

CENTRE DE RECHERCHES ANGLO-AMERICAINES

TROPISMES
N° 6

Le dit et le non-dit

UNIVERSITÉ PARIS X - NANTERRE

1993

Dire l'indicible : le sacré dans *The Lord of the Rings*

Dans son *Introduction à la littérature fantastique*, Todorov affirme une chose étrange :

*Dans le cas du merveilleux, les éléments surnaturels ne provoquent aucune réaction particulière, ni chez les personnages, ni chez le lecteur implicite. Ce n'est pas une attitude envers les événements rapportés qui caractérise le merveilleux, mais la nature même de ces événements*¹.

Mon étonnement est bien sûr rhétorique, ce que Todorov a voulu dire par là, c'est que le lecteur et les personnages ont des certitudes en ce qui concerne les événements apparemment surnaturels qui se produisent : ils savent dans ce cas que les apparences ne sont pas trompeuses. Néanmoins, je ne trouve pas sa formulation très heureuse, puisque les événements dont il parle sont, justement, de telle nature qu'ils provoquent chez les personnages et, indirectement, chez le lecteur des réactions extrêmes. Dans son introduction à *The Lord of the Rings*, Tolkien déclare :

The prime motive was the desire of a tale-teller to try his hand at a really long story that would hold the attention of readers, amuse

1 Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil 1970, p. 59.

them, delight them, and at times maybe excite them or deeply move them. [...]

As for any inner meaning or "message", it has in the intention of the author none. It is neither allegorical nor topical.²

Cette déclaration d'intention apparaît faussement modeste à la lumière de ce qu'il déclare dans son célèbre essai "On Fairy-Stories", écrit en 1938, c'est-à-dire à peu près au moment où il mettait *The Lord of the Rings* en chantier. En effet, dans cet essai, que l'on doit considérer comme l'exposition de sa propre poétique, il établit que la fonction d'un conte de fées qui se respecte est triple³ : il est censé permettre de recouvrer la santé et une "vision claire des choses" (Tolkien attire l'attention sur l'ambiguïté du terme "recovery" en anglais), il doit également permettre de s'évader et enfin il doit apporter la consolation. Ce sont surtout la première et la dernière fonctions qui m'intéressent ici. Il définit la première de la manière suivante :

Recovery (which includes return and renewal of wealth) is a re-gaining – regaining of a clear view. I do not say "seeing things as they are" and involve myself with the philosophers, though I might venture to say "seeing things as we are (or were) meant to see them" – as things apart from ourselves.⁴

En d'autres termes, nous nous approprions le réel et, ce faisant, nous ne le "voyons" plus, il s'affadit et perd son sens. En le re-présentant sous des formes insolites le conteur le resémantise. Cette démarche fait écho à une des fonctions essentielles du mythe, celle qui consiste à régénérer le cosmos, usé en quelque sorte par l'écoulement linéaire du temps, en réactualisant le temps de la création. Tolkien exprime cela de manière plus imagée en disant :

2 J.R.R. Tolkien. *The Lord of the Rings*. Londres : Grafton Books, 1991, p. 10.

3 J.R.R. Tolkien, *Tree and Leaf*. Londres : Unwin Paperbacks, 1982, pp. 57-69.

4 *Ibid.*, p. 58.

Le sacré dans The Lord of the Rings

*By the forging of Gram cold iron was revealed ; by the making of Pegasus horses were ennobled ; in the Trees of the Sun and Moon root and stock, flower and fruit are manifested in glory.*⁵

En réinvestissant les objets d'une charge émotionnelle et d'un sens, on les sacralise ; d'ailleurs est sacré ce qui est séparé, et nous retrouvons là la terminologie de Tolkien ("as things apart from us"). Il s'agit donc de réveiller le sens du sacré qui sommeille en nous en réorganisant les données référentielles, c'est-à-dire en faisant appel au merveilleux. Cette redécouverte et la réanimation qui en résulte sont également induites par la structure du récit lui-même. Pour Tolkien le *happypending* est une nécessité absolue car c'est par ce biais que le conte va pouvoir remplir sa fonction consolatrice. Il n'est pas ici question du traditionnel – et rhétorique – "ils furent très heureux et eurent beaucoup d'enfants", mais de ce que Tolkien appelle l' "eucatastrophe" et qu'il définit comme "the sudden-joyous 'turn' "⁶. Dans sa description, l'effet de cette eucatastrophe – quand elle est bien amenée et que le lecteur est réceptif – ressemble à s'y méprendre à l'extase mystique : "a fleeting glimpse of Joy, Joy beyond the walls of the world, poignant as grief"⁷.

Ainsi, il apparaît que son intention de "ravir, passionner et émouvoir profondément" le lecteur déborde du cadre esthétique. Dans son ouvrage *Le Sacré*, la bible – si j'ose dire – de ceux dont les recherches portent sur ce thème, Rudolph Otto établit une corrélation entre l'émotion esthétique et ce qu'il appelle "le sentiment du 'Tout Autre' ", ou "le sentiment numineux"⁸. Ces sentiments sont de nature différente mais ils sont néanmoins assez proches, assez analogues pour qu'une résonance se produise entre eux et la relation qu'ils entretiennent est, selon lui, bilatérale et de nature analogique :

5 *Ibid.*, p. 60.

6 *Ibid.*, p. 68.

7 *Ibid.*, p. 68.

8 Rudolph Otto. *Le sacré*. Paris : Payot, 1929, chap. 3 et 4.

*On ne peut chercher l'origine [du sentiment numineux] dans aucun autre sentiment et en ce sens il se soustrait à l'évolution. Il est au contraire un sentiment d'une qualité spécifique, mais qui, présentant des analogies avec d'autres sentiments, peut les susciter et les faire apparaître, comme il peut trouver en eux les causes occasionnelles de son apparition.*⁹

Nous retrouvons ces "causes occasionnelles" de l'apparition du sentiment numineux dans l'expression "a fleeting glimpse of Joy". De plus, si pour Otto "tout sentiment esthétique profond a un caractère religieux"¹⁰, il semble que l'élément merveilleux soit le plus apte à refléter le numineux : "Le merveilleux est à la fois vécu comme une théophanie et utilisé par l'homme comme un langage apte à exprimer l'indicible".¹¹

Mais, comme le dit Otto, le numineux n'est descriptible qu' "en notant la réaction sentimentale particulière que son contact provoque en nous"¹². En simplifiant sa pensée, je dirais qu'il se dégage deux tendances de la vie sentimentale numineuse : le *tremendum* en réaction à l'*tra deorum*¹³ qui peut prendre des formes démoniaques d'une part et le *mirum* en réaction au mystère, au parfaitement incompréhensible, à

*quelque chose qui ne rentre pas dans notre sphère de réalité mais appartient à un ordre de réalité absolument opposé qui provoque dans l'âme un intérêt qu'on ne peut maîtriser*¹⁴.

Ces sentiments étant indescriptibles en eux-mêmes, l'artiste aura recours, dans le premier cas, à l'effrayant, au hideux, voire au répugnant, ou, à l'opposé, au sublime ; et dans le second cas au miracle, au mystère, en un mot, au merveilleux. Tolkien combine ces deux tendances dans *The*

9 *Ibid.*, p. 75.

10 *Ibid.*, p. 12.

11 Michel Meslin. "Le merveilleux comme théophanie et expression humaine du sacré", pp. 169-177 in *Le sacré : études et recherches*. Rome : Aubier Montaigne, 1974, p. 169.

12 Rudolph Otto. *Op. cit.*, p. 28.

13 *Ibid.*, cf. § IV.

14 *Ibid.*, p. 50.

Lord of the Rings : l'architecture y est souvent grandiose (dans le cas d'Orthanc elle est en plus mystérieuse et le secret de sa conception et de son exécution se perd dans la nuit des temps), l'orque moyen est passablement hideux, mais rien dans l'univers du lecteur ne peut égaler en horreur l'araignée géante qu'il lance contre Frodo :

*Most like a spider she was, but huger than the great hunting beasts, and more terrible than they because of the evil purpose in her remorseless eyes [...] clustering in her out-thrust head. Great horns she had, and behind her short, stalk-like neck was her huge swollen body, a vast bloated bag, swaying and sagging between her legs ; its great bulk was black blotched with livid marks. But the belly underneath was pale and luminous and gave forth a stench. Her legs were bent, with great knobbed joints high above her back, and hairs stuck out like steel spines, and at each leg's end there was a claw.*¹⁵

L'art de Tolkien consiste, entre autres choses, à faire passer le lecteur de l'émerveillement à l'horreur à un rythme haletant, ne lui permettant de souffler que pour le soumettre de nouveau à une autre série de traumatismes, et ainsi de suite jusqu'à l'apothéose finale. Cela dit, ces émotions fortes que Tolkien procure au lecteur et qui se situent – si l'on en croit Otto – à mi-chemin entre le sentiment naturel et le sentiment du numineux, il les fait éprouver aussi à ses personnages, et ce faisant, il les désigne au lecteur. C'est donc aussi à partir de son identification avec les personnages, par leur médiation, que ce dernier est amené à ressentir ces émotions (émerveillement, horreur, fascination, etc.) qui le renvoient par analogie au sentiment numineux¹⁶. Ainsi, outre qu'il le suscite, Tolkien représente le sentiment numineux en décrivant les effets (donnant de ce fait un autre sens à la remarque d'Otto selon laquelle le numineux n'est descriptible qu'en termes de la réaction qu'il provoque). Et pour le représenter – autrement dit, pour tenter de dire l'indicible – il invente ou

15 J.R.R. Tolkien. *The Lord of the Rings. Op. cit.*, p. 752.

16 Rudolph Otto. *Op. cit.*, p. 30.

réinvente une chaîne des êtres en plaçant les hommes, cette catégorie incluant les hobbits, presque au bas de l'échelle.

Cette hiérarchisation correspond tout à fait aux cinq modes établis par Northrop Frye dans *Anatomy of Criticism*. Selon lui, si le héros est de nature supérieure au lecteur et aux lois de la nature, le récit de ses exploits est un mythe. Si sa supériorité sur le lecteur et les lois de la nature est une question de degré, nous sommes dans le *romance*. Si cette supériorité se limite au lecteur et ne s'étend pas aux lois de la nature, le récit appartient au mode mimétique supérieur. Dans le cas où il n'est supérieur ni au lecteur, ni aux lois de la nature, le récit appartient au mode mimétique inférieur. Et enfin s'il est inférieur au lecteur il appartient au mode ironique¹⁷. L'amalgame des différents modes dans *The Lord of the Rings* est rendu possible par la structure éclatée du récit : la quête se subdivise, permettant ainsi une multiplication des héros. L'on peut ranger dans la première catégorie des personnages comme Gandalf, Galadriel et Sauron ; dans la seconde Aragorn et les Ents ; dans la troisième Faramir et Frodo ; dans la quatrième Sam, Merry et Pippin ; et dans la dernière Gollum.

Bien entendu, ce qui ne simplifie pas les choses, le statut des personnages n'est pas fixe : Frodo passe du mode mimétique inférieur au mode mimétique supérieur, Saruman rétrograde du mode mythique au mode mimétique inférieur, voire au mode ironique, etc.. Dans ce cadre hétérogène, les personnages qui représentent le lecteur – ceux qui correspondent au mode mimétique inférieur – fournissent la toile de fond "naturelle" sur laquelle va se détacher le surnaturel. Passant entre deux statues gigantesques représentant deux rois mythiques et dont le narrateur nous dit qu'elles ont gardé leur "pouvoir", Frodo réagit de la manière suivante : "Awe and fear fell upon Frodo, and he cowered down, shutting his eyes and not daring to look up as the boat drew near"¹⁸. En fait, la réaction au surnaturel, le "sentiment d'état de créature" dont parle Otto est partagé par tous les personnages dans *The Lord of the Rings*, mais il

17 Northrop Frye. *Anatomy of Criticism*. Princeton : Princeton University Press, 1973, pp. 33-34.

18 J.R.R. Tolkien. *The Lord of the Rings*. Op. cit., p. 413.

n'est pas provoqué par les mêmes stimuli. Gandalf dit souvent de l'anneau que son effet corrompateur est proportionnel à la stature de celui qui le possède. La même équation s'applique à l'effet que produisent les manifestations surnaturelles sur les personnages : les habitants de Hobbiton réagissent au feu d'artifice représentant un dragon avec la même intensité, ou presque que Frodo réagit aux statues ; mais le nain Gimli et l'elfe Legolas, que ni les statues ni le faux dragon n'impressionnent, éprouvent également ce "sentiment d'état de créature" face au Balrog :

*"At! at!" wailed Legolas. "A balrog! a balrog ts come!" Gimli stared with wide eyes. "Durtin's Bane!" he cried, and letting his axe fall he covered his face.*¹⁹

Ainsi les tensions entre naturel et surnaturel sont, tour à tour, calmées et intensifiées, et cette alternance contribue elle-même à intensifier la charge émotionnelle du merveilleux auprès du lecteur. Le surnaturel provoque la même réaction chez tous les personnages, mais la *nature* du surnaturel varie en fonction de la place qu'occupe chacun dans la hiérarchie des êtres. Galadriel propose à Sam de regarder dans son miroir magique dans les termes suivants : "And you? For this is what your folk would call magic, I believe; though I do not understand clearly what they mean"²⁰ (rappelons que cette place n'est pas uniquement déterminée par l'appartenance à une race donnée).

Le principe analogique à l'œuvre dans le récit, mis en valeur par cette alternance de "vrai" et "faux" surnaturels, se trouve, bien sûr, inscrit dans l'écriture elle-même : on ne rencontre pas une seule description d'événement surnaturel qui ne soit introduite par une formule modalisante : le texte regorge de "seem" et "as if" qui parfois s'avèreront d'honnêtes comparaisons. Par exemple :

*Frodo gazed fixedly at the red embers on the hearth... and he seemed to be looking down into profound wells of fire. He was thinking of the cracks of Doom and the terror of the Fiery Mountain.*²¹

19 *Ibid.*, p. 348.

20 *Ibid.*, p. 381.

21 *Ibid.*, p. 75.

A d'autres moments ils relèveront du doute le plus rhétorique (par exemple : "it was like a great shadow [...] and a power and terror seemed to be in it and to go before it")²². Le texte tout entier s'en trouve pour ainsi dire contaminé et acquiert une intensité exceptionnelle, car il baigne constamment dans le sacré qui, selon l'expression de Paul Ricoeur, est "dramatique"²³. Seules quelques scènes avec les hobbits viennent apporter un élément de dédramatisation sans pour autant rompre le charme, car cette déflation délibérée se présente explicitement comme le lieu d'un non-dit : Merry dit à Aragorn qui vient de le sauver de la mort : "But it is the way of my people to use light words at such times and say less than they mean. We fear to say too much."²⁴

Notons que l'hétérogénéité des modes et de la représentation indirecte du surnaturel a également son pendant dans le style, ou plus exactement, les styles : Tolkien passe d'une narration sur un ton quelque peu condescendant (comprenant des apartés, comme s'il s'adressait à de très jeunes lecteurs) à une langue extrêmement soutenue qui devient, quand le surnaturel fait irruption, archaïsante et, reconnaissons-le, malheureusement parfois ampoulée. Ces ruptures de ton dans la voix narrative apparaissent aussi dans le parler des personnages eux-mêmes. Tolkien a pris soin de donner un style particulier à chacune des races qui peuplent son univers. Le parler des nains est un peu rude, celui des elfes tend à être poétique, celui des hobbits se rapproche le plus de la langue du lecteur contemporain, etc.. Mais chacun des personnages a au moins une fois, à l'occasion d'une confrontation avec les "réalités supérieures", pour parler le langage d'Otto, la possibilité de s'exprimer dans ce style archaïsant qui marque l'irruption du sacré. La rupture se fait également au niveau du mode langagier : quand le langage, disons, ordinaire ne parvient plus à exprimer le sens du sacré, le langage poétique intervient et la parole cède la place au chant. Au-delà de ces ruptures il ne reste que le silence, le non-dit tonitruant : il est des choses si sacrées – qu'elles

22 *Ibid.*, p. 348.

23 Paul Ricoeur. "Manifestation et proclamation", pp. 57-76, in *Le sacré : études et recherches*. *Op. cit.*, p. 61.

24 J.R.R. Tolkien. *The Lord of the Rings*. *Op. cit.*, p. 904.

relèvent du pôle positif ou du pôle négatif de ce sacré que "l'on ne peut pas toucher sans mourir"²⁵ – qu'on ne peut pas en parler. Deux passages, parmi tant d'autres, illustreront bien cet aspect bipolaire de l'innommable : "And there were murmured hints of creatures more terrible than all these, but they had no name."²⁶ ; à l'opposé, au cours de la scène entre Frodo et Galadriel, cette dernière lui montre son anneau – un des trois anneaux elfiques – et dit : "yes, [...] it is not permitted to speak of it and Elrond could not do so. But it cannot be hidden from the Ring-Bearer, and one who has seen the Eye"²⁷. Parallèlement, à l'objet innommable correspond le sentiment indicible éprouvé par le sujet : "But Sam lay back, and stared with open mouth [...] between bewilderment and great joy, he could not answer"²⁸. Ou au contraire, ce qu'on pourrait appeler la révélation pentecôtale. Voici ce qui arrive au même Sam confronté à l'horreur de Shelob :

Even as Sam crouched, looking at her, seeing his death in her eyes, a thought came to him, as if some remote voice had spoken. [...]

"Galadriel !" he said faintly, and then he heard voices far off but clear [...] Gilthoniel A Elbereth ! And then his tongue was loosed and his voice cried in a language which he did not know..."²⁹

Nous venons de voir que le recours à l'archaïsme marquait les manifestations surnaturelles et les moments où le sacré affleurait dans le texte. Ce n'est d'ailleurs guère étonnant puisque la mentalité sacrée se caractérise, entre autres choses, par une nostalgie des origines, pour reprendre une expression d'Ellade. Il me faut maintenant aborder un autre aspect de la langue et de l'indicible dans *The Lord of the Rings*, celui des paroles et des langues elles-mêmes sacrées. Otto parle du "charme que possède la langue sacrée, partiellement ou totalement

25 Roger Caillois. *L'homme et le sacré*. Paris : Gallimard, 1950, p. 19. En ce qui concerne la bipolarité, cf. "La polarité du sacré", p. 58.

26 J.R.R. Tolkien. *The Lord of the Rings. Op. cit.*, p. 57.

27 *Ibid.*, p. 384.

28 *Ibid.*, p. 987.

29 *Ibid.*, p. 756.

incomprise³⁰. On peut supposer qu'il aurait aimé *The Lord of the Rings*. Tolkien offre au lecteur des langues imaginaires d'une richesse syntaxique, lexicale et graphique qui les place au-dessus de simples glossolalies. Gandalf, citant la "malédiction de l'Anneau" dans le texte (i.e., dans la langue – interdite – de Mordor), produit l'effet suivant :

*A Shadow seemed to pass over the high sun, and the porch for a moment grew dark. All trembled, and the Elves stopped their ears. "Never before has any voice dared to utter the words of that tongue in Imladris, Gandalf the Grey," said Elrond, as the shadow passed and the company breathed once more.*³¹

Ici, nous avons affaire à quelque chose de doublement indicible : on n'a pas le droit de le dire, et l'effet produit si l'on passe outre l'interdit relève lui-même de l'indicible. En d'autres termes, en devenant incompréhensible, le langage lui-même devient hiérophanie et se met à signifier sur un autre plan, à un niveau que la langue ordinaire ne peut pas atteindre. L'énoncé, dans ce cas est "performatif" au-delà du contexte linguistique : quand Gandalf dit "Saruman, your staff is broken"³², le bâton de ce dernier se fend en deux. J'ai mentionné plus haut le miracle linguistique dont bénéficie Sam, j'ajouterai maintenant qu'après avoir prononcé l'incantation elfique, il trouve la force d'affronter Shelob et de la vaincre, mais surtout il est rendu à lui-même : "And with that he staggered to his feet and was Samwise the hobbit, Hamfast's son again"³³.

A ce propos, l'onomastique est très importante dans l'œuvre : Faramir ne nomme jamais Sauron, il l'appelle "the Nameless" ou "the Unnamed"³⁴. Symétriquement à l'indicible, nous voyons poindre le vieux mythe nominaliste selon lequel le nom est la chose : Galadriel, refusant l'anneau, déclare "I pass the test, I will diminish, and go into the West,

30 Rudolph Otto. *Op. cit.*, p. 102.

31 J.R.R. Tolkien. *The Lord of the Rings. Op. cit.*, p. 271.

32 *Ibid.*, p. 607.

33 *Ibid.*, p. 757.

34 *Ibid.*, pp. 694-697.

and remain Galadriel"³⁵ ; dans la langue des Ents, le nom d'un objet ou d'un être raconte toute son histoire. Mais, cette fois, c'est du trop dire que naît l'indicible : pour nommer une colline, il faut l'avoir vue se constituer et prendre autant de temps pour la dire qu'il lui en fallu pour se former ; et l'on peut supposer que, le temps qu'on le fasse, elle s'est érodée. Par ailleurs, Tolkien semble avoir repris à son compte l'injonction "mais parle donc" de Michel-Ange à son Moïse ; en effet, tout dans son univers peut parler : les arbres, les animaux, même les pierres. Mais il n'est pas donné à tous de comprendre. Cela m'amène à ma dernière partie, car quand je dis "tout peut parler" je veux aussi dire : tout est susceptible de participer à l'expression de l'indicible en devenant hiérophante.

En effet, à l'intérieur du récit, du point de vue des personnages, ce qui, pour le lecteur, relève du merveilleux est vécu comme hiérophantie (selon la définition d'Eliade, ce par quoi "quelque chose de sacré se montre à nous")³⁶. Cette révélation repose sur un paradoxe car, toujours d'après Eliade, "en manifestant le sacré, un objet quelconque devient *autre chose*, sans cesser d'être *lui-même*"³⁷. Je me contenterai d'un seul exemple, mais il est, pour ainsi dire, taillé sur mesure :

*"Fear not!" said a strange voice behind him. Frodo turned and saw Strider, and yet not Strider; for the weatherworn ranger was no longer there. In the stern sat Aragorn son of Arathorn, proud and erect, guiding the boat with skilful strokes*³⁸.

Ce processus métaphorique de débloubement peut être considéré comme la forme ultime de l'expression de l'indicible, car la hiérophantie révèle et dans le même mouvement, dissimule. Par la volonté quasi omnipotente et la liberté d'un auteur qui crée en prenant modèle sur un Créateur³⁹, le *numen* investit l'Arbre Blanc et le transforme en signe (l'ayant trouvé, Aragorn déclare : "the sign has been given")⁴⁰,

35 *Ibid.*, p. 385.

36 Mircea Eliade. *Le sacré et le profane*. Hambourg ; Paris : Gallimard, 1965, p. 15.

37 *Ibid.*, p. 16.

38 J.R.R. Tolkien. *The Lord of the Rings*. *Op. cit.*, p. 413.

39 J.R.R. Tolkien. *Tree and Leaf*. *Op. cit.*, pp. 56-57.

mais il ne se manifeste justement que sous le masque de l'arbre en question : on ne voit pas le vrai visage du "Tout Autre". Pour Eliade, cette transformation de l'en soi en signifiant dont le signifié est le Tout Autre, l'Inconnaissable, cette transformation, disais-je, est l'expression du désir de l'*homo religiosus* de vivre, au moins par intermittence, au cœur du réel, c'est-à-dire dans le monde du sacré. Mais dans le contexte dont parle Eliade, celui du comportement religieux, cette transformation s'accomplit dans le cadre du réel, dans ce que Tolkien appelle "the Primary World" en opposition à l'univers représenté qu'il nomme "Secondary World"⁴¹, elle n'est pas vécue comme invention ou fiction, bien au contraire : elle est l'expression d'une vérité absolue. L'entreprise de Tolkien est ardue parce qu'elle se fonde sur un paradoxe : il s'agit d'exprimer ce qui pour lui est la Vérité à travers le récit d'événements qui ne se sont pas vraiment produits et qui n'auraient pas pu se produire ; un récit qui met en scène des personnages et des créatures qui n'ont pas vraiment existé et qui n'auraient pas pu exister. Nous l'avons vu, *The Lord of the Rings* baigne dans le sacré : un anneau confère l'invisibilité, finit par dévorer son utilisateur et prend soin de lui-même ; l'espace est hétérogène, ponctué de ruptures : certains lieux sont tabous, d'autres hantés ; les pierres et les arbres peuvent s'animer ; les exemples pourraient ainsi être multipliés *ad libitum* (d'aucuns diraient *ad nauseam*). Bref, à plus d'un titre, nous avons affaire à un mythe.

Un des aspects les plus intéressants à cet égard est la représentation du temps. Comme dans tout mythe digne de ce nom, le temps est cyclique : "Always after a defeat and a respite, the Shadow takes another shape and grows again"⁴² dit Gandalf. Aragorn et Arwen sont – métaphoriquement – des avatars de Beren et Luthien. Le problème est qu'ils ne le sont justement que métaphoriquement et que l'obscurité réapparaît sous une *autre forme*. En d'autres termes, le temps est également linéaire. Parlant d'un livre de C.S. Lewis, Tolkien dit dans une de ses lettres : "I

40 J.R.R. Tolkien. *The Lord of the Rings*. Op. cit., p. 1008.

41 J.R.R. Tolkien. *Tree and Leaf*. Op. cit., pp. 40-41.

42 J.R.R. Tolkien. *The Lord of the Rings*. Op. cit., p. 64.

Le sacré dans *The Lord of the Rings*

found the blend of *vera historia* with *mythos* irresistible"⁴³. Mais Tolkien était un catholique fervent et un auteur chrétien et pour lui l'histoire vraie c'était aussi – et surtout – l'Histoire Sainte. *The Lord of the Rings* est de ce fait le lieu d'une tension entre Mythe et Histoire Sainte. Un intertexte biblique transparaît et s'oppose aux nombreux emprunts aux mythologies germanique, scandinave et celte (par exemple : "They kicked [Gollum] and he bit their feet"⁴⁴ ou "Gandalf, as if he were their esquire, knelt and girt the sword-belts around them")⁴⁵. En écrivant *The Lord of the Rings*, Tolkien semble avoir inversé ses propres valeurs. Paul Ricœur dit à propos de cette opposition Mythe/Histoire Sainte :

... avec la *foi* hébraïque la "parole" l'emporte sur le "numineux". Certes, le "numineux" ne manque pas dans la révélation du buisson ardent... Mais le numineux est seulement la toile de fond sur laquelle se détache la parole".⁴⁶

C'est exactement le contraire qui se produit dans *The Lord of The Rings*. Au terme de son analyse de cet intertexte biblique, Daniel Grotta-Kurska :

*The syllogistic substitute of natural order for Christianity is borne out by Tolkien's extensive use of Christian elements in The Lord of the Rings, not in an allegorical manner, but more as familiar points of reference that would mark Middle-earth as God's world for any Christian travelling through it.*⁴⁷

Sur ce fond de parole se détache le numineux, le sacré – qui ne s'oppose pas cette fois au profane, mais au saint. Je citerai de nouveau Ricœur : "Une théologie du *nom* s'oppose à une hiéroph-

43 J.R.R. Tolkien. *The Letters of J.R.R. Tolkien*. Londres : George Allen & Unwin, 1981, p. 33.

44 J.R.R. Tolkien. *The Lord of the Rings*. *Op. cit.*, p. 67.

45 *Ibid.*, p. 991.

46 Paul Ricœur. *Op. cit.*, p. 64.

47 Daniel Grotta-Kurska. *J.R.R. Tolkien, Architect of Middle-Earth*. New York, Warner Bros., p. 139.

nie de l'idole⁴⁸. Cette contradiction est résolue par l'ouverture finale du mythe sur l'histoire, comme si la notion même de cycle était détruite en même temps que l'anneau. En effet, la destruction de ce dernier entraîne le départ de tous les elfes, et si le sort des autres créatures non-humaines est le lieu d'un non-dit, il est très clair que nous nous retrouvons seuls occupants de la planète. *The Lord of the Rings* est le récit d'événements fondateurs, le récit d'un début – ou plus exactement, si on le resitue dans l'œuvre de Tolkien, de la fin du début. Autrement dit, c'est le moment sacré par excellence. Voici ce qu'en dit Paul Ricœur :

*L'univers sacré est l'univers qui émerge du chaos et qui à tout instant peut y retourner. Le ciel n'est ordre et la vie n'est bénédiction que parce que le fond de chaos a été et doit sans cesse être vaincu.*⁴⁹

Mais après cette eucatastrophe si nécessaire – dont je pense personnellement que c'est malheureusement un des moments les moins bons du livre – le récit se termine sur une note élégiaque que je trouve beaucoup plus poignante, peut-être parce qu'elle scelle le passage du sacré au saint que marque le départ des elfes et des magiciens. Un événement dont la solennité réduit les personnages au silence.

*But to Sam the evening deepened to darkness as he stood at the Haven ; and as he looked at the grey sea he saw only a shadow on the water that was soon lost in the West. There still he stood far into the night, hearing only the sigh and murmur of the waves on the shores of Middle-earth, and the sound of them sank deep into his heart. Beside him stood Merry and Pippin and they were silent.*⁵⁰

Comme tout ce qui a trait au sacré, *The Lord of the Rings* est placé sous le signe de ce qu'Otto appelle la *coincidentia oppositorum*⁵¹ : ce qui

48 Paul Ricœur. *Op. cit.*, p. 65.

49 *Ibid.*, p. 61.

50 J.R.R. Tolkien. *The Lord of the Rings. Op. cit.*, p. 1069.

51 Rudolph Otto. *Op. cit.*, pp. 52-53.

Le sacré dans The Lord of the Rings

attire et fascine, inspire en même temps la terreur et la répulsion ; ce qui révèle, masque ; le langage en dit tant qu'il s'abîme dans le silence et le silence lui-même en dit bien long ; des modes narratifs que l'on penserait mutuellement exclusifs, cohabitent. Le projet de Tolkien ayant été d'exprimer le réel par excellence au moyen du fictionnel par excellence, il a produit un "monstre" que je n'ai que trop inadéquatement décrit, mais dire l'indicible n'est pas à la portée du premier venu.

Marc Chémali
Université Paris X - Nanterre