

Université Paris Est-Créteil

Master Lettres « Littérature, Discours, Francophonies »

Littérature Générale et Comparée

**J.R.R. TOLKIEN : CHANT, POÉSIE ET CRÉATION
DE LA TERRE DU MILIEU**

PIERSON Clément
Mémoire de Master 2
sous la direction de M. Vincent FERRÉ
2015-2016

**J.R.R. TOLKIEN : CHANT, POÉSIE ET CRÉATION
DE LA TERRE DU MILIEU**

Université Paris Est-Créteil
Master Lettres « Littérature, Discours, Francophonies »
Littérature Générale et Comparée

**J.R.R. TOLKIEN : CHANT, POÉSIE ET CRÉATION
DE LA TERRE DU MILIEU**

PIERSON Clément
Mémoire de Master 2
sous la direction de M. Vincent FERRÉ
2015-2016

Remerciements

Je désire tout d'abord remercier M. Vincent Ferré qui a accepté d'accueillir mon projet et m'a permis de le faire fructifier, pour ses enseignements et son soutien durant ces deux années de travaux qui m'ont beaucoup appris. Toute ma gratitude.

Je remercie mes parents, ma famille, et tous mes amis qui ont attendu patiemment et avec enthousiasme la fin de ce travail, pour leurs encouragements et leur discussion qui m'ont permis d'avancer. Je leur souhaite une bonne lecture.

Je veux également remercier tous mes différents professeurs, de l'UPEC et d'ailleurs, à toutes les périodes de mon parcours, par qui j'ai pu acquérir des savoirs et surtout un goût pour les Lettres.

Je veux aussi témoigner ma reconnaissance envers celui sans qui ce travail n'existerait pas, J.R.R. Tolkien, dont les écrits m'accompagneront toujours.

Je remercie enfin toute personne qui daignera lire ou consulter ce travail, en espérant qu'elle y trouvera intérêt et plaisir.

Les deux éditions de référence ont été Christian Bourgois éditeur pour la version française, et HarperCollins pour le texte original en anglais.

Pour les volumes les plus souvent cités, les abréviations suivantes ont été choisies :

- *SDA* et *LOTR* pour *Le Seigneur des Anneaux* et *The Lord of the Rings* ;
- *LH* et *TH* pour *Le Hobbit* et *The Hobbit* ;
- *Le Silm.* et *The Silm.* pour *Le Silmarillion* et *The Silmarillion* ;
- *CP* et *LT* pour *Contes Perdus* et *Lost Tales* ;
- *CLI* et *UT* pour *Contes et Légendes Inachevés* et *Unfinished Tales* ;
- *MC* et *MCOE* pour *Les Monstres et les Critiques* et *The Monsters and the Critics and Other Essays*.

Introduction : la poésie de Tolkien, un art éclaté

Dans la conclusion de son étude *Author of the century*¹, Tom Shippey constate que deux éléments caractéristiques de l'œuvre de Tolkien n'ont pas été retenus par ceux qui se disent inspirés par lui. D'une part, ses travaux universitaires, notamment philologiques ; mais surtout :

Une caractéristique intéressante que personne n'a essayé de copier sous aucun détail est l'insertion continuelle par Tolkien de poèmes, dans des styles très différents et, souvent, avec des mètres complexes².

Cette abondance de poèmes, car il y en a en moyenne un par chapitre dans *Le Hobbit* et *Le Seigneur des Anneaux*, n'est pas, s'il en est le plus remarquable, le seul indice de la présence de la poésie dans l'univers créé par Tolkien. En effet, en dehors des poèmes inclus dans ces deux œuvres, il faut ajouter ceux qui sont seulement en marge mais bien présents dans l'histoire : le recueil des *Aventures de Tom Bombadil*³, inséré grâce sa préface à l'univers des Hobbits ; ainsi que les poèmes qui ont été publiés de manière posthume dans l'*Histoire de la Terre du Milieu*⁴, dont de véritables épopées de plusieurs milliers de vers, telles que le *Lai des enfants de Hurin* et le *Lai de Leithian*⁵, auquel *Le Silmarillion* fait souvent référence. Enfin il faut noter qu'à l'instar de l'auteur, de nombreux personnages sont poètes, par profession ou bien par goût, comme pour Tolkien lui-même. Ce dernier a en effet commencé par écrire de la poésie avant d'écrire des récits en prose, des *Contes Perdus* au *Hobbit*, et ensuite son grand roman ; il en traduisait dans le cadre de ses études universitaires⁶ ; et il réécrivait en vers certaines

¹ Tom Shippey, *Tolkien, Author of the century*, Londres, Harper-Colins Publisher, 2000, 348 p.

² Tom Shippey, *op. cit.*, p. 324-325 (nous traduisons) : « One interesting feature which no one has attempted to copy in any detail has been Tolkien's continual insertion of poems, in very different styles and often complex meters. »

³ J.R.R. Tolkien, *The Aventures of Tom Bombadil* [1962], disponible en français et en anglais dans le recueil *Faërie et autres textes*.

⁴ *The History of Middle Earth*, éditée et publiée par Christopher Tolkien en 12 volumes entre 1983 et 1996.

⁵ Inclus dans *Les Lais du Beleriand*, troisième volume de *L'Histoire de la Terre du Milieu*.

⁶ Voir *Sir Gawain and the Green Knight*, avec E.V. Gordon, publié en 1925, ainsi que ses traductions de *Pearl*, et *Sir Orfeo*. Ses poèmes écrits en vieil anglais au XIV^e siècle ont effectivement des mètres et des rimes complexes.

vieilles légendes, celle célèbre de *La Chute d'Arthur*⁷, et des épisodes moins connus tirés des sagas nordiques dans *La légende de Sigurd et Gudrun*⁸. En ce sens son art de la poésie est « éclaté » : il a su évoquer de nombreux motifs poétiques, en manipulant différentes formes de mètres, rythmes et rimes avec une qualité poétique indéniable.

Bien sûr, il n'est pas besoin d'être philologue ni poète pour écrire des romans tels que Tolkien a pu le faire sous une forme aussi inspiratrice ; ces deux éruditions ne sont ni nécessaires ni à la portée de tous. Cependant elles marquent à la fois la singularité et la spécificité de l'univers tolkienien. Ainsi les études ont pu montrer les liens étroits entre les travaux universitaires de Tolkien et ses fictions⁹. De même le travail de composition poétique de certains poèmes isolés a pu être analysé épisodiquement avec souvent une grande qualité¹⁰ ; mais c'est de la complexité et de la visée théorique et esthétique de cette présence de poèmes si divers qu'il est avant tout question ici.

En effet, l'inclusion de vers dans les romans n'est pas un phénomène à proprement parler unique ni nouveau. Il faut ici faire appel à deux grands éclairages qui permettent de commencer à comprendre la spécificité de ce phénomène chez Tolkien.

Le premier est la question des genres dans lesquels les histoires nous sont livrées. Ces écrits, en effet, ne sont pas exactement des romans. *Le Hobbit* est un conte, d'abord écrit pour les enfants de l'auteur ; *Les Aventures de Tom Bombadil* est un recueil de poèmes ; *Le Silmarillion*, *Les Contes et légendes inachevés*, et *L'Histoire de la Terre du Milieu* sont des textes souvent inachevés et publiés de façon posthumes, parfois laissés à l'état de brouillons, qui rassemblent des poèmes, des cartes, des chroniques, des contes, des histoires, des traités, des essais. Un « roman » ne saurait se distinguer dans ces compilations de documents. Du côté des productions non reliées à la Terre du Milieu, ce sont encore ou bien des contes, ou bien des traductions, des essais et des poèmes. *La Route Perdue* et *The Notion Club Papers* sont bien des débuts de romans, mais inachevés. Reste le cas plus problématique du *Seigneur des Anneaux*. En

⁷ *La Chute d'Arthur*, édité par Christopher Tolkien en 2013, paru en français la même année.

⁸ *La légende de Sigurd et Gudrun*, édité par Christopher Tolkien en 2009, paru en français en 2010.

⁹ Par exemple, voir le chapitre 4 « Tolkien critique et écrivain » in Vincent Ferré, *Lire J.R.R. Tolkien*, Pocket, 2014, 352 p.

¹⁰ Voir notamment l'article de M. Kelly, « The Poetry of Fantasy : Verse in *The Lord of the Rings* » in *Tolkien and the Critics*, 1968, p. 170-200.

effet l'œuvre est bien à proprement parler un roman, suivant sa définition : texte fictionnel en prose relativement long. En cherchant des critères de définition plus précis les difficultés apparaissent. Quel type de roman ? Selon Tolkien lui-même, son « œuvre n'est pas un "roman" [*novel*], mais un "romance héroïque", une forme de littérature bien plus ancienne et très différente¹¹ ». Cette déclaration est bien sûr à prendre avec précaution, Tolkien pouvant le désigner ailleurs comme un conte [*tale*], mais elle donne quelques éclairages. Elle reprend d'abord la distinction anglaise entre *novel* et *romance*, le premier catégorisant davantage le roman réaliste, et le second le roman d'aventures. De plus, elle situe l'inspiration de l'auteur dans un passé plus lointain que la période littéraire qui a vu naître le roman tel qu'il est défini aujourd'hui, il remonte à l'ère médiévale, étendue et complexe. C'est, pour en arriver au sujet cette étude, l'époque des premiers romans en vers, puis en prose, mêlant parfois les deux. Ce « roman » a également été rattaché au renouveau de l'épopée à l'époque moderne¹². *Le Seigneur des Anneaux* est ainsi un carrefour de genres, empruntant au conte, au roman et à l'épopée, sans se réduire à un seul de ces grands genres¹³.

Toutefois le sous-genre spécifique sous lequel placer désormais l'ensemble des ouvrages portant sur cet univers, est celui de la Fantasy¹⁴. Ce genre de littérature naît au cours du XIXe siècle élisabéthain. Ses deux caractéristiques majeures sont d'une part l'usage du merveilleux en réaction à l'industrialisation et au courant réaliste du roman à l'époque ; et d'autre part l'inspiration de sources anciennes elles-mêmes merveilleuses, principalement le Moyen-Age, mais aussi les folklores, les mythes, etc. Elle peut aussi avoir des nuances appuyées, suivant qu'elle soit épique (*heroic fantasy*), noire (*dark fantasy*), parodique (*light fantasy*), etc. Anne Besson la définit *a minima* comme : « une littérature du merveilleux contemporain où la magie est présente, même si elle peut être

¹¹ *Lettres*, n°329 p. 579.

¹² Voir à ce sujet la thèse de Marguerite Mouton : *Les « profonds enchantements épiques »*. *Nouveau modèle d'épopée et pouvoir de l'imaginaire chez Victor Hugo et J.R.R. Tolkien*, soutenue en 2014.

¹³ Pour plus de renseignements sur ces distinctions, voir notamment Vincent Ferré, « Merveilleux et fantasy », *Sur les Rivages de la Terre du Milieu*, chapitre III, « Fantasy et fiction », p. 86-91.

¹⁴ Fantasy avec une majuscule renverra ici au genre, fantasy avec une minuscule à la fonction subcréatrice. Pour cette dernière voir infra p. 10.

discrète¹⁵ », et y ajoute une composante spirituelle souvent forte, en lien avec le sacré et l'éthique.

Cette dernière remarque est particulièrement vraie pour Tolkien. Dans ses propres théories, exposées dans l'essai *Du Conte de Fées*, il emploie le terme de *Faërie*, plus large que la Fantasy puisqu'elle regroupe en général les histoires fictionnelles ayant pour objet principal la magie, entendue comme l'illusion, littéraire, mettant le lecteur aux prises avec le merveilleux. La Faërie peut, comme la Fantasy, être aussi bien un conte, qu'un roman ou qu'un poème ou autre, du moment qu'elle donne une place conséquente à cette illusion. Elle a, toujours selon Tolkien, quatre grandes fonctions¹⁶. La première, et primordiale, est la fantasy (ici avec une minuscule, non en tant que genre mais comme fonction), la capacité de l'auteur à faire croire au lecteur que le monde qu'il crée est « vrai » dans le sens où il possède la « consistance interne de la réalité » [*inner consistency of realty*] ; c'est-à-dire que le Monde Secondaire créé par l'art doit imiter le Monde Primaire (c'est-à-dire le monde réel), en ceci qu'il est cohérent ; il faut que le lecteur puisse se dire que selon les lois de cet autre monde, il est effectivement et compréhensible et possible. Sans ce pouvoir décisif de la fantasy, la Faërie ne saurait susciter l'adhésion complète du lecteur. Celui-ci doit croire « vraie » l'illusion de réalité qui lui est proposée. Tolkien nomme ce pouvoir la « subcréation », l'écrivain étant un subcréateur de mondes. Avec la fantasy, les autres fonctions de la Faërie peuvent alors faire effet.

Tolkien évoque d'abord le recouvrement : dans la Faërie, le lecteur se détourne dans un premier temps du monde qu'il connaît et où il se croit si bien installé qu'il ne le regarde plus. En s'immergeant dans un autre monde, il peut comparer les réalités fictionnelles qui s'y trouvent avec ce qu'il sait du monde réel et ainsi mieux regarder, redécouvrir ce qui est autour de lui.

Ensuite vient l'évasion. Ce n'est pas une fuite lâche ni de l'escapisme, mais un besoin profond en l'homme de se détacher de sa condition en cherchant une échappée au monde qui l'entoure. Ce peut être, dans un milieu industriel, retrouver au moins en lec-

¹⁵ Citation tirée du MOOC Fantasy de l'université d'Artois de Mai-Juillet 2015.

¹⁶ Cf. *MC*, p. 172-191 ; *MCOE* p. 138-154.

ture une nature idyllique ; plus profondément ce peut être le désir de s'évader de la mort, lorsque la Faërie en donne des raisons, des explications, alors que dans le Monde Primaire cette question peut provoquer l'angoisse, le sentiment d'absurdité.

Enfin la dernière fonction est celle de la consolation. La fin logique d'une Faërie est ainsi la fin heureuse, que Tolkien nomme « l'eucatastrophe », qui consiste à voir triompher les personnages bons après les épreuves, par un retournement soudain, procurant une joie sincère au lecteur¹⁷.

Ce besoin de cohérence interne de l'œuvre est aux fondations de l'univers tolkienien. Tout élément présent peut donc être considéré comme une contribution au service de la croyance en ce monde secondaire. Par conséquent nous pouvons nous demander à quel degré l'abondance de la production poétique en Terre du Milieu est contributrice de sa consistance interne de réalité. L'idée n'est pas tant ici de vérifier que la présence de poèmes est pertinente en ce qu'elle confirme la consistance interne de l'univers, mais plus comme une méthode de lecture, un point de départ pour comprendre leur signification.

Ici intervient le deuxième grand éclairage : dans l'univers de Tolkien, à quelques exceptions près, les poèmes sont en fait des chansons. Si un poème est canoniquement un texte en vers exprimant un sentiment poétique, une chanson en est l'interprétation par la voix musicale. C'est parce qu'elle est musique qu'elle demande une structure rythmique forte et une densité sonore importante. Ainsi la chanson est plus qu'un texte, c'est le support d'un acte qui est celui de chanter. Lorsqu'un poème est chanté, il est actualisé, il devient objet d'une performance musicale. Le chant est la manifestation de l'appartenance de la poésie à la musique : la chanson est en effet le point de rencontre idéal entre une langue et une mélodie.

Or l'univers de Tolkien naît d'une Musique, ce qui donne à celle-ci une valeur de principe créateur. La Musique par laquelle le monde est créé dans l'*Ainulindalë* demeure présente comme origine des choses du monde. En restant dans le domaine des origines, de l'aveu de Tolkien lui-même, la raison principale pour laquelle ce monde a

¹⁷ Cf. *MC*, p. 190 ; *MCOE* p. 153.

été créé est son désir de faire parler à des personnages les langues qu'il inventait¹⁸. Les mots, lorsqu'ils sont bien travaillés, permettent de renouer un contact que Tolkien croyait perdu avec le monde. Or, qu'est-ce qu'un poète sinon un travailleur de mots ? Le langage poétique est ordinairement considéré comme le plus à même de percevoir l'essence des choses.

Si à présent le poème devient chanson à l'intérieur d'un monde créé à partir d'une musique, il semble acquérir un pouvoir à la fois magique, entendu comme un pouvoir tisseur d'illusions et de représentations, et créateur, capable de faire advenir l'être des choses.

Deux sens différents sont attachés au mot « création ». Le premier envisage une action par laquelle les choses adviennent, comme dans la création (ou subcréation) littéraire. L'autre sens de la création est l'objet advenu par l'acte ; la création en ce qu'elle désigne ce qui a été créé : les créations du poète sont ses poèmes.

En réfléchissant à l'importance des poèmes dans l'œuvre de Tolkien à la lumière de la fonction de fantasy, cette étude interroge le thème de la création, auquel il faut aussi ajouter celui de l'Histoire. Le propre de la musique est en effet d'accompagner le temps (il n'y a pas de musique sans un temps pour la déployer) ; or les chansons se transmettent spatialement et temporellement. Elles sont effectives lorsqu'elles sont chantées, et parfois l'écrit leur donne une autre forme d'existence, un support de fixation qui étire leur présence dans le temps au-delà de leur seule performance. Le support de l'écriture, en tant qu'il fige le temps, s'ajoute donc à notre étude.

Il s'agit donc de chercher comment la poésie et la chanson participent à l'art subcréateur de l'univers tolkienien, d'en analyser les mécanismes et les manifestations, et de montrer comment leur usage créateur, et ses déclinaisons, engage le rapport qu'entretiennent les personnages avec le monde dans lequel ils se trouvent.

En quoi la poésie et le chant garantissent-ils à l'univers de Tolkien sa consistance interne de réalité ? Sous quel mode (littéral, symbolique, métaphorique) le chant

¹⁸ Cf. *Lettres*, par exemple, les n° 180 et 297.

possède-t-il concrètement un pouvoir créateur ? Jusqu'où peut-il se déployer ? Cet art est-il démiurgique ou bien seulement mimétique ? Qui sont ceux qui s'exercent à chanter ? Comment le chant, de l'acte à l'objet, s'incarne-t-il dans le monde ? Quel rapport critique les personnages font-ils de son utilisation ? Est-il un lien au monde sûr ou bien au contraire en éloigne-t-il ? Quel est son devenir dans le temps ? Quelle poétique semble guider ces créations ?

En partant de l'origine musicale de l'univers et en insistant sur la permanence de cet acte créateur, nous verrons de quelle manière le chant des personnages imite et recrée ce premier mouvement de création. Cette action, bien que force performative, se révélant n'être qu'une imitation faible de l'acte créateur, détient néanmoins un pouvoir de subcréation.

Nous analyserons ensuite la question de la production du chant, cette fois en tant qu'objet. Son incarnation se fait en effet à travers une diversité d'êtres et de personnes, qui l'utilisent en acte pour manifester différents liens au monde.

Enfin, en envisageant la poésie dans son rapport au temps et à l'Histoire, nous pourrions comprendre qu'elle témoigne du passé tout en le poétisant. Par la subcréation, la poésie devient un procédé de recréation de l'Histoire, et donc du monde tel que le voient les personnages ; une recréation que nous mettrons en parallèle des procédés de réécritures des textes.

I. De la création à la subcréation

Le commencement du monde tolkienien est un chant originel, acte de création dont la substance est conservée dans le monde. De ce moment créateur, le chant conserve la force performative, mais non la capacité de créer, telle une mimèsis nécessairement imparfaite. C'est pourquoi le chant ne demeure créateur qu'en tant que subcréation.

A) Au commencement était le chant

Le point de départ méthodologique de cette étude consiste à partir du sous-bassement sur lequel le Monde Secondaire est créé pour comprendre en conséquence et en cohérence le phénomène dont il est question, le chant. Des éclaircissements concernant ses capacités et ses fonctions doivent découler de l'analyse de cette cohérence. Or la spécificité de l'univers tolkienien est d'abord sa « mythologie¹⁹ ». La mythologie a pour fonction de donner des explications sur le monde, ses récits remontant souvent à sa création. Ici aussi, le monde a un commencement, simple moment de naissance qui se distingue de l'origine, celle-ci étant la raison du commencement, continuant ensuite à donner sens à ce qui est né. Ainsi, ce qui commence puise ensuite les raisons mêmes de sa naissance dans son origine, son instance de référence. Dévier de l'origine, la remplacer ou lui ajouter d'autres raisons est cependant une possibilité. Par exemple, le Gondor est à l'origine dirigé par un roi, mais à l'époque du *Seigneur des Anneaux*, il est gouverné par un Intendant. Le retour du roi est en quelque sorte un retour à l'origine, à son sens premier. De la même manière, le monde tolkienien ne se détache pas de ses origines chantées.

¹⁹ Au sens d'un corpus d'histoires littéraires. Tolkien envisageait en effet que son *Legendarium*, édité posthumément, soit un ensemble de textes suggérant une mythologie, dédiée à l'Angleterre qui en était dépourvue. Voir J.R.R. Tolkien, *Lettres*, n°131, ainsi que l'article « Légendes et mythe(s), mythologie » de Charles Delattre, dans le *Dictionnaire Tolkien*, dir. Vincent Ferré, CNRS éditions, 2012, p. 360-362.

1) Thèmes sans parole : l'Ainulindalë, commencement et origine du monde

L'histoire des « Jours Anciens », *Le Silmarillion*, de sa forme primitive des *Contes Perdus* (1916-1917) à la version de référence publiée en 1977, s'ouvre sur un premier texte séparé du corps principal et proprement « historique » : l'*Ainulindalë*. Son titre, écrit en langue elfique, signifie « La Musique des Ainur²⁰ » [*The Music of the Ainur*], mais pourrait aussi se traduire par « Le Chant des Ainur²¹ ». Sa connaissance viendrait des Valar eux-mêmes, qui l'auraient raconté aux Elfes, qui l'auraient ensuite transmis²². Ce qu'il décrit se situe dans un espace-temps mythologique antérieur à l'Histoire, puisqu'il décrit justement la création de l'univers où cette même Histoire va se déployer.

Dans les différentes versions, de grandes étapes reviennent invariablement. Tout d'abord Eru-Ilúvatar (Dieu) crée les Ainur, ou Valar, êtres angéliques assimilables ensuite à des dieux pour les Elfes et les Hommes. Dans la première version, cette création se fait effectivement par le chant d'Ilúvatar²³, mais par la suite ils sortent plus simplement de sa pensée. Ce balancement entre création par chant ou par pensée se retrouve ensuite. Ilúvatar leur enseigne le chant qu'ils pratiquent d'abord chacun isolément ou par petits groupes, avant qu'ils ne soient tous réunis afin d'écouter un thème éblouissant proposé par leur créateur. Celui-ci leur demande de faire de ce thème une Grande Musique, c'est-à-dire que chacun suivant ses dons s'emploie à l'embellir et le glorifier dans l'harmonie pendant qu'Ilúvatar écoute et se réjouit. Les Ainur exécutent ce souhait, leurs voix étant comme de nombreux chœurs et instruments. Mais Melkor, le plus talentueux, introduit la discorde en jouant des thèmes discordants venus de sa propre pensée. Il entraîne dans son mouvement quelques voix autour de lui, avant qu'Ilúvatar ne lance un nouveau thème, plus puissant et plus beau ; puis un troisième avec la persévérance de Melkor à chanter ses propres inventions discordantes. Il se lève enfin et la musique cesse ; puis il invite les Ainur à sortir de la demeure.

²⁰ *Le Silm.* p. 8 ; *The Silm.*, p. 3.

²¹ Puisque la racine elfique LIN- signifie aussi « chanter » que « exécuter un son musical ».

²² Voir *CP*, Chapitre 2, « La Musique des Ainur ».

Alors, selon la première version²⁴, celle des *Contes Perdus*, ils découvrent au milieu de l'univers que leur chant, associé à la volonté d'Ilúvatar, a créé un monde tissé avec les idées que chacun a cru inventer dans la Grande Musique. Dans les versions suivantes²⁵, ils en ont simplement une vision :

Quand ils arrivèrent dans le Vide, Ilúvatar leur dit : « Voyez votre Musique ! » Et il leur communiqua une vision, leur donnant la vue alors qu'ils n'avaient que l'Ouïe. Ils virent un Monde apparaître devant eux, une sphère au milieu du Vide, soutenue par le Vide, mais qui n'était pas le Vide. A mesure qu'ils regardaient et qu'ils s'émerveillaient, ce Monde dévoilait son histoire et il leur semblait le voir vivre et se développer²⁶.

La vision leur déroule [*play*] l'histoire du monde, avec ses habitants, les Elfes et les Hommes, apparus avec le troisième thème, qui sont issus de la seule pensée d'Ilúvatar. Seule la fin, quoique la Musique l'ait aussi jouée, n'est pas entrevue. La vision s'arrête là, ayant préalablement fait naître pour les Ainur le désir d'habiter ce monde. Alors seulement Ilúvatar le crée par la parole²⁷ et y répand la Flamme Eternelle [*the Imperishable Flame*] qui donne l'Être, et propose à ceux qui le désirent d'aller préparer la venue de ses Enfants, les Elfes et les Hommes. La vision appuie ce point qui est trop rapidement évoqué mais déjà crucial dès la première version, à savoir que la Musique fixe le destin des êtres, à l'exception des Hommes toutefois, à qui est donné le pouvoir de façonner leur vie au-delà du destin²⁸. Elle précise aussi que l'essence du monde est invisible, et que celui-ci est littéralement un *phénomène*, c'est-à-dire quelque chose qui se donne à voir.

²³ *CP*, p. 42 : « il chanta en premier les Ainur en existence » ; *LT*, p. 52 « he sang into being the Ainur first ».

²⁴ Voir *CP* chapitre 2 « La Musique des Ainur ».

²⁵ Il y en a cinq au total : celle des *Contes Perdus*, celle des années 30, publiée dans *La Route perdue*, deux de 1946-48, et une postérieure à 1948, publiées toutes trois dans *Morgoth's Ring*.

²⁶ *Le Silm.*, p. 10 ; *The Silm.*, p. 6 : « But when they were into the Void, Ilúvatar said to them : « Behold your Music ! » And he showed to them a vision, giving to them sight where before was only hearing ; and they saw a new World made visible before them and it was globed amid the Void, and it was sustained therein, but was not of it. And as they looked and wondered this World began to unfold its history, and it seem to them that it lived and grew ».

²⁷ *Ibid.*, p. 13 « Alors je dis : *Eä !* que ces choses soient ! » ; p. 9 « Therefore I say : *Eä !* Let this things Be ! ».

²⁸ *Ibid.*, p. 34 « [les Hommes ont] le courage de façonner leur vie [...] au-delà même de la Musique des Ainur, elle qui fixe le destin de tous les autres êtres » ; p. 35-36 : « [Men] should have a virtue to shape their life, [...] beyond the Music of the Ainur, wich is as fate to all thing else ».

Deux points cruciaux ressortent ainsi de ce récit mythologique. D'une part le monde est créé ; d'autre part, il a un commencement, il est pris dans une histoire déjà jouée, mais qui est susceptible d'être modifiée par des interventions humaines. Ces deux piliers fondateurs ont leur sens dans la musique via le chant (en effet, ne disposant pas d'instruments de musique, les Ainur ne peuvent utiliser que leurs voix, bien que certaines sonnent comme des instruments).

Dans son aspect de création d'abord, les Ainur chantent pour donner l'idée des éléments premiers du monde, et l'entrelacement des voix en donne la composition. Le récit explique ainsi que l'eau est issue du chant de l'Ainu Ulmo, mais que les idées de chaleur et de froid *a priori* discordantes de Melkor donnent à l'eau la possibilité de se faire glace ou vapeur, qui sont de nouvelles beautés glorifiant la création. La musique est bien un art de la construction. La symbolique des accords musicaux, mais surtout vocaux, car il s'agit bien de mettre en commun plusieurs volontés, explique avec justesse ces phénomènes de transformation et d'entremêlement, qui pourtant, au final, donnent une nouvelle unité.

Dans son autre aspect, en tant que destin, la musique dit encore de façon cohérente l'Histoire ; car la musique est un art de la composition, celle des sons dans la durée, et donc une certaine composition du temps. En effet, un des pouvoirs de la musique est de faire surgir le commencement, puisqu'il n'y a rien avant le premier son. Et qui dit commencement dit suite, et par là, ordre ou du moins succession. Une musique commence, dure et prend fin. Dans le Temps cosmique de la Terre du Milieu, cette « destination » fait bien sens parce que l'Histoire est une Musique. Elle a eu un début, elle se déroule, et elle aura une fin ; ce qui est d'ailleurs aussi la définition que donne Aristote d'une histoire dans sa *Poétique*. Comme le destin, la musique a un sens. Le destin en outre, n'apparaît dans l'histoire que dans l'affrontement, car il fait chercher un dénouement, il fait attendre, ou espérer, en somme, une résolution. Dans la Grande Musique, c'est bien l'affrontement qui domine, entre Melkor et Ilúvatar, le texte étant fondé sur l'opposition entre les deux sources musicales et le lexique du combat est fortement appuyé : « dis-

cordance », « tempête », « guerre », « rage », « vacarme », etc²⁹. Sans pour autant qu'il y ait perte du sens de la création, sens encore caché, puisque même les pensées de Melkor « ne sont qu'une part de l'ensemble, tributaires de sa gloire³⁰ ». Le bonheur n'a pas d'histoire, mais les discordances nées des pensées secrètes de Melkor font naître la lutte et donc un nœud à démêler dans l'univers. Là encore, que cette Musique soit spécifiquement un chant polyphonique est donc important. C'est en effet au moyen de celui-ci que la Musique acquiert ce jeu d'oppositions et crée l'attente de résolution, parce que le chant polyphonique est cette succession d'échos se répondant. Cette polyphonie a comme pour mission de renouer avec une harmonie mise en péril dès le commencement par les discordances de Melkor.

Il faut noter que les chants des Ainur n'ont pas encore de mots ; ceux-ci viennent plus tard, ils ne participent pas à la création. Le mode de communication des Ainur, comme a su le souligner Verlyn Flieger, est préverbal. Lorsqu'il est dit : « les voix des Ainur, telles [...] d'innombrables chœurs chantant avec des mots³¹ » Verlyn Flieger remarque que « "Chanter avec des mots" pourrait faire référence au langage s'il n'y avait pas l'expression comparative "telles des" [...]. Le langage est donc préfiguré³² ». Il est ainsi juste de distinguer le langage de l'action de parler :

Tandis qu'Eru « parle » aux Ainur et que les mêmes Ainur sont fréquemment présentés comme se « parlant » les uns aux autres, il semble clair qu'une telle communication est entendue comme préverbale, une sorte de conversation suprasensible entre êtres spirituels désincarnés³³.

Plus que quiconque, par son métier de philologue, Tolkien savait que les mots divisent le monde en distinguant ses éléments. Dans ce moment créateur, le monde est encore un, chanté par des êtres qui n'ont pas besoin de mots. La création de Tolkien entre ici en connivence avec la pensée d'Owen Barfield. Bien que la première version ait été écrite

²⁹ *Le Silm.*, p. 9 ; *The Silm.*, p. 4 : « discord », « a raging storm », « war », « wrath », « tremor ».

³⁰ *Ibid.*, p. 11 ; p. 6 : « [...] are but a part of the whole and tributary to its glory ».

³¹ *Ibid.*, p. 8 ; p. 3 : « the voices of the Ainur, like unto [...] countless choirs singing with words ».

³² Verlyn Flieger, *Pour comprendre Tolkien. Une Lumière éclatée, Logos et langage dans le monde de Tolkien* [1983], Paris, Desclée de Brower, traduction d'Éric Iborra, 2014, p. 160.

³³ *Ibid.* p 159.

antérieurement à la lecture par Tolkien du livre de Barfield³⁴, l'*Ainulindalë* peut être mis en lien avec l'idée directrice de *Poetic Diction*, à savoir que les mots ne peuvent nous rendre notre perception première du monde parce qu'ils le divisent. Il y a une histoire des mots, comme Flieger le résume :

L'humanité, dans ses débuts, percevait le cosmos comme un tout et elle-même comme une partie de celui-ci, un sens qui a été depuis longtemps oublié. Nous percevons maintenant le cosmos comme particularisé, fragmenté et entièrement séparé de nous-mêmes [...]. Dans la vision du monde ancienne, primitive, chaque mot aurait eu sa propre unité de sens, incorporant ce que désormais nous ne pouvons plus comprendre que sous une multiplicité de concepts séparés, concepts pour lesquels nous (qui ne sommes plus capables de participer à la vision du monde originelle) devons utiliser beaucoup de mots différents³⁵.

L'histoire des langues est cette histoire de *division*, pratique certes, mais qui rompt avec une *vision* du monde une et première. Pour Barfield et Tolkien, c'est au poète de travailler le langage assez habilement pour retrouver cette unité de perception perdue. Au stade de la création de l'univers chez Tolkien, il n'y a pas d'univers à voir, donc pas de mots. Ce n'est qu'ensuite en Terre du Milieu que, dans leur élan d'harmonie et d'unification, le chant et la poésie tentent de revenir à l'unité de perception au moyen de ce qui leur a fait perdre cette unité, les mots.

Enfin le dernier point à observer est que la Musique n'est pas pleinement créatrice, en ce sens que c'est la volonté d'Ilúvatar qui fait naître les choses et c'est lui qui y dépose le Feu qui donne l'être. C'est encore Ilúvatar qui propose les thèmes sans lesquels rien n'est « jouable », ni métaphysiquement au sens figuré, ni musicalement au sens propre. Mais la participation du chant à la création est plus que déterminante parce que, par ce qui vient d'être dit, c'est bien cette Musique-là qui fait que ce monde-là est comme il est. En fait, ce n'est pas le chant qui donne l'être, mais c'est lui qui donne les orientations de l'univers, dans l'espace et dans le temps. Pour prendre une image, on dira que le Feu Eternel n'est que le papier sur lequel s'écrit l'histoire qui a été pensée et jouée dans la Grande Musique. Le chant est métaphysiquement le principe créateur de

³⁴ Owen Barfield, anthroposophe et ami de Lewis, avait rencontré Tolkien lors de réunions des Inklings. Son ouvrage *Poetic diction [Le langage poétique]* avait paru en 1928.

³⁵ V. Flieger, *op. cit.*, p. 117-118.

cet univers. Ensuite seulement le Feu donne l'Être, mais le chant, s'il n'est pas suffisant, est nécessaire et premier dans l'acte créateur.

Le Chant des Ainur est le commencement de l'univers, le moment de la création ; il en est également l'origine en ce qu'il est son principe, son modèle de construction et de déroulement. Mais en quoi la permanence de cette origine musicale en tant que chant est-elle observable ?

2) « Le chant du monde³⁶ » : permanence de la Musique dans la création

Les échos de la Musique sont nombreux et de manifestations diverses, permettant effectivement de penser sa permanence dans le monde. Pour la matière d'abord, l'harmonie musicale de la nature, son chant, est vu comme le décalque fidèle de la Grande Musique. Si les minéraux en renvoient seulement l'écho, le règne végétal, et surtout l'eau, sans quoi aucune vie n'est possible, sont liés tout particulièrement au chant.

L'eau en effet, est l'élément dans lequel il est possible de percevoir la permanence du caractère originaire de la Musique avec le plus de force. Ainsi alors que les Ainur reçoivent la vision du monde :

Ils observaient l'air et le vent, et toutes les substances dont Arda était faite, [...] mais de toutes c'est l'eau qu'ils admiraient le plus. Ainsi les Eldar disent que l'eau recèle encore l'écho de la musique des Ainur plus que toute autre substance de la Terre ; et nombreux sont les Enfants d'Ilúvatar qui ne se lassent pas d'écouter les voix de la Mer, sans pourtant savoir ce qu'ils cherchent à entendre³⁷.

³⁶ Titre de l'ouvrage de Charles Ridoux, *Tolkien, Le chant du monde*, Paris, Encreage, 2004, 368 p.

³⁷ *Le Silm.*, p. 12 ; *The Silm.*, p. 8 : « they observed the winds and the air, and the matters of which Arda was made, of iron and silver and gold and many substances : but of all these water they most greatly praised. And it is said by the Eldar that in water there lives yet the echo of the Music of the Ainur more than in any substance else that is in Earth ; and many of the Children of Ilúvatar hearken still unsated to the voices of the Sea, and yet know not for what they listen ».

Cette précision de l'*Ainulindalë* se trouve dans toutes ses versions dès la première, le texte étant à peine reformulé. « L'écho » traduit la permanence substantielle de la Musique, à la fois en insistant sur son caractère sonore, et sur son aspect de répétition. Dans cette reprise permanente du concert créateur, la Mer rechante encore la Musique. Elle a des « voix », celles des Ainur chantant la création. Elfes et Hommes, face à la Mer, se placent devant « l'écho » de l'origine d'un monde dans lequel ils se trouvent sans explications. Peu savent en fait que cette musique est celle de l'origine, et d'ailleurs elle est affaiblie car elle n'est qu'un simple écho, d'où l'incompréhension naissante bien qu'ils se trouvent face à ce qui donne sens à tout.

Il est intéressant de noter que ce n'est pas ici l'image romantique de la mer comme point de rencontre avec une immensité donnant l'idée d'infini ou provoquant le sentiment du sublime. La vue n'intervient pas tant que l'écoute, qui agrippe les personnages et qui fait naître en eux l'interrogation sans réponse. Et cette écoute, bien qu'elle ne soit que répétition diminuée du premier chant, éveille tout de même le désir d'un retour à l'origine, comme le montrent au moins deux exemples. Maglor d'abord, le second plus grand chanteur des Temps Anciens, erre à jamais le long des côtes en chantant son regret et sa tristesse après que son destin l'a fait rompre avec les Valar et les autres Elfes, à cause de sa participation aux luttes fratricides et au vol des Silmarils. Alors que son frère Maedhros, dans la même situation, se suicide, Maglor ne semble pouvoir trouver cette fin, et sa seule consolation est ce contact du chant, dernier lien, mais lien essentiel avec ses origines profondes. Il paraît tel une image pathétique, tiraillé entre sa faute qui le condamne et l'impossibilité pour tout être de se voir coupé de ses sources, chantant comme pour recréer un dialogue qu'il a rompu. Legolas ensuite, bien plus tard, et qui contrairement à Maglor ignore l'*Ainulindalë*, chante lui aussi à deux reprises son désir de traverser la Mer³⁸ ; sans l'avoir vue, seulement en entendant le chant des mouettes aux plaines de Lebennin, lieu qu'il connaît déjà par les chansons de chez lui. En effet, son peuple est originaire de ces régions côtières ; mais cette installation n'était que par défaut, après avoir refusé de suivre les Valar dans les Terres de l'Ouest.

³⁸ *SDA* p. 935 et 1020 ; *LOTR* p. 875 et 956.

De manière général en effet, la Mer appelle les Elfes parce que leur origine se trouve de l'autre côté, à Valinor où demeurent les Valar. Et c'est bien des origines qu'il est question, et non du commencement. Le récit des premier Temps nous dit que les Elfes apparurent d'abord sous les étoiles en Terre du Milieu, déjà au bord d'un lac, et qu'en les entendant chanter un Vala, Oromë les découvrit³⁹. L'arrivée des Eldar est un mystère, mais pour les trois peuples elfiques principaux, ceux qui acceptèrent d'aller habiter près des Valar sous leur invitation, le moment de l'origine est leur long passage à Valinor où ils forgent leur identité. Ceux qui refusent d'y partir sont comme privés d'origine. Le chant de la Mer est donc non seulement un écho, mais aussi un appel de l'origine à revenir à elle, retour permettant l'avancée de l'avenir.

L'eau courante des rivières, comme aussi l'eau calme des surfaces aquatiques, n'ont pas moins leurs chants. Il est à noter que le radical elfique LIN pour « mare, étang », est le même que pour « chanter, faire un son musical⁴⁰ ». Bien qu'à l'origine ce dernier sens soit une dérivation de GLIN, cette association ne peut être ignorée. Le Lindon est ainsi l'autre nom pour désigner Ossiriand, « la "terre musicale", à cause de l'eau et des oiseaux⁴¹ ». Cette terre ne compte pas moins de six affluents au Grand fleuve Gelion. La langue, en unissant les deux concepts, retisse leur relation originelle. Cet indice fonctionne comme un écho des thèses de Barfield, mais cette tentative est limitée, car le langage poursuit sa diffraction, et tous les éléments aquatiques de la langue ne s'assimilent pas au chant.

Dans le règne végétal, la substance de la Musique transparait aussi souvent par le chant, quoique moins nettement. Yavanna (la Vala associée aux végétaux), lorsqu'elle implore devant Manwë (le Vala des airs et seigneur des Valar) la protection des plantes face à la domination des Enfants d'Ilúvatar, affirme que dans la Musique, certains arbres « chantaient pour Ilúvatar⁴² ». Les Ents, qui ont un répertoire très important si l'on en juge d'après les extraits donnés dans *Le Seigneur des Anneaux*, sont ces bergers de la

³⁹ Voir *Le Silmarillion* chapitre 3.

⁴⁰ *Le Silm.*, p. 358 ; *The Silm.* p. 437 ainsi que *La Route Perdue*, p. 420 ; *The Loast Road*, p. 369.

⁴¹ *Ibid.* p. 369 : « "musical land", because of water and birds ».

⁴² *Le Silm.* p. 39 ; *The Silm.*, p. 40 : « some sang to Ilúvatar ».

forêt, des créatures qui ont pour rôle de protéger les plantes contre les agressions, et possèdent la capacité de marcher, alors que la faiblesse principale des plantes vient de leur immobilité. Ce qui ne veut pas dire pour autant que l'immobilisme et le mutisme empêchent les plantes d'avoir une certaine musique. Lorsque Voronwë entretient Tuor sur son voyage vers les bouches du Sirion, il évoque avec passion la végétation, en particulier « les saules de Nan-tathren, vert pâle ou argentés dans le vent, et la rumeur de leurs feuilles innombrables est une musique enchantée⁴³ » : là se reconnaissent les accords de la musique des Ainur, car c'est bien celui du vent et des feuilles qui donne une musique.

Enfin, Tom Bombadil et son épouse Baie d'Or, sont les manifestations les plus frappantes du chant dans le domaine de la nature. Ces êtres sont souvent présentés comme les plus énigmatiques de tout l'univers tolkienien. Il est délicat de leur donner une origine précise. L'Anneau n'a aucun pouvoir sur eux et ils ne s'intéressent que très peu à l'histoire des Elfes et des Hommes. En ce sens, ils sont comme la voix de la nature⁴⁴. Mary Quella Kelly, dans un article de 1968⁴⁵, défend cette hypothèse pour commenter la poésie de Bombadil. La caractéristique la plus tonitruante de Tom est sans aucun doute son chant, puisque ce personnage chante sans arrêt. Or son vers est une imitation, peut-être faudrait-il dire, une émanation, de la nature. Dans les chansons de Bombadil, celle-ci s'exprime et poursuit son chant. Kelly en note les principales caractéristiques, qui correspondent profondément à la nature. D'abord, Bombadil met l'accent sur les sonorités plutôt que sur le sens. Son chant n'est pas une réflexion mais une expression. Les sons qu'il emploie sont tout en gaîté, il n'hésite pas à multiplier les répétitions, les énumérations, presque toutes ses phrases sont exclamatives, comme le montre la scène de rencontre entre Frodo et Tom :

Quelqu'un chantait une chanson ; une voix profonde et réjouie chantait avec une heureuse insouciance, mais les paroles n'avaient aucun sens :

Hey dol ! merry dol ! ring a dong dillo !

⁴³ *CLI* p. 45, *UT* p. 35 : « the willows of Nan-tethren, pale green, or silver in the wind, and the rustle of their innumerable leaves is a spell of music ».

⁴⁴ Tolkien lui-même, dans ses *Lettres* (n°19), l'évoque comme « l'esprit de la campagne (en voie de disparition) d'Oxford et du Berkshire ».

⁴⁵ « The Poetry of Fantasy : Verse in *The Lord of the Rings* » in *Tolkien and the Critics*, 1968, p. 170-200.

*Ring a dong ! hop along ! fal lal the willow !
Tom Bom, jolly Tom, tom Bombadillo⁴⁶ !*

C'est la chanson qui annonce Bombadil, comme étant son élément caractéristique principal et essentiel. Son chant est pure joie, pure exclamation, si bien que les paroles sont un pêle-mêle de sons sans signification, qui ne sont qu'expression musicale, sorte de matière à l'état pur du chant.

Baie d'Or, elle, est manifestation de la nature mais plus spécifiquement du Printemps, dans son jaillissement de vie le plus éclatant. Quand elle chante pour accueillir les Hobbits, il apparaît que la nature et le chant sont ses deux sujets de prédilection :

Puis une autre voix claire, aussi jeune et aussi ancienne que le Printemps, semblable à la chanson d'eau joyeuse coulant dans la nuit d'un brillant matin des collines, vint, argentine, les accueillir :

*Que les chants commencent ! Chantons en chœur
Le soleil, les étoiles, la lune et la brume, la pluie et le temps nuageux,
La lumière sur la feuille qui bourgeonne, la rosée sur la plume,
Le vent sur la colline découverte, les cloches sur la brande,
Les roseaux près de l'étang ombreux, les lis sur l'eau :
Le vieux Tom Bombadil et la fille de la Rivière⁴⁷ !*

La chanson commence par une invitation au chant, puis va progressivement de la nature la plus lointaine, les astres, au ciel, aux feuilles hautes dans les arbres, à la colline puis enfin aux étangs à la surface de la terre. Ce mouvement vertical de haut en bas se termine avec les deux chanteurs de la nature, les intégrant à leur ordre cosmologique

⁴⁶ SDA p. 140 (nous laissons le texte anglais pour le poème) en français :

*Hola ! Viens gai dol ! Sonne un donguedillon !
Sonne un dong ! Saute ! fal lall le saule !
Tom Bom, gai Tom, Tom Bombadillon !*

LOTR p. 119 : « someone was singing a song, a deep glad voice was singing carelessly and happily, but it was singing nonsense ».

⁴⁷ SDA p. 143-144 ; LOTR p. 122 : « Then another clear voice, as young and as ancient as Spring, like the song of a glad water flowing down into the night from a bright mornings in the hills, came falling like silver to meet them:

*Now let the song begin ! Let us sing together
Of sun, stars, moon and mist, rain and cloudy weather,
Light on the budding leaf, dew on the feather,
Wind on the open hill, bells on the heather,
Reeds by the shady pool, lilies on the water :
Old Tom Bombadil and the River-daughter ! ».*

chantant. Notons aussi que l'eau n'est pas absente de cette liste, au contraire elle est centrale : pluie, nuage, rosée, étang et rivière. Que Bombadil et Baie d'Or soient ou non une manifestation de la nature, leur chant est, tout du moins, comme la phénoménalisation musicale de cette nature.

La nature ne perd donc pas sa substance musicale. Il est sûr qu'en tant que substance, c'est-à-dire réalité sous la chose qui se donne à voir, elle ne se laisse pas voir elle-même de prime abord. Mais les quelques exemples développés ici montrent que le chant du monde se laisse écouter ; son harmonie demeure l'écho de son harmonie musicale créatrice.

3) Le destin en marche : permanence de la Musique dans l'Histoire

Dans son second aspect cette fois, celui de la Musique comme organisatrice de l'Histoire des êtres en Terre du Milieu, la musique est encore une fois l'un des principaux véhicules du destin. D'une part les prophéties, qui donnent aux personnages une ouverture sur l'avenir, et d'autre part le chant comme puissance permettant d'avoir une action directe sur le destin.

Les prophéties en Terre du Milieu, rares mais décisives, sont bien souvent données en vers, tels les oracles de la Pythie de Delphes. Le point essentiel à noter est que ces vers sont rarement chantés. La musique prophétique ne fait pas appel spécifiquement au chant et la musicalité réside avant tout dans le rythme des vers ou dans le surgissement de la rime.

Galadriel choisit des vers pour conseiller et mettre en garde à distance. Les strophes qu'elle envoie à Aragorn et Legolas par la voix de Gandalf sont courtes, respectivement six et quatre vers, et les rimes sont plates. Au premier, elle rappelle l'arrivée de la Compagnie Grise et le Chemin des Morts. Cette admonition a pour but surtout de donner au lecteur une idée de la suite, encore trop flou pour être comprise, mais permettant, à la relecture, de comprendre que déjà la route d'Aragorn était préparée.

Après le conseil, vient l'avertissement : à Legolas, Galadriel adresse une mise en garde :

*Legolas Vertefeuille, longtemps sous l'arbre
Dans la joie tu vécus. Prends garde à la Mer !
Si tu entends le cri de la mouette sur le rivage,
Ton cœur plus alors dans la forêt ne se reposera⁴⁸.*

Alors que les vers destinés à Aragorn, bien que déjà obscurs, étaient purement informatifs, ceux-ci expriment une hypothèse ; mais encore une fois, ce n'est qu'*a posteriori* que le sens de la prophétie se dévoile. Lorsque Legolas entend le cri des mouettes, alors il se rappelle les paroles de la Dame, mais sur le moment, il ne comprend pas : « Sombres sont ces paroles, et elles ont peu de sens pour ceux qui les reçoivent⁴⁹ ». Or cette obscurité s'explique d'une part parce que la prophétie parle de l'avenir, mais aussi parce qu'elle est en vers : le langage poétique trouble le sens parce que son écart par rapport à la prose commune demande un déchiffrement. Ce voile posé sur le sens permet de conserver la soudaineté des événements, ce qui est une caractéristique du Monde depuis sa création :

Car tout ce qui a pu être prédit avant le Monde par la Musique ou prévu grâce à une vision, quand cela arrive véritablement sur Eä, paraît alors quelque chose de nouveau et d'imprévu⁵⁰.

Malbeth le Devin, personnage secondaire, donne, lui, des prophéties en vers allitératifs, une ancienne forme qui a fortement inspiré les poètes du Nord de l'Europe. Elle consiste à fonder la musicalité du poème non sur la rime mais par la reprise du même son ou d'un son proche sur les accents toniques du vers⁵¹. La prophétie de Malbeth, en

⁴⁸ SDA, p. 544 ; LOTR, p. 503 :

*Legola Greenleaf long under tree
In joy thou hast lived. Beware the Sea !
If thou hearest the cry of the gull on the shore,
Thy heart shall then rest in the forest no more.*

⁴⁹ *Ibid.* ; « Dark are her words, and little do they mean to those that receive them ».

⁵⁰ *Le Silm.*, p. 43 ; *The Silm.*, p. 46 : « From without the World, though all things may be forethought in music or foreshown in vision from afar, to those who enter verily into Eä each in its time shall be met at unawares as something new and unforetold ».

⁵¹ Tolkien connaissait et maîtrisait particulièrement bien cette forme poétique. Voir à ce propos le chapitre *Traduire Beowulf*, in *MC*, ainsi que l'édition de *La Chute d'Arthur* de Christopher Tolkien et le travail de Mémoire d'Alain Bonet, *An Introduction to J.R.R. Tolkien's alliterative poetry*.

douze vers, est en soi très simple : elle indique que l'héritier des rois devra prendre le Chemin des Morts pour engager ceux-ci à ses côtés dans la bataille. C'est ici une prophétie générale qui annonce l'avenir. Elrond demande à Aragorn de se souvenir de ces anciens vers avant de se rendre à Minas Tirith : là il comprend qu'ils lui sont adressés et lui indiquent le chemin qu'il doit prendre. L'allitération produit une cadence de rythme fortement appuyée qui donne à entendre l'arrivée de quelque chose : « Le destin approche », « l'heure est venue », « la nécessité l'amènera⁵² » ; c'est l'idée de destin inéluctable [*doom*] qui est à l'œuvre, guidant la parole du poème.

Enfin, en rêve, Faramir et Boromir entendent un poème prophétique. Ce dernier poème, dont la source est énigmatique, semble d'origine divine par son insistance. Plus qu'une vision humaine avec Malbeth ou que des recommandations avec Galadriel, ici c'est le Destin en personne qui semble parler. Les deux frères l'entendent séparément et Faramir le reçoit même plusieurs fois. Ce rêve est d'abord une vision puis une voix criant une strophe de huit vers aux rimes embrassées :

*Cherchez l'Épée qui fut brisée :
En Imladris elle se tient ;
Là des conseils seront pris
Plus forts que les sortilèges de Morgul.
Là un signe sera montré
Que le Destin est à deux pas,
Car le Fléau d'Isildur s'éveillera,
Et le Semi-Homme se tiendra debout⁵³.*

Cette fois cette prophétie est marquée par des procédés poétiques forts. Le poème commence par un impératif invitant à l'action, or il est adressé à des hommes, qui peuvent avoir une action sur le destin. Une double antithèse enchâssée dans un chiasme

⁵² SDA p. 837, LOTR p. 781 : « doom approaches », « the hour is come », « need shall drive him ».

⁵³ SDA p. 273, nous donnons ici notre propre traduction ; LOTR p. 246 :

*Seek for the Sword that was broken ;
In Imladris it dwells ;
There shall be counsels taken
Stronger than Morgul-spells.
There shall be shown a token
That Doom is near at hand,
For Isildur's Bane shall waken,
And the Halving forth shall stand.*

oppose les « conseils » (la sagesse) et les « sortilèges » (la tromperie) en leur fixant des lieux symboliques : Imladris, la demeure d'Elrond, celui qui prodigue des « conseils » fiables, et Morgul, qui signifie « sorcier », résidence du principal lieutenant de Sauron. L'anaphore des vers 3 et 5 provoque un effet d'insistance puissant. Les objets de la prophétie sont désignés en majuscule et par des périphrases : Aragorn, le roi à qui appartient l'Épée, l'Anneau et Frodo. Le Destin, par la majuscule, est mis à leur hauteur en tant qu'acteur. Sa proximité est appuyée par une expression métaphorique, en anglais *at hand*, littéralement « à portée de main ». Ces procédés de style donnent un ton, des nuances, un rythme au poème, à quoi s'ajoute la reprise des sonorités dans le texte original : le poème est aussi bien une musique de sons que d'idées.

Pourquoi des poèmes plutôt que des chants ? Il faut la parole pour dire. Or les prophéties disent l'avenir. Elles font partie d'une dynamique de relation, de communication, et donc le langage vient avant tout. Mais en se manifestant par des poèmes, elles indiquent leur lien intime avec la musique, leur origine, et la permanence de la Grande Musique qui a joué le Destin.

Enfin le chant est également ce qui peut modifier le destin. Il n'y en a qu'un seul exemple, mais qui ne peut être manqué : le chant de Lúthien devant Mandos. L'histoire de Beren et Lúthien⁵⁴ est un ancien conte qui dit l'amour qui a lié un homme, Beren, avec une femme elfe, Lúthien. Celle-ci est fille de Melian la Maia et du roi elfe Thingol, qui règnent sur un royaume entouré par un anneau magique qui empêche tout individu d'y pénétrer. Beren, dont le destin est exceptionnel et contre lequel la magie de Melian ne peut rien, passe cet anneau. Tombé amoureux de Lúthien lorsqu'il la voit danser et chanter dans les bois, Beren, la demande en mariage à son père. Celui-ci pour le mettre à l'épreuve l'envoie chercher l'un des Silmarils, les bijoux volés par Morgoth (qui n'est autre que Melkor) qui conservent la lumière des deux Arbres alors que ceux-ci ont été détruits. Beren accepte la mission et, vite rejoint par Lúthien, ils affrontent maints dangers avant de revenir victorieux de la quête, par ailleurs grâce à un chant magique de Lúthien qui endort Morgoth. Mais ils sont poursuivis par un loup gigantesque, Carcha-

roth, et Beren ne survit pas à la chasse qui est donnée. Son âme trouve refuge, selon le destin des Hommes, dans une des parties des cavernes de Mandos, le Vala qui garde les âmes des morts. Par un moyen inconnu, Lúthien parvient à rejoindre ces cavernes et chante devant Mandos pour que Beren revienne à la vie, contre son destin. Le chant incline en effet le cœur inflexible du Vala qui demande intercession pour elle auprès de Manwë, qui lui-même demande la sentence d'Ilúvatar, qui seul peut changer la Musique. Un choix lui est alors accordé : rester en Valinor ou bien partager avec Beren ressuscité un destin d'humaine, ce qu'elle choisit. Par son chant Lúthien a donc changé son destin : elle a pu faire revenir Beren du monde des morts, nouvel Orphée, mais cette fois féminin et victorieux, et a embrassé une condition qui ne lui était pas permise au départ.

Le destin parle donc en musique, non par le chant mais dans sa version amoindrie qui serait la poésie tandis que le chant pourrait lui pouvoir faire plier le destin. Ce qui est remarquable dans le geste de Lúthien, c'est qu'elle semble créer à son niveau un destin non-prévu, non vu au préalable. Mais cette capacité du chant à pouvoir changer le destin nous met alors devant un problème fondamental : ou bien le chant possède une capacité de création et le destin peut évoluer suivant la force du chanteur, ou bien le destin fixe absolument tout (en tout cas pour les Elfes) et le chant de Lúthien était déjà dans la Musique, et donc le chant perd tout pouvoir créateur. Nous devons alors revenir à ce que nous notions dès la Musique des Ainur : le chant est bien le mouvement créateur, mais pas le principe de l'être, qui réside dans la Flamme Eternelle que seul détient Ilúvatar. C'est d'ailleurs uniquement sur son intervention que Lúthien peut changer son être, et d'Elfe devenir humaine. Nous allons désormais voir en quoi, au sein de l'univers créé, le chant conserve son pouvoir de force, son principe de jaillissement, si toutefois il ne saurait être créateur.

⁵⁴ Cf. *Le Silmarillion*, chapitre 19 ; sa première version dans les *Contes Perdus* (HOME 2) ; sa version en vers dans *Les Lais du Beleriand* (HOME 3).

B) Le chant d'action

Ainsi le chant de la création est à l'origine d'un monde qui est substantiellement musique, et musique chantée. A présent, se pose la question de savoir ce que les chants à l'intérieur de ce monde conservent de ce premier chant. Or il semble que nous ne puissions en retenir que la puissance de jaillissement. En effet, les créatures ne peuvent avoir en chantant qu'une *mimèsis* de création, soit une transparence sans l'être et donc d'un degré d'être inférieur. Dans l'univers de Tolkien cela se traduit par une perte de l'acte proprement créateur, tout en conservant une puissance performative, d'où la connexion intime entre le chant et la magie, qui est puissance d'action. Deux formes de puissances magiques sont présentes : l'injonction, qui exerce une force extérieure, et l'attraction, qui force le consentement intérieur de l'individu charmé. Enfin un problème d'utilisation éthique se dessine à cause de la domination à laquelle la force du chant peut participer.

1) L'enchantement : une injonction magique

Le chant est un phénomène qui se donne à entendre. Il ne suffit pas de chanter, il faut encore que quelqu'un écoute, ne serait-ce que soi-même. Le chant est ainsi profondément relationnel. Chanter c'est enchanter. Pour expliquer cela il faut repartir de la polysémie de l'enchantement [*enchantment*], qui littéralement signifie donner un chant à entendre. Enchanter un lieu, c'est y faire entendre des chansons ; mais enchanter une personne, c'est la jeter hors d'elle-même. Cette métaphore vient du transport émotionnel que procure le chant. Cependant deux sens opposés peuvent alors caractériser l'enchantement comme cause de cette sortie de soi. Le premier, heureux, lorsque celui qui est enchanté est « ravi », « sous le charme », obligé de reconnaître que quelque chose ou quelqu'un lui a fait plaisir ; le second, plus ambigu, est le sortilège, lorsque que quelque chose d'extérieur à soi prend contrôle de soi, souvent au dépend de la volonté.

La fascination devient injonction. Un enchanteur, dans le vocabulaire courant, est d'abord un magicien.

Or en Terre du Milieu, le registre métaphorique et le registre littéral se rejoignent. C'est ainsi que le chant est proprement magie, l'enchantement, proprement sortilège. Pour déployer leur magie, les magiciens utilisent souvent le chant. Certes la magie n'a pas pour seul moyen d'expression le chant mais tout chant possède quelque chose de magique, indépendamment du chanteur, qu'il soit ou non magicien.

Il faut distinguer le chant magique du chant créateur des Ainur. Ces derniers d'ailleurs ne sont pas en reste en termes de chants magiques. Les Valar qui ont déjà créé le monde ne se lassent pas de créer. Varda fixe progressivement les étoiles dans le ciel, Aulë le forgeron, qui trouve sa joie dans l'acte de fabrication, façonne lui-même les Nains par impatience de l'arrivée des Elfes. Là où le chant intervient de manière capitale est dans la naissance des deux Arbres de Valinor, Laurelin et Telperion, qui donnent chacun leur tour leur lumière, l'une dorée et l'autre argentée. Ce sont les deux plus grandes merveilles du monde. C'est leur lumière que Feänor parvient à capturer dans ses bijoux, les Silmarils, qui sont ensuite l'objet de tous les conflits entre les Elfes et Morgoth dans le *Silmarillion*. C'est leur lumière aussi qui sert à la construction du Soleil et de la Lune.

Or le récit de leur naissance est de près semblable à celui de la création :

En ce temps-là, tous les Valar étaient rassemblés pour écouter le chant de Yavanna, et ils étaient assis en silence sur leurs trônes de conseil dans le Mahanaxar, l'Anneau du Destin, près des portes dorées de Valmar ; et Yavanna Kementari chanta devant eux et ils regardaient.

Et comme ils regardaient, sur le tertre émergèrent deux pousses fragiles, et en cette heure le silence régnait sur le monde entier, il l'on entendait rien d'autre que Yavanna qui chantait. Sous l'effet de son chant les pousses grandirent et devinrent belles et grandes, et fleurirent ; et c'est ainsi que naquirent au monde les Deux Arbres de Valinor⁵⁵.

⁵⁵ *Le Silmarillion*, p. 30 (nous traduisons) ; *The Silmarillion*, p. 31 : « In that time the Valar were gathered together to hear the song of Yavanna, and they sat silent upon their thrones of council in the Manahaxar, the Ring of Doom, near to the golden gates of Valmar ; and Yavanna Kementari sang before them and they whatched./ And as they watched, upon the mound there came forth two slender shoots ; and silence-was over all the world in that hour, nor was there any other sound save the chanting of Yavanna. Under

Ce récit de la naissance des Arbres reprend les éléments principaux de la création du monde. Les Valar sont réunis pour écouter une musique, qui est un chant ; hors de ce chant il n'est que silence ; le Destin est évoqué aux portes du monde, prêt à se dérouler ; les Valar regardent avec attention quelque chose qui naît et se développe. La différence est qu'ici seul l'une des Valar chante. Mais c'est bien par son chant que les Arbres poussent : ce chant est une magie qui leur permet de grandir, qui leur donne la force de pousser.

Toutefois ce chant est-il créateur ? Il faut bien en douter. Le contexte est très similaire à celui de l'*Ainulindalë* ; or dans celui-ci déjà l'Etre ne venait pas du chant mais de la Flamme d'Ilúvatar. Certes dans ce passage un nouveau monde s'ouvre : c'est à partir de l'alternance de lumière des Arbres que le premier calendrier peut être mis en place. Mais cet événement est plus certainement une nécessité de la Musique, du Destin. Il fallait que ces Arbres poussent pour que l'Histoire continue. Ce qui ne dévalorise pas le chant comme magie, car c'est bien par lui que les Arbres poussent, parce qu'il est puissance de jaillissement. L'origine des graines est inconnue, mais la cause de leur développement est indubitablement le chant.

Ce qui demeure du chant de la création est donc cette puissance mettant en mouvement la matière qui substantiellement est musique. Le chant magique est une force physique. Ce premier exemple nous montre une magie capable de faire croître ; mais la magie, en tant que simple force, est neutre, et prend aussi des manifestations parfois plus brutales. Une scène de duel de magiciens est évoquée dans *Le Silmarillion* entre le roi Elfe Finrod Felagund et Sauron ; ce moment du récit est par ailleurs le seul où le narrateur requiert l'intervention d'un document, et en l'occurrence un poème pour évoquer le fait :

Felagund fit assaut de chants magiques [...], mais Sauron eut le dessus, comme il est dit dans le Lai de Leithian :

*Il entonna un chant de sorcier,
Un chant pour percer, ouvrir et trahir,*

her song the saplings grew and became fair and tall, and came to flower ; and thus there awoke the Two Trees of Valinor. »

*Révéler, découvrir et tromper.
Et soudain Felagund qui oscillait
Lui répondit d'un chant de fermeté,
De résistance, pouvoir contre pouvoir*⁵⁶

La magie par le chant est toute entière action. Les chants des sorciers sont caractérisés par des verbes, que la traduction française actuelle rend mal puisqu'elle utilise des infinitifs ou des substantifs alors que le texte original emploie des participes présents. Le chant magique est action au moment même de son énonciation : chanter de manière magique, c'est déployer une force dirigée par le chant. Les forces peuvent s'opposer, se répondre, s'attaquer. Nous retrouvons ici les chants et discordances de la Musique originelle. Encore une fois, il est pertinent de penser que cette force magique dévolue au chant puise son origine dans le chant créateur d'où a jailli la matière du monde.

Il y a en fait dans ce duel l'affrontement des deux pôles contraires de l'harmonie et de la discordance, introduite par Melkor ; autrement dit, le Bien et le Mal. Autant se garder tout de suite d'une lecture manichéenne que Tolkien lui-même n'approuvait pas. Tom Shippey⁵⁷ fait une analyse détaillée de la notion de mal qui apparaît chez Tolkien pour répondre à cette lecture faussée, en observant une tension très forte et inconciliable chez Tolkien entre deux conceptions du mal : celle de Boèce, philosophe du V^e siècle, pour qui il n'est qu'absence de bien, et n'a ainsi aucun fondement substantiel, et celle manichéenne au sens du courant de pensée de Mani, penseur du III^e siècle, qui voit le monde partagé entre deux entités contraire, le Bien et le Mal. Chez Tolkien, aucune de ces deux visions ne domine l'autre, mais suivant un angle ou un autre, chacune prend plus ou moins d'importance. Shippey prend l'exemple de l'Anneau et de Frodo, au moment où Gandalf demande à celui-ci de lui donner l'objet un moment : « Il parut soudain

⁵⁶ *Le Silmarillion*, p. 172 ; *The Silmarillion*, p. 200 : « Felagund strove with Sauron in songs of power [...] but Sauron had the mastery, as is told in the Lay of Leithian :

*He chanted a song of wizardry,
Of piercing, opening, of treachery,
Revealing, uncovering, betraying.
Then sudden Felagund there swaying
Sang in answer a song of staying,
Resisting, battling against power »*

⁵⁷ Shippey, J.R.R. *Tolkien Author of the century*, chapitre « Concept of Evil » p. 112-160.

très lourd, *comme si lui ou Frodo lui-même répugnait à laisser Gandalf le toucher*⁵⁸ ». Dans la vision Boécienne, la réticence de Frodo devrait venir de lui, dans la vision Manichéenne, elle lui serait extérieure, et donc serait dans l'Anneau ; mais le texte ne tranche pas en faveur de l'une ou de l'autre.

Pour mettre en lien cette analyse avec le chant, il faut revenir à la Musique. Le Bien pour la musique, ce serait l'harmonie, et le Mal, la discordance. Que le chant soit harmonieux ou discordant, il demeure une force. Mais dans la discordance, il se place en porte-à-faux par rapport à ce qui devrait être, l'harmonie. La discordance, il faut le souligner, n'est pas la disharmonie. Un chant n'est pas discordant parce qu'il est disharmonieux, mais parce qu'il rompt l'harmonie d'une première musique. Nous retrouvons ainsi la tension entre bien et mal : le mal doit utiliser une harmonie propre pour se manifester, mais en tant que discordance avec l'harmonie première, il peut aussi en être vu comme le rejet, sans posséder son propre principe, puisqu'il n'est produit que dans le but de dénaturer ce qui vient avant lui.

Un second duel de chants magiques, plus discret, pose plus sensiblement l'assimilation du mal à la discordance en vue de la destruction de l'harmonie. Il s'agit des performances des Etres des Galgals et de Tom Bombadil lors du sauvetage des Hobbits par ce dernier. Les Etres des Galgals sont en opposition frontale avec Bombadil dans leur être et dans leur chant. Eux sont morts, froids et paralysent les Hobbits alors que lui est bon vivant, chaleureux et remet sur pieds les voyageurs. Leur chant est profondément dénaturé puisqu'il finit par n'être plus qu'une incantation, d'abord « froid murmure », puis « sourd gémissement », les sons sont « horribles » et « tristes », les mots « sinistres », « durs » et « cruels⁵⁹ ». C'est la nuit contre le matin, le froid contre la chaleur :

*Froids soient la main et le cœur et les os,
Et froid soit le sommeil sous la pierre :
Pour ne plus jamais s'éveiller sur son lit pierreux,*

⁵⁸ SDA, p. 66 ; LOTR, p. 49 : « It felt suddenly very heavy, as if *either it or* Frodo himself was in some way reluctant for Gandalf to touch it ». L'emphase est de Shippey.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 163 ; p. 141 : « a cold murmur », « a low moan », « horrible », « sad », « grim », « hard », « heartless ».

*Jamais jusqu'à ce que le soleil fasse défaut et que la lune soit morte
Dans le vent noir les étoiles mourront
Et laissez-les encore gisantes sur l'or
Jusqu'à ce que le seigneur ténébreux lève sa main
Sur la mer morte et la terre desséchée⁶⁰.*

Ce que les Etres des Galgals chantent, c'est en somme la destruction et la mort, la fin du principe de vie, pour la terre, les êtres qui la peuplent et les astres qui veillent sur elle. Pourtant c'est bien ici un poème construit avec art et qui est même chanté. C'est un huitain en rimes plates, de longueur oscillant entre sept et dix syllabes. Le nombre de syllabes et de vers en fait une sorte de carré, une figure parfaite d'équilibre. Le poème en tant qu'objet se tient par sa forme, ciselé comme un métal froid.

La discordance vient de ce que ce poème est tout le contraire de la poésie de Bombadil qui, elle, éveille la nature, promeut la lumière et réchauffe les cœurs. Il se fait appeler par une chanson

Accourez, Tom Bombadil, car notre besoin est proche de nous !

repousse les Etres par une autre,

Sors donc vieil Etre ! Disparais dans la lumière du soleil !

et par une dernière enfin, il réveille les Hobbits du sommeil où les avaient plongés les incantations :

Que les cœurs et les membres reprennent maintenant leur chaleur⁶¹ !

⁶⁰ *Ibid.*, (nous reprenons le vers 6) ;

*Cold be hand and heart and bone,
And cold be sleep under stone :
Never more to wake on stony bed,
Never, till the Sun fails and the Moon is dead.
In the black wind the stars shall die,
And still on gold here let them lie,
Till the dark lord lifts his hand
Over dead sea and withered land. »*

⁶¹ *Ibid.*, p. 164-165, ces trois vers sont issus de trois chansons différentes ; p. 142-143 : *Come, Tom Bombadil, for our need is near us ! ; Get out, you old Wight ! Vanish in the sunlight ! ; Warm now be heart and limb !*

Les forces discordantes de la nature peuvent imiter la forme poétique, faire de leur chant une force de mort, mais ne peuvent que s'opposer à Bombadil, qui apparaît comme le protecteur de la nature, de la chaleur et de la vie, et ses armes de combat ne sont autre chose que ses chants : « *Ses chansons sont des chansons plus fortes*⁶² ». Kelly conclut son article déjà évoqué par cette indication : les forces de la nature, par le biais des chansons de Bombadil, se trouvent ainsi alliées aux forces du bien. Bombadil et ses chansons sont conformes à l'harmonie originelle du premier chant du monde et à son idéal tandis que les incantations des Etres des Galgals sont, elles, au service de la discordance du « seigneur ténébreux », et de son œuvre de destruction. Mais dans les deux camps un usage propre de la poésie et de la chanson est convoqué.

Ainsi le chant en tant qu'enchantement est une magie injonctive puissante. Retenant cette puissance de jaillissement qu'il possède depuis la création, le chant des magiciens peut être déployé en tant que force physique. Mais puisque cette force est neutre en soi, et que dès l'origine elle a été en partie discordante, elle peut être aussi un instrument au service de l'Ennemi et de ses serviteurs. Ceux-ci en font en effet un usage propre à leur domination, péché décisif pour Tolkien⁶³, et critère de distinction objectif entre Bien et Mal. Mais avant de voir plus en détail cet enjeu du chant magique, il nous faut terminer l'analyse de l'enchantement. Nous venons de voir son caractère injonctif, passons désormais à son caractère attractif.

2) Les envoûtements du chant : l'attraction de l'esprit

Nous venons de voir que les magiciens utilisent le chant pour déployer leur pouvoir : faire pousser une plante ou bien repousser un ennemi. Mais le chant est en soi magique. Il charme, il envoûte : il a le pouvoir de subjuguier l'esprit de celui qui l'écoute. Ce

⁶² *Ibid.*, p. 164 encore dans une chanson ; p. 142 : *His songs are stronger songs.*

⁶³ Cf. note 69 p. 40.

transport, cet envoûtement, encore une fois, est neutre : il peut tout aussi bien être utilisé pour le plus grand plaisir de l'auditeur que pour le manipuler.

Comme c'est la magie propre au chant qui agit, le chanteur n'a pas besoin d'être magicien pour que l'envoûtement fasse effet. Il ne faut donc pas, contrairement à l'injonction, être enchanteur pour envoûter ; mais si le chanteur est également magicien, l'envoûtement peut dépasser le seul rayon des esprits. Ainsi Melian, puissante magicienne, est aussi une chanteuse hors pair dont les mélodies envoûtent la nature et même les objets :

Melian était une Maia de la race des Valar. Elle vivait dans les jardins de Lórien et nulle parmi son peuple n'était plus belle, nulle plus sage ni plus douée pour chanter d'une voix ensorcelante. On dit que les Valar quittaient leurs travaux, que les oiseaux de Valinor faisaient taire leurs chants, que les cloches de Valmar restaient muettes et que les sources oubliaient de couler quand, à l'heure où se mêlent les rayons des deux Arbres, la voix de Melian s'élevait sur Lórien⁶⁴.

La description de l'enchanteuse ressemble à celle des anciennes magiciennes ou sorcières habitant dans les bois et dont les chants magiques pouvaient être fatals aux voyageurs. Mais ici comme souvent, Tolkien reprend une puissante image de conte en lui conférant un aspect très positif. Le chant ici ne sert pas à perdre mais à plaire, aux dieux, aux animaux, même aux instruments de musique et à l'eau dont nous avons vu le rapport si étroit avec la musique, pour les émerveiller. C'est pourquoi ils se taisent, envoûtés par le chant de ce personnage. L'ensemble de la création est potentiellement soumis à cet envoûtement, mais le plus souvent, c'est sur les esprits qu'il agit.

C'est le cas par exemple de Bilbo, lorsque les Nains, avant de préparer leurs plans contre le dragon Smaug, se préparent en musique afin de se donner du courage. La musique et le chant exercent un pouvoir de fascination tel que Bilbo perd pied avec le réel. En écoutant leur chant, il tombe littéralement sous le charme, il est tiré hors de lui, pris par les désirs que les Nains ont déposés dans leur chanson, grâce aux images qu'ils y ont

⁶⁴ *Le Silm.*, p. 50 ; *The Silm.*, p. 54 : « Melian was a Maia, of the race of the Valar. She dwelt in the gardens of Lórien, and among all his people there were none more beautiful than Melian, nor more wise, nor more skilled in songs of enchantment. It is told that the Valar would leave their work and the birds of Valinor their mirth, that the bells of Valmar were silent and the fountains ceased to flow, when at the mingling of lights Melian sang in Lórien. »

tissées. Les paroles, portées par la musique des nombreux instruments des nains, envoûtent alors son esprit :

Tandis qu'ils chantaient, le hobbit sentit monter en lui l'amour des belles choses faites à la main, issues du savoir-faire et de la magie : un amour jaloux et féroce, ce désir qui brûle le cœur des nains. Puis son côté Touc s'éveilla en lui, et il voulut partir et voir les hautes montagnes, entendre les pins et les chutes d'eau murmurer, explorer les grottes, et tenir une épée au lieu d'une canne⁶⁵.

Le chant est un appel donné à Bilbo, peut-être à sortir de sa vie de bourgeois⁶⁶, pour entrer en tout cas dans un monde sauvage, au contact de la nature la plus imposante qui soit, à savoir la montagne, et échanger sa vie tranquille contre une Aventure : l'épée plutôt que la canne. Le pouvoir de la chanson envoûte Bilbo en le focalisant sur les aspirations qu'il a toujours refreînées en lui, son côté Touc. Il semble en effet que cet envoûtement soit possible, parce que l'être de Bilbo est disposé à le recevoir. Chez lui, il y a une résonance disposée à s'harmoniser avec l'énergie aventurière de la chanson des Nains. La chanson a sur lui un impact, par ce qu'elle s'adresse à une nature qui est déjà en lui, et qui est prête à se laisser envoûter. Elle fait jaillir dans l'imagination de Bilbo les rêves auxquels il s'interdit d'ordinaire de penser, elle excite en lui les désirs auxquels il a l'habitude de renoncer. Et c'est bien la réalité qui met fin à l'envoûtement subi par Bilbo : une simple flamme du dehors devient en son esprit l'image d'un dragon. C'est beaucoup trop pour le pauvre Hobbit, qui redevient Mr. Baggins. Ce brusque retour au réel lui fait prendre conscience de la sortie de soi que lui a provoqué sur la chanson.

Lúthien est peut-être celle qui a poussé à son plus haut degré le pouvoir de l'envoûtement, puisqu'elle est parvenue à endormir par son chant Morgoth et toute sa forteresse lors de la capture du Silmaril⁶⁷. Son chant est presque à la limite entre injonction et attraction. En effet il y a deux actions dans le chant de Lúthien : envoûter Morgoth pour qu'il l'écoute, mais ceci jusqu'au sommeil, à la perte de conscience, alors que

⁶⁵ *LH* p. 27 ; *TH* p. 19 : « As they sang the hobbit felt the love of beautiful things made by hands and by cunning and by magic moving through him, a fierce and a jealous love, the desire of the heart of dwarves. Then something Tookish woke up inside him, and he wish to go and see the great mountains, and hear the pine-trees and the waterfalls, and explore caves, and wear a sword instead of a walking-stick. »

⁶⁶ Voir notamment à ce sujet l'analyse de Tom Shippey dans *The Road to Middle Earth*, chapitre 3, « The Bourgeois Burglar », *op. cit.* ; p. 51-86.

l'envoûtement est davantage une focalisation de la conscience. C'est plutôt la magie physique d'injonction qui se reconnaît alors.

L'envoûtement est au final la partie magique indissociable de toute chanson. Peut-être peut-il être considéré comme une sorte de désir d'union avec le chant originaire ? Quoi qu'il en soit la magie propre du chant est avant tout d'attirer l'attention de son auditoire.

3) La sorcellerie : le danger de la domination

Deux modalités magiques sont donc possibles pour le chant ; l'une, propre aux magiciens, manifestant une force physique ; l'autre, faisant du chanteur un enchanteur, n'est autre que la magie propre du chant, qui est d'envoûter l'auditeur. Revenons à présent revenir à la question de la discordance. Si les notions de Bien et de Mal peuvent, dans l'univers de Tolkien, être envisagées sur le plan de la musique comme l'harmonie et la discordance, la magie comme le chant sont avant tout des forces neutres, et le succès éthique de leur emploi dépend des intentions de l'utilisateur.

C'est ici que le chant, d'enchantement, peut devenir sorcellerie, qui serait l'utilisation du chant et de ses pouvoirs magiques dans l'intention de dominer un adversaire afin de soumettre sa liberté. Si les exemples donnés plus hauts sont en fait rare dans l'univers, c'est parce que le rapport de Tolkien à la magie est prudent. Irène Fernandez comprend la faible présence de magie dans son œuvre pour des raisons morales :

La magie proprement dite [...] est avant tout un moyen de dominer autrui, le péché par excellence dans le monde créé par Tolkien : il faut donc l'utiliser, quand on en dispose, mais avec modération⁶⁸.

⁶⁷ Voir *Le Silmarillion* chapitre 19.

⁶⁸ Irène FERNANDEZ, *Et si on parlait... du Seigneur des Anneaux*, Paris, Presses de la Renaissance, 2002, p. 15-16.

« Un moyen de dominer autrui » : c'est ce qui fait que Tolkien minimise la magie dans son œuvre. Est-ce afin d'illustrer ce danger que les grands ennemis des peuples libres sont présentés comme des sorciers puissants qui maîtrisent la magie justement dans le but de dominer les faibles et d'asseoir leur volonté propre sur les autres pour être maîtres de leur liberté⁶⁹ ? Le chef des Nazgûls est par exemple le roi-sorcier d'un royaume magique, Angmar ; surtout, Sauron est un Nécromancien, un sorcier au savoir occulte.

Tolkien, dans ses *Lettres*, reprend une ancienne distinction entre deux types de magie : la *magia*, la magie bonne, dont les effets portent sur le monde physique, et la *goetia*, mauvaise, qui consiste en tromperies et en illusions, plus proche en cela de ce que nous avons nommé l'envoûtement. Comme le souligne l'auteur, « aucune des deux n'est, dans ce récit, bonne ou mauvaise (en soi), mais seulement en fonction des intentions, des desseins ou de son utilisation. Des deux côtés on utilise les deux, mais avec des intentions différentes⁷⁰ ». La *magia* des Elfes et des Mages, est utilisée avec discernement pour agir sur le monde, de même que leur *goetia* est avant tout un outil artistique. Gandalf semble même réunir les deux dans ses feux d'artifices.

L'Ennemi au contraire, use de la *goetia* pour terroriser, et des effets réels de la *magia* pour dominer physiquement les peuples afin de les asservir à sa volonté. L'utilisation la plus terrifiante de la magie à des fins de tromperie et de domination est celle de l'Anneau Unique. Or la caractéristique principale de l'Anneau, et celle qui le dévoile par le feu, est la gravure d'un poème tout autour de sa circonférence : il semble que Sauron se soit souvenu de la magie du chant lorsqu'il forgea son arme. Le poème inscrit l'Anneau dans la dynamique du chant magique : les deux modes de magie se retrouvent ainsi dans l'Anneau.

L'envoûtement d'abord, par sa capacité à fasciner par les possibilités de domination qu'il peut offrir, même pour ceux qui s'opposent à Sauron, comme Galadriel ou Boromir. Ce dernier est même incapable de voir l'envoûtement que l'Anneau exerce sur lui, tout comme il ne peut voir les lettres gravées autour du bijou. Mais si le poème est ca-

⁶⁹ *Lettres*, n°155, de l'automne 1954, p. 285 : « L'intention suprêmement mauvaise consiste (dans ce récit puisqu'il s'agit tout particulièrement de cela) à vouloir dominer les autres "libres" arbitres ».

⁷⁰ *Ibid.*

ché, sa force est bien réelle, Boromir est ainsi piégé par les promesses d'efficacités instantanées du pouvoir de l'Anneau, caractéristique qui fait principalement le danger de la magie pour Tolkien : « L'intention première dans l'utilisation de la *magia* [...] est l'immédiateté : la rapidité, la réduction du travail nécessaire, mais aussi la réduction au minimum (ou jusqu'à sa disparition) du fossé entre l'idée ou le désir, et le résultat ou l'effet⁷¹ ». Boromir est aveuglé par son désir de puissance, louable au départ puisqu'il s'agit de protéger son peuple, mais dont la réalisation se doit d'être immédiate pour lui, qui ne peut supporter les décisions sages et prudentes des Elfes et des Magiciens.

Le pouvoir d'attraction, ensuite, se découvre lui dans les deux vers inscrits sur l'Anneau :

*Un Anneau pour les gouverner tous. Un Anneau pour les trouver.
Un Anneau pour les amener tous et dans les ténèbres les lier*⁷².

Ces deux vers sont issus d'un poème un peu plus long :

*Trois Anneaux pour les Rois Elfes sous le ciel,
Sept pour les Seigneurs Nains dans leur demeure de pierre,
Neuf pour les Hommes Mortels destinés au trépas,
Un pour le Seigneur Ténébreux sur son sombre trône,
Au 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 Ombres*⁷³.

Les deux vers retenus pour être inscrits sur l'Anneau sont ceux qui expriment le désir de Sauron de réunir tous les autres anneaux de pouvoir afin d'en avoir le contrôle. Le poème commence par énumérer les trois grands peuples de la Terre du Milieu, ou plutôt

⁷¹ *Ibid.*

⁷² *SDA*, p. 67 ; *LOTR* p. 50 :

*One Ring to rule them all, One Ring to find them,
One Ring to bring them all and in the darkness bind them.*

⁷³ *Ibid.* Également donné en intertexte après le titre, respectivement p. 8 et v :

*Three Rings for the Elven-kings under the sky,
Seven for the Dwarf-lords in their halls of stone,
Nine for Mortal Men doomed to die,
One for the Dark Lord on his dark throne
In the land of Mordor where the Shadows lie.
One Ring to rule them all, One Ring to find them,
One Ring to bring them all and in the darkness bind them.
In the land of Mordor where the Shadows lie.*

par énumérer ce qui intéresse véritablement le Seigneur Ténébreux, à savoir le nombre de leurs Anneaux magiques. Alors que les trois peuples sont marqués par la diversité croissante, trois puis sept puis neuf, la liste retombe dans l'unité, non ici l'unité consolidatrice, mais la singularité d'une volonté désirant dominer les autres afin de les réduire à l'état d'ombres. Il est à noter en passant que les Hobbits, absents du poème tout comme des projets de Sauron, sont finalement ceux par qui l'Anneau sera détruit.

Le poème, semblerait-il, fixe sur l'arme la volonté du Seigneur ténébreux, et lui donne son objectif principal. Sans le poème, l'Anneau, n'est plus l'Unique, il n'est qu'un banal anneau d'or, peut-être magique, ou non. L'hypothèse que nous formulons est donc la suivante : les vers du poème inscrivent l'Anneau dans la dynamique magique du chant, soit pour lui offrir un surcroît de puissance, soit au moins pour canaliser ce pouvoir et lui donner une orientation précise. Sauron ferait alors un usage de sorcellerie du poème. Cette explication nous semble cohérente, d'autant plus que l'alternative expliquant la présence du poème sur l'Anneau serait une raison simplement esthétique. Or nous devons voir à présent que l'Anneau, dans sa dynamique de séduction, est par excellence la perversion de ce qui est beau et bon. Perversion, et surtout destruction : nous voici à l'exact opposé de la création.

En effet les guerres de Sauron, les graines de méchanceté qu'il a semées, les peines et les tristesses qu'il a répandues, ont meurtri le monde en profondeur et de façon irrémédiable⁷⁴. Ce constat est exprimé avec douleur par Théoden, le roi du Rohan, dans une discussion avec Gandalf. Le premier s'étonne de ce que « les chansons viennent parmi [eux] d'endroits étranges et marchent en chair et en os sous le Soleil⁷⁵ » ; ce à quoi le second lui répond qu'il doit s'en réjouir car il trouve ainsi de nouveaux alliés dans la lutte. Le roi persiste pourtant à voir un motif de regret dans cette disparition :

« Mais ne devrai-je pas aussi m'attrister, dit Théoden, car, quelle que soit la fortune de la guerre, ne se terminera-t-elle pas de telle sorte qu'une grande partie de ce qui était beau et merveilleux disparaîtra à jamais de la Terre du Milieu⁷⁶ ? »

⁷⁴ Cf. la notion de « marrissement », par exemple dans l'article « Le marrissement d'Arda » de Jérôme Sainton, dans le Dictionnaire Tolkien, p. 405-406.

⁷⁵ *Ibid.* p. 592 ; p. 550 : « And now songs have come down among us of strange places, and walk visible under the Sun ».

⁷⁶ *Ibid.* « Yet also I should be sad, said Théoden. For however the fortune of war shall go, may it so end that much that was fair and wonderful shall pass for ever out of Middle-earth ? »

Une conséquence profondément néfaste de la sorcellerie de Sauron est donc l'abandon du merveilleux. Le Mal défigure le merveilleux et souille la beauté. Et même avec Sauron vaincu, Théoden est conscient que ce qu'il a fait disparaître disparaît bien pour de bon. Frodo par contraste, lorsqu'il arrive à Valinor à la fin du livre, sorte d'image du paradis, parvient au pays où tout chante :

Et le navire sortit en Haute Mer et passa vers l'Ouest, jusqu'à ce qu'enfin, par une nuit pluvieuse, Frodo sentit dans l'air une douce fragrance et entendit flotter sur l'eau un son de chant⁷⁷.

Mais ce monde ne lui est accordé que par grâce en récompense des souffrances qu'il a portées ; pour la Terre du Milieu, il s'agit de vivre avec ce désenchantement.

Aux discordances de Melkor, Ilúvatar opposait de nouveaux thèmes. La Terre du Milieu est un univers enchanté mais meurtri par la discordance. A l'image des thèmes d'Ilúvatar, dans ce monde qu'il faut réenchanter, peut-être une solution de ce désenchantement est-elle dans la notion de subcréation que Tolkien développe dans son essai *Du Conte de fées*. Si le chant ne saurait plus, après la création, être créateur, peut-être peut-il encore permettre la subcréation.

C) Le chant subcréateur

Le monde est donc à réenchanter, à cause des discordances de Melkor puis de Sauron qui en ont rompu l'harmonie. Or en envisageant le chant magique, nous n'avons pu lui trouver le pouvoir de création que nous avons remarqué dans le chant des Ainur d'où le monde est issu. Tout au plus demeure dans le chant la force brute de la création

⁷⁷ *SDA*, p. 1097 ; *LOTR*, p. 1030 : « And the ship went out in the High Sea and passed on into the West, until at last on a night of rain Frodo smelled a sweet fragrance on the air and heard the sound of singing that came over the water ».

et son pouvoir de fascination, mais pas le principe d'être, qui ne pouvait venir que d'Ilúvatar. Comment alors renouer avec l'harmonie première du monde ? Pour Tolkien, les hautes vertus de la Faërie sont d'être des tentatives de réponse face aux grandes questions existentielles, c'est pourquoi elle est d'une respectabilité profonde. Pouvons-nous penser la chanson comme subcréation dans l'univers de Tolkien ? Et surtout, la chanson ainsi envisagée parvient-elle à réenchanter ce monde blessé ?

1) La subcréation en Terre du Milieu envisagée du point de vue tolkienien

La chanson semble tenir le rôle de la subcréation dans l'univers de Tolkien. En effet, la vision cosmologique du Monde Primaire de l'auteur est celle d'un catholique profondément croyant et pratiquant, proche des milieux intellectuels jésuites anglais du début du XX^e siècle. Tolkien considère donc, selon la théologie chrétienne interprétant le livre de Genèse de la Bible, que l'homme est une créature particulière au sein du cosmos en ce qu'elle est l'image même de Dieu : « Dieu créa l'homme à son image, à l'image de Dieu il le créa⁷⁸ ». De là Tolkien trouve une justification pour les tendances des Hommes à créer des histoires : « nous créons à notre mesure et selon le mode dont nous dérivons, parce que nous avons été créés, et non seulement créés, mais créés à l'image et à la ressemblance d'un Créateur⁷⁹ ».

Evidemment, la création de l'Homme ne saurait être une création au sens de celle de Dieu, car Lui seul peut véritablement créer. L'Art, même dans le plus haut degré de son génie, ne saurait donc être plus qu'une « subcréation ». Dans *Du Conte de Fées*, Tolkien définit l'Art comme « le procédé humain qui fait naître au passage la Croyance Secondaire⁸⁰ ». Quand l'Art se déploie dans la Faërie, il prend un aspect plus particulier. Tolkien commence par proposer le terme de Magie [*Magic*], mais se rétracte finalement

⁷⁸ Livre de la Genèse, chapitre 1, verset 27, traduction de la *Bible de Jérusalem*.

⁷⁹ *MC*, p. 180 ; *MCOE* p. 145 « we make in our measure and in our derivative mode, because we are made : and not only made, but made in the image and likeness of a Maker ».

⁸⁰ *Ibid.* p. 177.

pour le remplacer par celui d'Enchantement [*Enchantment*], « cet art plus puissant et plus particulièrement elfique⁸¹ ». Si dans toute fiction littéraire l'Art est nécessaire à la vraisemblance, il ne prétend qu'à un changement dans le Monde Primaire, tandis que dans la Faërie, l'Enchantement, c'est-à-dire le plus haut degré d'imagination [*fantasy*], relève un défi plus grand : donner la « consistance interne de la réalité » à un Monde Secondaire. C'est une activité naturelle à l'homme pour Tolkien, car le désir de fantasy est un désir de création que tout homme créé à la ressemblance du Créateur possède en lui. C'est en cela donc qu'il y a subcréation, une création d'ordre inférieur.

Cette « création » n'est bien comprise qu'en revenant sur la conception du langage de Barfield que partageait Tolkien. Si le Monde Secondaire n'a pas la réalité du Monde Primaire, c'est bien parce qu'il n'est fait que de mots :

Les instruments de subcréation à la disposition de l'écrivain sont les mots – une subdivision du *logos* de Jean, et par conséquent une image aussi de Dieu. Si c'est bien le cas, les mots ne sont pas seulement là pour décrire et pour rapporter, mais aussi réellement pour fabriquer, pour réaliser au sens littéral du terme, le monde imaginaire de l'écrivain⁸².

Lors d'un développement sur le pouvoir des mots, Tolkien se montre redevable des thèses envers les Barfield évoquées plus haut. Déchu, l'Homme a perdu son contact avec le Logos divin. Sa vision du monde est fragmentaire. Mais à partir de cette fragmentation, l'écrivain acquiert un pouvoir de recomposition qui est justement celui du subcréateur. La véritable magie du langage réside ainsi dans l'adjectif, qui est une part de la fragmentation : il consiste à retirer et à déplacer une qualité appartenant à un objet. Celle-ci distinguée, l'homme peut l'imaginer attachée à un tout autre objet. L'exemple que donne Tolkien dans *Du Conte de Fées* est celui de l'herbe verte : tenir la qualité « verte », de l'herbe, c'est pouvoir l'attribuer à un autre objet, par exemple le soleil, ce qui crée quelque chose de tout à fait nouveau : un « soleil vert » :

Lorsque nous retirons le vert à l'herbe, le bleu aux cieux et le rouge au sang, nous avons déjà le pouvoir de l'enchanteur – sur un certain plan : alors naît le désir d'exercer ce pouvoir dans le monde extérieur à notre esprit. [...] Mais dans cette

⁸¹ *Ibid.*

⁸² Flieger, *op. cit.* p. 123.

« imagination [*fantasy*], comme on l'appelle, est créée une nouvelle forme : la Faërie commence ; l'Homme devient un subcréateur⁸³.

La subcréation est finalement un art de la composition, une composition qui fait surgir toutefois de la nouveauté. Flieger souligne que la séparation de l'Homme Déchu d'avec le Logos divin que Tolkien et Barfield avaient entrevue peut toutefois être partiellement réduite par le travail des poètes qui tentent de revenir à la continuité perdue :

Le poète, à travers l'usage de la métaphore, fabrique du sens et recrée une aptitude à voir. La poésie – le langage poétique – réinvestit le monde avec le sens et reconstruit notre relation à lui⁸⁴.

Du chant nous sommes arrivés à la poésie, à un art du langage.

Mais que valent ces théories dans le Monde Secondaire de la Terre du Milieu ? Précisons tout de suite : Eru-Ilúvatar, bien qu'il en soit sans aucun doute très inspiré, n'est pas complètement assimilable au Dieu de la Bible. Si tout ce qu'a écrit Tolkien est censé se produire avant la venue du Christ sur Terre, si la lecture chrétienne correspond au sens de l'œuvre, selon l'auteur lui-même⁸⁵, toutefois cela n'est qu'une grille de lecture possible, et il est difficile de concevoir une conformité totale entre le Dieu que Tolkien vénérât et celui qu'il a imaginé. Il est tout de même intéressant de voir que le rapport entre acte de création et créatures n'est pas si éloigné entre la croyance de Tolkien et ce qui est dit dans son œuvre.

Ainsi les créatures sont créées non par Ilúvatar, mais par l'harmonie des thèmes dans le chant des Ainur. La Musique ne fait pas qu'ordonner la nature, elle le fait aussi pour les Elfes, qui lui sont intimement liés, et dans une moindre mesure, comme nous l'avons vu, pour les Hommes. Il n'est pas alors interdit de penser que les personnages chantent parce qu'ils ont été tissés par un chant, et que par l'art du chant et celui du langage, ils

⁸³ *MC*, p. 154 ; *MCOE* p. 122 : « When we can take green from grass, blue from heaven, and red from blood, we have already an enchanter's power – upon one plane ; and the desire to wield that power in the world external to our minds awakes. [...] But in such 'fantasy', as it is called, new for mis made ; Faeries begins ; Man becomes a sub-creator ».

⁸⁴ Flieger, *op. cit.*, p. 133.

⁸⁵ Voir *Lettres*, n° 269, datée du 12 mai 1965, adressée à W.H. Auden : « Je ne ressens aucune obligation d'accorder mon histoire avec la théologie chrétienne formalisée, même si j'avais effectivement comme intention de la rendre compatible avec la pensée et les croyances chrétiennes ».

ont un pouvoir de subcréateurs au travers de la chanson et de la poésie ; cette dernière en effet n'est pas forcément chantée, mais n'est à la base que la forme parlée de la chanson, et détient un chant par la musicalité qui lui est propre.

La Musique des Ainur, en soi, suggère, puisque le Monde est substantiellement le chant, que les êtres qui le peuplent le soient aussi ; en fait, chant et vitalité sont associés symboliquement en Terre du Milieu à travers l'éveil. Hormis le chant de Lúthien devant Morgoth, les chants sont des anti-berceuses. Les Valar découvrent la présence des Elfes lorsqu'ils les entendent chanter : cette précision est un écho certain de la Musique, faisant du chant leur première manifestation. Quand Melian se rend en Terre du Milieu pour les accueillir : « Là, dans le silence qui précède l'aube, elle mêla sa voix au chant de ses oiseaux⁸⁶ ». Or cette « aube » que le narrateur insère ne peut être que symbolique puisque le soleil n'existe pas encore. Flieger note que « cette association de la lumière et du chant rend Melian très proche de l'aube de la création⁸⁷ ». C'est là un nouvel indice d'association entre l'éveil et le chant.

Pour les Hommes, leur venue en Terre du Milieu est plus obscure, mais la scène de leur rencontre est un parallèle avec celle des Elfes⁸⁸. Finrod Felagund, un roi Elfe, s'en va chasser vers l'Est, comme Oromë avant lui. Arrivant près des sources d'un fleuve (nous retrouvons l'eau du lac des Elfes), il entend des chants, venant d'un peuple humain, peuple qu'il n'a encore jamais côtoyé. Alors qu'ils dorment tous, il s'en vient au milieu du camp, joue sur une harpe et commence à chanter. Ce chant éveille un à un les humains, qui écoute alors un langage qui leur est inconnu, toutefois son et vision s'entremêlent :

Les paroles du roi des Elfes étaient empreintes de sagesse et ceux qui l'écoutaient en devenaient plus sages, car ce que son chant disait, la création d'Arda, le bonheur d'Aman avant les ombres de la mer, s'offrait à leurs yeux avec la clarté

⁸⁶ *Le Silm.*, p. 50 ; *The Silm.*, p. 54 : « there she filled the silence of Middle-earth before the dawn with her voice and the voices of her birds ».

⁸⁷ Flieger, *op. cit.* p. 210.

⁸⁸ Dans *Le Silmarillion*, au chapitre 17.

d'une vision et la langue des Elfes se faisait entendre à chacun suivant ce que son esprit pouvait en comprendre⁸⁹.

Cette scène est fictivement la plus ancienne rencontre rapportée entre les Hommes et les Elfes, bien que ce ne soit pas la première, et elle peut être considérée symboliquement comme une forme de genèse. Comme dans le récit de la création, le chant précède et suscite l'éveil. Felagund chante le récit de la création et l'Histoire jusqu'au point où elle est arrivée. Ses mots ne se donnent pas qu'à entendre mais aussi à voir : le chant dévoile une vision les Hommes, qui ne comprennent pas la langue de l'Elfe, accède au sens. Ce lien de la vision et du chant n'est pas sans rappeler que le chant est la substance du phénomène, littéralement, ce qui s'offre à la vue. Les Hommes prennent symboliquement vie dans ce chant.

Si nous tentons de dresser un parallèle entre le Monde Primaire tel que le concevait Tolkien et le Monde Secondaire qu'il l'a subcréé, nous pouvons faire l'hypothèse suivante : de même que l'Homme, créé à l'image de Dieu, est divin, mais déchu par le péché originel et séparé du Logos, et que la poésie et la fantasy lui permettent de renouer en partie son unité perdue avec le Créateur ; de même les Enfants d'Ilúvatar sont créés par un chant au sein d'un monde merveilleux mais blessé les discordances de Melkor, merveilleux qu'Elfes et Hommes devraient pouvoir néanmoins retrouver grâce à la subcréation, Art auquel ils ont droit de par l'origine constituante leur être, à savoir le Chant des Ainur.

Est-ce à dire que la subcréation se cantonne au chant ? La chanson est l'essentiel de l'art littéraire en Terre du Milieu : il ne s'y trouve pas de romans, pas de théâtre. Cela n'empêche pas un panel large de possibilité artistique, puisque nous trouvons maintes formes de poésies, de la comptine à l'épopée. L'art littéraire en Terre du Milieu consiste en chansons, et le parallèle que nous avons dressé en fournit une explication plausible : c'est le moyen d'expression de la subcréation, parce que substantiellement les êtres qui

⁸⁹ *Le Silm.* p. 141 ; *The Silm.*, p. 163 : « Wisdom was in the words of the Elven-king, and the hearts grew wiser that hearkened to him ; for the things of which he sang, of the making of Arda, and the bliss of Aman beyond the shadows of the Sea, came as clear visions before their eyes, and his Elvish speech was interpreted in each mind according its measure ».

subcréent sont issus d'un chant. Le point d'appui de cette hypothèse est que, dans une large mesure, le chant appelle les êtres à la vie.

Cependant si la vitalité du chant semble confirmer son association à l'être des Enfants d'Ilúvatar, elle ne suffit pas seule à assurer un cadre de vie conforme à cet essence, il faut encore habiter un monde qui soit conforme à cette forme d'être, à savoir un monde enchanté, c'est-à-dire merveilleux. Il s'agit apparemment de retrouver ce merveilleux en proposant des tentatives de réponses aux « désirs fondamentaux⁹⁰ » [*primordial human desires*].

Aussi, si nos précédents exemples étaient avant tout des chants se donnant comme pure expressions de la voix, dans la dynamique de la subcréation les mots ne peuvent plus désormais être absents ; et même parfois, dans la seule poésie, le chant peut ne plus être manifesté que par la musicalité des mots, bien que ce dernier cas soit rare, la plupart des poèmes étant chantés.

2) Les « désirs fondamentaux »

Ce qui engage Tolkien à défendre la Faërie, c'est-à-dire les productions littéraires ayant pour principale caractéristique le merveilleux, est d'abord cette activité naturelle et légitime qu'est la fantasy, le déploiement de l'imagination. Toutefois pour lui, « la magie de la Faërie n'est pas une fin en soi : sa valeur réside dans ce qu'elle opère, entre autres, la satisfaction de certains désirs fondamentaux de l'être humain⁹¹ ». Tolkien donne quelques exemples : l'exploration de l'espace et du temps, la communion avec la nature, et surtout l'évasion de la mort ; la qualité d'un conte de fées se mesurant au degré de satisfaction de ces désirs.

⁹⁰ Expression de Tolkien en *MC*, p. 147 ; *MCOE* p. 116.

⁹¹ *Ibid.*, p. 147 ; p. 116 : « The magic of Faërie is not an end in itself, its virtue is in its operations : among these are the satisfaction of certain primordial human desires ».

Ainsi en plus de la fantasy, la Faërie détient trois autres grandes fonctions propres à satisfaire ces désirs, souvent citées dans la critique tolkienienne : le recouvrement, l'évasion et la consolation. Elles sont toutes trois tournées vers le même but : améliorer notre manière d'habiter le Monde Primaire. Le recouvrement est un détour consistant à comparer le réel à une image pour mieux le voir tel qu'il est. L'évasion permet au lecteur d'oublier un moment les conditions difficiles qu'il vit ou les peurs (comme celle de la mort) qui l'affaiblissent et qui peuvent le désespérer. La consolation enfin, se traduit dans la fin heureuse, « l'eucatastrophe », qui clôture toujours le conte ; que malgré les épreuves, la joie qui triomphe. Ces résultats heureux sont le propre du genre, et en forment les critères de qualité.

En somme, Tolkien demande au conte de produire du merveilleux pour nous faire goûter plus de joie dans le monde déchu dans lequel nous nous trouvons. C'est pourquoi il associe à la fin de l'essai l'Évangile chrétien, qui requiert lui aussi une croyance, à un conte de fées : le Christ Sauveur a délivré le genre humain du péché et de la mort, croyance à la source d'une joie divine. La seule différence d'avec un conte de fées est la vérité de l'Évangile : alors que le premier est une illusion bienfaitrice, le second est une réalité porteuse d'une espérance véritable.

Qu'en est-il en Terre du Milieu ? Ce qui est certain d'abord, c'est qu'aucun Christ n'y a encore sauvé le monde, et que le merveilleux est le quotidien de ses habitants. Pourtant ce merveilleux est en danger et c'est bien là le point décisif : le sauver en Terre du Milieu ne peut se faire par création, puisque son principe, le chant, ne possède plus cette capacité dans le monde créé (tout juste est-il magique). Il reste alors une solution, qui est la subcréation, et celle-ci est possible par des chansons, puisque par le chant les êtres ont été créés. Le chant est un outil à disposition des personnages. Comment toutefois l'utiliser ? Nous allons analyser la manière dont les thèses de Tolkien rencontrent des équivalences dans son univers fictionnel.

La subcréation, permise par le langage poétique et, fondamentalement dans l'univers tolkienien, par l'usage de la chanson et de la poésie, doit pour faire effet plonger le lecteur ou l'auditeur dans le merveilleux. Mais si en Terre du Milieu le merveilleux est le

quotidien de ses habitants, comment ceux-ci pourraient-ils avoir besoin de subcréer ? Ils n'ont pas besoin d'imaginer le merveilleux, le merveilleux est déjà là. Cependant l'épreuve du mal leur donne ce besoin : en effet il détruit ce qui est merveilleux. Contrairement aux Hommes du Monde Primaire tels que Tolkien les conçoit, déçus, les habitants de la Terre du Milieu vivent dans un Monde dont ils ne sont pas chassés par leurs fautes. Les désirs fondamentaux des habitants de la Terre du Milieu ne consistent pas à soulager la perte d'un paradis théologique ou mythique perdu, mais à retrouver dans l'épreuve le goût de leur quotidien, puisque celui-ci est leur merveilleux. La Faërie n'existe pas à proprement parlé puisque le merveilleux se vit au quotidien, il n'y a pas à inventer autre chose que ce qu'il y a dans ce Monde, en tout cas, nettement moins que dans notre Monde Primaire.

Après en avoir croisé un, Sam récite le poème de l'Oliphant. S'il avait pu auparavant avoir un doute sur l'existence de cette espèce, il constate que la chanson ne lui avait pas menti. Dans cette chanson, l'oliphant se présente, avec tous ses attributs hors du commun (la trompe, les défenses, un corps gigantesque qui fait trembler la terre, etc.). Le poète qui fait parler l'animal a conscience que l'existence d'une telle créature est quasiment inconcevable :

*Si jamais tu me rencontrais,
Tu ne m'oublieras jamais.
Mais si ça n'arrivait pas,
Tu ne croirais pas que j'existe⁹².*

Sam découvre pourtant que la chanson qu'il avait apprise par cœur ne lui donne pas accès à un monde merveilleux : elle explore plutôt le monde tel qu'il est. Elle traduisait plus un désir de connaître le monde plus que d'en subcréer un autre.

Le mal cependant menace perpétuellement les beautés de ce quotidien merveilleux. Les chansons subcréatrices ont alors pour but de renouer avec l'harmonie terrassée, et

⁹² SDA, p. 694 (nous traduisons) ; LOTR, p. 646 :

*If ever you'd met me
You wouldn't forget me.
If you never do,
You won't think I'm true.*

les personnages reprennent contact avec leur monde mourant en le chantant tel qui doit être : là nous semble être le véritable objet de leurs désirs fondamentaux. Les Hobbits ne cessent ainsi de penser à leur Comté, et à l'état dans lequel ils le retrouveront au retour.

En Terre du Milieu, subcréer revient à retrouver dans l'épreuve l'harmonie du merveilleux qui est l'état naturel du monde. Recouvrement et évasion se rejoignent. L'exemple le plus touchant l'illustrant est la chanson de Sam à Cirith Ungol : il se trouve alors face à la pire des épreuves, il vient d'entrer au Mordor, le domaine de l'Ennemi, Frodo a été capturé et bien que Sam ait atteint la forteresse où son maître trouve emprisonné, il ne le trouve pas. Il est seul avec l'Anneau sans savoir quoi en faire et cerné par les ténèbres. C'est alors que sans savoir pourquoi, il se met à chanter de vieux airs du Comté. Puis cette chanson lui vient :

*Dans les pays de l'ouest sous le Soleil
Les fleurs peuvent sortir au Printemps,
Les arbres bourgeonner, les eaux courir,
Les joyeux pinsons chanter.
Ou ce peut être une nuit pure
Où les hêtres ondoyant portent
Les étoiles elfiques tels des bijoux blancs
Parmi leur chevelure rameuse.*

*Bien qu'ici en fin du voyage je sois
Dans les ténèbres profondément enfoui,
Au-delà de toutes les tours fortes et hautes,
Au-delà des montagnes escarpées
Au-dessus des ombres vogue le Soleil
Et les Etoiles à jamais demeurent :
Je ne dirai pas « le Jour est fini »,
Je ne ferai pas aux Etoiles mes adieux⁹³.*

⁹³ SDA, p. 969 ; LOTR p. 908-909 :

*In western lands beneath the Sun
The flowers may rise in Spring,
The trees may bud, the waters run
The merry finches sing.
Or ther maybe 'tis cloudless night
And swaying beeches bear
The Elven-stars as jewels white
Amid their branching hair.*

Though here at journey's end I lie

Cette chanson tente de répondre aux désirs fondamentaux de Sam : retrouver un monde où le mal n'a pas imposé sa marque de destruction. Loin de l'endroit où il se trouve, le monde a conservé son état naturel, son ordre de beauté et de vie. Les quatre premiers vers évoquent rapidement le règne végétal et animal, ainsi que l'eau, une nature qui est à la fois lumineuse sous le Soleil, joyeuse, expressive et vivante. Le cadre est le Printemps, que la majuscule semble mythologiser. La fin de la première strophe intègre la nuit par opposition au jour, rassemblant ainsi la totalité d'une journée. Les astres sont ici des étoiles, en parfaite harmonie avec la terre puisque ce sont les branches des hêtres qui les supportent. Le minéral, froid comme la nuit, apparaît également sous la forme des bijoux, autres beautés. La strophe entière est un huitain en octosyllabes, soit un carré parfait. L'harmonie règne donc entièrement sur le monde que Sam a laissé derrière lui, dans l'ouest de la Terre du Milieu.

Toutefois la chanson ne s'arrête pas là, et répond au désir de Sam d'échapper à la Tour de Cirith Ungol, allant jusqu'à la consolation. En effet dans la seconde strophe, il commence par chanter la prison où il se trouve, faite de ténèbres, au-delà des tours et des montagnes, dangereuses et en contraste par rapports aux beautés naturelles de la première strophe. Le chant surmonte ces obstacles en défiant la peur et le désespoir, affirmant que malgré les ombres le Soleil continue sa course et les Etoiles conservent leur ordre cosmique parfait. Sam ne peut se résoudre à abandonner, à cesser de croire aux merveilles de la nature qui sont plus hautes que les ténèbres. Bien qu'il lui semble être à la fin du voyage, il refuse de dire adieu à ce Monde.

Sam ne se réfère pas à un Monde Secondaire, mais sa subcréation refaçonne son Monde Primaire, dans l'harmonie de la chanson et la perfection de la poésie. Il en sub-

*In darkness buried deep,
Beyond all towers strong and high,
Beyond all mountains steep,
Above all shadows rides the Sun
And Stars for ever dwell :
I will not say the Day is done,
Nor bid the stars farewell.*

créé la merveille pour se consoler de sa solitude. Et la consolation vient rapidement, car en chantant il a tiré Frodo de sa torpeur, qui chante à son tour pour lui répondre, permettant à Sam de trouver le lieu où il est prisonnier.

En somme il semble que la subcréation puisse être comprise en Terre du Milieu non comme la création d'un Monde Secondaire, mais comme l'Enchantement permettant de retrouver le véritable sens du Monde Primaire, son harmonie et sa beauté. Il y aurait d'autres exemples à développer, comme la chanson de Beren et Lúthien que chante Aragorn aux Hobbits : elle résume une longue histoire en quelques couplets, mais demeure très suggestive, et sa beauté vient surtout de l'agencement et de la reprise des rimes dans la strophe, qui traduit une sérénité profonde, ce que le poète a certainement voulu retenir de leur histoire pourtant si mouvementée.

Nous pourrions en rester là, si toutefois la subcréation, comme la magie, ne portait en elle des risques d'utilisation.

3) *De abuso* : maîtriser la flamme

Si la chanson de l'Oliphant était heureusement fidèle à la réalité de la Terre du Milieu, Sam pouvait en douter avant de voir la créature. Tolkien, dans son essai, se montre particulièrement conscient des reproches qui peuvent être faits à la Faërie, et par extension à la poésie. L'analyse de la subcréation doit donc prendre en compte les limites et les obstacles qu'elle peut rencontrer.

En admettant que la chanson puisse satisfaire des désirs fondamentaux, le chanteur possède-t-il une maîtrise complète de son art ? N'y a-t-il pas un risque de se voir déborder par la force de son chant, qui rappelons-le, est magique ?

Ce risque est en effet réel pour Tolkien, qui, en tant que poète, n'ignore pas la critique plurimillénaire faite à l'encontre de la poésie, d'être trop belle pour s'accorder à la réalité, de trop enjoliver la vie pour être vraie ; et donc de mentir. Ce mensonge est en

fait multiple suivant que la Faërie est plus ou moins réussie. Elle peut tromper les lecteurs. Malgré ces travers, « l'abus n'enlève pas l'usage⁹⁴ », et s'il faut, bien sûr, être lucide sur les dangers d'une production poétique non-maîtrisée, il ne faut pas pour autant en abandonner l'exercice. Voyons cependant comment cette critique se déploie dans l'univers de la Terre du Milieu.

Dès le premier chapitre du *Hobbit*, Bilbo se trouve victime du charme de la musique des Nains : nous avons déjà cité son envoûtement et son effroi en revenant à la réalité. Cette première leçon n'est pas perdue lorsque les Nains chantent de nouveau, arrivés à la Montagne Solitaire, alors que Thorin rumine contre ceux qui viennent de l'assiéger. Usant du pouvoir d'envoûtement du chant, ses compagnons devraient pouvoir lui faire quitter ses pensées belliqueuses qui brisent l'unité des peuples. Mais le chant ne parvient pas à ce but :

Puis les nains eux-mêmes apportèrent des harpes et des instruments récupérés parmi le trésor, et jouèrent de la musique pour apaiser son humeur [...].

*Sous la Montagne sombre et grande
Le Roi est revenu en son palais !
Son ennemi est mort, le Ver de la Terreur
Et ainsi ses ennemis doivent tomber [...]*

*Le roi revient en son palais
Sous la Montagne sombre et grande.
Le Ver de la Terreur est vaincu et mort,
Et ainsi nos ennemis doivent tomber !*

Cette chanson sembla faire plaisir à Thorin, qui retrouva le sourire et la bonne humeur ; et il se mit à calculer la distance jusqu'aux Collines de Fer et le temps qu'il faudrait à Dain pour atteindre la Montagne Solitaire, s'il s'était mis en route aussitôt le message reçu. Mais le cœur de Bilbo se serra, tant à cause de la chanson qu'à cause de la discussion : elles sonnaient beaucoup trop guerrières⁹⁵.

⁹⁴ « *Abusus non tollit usum* », expression utilisée par Tolkien dans *Du conte de Féés*, à propos de la Fantasy (Cf. *MC*, p. 180 ; p. 144).

⁹⁵ *LH*, p. 260-261 (nous traduisons) ; *TH*, p. 304-305 :

« Then the dwarves themselves brought forth harps and instruments regained from the hoard, and made music to soften his mood [...].

*Under the Mountain dark and tall
The King has come unto his hall !
His foe is dead, the Worm of Dread,
And ever so his foes shall fall. [...]*

Cette fois Bilbo ne se laisse plus prendre par le pouvoir envoûtant de la chanson, alors que Thorin, selon le dessein avoué des Nains, y est pris tout entier. Certes sa colère est apaisée, mais ce résultat n'arrange pas véritablement la situation orageuse qui se met en place ; au contraire la chanson encourage Thorin dans ses projets d'affrontements, alors que la sagesse demanderait une accalmie, non pour mieux méditer la préparation du combat, qui est discordance, mais pour envisager des compromis de paix, qui est harmonie.

Or c'est bien la chanson qui détourne Thorin de ce noble projet. En effet les couplets déploient les thèmes de la vaillance, de la vengeance, de la justice du vainqueur, en exaltant le combat par les armes. Portés par un mètre court, permettant un choc rapide des rimes et des images, les vers guident infailliblement Thorin vers des plans de bataille qui eux aussi « sonnent », en bon prolongement de la musique, et qui trouvent des justifications dans le poème : les nains ont déjà souffert la perte de leur trésor une fois, ils ne peuvent le supporter une seconde ; le dragon vaincu ne doit être que le premier de la liste des ennemis qui oseront réclamer une part du butin injustement confisqué avant sa reconquête. La chanson ne calme pas Thorin, elle excite plutôt ses froids calculs à la place de sa colère bouillonnante. Elle a même un effet de contagion, avec le passage au pluriel entre le dernier vers du premier quatrain et le dernier vers du poème : c'est le même, à ceci près que les chanteurs se sont joints à Thorin dans son objectif d'extermination des adversaires, et y ont même ajouté un point d'exclamation, signe de leur propre enthousiasme⁹⁶. Ils sont finalement pris à leur propre stratagème. C'est Bilbo, déjà une fois victime de l'envoûtement de cette chanson, qui seul en éprouve le danger. Elle n'est pas assez réfléchie et donc pas assez maîtrisée pour susciter le bon effet :

*The king is come unto his hall
Under the Mountain dark and tall.
The Worm of Dread is slain and dead,
And ever so ours foes shall fall !*

This song appeared to please Thorin, and he smiled again and grew merry ; and he began reckoning the distance to the Iron Hills and how long it would be before Dain could reach the Lonely Mountain, if he had set out as soon as the message reached him. But Bilbo's heart fell, both at the song and the talk : they sounded much too warlike. »

⁹⁶ Dans le texte original p. 304-305 (nous soulignons) : « And ever so *his* foes shall fall. » / « And ever so *our* foes shall fall ! »

Thorin se calme, certes, mais il apparaît aussi beaucoup plus déterminé à entreprendre une guerre pour conserver son or.

Le chant de la Montagne Solitaire envoûte donc les nains, qui sont joués par leur propre art. Ils échouent à lui donner la direction et l'intensité qu'ils désiraient, ou du moins qu'il aurait été bon d'avoir. Quelques années plus tard, une autre scène marque le manque de lucidité de deux autres personnages sur la force de la poésie, envisagée cette fois-ci beaucoup trop légèrement. Il s'agit de Merry et Pipin au moment de quitter le Comté, reprenant justement à leur compte la forme strophique du chant des Nains, dans un élan bien plus insouciant que ne le suggère la situation :

Merry et Pipin entamèrent une chanson qu'ils avaient apparemment préparée pour cette occasion.

Elle était faite sur le modèle de la chanson de nains qui avait accompagné le départ de Bilbo longtemps auparavant, et elle se chantait sur le même air :

*Adieu, crions-nous au foyer et à la salle !
Que le vent souffle et que la pluie tombe,
Il nous faut partir avant le point du jour
Loin par les bois et la montagne haute [...]
Il faut partir ! Il faut partir !
Nous serons en selle avant la pointe du jour !*

« Bravo ! dit Frodo. Mais dans ce cas, il y a des tas de choses à faire avant d'aller au lit – sous un toit, pour cette nuit en tout cas. »

« Oh, c'était de la poésie ! dit Pipin. Tu as vraiment l'intention de partir avant le point du jour⁹⁷ ? »

L'exclamation de Pipin en dit long sur l'idée qu'il se fait de la poésie. C'est certainement un divertissement pour les Hobbits, le moyen de passer un bon moment, de rire, de montrer de l'entrain, etc. mais il ne lui reconnaît pas une valeur d'engagement, de

⁹⁷ SDA, p. 126-127 ; LOTR p. 106 :

« Merry and Pipin began a song, which they had apparently got ready for the occasion.

It was made on the model of the dwarf-song that started Bilbo on his adventure long ago, and went to the same tune :

*Farewell we call to hart and hall !
Tough Wind May Blow and Rain May Fall,
We must away ere break of day
Far over wood and mountain tall [...]
We must away ! We must away !
We ride before the break of day !*

'Very good !' said Frodo. 'But in that case there are a lot of things to do before we go to bed – under a roof, for tonight at any rate.'

'Oh ! That was poetry !' Said Pipin. 'Do You really mean to start before the break of day ?' »

vérité. Pourtant il s'est appliqué à la tâche : il a médité les paroles, les a apprises par cœur, et a imité un modèle qui a déjà fait ses preuves, le même air que la chanson des nains dont nous venons de parler, avec les mêmes caractéristiques strophiques. Mais s'il est envahi pour chanter, il l'est toutefois nettement moins lorsqu'il s'agit d'accomplir le sens du poème : le soin qu'il y a mis dépasse ses ambitions réelles. Dans la vie tranquille d'un Hobbit, la promenade est bienvenue, mais sans qu'elle ait à demander trop d'effort non plus. Partir avant le jour, c'est pour les chansons, pour ce qui n'est pas sérieux dans l'existence d'un Hobbit prospère. La volonté de Pipin n'est pas encore prête à se laisser entraîner par la poésie parce qu'il n'a pas encore reconnu la force dont elle peut *réellement* faire preuve. Il l'utilise ainsi avec une certaine badinerie, une certaine désinvolture. Il se voit alors contredit par sa propre création, parce qu'il n'était pas conscient de l'intensité de son pouvoir, parce qu'il s'est ainsi laissé prendre par une énergie qu'il ne comptait pas, s'il avait bien réfléchi, utiliser trop vite⁹⁸.

Partant du tout premier chant, distinguant en quoi il pouvait être vu comme l'acte de création de l'univers, nous avons analysé ce monde et son histoire pour déceler les manifestations du chant qui confirmaient celui-ci comme la substance de ce monde. Ce caractère créateur ne se retrouve pas à l'intérieur du monde créé, sinon comme puissance magique, sous deux formes, l'une physique et injonctive, l'autre envoûtante et attractive. Le risque de cette puissance, neutre, est de servir de sorcellerie pour les ambitions de domination de l'Ennemi qui n'hésite pas à détruire, agissant alors aux antipodes de la création. Mais le chant peut en quelque sorte restaurer l'enchantement dans la sub-création, bien que celle-ci ne soit pas non plus à utiliser sans précautions.

⁹⁸ Cette critique de la poésie est présente et davantage soulignée dans des textes ne concernant pas la Terre du Milieu : le poème sur *Le Retour de Beorhtnoth* notamment. Cf. au chapitre 4 de l'étude *Lire J.R.R. Tolkien* (Pocket, 2014) de Vincent Ferré, p. 79-102, particulièrement p 94-96 : « Beorhtnoth a été leurré par la référence épique qui a dicté sa conduite » ; voir aussi le poème en lui-même (son extrait et son commentaire p. 322) ; et la comparaison avec *Le Fermier Gilles de Ham*, et la critique du chant des chevaliers, p. 312-313.

Maintenant que nous avons opéré ce tour d'horizon des liens entre chant et création, nous devons désormais nous interroger sur son exécution. En effet, nous avons soulevé les grands enjeux des caractéristiques générales et des potentialités substantielles du chant. A présent nous voulons porter l'étude sur son support, la voix. En somme, nous allons examiner comment le chant s'incarne dans l'univers afin de mieux comprendre les liens d'interaction que les personnages entretiennent avec le monde.

II. Et le chant s'est fait chair : la voix des créatures

Le chant en tant qu'acte de création, initié par le Chant créateur, est donc limité, mais se sublime dans la subcréation. La création de chansons et de poésies, cette fois en tant que résultat effectivement incarné dans l'univers, est cependant fonction des chanteurs et des récitants. Après avoir vu l'influence de leur être sur leurs productions, nous resserrerons l'analyse sur les parcours des chanteurs en tant qu'individus, cherchant concrètement les situations dans lesquelles ils chantent ; enfin il s'agira de montrer en quoi ces créations reconfigurent le monde du point de vu des personnages.

A) Etre et chant

Le chapitre précédent a montré que les personnages sont tissés par la Musique des Ainur. Que leur être créé soit chant est en quelque sorte ce qui valide leur prétention à chanter, comme un droit naturel et substantiel. A présent nous allons analyser une autre conséquence : comment l'être des personnages, de par leur appartenance à un peuple donné, crée-t-il son propre écho dans leur manière de chanter ?

1) Elfes, Ents et Nains : l'écho de l'harmonie

L'être des Elfes, des Ents et des Nains a pour point commun d'être en harmonie totale avec le monde. La nature semble pour eux ne pas être un obstacle, ils ne l'éprouvent pas comme une résistance, voire ils la soumettent et l'organisent comme pour les Elfes

et les Ents⁹⁹. Cette relation au monde, que les Hommes, comme ceux du Monde Primaire, ne partagent pas de la même manière, est marquée dans la poésie de ces trois peuples, de différentes façons mais toujours dans ce sens de l'harmonie entre l'être du chanteur et le monde.

La condition des Elfes immortels est de vivre tant que dure le monde¹⁰⁰. Leur mode de vie dans la nature s'apparente presque avec une symbiose, qu'ils installent leurs palais dans les arbres ou au fond des grottes ; ils prennent sans gâchis dans la nature ce dont ils ont besoin ; leurs bateaux ont la forme de cygnes, etc. Dans leur chant, cette harmonie est aussi la clef de leur art. Kelly voit dans la musicalité la principale caractéristique de leur poésie, notamment au moyen des allitérations, très nombreuses, alors qu'aucun de leurs poèmes n'est classable dans la catégorie spécifique de la poésie allitérative. Dans les chansonnettes elfiques du *Hobbit*, les strophes finissent même par des onomatopées, ne conservant plus que les sons. Dans celle que les Elfes chantent à Bilbo à son retour, ils mettent même leur chant au sommet des beautés naturelles :

*Ici l'herbe pousse toujours,
Toujours les feuilles tournoient,
L'eau blanche s'écoule,
Et les Elfes sont toujours en train de chanter
Venez ! Tra-la-la-lally¹⁰¹ !*

Si la plupart des chansons elfiques sont présentées par leurs traductions (celle de Gil-Galad, celle de Beren et Lúthien, et même celle des Ent-femmes), Kelly souligne la musicalité qui leurs est encore propre. Les précautions des traducteurs fictionnels pour signifier qu'ils ne donnent qu'un « grossier écho¹⁰² » de l'original, ne sont là que pour

⁹⁹ Les Ents sont les bergers de la forêt ; la rivière de la vallée d'Imladris est sous la domination d'Elrond.

¹⁰⁰ *Le Silm.*, 34 p. : « Car les Elfes ne meurent pas que ne meure le monde » ; *The Silm.*, p. 36 : « For the Elves die not till the world dies ».

¹⁰¹ *LH*, p. 293 (nous traduisons) ; *TH*, p. 341 :

*Here grass is still growing,
And leaves are yet swinging,
The white water flowing,
And elves are yet singing
Come ! Tra-la-la-lally !*

¹⁰² *SDA*, p. 219 ; *LOTR*, p. 193 « rough echo ».

suggérer la supériorité musicale de la poésie elfique, dont quelques extraits sont tout de même insérés dans le roman :

*A Elbereth Gilthoniel
Silivren penna miriel
O menell aglar elenath¹⁰³ !*

La poésie elfique est tout aussi musicale que leur être : lisse, fine, délicate, souvent empreinte de tristesse dans *Le Seigneur des Anneaux*, mais répondant toujours aux attentes de beauté de ce peuple dont la majesté est la plus haute en Terre du Milieu. C'est certainement parce qu'ils sont si intimement liés au monde et à la musique qu'ils en ont la pratique la plus intense, comme le remarque Bilbo : « les Hobbits n'acquièrent 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 davantage¹⁰⁴ ». Les Elfes se nourrissent de chansons, elles sont vitales à leur être. Ils s'en repaissent tant qu'ils en composent même au sujet des autres peuples : d'eux vient la chanson de l'Ent et de l'Ent-femme.

Les Ents qui, pour leur part, composent une poésie à la mesure de leur langue, elle-même à leur image, très lente, presque aussi lente que la croissance d'un arbre. Selon Kelly, longueur et répétition sont les maîtres mots de la poésie entique. Comme pour la plupart de la poésie elfique, nous n'avons donc pas accès directement au texte, mais à des adaptations. Le cœur des chansons des Ents concerne ce vers quoi tend leur cœur : les arbres. Ayant été créés dans la Musique des Ainur dans le but de protéger les plantes, il est logique de retrouver leurs protégés dans leurs vers, ainsi cette plainte de Bregalad après avoir découvert ses amis abattus :

O beau sorbier, sur ta chevelure que la floraison était blanche¹⁰⁵ !

Et la chanson de Fangorn commence par la marche, mobilité accordée aux Ents pour protéger les plantes immobiles :

Dans les saussaies de Tasarinan, je me promenais au Printemps¹⁰⁶.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 264 ; *Ibid.* p. 238.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 264 ; *Ibid.* p. 237 : « Not that hobbits would ever acquire quite the Elvish appetite for music and poetry and tales. They seem to like them as much as food, or more ».

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 523 ; *Ibid.* p. 483 : *O rowan fair, upon your hair how white the blossom lay !*

Les Nains enfin, sont des poètes-artisans. Leur création est postérieure à celle des Elfes et des Hommes. Aulë, le Vala forgeron, impatient d'apprendre aux Enfants d'Ilúvatar l'art de fabriquer, modèle lui-même les pères des Nains. Ilúvatar ne permet leur existence qu'après l'arrivée des Elfes, mais d'emblée leur être les porte à l'artisanat, au travail de la matière dans le but de la transformer. Les Nains sont attentifs aux matériaux et aux outils, capables d'admirer les beautés du monde, mais davantage enclins à les transformer pour créer une beauté nouvelle. La fluidité elfique disparaît dans la poésie naine. Au contraire, le poème devient un artefact, dont la qualité semble se mesurer à la précision du travail d'un outil sur un objet ouvragé. Comme le coup de marteau manifeste le travail de l'artisan, le travail poétique est visible tout du long des chansons naines, comme si le poète proposait au lecteur d'admirer la qualité du résultat dans les procédés utilisés. Le degré de technicité définit la poésie naine, non pas à la manière lisse des Elfes, mais d'une façon beaucoup plus mathématique. Là où les Elfes composent des courbes, les Nains construisent des angles.

Quatre chansons naines sont exécutées dans *Le Hobbit*, et Gimli chante une fois dans la Moria : le corpus nain est, lui aussi, seulement esquissé. Le premier trait sous lequel il se dévoile est celui de l'humour, dans une chansonnette où les Nains se contentent de lister toutes les bêtises qui pourraient être faites dans une cuisine (en l'occurrence celle de Bilbo) dans le but de se moquer gentiment de leur hôte qui tient à la propreté de sa résidence. Les trois autres poèmes sont beaucoup plus intéressants car leur degré technique s'élève de plusieurs crans. Ils adoptent une forme strophique courte, des quatrains en octosyllabes, rimées en AABA, avec une rime interne vers à l'hémistiche au troisième. Cette forme est notamment précieuse pour la chanson, biais par lequel les poèmes sont présentés. Cette forme courte, quasi expéditive, permet aux rimes de sonner plus rapidement à l'oreille et fait d'autant plus sonner les mots qui riment entre eux. Elle est propice aux anaphores, aux refrains et aux variations. Prenons par exemple la variation entre la première et la dernière strophe de la troisième chan-

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 507 ; *Ibid.* p. 469 : *In the willow-meads of Tasarinan I walked in the Spring.*

son¹⁰⁷ : les mêmes vers sont repris, mais légèrement modifiés (temps du verbe, etc.), produisant une variation qui achève son évolution.

Des mesures donnent à la strophe des traits saillants comme le sont les arrêtes et les angles des orfèvreries que fabriquent les Nains, celles qu'évoquent justement leurs chansons :

*Sur des colliers d'argent, ils enfilèrent
La lumière des étoiles, sur des couronnes ils suspendirent
Le feu du dragon, avec le fer retord
Ils récoltèrent la mélodie des harpes*¹⁰⁸

Les Nains ne chantent pas que leur habileté artisanale, ils sont aussi et principalement attachés à chanter leur histoire : se souvenir de la venue et de la mort du dragon, de leur demeure, de leurs rois. La chanson de Gimli regroupe tous ces éléments : le petit lai en octosyllabes qu'il chante est en rime plate ; ses strophes sont inégales, mais trois moments le composent, introduit chacun par la variation d'un vers. D'abord, la chanson présente l'arrivée de Durin, le père des Nains, à Khazad-dum, le royaume qu'il fonde. A ce moment « *Le monde était jeune et les montagnes vertes*¹⁰⁹ » ; s'ensuit une description des beautés confectionnées par les Nains dans ce temps bienheureux où « *le monde était beau, les montagnes altières*¹¹⁰ » ; enfin, sans autre transition que la variation de ce vers, le contraste s'en trouvant grandi, le poème conclut sur la désolation présente et l'espoir du retour de Durin, désormais que « *le monde est gris, les montagnes sont vieilles*¹¹¹ ». Cette dernière variation utilise un chiasme par rapport au tout premier vers, qui marque d'autant plus la fracture entre les deux parties : la couleur verte des montagnes devient la non-couleur, grise, du monde, et l'âge de celui-ci devient la marque des montagnes ; le temps a passé.

¹⁰⁷ Déjà citée p. 55.

¹⁰⁸ *LH*, p. 261 (nous traduisons) ; *TH*, p. 304 :

*On silver necklaces they strung
The light of stars, on crowns they hung
The dragon-fire, from twisted wire
The melody of harps they wrung.*

¹⁰⁹ *SDA*, p. 347 ; *LOTR*, p. 315 : « *The world was young, the mountains green* ».

¹¹⁰ *Ibid.* ; *Ibid.* p. 316 : « *The world was fair, the mountains tall* ».

¹¹¹ *Ibid.*, p. 348 ; *Ibid.* « *The world is grey, the mountains old* ».

2) Hommes et Hobbits : la mortalité entre mémoire et fantaisie

Contrairement aux Elfes immortels, les Hommes ne sont que de passage dans le monde ; cependant : « Leur amour de la Terre et de l'univers entier n'en est que plus pur et plus poignant et plus douloureux aussi à mesure que passent les siècles¹¹² ». Expression de cet amour comme de cette douleur, leur poésie semble sans cesse chercher à retenir ce passage ; le poème sur la venue d'Eorl le Jeune, qui reprend le thème classique des *ubi sunt*, exprime en une plainte cette peine des Humains de n'être qu'une vanité face au temps :

*Où sont maintenant le cheval et le cavalier ? Où est le cor qui son-
nait¹¹³ ?*

Dans ce poème, les quatre premiers vers fonctionnent avec l'anaphore de la question « où sont ... ? » qui collectionne les éléments dans un effet de liste accentuant la perte. Les deux vers suivant statuent sur un passage vers l'oubli de tous ces éléments, avec des comparants évoquant la fuite et la fragilité : le vent, la pluie. Enfin deux vers retournent à l'interrogation rhétorique, se demandant s'il restera seulement quelqu'un pour le bûcher des morts.

Hormis ce dernier poème, les Rohirrim, fortement inspirés du peuple des Merciens, qui vivaient jadis en Grande Bretagne, composent en vers allitératifs, comme le souligne Alain Bonet¹¹⁴. Dans les premières versions du *Seigneur des Anneaux*, Tolkien avait rédigé les fragments de leur poésie en vieil anglais, marquant leur filiation. Les Rohirrim chantent avant tout leur quotidien, les armes et la guerre, et leurs chansons sont des

¹¹² *Le Silm.* p. 43 ; *The Silm* p. 46 : « their love of the Earth and all the world is more single and poignant therefore, and as the years lengthen ever more sorrowful ».

¹¹³ *SDA*, p. 549 ; *LOTR*, p. 509 : *Where now the horse and the rider ? Where now the horn that was blowing ?*

¹¹⁴ Cf. Alain Bonet, *An Introduction to J.R.R. Tolkien's alliterative poetry*.

épopées qui rappellent les hauts-faits de leurs ancêtres¹¹⁵. Cette mémoire collective véhiculée par les chansons est un moyen de demeurer pour ceux dont elles parlent, de résister au passage du temps. Vincent Ferré note cet espoir que les personnages mettent dans les chansons, qui devient un moyen de lutte contre la mort : « le chant [...] offre à ceux qui s'exposent au danger l'espoir qu'ils ne sombreront pas dans l'oubli après leur disparition¹¹⁶ ».

Au Gondor, les maigres vers que le texte reproduit indiquent que la poésie est aussi utilisée dans un objectif mémoriel, cette fois davantage en vue du savoir ou de la sagesse. Gandalf se remet en mémoire les « chansons de la Tradition¹¹⁷ » pour mieux comprendre la découverte du palantir d'Orthanc, et c'est avec regret que le médecin du Gondor refuse de croire à la sagesse « des chansons de l'ancien temps que les bonnes femmes telles que notre brave Ioreth répètent encore sans comprendre¹¹⁸ » sur les vertus médicinales de l'*athelas*. La poésie est, au Gondor, le réceptacle de la sagesse, qui doit être transmis sans se perdre.

Il est à noter que les poésies humaines sont beaucoup plus marquées géographiquement et culturellement que celles des Elfes. Evidemment, cette affirmation est à nuancer, puisqu'au final, très peu de poèmes sont présentés, des uns comme des autres. Toutefois, bien que les Elfes ne soient pas des plus réceptifs à la poésie mortelle (Lindir à Imladris déclare qu'« il n'est pas commode pour [eux] de voir la différence entre deux mortels¹¹⁹ »), Legolas remarque que dans le cas des Rohirrim : « elle ressemble à ce pays même : en partie riche et ondulé, et ailleurs dure et sévère comme les montagnes¹²⁰ ». Alors que les Elfes ne font véritablement qu'un avec la musique comme ils ne font qu'un avec le monde, les Hommes cherchent encore leur place, ils s'adaptent où ils se trouvent, essayant de capter et de conserver ce qui est essentiel. Les Humains

¹¹⁵ Voir les deux extraits de chanson dans *SDA*, p. 850-860 et 908-909 ; *LOTR*, p. 803 et 849.

¹¹⁶ Vincent Ferré, *Tolkien : sur les rivages de la Terre du Milieu*, p. 270.

¹¹⁷ *SDA*, p. 642 ; *LOTR*, p. 597 : « the Rhymes of Lore ».

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 925 ; p. 865 : « rhymes of old days which women such as our good Ioreth still repeat without understanding ».

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 263 ; p. 237 : « It is not easy for us to tell the difference between two mortals ».

¹²⁰ *Ibid.*, p. 549 ; *Ibid.* p. 508 « it is like to this land itself ; rich and rolling in part, and else hard and stern as the mountains ».

chantent parce que leur être est musical, mais leur être mortel étant passager, le chant leur est avant tout un moyen de retenir le monde, dans une forme qu'ils puisent directement dans ce monde : les Rohirrim ont modelé leur chant sur la terre qu'ils habitent.

Les Hobbits, en tant que semi-hommes, forment un pendant plus joyeux, léger et insouciant que leurs aînés humains. Peuple proche des Nains par la taille, mais véritablement liés à la condition humaine, protégés à l'intérieur du Comté, les Hobbits développent eux aussi une poésie qui pourrait être qualifiée de « locale » ; elle est fortement teintée de l'atmosphère du pays, dans le sens où elle est sans grande prétention. Il existe aussi des proverbes en vers, récoltant la sagesse du temps (aussi bien le temps qui passe que le temps qu'il fait¹²¹), mais aucune épopée, les Hobbits n'étant pas un peuple noble au sens de la noblesse des Elfes ou de quelques pays d'hommes. Leur résistance à la mort n'est alors pas dans la conservation des faits (leurs arbres généalogiques détaillant leurs cousinages les renseignent très bien d'où ils viennent), mais dans l'expression de la joie. Leurs chansons leur sont un moyen d'expression de cette joie parce qu'ils en restent à une vie simple et sans prétention. Ce monde où ils ne font que passer, ils jouent avec dans leurs chansons ; c'est pourquoi la grande découverte des Hobbits est la fantasy : où il faut entendre aussi bien l'imagination que le jeu.

Du répertoire hobbit, nous disposons d'un recueil, *Les Aventures de Tom Bombadil*, qui est un recueil de Tolkien lui-même publié en 1962 et qui se présente fictivement comme une compilation de poésies hobbitiques. Trois grandes caractéristiques ressortent de ces textes : la curiosité, le comique et l'imagination. Curiosité, parce que les poèmes s'ouvrent sur une diversité de thèmes : Tom Bombadil, proche voisin du Comté, côtoie les Oliphants des lointaines Terres du sud, les chats, les trésors, etc. Ils prennent inspiration dans d'autres cultures, chantant les marins (alors que les Hobbits n'aiment pas l'eau), Dol Amroth au Gondor, et les derniers bateaux des Elfes. L'aversion des Hobbits pour ce qui est étranger est connue, mais en poésie, ils aiment à mieux connaître le monde qui les entoure. En le regardant toutefois avec leur œil souvent espiègle : le récit des « Aventures de Tom Bombadil » a un ton moqueur, de même que « Le Troll de

pierre », tandis qu'« Errance » est un pastiche du lai d'Eärendil de Bilbo (dans la fiction, certainement par lui-même). Le comique n'est pas que dans l'espièglerie : il est aussi dans les jeux de mots (dans « l'Oliphant », « Princesse Moa »), le jeu des assonances et des allitérations (encore « l'Oliphant » et « Chat »). Enfin « L'Homme dans la lune a veillé trop tard » et « Perry-le-Bigorneau » sont des comptines burlesques, où le comique rejoint l'imagination : l'imaginaire farfelu et absurde que construisent les Hobbits joue avec les règles du monde : on ne saurait voir un homme dans la lune, ni un chat jouer du violon, comme dans le poème « L'Homme dans la lune a veillé trop tard ». Les Hobbits se passent volontiers de la vraisemblance avec leur monde, ils utilisent leur imagination pour en bouleverser les codes.

Par la curiosité, le comique et l'imagination, la poésie hobbitte dessine une autre sagesse, plus joviale. Alors que les Humains expriment davantage une vie tragique, celle d'être Hommes dans un monde où ils peinent à demeurer (dans les deux sens du terme : habiter et rester), les Hobbits fouillent le monde, le reconfigurent, et s'en amusent dans leurs chansons. Mais si la légèreté prend sa place chez la plupart de ces bon-vivants, parmi eux, ceux qui ont vu le monde d'un peu plus près voient ressurgir leur parenté humaine, et la mort redevient un enjeu de chanson, particulièrement avec Bilbo et Frodo, ce que nous analyserons ultérieurement.

3) Les Monstres et Gollum : l'écho de la discordance

Si Elfes, Ents et Nains, sont en harmonie avec leur être dans l'expression de leur chant, les monstres, dans une mesure inverse, expriment un chant beaucoup plus discordant, qui est en lien étroit avec leur être torturé et défiguré.

Dans le cas des monstres, nous pouvons commencer par nous étonner : chantent-ils vraiment ? Il n'y a pas de trace ni de référence de leur chant dans *Le Seigneur des An-*

¹²¹ Par exemple, le proverbe de Bilbo sur l'hiver à Imladris avant que Frodo parte pour la quête, *SDA* p.

neaux, ni dans *Le Silmarillion*. Même les Etres des Galgals sont des fantômes d'humains, et ne peuvent entrer complètement dans la catégorie des monstres. Ni les dragons, ni les Orcs, ni les Trolls ne chantent ; tant qu'à leur « musique », elle se résume à l'utilité militaire d'instruments sonores tels les cors et les tambours. C'est uniquement dans *Le Hobbit*, qui a valeur de conte, que quelques courtes chansons gobelines sont entonnées par les monstres.

En fait, tous ces monstres (Orcs, Uruk-Haï, gobelins) ont ceci de commun d'être, selon une tradition retenue dans « *Le Silmarillion* »¹²² une défiguration de la beauté des Elfes. Des Elfes, et non des Hommes : ces abominations sont en effet la copie massacrée de l'être le plus parfaitement en harmonie avec le monde. Leur chant, pareillement, n'est plus l'expression de l'harmonie de l'être dans le monde, mais celui de la discordance d'un être qui est une anomalie. Les monstres sont la souillure du monde justement parce qu'ils ne viennent pas véritablement de lui, mais qu'ils y sont installés par dénaturation de son élément le plus noble. L'harmonie de la Musique n'offre pas d'existence logique aux monstres, cette anomalie étant certainement ce qui leur interdit le chant, lui qui est autant attaché à l'être. Nous retrouvons encore Boèce ; mais toujours pour s'opposer à cette lecture, nous avons la présence des deux chansons gobelines du *Hobbit*.

Dans ces chansons, les gobelins ne sont pas des non-êtres mais des êtres mauvais ; c'est pourquoi elles répercutent une discordance face au monde. L'ambiance dans laquelle les gobelins exécutent l'une des chansons ressemble à une atmosphère de folie shamanique. Les Nains, Gandalf et Bilbo se sont réfugiés sur les branches de grands arbres, et les gobelins arrivent avec des loups, enflamment les arbres et dansent autour en chantant leur « horrible chanson » au milieu de leurs cris et de leurs rires maléfiques :

*Brûle, brûle, arbre, plante !
Siffle, danse, torche crépitante !
Luis dans la nuit ! Tu nous réjouis,
Ya hé¹²³ !*

302 ; *LOTR* p. 273.

¹²² Cf. *Le Silmarillion*, chapitre 3.

¹²³ *LH*, p. 113 ; *TH*, p. 123 :

*Burn, burn tree and fern !
Shrivel and scorch ! A fizzling torch*

C'est en fait une comptine inversée qui reprend la forme des chansonnettes elfiques du conte : les vers sont courts et la strophe se termine par des onomatopées. Mais les sons, les rimes et les allitérations sont stridentes et désagréables à l'oreille, et les paroles sont terrifiantes : les gobelins s'interrogent sur la façon dont ils vont faire cuire les héros qu'ils comparent à de petits oiseaux. Ces rimes malsaines sont d'abord là pour effrayer les potentielles victimes. La seule production « poétique » dont les monstres sont capables est de parodier l'invention la plus basse des Elfes, de même qu'eux sont une sorte de parodie de ceux-ci, pour un résultat à l'opposé de la joie et de la douceur des chansons originales.

Le cas de Gollum est plus délicat. S'il est également un être torturé, il était au départ affilié à un Hobbit et non à un Elfe. Les tortures qu'il a endurées ont donc affecté non pas ce qu'il est mais ce qu'il aurait pu être. Les ressemblances avec la poésie hobbitte sont nombreuses au départ : comme eux, Gollum chantonne de manière spontanée, et avec beaucoup d'enthousiasme, à propos de sujets triviaux et sans maîtriser un vocabulaire très étendu. Le style est finalement le même, les objectifs tout aussi simples, mais là où les Hobbits ont des souhaits sains, ceux de Gollum sont répugnants, à la mesure de son être misérable : une mare humide et du poisson cru. La seule chanson retranscrite de Gollum, au début du Livre IV, alors qu'il vient tout juste d'être apprivoisé, ne semble pas apte à recevoir ce titre : « il poussait des gloussements, qui se muiaient même parfois en une sorte de chanson¹²⁴ » ; et c'est en grande partie une reprise d'une des énigmes qu'il avait lancées à Bilbo. Kelly y voit une fourberie supplémentaire de la créature, qui ne désire pas tant du poisson que l'Anneau, et qui se souviendrait à ce moment de la vieille énigme pour ne pas attirer les soupçons¹²⁵.

Que ce soient les monstres ou Gollum il y a peu de place pour le chant chez ceux dont l'être est en discordance par rapport à ce qu'ils parodient ou ce qu'ils devraient

*To lighth the night for our delighth,
Ya hey !*

¹²⁴ SDA, p. 667 ; LOTR, p. 620 : « He chuckled to himself, sometimes even croaking in a sort of song ».

¹²⁵ *Op. cit.*, p. 200 : « Even in composing poetry the perverted creature is crafty. His state of mind is the direct opposite of the childish innocence of his speech ».

être. L'être leur manque pour chanter, et surtout pour chanter bien. Les quelques chansons des Monstres et de Gollum ne sont pas là pour offrir des morceaux de littérature, ils indiquent plutôt leur échec à être via leur incapacité à chanter. Défiguration des plus belles créatures, ils ne sont plus capables de créer du beau, ni d'être beau eux-mêmes.

La poésie de Tolkien est remarquable, bien sûr parce qu'elle est à l'aise avec des mètres et des formes, des sujets et des expressions très différentes, mais plus encore parce que ces différences servent à particulariser ceux à qui elle est attribuée, aussi bien d'ailleurs les peuples que les individus.

B) Interprètes et interprétations

L'être du chanteur est donc manifesté dans son chant. Cependant tous les personnages de l'univers de Tolkien ne sont pas des chanteurs. Nous allons maintenant nous pencher précisément sur ceux qui chantent, tels qu'ils sont présentés en action. Les voix se distinguent, d'une part selon un degré de maîtrise de l'art poétique, d'autre part selon les circonstances dans lesquelles la voix est déployée.

1) Professionnels et amateurs

Les peuples de la Terre du Milieu instituent des professionnels du chant, dont la composition et l'interprétation de la poésie sont le métier. Il s'agit aussi bien de poètes officiels que des équivalents des trouvères et troubadours médiévaux. Ils se rencontrent principalement dans les hautes cours des grands seigneurs de la Terre du Milieu. Dae-ron, le poète officiel du royaume de Doriath, est considéré comme le plus grand poète du Premier Age. Il est intéressant de noter qu'il est amoureux de Lúthien, la plus belle

femme du monde, ce qui relie fortement poésie et beauté. Un ménestrel du Gondor compose une chanson sur « Frodo aux Neuf Doigts et l'Anneau du Destin¹²⁶ » : c'est important pour Sam, ému aux larmes, car ces chansons officielles ont avant tout pour rôle de conserver la mémoire des grands faits des grands personnages : il est ainsi assuré d'entrer dans les livres d'histoire.

Il ne faudrait pas croire pour autant que ces chants « officiels » nuisent à l'art dans le sens où ils seraient des commandes, des objets d'artisans rémunérés (et intéressés) plus que des œuvres d'artistes inspirés. La poésie n'est jamais instrumentalisée dans ce sens en Terre du Milieu (lorsqu'elle l'est, c'est dans le domaine de la magie, mais les poètes sont toujours convaincus de la grandeur de leur art), bien qu'elle ait évidemment un rôle social et politique, comme lorsqu'un ménestrel de Rohan rappelle toute la lignée des rois avant qu'Eomer le soit déclaré à son tour¹²⁷. La professionnalisation des poètes n'est jamais vue comme une trahison envers l'art, au contraire, leurs créations servent plutôt à insister sur la nécessité pour les sociétés de s'intéresser à la poésie comme partie fondamentale de leurs existences.

A côté de ses professionnels au caractère social profondément marqué, sur lequel nous reviendrons, des personnages font preuves d'expertise sans faire de la poésie une profession. Ils en ont une maîtrise indiscutable et un usage noble. Aragorn et Legolas en sont les deux exemples les plus visibles. Ces deux personnages sont d'ascendance aristocratique, voire royale, où l'étude de la poésie et du chant doit manifestement être une part de l'éducation. Aragorn est un grand voyageur et connaît des chansons de traditions diverses, en plusieurs langues. Lui et Legolas peuvent réciter par cœur de nombreux vers, tout en les adaptant en parler commun, opérant d'un seul geste la traduction et la récitation ; les chansons de Beren et Lúthien et d'Eorl le Jeune pour Aragorn, celle d'Amroth et Nimrodel pour Legolas¹²⁸. Or traduire de la poésie est une forme particulière de l'activité poétique. Legolas de plus, est assez expert pour pouvoir exprimer

¹²⁶ *SDA* p. 1017 ; *LOTR* p. 954.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 1041 ; *Ibid.*, p. 977.

¹²⁸ Respectivement p. 217-219 (*LOTR*, p. 191-193), p. 549 (*LOTR*, p. 508), p. 371-372 (*LOTR*, p. 339-341).

spontanément son désir de la mer à travers des vers, par deux fois et en variant les styles : la première en vers libres en une strophe courte, la seconde beaucoup plus construite, en rime et en rythme, sur presque deux fois plus de vers.

Tous les deux enfin sont capables d'improvisation. Au début du Livre III, ils entonnent en effet une lamentation pour Boromir à la composition complexe, dans des circonstances pressantes *a priori* impropre à l'expression poétique. Leur compagnon vient d'être tué par des Orcs qui ont également capturé deux Hobbits. Avant de prendre en chasse ce groupe, la noblesse de cœur des trois derniers marcheurs leur inspire une lamentation à l'occasion d'une courte cérémonie funéraire :

*Au travers de Rohan, par les marais et les prés où croît l'herbe longue,
Le Vent d'Ouest se promène et parcourt les murs.
« Quelles nouvelles de l'Ouest m'apportes-tu le soir, ô vent vagabond ?
As-tu vu Boromir le Grand à la lumière de la lune ou des étoiles¹²⁹ ? »*

Aragorn commence par proposer une strophe longue, dix vers de quatorze syllabes, au déploiement précis : les deux premiers vers posent un cadre géographique que parcourt un Vent venu de l'Ouest ; s'ensuit un dialogue entre le poète et le vent, les deux vers du poète demandant des nouvelles du trépassé à qui sont donné des qualificatifs élogieux. La réponse du Vent d'Ouest dans les quatre vers suivant invite le poète à interroger le Vent du Nord, là où il l'a vu disparaître. Les deux derniers vers sont une plainte apostrophée à Boromir qui demeure absent aux regards. Legolas enchaîne avec une strophe reprenant cette composition complexe : d'abord deux vers qui décrivent un lieu géographique, en l'occurrence le Sud, puis six vers de dialogue, deux pour le poète qui questionne le vent sur Boromir, puis la réponse négative du Vent du Sud qui conseille de demander à celui du Nord, enfin la plainte du poète sur l'absence du héros. C'est alors qu'Aragorn chante la dernière strophe, qui reprend cette composition avec cette fois le Vent du Nord, qui lui a vu la mort de Boromir et peut enfin l'annoncer au poète,

¹²⁹ *Ibid.*, p. 453, le poème complet s'étalant sur trente vers, nous ne donnons que les quatre premiers ; *LOTR*, p. 417 :

*Through Rohan over fen and field where the long grass grows
The West Wind comes walking, and about the walls it goes.
« What news from the West, O wandering wind, do you bring to me tonight ?
Have you seen Boromir the Tall by moon or by starlight ? »*

qui achève alors avec sa plainte, non au passé (« *tu ne vins pas* ») mais au futur (« *La Tour de Garde toujours contempera au Nord Rauros* »).

La qualité artistique d'improvisation des deux compagnons est donc immense : d'abord Aragorn est capable de lancer un thème d'une composition complexe et solidement construite, en rime et sur tout un dizain ; Legolas peut répondre en reprenant la même forme et en incluant les variations qu'appelle la première strophe. Enfin Aragorn reprend une dernière fois pour achever l'édifice, qui forme finalement un poème complet à deux voix.

Enfin se dresse une dernière catégorie particulièrement représentée par les Hobbits (en tout cas les quatre héros du *Seigneur des Anneaux*), celle que nous appellerons les amateurs. Amateurs pour plusieurs raisons : d'abord parce que la pratique poétique n'est pas affaire de métier ; ensuite parce que la poésie y est beaucoup plus rarement l'occasion de sujets nobles (quoique Sam apprenne par cœur des vers sur Gil-Galad pour s'ouvrir notamment à l'humour, à l'imaginaire et au quotidien ; et enfin pour le goût prononcé de ces personnages pour la poésie. L'amateur en effet n'est pas expert, et crée parce qu'il *aime*. Les Hobbits connaissent de nombreuses chansons par cœur, et composent à l'occasion (Frodo et Sam, respectivement *L'Homme dans la Lune s'est levé trop tard* et *Air de Troll*). Ils sont enfin capable d'improvisation eux aussi, lorsque par exemple ils entonnent un chant funèbre en l'honneur de Gandalf en Lórien au milieu du Livre II. Mais ils demeurent dans leur condition d'amateurs : Gandalf n'est pas un héros tel que les chansons les retiennent d'ordinaire, et Sam se concentre sur l'aspect le moins héroïque du magicien, ses feux d'artifices :

*Les plus belles fusées jamais vues,
En étoiles bleues et vertes, elles éclataient,
Ou, après le tonnerre, des averses d'or
Tombaient comme une pluie de fleurs*¹³⁰

¹³⁰ SDA, p. 394 ; LOTR, p. 360 :

*The finest rockets ever seen :
They burst in stars of blue and green,
Or after thunder golden showers
Came falling like a rain of flowers.*

Sam improvise aussi à Cirith Ungol le poème que nous avons déjà étudié, qui relève plus de l'inspiration quasi divine que d'une œuvre d'expert.

2) Un chemin poétique : Bilbo

Une figure attire pourtant beaucoup l'attention et mérite un développement à part, car c'est la seule dont l'évolution nous est montrée. Chaque récitant ou poète est comme pris à un instant de son initiation et nous devons le considérer à un stade précis son parcours poétique allant de l'ignorance à la maîtrise de haut niveau de l'art – tous, sauf Bilbo. Il est saisissant d'observer que sa progression poétique se fait à la mesure de sa progression en tant qu'aventurier. Du premier chapitre du *Hobbit* à la fin du *Seigneur des Anneaux*, il nous est donné d'observer les différentes étapes de son parcours de poète.

Il y en a trois dans *Le Hobbit*. Au début de son aventure, Bilbo n'est pas un grand expert, ni pour l'aventure, ni pour la poésie. Mais ce qui le lance, c'est en grande partie l'envoûtement du chant des Nains¹³¹. La poésie l'appelle à l'aventure, mais l'aventure l'appelle très vite à progresser en poésie. En effet Bilbo commence à prendre de l'importance et à se rendre véritablement utile à l'expédition au moment où il trouve l'Anneau. Or ce moment coïncide avec les premiers vers qu'il doit prononcer : ceux du concours de devinettes contre Gollum. Toutes les devinettes sont de petites strophes en rimes. Plusieurs points ici sont importants. D'abord, cette première avancée en poésie est éminemment utilitaire : il s'agit de se sauver de la caverne des gobelins où Bilbo s'est perdu. C'est ensuite un concours : Bilbo réagit face à un adversaire. En outre le *Hobbit* n'est pas l'auteur des vers : il commence par se rappeler de ce qu'il a appris par cœur. Enfin le travail poétique n'est pas porté à son achèvement : en faisant l'erreur de se demander ce qu'il a dans la poche, Bilbo parvient finalement à s'en sortir.

¹³¹ Cf. p. 37-38 de ce Mémoire.

Après ce premier moment, vient l'épisode où Bilbo acquiert toute son utilité pour la compagnie de Thorin, à savoir le passage de la forêt de Grand'Peur. Deux interventions capitales sont alors menées par le Hobbit : délivrer les Nains des araignées géantes, puis les faire évader du palais des Elfes. Lors de la première action, Bilbo déclame ses premiers vers personnels, cette fois-ci chantés. La manœuvre est encore utilitaire : mettre en colère les araignées pour les éloigner et se faire entendre par les nains alors qu'il est invisible. Ce ne sont que quatre strophes très courtes, construites sur le même modèle, aux rimes pauvres et peu recherchées :

*La vieille folle ne fait que tisser !
La vieille folle ne peut me trouver !
La Vénéneuse !
L'Empoisonneuse !
Arrête, mais arrête-toi,
Arrête de tisser et cherche-moi¹³² !*

Le narrateur se permet même de juger le travail, tout en justifiant ce résultat plutôt mauvais par les circonstances peu propices à la composition dans lesquelles le personnage se trouve, et précise que les vers sont bien improvisés¹³³. Dans l'urgence, Bilbo a dû inventer quelque chose. En même temps que son potentiel d'aventurier, son génie poétique embryonnaire commence à se développer.

Le dernier moment poétique de Bilbo dans *Le Hobbit* intervient tout à la fin, au moment où il rentre au Comté avec Gandalf. Cette fois, le poème est une réussite. En deux huitains, Bilbo résume son parcours d'aventurier qui se termine en retrouvant le pays qu'il a quitté. Avant de partir en voyage, Bilbo n'avait rien vu, il connaissait tout juste quelques devinettes pour enfants ; et dans l'urgence il avait à peine pu composer une petite chanson sans intelligence poétique. Mais avec la fin de son voyage et l'expérience qu'il a acquise en plus de ses trésors, Bilbo rapporte la matière d'un poème.

¹³² *LH* p. 161 ; *TH*, p. 185 :

*Old fat spider spinning in a tree !
Old fat spider can't see me !
Attercop ! Attercop !
Won't you stop,
Stop your spinning and look for me ?*

¹³³ *Ibid.*, p. 162 « Pas très bon direz-vous » ; p. 185 : « Not very good perhaps ».

Il est sorti de chez lui pour revenir plus riche, de richesses matérielles, mais aussi d'expériences. Ce sont elles que raconte le poème :

*Les routes s'en vont encore et encore,
Dessus la roche et sous l'arbre,
Par les grottes où jamais le soleil n'a brillé,
Par les rivières qui ne trouvent jamais la mer ;
Dessus la neige semée par l'hiver,
Et au milieu des joyeuses fleurs de Juin,
Dessus l'herbe et dessus la pierre,
Et sous les montagnes dessous la lune.*

*Les routes s'en vont encore et encore,
Sous le nuage et sous l'étoile,
Pourtant les pieds qui en errance sont allés
Se retournent enfin vers la maison au loin.
Les yeux qui ont vu le feu et l'épée
Et l'horreur dans les halls de pierre
Se posent enfin sur les vertes prairies
Et les arbres, et les collines qu'ils connaissent depuis longtemps¹³⁴.*

Dans ce poème, Bilbo substantive les éléments de la nature qu'il a rencontrés pour en faire des idées : les montagnes deviennent « le rocher », les forêts « l'arbre » ; un seul nuage et une seule étoile suffisent à dire tout le ciel, les pieds et les yeux à mentionner le poète. Les saisons, l'hiver et Juin, la mention des montagnes, des cavernes, de la mer et des prairies évoquent l'ensemble du monde sur une année entière, faisant résonner la

¹³⁴ *Ibid.*, p. 298-299. Malgré la qualité de la traduction de M. Lauzon, nous proposons notre traduction plus proche du texte. TH p. 346-347 :

*Roads go ever on and on,
Over rock and under tree,
By caves where never sun has shone,
By streams that never find the sea ;
Over snow by winter sown,
And through the merry flowers of June,
Over grass and over stone,
And under mountains in the moon.*

*Roads go ever on and on,
Under cloud and under star,
Yet feet that wandering have gone
Turn at last to home afar.
Eyes that fire and sword have seen
And horror in the halls of stone
Look at last on meadows green*

totalité de ce qui peut se voir sur « les routes », parcourues avec la cadence des anaphores et des rimes croisées. Les antithèses (neige/fleurs, herbe/pierres), l'hyperbole du troisième vers, servent à suggérer un monde si vaste qu'il ne peut être exploré de bout en bout, mais combien riche malgré ses dangers (l'horreur, le feu, l'épée) et ses deuils. Le monde ainsi découvert agrandit l'univers intérieur de Bilbo. Son pays qu'il n'a pas vu depuis longtemps, il le revoit de nouveau et plus encore il le voit nouvellement, puisqu'il peut désormais le comparer aux pays de ses voyages, où il a vu la féerie de l'univers, les Elfes, Beorn, le Dragon, etc. Il voit désormais le monde en poète.

Il est intéressant de remarquer qu'en réaction à ce poème, Gandalf, pourtant plusieurs mois après l'achèvement de la quête, laisse s'échapper dans un cri la validation de l'aventure propre aux contes, mais rarement aussi explicite :

« Mon cher Bilbo ! dit-il. Qu'est-ce qui vous prend ? Vous n'êtes plus le hobbit que vous étiez¹³⁵. »

Comme si, pour que Bilbo soit validé en tant qu'aventurier, il fallait auparavant qu'il reçoive également une validation en tant que poète.

Cependant le chemin poétique de Bilbo ne s'arrête pas au *Hobbit*. Dans *Le Seigneur des Anneaux*, le lecteur découvre de nouveaux textes du Hobbit devenu vieux. Il apprend également que la plupart des chansons chantées par les Hobbits sont de lui, qu'il a écrit sur de vieux airs, qu'il est aussi à l'aise pour de simples chansons de voyage que pour des fresques épiques à la structure complexe tel le lai d'Earendil qu'il propose chez Elrond ; et il est polyglotte. C'est selon toute vraisemblance lui-même qui a mis au goût du jour la poésie dans le Comté¹³⁶. Enfin il ne cesse de s'améliorer et semble même avoir un retour sur son œuvre propre. En effet au moment de quitter le Comté, Bilbo chante :

And trees and hills they long have known.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 299 ; *TH*, p. 347 : « "My dear Bilbo !" he said. "Something is the matter with you ! You are not the hobbit that you were" ».

¹³⁶ Dans les premières ébauches de la fête d'anniversaire, les Hobbits craignent en effet l'attitude de Bilbo : « He was liable to drag in bits of what he called poetry » (*The Return of the Shadow*, p. 13 et 23). « Il était susceptible de traîner avec un peu de ce qu'il appelait *poésie* » : cette indication humoristique dénote à la fois l'inculture et la condescendance des Hobbits moyens.

*La Route s'en va, encore et toujours
 S'écoulant du seuil d'où elle surgit.
 Là, loin en face la Route s'en est allée,
 Et je dois continuer, si je peux,
 En la poursuivant d'un pied avide
 Jusqu'à ce qu'elle rejoigne un plus large chemin
 Où bien des sentiers et des courses se rencontrent.
 Et arrivé là ? Je ne peux pas le dire¹³⁷.*

Ce poème, au moment de repartir, est un écho du poème récité à son retour de la Montagne Solitaire. En effet il reprend le terme de « route » [road], mais cette fois, non seulement il choisit le singulier, mais aussi la majuscule : il ne s'agit plus des routes qu'il a arpentées durant ses voyages ; cette fois l'image toute poétique atteint sa forme la plus pure, la Route devient un moyen de dire la vie, et même, pas seulement la sienne, mais la vie de tous. Du poème qui parlait avant tout de son expérience personnelle, Bilbo arrive ensuite à composer un refrain universel cher au cœur de chacun : la vie est comme une route qui se suit, sans jamais savoir où elle débouchera. Le poète avoue ne pouvoir répondre, mais la question de la suite, la vie après la mort, a été posée. Nous reviendrons plus tard sur ce poème et sur ses reprises, celle de Frodo et celle (de nouveau) de Bilbo¹³⁸.

3) La performance

Pour compléter notre examen, voyons dans quelles conditions cette pratique se manifeste. En effet la personne qui chante peut déployer sa voix dans diverses circons-

¹³⁷ SDA p. 51, mais nous donnons notre propre traduction ; LOTR p. 35 :

*The Road goes ever on and on
 Down from the door where it began.
 Now far ahead the Road has gone,
 And I must follow, if I can,
 Pursuing it with eager feet,
 Until it joins some larger way
 Where many paths and errands meet.
 And whither then ? I cannot say.*

¹³⁸ Cf. p. 121-124.

tances, suivant différents moyens, en des lieux spécifiques. Dans le contexte au caractère médiéval profondément marqué de la Terre du Milieu, se pose ici une question d'interprétation de lecture en différenciant deux notions distinctes qui caractérisent la « littérature » médiévale selon Paul Zumthor : d'une part, le *texte*, et d'autre part, l'*œuvre plénière*¹³⁹. Le texte, c'est le *poème* de l'œuvre, ce qui est écrit et accessible pour le médiéviste ; mais l'œuvre, plénière, c'est la performance réalisée dans sa totalité, dans l'instant unique où la récitation du texte a lieu, avec tout ce qu'elle inclut de rythmes, de musique, de danse, de théâtralité, de silence. La « littérature » médiévale est en fait un ensemble de textes étant plus des spectacles visuels et auditifs en puissance que des lectures silencieuses et intérieures, ce que devient la littérature à l'époque moderne. Le problème des médiévistes, pointe Zumthor, est donc d'avoir accès au texte mais jamais à l'œuvre, puisque l'œuvre se caractérise justement par son unicité. Chaque « récitation » de texte par les jongleurs devait revêtir un caractère unique, chaque jongleur ayant certainement son style propre. Tolkien, en philologue médiéviste, n'ignorait pas cette oralité perdue. Les créations du Monde Secondaire qui nous sont rapportées parviennent-elles à surmonter cet obstacle ? Ne gardons-nous que le texte où pouvons parvenir à un semblant d'œuvre plénière ?

La différence entre les poèmes médiévaux et ceux de la Terre du Milieu, est que ceux-ci nous sont donnés pour la plupart à l'intérieur même d'un roman. Aux occasions du chant, de précieuses indications sur la voix et le contexte d'exécution de la performance nous sont ainsi offertes. Ce n'est toutefois pas le cas de tous les *textes* : les lais du Beleriand, longs et proches des épopées médiévales, sont livrés sans commentaires, nous n'avons que le texte, de même pour le recueil des *Aventures de Tom Bombadil*. De plus tous les poèmes du corpus ne sauraient s'apparenter à des textes médiévaux (notamment ceux des Hobbits) ; mais en restant fixé sur les poèmes inclus dans les romans, nous pouvons noter les détails précis qui contribuent à rapprocher les textes de l'œuvre plénière.

¹³⁹ Voir Paul ZUMTHOR, *La Lettre et la voix. De la « littérature » médiévale*, Paris, Ed. du Seuil, coll. Poétique, 1987, p. 246 pour les définitions, chapitres « La performance » p. 245-268 et « L'œuvre plénière » p. 269-295.

Il y a d'abord les indications que donne le narrateur sur la voix des personnages : grave¹⁴⁰, éclatante¹⁴¹, murmure¹⁴², triste¹⁴³ ou joyeuse¹⁴⁴, etc. Parfois, c'est également le silence qui peut être souligné, avant ou après la récitation. A ces indications auditives, la position du chanteur, facteur visuel, est souvent ajoutée : assis, debout, face aux auditeurs ou à côté d'eux. Deux fois le narrateur profite de l'occasion pour se moquer un peu de Sam, qui, naïf, adopte une posture d'écolier pour « réciter » ses poésies : « Debout, les mains derrière le dos comme s'il était à l'école, il se mit à chanter¹⁴⁵ » ; « Sam se leva, mettant ses mains derrière son dos (comme toujours quand il « disait de la poésie »), et se mit à déclamer¹⁴⁶ ».

La chanson constituée grâce à la voix du chanteur est une musique à part entière, mais elle s'accompagne parfois d'instruments de musique. Tuor est célèbre pour voyager avec une harpe ; c'est grâce au même instrument que Fingon retrouve son cousin Maedhros, prisonnier dans les montagnes, c'est aussi avec une harpe que Finrod Felagund éveille les Hommes. Mais la présence d'instruments la plus importante se trouve à l'occasion de la performance des Nains au début du *Hobbit* qui sortent de leurs manteaux violons, clarinettes, flûtes, tambour et Thorin lui-même demande sa harpe d'or. Les hommes d'Esgaroth fêtent aussi par quelques instruments l'arrivée des Nains. La musique instrumentale joue un rôle important dans l'œuvre plénière, car cette musique se tient en dehors du texte, au grand regret du narrateur : « voici un bout de leur chanson, s'il est possible de la rendre sans leur musique¹⁴⁷ » ; nous trouvons ici un regret explicite de ne pouvoir présenter complètement l'œuvre plénière.

¹⁴⁰ *SDA*, p. 347 : « il se mit à chanter d'une voix profonde » ; *LOTR*, p. 315 : « He began to chant in a deep voice ».

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 559 : « sa voix sonna clair » ; p. 517 « his voice rang clear ».

¹⁴² *Ibid.*, p. 217 : « il se mit, non à raconter, mais à psalmodier doucement » ; p. 191 : « He began not to speak but to chant softly ».

¹⁴³ *Ibid.*, p. 407 : « triste et doux était le son de sa voix » ; p. 372 : « Sad and sweet was the sound of her voice ».

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 142 : « sa voix revint flotter vers eux en un puissant appel » ; p. 120 : « his voice came floating back to them in a loud halloo ! » Les cinq exemples précédents ont été piochés parmi bien d'autres.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 233 ; p. 206.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 693 ; p. 646.

¹⁴⁷ *LH*, p. 25 ; *TH*, p. 18 : « and this is a fragment of their song, if it can be like their song without their music ».

A propos de la dimension de spectacle, il faut différencier deux cadres de récitation. Il existe des lieux où la récitation est institutionnalisée, qu'ils soient mobiles, comme les cours des seigneurs de Rohan ou de Gondor, ou bien spécifiques, comme la Salle du Feu, chez Elrond. Fêtes, deuils, couronnements, sont des instants privilégiés des cours où un poème peut être chanté pour accompagner la joie ou la tristesse du moment, comme les thrènes pour la mort de Théoden, ou les chants de victoire après la destruction de l'Anneau. Le spectacle est alors public, offert à tous. Dans la Salle de Feu, des ménestrels jouent dans un espace dédié à la récitation, ouvert toute l'année et servant à quelques grandes occasions. Plus que le temps, la Salle du Feu rend disponible un espace pour la performance.

Mais en fait la plus grande partie des poèmes et des chansons récitées le sont hors d'un contexte propre au spectacle, le plus souvent lors d'une pause sur la route, en pays sauvage, voire dangereux. Du domaine public, la poésie se resserre dans le domaine privé. Les personnages récitent des chansons de la tradition, sur un lieu ou des personnages légendaires, afin de donner des informations à leurs compagnons sur le lieu dans lequel ils se trouvent. Les textes donnés sont alors souvent présentés comme des traductions, difficiles à rendre. Nous retrouvons encore ici un thème cher au Tolkien médiéviste, à savoir l'accès au texte médiéval, dont la langue est devenue, avec le temps, un obstacle. L'idéal est de savoir lire dans le texte, car la traduction ne saurait être qu'un moyen de mieux lire, mais non un substitut. C'est dans cette perspective que Tolkien lui-même a traduit *Beowulf*, *Pearl*, *Sire Gauvain et le Chevalier Vert*. Il semble en fait que ce regret de ne pouvoir accéder au texte soit transmis par les personnages, à la fois à leurs spectateurs et au lecteur lui-même : ce qui lui est proposé n'est qu'une traduction des langues parlées en Terre du Milieu ! La mise en abyme peut aller loin : quand Legolas chante la chanson de Nimrodel, nous avons une version en anglais d'une chanson en parler d'Imladris qui est elle-même une traduction de la langue des Elfes de Grand'Peur.

Tous ces détails ne peuvent être donnés que parce que chaque poème arrive à un moment précis de l'histoire, et est donc bien unique, installé dans un contexte particu-

lier. Le moyen de retrouver le caractère d'unicité perdue de l'œuvre est de présenter le texte en action au sein de l'histoire.

Ainsi Tolkien pose tout au long des récitations des indices rendant plus concrètes les performances des personnages, mais, conscient également de ne pouvoir tout donner de l'œuvre plénière, il sait aussi pointer lui-même les éléments que nous ne pouvons avoir, afin certainement de nous faire toucher cette frustration propre à la lecture (car le problème est bien qu'il ne s'agit *que* de lecture) des textes médiévaux.

Nous voyons que Tolkien n'a rien négligé des circonstances dans lesquelles la performance se déploie dans son Monde Secondaire. Ce souci de vraisemblance n'est pas la seule raison de l'abondance des poèmes dans le texte : si le chant tel qu'il est présenté permet au lecteur de s'installer en Terre du Milieu, il le permet surtout aux personnages eux-mêmes.

C) La voix et le monde : du fracas au silence

Chanter, en Terre du Milieu, est une attitude face au monde autant qu'une maîtrise technique et un art de faire. Chanter permet de se tenir face à ce monde, de l'envisager, de se placer face à la création. Avec le chant, les personnages engagent trois manières décisives de se savoir au monde : à travers l'action, la pensée et le silence.

1) Chanter et agir

L'acte du chant accompagne le vécu des chanteurs, mais leur vécu en action plus que leur vécu intérieur. Dans l'une de ses lettres, Tolkien exprime son regret que dans la

production de son temps, la poésie serve avant tout à révéler l'introspection du poète et se désintéresse alors de la vie concrète du monde extérieur. C'est selon lui une raison pour laquelle sa poésie n'a pas reçu la réception qu'elle aurait dû avoir :

Ma « poésie » m'a valu peu d'éloges [...] Peut-être surtout parce que dans le contexte actuel – où la « poésie » ne doit être que le reflet des souffrances de notre esprit ou de notre âme, où les choses extérieures à nous même n'ont de valeur qu'en fonction de nos propres « réactions » – on semble ne jamais s'apercevoir que les poèmes du *S[eigneur des] A[nneaux]* sont tous liés à la situation dramatique : ils n'expriment pas l'examen introspectif du pauvre vieux professeur, mais correspondent par leur style et leur contenu aux *personnages* qui les chantent ou les récitent, ainsi qu'aux situations de l'histoire¹⁴⁸.

Nous avons précédemment étudié la correspondance du style et des contenus des poèmes aux personnages ; désormais nous allons montrer que le lien entre poésie et ressort dramatique est avant tout une manière pour les personnages d'habiter le monde dans leur agir.

Tout d'abord, les personnages qui chantent ont une tendance particulière à chanter ce qu'ils font. En partant du plus trivial, nous trouvons encore une fois les Hobbits. Au début de l'aventure, alors qu'ils sont dans le Comté, les Hobbits se trouvent encore dans un monde qu'ils connaissent bien, leur monde propre, celui qu'ils habitent. Dès qu'ils accomplissent quelque chose, ils se prennent à chanter une chanson qui a pour thème ce qu'ils sont en train de faire. Ainsi de la chanson de marche au départ de Cul-de-Sac, présentée comme un élément culturel hobbit :

Ils se mirent à fredonner doucement à la façon des Hobbits quand ils marchent, surtout à l'approche de leur maison la nuit. Chez la plupart, c'est une chanson à souper ou une berceuse ; mais ceux-ci fredonnèrent une [chanson de] marche (qui n'était pas sans allusions au souper et au lit, bien sûr)¹⁴⁹.

Il y a en fait dans ces chansons toute la dimension de joie simple que Tolkien voulait donner aux Hobbits. La chanson véhicule leurs joies et leurs espérances : joie du plaisir

¹⁴⁸ *Lettres*, n°306, p. 553.

¹⁴⁹ *SDA*, p. 95-96 ; *LOTR*, p. 77 : « They began to hum softly, as hobbits have a way of doing as they walk along, especially when they are drawing near to home at night. With most hobbits it is a supper-song or a bed-song ; but these hobbits hummed a walking song (though not, of course, without any mention of supper and bed) ».

de la promenade, espoir des plaisirs qui suivront, un repas et du repos. Mais si la chanson prévoit la récompense après l'effort, c'est bien sur lui qu'elle insiste et qu'elle ramène à chaque strophe. En fait, toutes les allusions à la nourriture et à la chaleur de la maison ne sont évoquées que pour replacer l'action de la marche au cœur du souci du marcheur :

*Dans l'âtre, le feu est rouge,
Sous le toit il y a un lit ;
Mais nos pieds ne sont pas encore las [...]*

*Pomme, épine, noix et prunelle,
Laissons-les ! Laissons-les ! [...]*

*La maison est derrière, le monde est devant,
Et il y a bien des chemins à parcourir
A travers les ombres jusqu'à l'orée de la nuit,
Jusqu'à ce que les étoiles soient toutes allumées.
Alors, monde derrière et maison devant,
Nous reviendrons vers la maison et le lit [...]¹⁵⁰.*

En chantant ces strophes, les Hobbits sont conscients de ce qu'ils laissent chez eux, à savoir leur confort. Même les fruits du chemin, pomme, noix, ils les passent. La maison, ils n'en parlent qu'au futur, afin de souligner que ce n'est pas (encore) ce qui les préoccupe. A la différence des autres Hobbits, ceux-là ne chantent pas pour prévoir ce qui les attend, mais pour se recentrer sur ce qu'ils sont en train de faire. Pour le moment, ils sont encore absorbés dans leur action, ce à quoi la chanson les appelle en tournant autour du fait que la marche est l'instant présentement vécu, et que celui-ci est à savou-

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 96 ; p. 77-78 :

*Upon the hearth the fire is red,
Beneath the roof there is a bed ;
But not yet weary are our feet [...]*

*Apple, thorn, and nut and sloe,
Let them go ! Let them go ! [...]*

*Home is behind, the world ahead,
And there are many paths to tread
Through shadows to the edge of night,
Until the stars are all alight.
Then world behind and home ahead
We'll wander back to home and bed.*

rer, malgré l'attente des prochains plaisirs. La cadence du vers suggère la réalité de la marche, comme si en chantant ce qu'ils vivent, les Hobbits s'y donnaient plus intimement.

La trivialité de la chanson hobbit semble atteindre son apogée dans la chanson de bain. C'est le retour du confort. Ce moment si agréable ne saurait se passer sans chanter :

*Chantons ohé ! pour le bain à la tombée du jour,
Qui lave la boue et emporte la fatigue !
Rustre est celui qui ne chantera pas :
Ah ! l'eau chaude est une noble chose¹⁵¹ !*

Ce n'est que la première strophe d'une des chansons parmi le répertoire des chansons de bain que les Hobbits ont élaborées. Elle invite clairement à s'engager tout entier dans l'action. Elle démarre par un impératif pluriel d'appel au chant. Au troisième vers, elle congédie même ceux qui s'excluent de cette action. Le dernier vers de la strophe élève le sujet aux plus hautes prétentions de la poésie en donnant à l'eau chaude des lettres de noblesse. Bien sûr, c'est ici le style bouffon des Hobbits qui domine, mais avec tout l'humour de cette chanson se dégage le désir d'associer le geste au chant, le meilleur moyen pour se « plonger » dans son action. L'humour de la comptine reflète ainsi le plaisir du bain et la jouissance du délassément qu'il procure. C'est un enthousiasme spontané qui vient à l'expression par la chanson. Là encore, chanter son geste permet de le vivre plus intensément.

Si chanter son agir l'intensifie, nous pourrions dire aussi que chanter donne à agir. Il faut monter d'un degré de noblesse pour entendre cette distinction. Si le chant permet aux Hobbits de mieux se rendre présents à leur agir, les chants dont la qualité d'action est plus proprement performative, principalement les chants guerriers, canalisent et orientent la force d'action des chanteurs. Il ne s'agit pas tant de chanter ce qui se fait que

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 121 ; p. 101 :

*Sing hey ! for the bath at close of day
That washes the weary mud away !
A loon is he that will not sing :
O ! Water Hot is a noble thing !*

de faire ce qui est chanté. Chanter précède alors l'action comme pour lui donner toute sa force : ce n'est plus chanter pour se rendre présent au monde, c'est chanter pour être présent d'une certaine manière au monde. Nous trouvons en fait ici un ersatz du chant d'envoûtement, destiné à mettre en condition celui qui chante afin que son agir opère au mieux. Ces chansons visées sont essentiellement les chants de guerre, par lesquels les combattants se mettent en l'état dans lequel les attend la bataille à venir. Parmi les Rohirrim, peuple tourné en grande partie vers la guerre, de telles chansons peuvent s'entendre. Ce sont de petites strophes, très courtes et violentes, plus des cris que des mélodies, destinées à galvaniser un ost pour concentrer l'esprit des guerriers sur le combat. Ainsi cet « appel aux armes » de Théoden avant de partir pour Isengard :

*Debout maintenant, debout, Cavaliers de Théoden !
De funestes forfaits se déchaînent, sombre est l'orient.
Que les chevaux soient bridés, que le cor retentisse !
En avant Eorlingas¹⁵² !*

Toute la construction de la strophe repose sur le rythme de l'allitération, le dynamisme de la voix du roi et la succession d'invectives qu'il profère, tout en demeurant extrêmement bref. Le poème est expéditif, tout comme la guerre que prévoit Théoden. Ces courtes strophes peuvent parfois contenir beaucoup plus de poésie, telle cette autre, cette fois d'Eomer, en pleine furie lors de la bataille des champs du Pelennor :

*Sorti du doute, sorti des ténèbres au lever du jour,
Je vins chantant au soleil et tirant le glaive.
Vers la fin de l'espoir, je chevauchai, et vers le déchirement du cœur :
Place maintenant à la colère, place à la ruine et à un rouge crépuscule¹⁵³ !*

De nouveau la brièveté domine car il s'agit de déclencher le *furor* qui permet de passer à l'action en excitant au plus haut point la rage du guerrier. Eomer peut être considéré-

¹⁵² *Ibid.*, p. 559 ; p. 517 :

*Arise now, arise, Riders of Théoden !
Dire deeds awake, dark is it eastward.
Let horse be bridled, horn be sounded !
Forth Eorlingas !*

¹⁵³ *Ibid.*, p. 906 ; p. 847 :

*Out of doubt, out of dark to the day's rinsing
I came singing in the sun, sword unsheathing.
To hope's end I rode and to heart's breaking :*

ré dans une moindre mesure qu’Aragorn et Legolas comme un expert en chanson, car il est capable d’improviser ces vers en pleine action. En peu d’espace, le guerrier rassemble de courtes mais très vives images (le soleil surgissant de la nuit, la course vers la « la fin de l’espoir », le ciel du soir coloré de sang) ; le rythme, d’abord binaire (« doute/ténèbres » ; « chantant/tirant » ; vers la fin de l’espoir/vers le déchirement du cœur »), s’accélère pour finir sur une cadence ternaire (« la colère/la ruine/un rouge crépuscule »), accompagnant le passage du passé au présent. Le poème qu’il lance parvient ainsi à exciter sa rage guerrière, tout en canalisant sa force vers sa lutte.

Mais les Rohirrim ne sont pas les seuls à ainsi employer le chant pour diriger leur action, et ce fait ne saurait être compté seulement comme un de leurs particularismes culturels. En effet, les Ents également entonnent en cœur un chant de guerre avant de se jeter contre Isengard :

*A l’Isengard avec le destin nous arrivons !
Avec le destin nous arrivons, avec le destin nous arrivons¹⁵⁴ !*

Le chant ne permet donc pas que d’accentuer sa présence au monde, il peut aussi lui donner une orientation.

2) Méditations poétiques

Si l’expression de la chanson est avant tout le support du vécu extérieur des personnages, il ne faut pas pour autant éluder toute la partie de la poésie qui est lieu d’expression de la vie intérieure. Au contraire, celle-ci est bien présente et paraît même essentielle. En effet, par elle plus que par n’importe quel autre biais, les personnages s’interrogent sur le sens de leur existence. Ces questions peuvent surgir à d’autres moments, par exemple lors de la discussion entre Sam et Frodo sur « les vieilles histoires et

Now for wrath, now for ruin and a red nightfall !
¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 525 ; p. 485 :
To Isengard with doom we come !

les vieilles chansons¹⁵⁵ » [*the old tales and songs*], où les Hobbits se demandent où est leur place dans la suite des grandes histoires. Mais à quelques moments, c'est le refuge de la poésie en elle-même qui permet une forme de consolation par l'expression des doutes ou des inquiétudes qui agitent ou interpellent le personnage. La poésie se révèle alors un catalyseur de l'émotion et un moyen de questionnement à part dans la méditation. Tolkien se refusait à faire de la psychologie avec ses personnages, mais par la poésie, la présence de leurs *cogitationes* peut apparaître visiblement.

Prenons un premier exemple avec la chanson de Bilbo à Imladris avant le départ de Frodo. Bilbo vient juste de confier à son neveu, la veille du départ de celui-ci, les objets qui l'ont aidé alors que lui vivait sa propre aventure : Dard, son épée, et sa cotte de mailles en mithril. Déjà vieux, c'est le moment pour le héros du *Hobbit* de renoncer à l'aventure pour laisser d'autres personnes la terminer, lui qui s'était pourtant proposé spontanément volontaire pour la quête au Conseil d'Elrond au chapitre précédent. Son rôle est désormais en retrait, à attendre que ses jeunes amis viennent lui raconter leurs propres aventures. La nostalgie de cette scène réside principalement dans la chanson que Bilbo entonne à ce moment-là :

*Je m'assois devant le feu et je pense
A tout ce que j'ai vu,
Aux fleurs des prairies et aux papillons
Des étés qui ne sont plus ;*

*Aux feuilles jaunes et aux filandres
Des automnes qui furent,
De brouillard matinaux et de soleil d'argent
Et de vent dans mes cheveux.*

*Je m'assois devant le feu et je pense
A ce que deviendra le monde
Quand viendra l'hiver sans un printemps
Que je verrai jamais.*

*Car il y a encore tant de choses
Que je n'ai jamais vues :*

With doom we come, with doom we come !
¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 763 ; p. 711.

*Dans chaque forêt, à chaque printemps,
Il y a un vert différent.*

*Je m'assois devant le feu et je pense
A ceux d'il y a longtemps,
Et à ceux qui verront un monde
Que je ne connaîtrai jamais.*

*Mais tout le moment que je suis assis à penser
Aux temps qui furent jadis,
Je tends l'oreille aux pas qui reviennent
Et aux voix à la porte¹⁵⁶.*

La posture du poète, assis auprès du feu à se réchauffer et à méditer, est bien celle du vieillard qui se remémore plus le passé qu'il ne se projette dans l'avenir. Dans les trois premières strophes, les saisons n'achèvent pas leur cycle : partant de l'été, la saison la plus chaude, le poète arrive à l'automne, l'âge métaphorique dans lequel il se trouve,

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 308 (nous traduisons) ; p. 278-279 :

*I sit beside the fire and think
Of all that I have seen,
Of meadow-flowers and butterflies
In summers that have been ;*

*Of yellow leaves and gossamer
In autumns that there were,
With morning mist and silver sun
And wind upon my hair.*

*I sit beside the fire and think
Of how the world will be
When winter comes without a spring
That I shall ever see.*

*For still there are so many things
That I have never seen :
In every wood in every spring
There is a different green.*

*I sit beside the fire and think
Of people long ago,
And people who will see a world
That I shall never know.*

*But all the While I sit and think
Of times there were before,
I listen for returning feet
And voices at the door.*

mais qui touche à sa fin puisque vient l'hiver, c'est-à-dire la mort ; mais contrairement au cycle annuel, il n'y a pas de renouveau, pas de printemps pour revivre une nouvelle fois des aventures. A cette moitié du poème, le passé et le futur dominent. Le passé est d'abord l'insouciance et la légèreté de l'été, temps de la jeunesse, associée aux fleurs et aux papillons, les beautés les plus éphémères de la nature, puis à l'évanouissement de l'automne, temps de la décroissance, rendu d'abord par l'image de la décomposition des feuilles et par les toiles d'araignées, puis par le flou du brouillard et la perte de couleur du soleil, non plus doré mais argenté, enfin par le vent, autre leitmotiv du passage. Pour l'hiver, c'est le futur qui prend la place, mais un futur dont le poète à la fois ne peut rien dire et sait qu'il n'en pourra jamais rien savoir, puisque l'hiver est vide, il ne reçoit aucune image contrairement aux deux autres saisons ; en fait son seul attribut est la non-présence du printemps qui n'est pas à espérer. Le présent n'intervient donc que dans le refrain, et consiste à méditer près du feu, peut-être le reste de vie qui appartient encore au poète.

La strophe suivante sonne à la fois comme une plainte par le regret de tout ce qui n'a pas été vu, mais aussi comme un aveu accepté de ce fait, puisque le printemps, qui fait revenir la couleur, verte, est nouveau à chaque fois. Il faudrait être éternel pour tout voir. Toutefois il n'y a aucun indice de plainte violente car l'exclamation est bannie du poème, au profit d'une sérénité triste, poursuivie par la cinquième strophe, qui reprend le refrain et le mouvement entre passé et futur en incluant cette fois les autres, les anciens compagnons et les successeurs, ceux qui prennent la place d'aventurier à la suite du poète.

C'est avec l'opposition du « mais » de la dernière strophe que le poète sort de sa réflexion pour se tourner finalement vers l'extérieur. Des éléments intérieurs visuels, le poème passe d'un coup pour les deux derniers vers à des éléments sonores et extérieurs. La méditation du poète termine là son « moment », par un espoir, celui que le vieux Bilbo vient d'exprimer à Frodo : avoir seulement le temps de voir revenir ceux qui auront vécu des aventures après lui pour pouvoir les écouter, et peut-être compiler leurs récits.

Seulement ce n'est qu'un espoir, les pas sont encore loin, la porte n'a pas encore été ouverte.

Le poème est donc ici la forme avec laquelle Bilbo parvient à exprimer sa mélancolie, douceur du passé, certitude morose de l'absence d'avenir, méditation présente mue par cet « aller et retour » de la pensée, mais espérance de connaître quand même la suite de l'histoire qu'il a commencée. La poésie permet à Bilbo, par les refrains et les images, de méditer sur sa condition mortelle, lui permettant de rassembler ce qu'il a récolté du monde qu'il a parcouru et qui lui échappe désormais, créant en lui un vide qu'il essaye de combler et de comprendre.

Dans le poème de Bilbo, malgré une inquiétude omniprésente, la sérénité semble toutefois triompher avec l'espoir qui parvient à être formulé à la fin. Au final, il y a une acceptation résignée mais non tragique dans sa méditation ; c'est pourquoi il ne pose aucune question mais se contente d'exposer son sujet d'inquiétude. Nous allons prendre un second exemple où l'interrogation surgit pleinement, et où la compréhension du monde que le personnage croit habiter flanche de manière plus directe. Il s'agit de la chanson de Galadriel au moment où la Fraternité quitte la Lórien. Elle joue de la harpe en chantant :

*J'ai chanté les feuilles, les feuilles d'or, et là des feuilles d'or ont poussé :
Le vent j'ai chanté, un vent là est venu et dans les branches a soufflé.
Au-delà du Soleil, au-delà de la Lune, l'écume était sur la Mer,
Et sur la rive d'Ilmarin là a poussé un Arbre doré.
Sous les étoiles de l'Eternelle-veillée en Eldamar il a brillé,
En Eldamar près des murs de l'Elfique Tirion.
Là longtemps les feuilles dorées ont poussé sur les rameuses années,
Alors qu'ici au-delà des Mers Séparatrices coulent désormais les larmes des
Elfes.*

*O Lórien ! L'hiver vient, le Jour nu et défeuillé :
Les feuilles s'échouent dans le courant, la Rivière dérive au loin.
O Lórien ! Trop longtemps j'ai demeuré sur ses Rives Intérieures
Et en une couronne flétrie j'ai tressé l'elanor dorée.
Mais si maintenant je chantais les navires, quel navire viendrait à moi,
Quel navire me porterait jamais de nouveau de l'autre côté d'une si large
Mer¹⁵⁷ ?*

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 407 (nous modifions la traduction) ; p. 372-373 :

La chanson est une cogitation qui ne cesse de remuer l'esprit de Galadriel avant de poser enfin la question qui la préoccupe. Le ressassement domine, au moyen de nombreuses répétitions, anaphores et anadiploses (« feuilles » ; « feuilles d'or » ; « le vent » ; « au-delà » ; « rives » ; « en Eldamar » ; « O Lórien » ; « quel navire »), figurant le courant de la pensée qui peine à aller de l'avant. C'est en effet la détresse de l'avenir qui préoccupe la chanteuse. Elle commence par le souvenir du passé, lorsqu'elle parvint en Lórien, nom d'une forêt de Valinor qu'elle a repris pour son royaume en Terre du Milieu, et que son chant avait encore des pouvoirs magiques assez puissants pour faire pousser des arbres et lever le vent. Puis elle remonte encore plus loin dans le passé, à l'époque où elle résidait encore au-delà de la Mer, dans la cité de Tirion. A la moitié de la chanson, au vers huit, la comparaison entre la joie du passé et la tristesse du présent fait basculer le poème. La nature se fane et Galadriel doit affronter la désolation qui s'installe autour d'elle et de ce qu'elle a bâti. Mais entre la « rive d'Ilmarin » et les « Rives Citérieuses », il faut traverser la Mer. La suprématie des Elfes, déjà déclinante, s'achève complètement avec la Guerre de l'Anneau. En Terre du Milieu, elle avait voulu reconstruire un semblant d'Eldamar, qu'elle avait quitté. Mais à présent, si elle sait qu'elle doit quitter la Terre du Milieu, elle se demande comment rejoindre l'autre rive. D'où l'ultime question, au conditionnel : qui viendrait la prendre ? La chanson exprime la déroute de Galadriel qui perd les moyens face à son destin et voit s'écrouler le monde qu'elle avait construit et pensait durable.

*I sang of leaves, of leaves of gold, and leaves of gold there grew :
Of wind I sang, a wind there came and in the branches blew.
Beyond the Sun, beyond the Moon, the foam was on the Sea,
And by the strand of Ilmarin there grew a golden Tree.
Beneath the stars of Ever-eve in Eldamar it shone,
In Eldamar beside the walls of Elven Tirion.
There long the golden leaves have grown upon the branching years,
While here beyond the Sundering Seas now fall the Elven-tears.
O Lórien ! The Winter comes, the bare and leafless Day ;
The leaves are falling in the stream, the River flows away.
O Lórien ! Too long I have dwelt upon this Hither Shore
And in a fading crown have twined the golden elanor.
But if of ships I now should sing, what ship would come to me,
What ship would bear me ever back across so wide a Sea ?*

Le monde en effet peut perdre son évidence, il peut dérouter. Bilbo qui voit la mort arriver et Galadriel qui affronte la fin d'une époque, trouve dans la poésie le refuge qui leur permet, sinon de répondre à leur désarroi, au moins de le formuler. La poésie interroge le monde : elle donne des moyens pour le questionner autant que pour le contempler. Cependant, il arrive que les personnages se trouvent face à des situations où la poésie ne peut même plus les aider à méditer sur ce monde. Quand la poésie se tait, le lien au monde semble se déchirer, parce que le questionnement reste lui aussi sans forme ou appui.

3) Quand la poésie se tait

Les situations où la poésie se tait sont principalement des situations d'intense tristesse. Souvent ces dernières provoquent le chant, mais parfois la douleur est telle que même recourir au chant ne console plus. Alors qu'ils viennent de traverser la Moria et de passer en Lórien, les Marcheurs peuvent enfin prendre du repos et méditer les récents événements, dont la disparition de Gandalf. Des lamentations elfiques se font alors entendre, que Legolas refuse de traduire parce « que pour lui le chagrin [est] encore trop proche, que c'[est] un sujet de larmes et non encore de chansons¹⁵⁸ ». Legolas accepte de donner à la chanson une valeur de remémoration, mais pas de consolation, et demande un intervalle de temps important avant de penser à chanter l'évènement.

Les Hobbits qui s'y essaient tout de même ne réussissent pas non plus à rendre un hommage suffisant à leur compagnon et ami :

Ce fut Frodo qui, le premier, exprima un peu de son affliction en mots hésitants. [...] sa pensée pris forme en un chant qui lui parut convenable ; mais quand il essaya

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 392-393 ; p. 359 : « that for him the grief was too near, a matter for tears and not yet for song ».

de le répété à Sam, seuls quelques fragments restèrent, passés comme une poignée de feuilles flétries¹⁵⁹.

L'essai de Frodo n'est pas concluant ; malgré l'enthousiasme de Sam, il n'est pas satisfait de son travail qui lui « paraît » seulement « convenable », sans prétention, et il n'arrive pas à le retrouver quand il veut le partager. L'image de la poignée de feuille fait même penser à un écrivain qui jetterait ses brouillons. Frodo capitule : « c'est le mieux que je puis faire actuellement ». Sam également échoue à rendre son hommage, après son couplet sur les feux d'artifices, il s'avoue vaincu : « cela ne leur rend pas justice, loin de là¹⁶⁰ ». Le silence de la poésie paraît n'emplir que l'absence de Gandalf. Certes quelques vers sont lancés, mais cela ne fonctionne pas. Ce silence de la poésie remet les compagnons endeuillés dans un chagrin qu'ils savent ne pas parvenir à combattre. La mort n'en est que plus brutale.

Déjà aux Jours Anciens une autre perte empêchait les Elfes de chanter. Le roi Fingolfin, après une attaque de Morgoth, croyant la déroute complète, chevauche devant la forteresse du Noir Ennemi pour le défier en duel. Malgré une résistance héroïque, il finit par succomber sous les coups de son adversaire :

Ainsi mourut Fingolfin Haut Roi des Noldor, le plus fier et le plus vaillant des rois Elfes de jadis. Les Orcs ne se targuent pas de ce duel devant les portes, *non plus que les Elfes ne le chantent, car leur tristesse est trop profonde*. Pourtant le conte est encore en souvenance, car Thorondor Roi des Aigles apporta la nouvelle à Gondolin, et en Hitlum plus loin.¹⁶¹

La mort de Fingolfin est l'une de celles qui sont dignes d'être remémorées, la mort d'un héros d'une noblesse unique, car il est le seul personnage à combattre en duel le plus grand ennemi des Peuples libres. C'est peu de dire qu'il y a dans ce récit matière à un grand poème. Ehtelion, un capitaine de Gondolin, tue lui aussi un grand ennemi, le

¹⁵⁹ *Ibid.* « It was Frodo who first put something of his sorrow into halting words. [...] his thought took shape in a song that seemed fair to him ; yet when he tried to repeated it to Sam only snatches remained, faded as a handful of withered leaves ».

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 393-394 ; p. 360 : « But that is the best I can do yet. [...] that doesn't do them justice by a long road ».

¹⁶¹ *Le Silm.*, p. 155 (nous traduisons et soulignons). *The Silm.*, p. 179 : « Thus died Fingolfin, High King of the Noldor, most proud and valiant of the Elven-kings of old. The Orcs made no boast of that duel at

balrog Gothmog, le général de Morgoth, également en combat singulier : fictivement ce geste a été dignement chanté ; mais aucune chanson n'est écrite pour Fingolfin, et ce malgré le temps, très long, qui s'est passé depuis. La tristesse est trop grande et la poésie n'est pas capable d'égaliser la noblesse et la grandeur tragique du geste du roi. A cause du chagrin, aucune création sur le sujet ne peut voir le jour. Le silence de la poésie devient l'indice de la rupture entre les personnages et leur compréhension du monde.

Les habitants de l'univers de Tolkien mettent ainsi leur être en leurs créations. Ces créations résultent en grande partie de la manière dont la Musique créatrice a tissé le peuple auquel ils appartiennent, mais les parcours poétiques de chacun sont différents. Ces créations ne sont pas que des textes, elles sont chantées, incarnées. Enfin, elles influencent leurs manières de vivre et de penser dans ce monde. Or le temps d'être interloqué par les événements, l'Histoire en est affectée. Le temps passe, et vite l'histoire de Fingolfin, qui n'est pas chantée, est devenue un « conte ».

L'Histoire en Terre du Milieu, est fortement liée à l'Histoire de la poésie. Les Ages se succèdent, les voix s'éteignent, mais les créations du passé sont conservées. Seulement, elles ne peuvent plus être considérées par les générations postérieures comme elles l'étaient par les Anciens. Nous allons à présent analyser la dynamique de la poésie dans le Temps, pour expliquer notamment comment elle parvient à recréer l'univers.

the gate ; neither do the Elves sing of it, for their sorrow is too deep. Yet the tale of it is remembered still, for Thorondor King of Eagles brought the tidings to Gondolin, and to Hitlum afar off ».

III. Voix de l'Histoire, Histoire du texte : poésie et recréation

L'Histoire de la Terre du Milieu s'étend sur plusieurs millénaires, au long desquels les générations se succèdent, les populations se déplacent, les royaumes s'effondrent. En résistance face à l'avancée inéluctable du temps, se pose l'enjeu de la conservation du souvenir. Le ressort de l'intrigue tourne souvent autour de la remémoration d'un passé perdu au fil des Ages : ainsi, par un travail d'archiviste, Gandalf retrouve les indices lui permettant de prouver que l'anneau de Bilbo est bien l'Anneau Unique¹⁶².

Après avoir montré que les peuples conservent la mémoire principalement par le moyen de la poésie, et montré que cette forme de transmission finit par affaiblir le souvenir par le fait qu'elle recrée le passé plus qu'elle n'en rend compte, nous analyserons comment cette transmission évolue dans le temps ; enfin, nous montrerons en quoi la dynamique de réécriture nous paraît constituer la poétique même de l'œuvre littéraire de Tolkien.

A) Mémoire et Histoire : la chanson comme support du souvenir

Dès le Premier Age, les grands événements vécus par les dieux et les héros sont rassemblés par des chroniqueurs qui désirent raconter leurs histoires. L'enjeu de ces récits n'est toutefois pas de manière évidente celle de la conservation de la mémoire de ces événements. Il faut remarquer que ces chroniqueurs sont avant tout des poètes ; or, en tant qu'art littéraire, la poésie reconfigure le monde dans lequel elle se déploie. Le passé s'en trouve poétisé, et les poèmes transmis aux générations suivantes ne sauraient présenter ce que cherche un historien objectif, même dans le Monde Secondaire, à savoir le

¹⁶² Voir *SDA* I, 2 et II, 2.

seul fait, puisque ce que la poésie dit est à côté ou au-dessus du seul fait, que ce soit une poétisation du passé ou un instrument politique et social. Le rapport au passé devient donc un rapport à une Histoire recréée, reconfigurée. Les anciennes histoires atteignent le statut de mythe, les héros deviennent des légendes ; cependant, en conséquence, la qualité de ces souvenirs est mise en doute plus tard dans l'Histoire.

1) Histoire et mythologie : un passé dépassé

Le Premier Age de la Terre du Milieu est tissé par les conflits qui opposent Morgoth aux autres Valar, puis aux Elfes rejoints enfin par les Humains. Toutefois ces derniers sont tard venus, et leur arrivée sur Terre les plonge au milieu d'une guerre qui oppose principalement des immortels. Ce point est crucial, puisque du fait que les Elfes remplacent très lentement leurs générations en raison de leur quasi immortalité (seule une mort violente, blessure, poison ou deuil, peut les tuer), ils ne se posent pas d'emblée la transmission du souvenir pour leurs successeurs ; au contraire des Humains qui ont une existence éphémère et doivent consigner rapidement leur Histoire pour en transmettre le souvenir à leurs enfants, et aux enfants de leurs enfants. Lorsque les Elfes composent un poème au sujet d'un évènement, ce n'est pas exactement au titre d'en transmettre la mémoire : soit ils ont vécu eux-mêmes l'évènement, soit il leur est rapporté par des messages ou des messagers contemporains. Ils ne relatent donc pas pour informer les générations futures, puisqu'ils pourront eux-mêmes expliquer à leurs enfants ce qu'ils ont vécu. L'Histoire est une discipline proprement humaine, née de la mortalité.

Les souvenirs des immortels ont ainsi un objectif mémoriel différent de celui des Hommes, car il s'agit plutôt pour eux de poétiser l'évènement, toujours tragique, afin de rendre son souvenir supportable : par la poésie, ils créent une version émotionnellement audible de leurs tragédies ; ils recréent, dans le sens où ils reconfigurent, afin d'atténuer la peine éprouvée en se remémorant leur passé. L'Histoire des Elfes telle qu'elle est présentée dans *Le Silmarillion* est en effet une succession de douleurs et de pertes que

les Elfes chantent : perte de Valinor, des Silmarils, de Lúthien devenue mortelle ; mort de leur héros et de leurs rois ; et celle de Fingolfin, cas extrême, est même si douloureuse que les Elfes ne pensent même plus trouver de consolation à la chanter. Leur mémoration est davantage une commémoration : en chantant les événements douloureux qu'ils ont vécus, les Elfes parviennent à supporter leur tristesse, parce que la poésie recrée ces événements dans un cadre d'ordre et de beauté maîtrisé par la composition du poète. Pour prendre un exemple : « Le Massacre Fratricide d'Alqualondë est raconté dans cette complainte qu'on appelle *Noldolantë*, la Chute des Noldor que composa Maglor avant de disparaître¹⁶³ ». Ce ne semble pas être un hasard que l'auteur du poème, Maglor, soit non seulement le second plus grand poète du Premier Age, mais également le plus sensible des Fils de Feänor, l'instigateur du Massacre. Nous supposons facilement que cette « complainte », poème triste et nostalgique, est motivée par le remord ; tentative de sublimation de la douleur et acte de contrition. Or par le titre le poème dépasse le statut de la poésie individuelle : ce sont bien l'ensemble des Noldor qui peuvent se retrouver autour de cette élégie.

Tous les grands événements dont les Humains entendent le récit, plus tard, leur sont donc transmis au moyen des chansons et des poèmes empreints de la nostalgie des Elfes qui les ont composés ; ces mêmes chansons par lesquelles Finrod éveille les Humains lors du premier contact entre les deux peuples¹⁶⁴. Ils ne font pas d'ailleurs que recevoir cette Histoire, puisque progressivement ils participent eux-mêmes aux guerres et y jouent même un rôle décisif, avec les gestes de Beren, de Turin, de Tuor, et enfin d'Eärendil, le demi-Elfe. Mais plus le temps passe, et plus la distance s'agrandit entre les descendants des Hommes et les Elfes qui ont vécu les événements ; plus les contacts entre les deux peuples s'amointrissent et les chansons par lesquelles les Humains

¹⁶³ Cf. *Le Silm.*, p. 83 ; *The Silm.*, p. 94 : « Of the Kinslaying at Alqualondë more is told in that lament which is named *Noldolantë*, the Fall of the Noldor, that Maglor made ere he was lost ».

¹⁶⁴ Cf. le passage déjà cité p. 47-48.

avaient appris l'Histoire poétisée des Elfes perdent leur valeur de témoignage, quand elles ne sont pas tout simplement oubliées¹⁶⁵.

La chanson est pourtant bien, de manière générale, à la fois le support du passé et le moyen d'accès à celui-ci, comme le souligne Isabelle Pantin : « les ouvertures sur le temps mythique se font par des poèmes souvent chantés ou chantonnés¹⁶⁶ ». L'accès au Temps se fait par les chansons car elles témoignent du passé, par un témoignage cependant poétique : l'éloignement des Temps Ancien et leur transmission par la poésie portent le Premier Age au statut de mythe, récit peu sûr et lointain évoquant les origines et les héros, comme le pouvaient être anciennement l'Edda nordique. Emilie Denard envisage cette tension entre les mythes et l'Histoire sous le rapport de la théorie d'Evhémère, philosophe grec du III^e siècle avant J.C., pour qui les personnages des mythes étaient des hommes historiques que la tradition avait divinisés, pointant que « c'est par l'intermédiaire de la poésie qu'une partie de l'Histoire de la Terre du Milieu peut être considérée comme évhémérisée¹⁶⁷ », prenant l'exemple de Gil-Galad, héros mythique pour les Hobbits qui n'en entendent parler que dans les chansons, mais bien historique pour un homme de savoir tel qu'Aragorn¹⁶⁸. Il faut un savoir au-delà de la chanson pour la recevoir comme Histoire et ne plus la recevoir que comme mythe.

2) Héros et légendes : le passé surpassé

Mortels, les Humains doivent conserver la mémoire des événements pour les générations suivantes. Une littérature d'archives voit le jour avec les Hommes, comme en té-

¹⁶⁵ Voir *SDA*, III, 5 : Faramir, le fils du dirigeant du royaume, profondément versé dans l'Histoire, doit avouer à Sam que même lui n'est pas versé dans la connaissance des Elfes, et rapporte brièvement le processus de cette séparation.

¹⁶⁶ Isabelle Pantin, *Tolkien et ses Légendes*, CNRS Editions, 2009, p. 81. Cf. également Vincent Ferré, *Sur les Rivages de la Terre du Milieu*, « renom et résurrection », p. 269-271.

¹⁶⁷ Emilie Denard, « De la grande musique d'Ilúvatar aux chants de pourvoir : la place de l'art poétique et musical en Terre du Milieu », in *Tolkien et le Moyen-Age*, dir. Leo Carruthers, CNRS édition, p. 193-215, p. 202 pour la citation.

¹⁶⁸ Cf. *SDA* p. 211 ; *LOTR* p. 186-186.

moignent celles du Gondor, avec les notes d'Isildur sur l'Anneau citées par Gandalf au Conseil d'Elrond¹⁶⁹. Nous y reviendrons dans la partie suivante ; mais il faut analyser d'abord en quoi les Hommes ne se passent pas non plus d'une forme poétique pour évoquer leur passé, à savoir au sujet de la mémoire des héros.

La conservation de l'histoire est un moyen de lutte contre la mort : les personnes trépassent, mais si leur souvenir est conservé, une forme d'immortalité est acquise. Or cette immortalité ne passe pas par la seule conservation du nom et des faits, mais bien par les chansons. Vincent Ferré note, dans son analyse de la mort dans *Le Seigneur des Anneaux*, que « Tolkien fait sien un *topos* [...] : s'il n'y a pas de poète pour les chanter, les héros disparaissent, la parole et l'écriture, gardiennes du passé, offrant la victoire ultime sur l'oubli et la mort¹⁷⁰ ». Les Hommes ayant pour coutume de chanter souvent les hauts faits des héros d'autrefois, la perspective de devenir un héros de chanson « offre à ceux qui s'exposent au danger l'espoir qu'ils ne sombreront pas dans l'oubli après leur disparition¹⁷¹ ». Les guerriers trouvent ainsi dans le renom un signe de survivance après la mort. Un effet de liste dans le morceau d'épopée livrée par le narrateur à la fin du chapitre VI du livre V, après la grande bataille des Champs du Pelennor, crée une beauté austère, le grandiose du poème reposant sur la longue énumération des noms des grands tombés lors de la lutte. La remarque désespérée de Théoden à la bataille du Gouffre de Helm se conçoit elle aussi sous cet angle :

Peut-être nous frayerons-nous un chemin ou ferons-nous une fin digne d'être chantée – s'il reste quiconque pour chanter nos exploits par la suite¹⁷².

Théoden, avant de se lancer dans une ultime sortie de Fort-le-Cor, aimerait qu'au moins, s'il doit mourir au combat, son acte soit retenu par les chansons. Ce vieux roi enfermé dans sa tour n'est pas pathétique parce qu'il va mourir, mais parce qu'il est privé de la gloire de sa mort. Au fond, quitte à mourir, que ce soit sur le champ

¹⁶⁹ Voir *SDA* II, 2.

¹⁷⁰ *Op. cit.* p. 269.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 270.

¹⁷² *SDA*, p. 582 ; *LOTR*, p. 539 : « Maybe we shall cleave a road, or make such an end as will be worth a song – if any be left to sing us hereafter ». Sylvebarbe a une remarque similaire, p. 526 : « A présent, au moins, la dernière marche des Ents peut valoir une chanson » ; p. 486 : « Now at least the last march of the Ents may be worth a song ».

d'honneur, en se sacrifiant pour les autres : là il y aurait une belle action à retenir ; alors que l'acte sans souvenir n'est que la mort, complète et absolument nue.

Alors que les Elfes utilisent la poésie pour surmonter leur tristesse, les Hommes composent leurs épopées en vers pour donner une dimension vivante au souvenir. Les chants traditionnels, connus de tous, qui évoquent les héros disparus, sont entonnés au coin du feu, pendant les rassemblements, ou lors des fêtes officielles, comme à l'enterrement de Théoden, quand une chanson est finalement composée pour le roi :

Puis, les Cavaliers de la Maison du Roi défilèrent autour du tombeau montés sur des chevaux blancs, chantant en chœur un chant sur Théoden, fils de Thengel, composé par son ménestrel Gléowine, qui n'en fit plus d'autres par la suite [...] les paroles du chant firent naître une lueur dans les yeux de ceux de la Marche qui entendaient de nouveau le tonnerre des sabots du Nord et la voix d'Eorl dominant le bruit de la bataille dans le Champ de Celebrant [...]

*Il ranima l'espoir, et dans l'espoir il finit ;
Au-dessus de la mort, au-dessus de la peur, au-dessus du destin élevé,
Hors de la ruine, hors de la vie, vers une durable gloire¹⁷³.*

Le chant de Gléowine (nom qui signifie « l'ami de la musique », en vieil anglais), pour évoquer la mort de Théoden, reprend toute l'histoire des rois, remontant au plus lointain ancêtre du mort pour l'inscrire dans la tradition. Le chant rend présent les grands héros du passé : les accents lents des cavaliers recréent à l'audition la chevauchée devenue légendaire, et jusqu'à la voix même du roi Eorl, faisant ainsi revivre l'exploit guerrier à l'oreille de ceux qui écoutent. Cette répétition de l'acte le présentifie, et prolonge son émotion le temps du chant. Par la poésie, le héros est porté au-dessus du commun de l'humanité, et en ce sens il y a recréation, car celui qui n'était qu'homme mortel atteint désormais un statut éternel, il devient une légende de saga. Le poème se clôt sur la geste de Théoden, fidèle successeur de l'Histoire de sa lignée, lui désormais

¹⁷³ *Ibid.*, p. 1040-1041 ; p. 976 : « Then the Riders of the King's House upon white horses rode round about the barrow and sang together a song of Théoden Thengel's son that Gléowine his minstrel made, and he made no other song after. [...] the words of the song brought a light to the eyes of the folk of the Mark as they heard again afar the thunder of the hooves of the North and the voices of Eorl crying above the battle upon the Field of Celebrant [...]

*Hope he rekindled, and in hope ended ;
Over death, over dread, over doom lifted
Out of loss, out of live, unto long glory. »*

« hors de la vie », certes, mais au profit d'« une durable gloire ». Enfin l'apothéose du héros est aussi celle du poète : après une telle œuvre, Gléowine ne compose plus rien, mais son propre nom demeure attaché à celui de son roi.

3) Continuité du passé et incrédulité présente

Pour des raisons différentes, Elfes et Hommes en arrivent à faire mémoire de leur Histoire par le moyen de la chanson, les uns pour consoler leur tristesse, les autres pour empêcher une mort complète. Cependant ces formes poétiques, hors de ces rôles sociaux, ne sauraient, pour les générations suivantes, être considérées comme des documents historiques fiables, et sont pour beaucoup simplement considérées pour ce qu'elles sont : des inventions littéraires, créations du passé plus que témoignages crédibles.

Au Troisième Age, les Hommes ne sont pas forcément enclins à croire des histoires qui se sont éloignées d'eux. Les Elfes ne se montrent plus aux Humains ; des histoires courent au Rohan sur une sorcière vivant dans une forêt plus au nord, à savoir Galadriel, rumeurs que Gandalf corrige en chantonnant un court poème qui rappelle que si les Hommes mortels ont peu souvent marché dans le royaume caché, celui-ci existe bien et est plus beau que les pensées humaines¹⁷⁴. Gandalf renvoie les Hommes à la connaissance qu'ils devraient tirer des chansons : eux qui s'étonnent, tout au long du *Seigneur des Anneaux*, de ce que les personnages semblent « venus des temps oubliés sur les ailes de la chanson¹⁷⁵ ». Les personnages comprennent peu à peu au fil de l'avancée de l'histoire et de leur rencontre avec les Témoins du monde ancien (Sylvebarbe, Galadriel, Elrond, entre autres) que « les grandes histoires ne se terminent jamais¹⁷⁶ », et qu'eux-mêmes continuent à être une matière de chanson.

¹⁷⁴ Ibid., p. 555 ; p. 514.

¹⁷⁵ Ibid., p. 552 ; p. 511 : « It seems that you are come on the wings of song ».

¹⁷⁶ Ibid., p. 764 ; p. 712 : « the great tales never end ».

Une scène bien connue oppose ainsi Aragorn, bercé dans l'Histoire du passé et sûr de la véracité des chansons, à un cavalier de Rohan qui s'insurge de son récit concernant les Hobbits :

« Des Semi-Hommes ! Mais ce sont qu'un petit peuple d'anciennes chansons et de contes d'enfants des pays du Nord. Nous promenons-nous donc dans les légendes ou sur la verte terre en plein jour ? »

« Un homme peut faire les deux, dit Aragorn. Car non pas nous, mais ceux qui viendront ensuite feront les légendes de notre temps. La verte terre, dites-vous ? C'est là une puissante matière de légende, bien que vous la fouliez sous la lumière du jour¹⁷⁷ ! »

La spontanéité du cavalier révèle la fracture entre la crédulité des Hommes et la matière de leurs chansons. L'homme refuse de croire ce qu'il ne voit pas, quand bien même les chansons lui ont appris ce que sont les Semi-Hommes ; de même que Sam prévoit que personne ne le croira lorsqu'il dira au Comté qu'il a vu un Oliphant, alors que tous les Hobbits en connaissent la chanson. Le fossé est en fait creusé entre le monde recréé pour les besoins sociaux des chansons et le monde tel que le voient réellement les Hommes, bien après. Le cavalier du Rohan est le témoin de la séparation nette que font les Humains entre ce qu'ils pensent être le réel et les chansons. Leur attribuant un caractère fictionnel du fait qu'elles ne rendent plus compte de ce qu'ils voient au quotidien, ce qu'ils se figurent être le « réel », ils n'y croient plus. Aragorn figure la sagesse, pointant la condition temporelle des hommes : être pris dans un monde bien « réel » où ils se sentent ancrés au présent, mais déjà empêtrés dans la légende que deviendra leur époque dans l'avenir¹⁷⁸. Le problème des contemporains est alors de ne pas parvenir à concevoir poétiquement leur temps comme savent le faire les poètes ; alors qu'il suffit que le temps passe pour qu'une période devienne légendaire par les récits qui en seront fait¹⁷⁹.

¹⁷⁷ *Ibid.*, (nous traduisons) p. 471 ; p. 434 : « "Halfings ! But they are only a little people in old songs and children's tales of the North. Do we walk in legends or on the green earth in the daylight ?"/"A man may do both, said Aragorn. For not we but those who come after will make the legends of our time. The green earth, say you ? That is a mighty matter of legend, though you tread it under the light of day ! ».

¹⁷⁸ Cf. Isabelle Pantin, *Tolkien et ses légendes*, section « Fenêtres sur l'autre temps », chapitre 3, p. 70 : la terre est en fait un « terreau » de légendes.

¹⁷⁹ Si le présent est amené à être chanté à une époque ultérieure, celui-ci peut être aussi anticipé par les chansons, rejoignant alors l'aspect prophétique du chant déjà souligné dans la première partie. La surprise de la chanson n'est plus alors la réalité qu'elle évoque mais sa réalisation. Bilbo s'émerveille lorsque Gandalf et de Balin venus lui rendre visite à la fin du *Hobbit*, en apprenant que les prophéties des chan-

Sachant cela, il vaut mieux faire confiance aux chansons, dont les compositeurs ont à leur époque voulu exposer la réalité, quand bien même ils usaient de procédés peu objectivables. A l'opposé du cavalier, les « crédules » tels que Sam, acquièrent une mémoire par les chansons que ceux qui les ignorent ne possèdent pas¹⁸⁰. Bien qu'elles soient mises en causes, les chansons portent bien en elle la mémoire de l'Histoire.

Le roman appelle clairement le lecteur à un regard bienveillant et confiant envers les chansons, mais cet appel est une réaction au doute qui plane sur elles. La défense des chansons ne fait en réalité que révéler une mécanique déjà en place, un effort de restructuration du souvenir qui a lui aussi son histoire.

B) L'évolution de la transmission du souvenir

Le passé n'est finalement en rien évident pour les personnages de la Terre du Milieu. D'une part, la poésie, nécessairement, donne forme au passé en le réécrivant, et en conséquence le déforme ; d'autre part, le monde devient à chaque nouvel Age davantage un monde d'Humains, de mortels qui doivent apprendre sans cesse leur Histoire. La transmission du souvenir évolue progressivement : l'utilisation de l'oral et de l'écrit se modifie, la prose tend à se démarquer de la poésie. Pourtant celle-ci est loin d'être abandonnée et conserve même largement ses rôles traditionnels. Nous pouvons alors nous demander dans quelle mesure la recreation du passé par la poésie est altérée par ceux qui transmettent le souvenir au long des Ages. Le point essentiel nous semble résider dans le choix du rédacteur.

sons des Hommes d'Esgaroth qui prédisaient le retour du roi sous la montagne et l'or dans les rivières soient finalement toutes confirmées.

¹⁸⁰ Voir, toujours avec Isabelle Pantin, la section « Musique et Mémoire », *op. cit.* p. 81 : la chanson permet à Sam de faire mémoire d'un passé qu'il n'a besoin d'avoir vécu.

1) Oral et écrit : entre progression et résistance

Très tôt, l'écrit apparaît en Terre du Milieu : les runes (le Cirth, un des alphabets elfiques) sont même une invention elfique attribuée au poète Daeron¹⁸¹ : en quelque sorte la poésie invente l'écriture ! Le réceptacle de l'écrit est au départ une sorte d'invention poétique. Toutefois il est précisé que les Nains en firent plus d'usage que les Elfes et que ceux-ci « ne s'en servaient guère pour tenir des archives¹⁸² ». Il est vrai qu'il n'est nulle part question de réserves importantes de documents écrits autres qu'à Imladris, Orthanc et Minas Tirith, trois lieux du Deuxième et Troisième Ages, et les titres d'œuvres sources donnés par *Le Silmarillion* sont majoritairement des titres de poèmes, qui se chantent, et se transmettent avant tout à l'oral.

Dans le récit, l'écrit sert en fait principalement au travers de *lettres* (par exemple celle que Gandalf laisse pour Frodo au *Poney Fringant*), d'inscriptions indicatives (celles sur la porte Ouest de la Moria, les runes sur l'épée d'Aragorn), et de cartes (celles des Nains du *Hobbit*, ou celles que Pipin regrette de ne pas avoir consultées à Imladris) ; enfin il est utilisé pour les archives au Gondor, et pour le compte rendu de la campagne de reconquête de Khazad-dûm par les osts de Balin.

D'une manière générale pourtant, les cultures de la Terre du Milieu demeurent profondément orales. Les Elfes conservent le savoir dans leur mémoire plus que dans leurs livres ; Gandalf préfère recueillir la mémoire des peuples dans leur tradition orale, au contraire de Saruman qui fouille les archives d'Orthanc pour trouver des informations sur l'Anneau ; la sagesse viendrait alors de la parole, tandis que l'écrit se limiterait aux seuls faits bruts. Les Rohirrim n'ont aucun texte. Décrivant la culture de l'oralité chez les cavaliers de la Marche, Tom Shippey énumère les détails qui marquent les formes de résistances au passage du temps : les fleurs blanches des tertres des rois, les lances plantées dans le sol, mais surtout l'abondance de chansons. Citant Aragorn qui indique à ses compagnons que les Rohirrim sont « sages, mais ignorants, n'écrivant pas de livres,

¹⁸¹ *Le Silm.*, p. 91 ; *The Silm.*, p 104.

mais chantant beaucoup de chansons, à la façon des enfants des Hommes avant les Années Sombres¹⁸³ », Shippey note que leur poésie est fortement élégiaque : « dans une culture sans souvenirs écrits, c'est une des fonctions principales de la poésie que d'exprimer la tristesse de la destruction et d'y résister¹⁸⁴ ». La chanson est un moyen, le meilleur, mais intégré à une dynamique globale, pour une culture de résister à l'avancée du temps : non seulement les héros, mais la société entière survie dans les chansons. Il y a cependant dans cette culture orale une grande fragilité qui, selon Shippey, profite à l'expression d'un sentiment tout autant pétri de tristesse que noblesse. La mémoire est précieuse parce qu'elle est fragile : comme le précise Aragorn, leur coutume orale n'a pas évolué depuis des siècles, elle est un vestige du passé ; mais en face de cette beauté menacée, le récit crée un contraste en présentant des sociétés qui fortifient leur mémoire dans l'écrit.

Le Gondor est une civilisation plus avancée qui a fait de l'écriture un outil de conservation de son Histoire. Déjà bien avant cela, les Nains avaient organisé cette pratique. Les Nains, comme les Hommes, doivent affronter la mort, et leur attachement aux traditions fait d'eux des conservateurs méticuleux. Aussi, l'écrit est pour eux le moyen le plus efficace de rapporter avec exactitude les faits, et ils écrivent même le récit de leur Histoire au moment où elle se déroule, jusqu'aux derniers instants, comme en témoigne le livre de Marzabul, qui apprend aux neuf Marcheurs le malheureux destin de l'expédition de Balin¹⁸⁵.

Cependant les héros les plus friands d'écriture et de lecture sont les Hobbits. Bilbo, déjà en train d'écrire ses propres aventures, demande à son neveu (II, 3) non seulement de prendre des notes sur son voyage, mais aussi de se renseigner sur les chansons et les histoires des pays qu'il va traverser pour qu'il les mette par écrit. Frodo crée l'enthousiasme général au *Poney Fringant* quand il annonce vouloir écrire un livre sur

¹⁸² *Ibid.* (nous remplaçons « livres » de la traduction actuelle par « archives ») ; « but they were little used by the Sindar for the keeping of records ».

¹⁸³ *SDA*, p. 467 ; *LOTR*, p. 430 : « wise but unlearned, writing no books but singing many songs, after the manner of the children of Men before the Dark Years ».

¹⁸⁴ Shippey, *Author of the century*, p. 97 (notre traduction) : « in a culture with no written records that is a major function of poetry, at once to express and to resist the sadness of oblivion ».

¹⁸⁵ Voir *SDA*, II, 5.

le pays de Bree (à son retour du Gondor, ce projet lui est encore rappelé par les autochtones). Les Hobbits écrivent sur tout ce qui les intéresse, que les sujets puissent paraître hauts ou bas : ainsi le Prologue du *Seigneur des Anneaux* cite un traité sur l'herbe à pipe, rédigé non par un autre que le célèbre Meriadoc Brandebouc. Ce même prologue possède une « note sur les archives du Comté » qui précise que « à la fin du Tiers Age, le rôle joué par les Hobbits dans les grands événements [...] éveilla chez eux une curiosité plus étendue pour leur propre histoire, et bon nombre de leur traditions, jusqu'alors surtout orales, furent consignées par écrit. [...] Vers la fin du Quatrième Age, on trouvait déjà dans le Comté plusieurs bibliothèques contenant de nombreux livres d'histoire et archives¹⁸⁶ » : Meriadoc rassemble même par écrit l'histoire du Rohan. Plus largement, les Hobbits allient leurs plaisirs de chansons et d'écriture dans leurs recueils de poèmes, visiblement une invention de leur cru : de l'utilité qu'ont les autres peuples de l'écrit, eux l'adaptent à leurs jeux et à leurs intérêts les plus innocents.

Abondance d'écrits, certes, mais tardive : si la tendance est marquée par le passage de l'oral à l'écriture, le premier ne perd pas son ancrage et le second, encore à la fin du Troisième Age, demeure peu exploité.

2) Vers, prose et prosaïsme

La question de la prose est d'égale envergure à celle de l'écrit. Il faut noter d'emblée que le vers n'est pas l'unique moyen d'expression de l'oral : les contes n'ont pas besoin d'être mis en vers pour être transmis ; par exemple celui de Fingolfin, bien que ce conte soit gardé en prose justement parce qu'il ne peut être chanté. Vers et prose sont autant d'expressions que d'écrits.

¹⁸⁶ *SDA*, p. 27 ; *LOTR*, p. 14 : « At the end of the Third Age the part played by the Hobbits in the great event [...] awakened among them a more widespread interest in their own history ; an many of their traditions, up to that time still mainly oral, were collected and written down. [...] By the end of the Fourth Age there were already to be found in the Shire several libraries that contained many historical books and records. »

Y a-t-il une concurrence entre les deux formes d'expression ? Dans le Monde Primaire, la tendance est d'accorder la créance historique à un récit en prose plus qu'à un texte en vers, mais nous venons de voir qu'en Terre du Milieu, les Sages insistent pour revenir sur cette conception. La transmission du souvenir s'en trouve-t-elle influencée ? Il semble que les chroniqueurs s'orientent vers une transmission mixte mêlant les deux formes.

La distinction principale entre prose et vers est dans le sujet abordé. La prose revêt un statut inférieur par rapport à la poésie : son usage est quotidien, informatif voire documentaire, étant le mode de la conversation, du renseignement. La poésie versifiée, par opposition, est une forme de discours inventée pour aborder les motifs plus hauts, extraordinaires, dont l'enjeu dépasse le quotidien : les récits des combats, des héros et héroïnes, des actions éclatantes, des lieux enchantés, des artefacts prestigieux (comme les Silmarils). Les Elfes retiennent en priorité ce qu'ils versifient, de même que les Ents, qui tiennent le registre des créatures vivantes en vers pour mieux s'en souvenir : la facilité de mémorisation du vers par rapport à la prose en fait ainsi le principal support du souvenir. L'art littéraire en Terre du Milieu enfin, se résume à la poésie, il n'y a pas d'œuvre en prose, mais des milliers de vers.

Toutefois l'apparition de l'écrit change la donne, puisqu'avec les alphabets¹⁸⁷, il devient possible d'enregistrer des informations rapidement et sans avoir à les mémoriser. L'écrit donne un support de prédilection à la prose justement parce qu'il peut servir à enregistrer l'information qui est son usage commun. A mesure qu'il se développe la prose prend davantage de place, tenant le registre des faits, mais elle n'atteint jamais la hauteur des vers. La poésie n'est pas qu'orale, et l'écrit n'est pas que prose, mais leurs parts respectives associent davantage les couples opposés. Toutefois cette opposition entre poésie attachée aux traditions orales et prose privilégiée par les sociétés plus tour-

¹⁸⁷ Il y a ici une limite de l'écrit d'archives, celui des langues, thème cher à Tolkien : en effet, avec l'avancée du temps et l'évolution des langues, les manuscrits conservés deviennent illisibles. Ainsi le regret de Faramir de ne pouvoir déchiffrer certains manuscrits, p. 719 : « il en est que plus personne ne peut lire » ; p. 670 « Some none can now read ».

nées vers les archives est dépassée, une nouvelle fois, par l'usage hobbit qui combine les deux modes.

Parce que son usage est moins haut, la prose convient bien aux Hobbits. Curieux, ils s'intéressent à tout, autant aux sujets hauts mis en vers qu'aux sujets plus communs et prosaïques. Par leur fantaisie, ils abaissent aussi les prétentions des vers dans leurs poèmes. L'ambition encyclopédique motivée par la curiosité des Hobbits remet sur le même plan les vers et la prose : tout est digne d'être retenu. Bilbo demande à Frodo de lui rapporter aussi bien les histoires que les chansons, parce qu'il n'y a pas à choisir entre vers et prose : tout est bon à sauvegarder. Le support, certes, est l'écrit, mais plus pour son caractère informatif et pour son étendue : il y a plus de place dans une bibliothèque que dans la mémoire d'une personne. La distinction demeure plutôt dans l'apprentissage par cœur : les vers sont retenus à la manière des écoliers (comme le révèle la position de récitation de Sam), alors que, la prose est plutôt consultée.

Elle prend néanmoins davantage de place avec le temps, et avec elle le prosaïsme, pas seulement dans le souvenir mais aussi dans l'attitude des personnages. Ce prosaïsme entre dans la redéfinition de l'héroïsme de Tolkien, qui s'incarne dans quelques-uns de ses personnages, notamment Faramir et Aragorn, non pas en se substituant à l'héroïsme classique, mais en joignant à sa noblesse une part de « bassesse », d'humilité, qui rapproche le héros du commun des mortels¹⁸⁸. C'est ainsi qu'à contre-courant de ses contemporains, Aragorn ne se bat plus pour les chansons¹⁸⁹ et même, note Vincent Ferré « s'attend à combattre sans promesse de renom – « les exploits ne sont pas moins vaillants pour n'être pas loué », dit-il simplement¹⁹⁰ ». Contrairement à Théoden, Aragorn meurt dans son lit ; il ne se bat plus pour une gloire immortelle, comme Beowulf ou

¹⁸⁸ Faramir guide sa vie en s'inspirant de ses ancêtres numénoréens, mais reconnaît toute la valeur des Rohirrim, et épouse même leur princesse ; Aragorn, note Vincent Ferré dans *Lire J.R.R. Tolkien*, au chapitre 4 de la troisième partie « Vers une autre définition de la royauté : l'ennoblissement et le mérite » (p. 307-318), doit quitter Imladris pour faire ses preuves et mériter sa noblesse, rejoignant les rôdeurs, un groupe marginalisé par les habitants de Bree, et reçoit même le surnom peu élogieux de « Strider » (Grand-Pas, ou L'Arpenteur).

¹⁸⁹ En fait la seule chanson dont il soit le centre est un poème de Bilbo que cite Gandalf dans sa lettre laissée à Bree, qui prédit à Aragorn un passage de l'ombre à la lumière, justement pour que Frodo ne soit pas trop méfiant vis-à-vis de son apparence peu engageante.

Boromir, mais pour que les autres aient tout simplement une vie à vivre. L'attribut épique qui pourrait être donné à Aragorn, ce n'est pas « le Hardi » [*the Bold*] (celui de Boromir dans la lamentation), celui qui est si fort qu'il méprise le danger, mais plutôt « le généreux », celui qui s'engage en faveur des autres malgré le danger.

3) La question du rédacteur

Le souvenir, conservant la forme chantée, tend néanmoins à évoluer vers le récit prosaïque écrit. Cette évolution ne se comprend qu'en observant ceux qui prennent en charge de rédiger l'Histoire : le souvenir des chroniqueurs est en effet appelé à devenir celui de tous.

D'abord, les Elfes adoptent le chant et versifient l'Histoire, mais, acteurs de premier plan au Premier Age, ils s'effacent progressivement jusqu'à quitter la Terre du Milieu. Les témoins directs disparaissent, et le peu de leurs écrits aussi : ce qu'il en reste, ce sont avant tout les adaptations qu'ont faites les Hobbits de leurs chansons. Le chroniqueur elfique type est donc d'abord un poète, ainsi qu'un témoin direct de l'Histoire, toutefois voué à quitter le monde.

Les Hommes ensuite, et à mesure que les Elfes se retirent, sont partagés entre la reprise de la tradition orale et poétique (au Rohan) et une historicisation du souvenir par l'écrit en prose qui permet d'en garder une trace plus objective en réponse à leur mortalité ; c'est pourquoi Isildur rédige son expérience de possession de l'Anneau pour « le temps où le souvenir de ces grandes choses pourrait s'être estompé¹⁹¹ », conscient de la fragilité des souvenirs humains.

¹⁹⁰ *Sur les Rivages de la Terre du Milieu*, op. cit. p. 270 ; p. 841 pour la citation ; *LOTR*, p. 784 : « Yet, the deeds will not be less valiant because they are unpraised ».

¹⁹¹ *SDA*, p. 280 ; *LOTR*, p. 252 : « lest a time come when the memory of these great matters shall grow dim ».

Enfin la dernière phase de rédaction, et la plus fondamentale, arrive avec les Hobbits, et non les moindres, puisqu'il s'agit essentiellement de Bilbo, Frodo, et Sam. Les mémoires de Bilbo sont le commencement de la rédaction du Livre Rouge, un manuscrit à plusieurs mains puisqu'il est légué à Frodo qui, après avoir complété sa partie, le laisse finalement à Sam avant de prendre le bateau au Havres Gris au dernier chapitre du *Seigneur des Anneaux* (VI, 9).

Vincent Ferré développe dans deux chapitres de son étude sur la lecture de Tolkien¹⁹² l'effet de mise en abyme du Livre Rouge dans *Le Seigneur des Anneaux* ; en effet, fictivement, le Livre Rouge est en apparence le document authentique sur lequel « l'éditeur » du roman a travaillé pour établir son propre texte, ainsi que pour *Le Hobbit* et le recueil des *Aventures de Tom Bombadil*. Ces trois livres sont ainsi l'éclatement d'un seul qui se diffracte dans différents points d'ouverture à l'univers tolkienien, mais auquel nous n'avons pas accès. Le Livre Rouge est ainsi la source principale de ce que nous pouvons apprendre de l'Histoire, mais les références à d'autres titres tout aussi fictifs, font du narrateur un chroniqueur à part, celui du Monde Primaire. Donnant dans le texte et dans le paratexte des éléments de description du Livre Rouge, l'éditeur livre quelques rares indications sur les méthodes de travail des chroniqueurs.

En ce qui concerne le premier, Bilbo ne semble pas faire preuve d'un grand sérieux historiographique quant à la rédaction de ces mémoires. Il les écrit d'ailleurs dans un cadre privé (Gandalf ne croit même pas qu'il trouvera quelqu'un pour les lire ; I, 1), non pour la postérité mais pour le plaisir de ses familiers, ce qui limite fortement l'ambition historique que revêtent les témoignages d'Isildur. Ce qui plaît à Bilbo, ce n'est pas l'Histoire, ce sont les histoires, les *tales*, c'est-à-dire les contes. Ce sont eux et les chansons qui les accompagnent, qu'il demande à Frodo de récolter sur la route, afin qu'il les ajoute dans son livre : il est plus un compilateur qu'un chroniqueur. Il ne semble plus que ce que cherche Bilbo soit tant la poésie que le poétique : qu'importe vers ou prose, pourvu qu'il y ait matière à histoires. Cela a pour autre effet de dissiper la nostalgie, essentielle chez les Elfes et conséquente chez les Hommes : ainsi pour Isabelle Pantin,

la mémoire « n'exerce pas d'attraction douloureuse [sur les Hobbits]. Elle n'est pas leur héritage et ils peuvent l'aimer pour le seul intérêt romanesque, éthique ou esthétique qu'ils y trouvent¹⁹³ ». Sam est friand de ces histoires sans s'attacher à elles comme le font les Elfes.

Toutefois le vieux hobbit manque d'assiduité¹⁹⁴, préférant écrire de la poésie plus que de trouver la force d'achever son ouvrage. Son travail n'est donc pas une œuvre aboutie : l'oncle laisse à son neveu un texte inachevé, des notes en bataille, des poèmes dans les marges et les blancs, et beaucoup de feuilles volantes. Bilbo n'achève pas son œuvre et laisse le soin à Frodo de la terminer, à qui il a d'abord tout raconté à l'oral.

L'apport de Frodo au Livre Rouge semble le plus important, tant en quantité, la plus grande partie étant de son écriture (mais cela ne dit pas si la différence de taille entre *Le Hobbit* et *Le Seigneur des Anneaux* est assimilable aux deux parties du Livre Rouge), qu'en qualité (mais là encore seulement si la différence de ton entre les deux documents est le reflet fictif du style des deux « auteurs »). Comme le souligne Vincent Ferré, il n'y a pas d'indications claires ou éclairantes sur le style des auteurs puisque seule la page de garde du Livre Rouge est citée¹⁹⁵, mais rien de plus. Le style de Frodo semble toutefois être plus empreint de tristesse et de grandeur mélancolique, si nous faisons foi à une tradition qui veut que le seul poème élégiaque des *Aventures de Tom Bombadil* (« La Cloche Marine », l'avant-dernier¹⁹⁶) ait été de la main de Frodo. Nous aurions ici un indice du caractère plus sérieux qui est donné de lui durant tout le roman et qui s'attache bien au style du narrateur lors des passages les plus sombres. Alors que Bilbo hésite sur les titres, Frodo ajoute un sous-titre qui dénote sa conscience de témoin des événements : « tels que les ont vus les Petites Personnes ; ou mémoires de Bilbo et de Frodo

¹⁹² In *Lire Tolkien*, première partie, chapitre 2 « Du journal de Bilbo au Livre Rouge : qui a écrit *Le Seigneur des Anneaux* ? » et 3 « Miroirs déformants et vérité du roman », p. 43-78.

¹⁹³ Pantin, *op. cit.*, « *Le Seigneur des Anneaux* ou la nostalgie vaincue ? » p. 89.

¹⁹⁴ Dans l'avant-propos de la première édition de 1954 (supprimé par la suite), traduit par Vincent Ferré dans *Sur les Rivages de la Terre du Milieu*, p. 308, Tolkien indiquait que « Bilbo n'était pas assidu, il n'était pas non plus un narrateur méthodique, et son compte rendu est compliqué et décousu, voire parfois confus ». Nous ne donnons ce passage qu'en note, étant donné qu'il semble, comme le pense Vincent Ferré, qu'il visait avant tout à justifier le style enfantin du *Hobbit*, et Tolkien l'ayant finalement retiré, renonçant à présenter ces textes comme « réels », c'est-à-dire issus du Monde Primaire.

¹⁹⁵ SDA p. 1094 ; LOTR p. 1027.

du Comté, complétés par les récits de leurs amis et l'érudition des Sages¹⁹⁷ ». Frodo reconnaît n'avoir qu'un point de vue de témoin, mais le complète avec celui des autres et par les connaissances issues de la tradition. Ainsi il ne termine pas non plus le Livre Rouge, mais passe la main à Sam, dernier porteur de l'Anneau et témoin essentiel de l'Histoire.

Il faut plonger dans les ouvrages de *L'Histoire de la Terre du Milieu* pour avoir une idée de la manière avec laquelle Sam a finalisé le Livre Rouge. Le neuvième volume, *Sauron Defeated*, donne les ébauches du chapitre final du *Seigneur des Anneaux* avec lequel Tolkien avait d'abord pensé clore le roman¹⁹⁸. Dans sa seconde version, cet épilogue présente une page que Sam vient d'écrire pour le Livre Rouge : un jeu de questions-réponses où le dernier chroniqueur rapporte les questions de ses enfants avant de donner les éléments en sa possession permettant d'esquisser une réponse. Le premier intérêt est de voir que les questions des enfants de Sam sont celles des lecteurs (que sont devenus Gimli, Legolas, ou la Moria ?) et que leur père entre en dialogue avec ceux qui s'interrogent sur l'Histoire ; un second est que dans ses réponses, Sam affirme avoir eu connaissance des suites des événements notamment par le témoignage de Merry et Pipin, qui ont ensuite voyagé au Rohan et au Gondor. La partie de Sam est focalisée sur l'après de l'aventure. Toutefois il précise qu'il n'en est encore qu'à une prise de notes (et qu'il est très éloigné du style de Frodo, mais sans que nous sachions quel il est), ce qui nous fait accéder encore une fois non au texte final, mais au procédé d'écriture. Au moins pouvons-nous dire qu'avec Sam, les mémoires redeviennent un jeu littéraire : ses enfants s'intéressent principalement à l'Histoire en ce qu'elle est une histoire, qu'ils regrettent de ne pas vivre, comme le lecteur regrette parfois de ne pas pouvoir marcher en Terre du Milieu.

S'il est difficile de cerner le style des chroniqueurs fictifs, toutefois il en est un dernier auquel nous avons directement accès : et pour cause puisqu'il s'agit du narrateur-auteur lui-même. Il effectue en effet « un choix de narration qui consiste à présenter la

¹⁹⁶ Voir notamment l'analyse de ce poème par Verlyn Flieger, dans *Une Lumière éclatée*, p. 325-334.

¹⁹⁷ *SDA*, p. 1094 ; *LOTR*, p. 1027.

¹⁹⁸ Cf. *Sauron Defeated*, p. 114-135.

fiction comme un document historique¹⁹⁹ » ; non seulement dans le paratexte du Prologue et des Appendices, qui se réfèrent fictivement à des textes anciens, mais aussi dans la narration du roman, par exemple en citant une chanson du Rohan témoignant de l'importance historique de la bataille des champs du Pelennor²⁰⁰.

Le véritable historien de la Terre du Milieu est le narrateur, un historien philologue, puisqu'il travaille à partir de toute sorte de documents, et notamment à partir de chansons. Si leur présence pouvait encore être mise sur le ton du conte pour enfant dans *Le Hobbit*, cette raison ne saurait être acceptée pour le roman suivant qui est beaucoup plus sombre et sérieux. Dans *Le Seigneur des Anneaux*, les chansons servent d'outil historique au narrateur. Cependant elles ne se réduisent pas à cela, car alors elles se résument à l'emploi qu'en font ceux que Tolkien critique dans sa conférence sur *Beowulf*²⁰¹ : elles ne seraient plus lues que pour leur intérêt historique, et non pour ce qu'elles sont vraiment, des œuvres *littéraires*. Il nous semble ainsi que les chansons, tout en servant à l'effet de documentation historique, se veulent avant tout donner comme présence de *poèmes*. Et là encore, pas n'importe lesquels : des poèmes anciens, souvent tronqués, connus le plus souvent par des traductions.

Ce sentiment de nostalgie de ne pas avoir accès aux chansons du passé pour en savourer la poésie est le sentiment de philologue de Tolkien. Tom Shippey, philologue lui-même, note que le sort qui attend les personnages est que « leur histoire se réduira à des mots incompréhensibles dans des poèmes épars, à des listes de noms dont le sens sera perdu, à des correspondances visibles uniquement pour le philologue. La beauté particulièrement sera endommagée²⁰² ». Tolkien met ainsi le lecteur devant son propre sentiment à propos des anciens textes, lui laissant effleurer seulement leur beauté, faisant naître pour ces textes un désir à la fois beau et tragique, car il est impossible de pouvoir en connaître davantage sur eux parce qu'ils sont perdus (ou, dans le cas de Tolkien, ja-

¹⁹⁹ V. Ferré, *Sur les Rivages de la Terre du Milieu*, p. 104.

²⁰⁰ Pour ce qui concerne les « allusions historiques », Cf. Ferré, *op. cit.*, p. 103-106.

²⁰¹ Cf. *MC*, notamment p. 18-25 ; *MCOE*, p. 20-28.

²⁰² Shippey, *op. cit.*, p. 149 (notre traduction) : « their story will shrink to misunderstood words in poems here and there, lists of names with their meaning forgotten, correspondences visible only to the philologist. Beauty especially will be a casualty ».

mais achevés). Le lecteur est comparable au petit enfant que fait parler Frodo : « je veux en entendre davantage²⁰³ ». Pourtant avec Tolkien, plus nous en avons, et moins nous savons, tant les questions apparaissent à mesure que les découvertes se font de plus en plus floues, à cause de ses nombreuses réécritures.

Contre le sentiment de perte de la beauté, un travail est proposé : réécrire soi-même les grandes histoires, de préférence en chanson, tel Bilbo composant sur Eärendil. C'est ce que Tolkien a essayé de faire lui-même en réécrivant la mort d'Arthur et des épisodes des sagas nordiques²⁰⁴. Il nous semble que la poétique même de l'univers tolkienien réside dans ce rempart de la réécriture.

C) Recréer et réécrire : une poétique

La recréation par la réécriture n'est pas qu'une conséquence contrariante ou subie : dans le sens où elle reconfigure le monde, certes, elle pose un problème de fiabilité et appelle un travail de philologie pour faire la part entre l'objectif et le poétique ; mais dans le sens où elle reconfigure le texte, elle devient un jeu. Jeu d'écrivain d'abord, de l'auteur lui-même qui ne cesse de réécrire son univers ; mais jeu contagieux aussi pour les personnages qui adoptent, eux aussi, dans une mise en abyme du procédé de (re)création, la poétique de la réécriture.

²⁰³ *SDA*, p. 765 ; *LOTR*, p.712 : « I want to hear more ».

²⁰⁴ Cf. *La Chute d'Arthur* (2013) et *La Légende de Sigurd et Gudrun* (2009).

1) « L'Histoire de la Terre du Milieu » : recréation et réécriture

Les deux sens de la recréation (en tant qu'acte et en tant objet) concernent également l'univers tolkienien. L'univers créé dans l'œuvre de Tolkien est d'abord l'objet d'une recréation du Monde Primaire. Dans sa vocation de jeunesse de donner une mythologie à l'Angleterre, Tolkien avait placé les événements de ses histoires dans un passé très lointain, mais bien inclus dans le Monde Primaire, remontant avant la naissance du Christ, donc du début de notre ère²⁰⁵. Vincent Ferré montre que cette insertion dans notre monde sert la vraisemblance du récit²⁰⁶, le lecteur ayant des repères pour habiter la Terre du Milieu sans dépaysement, tout en acceptant les écarts entre Monde Primaire et Monde Secondaire : l'Oliphant n'est pas un éléphant, le mithril n'est pas l'argent du tableau de Mendeleïev, les mallorns sont une espèce d'arbres inventée, etc., mais demeurent proches de réalités connues et sont donc assimilables instinctivement. Tolkien recrée donc la nature du Monde Primaire en incluant des traces de merveilleux à côté d'éléments beaucoup plus quotidiens pour le lecteur (des chênes, des chevaux, de l'acier, etc.). C'est en fait une forme de subcréation plus subtile, car elle recrée le monde existant plus qu'elle ne crée un monde nouveau *ex nihilo*.

En plus de la nature, Tolkien recrée également un temps éloigné, une pré-Histoire aux allures médiévales : « Le Rohan et le Gondor font fortement penser à un monde médiéval idéalisé²⁰⁷ ». L'organisation hiérarchique des sociétés, le parler, l'architecture, les vêtements, les armes, tant d'éléments qui placent l'univers tolkienien dans un cadre médiéval. Expert en vieil anglais, Tolkien connaissait parfaitement cette époque et a replacé dans son univers bien des éléments qu'il avait appréciés dans les poèmes sur

²⁰⁵ Cf *Lettres*, n°131 (qui sert de préface à l'une des éditions du Silmarillion) « j'avais dans l'idée de créer un ensemble de légendes plus ou moins reliées, allant du grandiose et cosmogonique au conte de fées des Romantiques [...] que je pourrais en toute simplicité dédier : à l'Angleterre, à mon pays » ; et lettre 186 « Cette histoire est vraiment l'histoire de ce qui a eu lieu en x avant J.-C. »

²⁰⁶ Ferré, *op. cit.* p. 106-110 : « La vraisemblance : l'Oliphant et le Hobbit ».

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 62.

lesquels il travaillait. Alain Bonet a particulièrement détaillé les influences de Beowulf dans la culture Rohirrim²⁰⁸ (à propos des épées, du Château du roi, etc.).

En tant qu'acte cette fois, la publication des douze volumes *L'Histoire de la Terre du Milieu* par Christopher Tolkien de 1983 à 1996, ainsi que les *Contes et Légendes Inachevés* en 1980 et bien sûr *Le Silmarillion* dès 1977, a fait découvrir au public l'évolution du travail du créateur de la Terre du Milieu. Il s'avère que sa méthode consiste à réécrire sans cesse ses histoires, depuis le début, ajoutant, reprenant, allongeant, retirant des épisodes, changeant les noms surtout ; mais réadaptant aussi le genre dans lequel il écrit les histoires. L'histoire de Beren et Lúthien par exemple, d'abord écrit sous forme de conte dans sa première version des *Contes Perdus*, est ensuite un Lai inachevé de plusieurs milliers de vers dans les *Lais du Beleriand*, enfin elle forme un épisode du *Silmarillion* dans ses versions successives suivantes, sous la forme de récits et d'annales. D'autres histoires, racontées sous une forme particulière à une époque, ne sont plus seulement qu'évoquées ensuite, telle *La Chute de Gondolin*, détaillée dans *Les Contes Perdus*, mais jamais réécrites que dans des allusions ou des résumés. Le lecteur peut être surpris par cet ensemble de textes très composite. Tolkien n'a pas fait que créer un univers, il l'a aussi recréé de nombreuses fois, cherchant, à chaque réécriture, à tracer avec plus de force les caractères de ses personnages, renforçant les descriptions des paysages, recadrant les récits pour mieux resserrer leurs liens à mesure que l'histoire qu'il créait évoluait dans un sens nouveau. Le travail de commentaire de Christopher Tolkien est alors nécessaire pour pouvoir circuler dans cette masse de textes écrits et réécrits. C'est à l'aune de *L'Histoire de la Terre du Milieu*, que la poétique de Tolkien, sa façon de travailler et son œuvre littéraire, peut apparaître sous l'emblème de la réécriture.

²⁰⁸ Voir son article sur le sujet à la suite de son mémoire, *An Introduction to J.R.R. Tolkien's alliterative poetry*.

2) Le déploiement de la réécriture dans l'univers secondaire et la recréation de l'écrivain

Sa manie de la réécriture, Tolkien la prête à certains de ses personnages, au moins au niveau des chansons ; recréant en conséquence un modèle de création littéraire plus proche de l'Antiquité et du Moyen-Age que de la conception moderne de l'écrivain²⁰⁹. La notion d'auteur est en effet assez floue en Terre du Milieu, permettant de nombreux jeux de variations. Les Hobbits, encore une fois, sont les champions de la réécriture, dont plusieurs degrés peuvent être remarqués, avançant progressivement vers cette re-qualification de l'écrivain.

La première forme de réécriture est la traduction. Une traduction est une recréation car elle opère le passage entre deux langues ; or, ce passage implique nécessairement une part de recréation, ne serait-ce que de faire naître le texte dans la langue d'arrivée. Une traduction est à la fois l'œuvre d'un auteur et de son traducteur, elle est donc une création nouvelle à part, une recréation. Sam s'y perd même, croyant que les vers sur Gil-Galad qu'il récite sont de Bilbo, mais Aragorn le reprend ayant reconnu un vieux lai en langue ancienne (I, 11).

Bilbo ne fait pas que traduire, il réécrit aussi les histoires qu'il entend à la Salle du Feu, le lieu où il récite ensuite ses propres poèmes. Cette fois la réécriture consiste à reprendre un motif pour en faire une œuvre nouvelle et distincte de l'original, constituant un épisode de l'histoire. Son poème sur Eärendil ne semble être qu'un exemple parmi d'autres de poèmes inspirés du répertoire elfique. Les Hobbits ne réécrivent pas que les chansons des Elfes, ils réécrivent également leurs propres compositions. En changeant le sens de son voyage, Frodo modifie aussi les paroles de la vieille chanson de marche en allant aux Havres Gris. Dans le recueil des *Aventures de Tom Bombadil*, le poème 2, « Bombadil en bateau », est une continuation du poème liminaire et éponyme ;

²⁰⁹ Je suis redevable, en ce qui concerne l'idée de la figure antique et médiévale de l'écrivain chez Tolkien, à la conférence de Pierre Cuvelier, « Niggle, Bilbo, Frodo et compagnie : la création chez Tolkien est-elle du *private day dreaming* ? », exposée dans le cadre du séminaire Tolkien de l'ENS d'Ulm de 2015-2016, à la séance du 21 mars 2016.

« L'homme dans la lune est descendu trop tôt » reprend le héros de « L'Homme dans la Lune a veillé trop tard » ; « Perry-le-bigorneau » est une nouvelle histoire de Troll qui vient tout de suite après « Le Troll de pierre » ; et « Errance » est comme un pastiche du poème sur Eärendil.

Ce dernier exemple avance encore d'un cran dans la réécriture, le sujet de chanson (un marin) n'est pas seul repris, mais aussi la forme strophique, que Bilbo se targue d'avoir inventée, c'est pourquoi l'auteur de « Errance » est vraisemblablement... Bilbo en personne. L'air musical est aussi imité : Merry et Pipin adaptent leur chanson de départ sur l'air de la chanson des Nains, la chanson de marche de Bilbo est écrite « sur un air aussi ancien que les collines²¹⁰ ».

Enfin, l'idée d'un aboutissement du processus de création n'est pas un concept tranché chez les Hobbits : Sam ajoute un couplet au thrène pour la mort de Gandalf par pure improvisation, Merry et Pipin proposent d'enrichir la liste des Ents en ajoutant un nouveau vers :

*Les Hobbits semi-poussés, habitants des trous*²¹¹.

Même si, finalement, Sylvebarbe prend plutôt des vers de sa propre composition pour compléter sa liste de recensement, les Hobbits n'ont pas vu de problème à proposer quelque chose.

La création artistique, en l'occurrence celle des chansons, devient donc un phénomène collectif. La figure de l'auteur n'est pas aussi importante que le chant en lui-même : peu importe qui a écrit la chanson, ce qui est bien, c'est qu'elle soit chantée ; et même, peu importe ce qu'il a vraiment écrit, ce qui est important c'est que le chant y ressemble. Si Bilbo a une place particulière, s'il occupe en quelque sorte une fonction de poète référent, d'érudit, ses créations se fondent finalement dans les réécritures qui sont faites de ses œuvres ; et d'ailleurs lui-même s'est largement inspiré des poèmes anciens des Elfes. Il n'a même pas la prétention d'être entièrement original. La conception du

²¹⁰ *SDA*, p. 96 ; *LOTR*, p. 77 ; « a tune that was as old as the hills ».

²¹¹ *Ibid.*, p. 503 ; *Ibid.*, p. 465 : « *Half-grown hobbits, the hole-dwellers* ».

créateur artistique rejoint ainsi le modèle médiéval. Les auteurs anciens ne prétendaient pas être originaux. Ils présentaient explicitement leurs histoires comme des reprises de celles qu'ils avaient lues ou entendues dans des « contes » (véritablement perdus ou n'ayant jamais existés) ; ils réécrivaient les histoires antiques d'Alexandre, d'Enée (*Le Roman d'Eneas*), prenaient au gré de leur invention le cadre arthurien, et leur poésie était centrée sur des jeux de langage ou bien des prouesses techniques (par exemple la structure très complexe et rigide du poème *Pearl*, que Tolkien a traduit). Il s'agissait d'imiter les grands qui avaient écrit auparavant ; ainsi les Hobbits prennent exemple sur Bilbo, qui lui-même s'inspire des Elfes. La figure de l'auteur unique est reléguée, les créations sont un assemblage de tradition et d'imagination à partir de la « soupe²¹² » où mijotent les contes. Tolkien recrée finalement le modèle médiéval de réécriture.

3) « The Road goes ever on » : entre mythe et tradition

Un poème en particulier est marqué par cette tradition de réécriture, « The Road goes ever on ». A l'origine le poème est de Bilbo, reprenant le poème de son retour au Comté à la fin du *Hobbit*. Quelques pages plus loin dans *Le Seigneur des Anneaux*, mais des années après dans l'histoire (I, 3), Frodo déclame quasiment à l'identique le poème lorsque vient son tour de quitter le Comté provoquant une réaction de Pipin :

« Voilà qui rappelle un peu la poésie du vieux Bilbo, dit Pipin. Ou est-ce une de tes imitations ? Ça ne paraît pas très encourageant. »

« Je ne sais pas, répondit Frodo. Ça m'est venu comme si je l'inventais ; mais j'ai pu l'entendre jadis²¹³. »

Tom Shippey note deux différences entre les deux performances²¹⁴ ; son analyse consiste à voir comment la réécriture de cette chanson est marquée par le contexte

²¹² Voir *MC*.

²¹³ *SDA* p. 92 ; *LOTR* p. 73 : 'That sounds like a bit of old Bilbo's rhyming,' said Pipin. 'Or is it one of your imitations ? It does not sound altogether encouraging.' 'I don't know,' said Frodo. 'It came to me then, as if I was making it up ; but I may have heard it long ago ».

²¹⁴ Shippey, *op. cit.*, p. 188-192.

d'énonciation qui peut renverser le sens au poème. Tout d'abord, alors que Bilbo chante, Frodo récite simplement, premier indice du changement de ton entre la joie du premier et de la lassitude du second, que Pipin remarque justement. La seconde différence est le changement d'un mot qui modifie le ton du poème, avec le remplacement d'« avide » [*eager*] par « las » [*weary*] pour qualifier les pieds du récitant, indiquant en même temps, pour nous, le changement de ton qui s'opère entre *Le Hobbit* et *Le Seigneur des Anneaux*. Le vieux Hobbit part pour un dernier voyage, sachant qu'il est arrivé à la fin de sa vie, alors que son neveu a à peine atteint l'âge où son oncle partait pour l'aventure. Dans la version de Bilbo, le désir de la Route domine et l'émotion du poème reste très proche de la joie, le poète étant « avide » de continuer ce qu'il a commencé. Arrivé à son dernier voyage, Bilbo n'a pas perdu son désir d'aventure, qu'importe comment elle terminera. La réponse à la question tourne vers l'excitation de l'imprévu, de la découverte.

Il en va tout autrement pour Frodo. Le jeune Hobbit est « las » alors même qu'il vient seulement de commencer son voyage, qui est tout à fait différent de celui de Bilbo, beaucoup plus sombre, beaucoup plus lourd parce qu'il porte le poids de l'Anneau. Frodo quitte le Comté, et l'insouciance ne réapparaît plus vraiment ensuite dans le ton de la narration. La réponse à la question « Et arrivé là ? » transmet alors un sentiment plus angoissé, inquiet pour l'avenir. La réécriture de la chanson permet donc le passage d'un style à un autre, d'une précédente aventure à son évolution, avec de nouveaux personnages.

Outre le fait de permettre cette variation de ton entre les deux départs, l'autre effet de cette réécriture est de créer un flou entour de l'auteur du texte. « Quelle version est correcte ? Chacune, de toute évidence²¹⁵ » : Frodo a peut-être déjà entendu la chanson de Bilbo, encore que ce ne soit qu'une hypothèse. Rien n'empêcherait que Frodo ait pensé à un poème qui soit quasiment celui de son oncle ; bien sûr cela est difficile à croire, d'où la réserve. Quoi qu'il en soit, Frodo ne pense pas à la version de Bilbo quand il déclame la sienne. La figure de l'auteur s'est de nouveau diffractée dans les deux personnages.

²¹⁵ *Ibid.* p. 189 : « Whose version is correct ? Obviously, either ».

Une dernière réécriture de cette chanson intervient lorsque les quatre Hobbits visitent Bilbo à la fin du récit et lui rapportent leurs aventures (VI, 6). Shippey y voit encore une évocation de la situation du personnage : cette fois il est évident que Bilbo n'en a plus que pour quelques années comptées. Il change la fin du poème :

*La Route s'en va, encore et toujours,
S'écoulant du seuil d'où elle surgit.
Là, loin en face la Route s'en est allée,
Que d'autres la suivent, qui le pourront !
Qu'ils commencent un voyage nouveau
Tandis que moi, avec mes pieds las,
Je m'en retournerai vers l'auberge éclairée,
Afin de trouver mon repos du soir et le sommeil²¹⁶.*

La Route, sans ambiguïté cette fois, représente bien la vie, qui se termine pour le vieux Bilbo. Le voyage est terminé, il ne lui reste plus qu'à attendre le repos éternel. Il ne pose plus de question, parce qu'il n'y a plus de carrefours. La Route ne se poursuit plus que pour la génération qui a déjà pris sa place avec la Guerre de l'Anneau. Les grandes histoires ne se terminent jamais, mais les personnages qui en font partie laissent leur place²¹⁷. Au grand soir de sa vie, Bilbo inscrit néanmoins l'unité de son existence dans la réécriture de sa chanson, qui a été comme son bâton de marche sur la Route de la vie, l'accompagnant à chaque étape.

Cependant, la question de l'auteur ressurgit également. Dans la reprise de Frodo, il est plus cohérent de croire à une réminiscence de la chanson de Bilbo, mais dans cette variante, à la fin du sixième vers, le mot de Frodo apparaît, « las ». Cette fois-ci, il semble plus cohérent de dire que Bilbo s'inspire de son neveu. Le flou est dressé, encore une fois, sur l'identité du « véritable » auteur de la chanson. La question devient en fait

²¹⁶ SDA, p. 1052 (nous modifions la traduction) ; LOTR, p. 987 :

*The Rod goes ever on and on
Down from the door where it began.
Now far ahead the Road has gone,
Let others follow it who can !
Let them a journey new begin,
But I at last with weary feet
Will turn towards the lighted inn,
My evening-rest and sleep to meet.*

²¹⁷ Cf. la discussion entre Frodo et Sam aux escaliers de Cirith Ungol, IV, 8.

caduque, l'intérêt est bien plutôt, comme le souligne Shippey, de voir que la réécriture d'une poésie a son sens dans les conditions d'énonciation des variations. Chacun peut ainsi s'approprier la chanson pour en tirer ce qu'il y a d'universel et la réécrire en fonction du contexte particulier où il se trouve :

La poésie du Comté, en somme, peut être nouvelle et vieille en même temps, hautement personnelle et plus-que-personnelle, sujette à de continuels changements tout en conservant un cadre reconnaissable. [...] C'est de l'intemporalité mythique en miniature²¹⁸.

Un poème revêt toujours une part d'intemporalité, mais demeure daté pour autant. La poétique de réécriture de Tolkien, en revenant à une conception en retrait de l'auteur, permet de retrouver les anciens textes, à la fois diminués de leur contingence temporelle et enrichis de nouvelles orientations adaptées à la situation présente.

Sous cet angle, l'œuvre complète de Tolkien est son grand poème, réécriture actualisée pour son siècle de toutes ses lectures des anciennes histoires de la tradition, une œuvre intemporelle alors, non pas malgré, mais bien plutôt grâce à ses archaïsmes.

²¹⁸ Shippey, *op. cit.*, p. 191-192 (notre traduction) : « Shire-poetry, in short, can be new and old at the same time, highly personal and more-than-personal, subject to continuous change while retaining a recognizable frame. [...] But that, one might say, is mythic timelessness for you in miniature ».

Conclusion : lectures et réécritures

En donnant naissance au monde par la Musique des Ainur, Tolkien a associé, dans l'essence même de son univers, la création avec le chant. Comme la lumière avec les couleurs, le chant se diffracte en chansons et en poèmes, où la puissance créatrice du chant originel est diminuée, faisant des chanteurs, ou bien des magiciens, des enchanteurs, ou bien des subcréateurs, des poètes ; ceux-ci incarnant leurs créations avec leur tout leur être, leur culture, leurs traditions, et leur personne individuelle. Face aux souffrances du monde et devant les interrogations qu'il pose, la chanson devient un outil de récréation, social et politique, mais aussi tout simplement littéraire. Le Temps ne saurait effacer la création poétique : s'il l'abîme nécessairement, il rend nécessaire sa reprise par les générations. Les anciens avaient adapté leurs chants aux situations qu'ils vivaient : l'héritage qu'ils lèguent est mêlé de sagesse éternelle et de beauté contingente. De génération en génération, il s'agit donc de faire mémoire des chansons devenues vieilles, et de les réécrire afin qu'elles puissent encore éclairer le présent.

Les chansons que Tolkien évoque dans son œuvre sont en fait pour la plupart inaccessibles ou inachevées. Par ce subterfuge, le philologue nous fait comprendre combien les textes disparus sont précieux, et leur reconstitution fictive. Retracer un épisode de « l'Histoire » dans *Le Seigneur des Anneaux*, offre en filigrane au lecteur l'expérience d'une lecture de réécriture « d'histoire » comme pouvaient en composer les médiévaux.

A côté de cette illusion de réécriture que constitue son grand roman, une autre expérience de lecture de réécriture d'histoire, non préméditée cette fois, est à l'œuvre dans *L'Histoire de la Terre du Milieu*. En présentant les diverses réécritures de l'auteur, le lecteur habitué aux récits complets et achevés est déstabilisé : quelle version de l'histoire, qui serait au moins la plus achevée, à défaut d'être complète, est à retenir, ou est la plus véridique ? Michaël Devaux, dans un article de méthode, « Rétablir le mythe. Le statut des textes de *L'Histoire de la Terre du Milieu*²¹⁹ », distingue d'une part les brouillons du *Seigneur des Anneaux* (les volumes 6 à 9 et le volume 12 de *L'Histoire de la Terre du Milieu*), qui demeurent malgré leur intérêt les pistes de travail d'un texte

finalement édité et qui doivent être « relégués au second plan, le texte édité livrant la vérité du mythe²²⁰ » ; d'autre part les différents *Silmarillion* (les volumes 1 à 5 puis 10 et 11), le texte de référence étant posthume. Dans ces textes le statut de légitimité par l'édition n'est plus acceptable puisqu'ils sont tous inachevés et n'ont pas reçu l'aval de l'auteur de son vivant : se valent-ils tous pour autant ? Michaël Devaux propose une méthode d'interprétation sur l'intégralité des textes, en partant du *Silmarillion* de 1977, cependant uniquement au titre de point de départ : la hiérarchie entre les textes variant au titre de la question philosophique posée aux différentes versions. De son point de vue de philosophe, Michaël Devaux parvient donc à « rétablir le mythe », dépassant l'idée d'une vérité d'un texte sur les autres, faisant droit à chacun, en portant un regard d'analyste pour capter *l'esprit* de chacun d'entre eux.

Nous aimerions transposer cette lecture *philosophique* en lecture *littéraire*. Certes les volumes relatifs aux *Seigneur des Anneaux* sont des brouillons dont l'intérêt est avant tout de montrer le processus d'invention. En ce qui concerne le reste du Légendaire, édité posthumément, nous sommes en face d'une expérience de lecture inhabituelle où tous les textes ont *de droit* la même valeur car les derniers rédigés n'ont pas plus reçu l'aval de l'auteur que les premiers. L'effet de cette non-hiérarchie des textes permet au lecteur de les traverser, non pas par épisode pour retrouver *l'esprit* de chacun, mais plutôt par période pour sentir leur *sensibilité* littéraire propre, témoignant d'une phase de création de l'écrivain qui peut s'assimiler alors à une « tradition ». La lecture du légendaire peut alors s'ouvrir sur telle ou telle tradition rapportant *sa* version de l'histoire. Le lecteur n'a plus à choisir de la primauté d'une version sur une autre, mais peut se contenter de savourer les beautés particulières de chacune. Sous cet angle, le *Silmarillion* de 1977 apparaît comme ce qu'il est : une compilation de traditions, dont l'effet peut faire penser à ce qu'est le récit du XV^e siècle du *Morte d'Arthur* de Thomas Malory à l'ensemble des romans médiévaux ayant pour sujet la cour arthurienne ; un résumé tardif qui permet d'avoir l'histoire du début à la fin, mais qui ne remplace pas la qualité littéraire des épisodes antérieurs.

²¹⁹ Publié dans *Tolkien, Trente ans après, 1973-2003*, p. 161-188.

²²⁰ *Ibid.*, p. 168.

Bibliographie

I. Œuvres de J.R.R Tolkien

En français

Beowulf. Traduction et commentaire. Suivi de Sellic Spell, éd. de Christopher Tolkien, traduction de Christine Laferrière, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2015, 464 p.

Contes et Légendes inachevés, éd. de Christopher Tolkien, traduction de Tina Jolas, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2005, 468 p.

Faërie et autres textes, édition corrigée et augmentée sous la direction de Vincent Ferré, traductions de Francis Ledoux, Dashiell Hedayat, Elen Riot, Céline Leroy, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2003, 438 p.

L'Histoire de la Terre du Milieu, 12 volumes édités par Christopher Tolkien, cinq traduit en français à ce jour :

1-2 : *Le Livre des Contes perdus* [1995-1998], traduction d'Adam Tolkien, Christian Bourgois éditeur, 2002, 704 p.

3 : *Les Lais du Beleriand*, traduction d'Elen Riot et Daniel Lauzon, sous la direction de Vincent Ferré, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2006, 648 p.

4 : *La Formation de la Terre du Milieu*, traduction de Daniel Lauzon, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2007, 412 p.

5 : *La Route perdue*, traduction de Daniel Lauzon, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2008, 519 p.

La Chute d'Arthur, éd. de Christopher Tolkien, traduction de Christine Laferrière, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2013, 244p.

La Légende de Sigurd et Gudrun, éd. de Christopher Tolkien, traduction de Christine Laferrière, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2010, 299 p.

Le Hobbit, traduction Daniel Lauzon, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2012, 304 p.

Le Seigneur des Anneaux, traduction Francis Ledoux, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1992 [1972-1973 pour la première édition française], 1280 p. ; traduction de Daniel Lauzon, ill. d'Alan Lee : *La Fraternité de l'Anneau*, Tome 1, 2014, 528 p. ; *Les Deux Tours*, Tome 2, 2015, 432 p.

Le Silmarillion, édition de Christopher Tolkien, traduction Pierre Alien, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2005 [première éd. française 1978], 372 p.

Les Enfants de Hurin, éd. de Christopher Tolkien, ill. d'Alan Lee, traduction de Delphine Martin, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2008, 298 p.

Les Monstres et les Critiques et Autres Essais, éd. de Christopher Tolkien, traduction de Christine Laferrière, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2006, 300 p.

Lettres, éd de Humphrey Carpenter, avec l'assistance de Christopher Tolkien, traduction de Delphine Martin et Vincent Ferré, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2005, 711 p.

En anglais

Beowulf. A translation and Commentary together with Sellic Spell, éd. de Christopher Tolkien, Londres, HarperCollins, 2014, XIV-425 p.

Bilbo's Last Song, Londres, HarperCollins, 1991 (première éd. : Allen & Unwin, 1974), 32 p.

Farmer Giles of Ham (éd. Originale 1949), *The adventures of Tom Bombadil* (éd. originale, 1961), ill. de Pauline D. Baynes, Londres, Unwin Books, 1975, 144p.

The Children of Hurin, éd. de Christopher Tolkien, ill. d'Alan Lee, Londres, HarperCollins, 2007, 314 p.

The Fall of Arthur, éd. de Christopher Tolkien, Londres, HarperCollins, 2013, 233 p.

The History of Middle-earth, éditée par Christopher Tolkien, publiée à Londres chez HarperCollins :

1 : *The Book of Lost Tales*, part I, 1983, 297 p.

2 : *The Book of Lost Tales*, part II, 1984, 385 p.

3 : *The Lays of Beleriand*, 1985, 393 p.

4 : *The Shaping of Middle-Earth*, 1986, 380 p.

5 : *The Lost Road and Other Writings*, 1987, 455 p.

6 : *The Return of the Shadow*, 1988, 497 p.

7 : *The Treason of Isengard*, 1989, 504 p.

8 : *The War of the Ring*, 1990, 476 p.

9 : *Sauron Defeated*, 1992, 482 p.

10 : *Morgoth's Ring*, 1993, 471 p.

11 : *The War of the Jewels*, 1994, 470 p.

12 : *The Peoples of Middle-Earth*, 1996, 482 p.

The Hobbit, Londres, HarperCollinsPublishers, 2006 [éd. originale 1937], 390 p.

The Legend of Sigurd and Gudrun, éd. de Christopher Tolkien, Londres, HarperCollins, 2009, 377 p.

The Letters of J.R.R. Tolkien [1981], éd de Humphrey Carpenter, avec l'assistance de Christopher Tolkien, Londres, HarperCollins, 1999, 502 p.

The Lord of the Rings, Londres, HarperCollinsPublishers, 2007 [éd. originale 1954-1955], xxvi-1190 p.

The Monsters and the Critics and Other Essays [1983], de Christopher Tolkien, Londres, HarperCollins, 1997, 240 p.

The Silmarillion, éd. de Christopher Tolkien, Londres, HarperCollinsPublishers, 1999 [éd. originale 1977], 498 p.

Unfinished Tales of Numenor and Middle-earth, éd. de Christopher Tolkien, Londres, HarperCollins, 1980, 472 p.

II. Autres œuvres

Beowulf, traduction d'André Crépin, Paris, Le Livre de Poche, collection « Lettres Gothiques », 2007, 256 p.

La Bible de Jérusalem, Paris, Les éditions du Cerf, 2000, 2070 p.

ARISTOTE, *La Poétique*, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « bibliothèque de la Pléiade », 2014, 1664 p.

BOECE, *La Consolation de Philosophie*, Paris, Le Livre de Poche, collection « Lettres Gothiques », 2008, 320 p.

III. Ouvrages généraux

BESSON, Anne, *La Fantasy*, Paris, Klincksieck, 2007, 208 p.

ZUMTHOR, Paul, *Essai de poétique médiéval*, Paris, Seuil, 1972, 519 p.

ZUMTHOR, Paul, *La lettre et la voix, de la « littérature » médiévale*, Paris, Seuil, 1987, 347 p.

IV. Ouvrages sur J.R.R. Tolkien

CARPENTER, Humphrey, *J.R.R. Tolkien, une biographie* [1980], traduction de Pierre Alien, éd. Revue par Vincent Ferré, Paris, Christian Bourgois, 2002, 272 p.

CARRUTHERS, Léo, (dir.), *Tolkien et le Moyen-Age*, Paris, CNRS Éditions, 2007, 332 p.

DEVAUX, Michaël, FERRÉ, Vincent, RIDOUX, Charles, (éd.), *Tolkien aujourd'hui*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2011, 384 p.

FERNANDEZ, Irène, *Et si on parlait... du Seigneur des Anneaux*, Paris, Presses de la Renaissance, 2002, 140 p.

FERRÉ, Vincent, *Tolkien : sur les Rivages de la Terre du Milieu*, Paris, première éd. : Christian Bourgois éditeur, 2001, 354 p.

FERRÉ, Vincent (dir.), *Tolkien, Trente ans après (1973-2003)*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2004, 393 p.

FERRÉ, Vincent (dir.) *Dictionnaire Tolkien*, Paris, CNRS édition, 2012, 674 p.

FERRÉ, Vincent, *Lire J.R.R. Tolkien*, Paris, Pocket, 2014, 354 p.

FLIEGER, Verlyn, *Pour comprendre Tolkien, Une lumière éclatée* [*Splintered Light : Logos and Language in Tolkien's World*, 1984], trad. Eric Iborra, Paris, Desclée De Brouwer, 2014, 384 p.

GARTH, John, *Tolkien et la Grande Guerre* [*Tolkien and the Great War. The Threshold of Middle-earth*, 2003], traduction de Johan-Frédéric Hel-Guedj, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2014, 384 p.

PANTIN, Isabelle, *Tolkien et ses légendes. Une expérience en fiction*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Médiévalisme(s) », 2009, 320 p.

RIDOUX, Charles, *Le Chant du Monde*, Amiens, Encrage, 2004, 361 p.

SHIPPEY Tom, *The Road to Middle Earth* [1982], 3^e éd. Révisée et augmentée, Boston, Houghton Mifflin, 2003, 402 p.

SHIPPEY Tom, *J. R. R. Tolkien, Author of the century*, Londres, HarperCollins, 2000, 347 p. ; trad. française : *J.R.R. Tolkien, auteur du siècle*, trad. d'Aurélie Brémont, Paris, Bragelonne, 2016, coll. "Essais", à paraître.

V. Articles sur Tolkien

FERRÉ, Vincent, « La critique à l'œuvre de la fiction. Le « médiévalisme » de Tolkien (*Beowulf*, *Le Retour de Beornoth* et *Le Seigneur des Anneaux*) », in *Passé présent. Le Moyen Age dans les fictions contemporaines*, éd. M. Séguy et N. Koble, 2009, p. 45-54.

FERRÉ, Vincent, « Le Livre rouge et *Le Seigneur des Anneaux* de Tolkien : une fantastique incertitude », in *L'image et le livre dans la littérature fantastique et la science-fiction*, éd. F. Dupeyron-Lafray, 2003, p. 105-131.

KELLY, Mary Quella, « The Poetry of fantasy : verse in The Lord of the Rings », in *Tolkien and the Critics*, 1968, p. 170-200.

VI. Thèses et mémoires

BONET, Alain, *An Introduction to J.R.R. Tolkien's alliterative poetry*, Mémoire de M2, 1998, 150 p.

MOUTON, Marguerite, *Les « profonds enchantements » épiques. Nouveau modèle d'épopée et pouvoir de l'imaginaire chez Victor Hugo et J.R.R. Tolkien*, Thèse de Littérature générale et comparée dirigée par Vincent FERRÉ, 2014, 570 p.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION : LA POESIE DE TOLKIEN, UN ART ECLATE	7
I. DE LA CRÉATION À LA SUBCRÉATION	14
A) AU COMMENCEMENT ETAIT LE CHANT.....	14
1) <i>Thèmes sans parole : l'Ainulindalë, commencement et origine du monde</i>	15
2) <i>« Le chant du monde » : permanence de la Musique dans la création</i>	20
3) <i>Le destin en marche : permanence de la Musique dans l'Histoire</i>	25
B) LE CHANT D'ACTION.....	30
1) <i>L'enchantement : une injonction magique</i>	30
2) <i>Les envoûtements du chant : l'attraction de l'esprit</i>	36
3) <i>La sorcellerie : le danger de la domination</i>	39
C) LE CHANT SUBCREATEUR	43
1) <i>La subcréation en Terre du Milieu envisagée du point de vue tolkienien</i>	44
2) <i>Les « désirs fondamentaux »</i>	49
3) <i>De abuso : maîtriser la flamme</i>	54
II. ET LE CHANT S'EST FAIT CHAIR : LA VOIX DES CREATURES.....	60
A) ETRE ET CHANT	60
1) <i>Elfes, Ents et Nains : l'écho de l'harmonie</i>	60
2) <i>Hommes et Hobbits : la mortalité entre mémoire et fantaisie</i>	65
3) <i>Les Monstres et Gollum : l'écho de la discordance</i>	68
B) INTERPRETES ET INTERPRETATIONS	71
1) <i>Professionnels et amateurs</i>	71
2) <i>Un chemin poétique : Bilbo</i>	75
3) <i>La performance</i>	79
C) LA VOIX ET LE MONDE : DU FRACAS AU SILENCE	83
1) <i>Chanter et agir</i>	83
2) <i>Méditations poétiques</i>	88
3) <i>Quand la poésie se tait</i>	94
III. VOIX DE L'HISTOIRE, HISTOIRE DU TEXTE : POESIE ET RECREATION.....	97
A) MEMOIRE ET HISTOIRE : LA CHANSON COMME SUPPORT DU SOUVENIR	97
1) <i>Histoire et mythologie : un passé dépassé</i>	98

2) <i>Héros et légendes : le passé surpassé</i>	100
3) <i>Continuité du passé et incrédulité présente</i>	103
B) L'EVOLUTION DE LA TRANSMISSION DU SOUVENIR	105
1) <i>Oral et écrit : entre progression et résistance</i>	106
2) <i>Vers, prose et prosaïsme</i>	108
3) <i>La question du rédacteur</i>	111
C) RECREER ET REECRIRE : UNE POETIQUE.....	116
1) <i>« L'Histoire de la Terre du Milieu » : création et réécriture</i>	117
2) <i>Le déploiement de la réécriture dans l'univers secondaire et la création de l'écrivain</i>	119
3) <i>« The Road goes ever on » : entre mythe et tradition</i>	121
CONCLUSION : LECTURES ET REECRITURES	125
BIBLIOGRAPHIE	127
TABLE DES MATIERES	131