiner comment les œuvres « font » les mythes et comment les mythes « font » l'œuvre : non seulement de quel « travail » les mythes sont les acteurs, les agents – à l'exemple de ce que Pierre Brunel a justement réalisé dans sa Mythopoétique des genres – mais aussi de quel « travail » ils sont le résultat, le produit, le « fait »¹⁶⁹.

En finalement, Véronique Gély nous explique que l'objectif de la mythopoétique est de « *montrer comment la littérature est créatrice de mythes, et, du même coup, prendre acte d'une impossible restriction de la définition du mot mythe*¹⁷⁰ ». Dans le titre suivant, nous allons, justement, voir comment les mythes font l'œuvre et comment l'œuvre fait les mythes, pour illustrer et la mythocritique et la mythopoétique.

III.3.2. Du Labyrinthe à la Moria et du Minotaure au Balrog

Dans la Grèce antique, les légendes crétoises ont fortement participé au fondement de sa mythologie, car c'est en Crète que Rhéa envoie Zeus pour le sauver de son père Cronos. Et c'est sur cette île qu'il a été élevé par les nymphes, dans une grotte sur le mont Ida, et nourri par le lait de la chèvre Amalthée. D'Europe, princesse phénicienne et fille d'Agénor, roi de Tyr, et de Téléphassa, Zeus obtient son fils Minos, qui devient un puissant roi de cette île, et la plupart des légendes crétoises se forment autour de lui, d'un roi qui se distingue par la sagesse de ses lois et son esprit de justice. Des légendes qui ont engendré des mythes, parmi lesquels figurent celui du Labyrinthe et du Minotaure, de Thésée et d'Ariane, de Dédale et de son fils Icare. Certains de ces mythes correspondent à des éléments, présents dans l'œuvre de Tolkien, à l'exemple de la forêt de Mirkwood, les mines de la Moria et les tunnels d'Arachne, ayant comme point commun un lieu où les principaux événements se déroulent, où les plus valeureux des héros se perdent – à savoir la caverne, la grotte, et par extension le labyrinthe – et refont surface totalement métamorphosé, car le monde souterrain est

¹⁶⁸ BRUNEL, Pierre, *Mythocritique. Théorie et parcours*, PUF, Paris, 1992, p. 59.

¹⁶⁹ GÉLY, Véronique, Op. Cit.

¹⁷⁰ Ibid.

un lieu « dont l'ambivalence est fertile puisqu'il permet d'évoquer à la fois la mort et l'endroit d'où émergera une nouvelle vie¹⁷¹ ».

Selon Daniel Roncato, il est historiquement attesté que « des grottes firent office de lieu de cultes chtoniens au cours desquels les fidèles pouvaient communiquer avec les divinités nocturnes¹⁷² », tels que le dieu perse Mithra, le dieu égyptien Toth, ou encore le dieu grec Hermès, qui conduit les âmes des défunts dans le monde souterrain. Ce genre de lieu a donc toujours été lié à la croyance, aux rites et aux divinités.

Dans le langage courant, le labyrinthe est un ensemble de voies qui forme un réseau complexe dans lequel il est possible de se perdre. L'usage de ce terme est dû à une conception grecque d'une prison à la fois ouverte est fermée. Le Centre National de Recherches Textuelles et Lexicales¹⁷³ définit le labyrinthe comme étant un vaste enclos antique comportant un réseau de salles et de galeries, souterraines ou en surface, enchevêtrées de manière qu'on puisse difficilement en trouver l'issue.

Dans la mythologie grecque, le labyrinthe « était construit à ciel ouvert et comprenant une succession de pièces et de couloirs enchevêtrés, disposés avec un désordre savant, et conçu par Dédale¹⁷⁴ ». Mais à l'origine, « le labyrinthe, que l'on trouve principalement en Égypte, était un monument souterrain, creusé dans le roc, qui servait généralement de tombe à un grand personnage. Le labyrinthe était conçu comme un ensemble de couloirs compliqués, de voies sans issue et de croisements multiples¹⁷⁵ ». L'exemple parfait de ce genre de construction est « l'édifice égyptien aux trois mille salles que le pharaon Amenemhet III s'était fait construire au sud de sa pyramide d'Hawara, près du lac Mæris. Bien que cette construction, à moitié souterraine, ne soit pas un labyrinthe, mais un vaste ensemble géométrique de salles¹⁷⁶ ». Cette architecture qui chevauche entre constructions grecque et égyptienne semble se calquer parfaitement sur celle de la Moria.

¹⁷¹ ESTRADÉ, Charlotte, « "Mythomorphoses" écriture du mythe, écriture métapoétique chez Basil Bunting, T. S. Eliot, Ezra Pound et W. B. Yeats », Thèse de doctorat, Université du Maine, 2012, p. 247.

¹⁷² RONCATO, Daniel, « Du monde diurne au mythe souterrain », *Sociétés*, 2001, Tome 3, n° 73, p. 17.

¹⁷³ Disponible sur : <<http://www.cnrtl.fr/definition/labyrinthe>>

¹⁷⁴ GUIRAND, Félix, SCHMIDT, Joël, Op. Cit., p. 741.

¹⁷⁵ Ibid.

¹⁷⁶ PEYRONIE, André, « Labyrinthe », dans Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Op. Cit., p. 917.

En effet, dans l'œuvre de Tolkien, la Moria, ou Khazad-dûm, est la plus grande des cités naines, elle est creusée sous les trois principaux sommets des Monts Brumeux et faite « d'escaliers et d'arcs, d'autres passages et de tunnels, montant en pente douce ou descendant fortement, ou encore ouvrant sur les ténèbres d'un côté ou de l'autre. Il y avait de quoi être dérouter sans aucun espoir de s'y retrouver [...] Les Mines de la Moria étaient d'une étendue et d'une complexité qui dépassaient l'imagination ¹⁷⁷ ». Le nom de « Moria », donné à cette cité par les Elfes, signifie « Gouffre Noir », car « pénétrer dans la Moria serait se jeter dans un piège, qui ne vaudrait guère mieux que d'aller frapper aux portes mêmes de la Tour Sombre. Le nom de la Moria est noir¹⁷⁸ ». Et c'est dans ce lieu, où les membres de la communauté de l'anneau ont découvert le tombeau de Balin, que les nains d'autre fois ont réveillé le Balrog, « le Minotaure géant de Tolkien ».

Dans la mythologie grecque, le Minotaure est un « Monstre hideux, au corps d'homme et à la tête de taureau¹⁷⁹ », il est le résultat de l'amour irrésistible et bestial de Pasiphaé, la reine de Crète, pour un taureau blanc offert par Poséidon à son époux, le roi Minos. Afin de cacher cette horrible naissance, le roi emprisonna le Minotaure dans un gigantesque édifice, une sorte de « palais aux nombreux couloirs, aux salles enchevêtrées, qui se croisaient sans cesse¹⁸⁰ ». Connue sous le nom du Labyrinthe, construction conçue par Dédale.

D'emblée, nous remarquons la ressemblance entre cette créature abominable et le Balrog, le monstre qui hante les profondeurs de la Moria dans *Le seigneur des anneaux*. Décrit comme « une grande ombre, au milieu de laquelle se dressait une masse sombre, peut-être une forme d'homme, mais plus grande¹⁸¹ », le Balrog, comme son nom l'indique¹⁸², est un cruel et puissant démon qui répand la terreur, l'angoisse et le supplice. Dans les représentations textuelles, graphiques et cinématographiques, il apparaît souvent comme un être humanoïde de grande taille, ailé et cornu, enveloppé de flammes et de

¹⁷⁷ TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Le seigneur des anneaux, La communauté de l'anneau*, Op. Cit., p. 532.

¹⁷⁸ Ibid. p. 508.

¹⁷⁹ GUIRAND, Félix, SCHMIDT, Joël, Op. Cit., p. 766.

¹⁸⁰ Ibid.

¹⁸¹ TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Le seigneur des anneaux, La communauté de l'anneau*, Op. Cit., p. 563.

¹⁸² Dans *l'Histoire de la Terre du Milieu*, Tolkien précise que le nom du « Balrog » se compose des entrées *bal* « angoisse, supplice », *balc* « cruel », et *graug* « démon », et il le définit comme « une sorte de démon de feu ; créatures et serviteur de Melko » ; le plus puissant des Ainur.

ténèbres et armé d'une « *lame semblable à une lame de feu perçante [et d'un] fouet à multiples lanières*¹⁸³ ».

Cette ressemblance, entre les deux monstres, est justifiée par la réapparition de trois mythes majeurs au niveau de la morphologie du Balrog et de son univers vital : premièrement, la forme humanoïde de la créature, annonçant sa filiation humaine et sa nature hybride ; deuxièmement, la présence des cornes sur sa tête de monstre, symbole de sa force, de sa puissance et de sa filiation bovine ; et finalement, son habitation.

Cependant, le mythe du Minotaure ne se résume pas uniquement à la figure du monstre et à sa demeure, mais il se croise et s'entremêle avec toute une succession de mythes fondateurs, c'est-à-dire qu'il comprend toute une arborescence de personnages, d'événements et d'éléments appartenant à d'autres sphères mythiques. De Poséidon à Thésée, des inventions de Dédale au fil d'Ariane, le mythe du Minotaure devient riche en matière de mythes. Ceci dit, dans la réécriture de ce mythe par Tolkien, on identifie cette richesse d'échange mythémique à travers la manifestation de deux autres mythes : les ailes et les armes.

Le Balrog, ou « *Le Fléau de Durin*¹⁸⁴ », est une créature ailée et lors de son affrontement avec Gandalf « *ses ailes s'étendirent d'un mur à l'autre* »¹⁸⁵, or, au moment où ce duel s'acheva par leur chute dans un abyme, sous le pont de Khazad-dûm, le monstre ne put utiliser ses ailes afin d'éviter son écroulement. Cet événement se réfère implicitement à l'évasion de Dédale et de son fils Icare du Labyrinthe, car quand ceux-ci se trouvaient enfermés dans cet immense édifice à ciel ouvert, Dédale eut l'ingéniosité de fabriquer des ailes et de les attacher sur leurs épaules avec de la cire afin qu'ils puissent voler et s'enfuir de leur prison. Mais en s'élevant, dans les airs, plus haut que son père, les rayons du soleil firent fondre la cire des ailes d'Icare qui se détachèrent et laissèrent celui-ci sombrer dans la mer.

Être hybride et avoir des ailes ne sont pas les uniques caractéristiques surnaturelles du Balrog, car cette créature ténébreuse possède aussi des armes

¹⁸³ TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Le seigneur des anneaux, La communauté de l'anneau*, Op. Cit., p. 563.

¹⁸⁴ Ibid. p. 563.

¹⁸⁵ Ibid. p. 564.

colossales. De sa main gauche elle tient un fouet aux multiples lanières et de sa main droite « *une épée rouge [...] flamboyante*¹⁸⁶ ».

Le fouet est un outil masculin lié à l'eau, vu sa flexibilité et ses mouvements, il symbolise l'autorité et la punition, l'autoritaire et le puni, le torturant et le torturé. Il a la forme d'une unicité qui se divise, par suite, en une multiplicité. Ces traits le rapprochent du trident, arme de Poséidon et symbole de sa domination des mers. Mais, dans le mythe chrétien, cet outil est aussi attribué au « Prince du Mal » qui préside à la perversion nerveuse et à la mort de l'âme, dans sa main, le trident devient l'instrument du châtement.

Dans les anciennes civilisations, l'antithèse gauche/droite représente respectivement ce qui est maléfique et ce qui est bénéfique. Chez les Égyptiens, « *la gauche était considérée comme le côté de la mort, le souffle de la vie entrant par l'oreille droite et celui de la mort par l'oreille gauche*¹⁸⁷ » ; la gauche est ainsi la direction de l'enfer. C'est avec son fouet porté de sa main gauche que le Balrog renvoya Gandalf aux obscurités, puisque « *dans sa chute même, il fit tournoyer son fouet, et les lanières fouaillèrent le magicien et s'enroulèrent autour de ses genoux, l'entraînant vers le bord. Il chancela, tomba, et malgré un vain effort pour s'accrocher à la pierre, il glissa dans le gouffre*¹⁸⁸ ». En occident, l'antithèse gauche/droite prend une autre dimension : la gauche représente le passé, ce que l'homme ne peut plus changer, et la droite l'avenir, là où demeure toujours l'espoir d'un changement.

Le mythe du fouet, reflétant celui du trident, représente le passé de la créature. D'un côté, il témoigne de sa perversité et sa perversion en tant que monstre hybride dominant et dominé. Et de l'autre côté, il entretient une intermythualité avec le mythe de Poséidon, en établissant davantage la filiation du Balrog à l'égard du Minotaure. Quant au mythe de l'épée, il représente l'avenir de la créature. Cette arme, tenue de la main droite, est le symbole du héros, du chevalier, du vainqueur des forces chtoniennes, elle renvoie donc au mythe de Thésée et représente la fin du monstre.

¹⁸⁶ Ibid. p. 565.

¹⁸⁷ PONT-HUMBERT, Catherine, Op. Cit., p. 156.

¹⁸⁸ TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Le seigneur des anneaux, La communauté de l'anneau*, Op. Cit.

Tolkien ne s'est pas contenté uniquement de réécrire le mythe du Minotaure, mais il l'a enrichi davantage en matière de mythes. On s'aperçoit de l'existence de certains mythes appartenant aux mythes hindous « Çiva (Shiva) » et « Rudra (Roudra) », qui, finalement, n'en forment qu'un seul.

Dans la mythologie hindoue Çiva-Rudra, l'aspect terrible de Çiva, est le puissant dieu destructeur, le démon de la tristesse. Il est aussi le dieu des champs de bataille, des champs de crémation et des carrefours dangereux, où il est souvent accompagné d'autres démons, d'esprits malfaisants et de fantômes. Les représentations de cette divinité sont nombreuses et diverses, mais généralement elle a l'aspect d'un anthropomorphe, couvert de cendres et entouré d'un cercle de feu, à l'immense chevelure et aux quatre bras. Sa main supérieure droite tient un trident ; sa main supérieure gauche tient, tantôt la flamme de la destruction, tantôt une épée ou une hache. Quant aux mains inférieures, elles sont tenues dans des gestes représentatifs : la main droite forme un geste de protection, et la gauche pointe vers le pied gauche tenu en l'air. Son pied droit écrase un nain. Çiva, dans tous ses aspects, y compris celui de Çiva-Rudra, est toujours accompagné de Nandi ; le taureau blanc - dont le nom signifie « le joyeux » - qui lui sert de monture.

Dans un premier temps, le point commun le plus apparent, entre Çiva-Rudra et le Balrog, est leur nature. Tous les deux sont de puissants démons et des créatures destructrices semant l'angoisse et la terreur. Et si Çiva-Rudra est souvent accompagné d'autres démons, d'esprits malfaisants et de fantômes, le Balrog, de son côté, cohabite avec les Orques, les Gobelins et les Trolls dans les profondeurs de la Moria.

Dans un second temps, l'anthropomorphisme et la monture de cette divinité hindoue établissent le deuxième lien avec la créature de Tolkien. Ces propriétés se fusionnent et viennent s'ajouter à celles du Minotaure afin d'amplifier la présence de la bête dans le corps de l'homme, car, dans ses diverses représentations, le Balrog ne possède pas uniquement une tête de taureau, mais aussi des onglons. Le corps enduit de cendre et entouré d'un cercle de feu, chez Çiva-Rudra, est aussi un mythe qui réapparaît chez le Balrog en se transformant en une grande ombre et une masse

sombre faite de ténèbres et de flammes portant presque les mêmes armes de la divinité hindoue.

Et dans un troisième temps, un dernier échange de mythes vient affermir la présence du mythe de Çiva-Rudra dans la conception du Balrog. D'après la légende, Çiva se rendit dans une forêt pour combattre dix mille hérétiques. Furieux, ceux-ci envoyèrent pour attaquer Çiva un tigre, un serpent et une créature infrahumaine : un nain noir et féroce, armé d'une massue, connu sous le nom de Mulayaka ou Apasmara. Ce puissant nain incarne l'ignorance et la malignité et manifeste l'égoïsme cupide et possessif. Çiva tua le tigre, apprivoisa le serpent qu'il mit autour de son cou en guise de collier et posa son pied sur le nain.

Dans l'œuvre de Tolkien, durant le Troisième Âge de la Terre du Milieu, la Moria fut une des plus grandes cités naines, les nains y cherchaient du *mithril*, mais en creusant de plus en plus profondément, ils finirent par libérer le Balrog qui était terré sous les Monts Brumeux. Celui-ci tua leur roi, son fils et beaucoup d'autres nains, ceux qui survécurent n'eurent d'autre choix que de fuir leur cité. Ce mauvais sort des nains est le fruit de leur ignorance et leur avidité égoïste et possessive. Ainsi, être l'ennemi des nains et leur source de défaite et de peur constitue le dernier mytheme commun entre la divinité hindoue et la créature de Tolkien.

III.3.3. D'Ariane et son fil à Galadriel et sa fiole

La figure du labyrinthe ne se réduit pas seulement à celle de l'édifice aux couloirs enchevêtrés, il existe également des labyrinthes naturels, comme la forêt, ou artificiels, comme la ville. Dans *Bilbon le hobbit*, la forêt de Mirkwood se présente comme un labyrinthe naturel, au moment où Bilbon et les treize nains s'apprêtent à y pénétrer, Gandalf leur dit :

Et au revoir à vous tous, au revoir ! Tout droit au travers de la forêt, voilà votre chemin maintenant. Ne vous écartez pas de la piste ! Autrement, il y a neuf cent quatre-vingt-dix-neuf chances sur mille que vous ne la retrouviez

*point et que vous ne sortiez jamais de Mirkwood ; et alors, je suppose que ni moi, ni personne ne vous reverra plus*¹⁸⁹.

Puis pour donner sens et raison à son personnage Gandalf, Tolkien fait évoluer Thorin et ceux qui l'accompagnent dans un environnement labyrinthique à souhait :

*L'entrée du chemin était comme une sorte d'arche menant dans un sombre tunnel, arche qui était formée par deux grands arbres appuyés l'un contre l'autre et trop vieux, trop étouffés par le lierre et enrobés de lichen pour porter plus de quelques feuilles noircies. Le sentier lui-même était étroit et serpentait parmi les troncs. Bien-brillant loin derrière eux, et le silence était si profond que leurs pieds leur semblaient frapper le sol à grands coups sourds tandis que tous les arbres se penchaient sur eux pour écouter*¹⁹⁰.

Généralement, la forêt est définie comme une vaste étendue couverte d'une formation végétale où prédominent les arbres, une formation dont la morphologie, à dominante verticale, constitue une importante barrière visuelle dans le paysage. Pour l'homme, elle procure des sentiments et même des comportements contradictoires, elle le fascine et lui fait peur à la fois. En étant un obstacle barrant son sens principal, elle représente pour lui le mystère et l'inconnu. L'apparence de la forêt de Mirkwood, dès son entrée, est sinistre et correspond parfaitement à ses autres noms, car elle est connue également sous les noms de la Forêt Noire et de Grand'Peur.

Selon Cécilia Ricard, passer le seuil de la forêt c'est partir à la découverte de soi-même ; « *le seuil de la forêt représente une frontière que l'on ne franchit pas impunément et qui interdit tout retour en arrière. En franchissant ce seuil, l'homme se retrouve à l'orée de son destin*¹⁹¹ ». C'est ainsi que la forêt acquiert une dimension symbolique très signifiante :

*Le but de la forêt n'est donc pas elle-même [...] mais son au-delà, on ne fait que la traverser. Une chose se profile toujours à la sortie de la forêt : la liberté, la liberté de devenir ce que l'on a envie d'être, liberté d'une vie en correspondance avec ses envies et ses capacités*¹⁹².

C'est d'ailleurs ce qui arrive souvent dans les épopées chevaleresques. À travers le roman médiéval Yvain ou Le Chevalier au Lion, Chrétien De Troyes mène son héros,

¹⁸⁹ TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Bilbon le hobbit*, Op. Cit., p. 146.

¹⁹⁰ Ibid., p. 148.

¹⁹¹ RICARD, Cécilia, *Le symbolisme de la forêt dans les contes*, 2003.

¹⁹² Ibid.

le chevalier Yvain, en forêt, où celui-ci rencontre un homme barbare, qui n'est en fait que lui-même, et découvre alors un « autre soi », de nouvelles émotions l'aidant à prouver son courage et sa bravoure. La forêt révèle donc l'état intérieur de l'homme en l'invitant à une quête identitaire ou à l'affirmation d'une identité. C'est ce qui existait en Afrique, chez certaines tribus indigènes, où le parcours initiatique des jeunes hommes adolescents se faisait en forêt, considérée comme un lieu de purification et d'élévation. Dès leur retour, ces jeunes devenaient des hommes adultes et responsables, vu la bravoure et la vaillance que la forêt leur a transmis.

En étant, donc, un terrain éprouvant, un lieu de transition vers un autre état, la forêt peut être le lieu de rencontre avec sa propre peur à dépasser les événements. Elle nous fait penser au labyrinthe : symbole de toute quête initiatique, le lieu où il faut accepter de se perdre, de revenir sur ses pas et d'avancer vers un point invisible, vers l'inconnu. En effet, en plus de son apparence effrayante, Mirkwood ressemble plus à un monde souterrain, même en plein jour elle demeure nocturne :

De temps en temps, un maigre rayon de soleil, qui avait eu la chance de pouvoir se glisser par quelque ouverture dans les feuilles loin au-dessus et la chance plus grande encore de ne pas disparaître dans le lacis de branches et de ramilles entremêlées par en dessous, perçait, mince et brillant, devant eux. Mais c'était rare, et cela ne tarda pas à cesser entièrement¹⁹³.

Dans les contes populaires, les forêts jouent un rôle important, elles se situent hors des frontières du monde familier, et se veulent asociales, asexuées et sans règles. Elles sont le lieu où les personnages se perdent, rencontrent des créatures extraordinaires, subissent des sortilèges, se retrouvent dans un endroit infranchissable et surtout affrontent leur destin. Bilbon et les treize nains ont fini par se perdre dans Mirkwood, « il ne leur fallut pas longtemps pour haïr la forêt aussi cordialement qu'ils avaient détesté les tunnels des gobelins, et elle paraissait offrir encore moins d'espoir de sortie¹⁹⁴ ». Désespérés et abandonnés par Gandalf, eux qui le voyaient comme la lumière qui les guide, une sorte d'Ariane au masculin, dans la peau d'un magicien, « ils quittèrent donc tous le sentier et

¹⁹³ TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Bilbo le hobbit*, Op. Cit., p. 148.

¹⁹⁴ Ibid., p. 148.

plongèrent d'un commun accord dans la forêt [...] A ce moment, ils avaient naturellement perdu toute idée de la direction dans laquelle se trouvait le sentier, et ils étaient tous perdus sans espoir¹⁹⁵ ».

En pénétrant dans la forêt, le personnage se retrouve en période de transition, entre la situation d'une perte d'identité et celle d'un projet d'acquisition d'une autre, une situation de régression, puisqu'il découvre que tout ce qu'il a appris dans le monde civilisé ne lui sert plus. Il se retrouve donc face à lui-même, il doit s'adapter et changer. Ce qui nous fait revenir à la notion de métamorphose. « *Ainsi s'opère déjà la transposition d'un labyrinthe urbain à un labyrinthe intérieur. Celui qui s'y trouve perdu, qui y craint on ne sait quel Minotaure, s'attache au fil d'une Ariane. Si ce fil se rompt, si le visage d'Ariane s'efface, se produit un échec d'existence¹⁹⁶ ».*

Cependant, durant cette quête identitaire, le personnage n'est pas seul, comme l'explique le schéma actantiel de Greimas, il a des adjuvants, des personnages-clés qui sont là pour le guider et l'aider tout au long de son périple. Dans le *Seigneur des Anneaux*, l'intervention de ce genre de personnage est si bien illustrée lorsque Frodon et Sam se perdent dans les tunnels de Torech Ungol, un réseau de caverne labyrinthique situé sur le col de Cirith Ungol où vit Arachne. Sans l'aide de Galadriel et la fiole qu'elle leur a offerte, les deux Hobbit n'auraient jamais pu sortir de cet antre. Sauvé grâce à un objet qui guide, comme une boussole, est un mythe qui nous rappelle le mythe d'Ariane.

A l'origine probablement déesse crétoise dont le culte se retrouve à Cnossos, Délos, Argos ..., proche d'Aphrodite, Ariane est, dans la mythologie grecque, la fille de Minos et de Pésiphaé. Au moment où Thésée arrive en Crète pour affronter le Minotaure, avec les jeunes gens livrés en tribut par les Athéniens, elle conçoit pour lui un violent amour. Aussi pour lui permettre de trouver sa voie dans le labyrinthe, lui remet-elle un peloton de fil (fourni par Dédale), ou une couronne lumineuse (ouvrage d'Héphaïstos), puis s'enfuit avec lui de façon à éviter la colère de Minos¹⁹⁷.

Le fil d'Ariane, ou sa couronne lumineuse, est remplacé dans *Le Seigneur des Anneaux* par une fiole qui dégage une forte lumière et éclaire le chemin de celui qui la

¹⁹⁵ Ibid., pp. 160-161.

¹⁹⁶ BRUNEL, Pierre, « Du labyrinthe des rues au labyrinthe de l'être », dans *Amaltea. Revista de mitocrítica*, Vol. 1, 2009, p. 244.

¹⁹⁷ PEYRONIE, André, « Ariane », dans Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Op. Cit., p. 160.

porte. Au moment où la Fraternité de l'Anneau s'apprête à quitter la Lórien, Galadriel offre à Frodon une petite fiole de cristal qui étincèle à chaque mouvement et dégage des rayons de lumière blanche.

Dans cette fiole, dit-elle, est captée la lumière de l'étoile d'Eärendil, fixée dans des eaux de ma source. Elle brillera d'une lumière encore plus vive quand la nuit vous environnera. Qu'elle vous soit une lumière dans les endroits ténébreux, quand toutes les autres s'éteindront. Souvenez-vous de Galadriel et de son Miroir !¹⁹⁸

L'utilité de cette fiole s'est déclarée lorsque Frodon et Sam sont entrés dans les tunnels de Torech Ungol et se sont perdus dans l'obscurité. Guettés de loin par Arachne, seuls et dominés par le sentiment de peur, ils ne pouvaient rien faire, à part attendre le monstre venir les dévorer, car même leurs épées n'avaient, en ces lieux, aucune importance. C'est dans ces conditions que Sam se rappelle soudain de la fiole de Galadriel.

« C'est un piège ! » Dit Sam, et il porta la main à la poignée de son épée, et, ce faisant, il pensa à l'obscurité du souterrain d'où venait le son. « Je voudrais bien que le vieux Tom fût près de nous maintenant ! » Pensa-t-il. Puis, comme il se tenait là, environné de ténèbres et le cœur rempli de colère et d'un sombre désespoir, il lui sembla voir une lumière : une lumière dans son esprit, au début presque aveuglante, comme un rayon de soleil aux yeux de quelqu'un qui est resté longtemps caché dans une fosse sans fenêtre. Ensuite, la lumière devint couleur : vert, or, argent, blanc. Très loin, comme dans une petite image dessinée par des doigts elfiques, il vit la Dame Galadriel debout dans l'herbe de Lórien, et elle avait des présents dans ses mains. « Et vous, Porteur de l'Anneau, l'entendit-il dire d'une voix lointaine, mais claire, pour vous, j'ai préparé ceci »¹⁹⁹.

Tout comme le fil d'Ariane, « *Le présent de la Dame ! Le cristal d'étoile ! Une lumière pour vous dans les endroits sombres, [...] Une lumière quand toutes les autres lumières se seront éteintes*²⁰⁰ », était leur dernier espoir, le seul guide qui pouvait les faire sortir de l'obscurité et les sauver du monstre.

La symbolique du fil d'Ariane mène à une double signification du Labyrinthe, d'abord pris dans son sens premier, c'est-à-dire considéré comme un lieu matériel puis

¹⁹⁸ TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Le seigneur des anneaux, La communauté de l'anneau*, Op. Cit., p. 644.

¹⁹⁹ TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Le seigneur des anneaux, Les deux tours*, Op. Cit., p. 531.

²⁰⁰ Ibid.

dans son sens second, plus profond, comme un espace symbolique. La mythologie grecque raconte que le labyrinthe est un édifice construit par Dédale et dont l'objectif est de faire perdre tout visiteur dans un « *inextricable entrecroisement des routes*²⁰¹ ». Selon cette première description, le fil d'Ariane se résume à un simple objet matériel, donné par Ariane à Thésée, pour servir de guide et permettre à celui qui le possède de s'échapper du labyrinthe crétois, fonction qu'il partage avec les petits cailloux semés par le Petit Poucet, dans le conte de Perrault, qui l'ont aidé à retrouver son chemin à travers la forêt et rentrer chez ses parents. C'est cette même fonction qu'accomplit également la fiole de Galadriel :

*Sa main monta lentement à sa poitrine, et lentement il éleva la Fiole de Galadriel. Pendant un moment, elle répandit une petite lueur, faible comme celle d'une étoile luttant à son lever au milieu des lourdes brumes de la terre, puis, comme son pouvoir grandissait, en même temps que l'espoir dans la pensée de Frodon, elle se mit à brûler et devint une flamme argentée, minuscule cœur d'une lumière éblouissante, comme si Eärendil fût descendu en personne du cours du soleil couchant avec le dernier Silmaril au front. L'obscurité recula, la fiole parut briller au centre d'un globe de cristal impalpable, et la main qui la tenait étincelait d'un feu blanc*²⁰².

Le deuxième sens ne se limite pas au lieu matériel mais présente le labyrinthe comme « *une représentation du monde infernal*²⁰³ » où le visiteur accomplit des épreuves initiatiques. « *Dans ces conditions, le fil d'Ariane n'est plus à proprement parler un objet concret : il doit être compris comme le symbole de l'initiation subie par le héros, qui lui offre la révélation des mystères du Labyrinthe*²⁰⁴ ». Ainsi la réutilisation du mytheme du fil d'Ariane se justifie davantage par sa symbolique que par son sens premier.

L'œuvre de Tolkien, à l'image du texte, est un bout de tissu où viennent se croiser des mythes de tout horizon, appartenant à différentes mythologies, afin d'y laisser un fragment de leur armature et fabriquer une tapisserie nouvelle au parfum ancestral. Tous ces mythes réutilisés, fusionnés entre eux, maintiennent, chacun à part, leurs sens et leurs symboliques, formant harmonieusement une entité riche en signification.

²⁰¹ PLINE, *Histoire Naturelle*, M. E. Littré (trad.), Chez Firmin Didot & Cie, Paris, 1877, p. 514.

²⁰² TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Le seigneur des anneaux, Les deux tours*, Op. Cit., p. 532.

²⁰³ MATRICON-THOMAS, Elodie, « Le fil d'Ariane et la traversée du Labyrinthe », dans *Gaia : revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaique*, numéro 17, 2014, pp. 181-207, en ligne, <https://www.persee.fr/doc/gaia_1287-3349_2014_num_17_1_1629>, consulté le : 6 juin 2021.

²⁰⁴ Ibid.

III.4. POUR UNE RÉFLEXION SUR L'INTERMYTHUALITÉ

« *Au cœur du mythe comme de la mythocritique se situe donc le "mytheme"*²⁰⁵. » Cette petite unité de discours mythiquement significative, si on reprend l'explication de Gilbert Durand, est une sorte d'« atome » mythique de nature structurale. En chimie, le noyau de l'atome se compose de deux éléments : le proton qui est une particule chargée positivement et le neutron qui est une particule neutre. C'est dans ce sens que le mytheme se manifeste de deux manières différentes : il est patent, une « *image stéréotypée et en surface, survalorise alors le descriptif au détriment du sens. Le mythe s'aplatit en une pure référence stéréotypée insérée comme épithète dans la description du récit*²⁰⁶ », ou latent, dont le sens est chargé, « *on a affaire [dans ce cas] à des mythemes latents, qui cherchent "de nouveaux habits pour couvrir d'anciens thèmes" dit R. Bastide. On assiste alors à la répétition d'un schéma formel, masqué par des contenus éloignés*²⁰⁷ ».

Dans ces deux manifestations de mythemes, il s'agit de la reprise d'un mythe, de sa réécriture, de l'une des formes de l'intertextualité, qui « *est même en bien des cas l'un des processus fondamentaux de l'édification, voire de la pérennité du mythe*²⁰⁸ ». Quand un mythe est réécrit, il devient une œuvre individuelle, mais c'est à la mémoire collective que revient le rôle de lui donner le statut de mythe, de lui attribuer ce que Claude Lévi-Strauss appelle « mythisme » : « *Les œuvres individuelles sont toutes des mythes en puissance, mais c'est leur adoption sur le mode collectif qui actualise, le cas échéant, leur "mythisme"*²⁰⁹. »

Ce mythisme, qu'Abraham Moles désigne comme « explosion » ou « période explosive du mythe », a lieu lorsque, dans une culture donnée, « *on a soudain une condensation extraordinaire, une "réception" généralisée qui met un mythe à la mode*²¹⁰ ». Selon Véronique Gély :

Une fiction devient mythe, au sens le plus général et le plus courant du mot, quand elle est répétée, mémorisée, quand elle s'intègre au patrimoine culturel

²⁰⁵ DURAND, Gilbert, *Figures mythiques et visages de l'œuvre : de la mythocritique à la mythanalyse*, Op. Cit. p. 344.

²⁰⁶ Ibid., p. 346.

²⁰⁷ Ibid., p. 345.

²⁰⁸ CHAUVIN, Danièle, SIGANOS, André, WALTER, Philippe, Op. Cit., p. 175.

²⁰⁹ LÉVI-STRAUSS, *L'Homme nu*, Plon, Paris, 1971, p. 560.

²¹⁰ DURAND, Gilbert, *Introduction à la mythologie, Mythes et sociétés*, Op. Cit., p. 161.

d'un groupe donné (une société dans son ensemble ou, au sein d'une société, une tribu restreinte) : quand elle entre dans une mémoire commune. Mais la répétition n'est pas littérale. La mémoire construit des mythes quand les fictions sont reconnues au sein de variations inventives ; on retrouvera le concept de « flexibilité » défini par Pierre Brunel²¹¹.

Abraham Moles propose aussi le concept de la « grandeur relative du mythe » qu'il définit comme étant « *la pénétration plus ou moins profonde, plus ou moins "prégnante" des images²¹²* », dans une société ou une culture bien déterminée, d'un mythe et son impact sur les différentes stratifications sociales. Durant sa vie, un mythe accepte des interpolations, mais il peut aussi en être l'objet et « *donner lieu à des phénomènes d'engendrement par « bouturage » - par métonymie si l'on préfère²¹³* ». Il opère donc comme un texte, et sa relation avec d'autres textes est similaire au concept d'intertextualité de Julia Kristeva ou celui d'hypertextualité défini par Gérard Genette dans *Palimpsestes*.

III.4.1. Vers une définition de l'intermythualité

Afin de proposer une définition de la protonotion d'intermythualité, nous devons d'abord comprendre, d'une manière adéquate à notre réflexion, les concepts de Kristeva et de Genette. Cette compréhension personnelle n'est pas une redéfinition, mais plutôt un réassemblage de définitions déjà proposées depuis la création du concept jusqu'à aujourd'hui.

L'intertextualité a été d'abord définie par Philippe Sollers, qui considère que « *tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur²¹⁴* ». Ensuite, en utilisant l'exemple du roman médiéval *Jehan de Saintré*, Julia Kristeva la voit comme une :

Interaction textuelle qui se produit à l'intérieur d'un seul texte [permettant de saisir] les différentes séquences (ou codes) d'une structure textuelle précise comme autant de transforms de séquences (de codes) prises à d'autres textes. Ainsi la structure du roman français du XV^e siècle peut être considérée comme le résultat d'une transformation de plusieurs autres codes [...]. Pour

²¹¹ GÉLY, Véronique, Op. Cit.

²¹² DURAND, Gilbert, *Introduction à la mythologie, Mythes et sociétés*, Op. Cit., p. 167.

²¹³ GÉLY, Véronique, Op. Cit.

²¹⁴ SOLLERS, Philippe, cité par Pierre-Marc de Biasi, « Théorie de l'intertextualité », en ligne, <http://www.pierre-marc-debiasi.com/textes_pdf/2369.pdf>, consulté le : 19 juin 2021.

*le sujet connaissant, l'intertextualité est une notion qui sera l'indice de la façon dont un texte lit l'histoire et s'insère en elle*²¹⁵.

Dans les années soixante-dix, la réflexion autour de l'intertextualité se développe, François Wahl la compare à un « *réseau de connexions multiples à hiérarchie variable*²¹⁶ » ; Dominique Maigneneau propose une simplification et une vulgarisation de cette notion et la définit comme un « *ensemble de relations avec d'autres textes se manifestant à l'intérieur d'un texte*²¹⁷ » ; Laurent Jenny voit en elle un « *texte absorbant une multiplicité de textes tout en restant centré sur un sens*²¹⁸ » ; Michel Arrivé oscille pour sa part entre deux définitions du concept, une globale, qui considère l'intertexte comme « *L'ensemble des textes entre lesquels fonctionnent des relations d'intertextualité*²¹⁹ » et une localisée, qui le comprend comme « *le lieu de manifestation de l'isotopie connotée*²²⁰ ». Pierre Malandain, quant à lui, cherche à clarifier la notion et suggère qu' « *on peut voir dans l'intertexte plutôt l'espace fictif dans lequel se produisent les échanges dont est faite l'intertextualité*²²¹ ». Après toutes ces définitions, Julia Kristeva, en 1976, revient sur son concept et le redéfinit comme « *le croisement de la modification réciproque des unités appartenant à différents textes*²²² ».

Vers le début des années quatre-vingt, il y a eu d'abord les travaux de Michaël Riffaterre qui ont été d'une importance primordiale. Il y propose que « *l'intertexte est la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie*²²³ ». Il souligne l'importance de l'expérience du lecteur, de sa mémoire et de l'acte de la lecture dans l'établissement des rapports intertextuels :

L'intertexte est l'ensemble des textes que l'on peut rapprocher de celui que l'on a sous les yeux, l'ensemble des textes que l'on retrouve dans sa mémoire à la lecture d'un passage donné. L'intertexte est donc un corpus indéfini. On peut toujours, en effet, en reconnaître le commencement : c'est le texte qui déclenche des associations mémorielles dès que nous commençons à le lire. Il

²¹⁵ KRISTEVA, Julia, *ibid.*

²¹⁶ WAHL, François, *ibid.*

²¹⁷ MAIGNEAU, Dominique, *ibid.*

²¹⁸ JENNY, Laurent, *ibid.*

²¹⁹ TROUVÉ, Alain, « Lecture et intertextualité : Parcours de la reconnaissance », dans *Parcours de la reconnaissance intertextuelle*, EPURE, Reims, pp.5-22, 2006, en ligne, <<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02978989/document>>, consulté le : 20 juin 2021.

²²⁰ *Ibid.*

²²¹ MALANDAIN, Pierre, cité par Pierre-Marc de Biasi, *Op. Cit.*

²²² KRISTEVA, Julia, *ibid.*

²²³ RIFFATERRE, Michaël, *ibid.*

*est évident, par contre, qu'on n'en voit pas la fin. Ces associations sont plus ou moins étendues, plus ou moins riches, selon la culture du lecteur. Elles se prolongent et se développent selon le progrès de cette culture, ou même en fonction du nombre de fois que nous relisons un texte.*²²⁴

Sa démarche conduit donc à lier l'intertextualité à la littérarité. Il précise que « *l'intertextualité est [...] le mécanisme propre à la lecture littéraire. Elle seule, en effet, produit la signifiante, alors que la lecture linéaire, commune aux textes littéraires et non littéraires, ne produit que le sens*²²⁵ ». Riffaterre finit par redéfinir l'intertextualité, ainsi :

*Il s'agit d'un phénomène qui oriente la lecture du texte, qui en gouverne éventuellement l'interprétation, et qui est le contraire de la lecture linéaire. C'est le mode de perception du texte qui gouverne la production de la signifiante, alors que la lecture linéaire ne gouverne que la production du sens. C'est le mode de perception grâce auquel le lecteur prend conscience du fait que, dans l'œuvre littéraire, les mots ne signifient pas par référence à des choses ou à des concepts, ou plus généralement par référence à un univers non-verbal. Ils signifient par référence à des complexes de représentations déjà entièrement intégrés à l'univers langagier. Ces complexes peuvent être des textes connus, ou des fragments de textes qui survivent à la séparation de leur contexte, et dont on reconnaît, dans un nouveau contexte, qu'ils lui préexistaient.*²²⁶

Après les travaux de Riffaterre viennent les réflexions d'Antoine Compagnon qui définit l'intertextualité comme la « *répétition d'une unité de discours dans un autre discours*²²⁷ ».

Antoine Compagnon affirme :

*La citation est la reproduction d'un énoncé (le texte cité) qui se trouve extrait d'un texte origine (texte 1) pour être introduit dans un texte d'accueil (texte 2). Si cet énoncé proprement dit reste lui-même inchangé du point de vue de son signifiant, le déplacement qu'il subit modifie son signifié, produit une valeur neuve et entraîne une transformation qui affecte tout à la fois le signifié du texte cité et le texte d'accueil où il se réinsère*²²⁸.

Pour lui, « *Le travail de l'écriture est une réécriture dès lors qu'il s'agit de convertir des éléments séparés et discontinus en un tout continu et cohérent [...] toute écriture est collage et glose, citation et*

²²⁴ RIFFATERRE, Michaël, « L'intertexte inconnu », dans *Littérature, Intertextualité et roman en France, au Moyen Âge*, n°41, 1981, pp. 4-7, en ligne, <https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1981_num_41_1_1330>, consulté le : 21 juin 2021.

²²⁵ RIFFATERRE, Michaël, cité par Pierre-Marc de Biasi, Op. Cit.

²²⁶ RIFFATERRE, Michaël, « L'intertexte inconnu », Op. Cit.

²²⁷ COMPAGNON, Antoine, cité par Pierre-Marc de Biasi, Op. Cit.

²²⁸ Ibid.

*commentaire*²²⁹ ». Quant à Gérard Genette, comme nous l'avons déjà expliqué dans le deuxième chapitre, la notion qu'il propose à la place de l'intertextualité est l'hypertextualité. Cette dernière a lieu lorsqu'un texte B, l'hypertexte, se greffe sur un texte A antérieur, l'hypotexte, qu'il transforme ou imite. C'est à partir de toutes ces propositions de définitions que nous allons essayer de suggérer et de cerner une nouvelle notion qui représente la manifestation de l'intertextualité dans le domaine mythique.

Dans son article *Historique du concept d'intertextualité*, Nathalie Limat-Letellier s'interroge sur la perspective que peut ouvrir le principe de cette notion : « *Dans la mesure où l'intertextualité kristevienne se réclame de la sémiotique, ne pourrait-elle pas faire intervenir d'autres codes et contextes d'emprunt ?* »²³⁰ » D'après elle, un texte peut ne pas avoir comme origine un autre texte, mais il peut être engendré à partir d'autres langages ou d'autres sources culturelles. Elle explique que :

*Dans le discours de J. Kristeva, la notion indifférenciée de texte paraît applicable à d'autres supports que l'écrit : l'enregistrement radiophonique, les techniques d'improvisation, de mémorisation dans la diffusion de la poésie orale, des mythes, des contes traditionnels à travers leurs multiples versions. Elle pourrait s'étendre aussi à des formes d'expression hybrides, combinant le message textuel à des systèmes de signes non verbaux : le théâtre, l'opéra, le cinéma, la bande dessinée, l'informatique, la télématique ...*²³¹.

A partir de ce postulat, pourrait-on suggérer que si la réécriture est l'opération dont le résultat est l'intertextualité, la réécriture mythique donne, alors, naissance à la protonotion d'« *intermythualité* ». Dans un article publié en 2018, dans *La Revue de la Faculté des Lettres et des Langues* de l'Université de Biskra, nous avons repris cette protonotion que nous avons déjà proposée lors d'une communication en 2010, dans un colloque international en Grande Bretagne, tout en tentant de la définir comme étant « *la réapparition, dans un mythe ou autour de lui, d'un ensemble de fragments appartenant à*

²²⁹ Ibid.

²³⁰ LIMAT-LETELLIER, Nathalie, « Historique du concept d'intertextualité », dans Marie Miguet-Ollagnier et Nathalie Limat-Letellier, *L'intertextualité*, Presses universitaires de Franche-Comté, Besançon, 1998, en ligne, <<http://books.openedition.org/pufc/4507>>, consulté le : 19 juin 2021.

²³¹ Ibid.

un autre mythe, le précédant ou l'égalant chronologiquement²³² ». Autrement dit, elle est la ressemblance, la correspondance et les échanges fragmentaires qui s'opèrent entre plusieurs mythes. Cependant cette définition nécessite plus de précision.

La protonotion d'intermythualité a été mentionnée, mais malheureusement pas définie, par Brîndușa Grigoriu, une chercheuse à l'Université Alexandru Ioan Cuza de Iasi, en Roumanie. Dans son livre *Amor sans desonor : une pragmatique pour Tristan et Yseut*, publié en 2013, une forme livresque de sa thèse de doctorat, soutenue en 2010, elle utilise ce néologisme, dans lequel elle sépare le préfixe du reste du mot par un trait d'union : « *inter-mythualité*²³³ », et le juxtapose à l'intertextualité afin de marquer leurs sens proches. Quelques années plus tard, elle parle de cette invention réciproque dans un article publié dans *Agathos*, une revue internationale de sciences humaines et sociales :

Que penser, en effet, d'un message venant par ce biais socioprofessionnel de la part d'un chercheur affilié à une université d'un autre continent, qui vous signale qu'il a eu, presque avant vous, la même idée scientifiquement « brillante » ? Et inventé lui-même, juste avant de vous avoir lu, le terme « intermythualité », quasi même conceptuel ?²³⁴

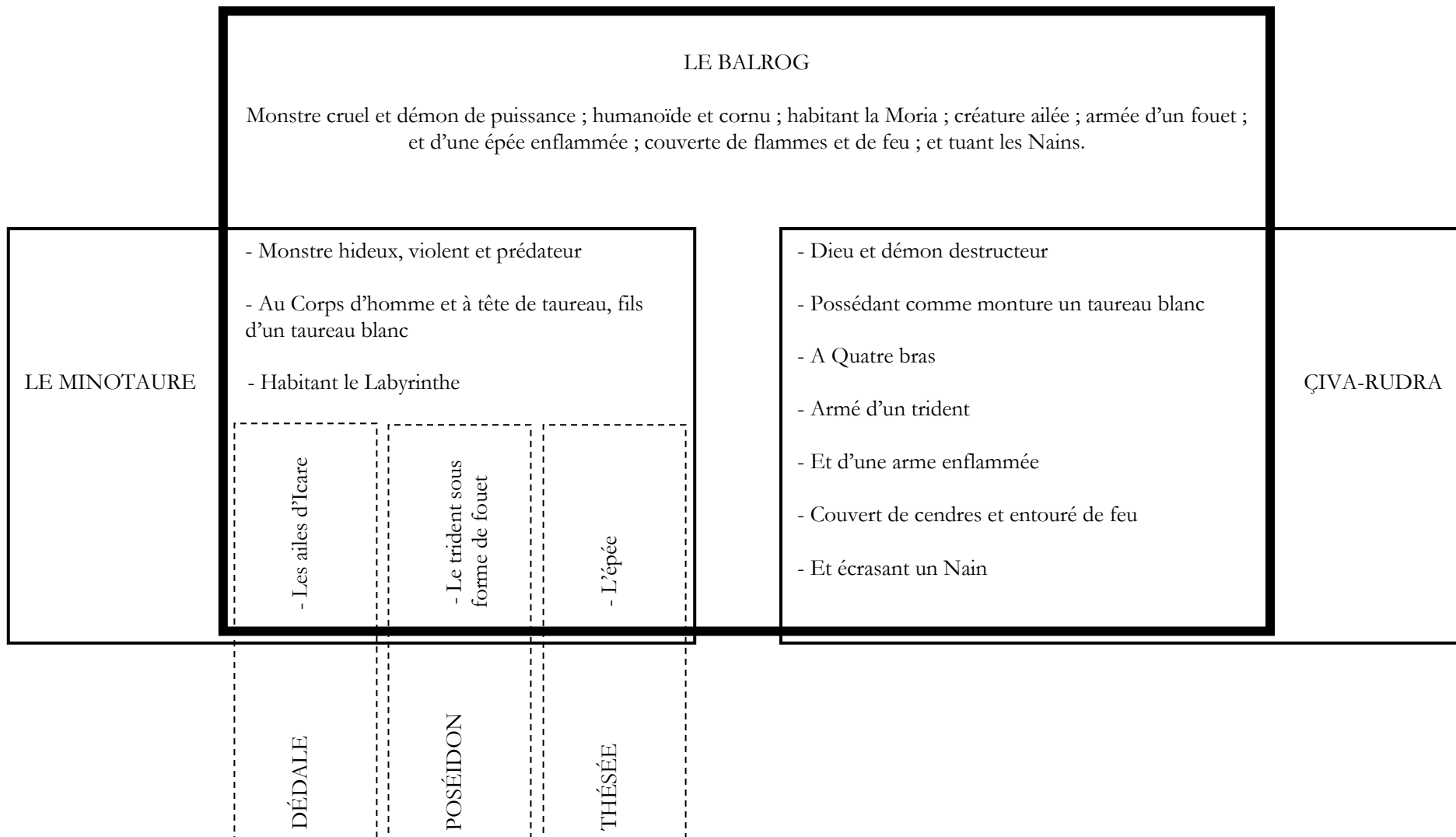
Donc, afin de définir de manière adéquate l'intermythualité, nous pensons qu'elle est le phénomène qui présente des croisements, sous formes de correspondances et de partages de mythemes communs qu'ils soient patents ou latents, entre des mythes anciens, modernes, littéraires ou autre, avec de nouveaux mythes, qui ne formaient que des éléments textuels mais qui ont pris une dimension mythique.

Pour expliquer davantage cette définition, nous proposons le schéma suivant qui illustre l'exemple du Balrog de la Moria, un monstre créé de toute pièce par Tolkien.

²³² HAMMOUDA, Mounir, « La Balrog de la Moria : la mythomorphose d'une histoire primordiale », dans *La Revue de la Faculté des Lettres et des Langues*, n° 22, volume 2, Université de Biskra, 2018, p. 4.

²³³ GRIGORIU, Brîndușa, *Amor sans desonor : une pragmatique pour Tristan et Yseut*, Édition Universitaire de Craiova, 2012, p. 14.

²³⁴ GRIGORIU, Brîndușa, « Jeux et rapports de pouvoir sur les plateformes francophones d'écriture (Social Interplay and Power Relationships on Francophone Writing Sites) », dans *Agathos*, Volume 10, Issue 2, 2019, pp. 230, en ligne, <https://www.agathos-international-review.com/issue10_2/27.Brindusa%20Grigoriu.pdf>, consulté le : 15 juillet 2020.



III.4.2. Arkhémythe, hypomythe et hypermythe

L'intermythualité se concrétise lorsqu'on se rend compte qu'il y a un croisement de mythes. Tout commence avec un événement fondateur. Prenons à titre d'exemple les personnages bibliques et coraniques Abel et Caïn ainsi que le fratricide que commet ce dernier. L'importance de cet événement le rend sacré, et par conséquent mythique, et puisqu'il est, dans ce cas, le premier de ce genre historiquement parlant, nous pouvons le considérer comme un « arkhémythe » : concept que nous proposons à partir du grec « arkhé » qui signifie, selon le site de philosophie Idixa, « *là où les choses sont supposées commencer, selon la nature ou l'histoire. Le principe est séquentiel, physique ou ontologique. C'est l'originaire, le premier, le principiel, le primitif*²³⁵ ».

L'arkhémythe se distingue bien sûr de l'archétype, car, si ce dernier est l'assemblage du préfixe « arché », ayant le même sens que « arkhé », et le suffixe « type » signifiant « figure », « personne », « individu », « être » ou « chose », pour désigner « *le modèle, le type primitif, et notamment l'original opposé à la copie qu'on en fait*²³⁶ », l'arkhémythe, quant à lui, renvoie plutôt à un événement originel, une histoire primitive, comme par exemple la construction de l'arche de Noé et le déluge. Dans le concept « arkhémythe », et contrairement à celui « d'archétype », le sens du mot ne se construit pas de droite à gauche, mais plutôt de gauche à droite, ce n'est pas le mythe qui est l'origine, mais on parle de l'origine du mythe. Nous comprenons de ceci que l'arkhémythe n'est pas un mythe, c'est le début du mythe.

*Tant que le mythe est authentiquement vécu, adopté comme objet de croyance par un groupe dans une société traditionnelle, il ne pourrait être vraiment identifié et étudié comme mythe ; mais lorsqu'il est objectivé comme mythe, comme catégorie particulière du langage et de la pensée, il se trouve ravalé au rang d'une production identitaire et chosifiée de l'esprit*²³⁷.

Subséquemment, l'arkhémythe servira de récit-exemple pour inspirer d'autres récits, une sorte de canevas ou de modèle narratif, un gisement dont les matériaux

²³⁵ « Le mot "arkhè" nomme à la fois le commencement (l'originaire) et le commandement (l'autorité) », disponible sur : <<https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0705011001.html>>, consulté le : 12 septembre 2021.

²³⁶ IRIGOIN, Jean, Op. Cit., p. 235.

²³⁷ WUNENBURGER, Jean-Jacques, « Mytho-phorie : formes et transformations du mythe », *Religiologiques*, Automne 1994, n° 10, p. 2.

seront exploités pour la fabrication d'autres objets. Il engendrera des récits qui deviendront mythes à leurs tours, comme le cas de Remus et Romulus, ou de simples histoires, ou textes, qui garderont le statut de textes littéraires ou qu'on oubliera avec le temps. Dans les œuvres de Tolkien, cette filiation est illustrée par plusieurs exemples dont nous citons ici celui de Tom Bombadil. Selon les Livres Saints, le premier homme créé par Dieu est Adam, il est donc l'unique humain qui n'a pas de parents, formant un couple avec Eve, considérée par la Tradition comme la plus belle femme de la création, ils étaient présent avant toute l'humanité, vu que celle-ci s'est formée à partir de leurs descendants. Ce récit primitif, cet arkhémythe a engendré d'autres récits qui sont devenus des mythes, tels que Manu, le premier humain sur Terre dans la mythologie hindoue, ou Pangu, le premier être sorti du chaos originel.

Dans *Bilbo le Hobbit*, on retrouve cette figure de « l'Aîné de tous » dans le personnage du vieux Tom Bombadil. Il habitait avec sa femme, la fille de la Rivière, une belle jeune reine elfe, « *ses cheveux blonds tombaient en longues ondulations sur ses épaules, sa robe était verte, du vert des jeunes roseaux, chatoyant d'argent semblable à des perles de rosée, et sa ceinture était d'or, façonnée comme une chaîne d'iris des marais émaillée des yeux bleu pâle de myosotis*²³⁸ ». Tom est décrit comme le plus ancien, celui qui n'avait pas de père, il « *était ici avant la rivière et les arbres, [...] se souvient de la première goutte de pluie et du premier gland. Il a tracé des sentiers avant les Grandes Gens, et il a vu arriver les Petites Personnes. Il était ici avant les rois et les tombes et les Êtres des Galgals*²³⁹ ».

Si l'on revient à l'intertextualité selon la réflexion de Genette, l'arkhémythe est à l'origine des mythes, qui, loin de rester figés, subissent « *un incessant remaniement de [leur] forme et de [leurs] contenus, qui passe, par conséquent, par des phases de démythification, sources de remythisation cyclique*²⁴⁰ ». Autrement dit, le déplacement d'un mythe, dans le temps et l'espace, peut le tuer, mais celui-ci peut également perdurer, demeurer vivant et devenir une source féconde au service de la créativité et de l'imagination. La générativité indéfinie du mythe, « *qui le rend inséparable de la création collective, de la culture vivante [et] de la*

²³⁸ TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Le seigneur des anneaux, La communauté de l'Anneau*, Op. Cit., p. 219.

²³⁹ Ibid., p. 233.

²⁴⁰ WUNENBURGER, Jean-Jacques Op. Cit.

*religion dynamique*²⁴¹ », peut, comme nous l'avons déjà mentionné, faire naître de nouveaux mythes.

*Un mythe varie, à une même époque, dans l'espace, selon des régions géographiques et selon les groupes de population ; ensuite, tout mythe oralement transmis est soumis également à une évolution linéaire dans la durée. ... Au fur et à mesure que les versions multiples d'un même mythe sont transmises à travers le temps, elles subissent à leur tour des transformations secondaires qui renouvellent peu à peu l'histoire. L'acte oral de transmission est, à sa manière, toujours une forme de création*²⁴².

Ainsi, l'arkhémyste, qui est le modèle primitif, est conservé puis répété, objectivement transmis mais subjectivement modifié, devenant ainsi un mythe A (hypomythe), qui est, par la suite, réécrit, transformé fusionné avec d'autres mythes et donnant vie à une multitude de variantes, un ensemble de mythes B (hypermythes). Chaque mythe (A ou B) se conjugue donc au pluriel, autorisant des versions modifiées, dont chacune possède sa propre singularité.

L'hypomythe et l'hypermythe ne peuvent aucunement être considérés comme des arkhémistes, toutefois un hypermythe peut devenir un hypomythe dans le cas où il engendre à son tour d'autres mythes. Cependant, quand est-ce qu'un élément textuel devient un hypermythe ? C'est quand il prend de l'ampleur, en matière de réception, dans son contexte de diffusion, quand sa notoriété devient considérablement pertinente chez le lecteur ou dans une société bien définie, au point de devenir un mythe à son tour. On pourrait parler d'hypermythe individuel et d'hypermythe collectif. L'hypermythe est la métamorphose de l'hypomythe.

L'attaque menée par Abraha d'Abyssinie contre la Kaaba est, dans la culture arabo-musulmane, un fait historique incontestable, toutefois pour une personne extérieure à cette culture, ce récit pourrait constituer un mythe. Cet événement peut donc être considéré comme un arkhémyste, car non seulement il est un fait primitif mais il marque également la naissance d'un mythe. Sa reprise et sa transformation dans l'œuvre de Tolkien, à travers l'attaque des Oliphants contre Minastirith, pourrait le hisser au statut d'hypomythe dans le cas où la réécriture de Tolkien prendrait une

²⁴¹ Ibid., p. 3.

²⁴² Ibid., p. 8.

dimension mythique. Cette mythification ne peut avoir lieu sans l'association du mythe à l'arkhémythe, par une collectivité ou l'un de ses membres. « *Les mythes peuvent donc donner lieu à une reprise de leur sens dans un nouveau contexte culturel de réception. Le discours mythique n'est plus, dès lors, affecté à la récitation mais à une explicitation du travail du sens, sous forme narrative ou plus généralement argumentative*²⁴³ ».

À travers son expérience lecturale (fruit de ses lectures) ou picturale (dépendant essentiellement de l'image : films, séries, jeux vidéo, peinture etc.), chaque lecteur se construit, individuellement ou collectivement, une anthologie d'hypomythes, propre à lui, une sorte de mythologie personnelle contemporaine. Cette construction, basée sur la déconstruction du mythe, est loin de le vider de son essence, car en s'abreuvant de la culture des lecteurs, elle lui redonne une nouvelle vitalité.

Le passage du mythe du statut d'hypomythe à celui d'hypermythe le transforme, d'abord par la réorganisation de sa structure narrative, puis par l'activité de sa réception, car il se retrouve soumis à une réactualisation herméneutique qui le déracine de son contexte et le lit et relit autrement. Se retrouvant sous le scalpel de l'imagerie populaire et folklorique, des connaissances scientifiques et artistiques et du savoir religieux, le mythe se détotalise et se décompose en mythes faisant des hypomythes et des hypermythes de véritables arènes où ils deviennent des électrons de sens totalement libres de choisir leurs destinées.

*La poïétique mythique se greffe dès lors sur une logique du démantèlement-remembrement, qui n'est pas sans rappeler la logique productive du bricolage, telle que la décrit Cl. Lévi-Strauss. Dans ce cas, des fragments de corps matériels ou ici, en l'occurrence, textuels, se trouvent réintroduits, après réduction de forme et combinaison résiduelle (hybridation), dans de nouveaux ensembles. Le mythe se survit ainsi à lui-même, sur un mode épars, mais se voit par là-même disséminé dans un vaste champ de références culturelles*²⁴⁴.

La création fictionnelle contemporaine, qu'elle soit littéraire ou audiovisuelle, se présente comme « *une libre recreation de mythes anciens ou issus d'autres contextes culturels*²⁴⁵ », un procédé que l'on peut voir comme un retour du mythe, non seulement dans le sens

²⁴³ Ibid., p. 15.

²⁴⁴ Ibid., p. 17.

²⁴⁵ Ibid., p. 19.

d'une adaptation et une actualisation de mythes anciens répondant à des conditions sociales et politiques, mais surtout dans le sens d'une fictionnalisation. L'écrivain, en faisant appel au mythe, reconnaît sa puissance symbolique incomparable, il le met au service de son imagination individuelle, profite de sa malléabilité et sa plasticité, de sa régénéralité et de sa matrice archétypale mythique pour remythiser la littérature et créer de nouvelles histoires, voire même de nouvelles mythologies. Ainsi, cette créativité sans frontières rend possible une mythification perpétuelle de la littérature, donnant à la mytho-poétique un aspect culturel.

Cette mythification ne se réduit pas au domaine littéraire, puisqu'elle a investi, au fil des siècles, d'autres domaines, tels que des héros modernes, fictifs ou réels, de musiques, de sport, de cinéma, de politiques, etc. jugés importants pour telle ou telle collectivité (Don Juan, Faust, Michael Jackson, Diego Maradona, Marilyn Monroe, Che Guevara), ou bien des objets et des événements, à l'instar de quelques voitures (la Citroën DS, la Porsche 911 ou les Bugatti et les Ferrari, Roland Barthes en a fait un article dans *Mythologies*). Si le commencement de l'intermythualité est l'existence d'un arkhémythe, son accomplissement ne peut s'effectuer sans une mythification.

III.4.3. De l'Inter- à la trans- mythualité

L'écriture intermythuelle, à travers la reprise des procédures de la réécriture mythique, fait apparaître une nouvelle histoire, inédite et mythique, qui laisse apercevoir, en filigrane, des mythes anciens. Ce nouveau texte mythique est « obtenu par des procédés contrôlés d'emboîtement, de superposition, de métissage interculturel [et] de croisements inter-textuels (mélange de mythes bibliques et du paganisme, par exemple)²⁴⁶ ». Ainsi, les transformations que subit un mythe sont étroitement liées à une culture donnée, dont dépend sa vitalité, car c'est la culture qui détermine quelle direction doit prendre le changement du mythe, et par conséquent de quel sens il doit s'habiller.

Parlons maintenant de sens ! Tout texte se définit comme un objet social, et son sens, selon Umberto Eco, relève de trois origines : l'intention de l'auteur, l'intention du lecteur et l'intention du texte. Eco définit l'intentio auctoris comme l'ensemble des

²⁴⁶ Ibid.

« intentions conscientes de l'auteur, les savoirs qu'il a voulu exposer, les thèses qu'il a voulu défendre²⁴⁷ ». Il déclare aussi que l'intentio lectoris c'est « les sens qu'il a cherché à faire advenir, qu'il a sollicités au départ du texte en projetant ses propres connaissances et ses propres préoccupations²⁴⁸ ». Quant à l'intentio operis :

Pour Eco, il s'agit là des significations potentielles, qui sont immanentes aux structures de l'œuvre et peuvent faire l'objet d'un repérage objectif. Pour nous, il s'agit plutôt des sens partagés, reconnaissables par différents lecteurs d'une même génération, qui résultent du caractère social du texte, et qui n'ont donc pas nécessairement été voulues comme telles par l'auteur et ne se réduisent pas non plus à des projections subjectives de lecteurs particuliers. Ces significations socialement reconnaissables dépendent des codes en vigueur au moment de la réception et évoluent de génération en génération : aucun lecteur particulier n'a donc le pouvoir de les saisir toutes. En outre, elles ne sont évidemment pas partagées par tous les lecteurs d'une même génération : certaines ne sont perçues que par un petit nombre de lecteurs subtils ou érudits. Dire que des significations sont « socialement reconnaissables » ne signifie donc pas qu'elles sont évidentes ou faciles à déceler : cela veut seulement dire que leur identification se fait à l'aide de codes non individuels disponibles dans le contexte de réception²⁴⁹.

Ainsi, le sens du texte, et éventuellement celui du mythe en tant qu'élément textuel, dépend de ces trois intentions : celle de l'auteur, souvent impossible à définir, car seul l'auteur serait capable de divulguer ce qu'il voulait dire ; celle du lecteur, relevant d'une part de l'ordre de l'interprétation, c'est-à-dire « de la reconnaissance de schémas communs, référables à une culture collective²⁵⁰ », et d'autre part de l'ordre de l'utilisation, c'est-à-dire « de la projection des schémas personnels, liés à des expériences privées, des fantasmes, des rêves, etc.²⁵¹ » ; et enfin celle du texte, qui est indispensable à son sens, car elle peut éclaircir des détails que ni l'auteur ni le lecteur n'ont pu percevoir. De ce fait, toute lecture lucide, afin de dégager la signification d'un texte, doit mobiliser et combiner « les sens intentionnels voulus par l'auteur, les sens partagés qui peuvent être attribués par

²⁴⁷ DUFAYS, Jean-Louis ; LISSE, Michel ; MEURÉE, Christophe, *Théorie de la littérature : une introduction*, Academia-Bruylant, Louvain-la-Neuve, 2009, pp. 19-20.

²⁴⁸ Ibid.

²⁴⁹ Ibid.

²⁵⁰ Ibid.

²⁵¹ Ibid.

convention à l' "intention du texte" et les sens "projetés" plus ou moins volontairement par le lecteur²⁵² ».

Il est vrai que le dialogue mythique est un simple échange de mythes, une simple transmission d'éléments constitutifs, considérés comme les seuls points partagés par les mythes en question, mais ce dialogue se retrouve au centre d'un carrefour culturel, où les cultures de l'auteur, du lecteur et du texte lui-même se croisent, il devient alors un lieu interculturel. Cependant, son aventure ne s'arrête pas là, car les voyages des mythes peuvent produire d'autres phénomènes textuels – parmi lesquels nous insistons sur un aspect bien spécifique – et donner ainsi une autre dimension à l'intermythicalité. Cet aspect est le devenir du récit. Dans le cas où l'hypermythe, à travers le dialogue mythique, devient une suite de l'hypomythe, on parlera ici de transmythicalité. Et vu que tout se passe dans la fiction, il doit donc d'abord y avoir transfictionnalité pour qu'il y ait transmythicalité. Selon Richard Saint-Gelais :

La transfictionnalité, elle, suppose la mise en relation de deux ou de plusieurs textes sur la base d'une communauté fictionnelle : constituent un ensemble transfictionnel, non pas les textes qui mentionnent un personnage comme Sherlock Holmes (par exemple celui que je suis en train d'écrire), mais bien les textes où Holmes figure et agit comme personnage. Il en va de même pour les univers fictifs considérés dans leur ensemble. Un auteur qui situerait une histoire dans Middle Earth, le monde imaginé par Tolkien dans The Lord of the Rings, créerait du coup un ensemble fictionnel dans lequel le texte de Tolkien serait rétrospectivement inclus²⁵³.

La notion de transfictionnalité a permis de montrer que, même si le texte se clôture, la fiction reste ouverte, sa porosité laisse s'établir des connexions entre les mondes fictifs, ce qui implique que ceux-ci communiquent entre eux à travers les connaissances encyclopédiques des lecteurs. Si cette notion se définit comme le « phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction que ce soit par reprise de personnages, prolongement d'une intrigue préalable ou

²⁵² Ibid., p. 20.

²⁵³ SAINT-GELAIS, Richard, « La fiction à travers l'intertexte : pour une théorie de la transfictionnalité », p. 2, en ligne, disponible sur : <<https://www.fabula.org/colloques/frontieres/PDF/Saint-Gelais.pdf>>, consulté le : 7 février 2021.

*partage d'univers fictionnel*²⁵⁴ », son inventeur, Richard Saint-Gelais, précise que le mot « texte » ne se limite pas seulement au monde littéraire mais il englobe aussi les univers du cinéma, de la télévision, de la bande dessinée et d'autres domaines.

Nous pouvons donc prétendre à la possibilité d'une continuité entre les univers mythiques, ce qui procure à chaque mythe un devenir transmythuel : la réapparition du Balrog dans un autre univers différent de celui de Tolkien, la suite de l'histoire d'Eowyn et de Faramir dans un autre récit, les aventures des enfants de Sam au-delà de la forêt de Mirkwood ou la réapparition d'un autre Anneau du Pouvoir. La transmythualité, à l'image de la transfictionnalité, serait elle aussi « *l'épreuve de la répétition sérielle et migrante, de la répétition dans laquelle se glisse une différence qui se comprend comme un passage de l'œuvre à la pensée, puis de la pensée vers une œuvre qui relève à la fois du même et de l'autre*²⁵⁵ ». Ainsi, l'idée de « traversée » s'applique également sur le monde du mythe, car lui aussi traverse l'espace et le temps, même s'il est démuné de son aspect oral, sa forme écrite lui permet d'être repris et de continuer de vivre dans un contexte totalement différent, grâce à l'inter- et la transmythualité.

Conclusion

L'invention et la lecture des mythes sont étroitement liées à la culture, de celui qui écrit et celui qui lit. Quand il y a échange entre le texte et le lecteur, il y a échange culturel entre l'auteur et le lecteur, souvent de cultures différentes, car comme l'avance Luc Collès, dans son ouvrage *Littérature comparée et reconnaissance interculturelle*, « *le texte littéraire [est] comme un regard qui nous éclaire, fragmentairement, sur un modèle culturel*²⁵⁶ », cet échange entre auteur et lecteur implique un dialogue mythique qui ne pourrait, en aucun cas, avoir lieu sans la présence du premier et l'interférence du second.

Dans le roman graphique 300, de Frank Miller et de Lynn Varley, adapté au cinéma par Zack Snyder en 2006, les auteurs racontent un épisode de la bataille des

²⁵⁴ SAINT-GELAIS, Richard, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Les Éditions du Seuil, Paris, 2011, p. 7.

²⁵⁵ CARRIER-LAFLEUR, Thomas, « Richard Saint-Gelais, Fictions transfuges », *Analyses*, vol. 7, n° 3, automne 2012, p. 470.

²⁵⁶ COLLÈS, Luc, *Littérature comparée et reconnaissance interculturelle*, De Boeck, Louvain-la-Neuve, 1994, p. 20.

Thermopyles, en 480 av. J.-C., où 300 soldats spartiates font face à une gigantesque armée perse. Certes, certains lecteurs verront que ce roman est une réécriture, pouvant être jugée historique, de l'un des plus célèbres événements des guerres médiques. Alors que d'autres le verront comme la réécriture de la bataille qui opposa le roi Saül à Goliath, et cela est dû aux multiples mythes communs aux deux récits mythiques. Mais le plus pertinent est le fait qu'une petite armée a pu vaincre une grande. Car il est raconté dans la Bible et dans le Coran, que l'armée du roi Saül – dont le nombre de soldats a été réduit à cause de ceux qui ont tourné le dos à leur roi – a pu vaincre celle de Goliath et cela grâce à un jeune homme nommé David. Un lecteur arabo-musulman pourra l'interpréter de la même façon, il lira cette événement selon sa propre culture qui, liée à une « *expérience esthétique [ayant] pour fonction de faire travailler intérieurement le lecteur sur sa réalité individuelle et ses expériences interindividuelles*²⁵⁷ », mettra en rapport son moi culturel au monde de la fiction et par conséquent déclenchera une interaction culturelle. Ainsi, Saül, Goliath et David se traduiront par Tâlût, Jâlût et Dâwüd.

De ce fait, le texte littéraire devient l'espace où les cultures se croisent, où les mythes dialoguent, où les mythes provoquent des interprétations divergentes. Car si la réécriture est un échange, un partage, une correspondance de matériaux textuels, l'intermythualité permet un échange plus important, plus profond, celui des matériaux mythiques, et par conséquent culturels. Grâce à elle, le culturel transcende ses frontières en direction de l'Autre, accordant ainsi à la littérature son statut de « *lieu emblématique de l'interculture*²⁵⁸ ».

²⁵⁷ RIONDET, Odile, « L'auteur, le livre et le lecteur dans les travaux de Pierre Bourdieu », *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)*, n° 2, pp. 82-89, 2003, en ligne, <<https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2003-02-0082-001>>, consulté le : 9 septembre 2021.

²⁵⁸ ABDALLAH-PRETCEILLE, Martine, PORCHER, Louis, *Education et communication interculturelle*, PUF, Paris, 1996, p. 162.

« Ainsi, j'étais déjà arrivé à cette conclusion que nous ne sommes nullement libres devant l'œuvre d'art, que nous ne la faisons pas à notre gré, mais que préexistant à nous, nous devons, à la fois parce qu'elle est nécessaire et cachée, et comme nous ferions pour une loi de la nature, la découvrir »

Marcel Proust

Conclusion générale



Les mythes ont été forgés pour répondre aux premières questions que se sont posées les hommes afin de comprendre le monde, ainsi que son origine et l'origine de toutes les créatures et de tous les phénomènes qui animent leur quotidien. Au début de la création mythique, ces récits n'étaient pas arbitraires, ils constituaient des réponses à des questions, des solutions à des problèmes et des explications à des énigmes. Issus de réflexions philosophiques, leur origine est due à la coïncidence de deux éléments essentiels : les croyances ancrées au plus profond de l'âme et de l'esprit humains, et des événements cosmiques et naturels. Ce phénomène synchronistique, que Jung nomme « la synchronicité », réunit dans un seul et même monde « la psyché et la matière ».

Les phénomènes synchronistiques se comportent selon Jung comme des hasards gorgés de sens. Ils sont caractérisés par la coïncidence porteuse d'une signification d'un phénomène objectif physique avec un événement psychique sans qu'on puisse imaginer une raison ou un mécanisme causal¹.

Pour Jung, cette signification se détache de l'avis subjectif de l'être humain, il l'élève jusqu'à en faire un principe métaphysique général : « *La synchronicité présuppose un sens a priori par rapport à la conscience humaine, un sens qui en apparence se trouve à l'extérieur de l'être humain².* » Considérant le « sens » comme un archétype, ce fondateur de la psychologie analytique déclare en 1959, dans une correspondance avec Erich Neumann, que :

Le sens semble toujours être d'abord inconscient et ne peut donc être découvert que post hoc ; c'est pourquoi on risque toujours de voir un sens là où il n'y a rien de ce genre. On a besoin des expériences synchronistiques

¹ PRIMĂS, Hans, « Synchronicité et Hasard », dans *Psychaanalyse : Psychanalyse*, p. 3, En ligne, <https://www.psychaanalyse.com/pdf/Synchronicite_et_Hasard.pdf>, consulté le : 22 mars 2017.

² JUNG, Carl Gustave, cité par Hans Primäs, *ibid.*, p. 5.

pour pouvoir justifier l'hypothèse d'un sens latent, qui est indépendant de la conscience. Tout comme une création n'a pas de sens discernable sans la conscience humaine qui la reflète, l'hypothèse du sens latent attribuée à l'être humain une signification cosmogonique, une véritable "raison d'être"³.

C'est ce que nous avons rapproché de la croyance interne, inconsciente, qui se situe au niveau de la monade de Leibniz, définie comme étant l'âme, la substance simple qui compose les différents corps. Notre réflexion tente donc, d'abord, de répondre à la question de la conception des mythes, à leur création avant même leur récitation, leur transmission et leur écriture. Ainsi, ancré génétiquement au plus profond de l'homme, la croyance engendre des mythes, qui parcourent les temps et les lieux, sans jamais arriver à un état achevé, un état que même l'écriture ne peut se vanter d'offrir aux mythes. « *Aucun mythe ne se transmet de façon simple, car il est porteur de sens et ce sens risque de subir des déperditions et des transformations⁴* ». Mais durant son voyage, le mythe agit comme un modèle de conduite, il inspire et devient une indispensable matière à partir de laquelle l'homme invente.

Le mythe a pour but de matérialiser et d'habiller de palpable, de visible, de mouvementé et de dramatique des intuitions, des conjectures, des idées, de soi désincarnées et conceptuelles, pour nous les communiquer dans l'imaginaire, et non pas dans l'abstrait, il n'enregistre pas des constatations, mais des explications⁵.

De ce fait, chaque écrivain puise dans une mythologie particulière, qui répond à ses attentes et dont le choix dépend de son positionnement, de son identité, de sa culture, et du contrat qu'il désire signer avec le lecteur. Le mythe devient alors un passeur d'héritage culturel et une solution pour la créativité et l'imaginaire, ne servant pas seulement de sources de fragments et de balises qui portent une ancienne signature, mais également de modèle d'écriture, de mythification. Ainsi, des éléments historiques, religieux, culturels, des figures politiques, artistiques, etc. peuvent se transformer en modèles mythiques.

³ Ibid.

⁴ NAVARRE, Dominique, *Récits mythologiques II, La rédaction des mythes*, En ligne, <<http://www.utqueant.org/net/pdf/carnavarremytheII.pdf>>, consulté le : 25 novembre 2017.

⁵ BOTTERO, Jean, cité par Simone Manon, *Qu'est-ce qu'un mythe ?*, En ligne, <<http://www.philolog.fr/wwwwww>>, consulté le : 01 décembre 2017.

Tolkien, afin de monter le grand puzzle de son univers, a fait appel, d'abord, à sa croyance, car en tant que chrétien il a trouvé sa source d'inspiration principale dans les textes sacrés. En lisant de très près ses récits, on se rend compte des similitudes entre la création de son monde imaginaire et la Genèse. Cependant ce lien entre la fiction tolkienienne et les Livres Saints, qui se manifeste souvent à travers des archétypes, ne se limite pas à la Bible, car dans certains passages quelques événements, d'importance majeure, font référence à des faits historiques et religieux relatés dans le Saint Coran. Ainsi la référence religieuse est pour Tolkien, si l'on reprend l'expression de Northrop Frye, « Le Grand code » de son écriture, le modèle de sa création littéraire et la première clé de la compréhension de sa poétique.

Dans l'univers imaginaire de Tolkien, Eru Ilúvatar est le dieu suprême qui a créé les Ainur, Arda et les races qui la peuplent. Possédant une hiérarchie semblable à celle citée dans les Livres Saints, les Ainur forment la catégorie des créatures supérieures et préférées d'Eru. Leurs statuts, leurs rôles, leurs pouvoirs et leur organisation, comparés à la hiérarchie céleste, les assimilent à certaines créatures divines la composant. Les Valar sont alors comparés aux Archanges, les Maiar aux Anges, les Istari aux Prophètes et Melkor à Satan, l'ange déchu. Ce sont justement les Ainur qui ont participé avec leur chant, sous les ordres d'Eru, à la création d'Arda, la Terre.

Après sa création, Arda a été habitée par une diversité de races, de créatures inférieures, que Tolkien classe, dans un ancien poème déjà cité au premier chapitre, selon leur venue au monde. Dans ses œuvres, on reconnaît la figure des Djinn, les premiers occupants de la Terre – d'après la tradition musulman – bienfaisants et malfaisants, respectivement à travers celles des Elfes et des Nains ; la représentation de la nature à travers celle des Ents ; la répugnance et la cruauté de Gog et Magog à travers les monstrueux Orques et Gobelins, demeurant dans des cavernes ou se regroupant derrière le Morannon, la grande Porte Noire de fer du Mordor. Quant aux Hommes, toujours entourés d'animaux, l'auteur leur a consacré le rôle le plus important de ses histoires, celui de sauver Arda du mal et de permettre au bien de triompher.

En plus de s'inspirer de la hiérarchie céleste et terrestre et du récit de la création du monde racontés par les Livres Saints, Tolkien leur a également emprunté des arkhémithes, tels que « la faute originelle », « la résurrection », « l'immortalité », « le paradis », des archétypes aussi, comme la figure du Christ, de l'antéchrist, de Salomon, etc. ou des histoires courtes réadaptées, à l'instar de celle de la Tour de Babel et du conflit de la diversité des langues, et celle des gens de l'éléphant qui, selon le Coran (sôurat Al-Fîl), voulaient détruire la Maison sacrée de Dieu.

Donc, contrairement à tous ceux qui pensent que l'auteur de la Terre du Milieu a puisé, la principale matière première de son écriture, dans l'Antiquité, celui-ci a plutôt cherché les éléments et les structures fondamentaux de ses œuvres dans l'Antiquité tardive. Ensuite, il s'est tourné vers les mythes, les légendes et les contes. Ainsi, un lecteur de Tolkien, averti et d'une culture avancée, se retrouve entouré dans sa lecture par des myèmes venant de partout, d'époques différentes, de diverses régions, de mythologies hétéroclites, de religions multiples et d'une appartenance générique hétérogène. Cette réhabilitation mythémiques a fait de Bilbo le Petit Poucet de Tolkien, a transformé l'Ogre aux bottes de sept lieues en Troll ou en Dragon, a accru le nombre des Nains tout en changeant leur statut de hôtes en invités, a converti le rôle du miroir du serviteur de la Méchante Reine de Blanche-Neige à celui de Galadriel, la Dame de Lórien, a offert le pouvoir magique de la porte de la caverne des quarante voleurs d'Ali-Baba à plusieurs portes de la Terre du Milieu.

Mais il n'y a pas que le conte qui a été réécrit dans l'œuvre de Tolkien, puisqu'à travers sa lecture, on croise le chemin du roi Arthur, se cachant dans la figure d'Aragorn, accompagné de Merlin, habillé en Gandalf, portant Excalibur rebaptisée Andúril, ou celui de Prométhée transformé en Aulë, d'Aphrodite et d'Ariane jouant chacune son tour le personnage de Galadriel, de Gygès, derrière le regard malicieux de Gollum, en train d'observer Persée et Sisyphe se disputant le rôle de Frodon, du Minotaure, métamorphosé en Balrog, hantant un Labyrinthe souterrain que les Nains nomment la Moria.

La présence du conte dans les récits de Tolkien, même s'il est réécrit, leur confère un lien avec l'enfance et l'écriture du rêve, et son fusionnement avec la légende et le

mythe leur permet d'influencer le moi profond, car, selon Tolkien, « *le texte de fantasy doit provoquer chez le lecteur [...] effroi et émerveillement*⁶ », il peut atteindre l'émotion du lecteur d'une façon plus importante et plus efficace que les autres genres d'écriture.

De ce fait, la poétique de Tolkien est une « mythopoïétique », « *c'est-à-dire qu'elle possède la capacité de créer ses propres mythes*⁷ ». Elle ne réutilise pas seulement des anciens matériaux mythiques – en se basant sur une structure et un échafaudage préexistant, présenté et unifié par Campbell – mais elle les restaure et en crée de nouveaux mythes, imprégnés de sacré, reflétant la philosophie de l'auteur et les réflexions personnelles et collectives de son contexte. Cette poétique qui avait, au départ, l'objectif de devenir une mythologie propre à un pays, est devenue l'origine de tout un genre, celui de la Fantasy, de la myth fantasy plus précisément, car selon Marshall B. Thym, Robert H. Boyer et Kenneth J. Zahorski, celle-ci se caractérise par la présence de phénomènes magiques, fabuleux, surréalistes, voire surnaturels ou divins, irrationnels mais très significatifs.

Selon André-François Ruaud, « *la fantasy est une littérature fantastique incorporant dans son récit un élément d'irrationnel qui n'est pas traité seulement de manière horrifique, présente généralement un aspect mythique et est souvent incarné par l'irruption ou l'utilisation de la magie*⁸ ». Dans cette littérature, tout ce qui existe – tel que les événements, les lieux, les créatures, etc. – ne peut ni arriver ni exister dans le monde réel.

Elle est le lieu où le mythe est au centre de l'écriture, englobant des éléments qui peuvent provenir des *Métamorphoses* d'Ovide et de la *Théogonie* d'Hésiode, des mythologies du monde entier, de la Bible et du Coran, du Mabinogion gallois ou de l'Elder Edda islandais, des contes populaires de tout horizon, comme l'explique Jacques Baudou, « *mélangeant ainsi les œuvres littéraires antiques ou moyenâgeuses à contenu mythologique et les textes sacrés*⁹ ». La poétique de Tolkien est « *un remarquable boulot de réhabilitation, [l'auteur] a grandement œuvré pour la reconnaissance de ce genre de littérature*¹⁰ », car avant lui, la

⁶ BAUDOU, Jacques, Op. Cit., p. 8.

⁷ WALTER, Philippe, cité par Stéphanie Dalleau, « *Le monstre fabriqué dans la littérature occidentale au tournant des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles* », Thèse de doctorat, Université de la Réunion, 2014, p. 72.

⁸ RUAUD, André-François, *Cartographie du merveilleux*, Gallimard, coll. « Folio SF », Paris, 2001, p. 10.

⁹ BAUDOU, Jacques, *La fantasy*, PUF, Paris, 2005, p. 9.

¹⁰ JARNO, Stéphane, Op. Cit.

majorité des créatures de son univers, étaient différents de ceux connus par le lecteur contemporains, comme le note Poul Anderson :

Tolkien [...], non comme un simple imitateur mais avec créativité [...] a gradé les trolls et les orques antipathiques. Il a rendu les nains moins ambigus, plus serviables et plus fiables que les vieilles histoires. Les elfes ont subi une transfiguration totale. Bien sûr, il savait parfaitement ce qu'il faisait et il y a magnifiquement réussi. Ses elfes sont aussi réels que tous les autres personnages de ce récit épique, graves et braves, poétiques et puissants, nostalgiques et magiques, idéal inaccessible mais incontestable¹¹.

Le mot *fantasy*, lui-même, désigne à l'origine « une imagination créatrice », ce qui se rapproche du sens du mot « fantaisie » – auquel est souvent associé le concept d'originalité – qui signifie « la faculté de créer librement, sans contrainte ». Cette faculté est justement l'essence de la poétique de Tolkien, « créer librement », écrire ses propres mythes à partir d'éléments déjà présents, sans se soucier de la rationalité et de la logique. C'est d'ailleurs ce qu'a fait l'humain depuis qu'il a commencé à s'interroger à propos du monde qui l'environne.

La puissance créatrice est attribuée à Dieu, et l'homme, créé à son image, fait partie de son œuvre et ne cesse de l'imiter. Les philosophies religieuses, qu'elles soient païennes, chrétiennes ou musulmanes se construisent autour de « *l'idée théologique en affirmant que Dieu est la mesure de toutes choses, le premier moteur ou le libre créateur des vérités et valeurs éternelles*¹² ». De ce fait, l'homme se voit aussi créateur et transcrit la volonté divine en s'accordant une liberté propre à lui. Sa volonté humaine se focalise d'abord sur une quête identitaire, car l'homme doit d'abord se comprendre lui-même pour ensuite comprendre le monde. Et sa clé du succès est la créativité, vu que l'art, de façon générale, peut permettre à mieux se connaître soi-même, puisqu'il renseigne sur les passions et les vices de l'homme. « *L'art ne reproduit pas le visible ; il rend visible* », disait Paul Klee, il nous ouvre les portes de la connaissance à travers l'imagination.

Selon, Pat B. Allen, « *le don de créativité se niche en chacun de nous, dans l'attente de s'exprimer* ». Et cela par des voies qui diffèrent d'un individu à un autre : peinture,

¹¹ BAUDOU, Jacques, Op. Cit., p. 46.

¹² BOURGEOIS, Bernard, « Création : création et créativité », *Encyclopédie Universalis*, en ligne, <<https://www.universalis.fr/encyclopedie/creation-creation-et-creativite/2-philosophie-de-la-creation-humaine>>, consulté le : 9 septembre 2021.

danse, chant, littérature, etc. La voie de Tolkien est sa poétique liée étroitement aux mythes. D'après Robert Silverberg :

La fantasy est la branche la plus ancienne de la littérature d'imagination, aussi ancienne que l'imagination humaine elle-même. Il n'est pas difficile de croire que la même impulsion artistique qui a produit les extraordinaires peintures rupestres d'Altamira et de Chauvet, il y a quinze, vingt, voire trente mille ans, a également produit les stupéfiantes légendes de dieux et de démons, de talismans et de charmes, de dragons et de loups-garous, de contrées prodigieuses au-delà de l'horizon [...] Il me plaît de penser que le besoin d'inventer des histoires est universel, qu'il existe des conteurs depuis qu'il y a sur cette planète des êtres qu'on peut considérer comme "humains"¹³.

Tolkien est l'un de ces conteurs, de ces fabricants de mythes qui ont mis au service de la créativité tout leur savoir religieux, littéraire, encyclopédique, linguistique, etc. afin de sous-crée un monde à l'image de l'œuvre de Dieu, une cosmogonie où les textes sacrés et ceux issus des traditions orales, considérés comme mythes à un certain moment de l'Histoire, se croisent et s'entremêlent, dialoguent et correspondent, partagent et échangent des éléments qui leur sont constitutifs. Pour une nécessité terminologique, nous avons nommé ce procédé de croisement mythique et de fusionnement mythémique « l'intermythualité », désignant ainsi le dialogue des mythes.

Cependant, pour bien cerner cette protonotion et ouvrir le champ à de futures perspectives de recherche, nous avons suggéré d'autres concepts, tels que « l'arkhémythe », « l'hypermythe » et « l'hypomythe ». Comme nous l'avons déjà expliqué, l'arkhémythe n'est pas un mythe, mais il marque le début de l'existence d'un mythe, son origine, son commencement. Il s'agit d'un événement originel, qui ne possède pas d'antécédent historique, que certains considèrent comme réel et sacré, car faisant partie de leur croyance, et d'autres comme mythique. L'arkhémythe n'est pas un mythe fondateur, il est plutôt un événement fondateur. Cette distinction vient répondre au débat éternel sur la mythification des événements religieux et précise que ceux-ci relèvent de l'historique plutôt que du mythique. De ce fait, l'Homme s'inspire de l'arkhémythe pour produire des mythes, qui pourront devenir par la suite des

¹³ SILVERBERG, Robert, cité par Mats Ludün, Op. Cit., p. 8.

hypomythes, c'est-à-dire des souches pouvant donner naissance à d'autres mythes, des hypermythes.

L'invention de toute une cosmogonie implique également l'écriture d'un idéal, d'un monde complet, fictif mais présenté comme réel en même temps, un monde équilibré, presque parfait, où les mythes sont non seulement le fondement du texte, mais aussi celui de sa sacralité. De ce fait, « *l'auteur de fantasy devient alors une sorte d'aède, inspiré par des dieux, qui apporte la sacralité à sa parole*¹⁴ ». Une parole imprégnée de culture propre à celui qui écrit et à sa société, qui, d'abord durant l'acte d'écriture et de réécriture hérite des traits d'une culture plus ancienne, et ensuite pendant l'acte de lecture se heurte à une culture nouvelle, plus jeune et plus moderne engendrant ainsi un ensemble d'interactions et d'échanges entre des cultures différentes, et par conséquent entre plusieurs identités culturelles, pouvant être individuelles ou collectives.

La poétique de Tolkien est un carrefour où viennent se croiser des mythes de tout ordre et venant de tout horizon, chargés de valeurs religieuses, morales, didactiques et culturelles, créant un genre à part où le mythique, l'irrationnel, le magique et l'irréel ne font qu'un. Si, selon Baudou, on distingue trois catégories de myth fantasy : « *La première est la réécriture plus ou moins fidèle [...] La deuxième est l'adaptation moderne [...] La troisième est la création pure et simple de mythologies*¹⁵ », les œuvres de Tolkien réunissent les trois à la fois, car elles doivent leur fondement à un ensemble de réécritures, dont le résultat est, par la suite, adapté à un public bien déterminé, et dont l'objectif est la création de toute une mythologie, un objectif accompli avec plus ou moins de succès.

¹⁴ LUDÛN, Mats, Ibid., p. 12.

¹⁵ BAUDOU, Jacques, Op. Cit., p. 10.

Références bibliographiques



I. Œuvres du corpus :

TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Bilbo le hobbit*, Editions Stock, Paris, 1969.

TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Le seigneur des anneaux, La communauté de l'anneau*, Christian Bourgois éditeur, Paris, 1972.

TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Le seigneur des anneaux, Les deux tours*, Christian Bourgois éditeur, Paris, 1972.

TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Le seigneur des anneaux, Le retour du roi*, Christian Bourgois éditeur, Paris, 1973.

II. Œuvres littéraires :

GALLAND, Antoine (trad.), *Les mille et une nuits, Tome troisième*, Ebooks libres et gratuits, 2006.

GRIMM, Jakob et Wilhelm, *Contes Merveilleux, Tome II*, Ebooks libres et gratuits, 2004.

OVIDE, *Les Métamorphoses*, G.T. Villenave (trad.), Ebooks libres et gratuits, 2005.

PERRAULT, Charles, *Neuf Contes*, Centre National de Documentation Pédagogique, Paris, 2011.

PROUST, Marcel, *Le Temps retrouvé*, éd. Pléiade, 1927.

TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Contes et Légendes Inachevées Intégrale*, Pocket, Paris, 2014.

TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Histoire de la Terre du Milieu, Le second livre des contes perdus*, Christian Bourgois éditeur, Paris, 1998.

TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Le Silmarillion*, Christian Bourgois éditeur, Paris, 1978.

TOURNIER, Michel, *Le vent Paraquet*, Gallimard, Paris, 1979

VIRGILE, *Œuvres complètes, Tome premier*, M. Charpentier (trad.), C. L. F. Panckoucke, Paris, 1833.

III. Ouvrages critiques :

ABDALLAH-PRETCEILLE, Martine, PORCHER, Louis, *Education et communication interculturelle*, PUF, Paris, 1996.

AKNIN, Laurent, J.R.R. *Tolkien*, Éditions nouveau monde, Paris, 2005.

AUGER, Danièle, DELATTRE, Charles (dir.), *Mythe et fiction*, Presses universitaires de Paris Nanterre, Nanterre, 2010.

BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, PUF, Paris, 1989.

BARTHES, Roland, *Mythologies*, Éditions du Seuil, Paris, 1957.

BARTHES, Roland, *S/Z*, Éditions du Seuil, Paris, 1970.

BAUDOU, Jacques, *La fantasy*, PUF, Paris, 2005.

BENOIST, Luc, *Signes, symboles et mythes*, PUF, Paris, 1975.

- BERTRAND, Michèle (éd.), *Stratégies narratives et processus thérapeutiques*, PUF, Besançon, 1998.
- BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Pocket, Paris, 1999.
- BONNAL, Nicolas, *Tolkien les univers d'un magicien*, Les belles Lettres, Paris, 1998.
- BOYER, Régis, *L'Edda Poétique*, Fayard, Paris, 1992.
- BRASEY, Edouard, *Le bestiaire fabuleux*, Pygmalion/Gérard Watelet, Paris, 2001.
- BRUNEL, Pierre, *Mythocritique. Théorie et parcours*, PUF, Paris, 1992
- BRUNEL, Pierre, *Mythopoétique des genres*, PUF, Paris, 2003.
- CAMPBELL, Joseph, *Le Héros aux mille et un visages*, Éditions Oxus, Paris, 2010.
- CARPENTER, Humphrey, J.R.R. *Tolkien, une biographie*, Edition Pocket, Paris, 2004.
- CARTER, Lin, *Tolkien, le maître des anneaux*, Le Pré aux Clercs, Paris, 2003.
- COLBERT, David, *Les mondes magiques du Seigneur des Anneaux*, Le Pré aux Clercs, Paris, 2004.
- COLLÈS, Luc, *Littérature comparée et reconnaissance interculturelle*, De Boeck, Louvain-la-Neuve, 1994.
- COLLIN, Fabrice, NOIREZ, Jérôme, *Enquête sur les loups-garous*, Fetjaine, Montrouge, 2011.
- DERRIDA, Jacques, *L'écriture et la différence*, Editions du Seuil, Paris, 1967.
- DESROSIERS, Steve, *Les Nombres : Symbolisme et Propriétés*, Québec, 2005.
- DÉTIENNE, Marcel, *L'invention de la mythologie*, Gallimard, Paris, 1992.

DIOULDE, Laya, *La Tradition orale ; problématique et méthodologie des sources de l'histoire africaine*, Niamey, CRDTO, 1972.

DIXSAUT, Monique (dir.), *Etudes sur la République de Platon, 2 de la science, du bien et des mythes*, Vrin, Paris, 2005.

DUFAYS, Jean-Louis, LISSE, Michel, MEURÉE, Christophe, *Théorie de la littérature : une introduction*, Academia-Bruylant, Louvain-la-Neuve, 2009.

DURAND, Gilbert, *Champs de l'imaginaire, textes réunis par Danièle Chauvin*, ELLUG, Grenoble, 1996.

DURAND, Gilbert, *Figures mythiques et visages de l'œuvre : de la mythocritique à la mythanalyse*, Dunod, Paris, 1992.

DURAND, Gilbert, *Introduction à la mythologie, Mythes et sociétés*, Albin Michel, Paris, 1996.

DURAND, Gilbert, *Le décor mythique de la chartreuse de Parme*, José Corti, Paris, 1990.

DURAND-LE-GUERN, Isabelle, *Le Moyen Âge des romantiques*, Nouvelle édition, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2001, en ligne, disponible sur : <<http://books.openedition.org/pur/29614>>, consulté le 25 décembre 2020.

DURKHEIM, Emile, *Sociologie et éducation*, PUF, Paris, 1922.

ÉLIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Gallimard, Paris, 1963.

ÉLIADE, Mircea, *La nostalgie des Origines*, Gallimard, Paris, 2005.

ÉLIADE, Mircea, *Traité d'histoire des religions*, Payot, Paris, 1968.

FAIVRE D'ARCIER, Éléonore, MADOU, Jean-Pol, VAN EYNDE, Laurent, *Mythe et création. Théorie, figures*, Bruxelles, Facultés universitaires Saint-Louis, 2005.

- FERRÉ, Vincent (dir.), *Tolkien, Trente ans après*, Christian Bourgois, Paris, 2004.
- FRYE, Northrop, *La Parole souveraine*, Seuil, Paris, 1994.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Seuil, Paris, 1982.
- GRIGORIU, Brîndușa, *Amor sans desonor : une pragmatique pour Tristan et Yseut*, Édition Universitaire de Craiova, 2012.
- GUELPA, Patrick, *Dieux & mythes nordiques*, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2009.
- GUELPA, Patrick, *Dieux & mythes nordiques*, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2009.
- HÉBERT, Louis, *Méthodologie de l'analyse littéraire*, p. 42, en ligne, <<http://www.signosemio.com/documents/methodologie-analyselitteraire.pdf>>, consulté le : 14 avril 2018.
- JEAN, Georges, *Le pouvoir des contes*, Casterman, Tournai, 1981.
- JUNG, Carl Gustav, KERÉNYI, Charles, *Introduction à l'essence de la mythologie*, Payot, Paris, 1968.
- JUNG, Carl Gustav, *L'homme et ses symboles*, Robert Laffont, Paris, 1964.
- JUNG, Carl Gustav, *Synchronicité et Paracelsica*, Albin Michel, Paris, 1988.
- JUNG, Carl, Gustave, *Le divin dans l'homme, Lettres sur les religions, choisies et présentées par Michel Cazenave*, Albin Michel, Paris, 1999.
- KAMBOUCHNER, Denis (dir.), *Notions de philosophie*, Tome 2, Gallimard, coll. « Folio-essais », Paris, 1995.

KONICHIKIS, Alberto, FOREST, Jean (dir.), *Narration et psychanalyse*, L'Harmattan, Paris, 1999.

KRISTEVA, Julia, *Sèmeïotikè. Recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

LECOUTEUX, Claude, *Les monstres dans la littérature allemande du Moyen Âge, contribution à l'étude du merveilleux médiéval*, Éditions la Völva, Besançon, 2016.

LECOUTEUX, Claude, *Les nains et les elfes au moyen âge*, Imago, Paris, 1988.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale deux*, Pocket, Paris, 2003.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale*, Pocket, Paris, 2003.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Le Cru et le cuit (Mythologiques 1)*, Plon, Paris, 1964.

LÉVI-STRAUSS, *L'Homme nu*, Plon, Paris, 1971.

LUDÜN, Mats, *La fantasy*, Ellipses Édition, Paris, 2006.

MONNEYRON, Frédéric, THOMAS, Joël, *Mythes et littérature*, PUF, Paris, 2002.

PARIZET, Sylvie, *Babel : ordre ou chaos ? Nouveaux enjeux du mythe dans les œuvres de la Modernité littéraire*, UGA Éditions, Grenoble, 2010, disponible sur : <<http://books.openedition.org/ugaeditions/6249>>, pp. 51-77.

PLATON, *Critias*, Trad. Émile Chambry, La Bibliothèque électronique du Québec, disponible sur : <<https://beq.ebooksgratuits.com/Philosophie/Platon-Critias.pdf>>

PLATON, *Œuvres complètes, Tome 4, La république*, Robert Baccou (trad.), Librairie Garnier Frères, Paris, 1936.

PLATON, *Timée*, Émile Chambry (trad.), La Bibliothèque électronique du Québec, disponible sur : <<https://beq.ebooksgratuits.com/Philosophie/Platon-Timee.pdf>>

- PLINE, *Histoire Naturelle*, M. E. Littré (trad.), Chez Firmin Didot & Cie, Paris, 1877.
- POMEL, Fabienne (dir.), *Miroirs et jeux de miroirs dans la littérature médiévale*, Nouvelle édition, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2003, en ligne, <<http://books.openedition.org/pur/31866>>, consulté le : 13 juillet 2020.
- PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Édition du Seuil, Paris, 1970.
- QUESTIN, Marc-Louis, *La Sagesse de Tolkien ou les prodiges du Silmarillion*, Éditions Trajectoire, Toulouse, 2002.
- RÉGNIER-BOHLER, Danielle (dir.), *La légende arthurienne, le Graal et la Table ronde*, Robert Laffont, Paris, 1989.
- RICARD, Célia, *Le symbolisme de la forêt dans les contes*, 2003.
- ROSSI, Jean-Pierre, *Psycho-neurologie du langage : Le sens du langage et des objets du monde*, Solal Éditeurs, Bruxelles, 2013.
- RUAUD, André-François, *Cartographie du merveilleux*, Gallimard, coll. « Folio SF », Paris, 2001.
- RUHLEN, Merritt, *L'origine des langues*, Éditions Gallimard, Paris, 2007.
- SAINT-GELAIS, Richard, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Les Éditions du Seuil, Paris, 2011.
- SAINTYVES, Pierre, *Les Contes de Perrault et les récits parallèles : leurs origines, coutumes primitives et liturgies populaires*, Éditions Robert Laffont, Paris, 1987.
- SALOUSTIOS, *Des dieux et du monde*, Les Belles Lettres, Paris, 1983.
- TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Fäerie*, Christian Bourgois éditeur, Paris, 1974.

TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Les monstres et les critiques et autres essais*, Christian Bourgois éditeur, Paris, 2006.

VERNANT, Jean-Pierre, *Mythe et religion en Grèce ancienne*, Éditions du Seuil, Paris, 1990.

VON FRANZ, Marie-Louise, *La psychologie de la divination « Le hasard signifiant »*, Poiesis, Toulouse, 1986.

VON FRANZ, Marie-Louise, *Matière et psyché*, Albin Michel, Paris, 2002.

WILLIS, Didier (dir.), *Tolkien, le façonnement d'un monde, Vol. 2 – Astronomie & Géographie*, Le Dragon de Brume, 2014, p. 350.

IV. Dictionnaires et encyclopédies :

ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis, VIALA, Alain (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, PUF, Paris, 2002.

BRUNEL, Pierre, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Edition du Rocher, Paris, 1994.

CAZENAVE, Michel, *Encyclopédie des symboles*, Poche, Paris, 1996

CHAUVIN, Danièle, SIGANOS, André, WALTER, Philippe, *Questions de mythocritique, Dictionnaire*, Imago, Paris, 2005.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Éditions Robert Laffont, Paris, 1982.

COMMELIN, Pierre, *Mythologie grecque et romaine, Édition illustrée de nombreuses reproductions*, Éditions Garnier Frères, Paris, 1960.

FERRÉ, Vincent (dir.), *Dictionnaire Tolkien*, CNRS Éditions, Paris, 2012.

GUIRAND, Félix, SCHMIDT, Joël, *Mythes & mythologies, histoire et dictionnaire*, Larousse-Bordas, Paris, 1996.

LANNI, Dominique (dir.), *Bestiaire fantastique des voyageurs*, Flammarion, Paris, 2014.

PONT-HUMBERT, Catherine, *Dictionnaire des symboles, des rites et des croyances*, Hachette Littérature, Paris, 2003.

V. Thèses de doctorat :

DALLEAU, Stéphanie, « *Le monstre fabriqué dans la littérature occidentale au tournant des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles* », Thèse de doctorat, Université de la Réunion, 2014.

ESTRADE, Charlotte, « "Mythomorphoses" écriture du mythe, écriture métapoétique chez Basil Bunting, T. S. Eliot, Ezra Pound et W. B. Yeats », Thèse de doctorat, Université du Maine, 2012.

FRENCH, Druscilla, « *The power of choice : a critique of Joseph Campbell's "monomyth," Northrop Frye's theory of myth, Mark Twain's orthodoxy to heresy, and C.G. Jung's God-image* », Thèse de doctorat, Pacifica Graduate Institute de Carpinteria, Californie, 1998, en ligne, <<https://www.worldcat.org/title/power-of-choice-a-critique-of-joseph-campbells-monomyth-northrop-fryes-theory-of-myth-mark-twains-orthodoxy-to-heresy-and-cg-jungs-god-image/oclc/57728396?tab=details>>, Consulté le : 8 juin 2020.

HENRY, Alain-Kamal Martial, « *Mythes et violence dans l'œuvre de Sony Labou Tansi* », Thèse de doctorat, Université de Cergy-Pontoise, 2012.

MICHEL, Geneviève, « Paul Nougé, la réécriture comme éthique de l'écriture », Thèse de doctorat, Université Autonome de Barcelone, 2006, en ligne, disponible sur : <<https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/4926/gm1de1.pdf>>, consulté le : 2 janvier 2021.

YOU-HOLLENDER, Seun-Kyong, « *La double écriture dans l'œuvre de Michel Tournier* », Thèse de doctorat, Université Lumière Lyon II, 2002, En ligne, < http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2002/you_sk/info>, consulté le : 05 juillet 2017.

VI. Articles de périodiques :

AVENEL-COHEN, Pascale, « *Et s'il n'était pas mort à Prague ?* de Marco Bacci : une réécriture de *La Métamorphose* de Franz Kafka », *Germanica, Le travail de réécriture dans la littérature de langue allemande au XX^e siècle*, N° 31, 2002, pp. 11-22.

BANCAUD, Florence, « La réécriture de Bouvard et Pécuchet dans *Un célibataire entre deux âges* (1915), *Recherche d'un chien* (1922) de Franz Kafka et dans *Toute une histoire* (1995) de Günter Grass », *Germanica, Le travail de réécriture dans la littérature de langue allemande au XX^e siècle*, N° 31, 2002, pp. 39-58.

BARATTA, Alexandre, WEINER, Luisa, « La lycanthropie : du mythe à la pathologie psychiatrique », *L'information psychiatrique*, 2009/7, Vol. 85, pp. 675-679.

BENOIT, Martine-Sophie, « Réécriture et déconstruction - *Ein weites Feld* de Günter Grass », *Germanica, Le travail de réécriture dans la littérature de langue allemande au XX^e siècle*, N° 31, 2002, pp. 85-97.

BONNET, Marc. « De quelques représentations possibles du péché originel », *Topique*, vol. 105, N° 4, 2008, pp. 143-160.

BRUNEL, Pierre, « Du labyrinthe des rues au labyrinthe de l'être », *Amaltea. Revista de mitocrítica*, Vol. 1, 2009, pp. 243-251.

CARRIER-LAFLEUR, Thomas, « Richard Saint-Gelais, Fictions transfuges », *Analyses*, vol. 7, n° 3, automne 2012, pp. 461-481.

COUSIN, Catherine, « Les objets d'Hadès : casque d'invisibilité et sièges de l'oubli », *Gaia : revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaique*, n° 17, 2014. pp. 129-155.

DUCHEMIN, Jacqueline, « Le mythe de Prométhée à travers les âges », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n° 3, octobre 1952, pp. 39-72.

FRYE, Northrop, « Littérature et mythe », dans *Poétique*, 1971, pp. 489-514.

GAUDREAU, Jean, « Handicap et sentiment d'abandon dans trois contes de fées : Le petit Poucet, Haensel et Gretel, Jean-mon-Hérisson », *Enfance*, Tome 43, n°4, 1990, pp. 395-404.

GÉLY, Véronique, « Mythes et littérature : perspectives actuelles », *Revue de Littérature Comparée*, 2004, Tome 3, p.329-347.

GRASSI, Valentina, « Parler d'un maître ou faire parler le maître symboles, mythes et société », dans *Sociétés*, vol. 123, no. 1, 2014, pp. 27-34.

HAMMOUDA, Mounir, « La Balrog de la Moria : la mythomorphose d'une histoire primordiale », dans *La Revue de la Faculté des Lettres et des Langues*, n° 22, volume 2, Université de Biskra, 2018, pp. 3-15.

HARF-LANCNER, Laurence, « La métamorphose illusoire : des théories chrétiennes de la métamorphose aux images médiévales du loup-garou », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 40^e année, n° 1, 1985. pp. 208-226.

HOUZIAUX, Alain. « Le péché originel et le devoir de mémoire », *Topique*, vol. 91, N° 2, 2005, pp. 37-54.

IRIGOIN, Jean, « Quelques réflexions sur le concept d'archétype », *Revue d'histoire des textes*, bulletin n°7, 1978, pp. 235-245.

LALAOUI, Fatima-Zohra, « Le mythe et le mythe littéraire (à travers une lecture du mythe Keblout dans Nédjma de K.Yacine) », *Les cahiers du CRASC*, 2004, n°7, pp. 21-37.

LÉVI-STRAUSS, Claude, « Comment ils meurent », revue *Esprit*, n° 402, avril, 1971.

LORIAUX, Robert, « L'Être et l'Idée selon Platon », *Revue Philosophique de Louvain*, Troisième série, Tome 50, n°25, 1952, pp. 5-55.

LYARD, Denyse, « Jung et la psychose », dans *Cahiers de l'Herne. Carl G. Jung*, Éditions de l'Herne, Paris, 1984, p. 97-114.

MERAD, Ali, « Le Christ selon le Coran », In *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, N°5, 1968, pp. 79-94.

MESCHONNIC, Henri, « Pour la poétique », *Langue française*, n°3, 1969, pp. 14-31.

MONNEYRON, Frédéric, « Gilbert Durand et l'étude des mythes », dans *Sociétés*, vol. 123, no. 1, 2014, pp. 41-49.

MONZANI, Stefano, « Pratiques du conte : revue de la littérature », *La psychiatrie de l'enfant*, 2005, Tome 2, Vol. 48, pp. 593-634.

NGIJEL-NGIJOL, « La parole agréable », in *Revue Notre librairie*, n° 99 octobre-décembre 1989, clef, 1990.

PANAGIOTIS, Christias, « Le sens commun. Perspectives pour la compréhension d'une notion complexe », *Sociétés*, 2005, Tome 3, n° 89, pp. 5-8.

RONCATO, Daniel, « Du monde diurne au mythe souterrain », *Sociétés*, 2001, Tome 3, n° 73, pp. 17-20.

SELLIER, Philippe. « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », dans *Littérature*, n° 55, La farcissure, Intertextualités au XVIe siècle, 1984, p.113.

SOKOLL, D. A. R., « Du symbolisme de l'épée », *Synergies européennes*, Bruxelles/Dresde, octobre 2005.

STENUICK, Jean-Yves, « Beorn ou l'origine des capacités exceptionnelles d'un homme », dans *L'Arc et le Heaume, Les Animaux chez Tolkien*, n°2, Février 2010.

VIERNE, Simone, « Le voyage initiatique », *Romantisme*, 1972, n°4, pp. 37-44.

WUNENBURGER, Jean-Jacques, « Mytho-phorie : formes et transformations du mythe », *Religiologiques*, Automne 1994, n° 10, pp. 49-70.

ZUMTHOR, Paul, « Oralité », *Intermédialités / Intermediality*, n° 12, 2008, pp. 169-202.

VII. Articles électroniques :

ALBERT, Jean-Pierre, « Destins du mythe dans le christianisme médiéval », dans *L'Homme*, 1990, tome 30 n°113, pp. 53-72, en ligne, disponible sur : <https://www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1990_num_30_113_369204>, consulté le : 05 décembre 2020.

ARON, Thomas, « La réécriture faite texte », dans *Semen*, n° 3, 1987, En ligne, <<http://journals.openedition.org/semen/5573>>, consulté le : 05 avril 2018.

ASTRUC, Rémi, « Fonctionnement de la "figure" comme personnage archétypique du roman moderne », dans *Les cahiers psychologie politique*, En ligne, numéro 18, Janvier 2011, <<http://lodel.irevues.inist.fr/cahierspsychologiepolitique/index.php?id=1798>>, consulté le : 24 mars 2018.

BARTHES, Roland, « Théorie du texte », 1974, en ligne, disponible sur : <http://asl.univ-montp3.fr/e41slym/Barthes_THEORIE_DU_TEXTE.pdf>, consulté le : 17 janvier 2021.

BERTIER, Maxime, « Les personnages magiciens : des personnages à haut risque rédactionnel ? », dans *Spirale, Revue de recherches en éducation*, n°23, 1999, Apprendre l'écrit - Les valeurs en formation et en éducation (3) pp. 85-100, en ligne, disponible sur :

<https://www.persee.fr/doc/spira_0994-3722_1999_num_23_1_1541>, consulté le : 20 mars 2021.

BERTIN, Georges, « Actualité du sacré », en ligne, disponible sur : <<https://www.georges-bertin.com/actualite-du-sacre/>>, consulté le : 20 décembre 2020.

BERTIN-ELISABETH, Cécile, « À propos de la réécriture des mythes dans Cubagua », En ligne, <<http://crimic-sorbonne.fr/actes/sal4/bertin.pdf>>, consulté le : 13 mars 2014.

BIASI (de), Pierre-Marc, « Théorie de l'intertextualité », en ligne, <http://www.pierre-marc-debiasi.com/textes_pdf/2369.pdf>, consulté le : 19 juin 2021.

BOYER, Pascal, « Tradition orale », *Encyclopædia Universalis*, En ligne, <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/tradition-orale>>, consulté le : 1 juillet 2017.

BRITO, Emilio, « Xavier Tilliette, La mythologie comprise. Schelling et l'interprétation du paganisme (coll. Bibliothèque d'histoire de la philosophie. N.S.). 2002 », in *Revue théologique de Louvain*, 34^e année, fasc. 2, 2003. pp. 244-245, En ligne, disponible sur : https://www.persee.fr/doc/thlou_0080-2654_2003_num_34_2_3293_t1_0244_0000_3, consulté le : 27 novembre 2020.

BRUNEL, Pierre, « La mythocritique au carrefour européen », dans *Revistas Científicas Complutenses*, En ligne, <<https://revistas.ucm.es /index.php/THEL/article/download/THEL9595230069A/34123>>, consulté le : 02 février 2015.

BUSCOT, Gilles, « Mythification de l'histoire dans l'espace français et germanique », dans *Recherches germaniques*, n° 40, 2010, en ligne, disponible sur : <<http://journals.openedition.org/rg/568>>, consulté le : 22 décembre 2020.

CARRIER-LAFLEUR, Thomas, « Richard Saint-Gelais, Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux, Paris, Seuil, coll. "Poétique", 2011, 605 p. », en ligne,

<<https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/809/711>>, consulté le : 04 juin 2021.

CONSTANDULAKI-CHANTZOU, Ioanna, *Du mythe ancien au mythe moderne*, pp. 135-138, En ligne, disponible sur : <<https://studylibfr.com/doc/1015205/du-mythe-ancien-au-mythe-moderne>>, consulté le : 18 décembre 2020.

COSSETTE, Marylène, « Le récit de rêve : porte d'entrée de la pensée inconsciente chez Nerval et Milosz », dans *Québec français*, n° 136, 2005, pp. 77–80, en ligne, disponible sur : <<https://id.erudit.org/iderudit/55512ac>>, consulté le : 18 décembre 2020.

DAUPHINÉ, James, « Le mythe de Babel », in *Babel*, N°1, 1996, En ligne, disponible sur : <http://journals.openedition.org/babel/3088>, consulté le : 23 juin 2020.

DOMINO, Maurice, « La réécriture du texte littéraire Mythe et Réécriture », dans *Semen*, n° 3, 1987, En ligne, <<http://journals.openedition.org/semen/5383>>, consulté le : 01 mai 2019.

DUCLOS, Alexandre, « Éléments d'introduction du dossier L'Inconscient collectif comme lieu commun », *Les cahiers psychologie politique*, En ligne, numéro 18, Janvier 2011, <<http://lod.irevues.inist.fr/cahierspsychologiepolitique/index.php?id=1764>>, consulté le : 24 mars 2018.

DUVAL, Etienne, Mythes fondateurs, en ligne, <<http://etienneduval.fr/mythes-fondateurs>>, consulté le : 04 juin 2018.

GÉLY, Véronique, « Pour une mythopoétique : quelques propositions sur les rapports entre mythe et fiction », dans SFLGC, bibliothèque comparatiste, 2006, en ligne, disponible sur : <<https://sflgc.org/bibliotheque/gely-veronique-pour-une-mythopoetique-quelques-propositions-sur-les-rapports-entre-mythe-et-fiction/>>, consultée le : 07 mai 2021.

GRIGORIU, Brîndușa, « Jeux et rapports de pouvoir sur les plateformes francophones d'écriture (Social Interplay and Power Relationships on Francophone Writing Sites) », dans *Agathos*, Volume 10, Issue 2, 2019, pp. 219-237, en ligne, <https://www.agathos-international-review.com/issue10_2/27.Brindusa%20Grigoriu.pdf>, consulté le : 15 juillet 2020.

HOUGRON, Alexandre, « La figure du monstre dans la littérature et au cinéma : monstre et intertextualité », dans *La Page des Lettres*, En ligne, <<https://lettres.ac-versailles.fr/spip.php?article28>>, consulté le : 02 décembre 2020.

JOUVE, Vincent, « De quoi la poétique est-elle le nom ? », *Fabula-LbT*, n° 10, 2012, En ligne, <<http://www.fabula.org/lht/10/jouve.html>>, consulté le : 26 avril 2017.

LADITAN, Affin O., « De l'oralité à la littérature : métamorphoses de la parole chez les Yorubas », *Semen*, n° 18, 2004, En ligne, <<http://semen.revues.org/1226>>, consulté le : 9 mai 2020.

LARIVÉE, Serge J, SÉNÉCHAL, Carole, « La psychanalyse des contes de fées, quelle histoire ! », dans *Bulletin de psychologie*, numéro 514, no. 4, 2011, pp. 359-368, en ligne, <<https://www.cairn.info/revue-bulletin-de-psychologie-2011-4-page-359.htm>>, consulté le : 31 mai 2021.

LARSEN, Kristine, « La Pierre d'Erech et la pierre noire de la Ka'aba : météorite ou "faux météore" ? », traduit de l'anglais par Damien Bador, dans *Tolkiendil*, En ligne, <http://www.tolkiendil.com/essais/astronomie/erech_kaaba_meteorite>, consulté le : 20 juillet 2019.

LARUE-TONDEUR, Josette, « L'Inconscient collectif langagier », dans *Les cahiers psychologie politique*, En ligne, numéro 18, Janvier 2011, <<http://lodel.irevues.inist.fr/cahierspsychologiepolitique/index.php?id=1785>>, consulté le : 24 mars 2018.

LESEC, Cédric, « Pygmalion ou le pouvoir du mythe », dans *Perspective*, n° 2, 2008, en ligne, <<http://journals.openedition.org/perspective/3435>>, consulté le : 04 juin 2021.

LHOTE, Élisabeth, « Pour une didactologie de l'oralité », dans *Éla. Études de linguistique appliquée*, vol. 123-124, no. 3, 2001, pp. 445-453, en ligne, <<https://www.cairn.info/revue-ela-2001-3-page-445.htm>>, consulté le : 1 juin 2020.

LIMAT-LETELLIER, Nathalie, « Historique du concept d'intertextualité », dans Marie Miguet-Ollagnier et Nathalie Limat-Letellier, *L'intertextualité*, Presses universitaires de Franche-Comté, Besançon, 1998, en ligne, <<http://books.openedition.org/pufc/4507>>, consulté le : 19 juin 2021.

MANON, Simone, *Qu'est-ce qu'un mythe ?*, En ligne, <<http://www.philolog.fr/wwwwww>>, consulté le : 01 décembre 2017.

MARCHAND, Anne, « Mythes ? Contes ? Légendes ? De quoi parlons-nous ? », dans *Société de Mythologie Française*, En ligne, <http://www.mythofrancaise.asso.fr/2_mytho/Collectage%20Contes.pdf>, consulté le : 30 avril 2019.

MATRICON-THOMAS, Elodie, « Le fil d'Ariane et la traversée du Labyrinthe », dans *Gaia : revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaique*, numéro 17, 2014, pp. 181-207, en ligne, <https://www.persee.fr/doc/gaia_1287-3349_2014_num_17_1_1629>, consulté le : 6 juin 2021.

NAVARRE, Dominique, *Récits mythologiques II, La rédaction des mythes*, En ligne, <<http://www.utqueant.org/net/pdf/carnavarremytheII.pdf>>, consulté le : 25 novembre 2017.

POUILLON, Jean, « L'analyse des mythes » dans *L'Homme*, n° 1, tome 6, 1966, pp. 100-105, en ligne, disponible sur : <https://www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1966_num_6_1_366759>, consulté le : 25 décembre 2020.

PRIMĂS, Hans, « Synchronicité et Hasard », dans *Psychaanalyse*, En ligne, <https://www.psychaanalyse.com/pdf/Synchronicite_et_Hasard.pdf>, consulté le : 22 mars 2017.

RIALLAND, Ivanne, « La mythocritique en questions », *Acta fabula*, vol. 6, n° 1, 2005, En ligne, <<http://www.fabula.org/acta/document817.php>>, consulté le : 28 février 2017.

RIFFATERRE, Michael, « L'intertexte inconnu », dans *Littérature, Intertextualité et roman en France, au Moyen Âge*, n°41, 1981, pp. 4-7, en ligne, <https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1981_num_41_1_1330>, consulté le : 21 juin 2021.

RIONDET, Odile, « L'auteur, le livre et le lecteur dans les travaux de Pierre Bourdieu », *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)*, n° 2, pp. 82-89, 2003, en ligne, <<https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2003-02-0082-001>>, consulté le : 9 septembre 2021.

RUFFO, Marie-des-Neiges, « Le mythe de l'anneau de Gygès et la nécessité de l'interprétation », dans *Implications philosophiques*, En ligne, <<http://www.implications-philosophiques.org/langage-et-esthetique/philosophie-et-recits/le-mythe-de-l-anneau-de-gyg-es-et-la-necessite-de-l-interpretation-1>>, consulté le : 25 novembre 2017.

RUTTEN, Caroline, « Culture et inconscient collectif : de l'archétype au stéréotype », *Les cahiers psychologie politique*, En ligne, numéro 18, Janvier 2011, <<http://lodel.irevues.inist.fr/cahierspsychologiepolitique/index.php?id=1790>>, consulté le : 24 mars 2018.

SAINT-GELAIS, Richard, « La fiction à travers l'intertexte : pour une théorie de la transfictionnalité », en ligne, disponible sur : <<https://www.fabula.org/colloques/frontieres/PDF/Saint-Gelais.pdf>>, consulté le : 7 février 2021.

SANSONETTI, Paul-Georges, « Le chevalier dans l'imaginaire européen », dans *Theatrum Belli*, En ligne, <<https://theatrum-belli.com/le-chevalier-dans-limaginaire-europeen>>, consulté le : 21 octobre 2019.

STAWINSKI-JANNUSKA, Cécile, « Le rôle du seuil : les portes dans le récit romantique 1830-1880 », *Labyrinthe*, n°18, 2004, En ligne, disponible sur : <<http://journals.openedition.org/labyrinthe/204>>, consulté le 22 mars 2021.

THOMAS, Louis-Vincent, « Le verbe négro-africain traditionnel », en ligne, <<https://www.religiologiques.uqam.ca/no7/thoma.pdf>>, consulté le : 20 décembre 2020.

TROUVÉ, Alain, « Lecture et intertextualité : Parcours de la reconnaissance », dans *Parcours de la reconnaissance intertextuelle*, EPURE, Reims, pp.5-22, 2006, en ligne, <<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02978989/document>>, consulté le : 20 juin 2021.

VAN RIET, Georges, « Mythe et vérité », in *Revue Philosophique de Louvain*, Troisième série, tome 58, n°57, 1960, pp. 15-87, En ligne, disponible sur : <https://www.persee.fr/doc/phlou_0035-3841_1960_num_58_57_5031>, consulté le 25 novembre 2020.

VAN RILLAER, Jacques, *Illusions jungiennes*, En ligne, 22 Juillet 2018, disponible sur : <<https://blogs.mediapart.fr/jacques-van-rillaer/blog/220718/illusions-jungiennes>>, consulté le : 21 Juin 2020.

VIII. Entretiens et interviews :

DUMAS, Pierre-Raymond, « Interview sur le concept d'oraliture accordée à Pierre-Raymond Dumas par le docteur Ernest Mirville », *Conjonctions*, N° 161-162, mars-juin 1984, p. 161.

JARNO, Stéphane, « John Howe : Tolkien a su faire basculer les mythes antiques dans le monde moderne », dans *Télérama*, entretien avec John Howe, Directeur artistique culte de la trilogie du Seigneur des anneaux, Publié le : 13 mai 2017, En ligne, <<http://www.telerama.fr/sortir/john-howe-tolkien-a-su-faire-basculer-les-mythes-antiques-dans-le-monde-moderne,157970.php>>, consulté le 01 décembre 2017.

Office national de radiodiffusion télévision française, *Un certain regard : un entretien avec Amadou Hampâté Bâ*, 1969, Vidéo en ligne, <<http://www.ina.fr/video/CPF86655123/amadou-hampate-ba-video.html>>, consulté le : 25 avril 2017.

IX. Sites ressources :

AACRI : Association des Amis du Centre de Recherche sur l'Imaginaire, En ligne, <www.aacri.fr>, consulté le : 17 avril 2017.

BnF Expositions : Les galeries virtuelles de la Bibliothèque Nationale de France, En ligne, <<http://expositions.bnf.fr>>, consulté le : 07 juillet 2020.

Idixa : Art, pensée, philosophie – La demeure de l'Orloevre ? En ligne, <<https://www.idixa.net/>>, consulté le 12 septembre 2021.

Islam-Information : La science de la religion d'Islam, En ligne, <<https://www.islam-informations.net>>, consulté le : 01 juillet 2020.

JRRVF : Tolkien en Version Française, étudié et commenté, En ligne, <www.jrrvf.com>, consulté le : 18 mai 2020.

Les Archives de Gondor : Site consacré à l'œuvre de J.J.R. Tolkien, En ligne, <<https://www.archivesdegondor.net>>, consulté le : 02 juin 2020.

Mythologica : Le portail des civilisations anciennes, En ligne, <<https://mythologica.fr>>, consulté le : 30 juin 2020.

Tolkien Estate : Site officiel de J. R. R. Tolkien, En ligne, <www.tolkienestate.com>, consulté le : 5 août 2021.

Tolkiendil : L'ami de Tolkien, En ligne, <www.tolkiendil.com>, consulté le : 9 avril 2019.

Universalis : Encyclopédie Universalis, En ligne, <<https://www.universalis.fr>>, consulté le : 05 juillet 2020.

Index des auteurs



-A-

Abdallah-Pretceille, Martine : 231.
Aknin, Laurent : 11, 12, 30, 37.
Albert, Jean-Pierre : 94.
Alberti, Leon Battista : 29.
Aron, Thomas : 129.
Astruc, Rémi : 54.
Avenel-Cohen, Pascale : 133.

-B-

Bachelard, Gaston : 123.
Bador, Damien : 67.
Bakhtine, Mikhaïl : 130.
Bancaud, Florence : 129, 133.
Baratta, Alexandre : 192.
Barthes, Roland : 22, 101, 102, 103, 128, 130, 131.
Baudou, Jacques : 237, 238, 240.
Benoist, Luc : 29.
Bertier, Maxime : 160.
Bertin, Georges : 100.
Bertin-Elisabeth, Cécile : 114, 128, 151.
Bettelheim, Bruno : 110.
Boas, Franz : 151.
Bonnal, Nicolas : 28, 135, 141.
Bonnet, Marc : 51.
Bordas, Eric : 128.

Borges, Jorge Luis : 151.
Bottero, Jean : 234.
Bourgeois, Bernard : 238.
Boyer, Pascal : 89, 90, 92.
Boyer, Régis : 40.
Brasey, Edouard : 72.
Bremond, Claude : 108.
Brunel, Pierre : 14, 75, 95, 153, 179, 196, 197, 203, 204, 213.
Bultmann, Rudolf : 55.
Buscot, Gilles : 103, 104, 106.

-C-

Campbell, Joseph : 19, 152, 153, 154, 155, 158, 159, 162, 163, 164, 166, 168, 169, 170, 171.
Camus, Albert : 96.
Carpenter, Humphrey : 28, 29.
Carrier-Lafleur, Thomas : 229.
Carter, Lin : 12, 135, 136, 137, 140, 141.
Cauvin, Jean : 87.
Cazenave, Michel : 177.
Chauvin, Danièle : 195, 196, 216.
Chevalier, Jean : 74, 96, 127, 146, 163, 169, 187, 191.
Colbert, David : 119, 120, 143, 144, 145, 149.
Collès, Luc : 230.
Collin, Fabrice : 192.

Commelin, Pierre : 188.

Compagnon, Antoine : 219.

Constandulaki-Chantzou, Ioanna : 96, 97.

Cournot, Michel : 122.

Cousin, Catherine : 182, 183.

Crespi, Muriel : 154.

Cuyppers, Michel : 174.

-D-

Dauphiné, James : 68.

De Chalonge, Florence : 48, 49.

Derrida, Jacques : 201.

Desrosiers, Steve : 162.

Détienne, Marcel : 107.

Domino, Maurice : 129, 152, 153.

Duarte, Nancy : 154.

Duchemin, Jacqueline : 179.

Duclos, Alexandre : 67.

Dufays, Jean-Louis : 100, 227, 228.

Dumas, Pierre-Raymond : 91.

Dumézil, George : 96, 106.

Dundes, Alan : 154.

Durand-Le-Guern, Isabelle : 105, 106.

Durant, Gilbert : 14, 18, 22, 48, 96, 133, 146, 151, 153, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 216, 217.

Durkheim, Emile : 161.

Duval, Etienne : 101, 102.

-E-

Eco, Umberto : 227.

Eliade, Mircea : 22, 23, 93, 107, 108.

Engel, Pascal : 27.

Estrade, Charlotte : 205.

-F-

Ferré, Vincent : 15.

Fodale, Nicole : 154, 155.

Foucault, Michel : 152.

Foucrier, Chantal : 65.

French, Druscilla : 154.

Frye, Northrop : 202.

-G-

Galland, Antoine : 125, 126.

Gaudreau, Jean : 113.

Gély, Véronique : 14, 200, 201, 203, 204, 217.

Genette, Gérard : 128, 130, 220.

Gheerbrant, Alain : 74, 127, 146, 163, 169, 187, 191.

Gombrich, Ernst : 29.

Grassi, Valentina : 199.

Greimas, Algirdas Julien : 108.

Grigoriu, Brîndușa : 221.

Grimm, Jakob et Wilhelm : 117, 177, 178.

Guelpa, Patrick : 40.

Guirand, Félix : 168, 181, 184, 185, 205, 206.

Gusdorf, Georges : 93.

-H-

Hammouda, Mounir : 221.

Hampâté Bâ, Amadou : 89.

Harf-Lancner, Laurence : 194.

Hébert, Louis : 18.

Henry, Alain-Kamal Martial : 94, 174, 175.

Hougron, Alexandre : 186, 189.

Houziaux, Alain : 50.

Howland, Jacob : 181.

Husson, Hyacinthe : 110.

-I-

Irigoin, Jean : 49, 223.

-J-

Jarno, Stéphane : 237.

Jean, Georges : 107, 108.

Jenny, Laurent : 218.

Jouve, Vincent : 13.

Jung, Carl Gustav : 24, 47, 48, 49, 50, 66, 233.

Junillon, Ingrid : 113.

-K-

Kaës, René : 49.

Kerényi, Charles : 23, 86.

Ki Zerbo, Joseph : 89.

Kristeva, Julia : 130, 218.

Kropp, Manfred : 174.

-L-

Lachmann, Karl : 49.

Laditan, Affin O. : 87.

Lalaoui, Fatima-Zohra : 105.

Larangé, Daniel S. : 188.

Larivée, Serge J. : 99.

Larsen, Kristine : 83.

Larue-Tondeur, Josette : 12.

Laudouar, Isabelle : 97, 98.

Leclerc de Buffon, Georges-Louis : 142.

Lecouteux, Claude : 37, 38, 39, 41, 42.

Leibniz, Gottfried Wilhelm : 25, 29.

Lévi-Strauss, Claude : 22, 24, 92, 104, 107, 172, 173, 174, 175, 216.

Lhote, Élisabeth : 88.

Limat-Letellier, Nathalie : 220.

Lisse, Michel : 100, 227, 228.

Lord, Albert : 92.

Loriaux, Robert : 49.

Ludün, Mats : 18, 240.

Lyard, Denyse : 50.

-M-

Maigneneau, Dominique : 218.

Malandain, Pierre : 218.

Matricon-Thomas, Elodie : 215.

Mauron, Charles : 96, 196.

Merad, Ali : 57, 58.

Meschonnic, Henri : 13, 93.

Meurée, Christophe : 100, 227, 228.

Michel, Geneviève : 127, 128, 130.

Mirville, Ernst : 91, 92.

Moles, Abraham : 217.

Monneyron, Frédéric : 93, 95, 199.

Montelle, Edith : 98.

Monzani, Stefano : 149.

-N-

N'soudan, François : 87.

Navarre, Dominique : 234.

Ngijel-Ngijol : 92.

Noirez, Jérôme : 192.

-O-

Otto, Rudolf : 196.

Ovide : 189, 193.

-P-

Panagiotis, Christias : 25.

Parizet, Sylvie : 68.

Parry, Milman : 92.

Paulme, Denise : 107.

Pellizer, Ezio : 76, 77.

Perrault, Charles : 110, 111, 112, 114.

Peyronie, André : 205, 213.

Piegay-Gros, Natalie : 132.

Platon : 64, 65.

Pline : 215.

Ploix, Charles : 112.

Pomel, Fabienne : 118, 121.

Pont-Humbert, Catherine : 77, 117, 118, 142, 208.

Porcher, Louis : 231.

Pouillon, Jean : 104.

Primäs, Hans : 233.

Propp, Vladimir : 92, 107, 108, 160.

Proust, Marcel : 152.

-Q-

Questin, Marc-Louis : 65, 67, 84.

-R-

Regnier-Bohler, Danielle : 142, 144.

Rialland, Ivonne : 195, 196.

Ricard, Cécilia : 211.

Ricœur, Paul : 149.

Riffaterre, Michael : 132, 218, 219.

Riondet, Odile : 230.

Robert, Lucie : 88.

Rochebouet, Anne : 81.

Roncato, Daniel : 205.

Rossi, Jean-Pierre : 27.

Ruau, André-François : 237.

Ruffo, Marie-des-Neiges : 182.

Ruhlen, Merritt : 69.

Rutten, Caroline : 66.

-S-

Saint-Gelais, Richard : 229.

Saloustios : 93.

Sansonetti, Paul-Georges : 144, 145.

Schmidt, Joël : 168, 181, 184, 185, 205, 206.

Schütz, Alfred : 25.

Sébillot, Paul : 91.

Sellier, Philippe : 104.

Sénéchal, Carole : 99.

Siganos, André : 195, 196, 216.

Silverberg, Robert : 239.

Sokoll, D. A. R. : 147.

Sollers, Philippe : 217.

Sprague De Camp, Lyon : 65.

Stawinski-Jannuska, Cécile : 162.

Stenuick, Jean-Yves : 194.

-T-

Thomas, Joël : 93, 95.

Thomas, Louis-Vincent : 101.

Tillette, Xavier : 94.

Tolkien, John Ronald Reuel : 11, 12, 17, 28, 43, 70.

Tournier, Michel : 107, 151.

Trouvé, Alain : 218.

-V-

Van Riet, Georges : 94, 95, 97.

Van Rillaer, Jacques : 66.

Vernière, Yvonne : 97.

Vierne, Simone : 161.

Vincensini, Jean-Jacques : 98.

Virgile : 193.

Von Franz, Marie-Louise : 47, 48, 50.

Von Hofmannsthal, Hugo : 106.

-W-

Wahl, François : 218.

Walter, Philippe : 195, 196, 216, 237.

Wathée-Delmotte, Myriam : 179.

Weil, Dominique : 148.

Weiner, Luisa : 192.

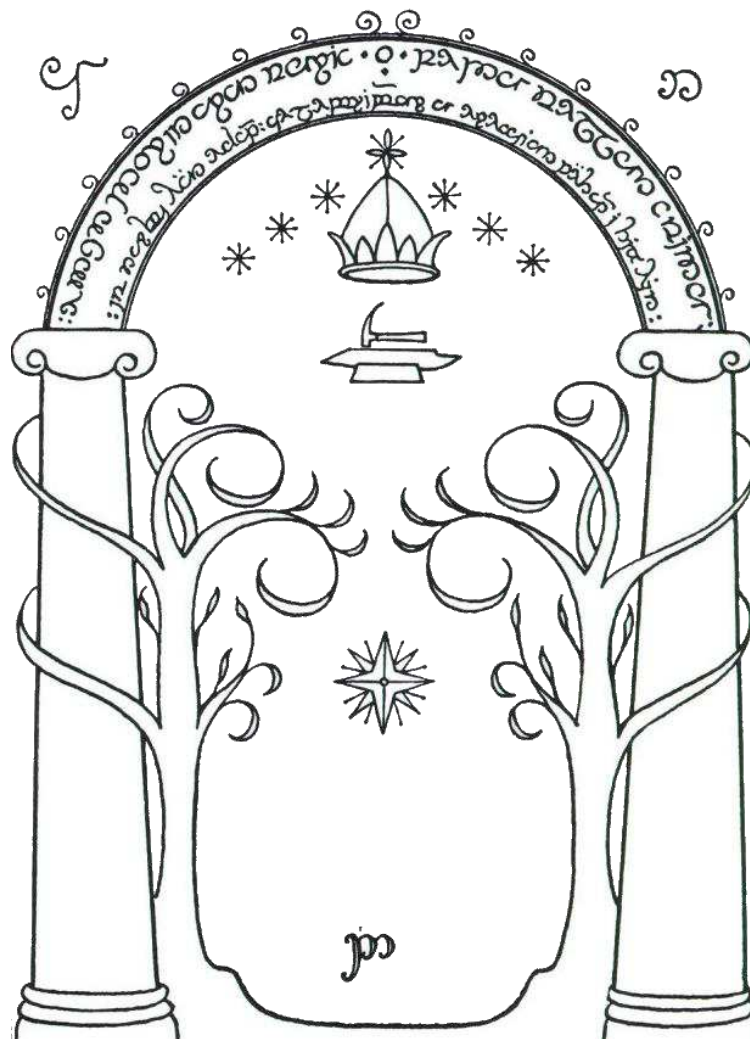
Willis, Didier : 83.

Wunenburger, Jean-Jacques : 223, 224, 225, 226, 227.

-Z-

Zumthor, Paul : 88, 93.

Illustrations



La Porte de Durin, l'entrée des mines de la Moria.

« L'étoile brilla un court instant et s'estompa de nouveau. Puis, silencieusement, une grande porte se dessina, bien que jusqu'alors aucune fente ou joint n'eût été visible. Elle se divisa avec lenteur en son milieu et s'ouvrit vers l'extérieur centimètre par centimètre jusqu'à ce que les deux battants fussent repliés contre le mur ». *Le Seigneur des Anneaux, La communauté de l'Anneau.*



Les retrouvailles de Bilbo Bessac et Gandalf le gris.

Pour Bilbo Baggins, devenu Bilbon Sacquet en 1969 puis Bilbo Bessac en 2005, Gandalf représente la figure du père, du protecteur et du guide. Il est celui qui abandonna Bilbo et les Nains, tel le père bûcheron du Petit Poucet, dans la forêt de Mirkwood, non par irresponsabilité mais plutôt pour leur permettre d'accomplir leur voyage initiatique.

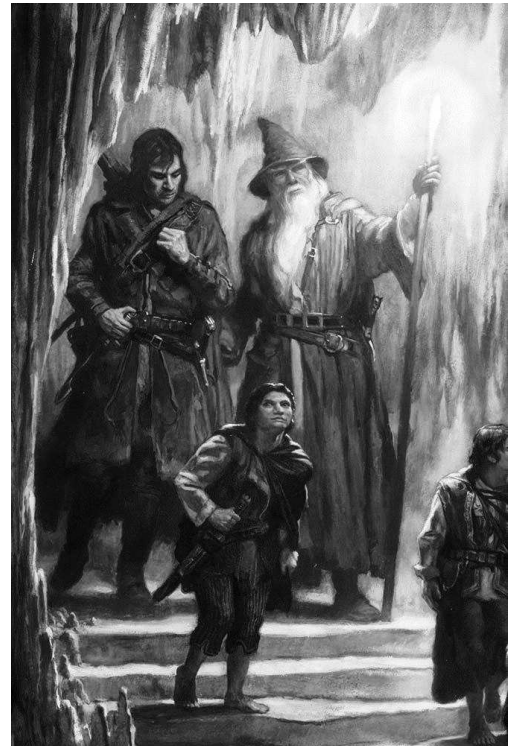


Merlin l'enchanteur et le roi Arthur.

Dans le monde de Tolkien, Gandalf joue presque le même rôle que Merlin, celui de l'archétype du magicien, possédant une longue barbe et dont l'étendue des pouvoirs, liés au divin, est inconnue. Tous les deux sont présents afin de guider, sur Terre, les hommes. Merlin est l'initiateur du roi Arthur, figure que l'on retrouve à travers le personnage d'Aragorn, roi légitime du Gondor, souvent accompagné et guidé par Gandalf.

Les deux personnages, dont la sombre apparence est inspirée de la figure d'un druide divin, sont considérés comme des prophètes-magiciens, chacun de son côté occupe le statut de conseiller du roi. Si Merlin se retire régulièrement en forêt pour y rencontrer son scribe et confident Blaise, Gandalf s'y rend pour demander conseil à son ami Radagast le Brun.

Gandalf le Gris et Aragorn, roi du Gondor.





Le Conseil d'Elrond et les Chevaliers de la Table Ronde.

Ressemblant à la Table Ronde, le Conseil d'Elrond est une réunion tenue entre les représentants des différents peuples de la Terre du Milieu. Au début, il était consacré uniquement aux Elfes et aux habitants de Fondcombe, mais en raison de la menace causée par Sauron et son Anneau du pouvoir, il a été décidé, par Elrond lui-même, d'inviter divers représentants des autres peuples. Ainsi, on y retrouve que de valeureux chevaliers : des Elfes, il y avait Elrond, Glorfindel, Erebor, Galdor et Legolas ; des Nains, Glóin et Gimli ; des Hommes, Aragorn et Boromir ; des Hobbits, Bilbo et Frodon ; et des magiciens, il n'y avait que Gandalf le Gris.



Blanche-Neige et les Sept Nains.



Bilbo et les Treize Nains.



Le Petit Poucet, Bilbo et les arbres.

À l'image de Blanche-Neige, Bilbo n'a pas fait que nourrir les Nains, mais il a aussi participé à la réalisation et l'accomplissement de leur quête. Ainsi, dans la forêt de Mirkwood, il a grimpé dans un arbre afin de repérer la direction de la sortie, identiquement au Petit Poucet.

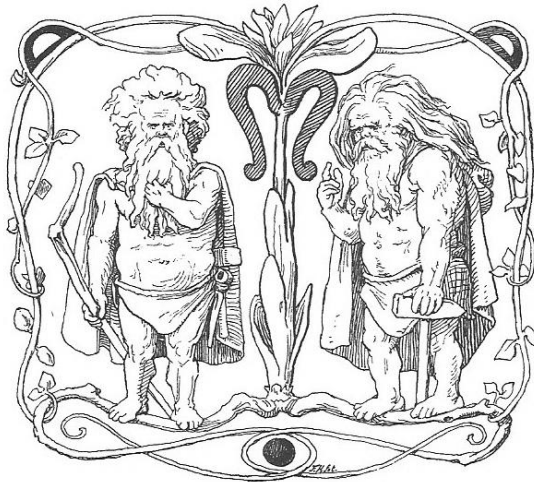
Si ce dernier a pu localiser la maison de l'Ogre grâce à une petite source de lumière, Bilbo a trouvé le chemin qui mène à un campement elfe.





Bilbo et les trois Trolls.

Le Petit Poucet a défié l'Ogre pour protéger ses frères et a réussi à le vaincre en lui dérobant un objet magique, les bottes de sept lieues. Bilbo, aidé par Gandalf, a sauvé les treize Nains capturés par trois Trolls nommés Tom, Hubert et Léon Legros.



Les Nains dans mythologie nordique.

Les nains furent créés par Odin et ses frères Vili et Vé, à partir des larves qui rongeaient le cadavre du Géant Ymir. Dotés d'une apparence humaine et d'une intelligence, ils vivaient sous terre dans le Nidavellir, où les dieux les envoyèrent car ils les trouvaient trop laids et les condamnèrent ainsi à une vie nocturne et cachée. Avec le temps, les Nains développèrent une répugnance pour la lumière du soleil et la fuirent car ils craignaient qu'elle les change en pierre.



Les Nains de la Terre du Milieu.

Les Nains de la Terre du Milieu furent créés, secrètement sous une montagne, par Aulë, l'un des Valar. Il donna naissance aux Sept Pères des Nains et leur enseigna une langue propre à eux : le khuzdul. Les Nains sont endurants et obstinés, fiers et loyaux, résistants et débrouillards. Vivant aux alentours de 250 ans, ils se distinguent par leur petite taille, leurs talents de forgeron et de bâtisseur, reconnu par tous les autres peuples de la Terre du Milieu, mais leur trait principal est surtout leur barbe abondante, présente tant chez les hommes que chez les femmes. Leur caractère rancunier les oppose souvent aux Elfes.



Les Elfes de Tolkien.

Les elfes sont apparus dans les mythologies scandinave et anglo-saxonne, ils étaient souvent assimilés aux petits êtres, tels les lutins, les gnomes, les farfadets et surtout aux fées. C'est sous la plume de Tolkien qu'ils ont pris une nouvelle figure. Devenus des créatures élégantes, de grande taille et d'une grande beauté, les Elfes sont éternellement jeunes, spirituels et dotés de pouvoirs magique, ils maîtrisent les arts et parlent leurs propres langues.



Les Ents :

« Les Ents ! s'exclama Aragorn. Il y a donc quelque chose de vrai dans les anciennes légendes sur les habitants des forêts profondes et les gardiens géants des arbres ? Y a t'il encore des Ents au monde ? Je croyais que ce n'était qu'un souvenir des jours anciens, si même ils représentaient autre chose qu'une simple légende de Rohan ». *Le Seigneur des Anneaux, Les Deux Tours.*

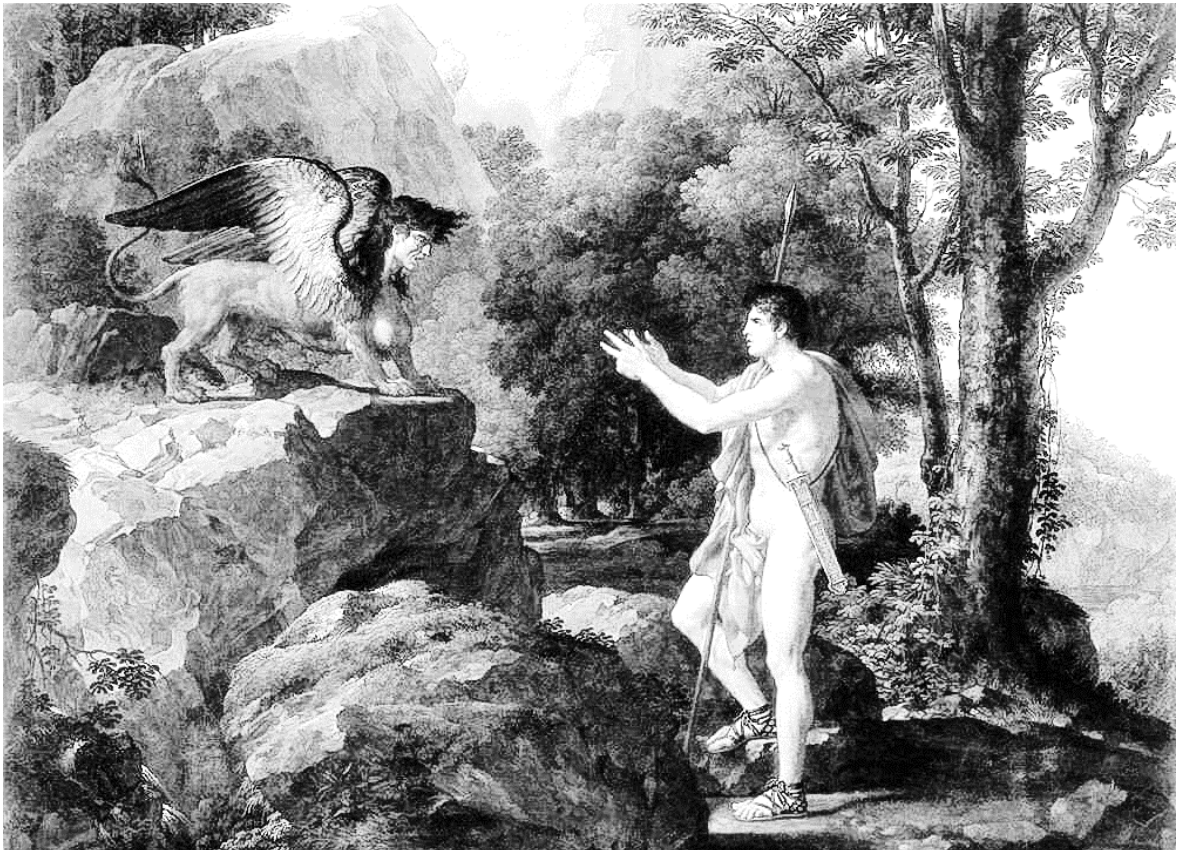


Le jeu des énigmes.

La vie de Bilbo dépendait du jeu d'énigmes proposé par Gollum. S'il perd ce dernier le mange, s'il gagne il le laisse partir en lui montrant le chemin vers la sortie de la caverne. Finalement, après une joute très serrée entre deux esprits malins, Bilbo remporte le concours, et arrive à s'enfuir.

« Qu'est-ce qui a des racines que personne ne voit, Qui est plus grand que les arbres, Qui monte, qui monte, Et pourtant ne pousse jamais ? » Le Seigneur des Anneaux, La communauté de l'Anneau.

L'Enjeu du concours d'énigmes entre Gollum et Bilbo est le même de celui du Sphinx et d'Œdipe. Dans la mythologie grecque, Le Sphinx gardant l'entrée de Thèbes, il demande une énigme aux voyageurs pour leur permettre de passer. S'ils échouent, il les étrangle et les dévore. Œdipe résout l'énigme, vainc le monstre, qui se suicide, et reprend son chemin.





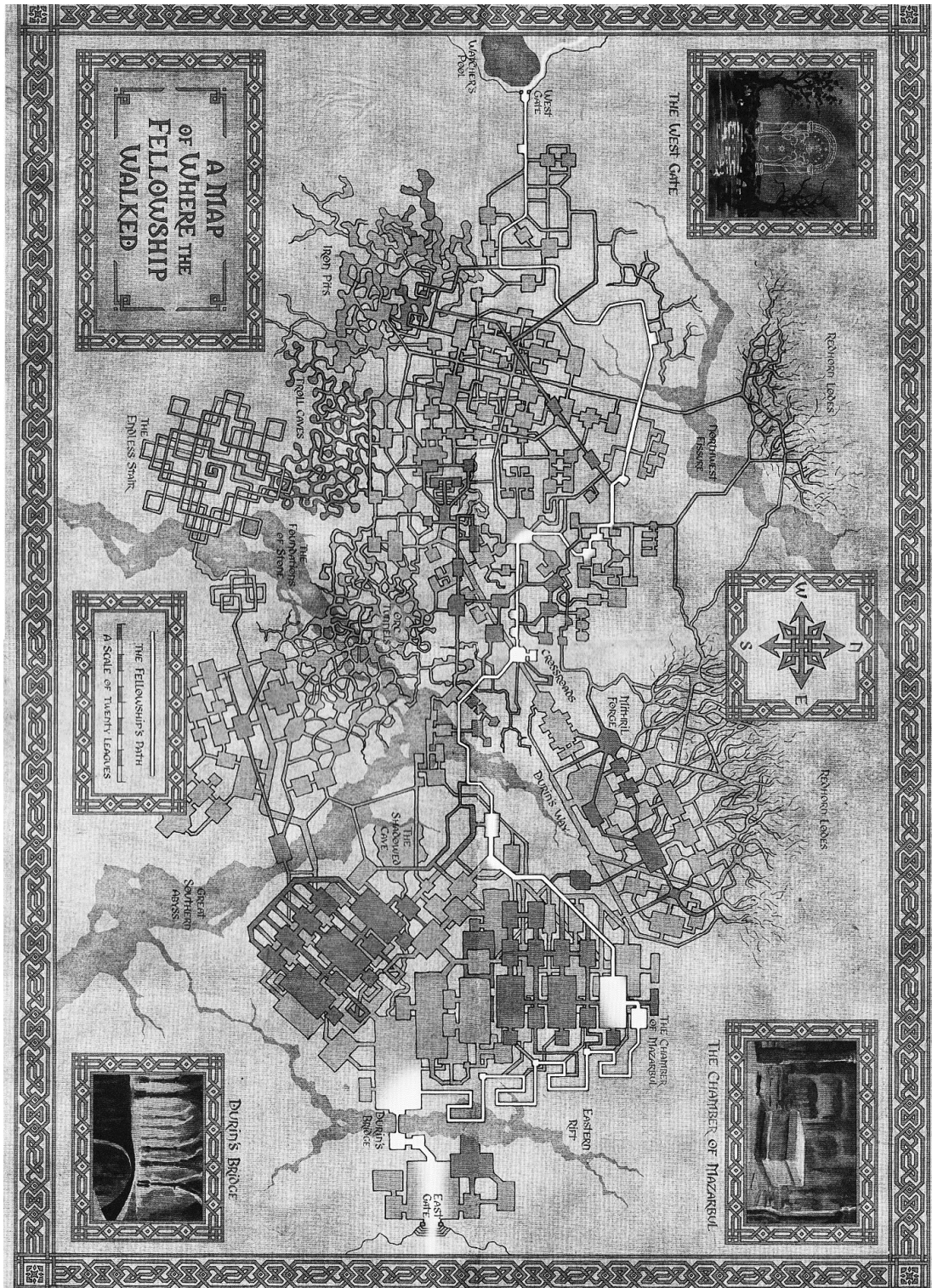
Beorn et les animaux.

Beorn est un « changeur de peau », car il pouvait se transformer en ours à son gré. Il vit avec des animaux exceptionnels, comme des chiens qui marchent sur leurs pattes arrières et lui servent à manger et des chevaux qui comprennent le langage humain.



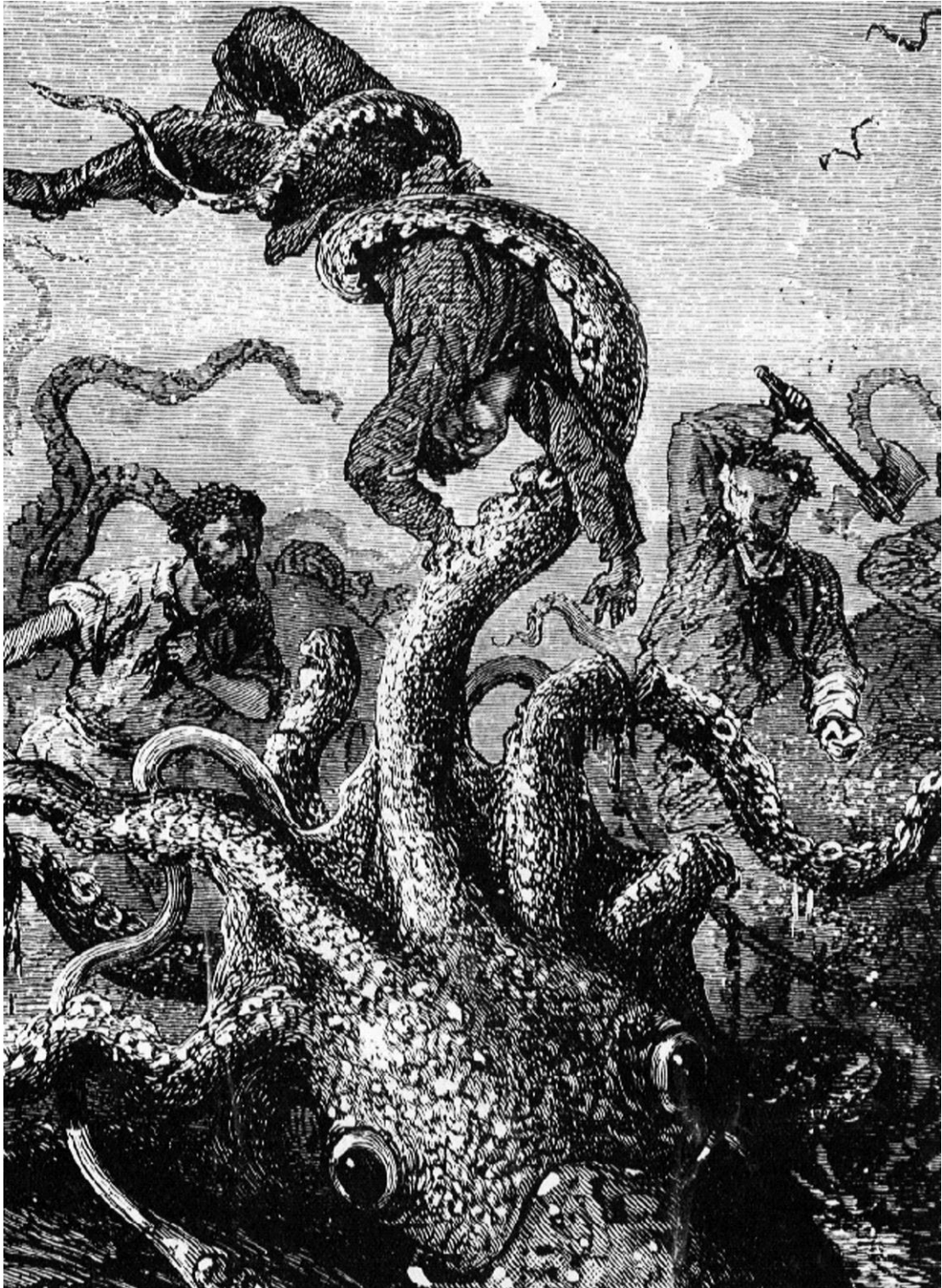
Le Balrog de la Moria.

Le Balrog est une puissante créature humanoïde, de grande taille, un Esprit du Feu démoniaque, capables de s'envelopper dans les flammes ou les ténèbres et les ombres, anciennement un Maiar, mais corrompu par Morgoth. Il hante les profondeurs de la Moria, tel le Minotaure dans son Labyrinthe.



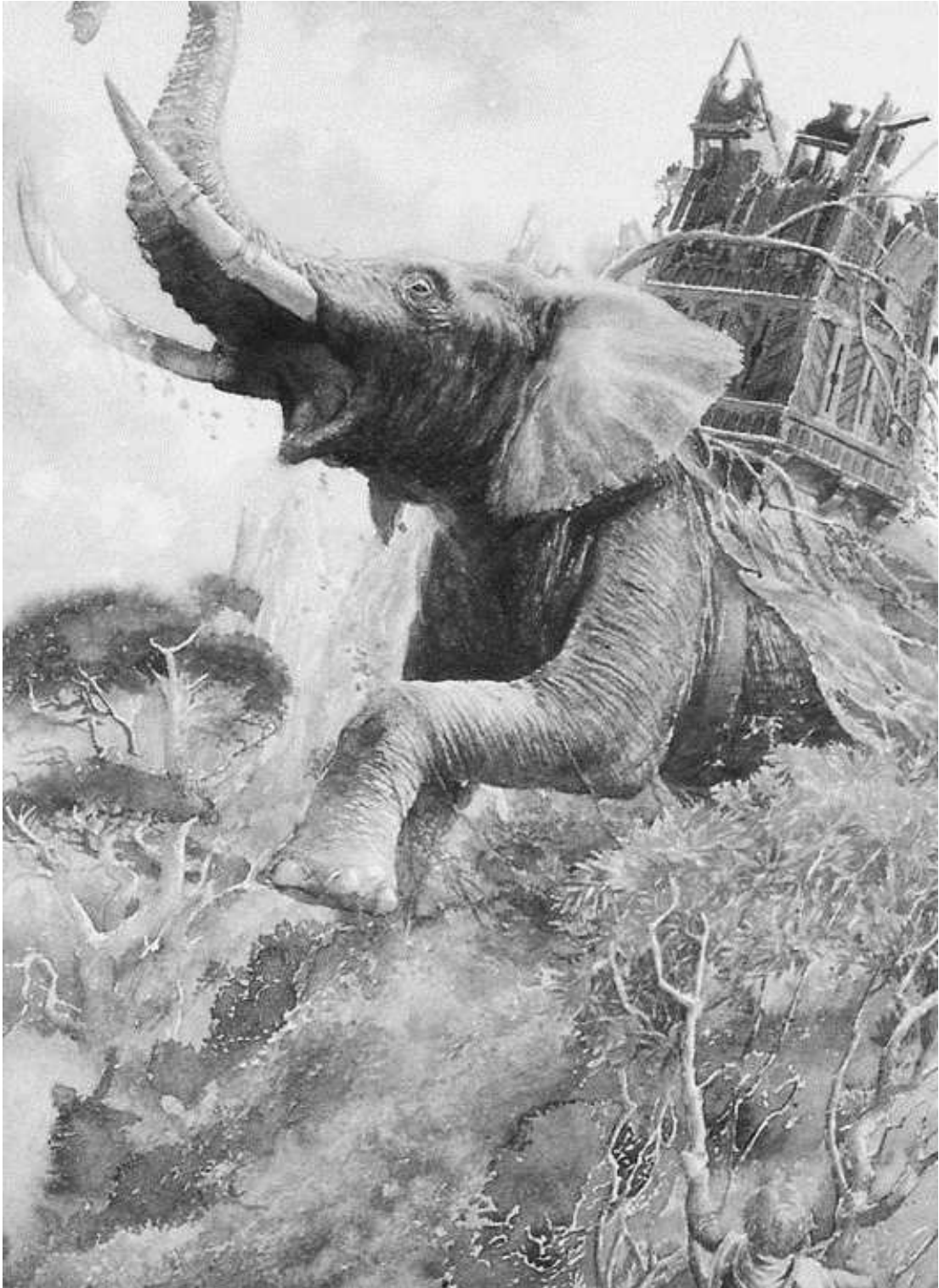
La Moria, la plus grande cité des Nains.

La Moria, ou Khazad-dûm, était le royaume le plus important des nains dans la Terre du Milieu. Situé sous les Monts Brumeux, ses tunnels et ses salles formaient un véritable labyrinthe. Ses mines fournissaient de grandes richesses et étaient l'unique source du précieux métal appelé Mithril.



Le monstre du lac.

Le monstre du lac, nommé le Guetteur des Eaux, est une créature maléfique qui honte l'entrée ouest de la Moria. Tapi dans l'étang qui borde les murs de cette cité des Nains, il attaque Frodon et sa compagnie dans la Communauté de de l'Anneau. Ne ressemble-t-il pas au Kraken ?



Les Oliphants géants.

Les oliphants ressemblent physiquement aux éléphants, mais ils sont grands comme les mammouths. Ce sont des créatures colossales utilisées pour déplacer de lourdes charges, mais aussi, et surtout, comme monture de combat. Ils ont participé à l'attaque contre Minas Tirith, la cité sacrée du Gondor.

Résumé en français

La poétique du mythe : de Bilbo le Hobbit au Seigneur des Anneaux de John Ronald Reuel Tolkien

Les romans de Tolkien forment un chef d'œuvre de fantasy qui met en scène les aventures de quelques personnages de races différentes mais liés par un seul objectif, une seule quête, celle de vaincre le mal. Ses récits se déroulent tous dans la Terre du Milieu, dans un décor construit à partir d'anciens matériaux mythiques et légendaires, où les traces du passé animent les événements du présent.

Toute écriture est basée sur une réécriture, qu'elle soit mythique ou autre, celle-ci constitue une stratégie indissociable de l'activité littéraire. Il est donc de même pour les œuvres de Tolkien. Beaucoup de chercheurs s'accordent sur les sources d'inspiration de cet écrivain britannique, allant des mythologies nordiques jusqu'aux contes populaires européens. Cependant, certaines de ces sources restent inexplorées.

Ce travail se propose donc d'analyser la poétique de Tolkien et de remonter à ses origines mythiques. Dans un premier temps, une comparaison est faite entre la cosmogonie créée par l'auteur et la Genèse relatée par les Livres Saints, essentiellement la Bible et le Coran. Ensuite, des ressemblances entre quelques éléments textuels du corpus et des contes populaires, transgressant les frontières européennes, sont analysées de manière détaillée. Puis, des mythes appartenant à diverses mythologies sont identifiés, en filigrane, à travers des personnages de l'univers de Tolkien.

Cette analyse s'appuie principalement sur une approche mythocritique, relevant de ce fait des mythèmes provenant non seulement de quelques mythes anciens, mais également de récits religieux, de légendes et de contes universels. Elle a permis de remonter aux origines des œuvres de Tolkien et de concevoir une nouvelle réflexion sur la réécriture mythique. Ainsi, sa poétique s'élabore à partir d'un dialogue mythique et d'une correspondance mythémique, en un mot, d'une intermythualité.

Proposition de mots-clés : Poétique, mythe, mythème, mythocritique, réécriture mythique, légende, conte, synchronicité, archétype, intermythualité, interculturalité.

Abstract in English

The poetics of the Myth : from Bilbo the Hobbit to The Lord of the Rings of J. R. R. Tolkien.

Tolkien's novels are a masterpiece of fantasy. They portray the adventures of some characters who belong to various races but who are bound together by one goal and by only one quest: to vanquish Evil. Tolkien's narratives take place and evolve in the *Middle-earth*, a setting built from ancient mythical and legendary materials, where traces of the past lend life to currently happening events. Any written production, either mythical or of another kind, is based on re-writing. The latter constitutes a strategy that cannot be dissociated from literary activity, and Tolkien's opus is deeply impregnated with it. Many researchers agree upon the sources of inspiration of this British writer; sources that cover a large spectrum from Nordic legends to European popular tales. Yet, some of these sources are still to be scrutinized. So, this research aims at analyzing Tolkien's poetics and at tracing back its mythical origins. First, the thesis draws some comparison between the cosmogony created by Tolkien and the Genesis as it is described by religious scriptures, mainly by the Bible and the Qur'an. Then, the thesis analyses the similarities between some textual elements of the corpus and popular tales that go beyond the European borders. The thesis also explores and identifies Tolkien's universe characters and their allusion to some myths belonging to diverse mythologies. This analysis is mainly based on the mythocritical approach. It picks up various mythemes, not only from some ancient myths but also from religious narratives, legends and universal tales. This allows us to trace back the origins of Tolkien's works, and it also enables us to conceive a new reflexion on mythical re-writing. Tolkien's poetics is thus the outcome of mythical dialog and mythemical correspondence in one word of intermythuality.

Keywords : Poetics, myth, mytheme, mythocriticism, mythical re-writing, legend, tale, synchronicity, archetype, intermythuality, interculturality.

ملخص بالعربية

شعرية الأسطورة: من الهوية إلى سيد الخواتم لجون رونالد روبيل تولكين

تشكل روايات تولكين تحفة خيالية تعرض مغامرات بعض الشخصيات من أعراق مختلفة ولكنها مرتبطة بهدف واحد ، مهمة واحدة ، هدف قهر الشر. تدور قصصه كلها في الأرض الوسطى ، في بيئة شُيدت من مواد أسطورية وقصصية ماثورة قديمة ، حيث تُحي آثار الماضي أحداث الحاضر.

تعتمد كل كتابة على إعادة الكتابة ، سواء كانت أسطورية أم غير ذلك ، هذه الكتابة تشكل استراتيجية لا تنفصم على النشاط الأدبي. و ذلك ينطبق أيضا على أعمال تولكين ؛ حيث يتفق العديد من الباحثين على مصادر الإلهام لهذا الكاتب البريطاني ، بدءًا من الأساطير الإسكندنافية إلى الحكايات الشعبية الأوروبية. ومع ذلك ، لا تزال بعض هذه المصادر غير مستكشفة.

لذلك يقترح هذا العمل تحليل شعرية تولكين والعودة إلى أصولها الأسطورية. أولاً ، يتم إجراء مقارنة بين نشأة الكون التي أنشأها المؤلف وسفر التكوين الذي سردته الكتب المقدسة ، وخاصة الإنجيل والقرآن. بعد ذلك ، يتم تحليل أوجه التشابه بين بعض العناصر النصية للمتون والحكايات الشعبية ، التي تتعدى الحدود الأوروبية ، تحليلًا مفصلاً. بعد ذلك ، يتم تحديد الأساطير التي تنتمي إلى علوم أسطورية مختلفة ، ضمناً ، من خلال شخصيات من عالم تولكين.

يعتمد هذا التحليل بشكل أساسي على منهج النقد الأسطوري ، وبالتالي يقع ضمن العناصر الأسطورية النابعة ليس فقط من بعض الأساطير ، ولكن أيضاً من بعض الروايات الدينية والقصص الماثورة والحكايات العالمية. بحيث يكون من الممكن العودة إلى أصول أعمال تولكين وتصور انعكاس جديد على إعادة الكتابة الأسطورية. وهكذا ، تم تطوير شعرية من حوار أسطوري ومراسلات أسطورية ، باختصار ، تداخل الأساطير.

الكلمات الرئيسية المقترحة: الشعرية ، الأسطورة ، العناصر الأسطورية ، النقد الأسطوري ، إعادة الكتابة الأسطورية ، القصة الماثورة ، الحكاية ، التزامن ، النموذج الأصلي ، تداخل الأساطير ، المثاقفة.