

**Figurer un monde, expérience d'un imaginaire *inter* et *trans* disciplinaire.  
Le mythe à l'épreuve de la lecture**

Mirella Vadean

Thèse  
présentée  
au  
Département de *Special Individualized Programs*

comme exigence partielle au grade de

Philosophae Doctor (Ph.D.)

Université Concordia

Montréal, Québec, Canada

Mars, 2011

© Mirella Vadean, 2011

**UNIVERSITÉ CONCORDIA**

**École des études supérieures**

Nous certifions par les présentes que la thèse rédigée

par

**Mirella Vadean**

intitulée : **Figurer un monde, expérience d'un imaginaire *inter* et *trans* disciplinaire. Le mythe à l'épreuve de la lecture**

et déposée à titre d'exigence partielle en vue de l'obtention du grade de

**Philosophae Doctor (Special Individualized Program)**

est conforme aux règlements de l'Université et satisfait aux normes établies pour ce qui est de l'originalité et de la qualité.

Signé par les membres du Comité de soutenance

---

_____	Président
Dr. Vivek Venkatesh	
_____	Examineur externe
Dr. Terry Cochran	
_____	Examineur interne
Dr. Greg Nielsen	
_____	Co-directeur
Dr. Sherry Simon	
_____	Co-directeur
Dr. Daniel Vaillancourt	
_____	Co-directeur
Dr. Marie-Bernadette Fantin-Epstein	
_____	Directeur
Dr. Marie-France Wagner	

Approuvé par : \_\_\_\_\_

Dr. David Howes, Directeur du programme d'études supérieures

24 mars 2011 \_\_\_\_\_

Dr. Graham Carr, Doyen de la Faculté des Études supérieures

## RÉSUMÉ/ABSTRACT

### **Figurer un monde, expérience d'un imaginaire *inter* et *trans* disciplinaire. Le mythe à l'épreuve de la lecture**

Mirella Vadean, Ph.D.  
Université Concordia, 2011

Notre thèse propose de mettre en valeur l'efficacité des figures et du processus figural comme force d'un savoir inter et transdisciplinaire, savoir décrit par le littéraire, la philosophie et la musicologie. Nous formons notre support d'étude à l'aide d'une nouvelle catégorie, le **mythe-en-invention**, que nous mettons en place à partir du récit *The Lord of the Rings* de Tolkien. Plusieurs concepts liés au mythe littéraire, au leitmotiv wagnérien, à la répétition dans la différence deleuzienne, à la reprise et à l'exception kierkegaardienne, ainsi qu'à l'évaluation de l'efficacité, de la fonctionnalité de ces concepts dans un contexte qui dépasse le cadre précis de leur discipline d'origine, assurent l'originalité de notre démarche. L'imaginaire, catégorie ontologique, modalité de conscience imageante édifiée comme présence d'une absence exige une réactualisation constante de sa compréhension, sa pratique ou sa théorisation. Notre époque, qui dépasse la postmodernité, caractérisée notamment par la fin de grands récits, la déconstruction des systèmes fermés et l'ouverture des frontières, par la mise en question de la vérité, comprise comme relative et incomplète, par le fractionnement d'un Moi unique et totalisant, exige l'élargissement du champ de la pensée liée à l'imaginaire. Une telle pensée complexifiée invite à envisager les disciplines d'une manière ouverte. Pour sa pratique, il est important d'admettre que le cours et la pratique de la recherche changent lorsqu'on établit un rapport *actif* au savoir. En nous éloignant du statut d'un chercheur extérieur, en renonçant au recours à des grilles et à des idées fixes et fixées d'avance,

nous repensons la théorie de l'imaginaire, en autorisant les figures à dévoiler leur art caché, leur identité et leurs mécanismes, à travers une pensée vivante, une pensée qui s'accommode sans cesse des changements. La simple description des figures qui fascinent, d'une manière générale, dans le récit tolkienien, ne suffit plus. Nous envisageons celles qui nous fascinent et nous permettent de les comprendre à l'échelle de nos propres acquis et intérêts. Notre lecture, en tant que traversée et ouverture, nous donne ainsi la possibilité de faire une expérience *par* la figure et *par* le mythe.

Our thesis proposes to enhance the effectiveness of the figures and figural process as a force of inter-disciplinary knowledge described by the Literary, philosophy and musicology. We supported our study by establishing a new category, the myth-invention, based on the *The Lord of the Rings* by Tolkien. Several concepts were called upon, relating to the literary myth as well as the Wagnerian leitmotif, to the Deleuzian repetition by difference, and to Kierkegaard's notions of recovery and exception. The evaluation of the effectiveness and functionality of these concepts in a context that transgresses the specific framework of their initial disciplines ensures the originality of our approach. The imaginary as an ontological category and as a modality of imaging consciousness, set up as presence in absence, requires a constant updating of its understanding, its practice and/or its theories. Our present era, which transcends postmodernity, is characterized by the end of grand narratives, the deconstruction of closed systems, the opening of boundaries; the questioning of truth (understood as relative and incomplete), by tearing apart the notion of a unique and totalizing ego, demands to both expand and revisit our ways of thinking the imaginary. Such thinking,

more complex, presses for considering disciplines in an open way. It is important to acknowledge that research practices change when we establish an active relationship to knowledge. Moving away from the status of an outside researcher, renouncing the use of rigid, formally fixed frames or ideas, we are rethinking the theory of the imaginary, allowing the figures to reveal their hidden art, identities and mechanisms, through a living thought which continuously adapts itself and changes. The mere description of figures that generally fascinate in Tolkien's story is not sufficient any more. We are considering figures that at the same time fascinate and allow us to understand them at the level of our own achievements and interests. Our reading, as passageway and opening, gives us the opportunity to have an experience through the figure and through the myth.

## REMERCIEMENTS

Je remercie chaleureusement mes directeurs de recherche qui m'ont guidée tout au long de ma démarche et ont fait en sorte que mes pas se suivent sur le chemin choisi. Je suis très reconnaissante à Mme Sherry Simon pour sa générosité et sa disponibilité; à M. Daniel Vaillancourt pour nos échanges et collaborations qui m'ont aidée à approfondir plusieurs aspects du sujet; à Mme Bernadette Fantin–Epstein sans la baguette de laquelle, les leitmotifs n'auraient pas pu être réorchestrés dans cet ensemble multidisciplinaire; et enfin, à ma directrice principale, Mme Marie–France Wagner à laquelle je dois cette thèse de doctorat. Qu'elle trouve ici l'expression de ma plus haute reconnaissance. Grâce à son support et à ses encouragements, j'ai poursuivi mes études au niveau doctoral à l'Université Concordia, dans le cadre de ce programme complexe. Je salue la souplesse et l'ouverture d'esprit de mes quatre directeurs qui m'ont accordé leur confiance lors de l'errance lancée par la mise à l'épreuve de la pensée, la mienne en l'occurrence, de la limite de celle-ci, de sa ténacité.

Mes remerciements s'adressent aussi à mes camarades qui ont travaillé avec moi, notamment dans le cadre du groupe doctoral et postdoctoral « Penser la théorie ». Nos multiples initiatives ont considérablement enrichi mes réflexions.

Je remercie le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada qui m'a octroyé la bourse de doctorat du Programme de bourses d'études supérieures Joseph-Armand-Bombardier. Je remercie aussi l'École des Études supérieures et le Département *Special Individualized Programs* de l'Université Concordia pour les financements accordés à plusieurs reprises, pendant ma période d'études doctorales.

Je tiens à exprimer ma plus profonde gratitude à mon mari qui m'a offert support et soutien, qui a toujours eu foi en mes forces, m'incitant ainsi à persévérer. Je suis très reconnaissante aussi à ma famille qui, de loin, a été très proche de moi et m'a accompagnée, pas à pas, lors de ce cheminement. Finalement, je dois remercier mon fils qui, pendant toute cette période, a fait « comme un grand », l'exercice de la patience et de la compréhension à l'égard d'un engagement qui l'a souvent privé de sa mère ou qui lui a imposé à tolérer une mère dont les pensées vaguaient loin de son petit monde. Je clos ces remerciements en lui dédiant cette thèse où l'espoir, qui se trame finement en dépit de tout écueil, est l'affect maître.

## TABLE DES MATIÈRES

Balises de recherche.....	1
À l’heure des préfixes .....	1
Théorie(s) de l’imaginaire. Bégaiement.....	8
Bibliographie Balises de recherche .....	16
Introduction .....	17
Position de la thèse.....	17
Hypothèses de recherche.....	18
Cheminement .....	27
Bibliographie Introduction .....	36
Premier chapitre .....	39
I.1. L’intérêt des ruines .....	39
I.1.1. L’écueil de la définition.....	43
I.2. L’histoire et l’évolution de la notion du mythe .....	44
I.2.1 Voisinages : entre mythe, conte, fable, légende ou saga... ..	50
I.3 Théories et méthodes d’étude du mythe .....	55
I.4 Le mythe ethnoreligieux et le mythe littéraire.....	61
Bibliographie Premier Chapitre .....	90
Deuxième Chapitre.....	97
II.1. Faut-il inclure le The Lord of the Rings dans un genre précis ? .....	98
II.2. Le mythe-en-invention (myth-making) .....	108
II.2.1. Éléments .....	108
II.2.2. Procédés.....	113
II.3. Sur l’interprétation du mythe-en-invention (myth-making).....	120
II.3.1. Forme.....	120
II. 3. 2. Fond.....	128
II.4. Mythe-en-invention (myth-making) : lecture et ouverture.....	133
II.5. Fonctions et affects du mythe-en-invention (myth-making) .....	136
Bibliographie Deuxième Chapitre.....	141
Troisième Chapitre.....	147
III. La figure .....	147
III.1.1. Figure vue, figure lue .....	148
III.1.2. Ordre de la figure .....	155
III.1.3. Figure, image, symbole.....	161
III.1.4. Le processus figural. Étapes, modalités .....	165
III.1.5. Figure et figure mythique.....	174
III.2. Musicaliser la figure.....	177
III.2.1. Du motif au leitmotiv .....	178
III.2.2. Mélodie, harmonie et rythme – paramètres du leitmotiv .....	180
III.2.3. Catégories du leitmotiv .....	183
III.2.4. Ordre du leitmotiv .....	188
III.2.5. Concepts associés au leitmotiv.....	189
III.3. Répéter la figure. La Répétition comme puissance de la Différence.....	195



III.3.1 Synthèses et répétitions .....	200
Bibliographie Troisième Chapitre .....	205
Quatrième Chapitre .....	212
IV.1. Constellation figurative.....	214
IV.2. Préfiguration de l'angoisse.....	216
IV.3. Imagination de l'espoir .....	227
IV.3.1. Cheminement parmi des affects : espoir, désespoir, inespoir et angoisse ..	232
IV.4. Lecteur Éros .....	236
IV.5. Variation libre à l'infini de l'espoir .....	241
IV.6. Espace dans/à partir des figures .....	249
IV.7. Une communauté lectorale naissante.....	254
IV. 8. Rumeur et bruits.....	257
Bibliographie Quatrième Chapitre .....	261
Conclusion.....	267
Bibliographie Conclusion.....	278
Annexe 1 Éventail des études réalisées à partir du récit <i>The Lord of the Rings</i> de Tolkien .....	279
Annexe 2 Extraits du récit <i>The Lord of the Rings</i> et de sa traduction <i>Le Seigneur des Anneaux</i> .....	286

# Balises de recherche

## À l'heure des préfixes

Les concepts voyagent et il vaut mieux qu'ils voyagent en sachant qu'ils voyagent. Il vaut mieux qu'ils ne voyagent pas clandestinement.  
(Morin 154)

L'ouverture des frontières, l'évolution des identités territoriales avec la prise en compte de la diversité à l'époque postmoderne « orpheline de Dieu et des dieux, de la science et de l'universalisme » (Elbaz, Fortin et Laforest, 234), resitue la discipline, son statut et sa finalité en exigeant d'elle qu'elle devienne préfixée. De discipline elle se fait *multi*, *pluri*, *inter*, *trans*-discipline et oblige les chercheurs à s'identifier comme *pluri* spécialistes. Force est de reconnaître l'état du « pas encore » de ce type de spécialisation. En premier lieu, on note encore (et souvent) une « nostalgie » de la discipline, véritable entrave à la pratique de ce genre de faire nouveau qui, avouons-le, devient de plus en plus imminent de nos jours<sup>1</sup>. Mainte fois cette démarche n'est qu'un syntagme devenu obligatoire du point de vue institutionnel<sup>2</sup>. Ensuite, l'état du « pas encore » s'atteste faute de la méthode, de la méthodologie de *l'inter*, du *trans*, du *pluri*-disciplinaire. On voudrait bien devenir des spécialistes « préfixés », mais il nous manque le savoir-faire, il nous

---

<sup>1</sup> L'usage de nouvelles technologies, la rhizomatisation de la pensée ne peuvent pas être ignorés au nom d'un conservatisme disciplinaire. Nous ne plaidons pas ici pour la déconstruction de la discipline. La pratique de la traversée disciplinaire ne peut pas s'accomplir sans le respect de la discipline. Mais elle se fait dans le but de dépasser la discipline. Ainsi, la discipline demeure, mais exige une manipulation différente.

<sup>2</sup> Toute subvention de recherche exige aujourd'hui l'usage des préfixes. Mais dans de nombreuses situations, cet usage demeure un artifice de l'ordre terminologique.

manque une voie à adopter. Nous craignons l'expérience et nous clamons l'absence de la méthodologie, l'absence *d'une* méthode généralement valable, toujours attendue. Mais, en réalité, l'attente d'une méthode généralement valable ne serait-elle pas vaine ? En effet, qui pourra un jour établir une « grille » universelle, applicable à toute sorte d'inter ou pluridisciplinarité, indifféremment des disciplines qui interagissent ? Faut-il au nom de cet impossible renoncer à traverser les territoires et continuer à s'enfermer dans les frontières protectrices d'une discipline bien établie, d'une discipline où les théories et les méthodes ont suffisamment fait leurs preuves pour que leur remise en question ne soit pas nécessaire, pouvant ainsi se contenter du niveau de l'énumération ? Notre étude ne se donne nullement le mandat de résoudre la crise des préfixes dans le disciplinaire aujourd'hui. Elle ne fait que souligner cet état de « pas encore ».

En traversant plusieurs champs de savoir, nous inscrivons notre démarche dans une perspective à la fois *inter* et *trans*-disciplinaire que nous expliquons en rapport avec la pluridisciplinarité :

La pluridisciplinarité concerne l'étude d'un objet d'une seule et même discipline par plusieurs disciplines à la fois.

*L'interdisciplinarité* a une ambition différente de celle de la pluridisciplinarité. Elle concerne le transfert des méthodes d'une discipline à l'autre.

*La transdisciplinarité* concerne, comme le préfixe "trans" l'indique, ce qui *est* à la fois *entre* les disciplines, *à travers* les différentes disciplines et *au-delà* de toute discipline. Sa finalité est *la compréhension du monde présent* (Nicolesco).

La différence entre le *pluri*, l'*inter* et *trans*-disciplinaire se profile dans ces définitions même. Pour les deux premiers, la finalité demeure inscrite dans une recherche disciplinaire, alors que pour la transdisciplinarité, la finalité est au-delà des disciplines. La transdisciplinarité ne peut pas entrer dans une recherche de l'ordre du disciplinaire. Néanmoins, la transdisciplinarité ne peut pas exister sans le niveau disciplinaire qui

participe à sa dynamique. Dans notre cas, le littéraire, la musicologie, la philosophie relèvent, d'une part, de l'interdisciplinaire dans la mesure où elles se prêtent mutuellement leurs méthodes et principes, et d'autre part, du transdisciplinaire, dans la mesure où elles exhortent au dépassement de leur condition de discipline.

Que fait-on de ces méthodes aujourd'hui ? On les montre, on ne les démontre pas. On ne fait que les percevoir. Il peut paraître étrange de dire qu'à présent, tout ce que nous faisons de l'inter et de la trans-disciplinarité, tient d'une simple perception. Percevoir signifie en grec « remarquer une présence », accepter cette présence aussi. En effet, nous les remarquons et les acceptons, nous faisons d'elles une pré-sentation, nous les tenons devant nous. D'une manière générale, nous ne cessons de les définir, de les diagnostiquer, de les décrire, mais nous nous livrons moins souvent à leur pratique effective. Pour la plupart des cas, nous nous tenons à une pensée *sur* l'inter ou le trans-disciplinaire, dont les résultats ne relèvent nullement de l'interdisciplinarité ou de la transdisciplinarité en soi. Nous ne pratiquons pas ces méthodes (ou très rarement), dans la plupart des cas, nous ne les intégrons pas dans une démarche dont l'analyse associe l'objet et le corps pensant, mais bien nous les gardons à distance pour les examiner et le re-examiner sans cesse. Vraisemblablement cet état de fait est dû aussi à l'absence d'un héritage épistémologique précisément associé à l'inter ou au trans-disciplinaire<sup>3</sup>. Ces termes semblent vouloir encore se ranger du côté du problème et non pas de celui de la solution. Ainsi, toujours dans l'attente de *La* méthode qui dévoilerait comment faire de

---

<sup>3</sup> Cela, en dépit du fait que paradoxalement, l'histoire des sciences humaines nous instruit constamment sur les ruptures des frontières disciplinaires et sur la contamination des savoirs depuis l'époque humaniste. Après tout, cette actuelle « posture » inter, trans... disciplinaire, n'est peut-être qu'une *ritournelle*, un retour à une manière de pensée globalisante, qui serait bien ancienne en fait.

l'inter ou du trans-disciplinaire, le chercheur a du mal à se fier, et surtout à faire accepter, ses méthodes, comme résultat de ses propres expériences.

”Thinking outside the box, creating new syntheses of knowledge”, voilà les impératifs du programme doctoral suivi. Nous avons choisi de répondre en nous écartant de l'étude du sens de l'inter et de la transdisciplinarité dans des traités bien ficelés. Ce n'est pas ainsi que nous comprendrons leur savoir-penser, mais en tentant de nous engager dans leur pratique effective. Ainsi, nous ne réduirons pas nos gestes à une l'accumulation de savoirs<sup>4</sup>, nous focaliserons la compréhension et la pratique des *liens* qui existent entre ces savoirs. On l'a déjà dit, on peut savoir beaucoup et ne rien comprendre. On l'a déjà accepté, la somme des compétences n'est pas nécessairement la compétence. En choisissant de faire l'expérience de l'inter et trans-disciplinarité, nous acceptons l'existence d'un savoir *entre*, *à travers* et *au-delà* des disciplines, nous acceptons le besoin d'une pensée autre, qui se complique dans une première étape, pour finir par se complexifier.

Morin explique, entres autres, dans son ouvrage *l'Introduction à la pensée complexe*, le besoin et les particularités de la pensée complexe. Il souligne la difficulté éprouvée à se défaire de la discipline, d'un territoire bien parcellisé, qui entraîne en fait un risque d'hyperspécialisation et de durcissement de l'objet étudié. On néglige toute possibilité de plasticité, de modélisation, on néglige les liaisons que cet objet entretient avec ce qui se trouve en dehors de sa discipline. Les problèmes qui chevauchent les

---

<sup>4</sup> C'est la raison pour laquelle de nombreuses notions au centre de notre démarche ne seront pas étudiées dans une perspective historique. Bien que le mythe et la figure bénéficient, dans l'économie de notre analyse, d'une description plus en détail ainsi que d'une mise en perspective théorique, celle-ci ne prétend nullement être une chronologie stricte. L'intérêt de notre étude n'est pas de retracer le savoir lié aux notions convoquées pour édifier notre argumentation, mais de travailler les liens possibles qui existent entre ces notions aussi (et à un niveau supérieur entre les disciplines qui s'occupent de ces notions).

savoirs s'ignorent et l'objet d'étude demeure attelé à une discipline unique, reflet d'une « pensée simplifiante » (Morin), d'une pensée disjonctive qui isole et organise notre savoir en systèmes d'idées, une pensée qui crée finalement des théories dogmatiques dont l'avenir n'est que le renfermement sur elles-mêmes et la pétrification. Morin avait raison lorsqu'il affirmait que le problème actuel est que nous avons trop bien appris à séparer et nous ne savons plus comment relier.

La pensée complexe invite à comprendre la complexité d'une manière non-simplifiante, elle invite d'envisager la discipline d'une manière non-fermée. La finalité de la pensée simplifiante est d'offrir une maîtrise autre à la/par la discipline. La finalité de la pensée complexe est aussi de nous confronter à l'expérience de la transaction avec la discipline. Car, nous devons constamment négocier avec la discipline pour qu'elle nous permette de la traverser. Il va de soi que dans toute cette transaction, la discipline demeure, ainsi que sa pensée dite simplifiante qui lui est associée.

Si la pensée simplifiante désintègre depuis toujours toute complexité pour la rendre simple et compréhensible<sup>5</sup>, la pensée complexe voit dans cette démarche un acte de mutilation, qu'elle refuse, ainsi préservant qu'une pensée mutilante ne mène à des actions mutilantes. Le rôle de la pensée complexe est « de rendre compte des articulations entre domaines disciplinaires qui sont brisés par la pensée disjonctive » (Morin 11). Tout en aspirant à un savoir multidimensionnel, non parcellarisé, la pensée complexe sait qu'elle ne relèvera jamais aussi de la complétude. La complétude n'est ni son rêve, ni son écueil à dépasser. La difficulté de la pensée complexe tient plutôt du fait qu'elle doit confronter des inter-réactions, le brouillard, le hasard et les imprécisions. Ainsi, la pensée complexe

---

<sup>5</sup> En effet, la pensée simplifiante, que fait-elle ? Soit elle procède à une séparation de ce qui est lié, par disjonction, soit tente d'unifier ce qui est divers, par réduction. D'un autre côté, la pensée simplifiante voit soit l'Un, soit le multiple, mais ne peut pas saisir que l'Un peut aussi être multiple (Morin 79).

n'est pas la clé de l'inter ou transdisciplinaire mais le défi à affronter, l'exercice à faire à travers l'inter et le transdisciplinaire.

Un des aspects majeurs de cet exercice est le rapport sujet/objet (et plus loin encore le rapport chercheur et sa recherche). Il est impérieux de s'éloigner de la vision positiviste qui dissocie le sujet de l'objet en vue de l'examen de ce dernier. De la sorte, la subjectivité n'a plus de place dans la recherche, le sujet n'est là que pour « faire du bruit », pour perturber, pour entraver la marche vers la connaissance objective. Or, c'est cela que nous faisons en traitant le littéraire comme science, c'est à cette dissociation que nous nous livrons en examinant le texte à distance de nous-mêmes et notre propre subjectivité. Nous oublions, et c'est peut-être le plus grand dommage sur le terrain de l'imaginaire qui est le nôtre, à partir duquel nous agissons, que « le sujet émerge en même temps que le monde [...]. Il porte en lui la brèche, la brisure, la dépense, la mort et l'au-delà » (Morin 53). *Le bruit causé par une étude où le sujet est présent n'est pas nuisible, il est source d'expression.*

À cet égard, l'épistémologie doit admettre un point de vue qui inclut le sujet, ses affects et émotions, son expérience, une sorte de « méta-point de vue », car finalement « l'épistémologie n'est pas pontificale ni judiciaire, elle est le lieu à la fois de l'incertitude et de la dialogique » (Morin 61 et 64). On sait que la logique dans l'Occident visait le maintien de l'équilibre du discours en évacuant les contradictions et les errances. L'épistémologie veut depuis toujours contrôler le devenir de la pensée, mais pour l'instant elle demeure encore assez close, d'où son assimilation à un gendarme, à un douanier (Morin 74). Mais, d'une manière générale (et peut-être en dépit du rêve du philosophe), la chose n'est jamais entièrement enfermée dans le concept tout comme le

monde n'est jamais emprisonné dans un certain discours (Morin 68). Le retentissement de l'inter et du transdisciplinaire exige l'ouverture et l'abolition des frontières. L'épistémologue, de gardien, de gendarme, de douanier doit se faire voyageur pour traverser, pour *tisser* de liens, pour établir des relations, pour faire en sorte que le simple devienne complexe, pour faire en sorte que le simple ne soit pas tenu dorénavant uniquement comme fondement de toute chose, mais aussi comme un moment entre complexités.

Si pour la pensée simplifiante, disjonctive, l'inter et la trans-disciplinarité sont des absurdités, pour ces dernières, la pensée simplifiante n'est pas absurde. Elle est seulement insuffisante. Elle exhorte au dépassement. En tentant de faire l'exercice de la pensée complexe, comprise comme défi, comme possibilité de penser à travers la complication, nous pouvons cheminer vers l'*au-delà* de la discipline.



## ***Théorie(s) de l'imaginaire. Bégaiement***

À la lumière des considérations antérieures nous comprenons que l'imaginaire, catégorie ontologique, modalité de conscience imageante visant un objet absent ou irréel, n'échappe pas, à présent, à une mise en question de sa compréhension, de sa pratique et de sa théorisation, surtout de sa théorisation telle qu'elle a été tentée dans la première partie du XX<sup>e</sup> siècle où on s'attachait aux percepts positifs, rationnels pour les transférer sur le terrain du littéraire aussi. En effet, cet attachement diminue de nos jours, à une époque qui dépasse non seulement le modernisme, mais aussi le postmodernisme.

Avant, la théorie de l'imaginaire attendait de ses critiques un rangement prudent et attentif de l'imaginaire dans des catégories bien définies à l'intérieur des disciplines balisées, parcellarisées. Ainsi, on étudie le rêve avec la psychanalyse, le mythe à l'aide du symbole (archétypale ou non), le texte littéraire à l'aide de la stylistique ou de la rhétorique, etc. Le découpage, la délimitation puis le cadrage dans des territoires fermes et fermés semblaient dominer la gestualité théorique. Dans toute cette entreprise, l'objet d'étude est tenu à distance du chercheur qui l'examine, pour mener ainsi à un résultat objectif, à caractère universalisant, si possible.

Mais, avec l'arrivée de la postmodernité, décrite principalement par la fin de grands récits, par la déconstruction des systèmes fermés et l'ouverture des frontières, par la mise en question de la vérité, comprise comme étant relative et incomplète, par le fractionnement d'un Moi unique et totalisant qui n'est plus au centre des quêtes conceptuelles, ces théories dites classiques de l'imaginaire entrent dans leur époque de

scepticisme et placent le chercheur devant une « humilité herméneutique » (Braga b 7). La grille ne tient plus, le système, s'il fonctionne, répond à des exigences autres que celles qui le géraient jusqu'ici, l'objet semble ne plus préserver la « bonne distance » imposée par la critique. Du point de vue méthodologique, on se détache des études rigoureuses des sources, de l'origine, que ce soit l'origine d'un mythe ou l'origine d'une œuvre, dans sa perspective de production. Aussi, on attend de moins en moins un résultat théorique qui se visserait parfaitement sur des concepts inébranlables.

La tendance actuelle est de prendre les choses « par le milieu », de se concentrer sur le mouvement, sur l'agencement (Deleuze), donnant ainsi lieu à de gros problèmes de théorie, laquelle entre dans une ère de titubation, qui semble avoir de plus en plus de mal à perdurer en tête de sa discipline. À notre époque post, post-moderne, le sujet est constamment soumis au pluralisme, à l'élargissement du champ de pensée. L'ouverture des frontières disciplinaires place l'imagination dans une position privilégiée. À vrai dire, l'imagination s'avère être plus efficace que la logique ou la rationalité à suivre la vitesse imposée de nos jours pour penser, d'une manière complexe et complexifiée, l'entrelacement des savoirs. Sans prétendre qu'elle remplace la logique ou la rationalité, l'imagination semble de plus appropriée à établir des liens entre de nombreuses faces identitaires dont nous sommes appelés à faire l'expérience, à établir également des liens entre vécu et expérience, entre affect et pensée. L'imagination devient peut-être un des moyens le plus efficaces pour prendre en charge la déconstruction et la reconstruction du sujet. Mais pour cela, il faut reconnaître que les concepts offerts jusqu'à présent par la théorie à l'imagination et à l'imaginaire, entrent dans une sorte de collision avec leur « réalité actuelle », deviennent caduques et conduisent le chercheur sur un chemin

obstrué, fermé. Or, s'il faut revisiter les concepts qui se trouvent à notre portée, il faut aussi, toujours du côté méthodologique, revisiter la position du chercheur vis-à-vis de son objet d'étude, dans un contexte où la recherche devient de moins en moins passive.

En s'ouvrant à son tour aux autres savoirs, le champ du littéraire côtoie d'autres méthodes dont il tire profit à l'échelle de la recherche aussi. Dans les vingt dernières années, par exemple, l'anthropologie et la sociologie ouvrent des voies de plus en plus larges vers l'« *active research* », vers l'« *experimental investigation* », vers la recherche participative. Laisant de côté les particularités et les instruments de ce type de recherche, il est intéressant de remarquer la place du chercheur, son but et sa démarche. Celui-ci ne se soucie plus uniquement de l'explication, mais aussi de la compréhension, et notamment de *sa* compréhension. On dit, par exemple, que pour comprendre le chamanisme, il faut participer à celui-ci, il faut s'initier à ses pratiques, il faut le voir de l'intérieur pour mieux maîtriser ses aspects les plus flous, indéfinissables, indistincts. Cette pratique de proximité, intrinsèque correspond très peu, avouons-le, à la vision théorique positiviste rigide, distante de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle qui prônait la distance, vision devenue d'ores et déjà « tarée » (Braga a 12). Comprendre l'imaginaire comme science aujourd'hui, nous intéresse moins. Nous sommes de plus en plus tentés de le pratiquer, de faire son expérience, de participer de l'intérieur à l'éclaircissement de ses notions, faisant ainsi place différemment à la motivation.

Dès lors, la question qui se pose du point de vue de la méthode au sujet de la théorie de l'imaginaire serait modulée par le type de recherche abordé. La recherche expérimentale, convient-elle pour ce domaine également<sup>6</sup> ? Car, étonnement, la

---

<sup>6</sup> Anticipée par l'École de Chicago qui visait notamment le domaine de l'éducation et de la sociologie dans les années 1920-1930, la recherche appelée qualitative refait surface à partir des années 1960 et gagne de

perspective de la théorie de l'imaginaire, notamment depuis le littéraire, ne semble pas empresser à intégrer directement ce type de recherche. Les raisons, nombreuses et subtiles, viseraient premièrement l'objet d'étude. Car, ce type de recherche fortement développée sur le terrain anglo-saxon s'occupe davantage de l'image (du produit de l'imaginaire) à la différence de la critique francophone qui, elle, s'occupe de l'imaginaire comme concept (dimension métaphysique, force de transcendance) à travers une recherche qui serait plutôt de type fondamental. Ensuite, ces raisons visent les méthodes du théoricien littéraire qui demeurent encore (pour la plupart des cas) trop attachées à la perspective historicisante, au métalangage ou à la valeur esthétique de la littérature. Or, si cette méthode de recherche n'exclut pas le littéraire (praticien), elle exclut sa pratique qui s'inscrit dans ces perspectives.

Néanmoins, force est de constater que le domaine du littéraire est tout à fait approprié à la pratique d'une recherche expérimentale à partir de la perspective théorique, par *l'implication du chercheur*. En l'adoptant, on met en synergie le point de vue épistémologique choisi et les affects qui conduisent vers une pensée nouvelle. Nous avons souligné le fait que des postures interprétatives innovatrices doivent apparaître, car, dans le cadre de l'inter ou du transdisciplinaire, il ne suffit pas d'énumérer ou d'ajouter les théories spécifiques aux disciplines qui interagissent.

Dans son article « La recherche dite "qualitative" : de la dynamique de son évolution aux acquis indéniables et aux questionnements présents », Marta Anadón analyse les moments évocateurs qui ont marqué la perspective critique entre 1900 et 2000. L'auteure souligne, entre autres, « la crise de légitimité », une position qui revient

---

plus en plus de terrain, pour dominer à présent la recherche en anthropologie, en sociologie, en ethnologie, mais aussi en didactique, en sciences sociales et pour déployer de plus en plus ses ailes sur le terrain artistique.

punctuellement en 1990, 1999, et qui semble se perpétuer à présent, également. Cette crise de légitimité surgit, car les « critères hérités des approches expérimentales et positivistes ne tiennent plus pour juger du bien-fondé d'une recherche » (Anadón 12), mais exigent une analyse renouvelée qui tiendrait compte des exigences du présent. Un glissement s'opère dans l'établissement de nouveaux critères : car il y a, entre autres, un passage « des critères scientifiques vers des critères d'ordre éthique, où ce qui est pris en compte est le rapport à l'Autre, le respect de son point de vue, son inclusion dans le processus de recherche » (Anadón 13), il y a aussi le souci de toucher une communauté croissante de chercheurs qui adhèreraient à cette nouvelle manière d'analyser et de comprendre la théorie de l'imaginaire dans un contexte disciplinaire élargi. De cette manière se confirme la recherche participative, la recherche-action qui prend aussi en compte la subjectivité du chercheur et valorise ses propres expériences acquises tout au long de la recherche.

Pour que le champ du littéraire adopte davantage ce type de recherche, car son terrain est celui de la subjectivité, il faut cesser d'énumérer et de décrire, mais *d'admettre qu'en tant que critiques nous faisons une expérience aussi*. Il faut admettre la présence physique, psychologique, émotionnelle du chercheur dans sa recherche<sup>7</sup>. Le cours et la pratique de la recherche changent dans l'établissement d'un rapport actif au savoir, d'une co-édification du savoir à partir de plusieurs savoirs qui interagissent. En s'éloignant du statut d'un chercheur extérieur, qui ne fait que recourir finalement à des idées fixes et fixées d'avance (car c'est à ces idées qu'il a accès), on repense la théorie de l'imaginaire

---

<sup>7</sup> Voir à cet égard le numéro 25 de février 2006 de la revue *Quality Inquiry*, numéro entièrement dédié à la *portraiture méthodolgy* à partir d'une perspective interdisciplinaire où convergent sciences sociales, arts des plus divers, questions esthétiques actuelles.

à travers la pratique de celui-ci. La phénoménologie est l'une des approches appropriées à une telle pratique.

Dans notre cas, que signifie *participer* à la phénoménologie de la figure, faire l'expérience de la figure ? Avant tout, cela signifie ne pas « tuer » la figure, ne pas la transformer en objet-cadavre que l'on tiendrait à distance pour l'examiner d'une manière invasive jusqu'à une défiguration instrumentalisée de son identité. Il s'agit d'aborder une pensée différente qui permettrait à la figure de demeurer en vie, de dévoiler ainsi son « art caché », son identité et son mécanisme, pas à pas, une démarche qui inviterait aussi à une pensée vivante s'accommodant constamment des changements. Il ne suffit pas d'expliquer, de décrire la figure issue du récit tolkienien, il faut aussi la comprendre et l'expliquer à l'échelle de notre propre acquis. Autrement dit, il ne s'agit plus de se limiter à étudier la figure ou le mythe, mais d'étudier l'imaginaire *par* la figure et *par* le mythe. C'est ainsi que nous pouvons considérer aussi ce qui *nous* regarde directement en tant que lecteurs inter et transdisciplinaires.

Dans ce sens, il s'agit aussi de revisiter l'énonciation de notre propre discours produit lors des analyses. La *critifiction*, un nouveau savoir-faire qui émerge dernièrement (surtout sur le continent nord-américain), ouvre par exemple la pensée critique à une création de type poétique qui fait cadrer différemment les notions lourdes théoriques, qui dispose aussi ces notions à un acte de création et de renouvellement manifeste<sup>8</sup>. Tout comme lire signifie apprendre à lire pendant qu'on lit, interpréter signifie apprendre à interpréter pendant qu'on interprète un texte. Tout comme le lecteur est appelé à constamment demeurer en *disposition de figuration*, le critique est appelé à

---

<sup>8</sup> Notons l'ouvrage *Critifictions. Postmodern Essays*, qui fraie une voie vers ce type de savoir-faire différent (Federman).

constamment demeurer en *disposition de fictionnaliser* la théorie pour faire d'elle une attente et un devenir de la compréhension par une voie différente.

Car, il est tout à fait évident que le monde est las aujourd'hui de ce trop-plein d'objectif qui gouverne le littéraire et les autres domaines de l'art, qui sont, par nature, des domaines essentiellement subjectifs. Il est tout à fait évident aussi que cet ennui a un grand impact non seulement au niveau de la critique en général, mais aussi au niveau de la pratique de la théorie au niveau universitaire (*intramuros*), au niveau de sa transmission lors des rencontres des spécialistes ou au niveau de son apprentissage et de son enseignement<sup>9</sup>.

Notre recherche n'est qu'en partie participative ou plutôt elle plaide pour un tel devenir presque devenu une nécessité<sup>10</sup>. Notre recherche pointe une évolution possible dans le champ théorique aujourd'hui, pointe le désir de se diriger vers une problématisation progressive et itérative, vers la restitution de la sensibilité à l'essai de la théorisation. En refusant de faire une théorie de la figure (théorie comprise dans le sens moderniste du terme), en échangeant la théorie contre ... une simple rumeur, forme plus adaptée à une communauté lectorale naissante où chacun ajouterait sa propre version, où il parlerait de sa propre expérience de recherche, notre démarche exclut le critique qui demeure au niveau de la valeur esthétique du littéraire. Notre objectif n'est pas de décrire

---

<sup>9</sup> Il ne suffit plus aujourd'hui d'enseigner un mythe bien réduit à ses mythèmes selon un schématisme considéré universellement valable. Il ne suffit plus d'enseigner en associant le terme figure aux tropes ou à la rhétorique dans le cadre des théories qui ont assez tenu le devant de la scène pour être considérées comme inébranlables. Il faut aussi que l'étudiant puisse appliquer d'une manière ou d'une autre son acquis en rapport avec son expérience, son vécu, voire son quotidien. Il faut suivre le mythe ou la figure à l'échelle de l'expérience, notre propre expérience (de professeur et d'étudiant). À ce sujet voir notre collectif *Apprendre, enseigner, transmettre la théorie. Les sciences humaines au niveau universitaire* (Vadean dir.), réalisation au sein du groupe doctoral et postdoctoral *Penser la théorie* que nous avons créé et développé à l'Université Concordia.

<sup>10</sup> Nous n'avons pas adopté directement les étapes, les instruments propres à la recherche qualitative dans notre thèse, nous les avons suggérées par notre implication dans l'acte interprétatif de la figuration à partir du récit de Tolkien.

ce qui nous fascine d'une manière générale dans l'œuvre mythique de Tolkien, grâce aux tropes, mais la manière dont on peut céder à la fascination produite par les figures (images mentales créées), à partir de cette œuvre. Ainsi, on vise le résultat d'une double action : celle du lecteur qui agit sur la figure et celle de la figure qui agit sur le lecteur.



## **Bibliographie Balises de recherche**

Anadón, Marta. « La recherche dite "qualitative" : de la dynamique de son évolution aux acquis indéniables et aux questionnements présents ». *Recherches qualitatives*. Trois-Rivières, vol. 26 (1), 2006, p. 5-31.

Braga, Corin (a). « L'imaginaire reste un milieu psychique encore mal connu. Un entretien avec Jean-Jacques Wunenburger ». *Teoria si practica imaginii. Imaginarul cultural (Théorie et pratique de l'image. Imaginaire culturel)*. Caietele Echinox (Cahiers Echinox). Cluj : Dacia, 2001, vol. 2, p. 11-15.

Braga, Corin (b). *Concepte su metode in cercetarea imaginarului. Dezbaterile Phantasma. (Concepts et méthodes dans la recherche de l'imaginaire. Les débats Phantasma)*. Iasi : Polirom, 2007.

Elbaz, Mikhaël, Andrée Fortin et Guy Laforest. *Les frontières de l'identité: modernité et postmodernisme au Québec*. Québec : Presses universitaires de Laval, 1996.

Federman, Raymond. *Critifiction : postmodern essais*. Albany: State university of New-York Press, 1993.

Morin, Edgar. *Introduction à la pensée complexe*. Paris : Seuil, coll. « Points », 2005.

Nicolesco, Basarb. *La transdisciplinarité. Manifeste*. Monaco: Éditions du Rocher, 1996. Consulté [En ligne] <http://basarab.nicolescu.perso.sfr.fr/ciret/vision.htm>. Page consultée le 2 septembre 2010.

*Quality Inquiry*. Beverly Hills, Ca : Sage, vol. 25, février 2006.

Vadean, Mirella (dir). *Apprendre, enseigner, transmettre la théorie. Les sciences humaines au niveau universitaire*. London : Mestengo Press, Université de Western Ontario, 2010.

## Introduction

Il faut que l'imagination prenne trop pour que la pensée ait assez. Il faut que la volonté imagine trop pour réaliser assez.  
(Bachelard 288)

### ***Position de la thèse***

Notre recherche tente de mettre en valeur l'efficacité de la figure et du figural comme force de savoir à partir de l'imaginaire décrit par le littéraire, la philosophie et la musicologie. En prenant comme support d'étude la catégorie que nous formons sous le nom de **mythe-en-invention** à partir du récit *The Lord of the Rings* de Tolkien, notre objectif principal est de mettre à l'épreuve des principes théoriques de l'imaginaire dans une perspective qui se veut à la fois inter et transdisciplinaire. La pertinence et l'originalité de notre étude se lisent dans l'expérience requise par plusieurs principes théoriques liés au mythe littéraire, au leitmotiv wagnérien, à la répétition dans la différence, à la reprise et à l'exception, en vue d'établir expérimentalement leur fonctionnalité dans le cas où ces principes dépassent le cadre précis de la discipline d'origine. Notre mandat n'est pas de redéfinir ces principes, mais de les mettre à l'épreuve à travers un exercice. Trois hypothèses de recherches centrales encadrent notre démarche.

## **Hypothèses de recherche**

Première hypothèse : *Le mythe comme forme privilégiée de l'imaginaire « intervient pour cautionner l'activité de l'imagination comme horizon humain » (Gusdorf 221). Qu'il s'agisse de mythe primordial ou de mythe forgé, inventé dans l'espace du littéraire, son monde est un monde plénier, un monde d'où aucune signification n'est exclue.*

La conscience du mythe vise de plus près la réalité humaine, elle réalise ses désirs les plus inhabituels : « Les mythes, dans leur prolifération, donnent acte de toutes les puissances inscrites au cœur de l'homme » (Gusdorf 223). Dans le cas où le mythe devient littéraire, il n'est pas une sur-opposition du réel, mais une forme d'établissement dans le « réel » de cet imaginaire, d'où il peut formuler des règles pour la pensée. Son rôle est notable, car si la philosophie dédouble en général le monde (en faisant de lui une Idée), le mythe semble être le seul outil qui mène vers une pensée qui n'est pas encore séparée des choses<sup>11</sup>. Depuis le territoire du littéraire, le mythe (notamment celui qui est inventé) ne doit pas être envisagé pour le justifier en tant qu'objet, mais pour nous justifier, car il éclaire pour chacun d'entre nous, indépendamment de l'époque et des contextes, une inquiétante familiarité. C'est ainsi, et surtout sous cette forme, qu'il se fait intégrer par tous ceux qui, mine de rien, affirment pouvoir renoncer au mythe, mais qui, en réalité, ne font que l'intégrer clandestinement encore et encore. Ces considérations nous situent face à l'opposition entre *muthos* et *logos* entre la pensée métaphorique et celle qui est rationnelle. C'est une opposition qui appelle sans cesse à de nouveaux

---

<sup>11</sup> Par exemple, le nom ne nomme pas uniquement dans un univers mythique, il est l'être même. Le mythe met en place un régime de pensée tout à fait inconfortable à tous ceux qui attendent une dimension autonome (Gusdorf 20 et suiv).

travaux<sup>12</sup>. Dans notre étude, nous ne l'éluciderons pas non plus, nous nous en servirons pour tenter de rapprocher ces deux dimensions du *muthos* et de *logos* à travers la figure.

Le contact raison – mythe relève à une première vue du combat, car la raison censure le mythe, lui interdit « d'être déraisonnable » (Gusdorf 243). Assurément, sauf que c'est le mythe qui trace les limites de la raison et l'ouvre vers l'avenir, lui assure un « usage eschatologique » et lui permet de ne pas demeurer uniquement de l'ordre de l'abstrait. Si le *logos* conceptualise, le *muthos* fait voir, produit un sens qui sera repris par le *logos*. Si le *muthos* n'arrive pas à faire voir le sens du discours, on ne comptera pas sur le *logos* pour qu'il l'explique. Donc, pour que le *logos* soit, le *muthos* doit être aussi, ce qui fait dire aux critiques que nous pouvons encore parler du mythe comme « école de pensée ». En jouant sur les virtualités, le mythe crée des mythologies, originelles et fabriquées. Ce qui sépare les mythologies originelles des mythologies fabriquées, c'est le texte mythique. Grâce à ce texte mythique, aujourd'hui, lorsque nous parlons du mythe, nous ne devons plus aussi parler du grec !

Il convient de dire que d'une manière générale et à partir du texte certes, on cherche le sens du mythe par trois voies différentes :

- 1) **dans** la mythologie elle-même, par l'exégèse (ou ce qui prolifère du dedans, une parole qui nourrit la tradition de laquelle elle fait partie);
- 2) **hors** de la mythologie, par un allégorisme qui restitue un sens caché (les pythagoriciens, les stoïciens) ou par l'interprétation (opposé de l'exégèse) qui s'installe lorsqu'il y a une perspective extérieure, lorsqu'on prend de la distance et qu'on discute la tradition;

---

<sup>12</sup> Wunenburger souligne à son tour que l'imaginaire dispose d'une rationalité propre qui demeure encore à découvrir (Braga a 12).

3) **à travers** la mythologie, c'est-à-dire lorsqu'on admet qu'il y a un indicible dans la mythologie (ou un illisible dans le texte mythique) qui ne s'énonce pas par le discours rationnel, mais qui est de l'ordre des figures. Nous situons notre démarche dans cette dernière voie – « à travers la mythologie », à travers le mythe.

À présent, la critique du mythe semble se déployer à première vue selon deux axes tracés par *l'herméneutique du soupçon* et *l'herméneutique de la transcendance* (Kearney 191). Les deux se défient du mythe, l'herméneutique du soupçon pour des raisons épistémologiques, celle de la transcendance pour des raisons éthiques, voire théologiques. Ainsi, dans la première catégorie, on trouve des auteurs qui soupçonnent le mythe pour le pour le démythifier<sup>13</sup>. Selon eux, le mythe suit une réalité primaire qui préexiste. Le sens du mythe est toujours antérieur aux figures mythiques et pour y accéder, il faut procéder à une déconstruction archéologique qui nous livrerait les pré-conditions génétiques cachées derrière le mythe, derrière ce qu'il représente aujourd'hui. Ces penseurs se montrent soupçonneux envers le mythe, car selon eux, le mythe n'est qu'une transposition mensongère d'un sens antérieur qui pré-conditionne la forme et le contenu du mythe, mais qui demeure à jamais cachée dans la transposition mythique même. De l'autre côté s'érige le groupe des *herméneutes de transcendance*. Ceux-ci se montrent tout aussi méfiants envers le mythe, mais pour des raisons différentes en plaçant le mythe en rapport avec la théologie<sup>14</sup>. Les catégories évoquées pour décrire le mythique sont

---

<sup>13</sup> C'est le cas de Barthes par exemple qui en puisant dans l'idéologie marxiste voit les mythes et les mythologies modernes comme stratégie capitaliste dont le but est de fétichiser la consommation populaire (Barthes).

<sup>14</sup> On retrouve par exemple donc dans ce groupe Lévinas, Bultmann ou Girard qui situent leur point de vue plutôt sous un angle éthique qu'épistémologique. Par exemple, Bultmann (*Théologie du Nouveau Testament*) déconstruit constamment la figure du sauveur ou l'idée du salut qui pourrait apparaître en association avec les mythes grecs et qui pourrait mener à un rapprochement quelconque avec le Christ.

établies en contraste avec la théologie ou la métaphysique et cela, non pas parce que le mythe ne serait pas en mesure d'évoquer l'absolutisme propre à la théologie ou la métaphysique, mais parce que, dans l'horizon de la réception du mythe, on place constamment le mythe à distance de toute rigueur (rigueur de la crainte, rigueur de la systématisme, de la croyance, de la fidélité à un texte). Le mythe échappe constamment à la rigueur. À ce « défaut » s'ajoute certes le polythéisme du mythe qui ne peut convenir au monothéisme de la religion chrétienne. Le grand problème du mythe par rapport à la religion chrétienne n'est pas le fait qu'il propose d'autres dieux, mais le fait qu'il propose une multitude de dieux, aspect qui ne convient nullement à l'exclusivité théologique sur laquelle est fondée sa doctrine (Blumenberg 90-91). Lessing appelle cette exclusivité théologique « la pieuse folie qui s'imagine avoir un Dieu meilleur » (cité dans Blumenberg 91). Tant pour la première que pour la deuxième catégorie des penseurs énumérés, il faut procéder à une démystification archéologique qui doit permettre de creuser jusqu'à la vérité cachée, voire travestie par le mythe. La première catégorie affirme que le mythe mystifie, car il ne fait qu'incarner une sublimation des conditions empiriques, réelles; l'autre catégorie affirme que le mythe mystifie, car il réduit notre désir d'infini à l'immanence du fini (Kearney 193). Pour la première catégorie de critiques le mythe est mensonge, pour la seconde le mythe est maléfique.

Mais situer le mythe uniquement dans ces deux perspectives, c'est reconnaître une vision analytique assez circonscrite. Dans les faits, il faut comprendre que le « quelque chose » auquel le mythe fait référence ne doit pas demeurer lié à des causes antérieures. Ricœur montre que pour bon nombre des figures mythiques, le référent brise le cercle causal d'une immanence finie et suggère une eschatologie, une transcendance vers le

---

futur. L'archéologie est remplacée par la téléologie. Cela permet de ne pas voir et chercher toujours une référence au premier degré, mais de considérer aussi dans le cas de l'étude des mythes (surtout les mythes devenus littéraires) l'une de deuxième, voire de troisième degré, une référence dont le sens n'existe pas encore, mais qui est à venir. Extraire le mythe d'une herméneutique qui voit *en arrière* et le placer dans l'une qui voit *en avant* signifie diriger le mythe vers ce que Ricœur nomme « le monde du possible », un monde à la fois inventé et découvert grâce aux figures : « Le mythe ne se réduit pas à une nostalgie de quelque monde perdu dans le passé. Il peut aussi servir à révéler des mondes nouveaux et sans précédent, à nous ouvrir à des mondes possibles » (Ricœur cité dans Kearney 194). Ainsi, lorsque Ricœur exhorte à renouveler la critique du mythe, il comprend le sens de la critique comme une démarche complexe qui est en mesure de faire la différence entre la *force explicative* dogmatique des mythes (car le rôle des mythes est bien celui d'expliquer le monde, l'homme, la société) et la *force exploratrice* des mythes qui ne cesse d'ouvrir l'esprit à un sens nouveau.

Or, associer le mythe à la force exploratrice signifie que le *logos* tient compte des potentialités trans-figurantes du *muthos*. Autrement dit, il faut cesser de voir uniquement des possibilités dé-figurantes du mythe, mais envisager aussi celles trans-figurantes. Il faut se ranger davantage du côté du *muthos* pour comprendre cette transfiguration à l'aide des figures.

Notre compréhension du mythe doit commencer par une réappropriation sélective. Nous ne sommes pas des primitifs vivant au niveau immédiat du mythe : le mythe reste pour nous toujours médiatisé et opaque [...]. L'homme moderne ne peut pas ignorer le mythe, ni le prendre naïvement *prima facie*. Le mythe sera toujours avec nous, mais nous devons toujours l'approcher critiqueusement [c'est-à-dire ne

pas se résumer à sa force explicative, mais à celle exploratrice aussi] (Kearney, 196, nous rajoutons)<sup>15</sup>.

C'est cette hypothèse liée à une herméneutique qui voit « en avant » que nous proposons de vérifier dans notre étude en l'inscrivant donc dans la lignée ouverte par Ricœur et ses héritiers.

Deuxième hypothèse : *La figure issue d'un mythe inventé dans l'espace du littéraire est un outil inter et transdisciplinaire efficace à explorer la force de l'imaginaire dans l'élaboration du savoir. La figure, détachée du statut d'une simple image-copie ou d'un symbole, devient une création mentale qui se réalise au fur et à mesure, à travers une lecture en profondeur, transversale.*

La figure, ou l'image comme forme qui repose sur l'absence (indispensable à son émergence) constitue un objet d'étude et de réflexion des plus importants depuis l'Antiquité grecque. Son statut ontologique relève de la tradition platonicienne pour laquelle l'image coïncide avec la « mise en image » : « L'image ne peut se comprendre que parce qu'elle a été faite à l'image d'un être qui tient lieu de modèle à reproduire » (Wunenburger 20). La pratique de la « mise en image » équivaut à la mimésis qui copie le modèle (*paradeigma*). Bien que l'artiste qui produit ces images demeure à proximité du modèle à reproduire, on distingue au niveau de la mimesis deux manières de reproduire : *l'eikastique* où les représentations sensibles, homologues qui sont proches du modèle, pour se constituer ainsi en icônes (*eikon*)<sup>16</sup> et *fantastique* où les images sont déformées par leur créateur pour donner des illusions, se constituant ainsi en images

---

<sup>15</sup> La citation est tirée de "Myth as a Bearer of possible worlds", entretien de Paul Ricœur avec Richard Kearney in *The Crane Bag Book*, édité par R. Kearney et M.P. Hederman, Dublin, 1982, p. 265 (Kearney 196)

<sup>16</sup> Par exemple le menuisier qui fabrique le lit selon un modèle de cet objet (Platon a 596 c).



fantomatiques (*eidolon*)<sup>17</sup>. Dans ces deux cas, l'artiste demeure dans le registre de la copie, qui est sa démarche. Il ne fait que reproduire sur ou à partir d'un modèle, il répète un aspect superficiel de l'étant, faisant de l'image une « perte d'être » (Wunenburger 21). À partir du moment où on accepte que l'image a une identité, une réalité propre, on revisite le processus de sa représentation, de son imagination et de sa pensée<sup>18</sup>. Dans notre travail, nous nous proposons d'étudier la figure comme création de pensée apparue à travers la lecture, détachée de tout modèle, y compris théorique. Nous ne saurons mieux vérifier cette hypothèse qu'à travers l'expérience des figures que nous ferons à partir du récit de Tolkien, une expérience où notre pensée sera ouverte par/aux affects. En mettant en avant notre propre subjectivité, nous ferons ainsi l'expérience du conceptuel différemment. Nous tenterons de *pratiquer* la figure et nulle autre méthode que la phénoménologie n'offre de meilleur cadre à cette entreprise. Souvent associée à l'étude de la conscience humaine (notamment à partir de Husserl), la phénoménologie, telle que nous entendons l'exploiter, cible le vécu et l'expérience subjective à travers une expérience figurale qui n'est ni normalisée, ni classée. Notre présence comme chercheur, notre « position d'observateur » (Kierkegaard) sera notre stratégie qui nous permettra de comprendre l'imaginaire depuis l'intérieur. Ainsi, nous décrirons, entre autres, grâce au charme des figures, une ambiance d'affects où nous nous livrerons à un plaisir de lecture, de l'imagination.

En partant du concept kantien du Beau et de celui de Volonté de puissance de Nietzsche, Agamben montre que l'expérience de l'art en général transgresse et passe au

---

<sup>17</sup> Par exemple le sculpteur qui prend la liberté de modifier les proportions de sa statue pour qu'elle soit bien perçue de loin et pour qu'elle donne l'illusion d'être vraie (Platon b 236 c).

<sup>18</sup> On évoque souvent à cet égard le terme allemand *Bild* —création d'image, qui se distingue du modèle, à l'opposé de *Abbild*, qui signifie copie.

fil du temps du côté d'un « spectateur désintéressé à [celui d'un] artiste intéressé » (Agamben 8). Selon l'auteur, il semble que ce passage se lit dès le Moyen Âge au moment où, dans l'instruction des évêques, on interdisait toute forme *d'ars nova* par la modulation du chant (la *fractio vocis*), car celle-ci distrayait trop les fidèles lors de la messe.

En choisissant de plonger dans le texte de Tolkien, d'agir sur les figures et de laisser les figures agir sur nous, cédon-nous trop à ... une distraction théorique ? En refusant la distance devenue obligatoire, indispensable à l'objectivation propre aux analyses littéraires, en refusant de « tuer » notre objet d'étude, la figure, pour mieux l'appréhender, participons-nous à un fractionnement des voix dans le chœur critique qui chante les théories d'aujourd'hui, transformant ainsi le son en un simple bruit ?

Troisième hypothèse : *Le processus figural se déroule à la manière d'un leitmotiv wagnérien qui repose sur la répétition dans la différence (Deleuze), sur la reprise et sur l'exception (Kierkegaard), inscrivant ainsi la figure dans l'ordre de l'interdisciplinaire décrit par le littéraire, la philosophie et la musicologie. Par cette dynamique de la répétition ou de la reprise, la figure dessine un espace de pensée élargi et différent.*

La phénoménologie de la figuration telle que décrite par Kearney (lui-même héritier de Husserl et Ricœur) comme « poétique du possible » à travers la préfiguration et la figuration (défiguration et ré-figuration perpétuelle) explique, entre autres, la « variation libre » (Husserl). Cette dernière peut-être analysée à l'aide du mécanisme d'un leitmotiv particulier dont la particularité repose sur le fait qu'il y a toujours un *à venir* en vue, qu'il n'y a jamais un déjà-vu et revu. Le leitmotiv wagnérien est d'un tel type, il rénove et revisite le sens même de la répétition. Le leitmotiv wagnérien s'édifie en une fabrique de

formes toujours nouvelles. On répète alors que rien ne se répète comme simple copie. Pour le spectateur qui fait son expérience, qui l'assimile, l'intériorise, le leitmotiv est un « tremplin à [son] imagination ré-créatrice » (Tcherniack 139). À travers cette création ou re-création permanente, le leitmotiv devient source de compréhension, il ouvre la pensée. La figure qui varie librement à la manière d'un leitmotiv wagnérien relève de deux types de répétitions, l'une externe, hypothétique, statique et l'autre interne, catégorique, dynamique (Deleuze). Cette dernière répétition, évolutive, repose sur une contraction, une synthèse temporelle qui exige des lecteurs qu'ils s'inventent sans cesse un avenir *in praesens*, légitimant ainsi le fait que le sens d'un texte ne soit jamais derrière lui, mais toujours devant lui, un sens *à venir*. C'est dans cet *à venir* que les choses se répètent (jamais dans le passé, ni dans le présent, selon Deleuze), c'est dans cet *à venir* qu'on trouve une répétition puissante deleuzienne, une répétition joyeuse nietzschéenne ou une répétition libératrice kierkegaardienne. Une différence se crée comme modification dans l'âme du lecteur. Deleuze l'appelle « différence dans l'âme contemplative » pour faire comprendre que la répétition modifie l'âme qui la contemple, modifie la pensée de celui qui figure. Cette pensée devient contractante, synthétisante, elle se fonde sur la différence, elle est différente. Cette dernière hypothèse nous permettra de vérifier un tel type de pensée, devenue imminente dans le contexte actuel où la discipline ne semble plus suffire pour ce qu'elle incarne comme espace clos.

## **Cheminement**

Nous avons choisi de situer le support, le point de départ de notre étude donc, dans le récit *The Lord of the Rings* de Tolkien. Si le corpus est délibérément circonscrit, il a l'avantage d'être traité dans un paysage critique vaste et cohérent. En puisant tant dans le savoir francophone que dans celui anglophone, nous tentons aussi de créer un pont que ce récit vu comme **mythe-en-invention** nous autorise à le faire. Ainsi, *The Lord of the Rings* de Tolkien ne se verra pas pris comme objet d'étude ni dans une perspective de la littérature anglaise, ni dans une perspective rigoureuse médiéviste ou philologique qui lui est souvent associée. Ce récit jouera le rôle de support médiateur à une analyse qui n'obéit ni à l'étude intrinsèque de la narration tolkienienne, ni à l'étude des sources mythiques qui ont inspiré l'auteur, ni à l'étude des effets de réception de ce récit, qu'il soit livre, film, jeu vidéo, bande dessinée, etc. Ce récit est pour nous une porte qui s'ouvre depuis le littéraire vers la philosophie à l'aide des figures. C'est en cela que nous mesurons donc la particularité de notre démarche qui s'éloigne des perspectives proposées jusqu'à présent à partir de ce récit<sup>19</sup>.

\*\*\*

Ainsi, **le premier chapitre** propose une perspective critique du mythe. Partant de la place du mythe dans l'imaginaire, on comprendra que le *muthos* ne s'inscrit pas dans un ordre de vérité (ou de fausseté), mais dans l'ordre de l'efficacité, notamment l'efficacité

---

<sup>19</sup> À cet égard, nous constituons une annexe avec les principales études réalisées à partir de ce récit dernièrement. Voir Annexe 2 : *Éventail des études réalisées à partir du récit The Lord of the Rings de Tolkien*.

de donner corps à la pensée à travers les figures. Nous évoquerons dans ce premier chapitre la difficulté liée au statut du mythe dans le littéraire, nous puiserons dans le vaste paysage critique qui s'y voit associé pour mettre en évidence la distinction demeurée vulnérable entre le mythe ethno-religieux et le mythe littéraire. Bien que le mythe se trouve « au carrefour des sciences humaines » (Sellier), et que notre perspective d'étude valorise la traversée disciplinaire, nous ne nous donnons pas le mandat de redéfinir le mythe selon ces nouveaux critères que l'on rajouterait à ceux qui existent déjà et qui rendent déjà ardu tout essai de définition. Le passage par la définition et le statut du mythe n'est qu'une étape qui nous permettra de comprendre la catégorie du mythe littéraire qui nous intéresse. En ce qui concerne les différentes théories et méthodes d'analyse du mythe, nous tracerons un tableau sélectif en passant en revue la mythocritique (axée sur le texte), la mythanalyse (qui assure le passage du texte au contexte) ou la mythocritique de Brunel (qui considère le mythe comme un pré-texte, un hors-texte, et qui envisage l'analogie entre la structure du mythe et celle du texte). Ce tableau nous servira à déceler les particularités du mythe ethno-religieux, primordial, souvent opposé au mythe littéraire, ainsi que la disposition mentale appropriée au mythe, qui passe d'une humeur interrogante (Jolles) à l'émerveillement, à la fascination. Nous verrons que si le mythe primordial explique le monde, le mythe littéraire entre en conflit avec le monde, le bouleverse par les figures qu'il crée et auxquelles il soumet le lecteur (Blanchot). Le mythe prête à la littérature une dimension sacrée en faisant de l'interprète un prêtre, de l'écriture un oracle, et des figures une ivresse rituelle apte à approfondir son mystère. Le mythe s'analysera ainsi comme résultat d'une expérience, l'expérience des figures, comme produit d'une errance, d'une fascination, d'un enchantement, comme

création, comme invention qui ne se situe pas uniquement du côté de l'auteur, mais aussi du côté du lecteur sur lequel ces figures agissent.

**Le deuxième chapitre** sera tourné vers l'établissement d'une nouvelle catégorie qui s'inscrit dans celle du mythe littéraire. Le mythe n'est pas le genre du récit *The Lord of the Rings* de Tolkien, qui sert de corpus à cette étude. Mais, ce récit relève sans conteste du mythe et du mythique. Il revient au lecteur de faire l'expérience de cette dimension qui relève du *myth-making*, une forme communément associée à l'entreprise de Tolkien. Il importe de souligner le fait que si le mythe n'est pas un concept (le premier chapitre nous aura confirmé qu'il est impossible de dresser un paradigme analytique valable à tout mythe, issu de toute mythologie confondue), le *myth-making* semble bien être un concept fondé sur des exigences unanimement reconnues, notamment dans le cas de Tolkien. Ainsi, le *myth-making* envisage les éléments constitutifs par la création d'un temps individuel, d'un espace particulier (d'une géographie propre), d'une sociologie spécifique (par des races, tribus, peuples), des langues distinctives et d'une profondeur. De plus, il repose aussi sur des procédés caractéristiques qui certifient qu'il ne s'agit certes pas de créer un monde réel, mais d'en créer un qui pourrait l'être, un monde où l'on pourrait faire comme si tout était vrai. À cet égard, certaines approches philologiques servent de modèles à comprendre ce monde du *comme si*. Nous étudierons la méthode de *l'asterisk reality* (Shippey cité dans Nagy a) qui révèle des moyens grâce auxquels on peut alimenter l'imaginaire de nouvelles ressources, de nouvelles formes. Outre cette méthode transférée à l'univers mythique, la retextualisation, sorte d'intertextualité intrinsèque au niveau de l'œuvre de Tolkien (Nagy b) est le deuxième procédé qui assure une tradition même à l'histoire de *The Lord of the Rings*. De cette façon se légitime le fait

que les procédés classiques, traditionnels, servent à créer un nouveau phénomène dans le mythe sur le terrain du littéraire. Ces deux procédés, *l'asterisk reality* et la retextualisation problématisent la notion de *myth-making* en soi, qui relève en fait du *myth-remaking*. Dès lors, nous ne pourrions pas céder à la fâcheuse habitude selon laquelle l'expression de *myth-making* est souvent traduite en français par « mythe créé ». Nous proposerons le terme de **mythe-en-invention** pour décrire une catégorie qui tiendrait compte des nuances qui la modulent, tant comme création d'auteur, mais surtout comme création de lecteur. Faire l'expérience du **mythe-en-invention** à partir du *The Lord of the Rings* de Tolkien permet au lecteur de comprendre qu'il fait, lui aussi, partie d'une Grande Histoire. Du point de vue méthodologique, le **mythe-en-invention** ne s'attache pas à une simple étude des sources mythiques dans l'espace du récit de Tolkien, mais cible un sens *à venir* auquel celui-ci donne lieu. Il invite à faire une expérience de la proximité du mythe. La question devant laquelle le **mythe-en-invention** nous place (ou nous replace à notre tour) est : peut-on lire vers le futur, alors que nous sommes devenus si habiles et habitués à lire du passé vers le présent ? Par le **mythe-en-invention**, le mythe littéraire se valorise comme « point de fuite » et incite les lecteurs à avoir le courage de l'à venir, à oser l'inaccompli et non seulement l'accompli. Ainsi, nous verrons que le **mythe-en-invention** est une notion complexe qui légitime certes une entreprise mythopoïétique qui ne nous ramène pas vers la création, mais vers une *recréation* permanente. En ce qui concerne les fonctions et les acquis du **mythe-en-invention**, ceux-ci relèvent du recouvrement (re-gain de la vue), de l'évasion, de la consolation, de la joie. Le regain de la vue est assimilé par Tolkien dans ses écrits critiques, à un « nettoyage des vitres » qui devrait permettre de retrouver une vue claire, une vue par soi-même, qui

devrait aussi permettre de se débarrasser des opinions préconçues. L'évasion du lecteur dans cet univers mythique inventé est à comprendre comme « évasion d'un prisonnier » et non pas comme « fuite d'un déserteur » (*Faërie*, Tolkien). L'évasion est un moyen d'assouvir ce désir primordial de l'homme de s'entretenir avec les autres choses vivantes, réintégrant ainsi un Monde Perdu duquel il est coupé aujourd'hui. Les outils qui assurent ce regain de la vue, cette évasion comme expérience d'un non-lieu, qui se mue petit à petit en lieu de savoir, sont les figures qui émergent du sol du **mythe-en-invention**.

**Le troisième chapitre** aura pour tâche de proposer la figure telle que nous entendons l'explorer, comme création du lecteur, comme entité mouvante s'inscrivant dans l'ordre de la métamorphose, ce qui rend difficile (voire impossible) tout essai de théorisation de la figure à partir d'une double perspective, inter et transdisciplinaire. La figure invite plutôt à une expérience. La force de cette figure demeure l'émotion, l'affect, le sensible, activé lors de la figuration qui guide vers la connaissance tout en préservant le roman de s'élever « à des percepts qui ne sont plus perception de personne » (Montebello). Puis, la force de cette figure réside dans le fait qu'elle ouvre le littéraire à la philosophie. Le lecteur a accès à l'infini à travers le monde du sensible, « ce monde qui est "plus vieux" que l'univers de la pensée » (Merleau-Ponty 28), ce monde qui génère en fait l'univers de la pensée. Après avoir établi quelques repères qui légitiment l'usage du terme figure, à la place de celui d'image ou de symbole, repères qui confirment aussi la perspective de l'analyse en tant que phénoménologie et non pas en tant que représentation ou mimesis, nous comprendrons que le mode de la figuration n'est ni celui de *valoir-pour* (représentation) ni celui de *l'être-comme* (ressemblance), mais celui du *comme si* (possible). Deux instances seront associées au figural : *se figurer dans le monde*



(imagination) et *figurer dans le monde* (agir, créer, innover, inventer). Celles-ci décèleront la figure comme devenir de la compréhension, comme attente, comme espoir de celui-ci. Nous détaillerons les modalités et les étapes du processus figural par l'étude de la préfiguration (qui repose sur la perception) comme étape où la figure fulgure dans notre esprit et la figuration proprement dite (qui repose sur l'imagination) et qui se caractérise par une « variation libre » (Husserl) de plusieurs mouvements : la défiguration, la refiguration... La dynamique de la variation libre s'apparente, dans notre cas, au mécanisme mélodique du leitmotiv wagnérien dont la spécificité est de faire évoluer un motif musical (et non pas de le redoubler). Respectueux du passé, du sens des motifs antérieurs, qu'il ne détruit pas, le leitmotiv wagnérien, à la différence d'un leitmotiv dit habituel, retient ce passé tout en laissant entrevoir l'avenir à travers une mélodie infinie qu'il décrit : une mélodie qui n'est pas infinie, car elle n'a pas de fin, mais qui est infinie à tout moment, qui est d'une grande richesse et épaisseur (Nicolas). Le leitmotiv wagnérien repose sur la répétition dans la différence (Deleuze), sur la reprise, prêtant ainsi à la figure l'attribut *d'exception* (Kierkegaard). Tout au long du processus figural, la figure s'appuie sur une absence, sur un manque. Or, l'absence relève d'une transcendance. Merleau-Ponty montre que l'invisible n'est pas juste non-visible, mais une absence qui compte au monde. Grâce à cette absence, le passage au savoir, au sens des choses, à la pensée, se réalise par une démarche transversale, verticale. Ainsi, dans la première phase du processus figural, un élément ou une chose laisse entendre qu'il peut également figurer et signifier autre chose. Concrètement, notre figure se dévoilera dans la première étape de la préfiguration comme angoisse. Elle nous intéressera certes pour ce qu'elle symbolise à un premier degré en tant qu'angoisse, mais

elle nous intéressera davantage comme présence qui cache une absence, c'est-à-dire l'espoir. Cet élément absent, l'espoir, il n'est pas de l'ordre figural du visible (du direct). Puisqu'il est invisible (indirect), il ne peut être *vu* (compris) qu'à travers des choses visibles. C'est-à-dire que l'espoir doit emprunter à l'angoisse une certaine forme de visibilité (compréhensibilité). Ainsi, l'angoisse s'efface, elle n'est plus analysée pour elle-même, mais pour ce qu'elle cache. *Pour saisir que l'angoisse figure l'espoir, il faut être en mesure d'imagination*. C'est ainsi que la figure métamorphose notre espace de pensée, car son processus engendre toujours un « penser plus », un « signifier plus » et un « vivre plus » (Kearney). À la fin de ce chapitre, nous confirmerons que la figure n'est plus uniquement de l'ordre du littéraire, mais aussi de celui de la philosophie, de la musicologie, décrivant ainsi un espace, un intervalle inter et trans disciplinaire.

**Le quatrième et dernier chapitre**, quant à lui, érigera l'espace d'une application, d'une mise en pratique de la figure et du figural tel que proposé à partir du **mythe-en-invention** tolkienien. Depuis la position de lectrice, nous ferons donc l'expérience des figures, une expérience liée à la notion de l'épreuve. Car, figurer est un passage de l'expérience par l'épreuve (Spinoza). Ainsi, de la constellation d'un voyage vers les Ténèbres dans le récit de *The Lord of the Rings*, d'un voyage dominé par la mort, par le secret de l'Ennemi ou par la peur, la figure de l'*angoisse* fulgure tel un éclair (Deleuze) à partir de trois projections. Nous travaillerons à partir de l'exemple du roi Théoden en déperdition, de l'immolation de Denethor, l'intendant de Gondor, et de la montée finale de Frodo sur la Montagne du Destin sous l'Œil de Sauron. À partir de ces trois exemples, la figure de l'angoisse donne à penser la corruption, la dénaturation du savoir ou la régression de la pensée. L'élément qui relie ces trois faces différentes de l'angoisse est la

souffrance. Bien que cette figure se répète différemment, sous un autre visage, et qu'elle ne demeure jamais une duplication ou la simple copie d'un cliché qui revient, elle ne relève que d'une répétition externe, horizontale (Deleuze) et ne restitue pas le mécanisme du leitmotiv wagnérien. En regardant transversalement, « dans sa profondeur », nous saisissons une fissure qui deviendra rupture (la rupture est le fondement de l'exception kierkegaardienne), ainsi nous verrons comment l'angoisse se répète à un deuxième degré en tant qu'espoir. Cette dernière répétition est cachée, vêtue, interne, intensive, verticale, elle est une véritable répétition dans la différence (Deleuze), une véritable reprise, selon le principe du leitmotiv wagnérien. L'angoisse devenue l'espoir, donne à penser l'attente, la transcendance et l'indépendance. L'élément qui relie ces trois faces est le désir. Modulé par la dualité présence/absence, le désir permet de nous définir en lecteurs Éros, et rien d'autre que le mythe même ne sert de meilleur outil à nous comprendre en tant que tels, comme êtres de l'intervalle qui cheminent entre un manque (une absence) et une présence possible<sup>20</sup>.

Cet intervalle se dessinera doublement au niveau de la figure, car elle devient figure spatialisée (qui réunit *muthos* et *logos*) et aussi figure spatialisante (comme expansion de l'espace de la pensée à partir du récit). La dernière partie de ce chapitre sera habitée par ... la rumeur. Nous aurons vérifié notre présupposé selon lequel la mise en place d'une théorie à travers la figure étudiée dans un contexte qui ne relève plus du disciplinaire, mais de l'inter et du transdisciplinaire, devient impossible (ou du moins très difficile). Ainsi, nous nous attacherons à une simple rumeur, car celle-ci est moins contraignante

---

<sup>20</sup> Fils de Poros ou l'Expédient et de Penia ou le Manque, Éros hérite de son père l'éveil et l'expédition, pour pouvoir cheminer dans l'univers de dénouement et de manque où il est plongé par sa mère. Grâce à cet éveil, Éros avance vers les richesses qui l'attirent : le Savoir, la Beauté... (Detienne et Vernant).

qu'une théorie, moins asservissante aussi. La rumeur indique uniquement des directions, trace des vecteurs de transmission où *chacun peut ajouter sa version lors d'une création collective* (Detienne). C'est la rumeur, et non pas la théorie, qui offrira à la figure, le cadre pour que l'individuel se dirige vers un général, pour que le subjectif devienne intersubjectif. Comme le propre de la rumeur est la traversée de l'espace, certes, mais aussi la traversée d'une communauté, nous considérerons en fin d'analyse l'émergence d'une communauté lectorale qui ne sera pas étudiée du point de vue social, mais qui sera comprise comme lieu virtuel de penser ensemble transversalement. Il s'agit d'une communauté où chaque lecteur s'inquiète et s'affaire à parler de sa propre figure, et il parle au Je, il prend en compte sa propre subjectivité. Ainsi, il abandonne tout plan horizontal de pensée préétabli par différentes théories dans le cadre strict des disciplines pour édifier sa propre Carte de pensée extensive vers d'autres territoires.

## ***Bibliographie Introduction***

Agamben, Giorgio. « La chose la plus inquiétante » dans *L'Homme sans contenu*, Paris, Circé, 1996.

Bachelard, Gaston. *L'air et les songes. Essais sur l'imagination du mouvement*. Paris : Librairie José Corti, 2001 [1943].

Barthes, Roland. *Mythologies*. Paris : Éditions du Seuil, 1957.

Blanchot, Maurice. *Faux pas*. Paris : Gallimard, 1943.

Blumenberg, Hans. *La raison du mythe*. Paris : Éditions Gallimard, 2001.

Brunel, Pierre (a). *Mythocritique. Théorie et parcours*. Paris: Presses Universitaires de France, 1992.

Deleuze, Gilles. *Différence et répétition*. Paris, Presses universitaires de France, 1972.

Detienne Marcel. « La Rumeur, elle aussi, est une déesse ». *Le Genre humain. La rumeur*. Paris : Fayard. Revue trimestrielle publiée avec le concours de la Maison des Sciences de l'Homme, de l'École des Hautes Études en Sciences sociales et du CNRS, N° 5, 1982, p. 71-81.

Detienne, Marcel et Jean-Pierre Vernant. *Les Ruses de l'intelligence. La Métis des Grecs*. Paris : Flammarion, 1974.

*Faërie par J.R.R. Tolkien*. Paris : Christian Bourgois Éditeur, 1974. Traduit de l'anglais par Francis Ledoux.

Gusdorf, Georges. *Mythe et métaphysique*. Paris : Flammarion, coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1953.

Husserl, Edmund. *Idées directrices pour une phénoménologie*. Paris : Gallimard, coll « Tel », 1985.

Kearney, Richard. *Poétique du possible. Phénoménologie herméneutique de la figuration*. Paris : Beauchesne, 1984.

Kierkegaard, Søren. *La Reprise*. Paris : Garnier Flammarion, 1990.

Jolles, André. *Formes simples*. Paris : Seuil, 1972 [1930].

Merleau-Ponty, Maurice. *Le visible et l'invisible*. Paris : Gallimard, 1964.

Montebello, Pierre. « Qu'est-ce qu'une figure esthétique ? ». [En ligne] [http://w3.philo.univ-tlse2.fr/IMG/pdf/MONTEBELLO\\_Qu\\_est-ce\\_qu\\_une\\_Figure\\_chez\\_Deleuze.pdf](http://w3.philo.univ-tlse2.fr/IMG/pdf/MONTEBELLO_Qu_est-ce_qu_une_Figure_chez_Deleuze.pdf). Page consultée le 15 janvier 2009.

Nagy, Gergely (a). "Fictionality". *J.R.R. Tolkien Encyclopedia. Scholarship and Critical Assessment*. Drout, Michael D.C. Editor. New-York – London : Routledge, 2007, p. 204.

\_\_\_\_\_ (b). The great chain of reading. (Inter)-textual relations and the technique of mythopoesis in the Turin story. *Tolkien the Medievalist*. Edited by Jane Chance. London and New-York: Routledge, 2005, p. 239-258.

Nicolas, François. *La « mélodie infinie » comme synthèse musicale par modulation*. 2006. [En ligne] <http://www.entretemps.asso.fr/Wagner/Parsifal/10.htm>. Page consultée le 14 novembre 2007.

Platon (a). *La République*. Paris : Garnier Flammarion. Traduction et présentation de Georges Leroux, 2004, livre X, p. 485-523.

Platon (b). *Le Sophiste*. Paris : Garnier Flammarion. Traduction et présentation par Nestor-Luis Cordero, 2006.

Sellier, Philippe. « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire? » *Littératures* n° 55/1984, p. 112-126.

Spinoza, Baruch. *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, 1954.

Tcherniack, Olivier. « Le leitmotiv wagnérien », dans *Avant Scène Opéra*. Paris : Éditions Premières Loges, n° 6-7, 1986, p.138-142.

Tolkien, John Ronald Reuel (a). *Le Seigneur des anneaux*, éd. complète avec Appendices et Index, traduit de l'anglais par Francis Ledoux, Paris : Christian Bourgois, 2002 [1972 pour la traduction française]: *La Communauté de l'anneau*, tome I; *Les deux tours*, tome II et *Le retour du roi*, tome III.

\_\_\_\_\_ (b). *The Lord of the Rings*. London: HarperCollins Publishers. One volume paperback edition, 1995 [1968]: *The Fellowship of the Ring*, *The Two Tower*, *The Return of the King*.

Wunenburger, Jean-Jacques. « L'idole au regard de la philosophie des images ». *Teoria si practica imaginii. Imaginarul cultural (Théorie et pratique de l'image. Imaginaire culturel)*. Caietele Echinox (Cahiers Echinox). Cluj : Dacia, 2001, vol. 2, p. 19-28.

# Premier chapitre

## I.1. L'intérêt des ruines

« Le lecteur et l'auteur ont encore le droit de jouer avec des ruines. »  
(Brunel a 86).

En s'intéressant aux constructions discursives qui relèvent de la pensée, Bouchard propose, dans son ouvrage *Raison et contradiction. Le mythe au secours de la pensée*, une analyse intéressante sur le statut de l'imaginaire aujourd'hui et sur la place du mythe dans l'imaginaire<sup>21</sup>. L'auteur montre qu'il ne faut pas réduire la pensée au seul exercice de la raison (du *logos*), la pensée est plus que *logos*<sup>22</sup>. Ainsi, il faut l'ouvrir ou la rouvrir au mythe. Pour Bouchard, la pensée est « lieu d'énonciation formelle, de production de sens, pouvant faire appel à l'argumentation, à la rhétorique, à la connaissance positive, mais aussi à la fiction et au mythe » (19). Cela légitime le sérieux associé à la portée du mythe qui n'est plus un terme péjoratif assimilé par de nombreux auteurs à la dégradation de la pensée, c'est-à-dire un simple discours trompeur qui ne fait que travestir la réalité (23), un simple discours que l'on doit ranimer de temps en temps. Selon Bouchard, on

---

<sup>21</sup> Les considérations de l'auteur sont importantes pour le statut du mythe dans le paysage critique contemporain, bien que sa démarche soit différente de la nôtre. En effet, Bouchard réalise une étude sociopolitique pour saisir l'importance du mythe dans l'imaginaire collectif et pour déceler un type approprié de pensée.

<sup>22</sup> L'opposition entre *muthos* et *logos* est bien enracinée dans les « esprits analytiques », depuis Platon. Cette opposition se raffermi encore à l'heure actuelle où pensée est, pour la plupart des cas, synonyme de raison.



serait en mesure de prêter plus d'attention au mythe si on comprenait le statut de l'imaginaire vu selon deux axes : 1) « en partie comme résultat d'une *démarche de négociation du réel* : en tant que réservoir de mythes, l'imaginaire n'est jamais une invention, une fiction intégrale; en tant que réservoir de savoirs, il ne peut jamais être tenu pour une « copie fidèle » de la réalité » et 2) en partie *comme credo* ou pari sur l'univers : l'imaginaire affirme un ensemble de valeurs, il institue des croyances, des normes, il propose des modèles, des repères, il indique des directions pour l'action (p. 24).

Cela signifie que le mythe (*muthos*) ne répond pas à une simple interprétation au premier degré de la pratique discursive dans l'énonciation associée à des clichés quelconques, mais aussi à ce « qui loge » en aval de ce discours, ce qui le nourrit d'affects (de l'auteur, puis du lecteur qui le lit)<sup>23</sup>. En effet, d'un côté, le *muthos* relève de l'affect, de l'émotion, de tout ce qui ne touche pas directement la raison, et de l'autre, il s'organise ou se donne à lire à travers une forme (un récit) ordonnée. Chercher uniquement le côté ordonné du *muthos* signifie tomber dans le piège de la raison, réduire la pensée à la raison (intellect) qui suppose la faculté d'ordonner, de déduire, de comparer, de critiquer, de valider des énoncés selon des règles logiques, des postulats, des théories (Bouchard 28) et, ainsi, céder finalement à la tentation de la science. Depuis cette perspective, le *logos* s'oppose irrémédiablement au *muthos*. Néanmoins, la raison « n'opère à l'état pur qu'à l'intérieur des limites qu'elle s'est elle-même tracée d'une façon parfois assez arbitraire et dans de grandes directions fixées par des catégories, des traditions, des orientations premières où s'enracinent les paradigmes » (Bouchard 27-28).

---

<sup>23</sup> Bien qu'il s'agisse à l'égard de l'affect de l'auteur et de celui du lecteur de deux temporalités différentes, qui ne sont pas nécessairement liées.

L'imaginaire (dont le mythe fait partie) dépasse ces opérations. Il s'éclaire par des figures qui peuvent représenter un moteur de savoir. Le mythe assure « la fécondité de la pensée imaginative » dont la raison est à la fois « arbitre et débiteur » (p. 30). Face au *logos*, le *muthos* est un énoncé non-vérifiable, motivé par des émotions, des rêveries. Mais, il est un recours nécessaire. On pourrait dire comme La Rochefoucauld « que ce nécessaire recours au mythe est l'hommage que la raison rend à son contraire » (Bouchard 83).

Le *muthos* relève d'un ordre normatif qui n'est pas celui de la vérité ou de la fausseté. En tant qu'expression préférentielle de l'affect, le *muthos* — cause et matériau de musement<sup>24</sup> ne peut pas s'inscrire dans l'ordre de la vérité, mais, éventuellement dans celui de l'efficacité (comme le montre Bouchard). C'est ainsi que nous le mesurerons : en terme d'efficacité à produire des pensées *par* et *grâce* aux figures qui sollicitent les affects.

Une première efficacité du *muthos* est liée à l'enchantement, à l'émerveillement, à l'étonnement. N'oublions que pour les Grecs l'étonnement, le *thaumazein* est associé au *muthos* comme porte ouverte de la connaissance, du savoir (Monneyron et Thomas 16). Tolkien le reconnaît également à travers le concept de *Faërie* : « [...] faërie does refer to a supernatural creature but to a supernatural activity (the act on enchanting) and/or condition (the state of being enchanted) » (cité dans Fleiger 184)<sup>25</sup>. S'étonner,

---

<sup>24</sup> Précisons de suite le sens du terme de musement. Apparue sous la plume du sémiologue Charles Sanders Peirce, ce concept désigne un état particulier, une sorte de rêverie, mais qui préserve l'individu ancré dans la réalité. Nous savons qu'un des grands soucis philosophiques de Peirce a été la continuité (Balat). Ce concept permet de décrire l'errance de la pensée lancée par des stimuli particuliers (en l'occurrence, il s'agit du *muthos* et les figures qu'il véhicule), mais une errance qui ne coupe pas l'individu du monde, où l'état de conscience est maintenu. Bertrand Gervais reprend ce concept dans ses études sur la notion de figure. Pour lui, « l'acte de muser caractérisait la relation du sujet aux objets de pensée qui l'envoûtent et l'obsèdent. Muser, c'est se perdre dans la contemplation de figures, de *ses figures* » (Gervais/Baroni).

<sup>25</sup> Tolkien explique le concept de Faërie dans son ouvrage *On Fairy Stories* écrit comme introduction à *George McDoland's Story* en 1939, ainsi que dans les essais critiques *The Golden Key* (1964) et *Smith of Wootton Major* (1964-1966). Pour plus de détails, se rapporter à l'entrée "Faërie" dans *J.R.R. Tolkien*

s'émerveiller remplacera dans cette étude la volonté devenue habituelle de s'appropriier le mythe pour l'évaluer en opposition stricte avec le *logos*.

---

*Encyclopedia. Scholarship and Critical Assessment.* (Fleiger 183-185). Pour la traduction française, on se rapporte au *J.R.R. Tolkien. Faërie et autres textes* (Ferré éditeur).

### **I.1.1. L'écueil de la définition**

L'histoire littéraire, celle des religions, la philosophie, la psychanalyse, l'anthropologie, l'ethnologie ou la sociologie ont essayé, chacune à leur tour, à « discipliner » le mythe en le récupérant pour le définir depuis leurs propres territoires, en fonction de leurs propres « coutumes », lui imposant ainsi des rituels de la parole et des pensées spécifiques. Il faut s'interroger sur la convenance de cette démarche. En effet, faut-il constamment définir et redéfinir le mythe, c'est-à-dire reconnaître un manque, une insuffisance dans toutes les définitions antérieures qui légitimeraient la proposition d'une nouvelle définition ? Puis, il faut admettre que définir tient d'une certaine position fédératrice de la notion hétérogène du mythe. Est-il si facile de se situer ou de situer le point de départ de l'analyse aussi haut pour que la vue soit acceptablement vaste ?

Un réflexe scolaire, bien enraciné dans vingt-cinq siècles d'enseignement rhétorique, incite à chercher d'abord une définition. Est-ce la meilleure méthode ? On peut en douter. Faut-il vraiment vouloir se placer tout de suite au sommet, se confronter d'emblée à la notion la plus abstraite, celle de mythe en général ? Les difficultés qu'on rencontre, lorsqu'on adopte cette voie, sont immenses et sans doute insurmontables (Backès 9-10).

Bien que Sellier souligne que « la place stratégique du mythe [est] au carrefour des sciences humaines » (cité dans Monneyron et Thomas 69), notre propos ne vise pas la quête d'une redéfinition du mythe depuis une perspective interdisciplinaire comme la nôtre, au croisement de la littérature, la musicologie et la philosophie. Nous croyons plus approprié de nous servir du mythe comme base, comme matrice où se greffe une analyse de la figure et de la figurabilité pour une description des principes appartenant aux

conceptions théoriques de l'imaginaire. Le mythe, comme Grand Récit fournit par excellence un outil (la figure) qui n'est issue de la littérature que pour la dépasser et entamer une traversée des territoires, rendant ainsi possible la *poiesis* et la *praxis* dans et de l'imaginaire et dans l'étude de l'imaginaire<sup>26</sup>.

On fait semblant de croire dans les études littéraires qu'il suffit de s'entendre sur les définitions. Cette bonne volonté ne suffit pas, elle est la source d'incompréhensions désespérées dans des colloques et les soutenances de thèses. L'intervenant ou le candidat, donne, en commençant, une définition de certains mots [du mythe en l'occurrence]; l'auditoire ou le jury lui reprochent de n'avoir pas tenu compte d'autres possibilités ou au contraire d'avoir été trop large. On entend proclamer des formules comme : « Le mythe, pour moi, c'est l'expression d'un conflit inconscient » ou « Pour moi, il n'y a pas mythe sans un élément surnaturel ». Dans le contexte d'un colloque ou d'une soutenance, il semblerait pourtant que le seul reproche dont on puisse accabler l'orateur ou le candidat soit de n'être pas resté à la limitation qu'il avait d'abord annoncée (Backès 106).

Pour éviter ces écueils, établissons tout de suite notre limite. La perspective définitionnelle convoquée dans cette étude sert à la compréhension de certains aspects précis du mythe, soit par rapport aux formes avoisinantes, soit par rapport à un essai de catégorisation intrinsèque dont il a été muni par la mythocritique.

## ***1.2. L'histoire et l'évolution de la notion du mythe***

La polysémie du terme mythe, surtout sur le terrain du littéraire, est l'expression d'un lexique assez riche qui lui est attaché : mythe, légende, fable, conte. Ces termes sont parfois utilisés d'une manière indifférenciée, entraînant ainsi la notion de mythe dans des

---

<sup>26</sup> Nous comprendrons *poiesis* comme « *poiein*, produire au sens de porter à l'être » et *praxis* comme « *prattein*, faire, au sens de : agir » (Agamben 92)

confusions, voire dans l'appauvrissement d'un sens premier qui lui aurait été attribué depuis la nuit des temps, en tant que récit des origines.

Saussure attire l'attention sur le fait que : « C'est une mauvaise méthode que de partir des mots pour définir des choses » (31). Mais en même temps quelle autre démarche adopter, peut-on faire différemment à présent où tout ce qui reste est le mot mythe ?<sup>27</sup> Le mot n'est-il pas l'expression de la chose, comment l'éviter alors pour définir la chose ? Au-delà de ce débat, pour comprendre les particularités du mythe, nous croyons plus opportun de nous attacher à l'examen des termes avoisinants énumérés que nous envisagerons constamment à proximité et par comparaison au mythe<sup>28</sup>.

Situons le point de départ dans l'ouvrage de Barthes : *Mythologies*<sup>29</sup>. En puisant dans son actualité, l'auteur emprunte le mot « mythe » au fait divers, à la politique, au sport, à l'alimentaire. Au-delà d'une parole, le mythe est un signe qui peut avoir comme signifié tout et n'importe quoi. L'auteur postule le besoin de la sémiologie pour analyser le mythe, car les sciences du langage ne suffisent pas. À cela s'ajoute le fait que le mythe « est une parole choisie par l'histoire : il ne saurait surgir de la nature des choses » (Barthes 194), ce qui signifie, selon Barthes, que le mythe ne fait que déformer un sens qui demeure à jamais voilé, s'assurant ainsi la pérennité. Par conséquent, le mythe n'est qu'un mensonge, une supercherie de la raison (Barthes cité dans Bouchard 43). La doxa du mythe serait celle de la bourgeoisie qui, en classe dominante, l'impose. En dépit de la volonté de l'auteur de ne pas voir le mythe comme concept (pour Barthes, le mythe est

---

<sup>27</sup> Notre objet d'étude est bien le mythe littéraire. Nous sommes bien consciente du fait que des mythes continuent à émerger et à s'étudier à l'échelle de divers regroupements communautaires, voire tribus, mais cela tient de l'anthropologie ou l'ethnologie.

<sup>28</sup> Bien que la crise de la notion de mythe soit souvent évoquée, on trouve difficilement, voire rarement des mises en perspectives éclairantes à l'égard de l'usage indifférencié de ces termes.

<sup>29</sup> Auteur qui s'inscrit dans *l'herméneutique du soupçon*, comme nous l'avons montré dans l'Introduction.

plutôt une forme), ainsi reformé et réduit à l'état d'outil idéologique, le mythe relève néanmoins du conceptuel au service du social et de la politique<sup>30</sup>. Une première question se pose alors : le mythe, le vrai mythe peut-il être concept ? Une seconde question découle aussitôt de la première : que définit-on par le « vrai mythe » ?

De nombreux auteurs qui se sont attardés au mythe, soulignent que le mot actuel mythe est issu de l'étymon grec *muthos*<sup>31</sup>. Certains ont expliqué son sens comme « récit sacré concernant les dieux et les héros » (Ramnoux 1039), tandis que d'autres ont soulevé davantage l'aspect lié à l'oralité. Pour ces derniers, le mythe désigne « tout espèce de discours » (Saïd 5) en tant que mot neutre, jusqu'au V<sup>e</sup> siècle, chez les Grecs. À l'époque d'Hérodote, on commence à questionner la vérité véhiculée par ce discours libre, et on met l'accent sur l'impossibilité de la vérifier, car le mythe est un récit qui « vient d'ailleurs », qui ne trouve son origine nulle part et à aucune date précise. Dès lors, le *muthos* se voit associé au mensonge, à l'artifice et à la tromperie. Il semble que la guerre de Troie ait eu une importance notable à opérer dans l'esprit des Grecs une distinction entre les légendes, les mythes (qui ne portent aucune datation) et les « véritables » événements historiques<sup>32</sup>. Pourtant, cette distinction ne mène pas directement à une rupture entre le monde des dieux et celui des hommes, en dépit de la scission entre *muthos* et *logos* enracinée avec conviction par Platon dans les esprits et dans l'histoire du

---

<sup>30</sup> Brunel montre d'ailleurs qu'à travers les *Mythologies* de Barthes, « nous tenons bien un exemple extrême où la littérature tend à se dissocier du mythe » (Mythes et littératures 9).

<sup>31</sup> Le parcours historique que nous offrons dans cette étude s'attache au terme et son usage saisi à diverses époques, sans avoir la prétention de retracer une chronologie historique de son emploi. Nous avons ainsi choisi uniquement quelques repères qui ont semblé évocateurs à l'égard de l'évolution du terme mythe.

<sup>32</sup> Cette guerre, objet de nombreux récits des aèdes du cycle troyen ou d'épopée pour Homère (*Iliade et Odyssée*) a réellement eu lieu, selon les historiens qui reconnaissent l'apport de l'archéologue Heinrich Schliemann. Ce dernier découvre en 1870 des ruines présumées de Troie sur le territoire turc d'aujourd'hui. La guerre de Troie qui remet en question le statut du mythe semble avoir eu lieu vers 1184 av. J.-C., soit avant l'arrivée des Doriens en Grèce (Akurgal).

terme<sup>33</sup>. Plus tard, dans les deux premiers siècles après J.-C. cette opposition s'affine, on oppose « le mythe (*muthos*) qui n'est ni vrai, ni vraisemblable à l'histoire (*historia*) qui est vraie et à la fiction (*plasma*) qui, elle, est vraisemblable » (Saïd 6). Ainsi, le mythe devient, selon l'auteure une « catégorie poubelle », digne uniquement de la parole d'une vieille conteuse qui n'a pas droit de cité, qui ne bénéficie d'aucune crédibilité.

Le mythe est une notion qui ne se définit que de manière négative par opposition à un récit qui décrit de manière exacte une réalité passée ou à un discours qui obéit strictement aux règles de la logique. Il est du côté de l'infantile et du naïf, du paradoxal, du prodigieux, de l'incroyable. [...] Le mythe est [...] une catégorie poubelle (Saïd 7).

Nous retenons de cet essai de définition du *muthos* la notion de « catégorie poubelle ». Par l'aspect négatif qu'il laisse entrevoir, la pensée de cette forme d'expression appelle au nettoyage, car nous sommes bien devant une forme polluante qui ne sert plus aux Grecs comme elle servait auparavant, dans le temps où on récitait les mythes dans la place publique, et on les récitait parce qu'on y croyait<sup>34</sup>.

Faisons tout de suite une parenthèse pour souligner qu'étrangement, le phénomène semble se répéter de nos jours. Sommes-nous peut-être devant un autre besoin de nettoyage du sens du mythe de différents résidus ? En effet, de nos jours, le terme mythe désigne tout et n'importe quoi (comme le montre Barthes), raison pour laquelle on arrive parfois à l'éviter délibérément dans des contextes spécialisés. Backès souligne par exemple que lorsqu'on traduit aujourd'hui la *Poétique* d'Aristote où le mot *muthos* apparaît dès la première ligne, on recense toutes sortes de formes sauf les termes de « mythe ou myth, ou Mythos, ou mito, ou mit, ou mif », selon la langue d'arrivée (Backès

---

<sup>33</sup> Voir « L'attitude de Platon à l'égard du mythe » (Brisson 25-42).

<sup>34</sup> À consulter le chapitre « Muthos et Philosophia » (Brisson 12-19).



23)<sup>35</sup>. Ce détournement par le recours à d'autres termes relève-t-il de l'état (et du souci aussi) de la dégradation du sens du mot mythe, devenu en quelque sorte une nouvelle « catégorie poubelle » ?<sup>36</sup>

Constatons que si la majorité des langues semblent posséder un terme pour *muthos*, le latin l'a adapté en le traduisant par *fabula*, mot qu'on préfère au *muthos* jusque vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle (Backès 22). Outre le sous-entendu de ce geste<sup>37</sup>, *muthos* revient et s'impose comme forme de récit en soulevant un problème générique qu'on lui associe constamment et qui n'a jamais été résolu, en dépit de nombreux essais. Les études littéraires reposent sur l'identification d'un genre ou d'une catégorie littéraire pour les récits. Or, nous nous trouvons bien devant un récit. Le mythe, peut-il se définir comme genre ? Le mythe, est-il partie intégrante d'autres genres ?

Un simple regard au sens associé au mot mythe par les grands dictionnaires confirme l'embaras de toute démarche d'élucidation en ce sens. Ainsi, Littré explique le mot mythe en « trois temps » :

1. Trait, particularité de la *Fable*, de l'histoire héroïque ou des temps fabuleux.
2. Particulièrement, récit relatif à des temps ou à des faits que l'histoire n'éclaire pas, et contenant soit un fait réel transformé en notion religieuse, soit l'invention d'un fait à l'aide d'une idée. Le mythe est un *trait fabuleux* qui concerne les divinités ou des personnages qui ne sont que des divinités défigurées ; si les divinités n'y sont

---

<sup>35</sup> Donnons un seul exemple pour le français en reproduisant le passage en grec pour montrer que **μύθος** (*muthos*) est un terme évité qui se voit traduit par le terme « fable » :

[1447a][8] 1. Περὶ ποιητικῆς αὐτῆς τε καὶ τῶν εἰδῶν αὐτῆς, ἦν τινα δύναμιν ἕκαστον ἔχει, καὶ πῶς δεῖ συνίστασθαι τοὺς **μύθους** εἰ μέλλει καλῶς ἔξειν ἢ ποιήσας, ἔτι δὲ ἐκ πόσων καὶ ποίων ἐστὶ μορίων, ὁμοίως δὲ καὶ περὶ τῶν ἄλλων ὅσα τῆς αὐτῆς ἐστὶ μεθόδου, λέγωμεν ἀρξάμενοι κατὰ φύσιν πρῶτον ἀπὸ τῶν πρῶτων (Aristote Web) / Nous allons parler et de la poétique elle-même et de ses espèces ; dire quel est le rôle de chacune d'elles et comment on doit constituer les **fabules** pour que la poésie soit bonne ; puis quel est le nombre, quelle est la nature des parties qui la composent : nous traiterons pareillement des autres questions qui se rattachent au même art, et cela, en commençant d'abord par les premières dans l'ordre naturel (Aristote I Web).

<sup>36</sup> Il suffit de lancer une simple recherche sur l'Internet, l'instrument communicationnel et informatif de prédilection à l'heure actuelle, pour se perdre dans un réseau infini où le sens du mot « mythe » est associé aux plus diverses et étranges significations.

<sup>37</sup> Car « Il ne suffit pas probablement de prétendre que le mot "mythe" de notre langue moderne se dit "fable" dans la langue de Racine » (Backès 22).

pour rien, ce n'est plus mythe, c'est *légende*; Roland à Roncevaux, Romulus et Numa, sont des légendes; l'histoire d'Hercule est une suite de mythes. Il n'est pas nécessaire que le mythe soit un récit d'apparence historique, bien que c'en soit la forme la plus ordinaire.

3. Fig. et familièrement. Ce qui n'a pas d'existence réelle. On dit qu'en politique la justice et la bonne foi sont des mythes.

Littre clôt l'entrée réservée à ce mot dans son dictionnaire par l'étymologie du terme :

« En grec, récit, légende » (*XMLittre v1.3*, nous soulignons).

The *Oxford English Dictionary* présente aussi le mot *myth* selon plusieurs axes de significations qui rejoignent pour la plupart le sens offert par Littré, tout en le dépassant :

1.a. A purely fictitious narrative usually involving supernatural persons, actions, or events, and embodying some popular idea concerning natural or historical phenomena.

Properly distinguished from allegory and from legend (which implies a nucleus of fact) but often used vaguely to include any narrative having fictitious elements.

b. In generalized use. Also an untrue or popular tale, a rumour.

2. Used as attribute and combinations as myth-addict, myth-addictions, myth-criticism, *myth-maker*, myth-monger, myth-pattern, myth-play, myth-removal, myth-stage, myth-system, myth-talk, myth-transcriber, myth-bound, *myth-creating*, myth-destroying, myth-haunted, *myth-making*, *myth-producing*, myth-provoking. Also as adjective: myth-history (177, nous soulignons).

*L'Encyclopédie Universalis* attribue un large espace à la définition du mythe, proposée sous divers angles, avec la volonté de cibler tant sa forme que son sens. Pour la forme, on définit le mythe comme récit sacré qui se distingue de tout autre récit (historique, contes ou fables). Un récit qui « a sa manière de dire et elle est logique (elle procède par distinctions, oppositions, corrélations comme toute pensée logicienne). « *Mais le plus important n'est pas la manière, la forme : c'est le fond; le mythe dit quelque chose à quelqu'un sur quelque chose* » (*Encyclopedia Universalis* 1037, nous soulignons).

Que l'on favorise le contenu (Eliade) ou les personnages, les divinités ou héros (Vernant ou Backès), la temporalité ou l'espace (Calame), le mode de propagation et sa

fonction (Malinowski, Dumézil ou Campbell), le mythe demeure un récit<sup>38</sup>. Mais, le problème qui subsiste vise la catégorie de ce récit. Car le mythe organise autour de lui un réseau à fort pouvoir d'intégration, et cela, en deux sens : soit il provoque (il dessine une autre forme), soit il subit l'intégration par et dans un autre discours apparenté, enrichissant le lexique associé au mythe, ainsi rendant impossible toute tentative de classification en genres précis.

### **1.2.1 Voisinages : entre mythe, conte, fable, légende ou saga...**

L'examen du rapport entretenu par le mythe avec le conte, la fable, la légende ou la saga relève d'une étude à part. Nous nous limiterons à quelques considérations éclairantes pour le cheminement vers le statut du mythe dans la littérature, le mythe littéraire, l'aspect qui nous occupe.

En ce qui concerne la distinction ou l'approche entre la fable et le mythe, une première remarque vise la vérité du récit. La fable se définit dans la plupart des cas

---

<sup>38</sup> En ce qui concerne la définition du mythe proposée par Eliade, nous y reviendrons plus loin au détail. Pour ce qui est de l'importance des personnages, divinités ou héros, Vernant appelle mythe « ensemble des récits concernant les dieux et les héros, c'est-à-dire les deux types de personnages auxquels les cités antiques adressaient un culte » ("Grèce. Le problème mythologique" *Dictionnaire des Mythologies* : cité dans Saïd 8). Backès, quant à lui, explique le statut de ces mythes dans la section de son ouvrage "Mythes des dieux, mythes des héros". Calame, en reprenant Eliade montre que le temps des mythes n'est pas celui des hommes, mais qu'il est bien défini l'un particulier qui décrit en plus espace qui « correspond de préférence à des lieux géographiquement identifiés dans la communauté concernée » (Calame cité dans Saïd 9). En ce qui concerne sa transmission, Vernant montre que même si inventé, le mythe doit se soumettre à un certain nombre de lois qui visent le sujet, les thèmes, les associations, faute de quoi il serait inintelligible (Vernant cité dans Saïd 9). Pour la fonction du mythe, Dumézil parle du mythe comme expression de l'idéologie d'une société, Malinowski le voit comme charte qui prescrit les exemples à suivre, alors que Campbell voit le mythe comme un poème duquel nous faisons partie, à l'écriture duquel nous contribuons tous et à tout moment et qui nous permet de nous identifier à la force symbolisée par celui-ci (Campbell 357).

comme un bref récit (souvent présenté en vers) à but moralisateur par le biais des animaux personnifiés. Littré explique le terme d'une manière plus complète, comme

1) Ce que l'on dit, ce que l'on raconte. Inusité en ce sens, qui est le propre; 2) Sujet de malins récits; 3) Récit imaginaire, c'est-à-dire d'imagination; 4) Récits mythologiques relatifs au polythéisme. Les dieux de la Fable. En ce sens, il s'écrit avec majuscule, et ne se dit qu'au singulier. Il se dit aussi au singulier sans majuscule et au pluriel, pour exprimer tout récit ayant un caractère mythologique quelconque; 5) Terme de poésie épique et dramatique. La suite des faits qui forment une pièce dramatique ou épique, en tant qu'elle est un travail d'imagination; 6) Petit récit qui cache une moralité sous le voile d'une fiction et dans lequel d'ordinaire les animaux sont les personnages; 7) Mensonge, chose controuvée (*XMLittré v1.3.*).

Notons la récurrence de la fausseté, de l'apparence, du manque de vérité. L'exemple des *Étymologies* d'Isidore de Séville (560 ou 570 et 663) qui étudie, sous le nom des « dieux de nations », les traditions qui ne sont ni juives ni chrétiennes, confirme cet aspect : « Les dieux antiques sont évidemment de faux dieux, mais il est bon de connaître leur nom et les "fables" qui leur sont attachées » (Backès 26). Le terme de fable remplacera celui de *muthos* pendant les dix siècles qui suivent Isidore de Séville. Le terme *muthos* s'efface pour réapparaître bien plus tard, plus précisément sous la plume de Herder à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle ou sous celle de Goethe, Novalis ou Hölderlin, pour désigner le sens grec d'origine (Backès 75, 77). Vraisemblablement, cette situation d'effacement du terme *muthos* au profit de la fable est en quelque sorte imposée par l'arrivée du christianisme. Ainsi « abaissé » au statut de fable qui ne peut nullement prétendre à la vérité, le mythe ne représente aucun danger<sup>39</sup>. En 1726, le *Traité des études* de Claude Rollin

---

<sup>39</sup> Une précision s'impose. La fable (tout comme le mythe) véhicule néanmoins une vérité, mais nous sommes à une époque où celle-ci doit être camouflée : « Il n'est pas vrai que le loup et l'agneau se soient parlé avant que le premier mange le second, mais il est malheureusement vrai que "la raison du plus fort est toujours la meilleure" » (Backès 26). En ce qui concerne les particularités de cette forme littéraire qui est la fable, d'un côté, le terme désigne des récits brefs issus d'une tradition orale, récits qui mettent en scène des animaux, des êtres humains ou inanimés dont le rôle est de véhiculer un enseignement moral. De l'autre, on appelle fable, le schéma d'une narration (c'est-à-dire le récit considéré indépendamment de sa réalisation

confirme d'ailleurs : « en découvrant les cérémonies *absurdes* et les maximes *impies* du paganisme [cela] doit nous inspirer un nouveau respect pour l'auguste majesté de la religion chrétienne » (cité dans Saïd 7). Le paganisme, le *paganus* réfère au campagnard opposé à l'urbain, au civil opposé au militaire, mais aussi et surtout au païen opposé au chrétien.

En ce qui concerne le rapport entre mythe et légende (*legenda*), celui-ci se lit par la dimension d'exemple. La légende désigne à l'origine un récit exemplaire des Saints qui devait être connu. Comprise sous cette forme, la légende se situe à l'opposé du mythe, pour le simple fait que le mythe ne met pas en scène uniquement des dieux exemplaires, mais également des dieux scandaleux, dont les gestes et les actes peuvent provoquer un terrible rejet, et qui ne peuvent en aucun cas servir d'exemple. En effet, « si tout est possible aux Immortels, on s'inquiète [toutefois] des inconvenances, de ce que les

---

dans l'œuvre). Cette dernière définition de la fable est introduite par Aristote (par la distinction entre récit, sujet et discours) et s'est vue développée plus tard par la narratologie ou le formalisme. Du point de vue historique, on s'accorde pour dire que l'origine grecque se situerait au VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C. (avec Ésope). Pour la tradition latine, on note Phèdre (esclave libéré à l'époque d'Auguste, I<sup>e</sup> siècle av. J.-C.) qui réalise un recueil de fables qui met en scène des animaux. Ce genre de récit est fortement apprécié au Moyen Âge où les auteurs valorisent derrière la procédure métaphorique un mode de pensée, d'exégèse. La fable devient alors philosophique, poétique, politique, pédagogique, galante, fruit d'un imaginaire individuel ou collectif. Pour ce qui est de la distinction de cette forme littéraire (car la critique ne lui accorde pas le statut de genre) du mythe, du conte ou de la légende, l'entreprise demeure particulièrement ardue. En grec on l'appelait *muthos*, *logos*, *aïnos*, en latin *fabula*, *fabella*, *apologos*, en ancien français *fable*, *fablel*, *conte moralisé*. En fait, jusqu'au XVII<sup>e</sup>, voire XVIII<sup>e</sup> siècle, la fable est utilisée dans le sens de mythe, selon les « dictionnaires de fables » spécialement conçus pour décrire la vie des dieux et héros ou pour l'origine du monde. À cet égard, Paul Valéry disait même « Au commencement était la fable ». Michel de Certeau définit la fable comme énonciation d'une vérité aux allures de destin (*fatum*). Indissociable de *muthos* et de *logos*, elle demeure une structure générique de la littérature, mais une structure que l'on ne peut qu'en surface distinguer du mythe, du conte ou de la légende. Notons au passage que le fabliau est un autre genre narratif médiéval dérivé de la fable, mais qui se caractérise par la trivialité et appartient au « registre comique dit bas ». Finalement la fable mythologique qui est une séquence de mythe repris et adapté à des fins de création de la tragédie ou du roman. Dans notre explication il est bien question de fable en général comme forme littéraire dont les particularités ont été exposées ci-dessus. Pour plus de détails, voir : Parussa, Gabriella. « Fable ». *Dictionnaire du littéraire*. Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala dir. Paris : Presses universitaires de France, 2002. p. 213-215; Beugnot, B. « Fable ». *Dictionnaire universel des littératures*. Béatrice Didier dir. Paris : Presses universitaires de France, 1994. p. 1163-1165; Soriano, Marc « Fable ». *Dictionnaire des genres et notions littéraires*. Paris : Encyclopædia Universalis, 1997. p. 283-289.

La fable ne se distingue pas plus aisément du conte non plus.

classiques appelleront, en France « les bienséances » (Backès 46)<sup>40</sup>. Le « nettoyage » de la langue des mythes s'impose sous cet angle à l'époque. Le terme de légende convient davantage.

Toujours à ce sujet, mais depuis un point de vue différent, Baudelaire utilise plus tard les termes de mythe et légende distinctivement. Il parle du mythe lorsqu'il fait référence à une histoire antique, mais préfère le mot légende lorsqu'il s'agit d'un récit médiéval (par exemple *Lohengrin*, devenu un des opéras de Richard Wagner)<sup>41</sup>. Héritière ou non de ce geste, notons que la critique musicale ultérieure n'utilise jamais l'expression de « mythe de Lohengrin ».

Une autre dimension de la légende qui ferait la différence du mythe serait son ancrage dans l'histoire. Pourtant, le fait de situer, dans une temporalité précise (et linéaire comme l'est celle de l'histoire) l'action des personnages à admirer et à prendre comme exemple pour leurs vertus ne signifie pas qu'une légende ne véhicule pas des faits merveilleux ou des miracles (Siganos 87)<sup>42</sup>.

En ce qui concerne le mythe et la saga, cette dernière désigne un récit appartenant à l'imaginaire nordique qui raconte les histoires présumées vraies des grandes familles ou clans royaux (Saïd 8). Ces histoires impliquent donc un ancrage dans l'histoire et le temps historique, ce qui n'est pas valable pour le mythe (Sellier 113).

Finalement, le rapport entre mythe et conte soulève le plus grand problème du point de vue générique. Le mythe se distinguerait du conte à travers plusieurs spécificités

---

<sup>40</sup> L'auteur donne l'exemple de *Iphigénie* de Racine et montre qu'« il serait contraire à la vraisemblance que l'héroïne soit, à la fin magiquement transportée dans un autre pays; mais qu'elle soit simplement innocente, sacrifiée au caprice des dieux cruels serait scandaleux, contraire aux bienséances » (Backès 46)

<sup>41</sup> Voir Baudelaire, Charles. *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*. (cité dans Backès 15).

<sup>42</sup> Nous pourrions aussi consulter l'ouvrage *Formes simples* d'A. Jolles qui souligne la difficulté d'établir des frontières entre mythe et légende, surtout dans le cas d'un mythe qui n'a pas de statut de primordial.

surtout de l'ordre du structurel. Lévi-Strauss remet en question certains aspects proposés par Propp à ce sujet et montre qu'une distinction essentielle résiderait dans le fait que le conte, à la différence du mythe, n'est pas contemporain de son contexte. Le temps du conte est fixe, alors que le mythe s'insère toujours dans le contexte de l'époque où il fait irruption (Lévi-Strauss a 139-173). Toutefois, le contexte n'est pas indispensable à l'analyse, bien qu'il enrichisse l'imaginaire d'une époque, comme on le verra plus loin. Il est surtout important de souligner que le mythe, tout comme le conte n'a pas comme matériau le réel, mais des « virtualités latentes [et] si le contexte est indispensable à l'analyse, le sens des mythes ne se tire pourtant pas de lui » (Smith 1039).

À cela s'ajoutent les considérations de Campbell qui confirme, pour sa part, que le mythe se distingue du conte par son rapport au contexte, et aussi sa vérité. Le *muthos* comme parole du récit est une parole vraie que l'auteur qualifie même de la pénultième vérité car, verbalement, on ne peut pas exprimer l'ultime vérité (Campbell 105). Pour ce qui est du contexte, l'auteur souligne qu'à la différence du conte, chaque mythologie *reflète* la sagesse d'une culture à un moment donné. Shippey, quant à lui, montre que la différence entre mythe et conte (ou légende, encore plus indéfini comme usage donc) se lit aussi sur le plan temporel, plus précisément le temps convoqué. Si le conte ou la légende bénéficient d'une temporalité restreinte (pour leur narration) le mythe relève de l'éternité, un hors temps ou du moins un autre temps.

Puis, il faut reconnaître que si le conte vise des thèmes locaux (appartenant à un folklore précis, bien que Propp ait essayé de démontrer des similitudes et des traversées), le mythe se donne l'ambition d'expliquer des sujets cosmologiques et métaphysiques. Otto montre que « le mythe authentique engage absolument toute l'existence de

l'homme, chargé d'un *mysterium tremendum* dont le conte paraît dénoué » (Otto cité dans Siganos b 87).

Ces quelques aspects relevés attestent la porosité de toute frontière ferme entre *muthos* (compris ici surtout comme mythe primordial) et la fable, la légende, la saga ou le conte. Corollaire de cette impossibilité de classification nette est la définition de Boyer : « le grec *mythos* signifie parole, récit transmis, que nous dénommions cela, aujourd'hui, fable, conte, légende, nouvelle ou roman, voir épopée ou toute autre espèce de poésie pour peu qu'elle livre un message [une action] ». (Boyer a 158-159). Ces voisinages interrogent l'interprétation et la théorisation du mythe.

### **1.3 Théories et méthodes d'étude du mythe**

Dans son article « Définition du mythe » paru dans l'ouvrage qu'il coédite *Questions de mythocritique*, Siganos montre que le mythe est une « manifestation particulière de l'esprit » (85) comme langage (selon Cassirer), comme langage spécifiquement structuré (selon Lévi-Strauss) ou comme hiérophanie (selon Eliade). Dans tous les cas, le mythe permet de se représenter le fait divin à une échelle compréhensible par les hommes à travers l'espace et le temps historique (envisageable par les hommes). L'interprétation du mythe se munit donc d'un riche héritage.

D'un point de vue anthropologique, Lévi-Strauss fait voir qu'un mythe est susceptible d'être résumé à des mythèmes (unités minimales de sens) qui s'articuleraient entre elles et qui devraient déboucher sur des symboles. Il plaide ainsi pour une grammaire du mythe édifiée sur le modèle de la linguistique structurale (Lévi-Strauss c).



Dabézies, quant à lui, propose de remplacer les mythèmes qui se calquent sur un modèle linguistique par la « structure dramatique fondamentale et ses variations possibles » à chercher dans l'évolution d'un mythe<sup>43</sup>. Depuis une perspective mythocritique, comme celle décrite par Durand dans *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, on prête davantage attention aux symboles qui structurent un texte, à travers des significations cumulatives auxquelles renvoie chaque mot. Dans ce cas, la grammaire du mythe renvoie plutôt aux spécificités de l'imaginaire. Par contre, ces deux méthodes proposent un système, seul outil en mesure de favoriser l'analyse du mythe<sup>44</sup>.

Cette première démarche mythocritique se verra augmentée de la mythanalyse<sup>45</sup> pour restituer la caractéristique du mythe d'appartenir à toute l'activité humaine permettant ainsi l'élargissement de la perspective : du texte au contexte. Le mythe s'étudie par conséquent dans des « bassins sémantiques », décrits par Durand, notamment dans la figure du fleuve. Cette nouvelle notion fait voir que l'approche critique du mythe est transhistorique et transdisciplinaire. Durand réunit en fait la mythocritique (qui étudie le cas du mythe littéraire à travers le texte) et la mythanalyse (qui incite à considérer aussi l'institution sociale) dans la mythodologie : *Introduction à la mythodologie. Mythes et sociétés* (Durand e). Du point de vue méthodologique, il s'agit de désigner un « mythe idéal » qui serait « constitué par la synthèse de toutes les leçons mythémiques »

---

<sup>43</sup> Il souligne la difficulté de l'entreprise. Dans le cas des mythes littéraires, il faut tenir compte de *toutes* les variantes du mythe et de la périodisation dont celles-ci s'y inscrivent en fonction du contexte historico-socio-culturel de l'auteur qui se sert du mythe et de la réception de ce récit (Grassin, 86-87).

<sup>44</sup> Pour l'étude du système mythologique, nous nous rapporterons à l'ouvrage collectif : Boulogne, J. dir. *Le Système mythologique*. Lille : Collection UL3 – Université Charles de Gaulles, 1997.

<sup>45</sup> Notons que ce terme habituellement associé aux études de Durand a été utilisé pour la première fois par Rougemont dans l'ouvrage *Les mythes de l'amour* (Monneyron et Thomas 69–70).

(Monneyron et Thomas 83) pour ensuite suivre ses variations au long des époques<sup>46</sup>. Dans les faits, il s'agit d'appliquer la méthode d'analyse des mythes dans la littérature à une échelle sociohistorique. Ainsi, on serait en mesure, selon Durand, de comprendre la pérennité, la dérivation et la dégradation ou l'usure des mythes au courant des époques<sup>47</sup>. Durand étudie, à travers des noyaux mythiques ou mythémiques la façon dont un mythe resurgit à travers trois types de dérivations : hérétique, syncrétique et éthique. Il permet ainsi d'étudier l'accentuation ou, au contraire, l'effacement délibéré de certains éléments mythémiques par rapport aux autres à une époque donnée, en fonction de la « subjectivité culturelle » qui domine alors (Durand c 18-19).

Une autre perspective veut que l'analyse du mythe repose sur la recherche des allusions mythiques explicites qui irradiant d'une manière implicite le texte littéraire sans se préoccuper de réduire la narration à des éléments de base. C'est le propre de ce qu'on a pris l'habitude de nommer « la mythocritique de Brunel ». Avant tout, on reconnaît l'antériorité du mythe qui le place « en dehors du texte » comme « pré-texte » ou « hors-texte ». Cette méthode souligne, entre autres, que le mythe entretient un rapport particulier non pas avec l'écrit (le texte littéraire, donc la forme), mais avec les exploits racontés ou la croyance à laquelle ceux-ci font référence (au fond donc). Brunel se sert de l'étymologie du mot « texte » qui repose sur la figure du tissu (*textum*) et s'appuie sur des

---

<sup>46</sup> Pour désigner le « mythe idéal », Durand s'inspire du concept de l'*Idealtyp*e de Max Weber et de la phénoménologie de Jung pour le proposer comme un modèle mythique qui « se constate empiriquement plus qu'il ne s'explique » (Monneyron et Thomas 73).

<sup>47</sup> En ce qui concerne ces caractéristiques, Durand confirme qu'un mythe ne meurt jamais, qu'il peut être présent davantage à une époque donnée (ce qui lui permet même de décrire les époques comme prométhéennes, orphiques...), pour qu'il s'efface à d'autres époques et qu'il resurgisse ensuite. À cet égard, là où Eliade parle de « camouflages », Durand parle de « mise en sommeil du mythe » ou des « périodes d'inflation et déflation » (Durand d).

théories spécifiques du texte et de la textualité<sup>48</sup>, notamment sur la définition proposée par Barthes sous le titre de « Théorie du texte » dans *l'Encyclopedia Universalis*. Barthes montre que le concept de texte assimilé à un voile à soulever pour regarder derrière est remplacé par celui d'entrelacs des codes, de tissus fait de fils qui s'entrecroisent pour faire et défaire le sujet.

Ces considérations permettent à Brunel d'affirmer que « dans un même texte, plusieurs textes fonctionnent » (Brunel a 61). Dans cette démarche qui demeure structuraliste, le mythe se décrit comme un texte qui fonctionne dans le texte littéraire qui l'abrite, le récupère et le fait varier pour le retransmettre et le perpétuer. Dès lors, la mythocritique de Brunel « s'intéressera surtout à l'analogie qui peut exister entre la structure du mythe et la structure du texte » (Brunel a 67). Cette analogie s'analyse à l'aide du procédé de *répétition* ou de celui de *relation*, procédés qui décrivent des aspects propres au mythe devenu littéraire : l'émergence, la flexibilité et l'irradiation.

L'émergence se décrit par l'apparition dans un récit littéraire ou dans un poème d'un nom (Circé, Ulysse...), d'une caractéristique (la tyrannie...) ou d'un acte (la métamorphose...) qui suggère une finesse liée aux caractéristiques mythiques reprises dans le texte<sup>49</sup>. L'écueil de l'émergence ainsi étudiée serait la réduction de la mythocritique à une archétypocritique. « La mythocritique risque [...] qu'elle se réduise à une description paraphrastique [...] ou qu'elle se dérobe devant des textes qui ne la sollicitent pas immédiatement » (Brunel a 75).

---

<sup>48</sup> Notamment celle de Julia Kristeva qui propose dans son ouvrage *Sémiotike*, les notions de phéno-texte, de géno-texte ou d'intertexte (cité dans Brunel 60)

<sup>49</sup> Brunel prend l'exemple décrit par Durand dans *Le décor mythique de la Chartreuse de Parme*, le nom d'Héraclès en lien avec Julien de *Le Rouge et le Noir* de Stendhal. Son rôle serait de suggérer la paternité « mystérieuse et secrète » de Julien. L'abbé Pirard le recommande au marquis de la Môle comme « fils d'un charpentier ou fils naturel de quelque homme riche ». Or, dans la mythologie occidentale, Héraclès était doué d'une double paternité : celle humaine d'Amphitryon et celle divine de Zeus (Brunel a 74).

La flexibilité suggère « la souplesse d'adaptation et en même temps la résistance de l'élément mythique dans le texte littéraire » (Brunel a 77). Cet attribut montre que le mythe dans la littérature peut avoir un nombre considérable de variantes qui se construisent grâce à la liberté de l'auteur qui le reprend dans son texte. Il est important de préciser que Brunel comprend cette liberté d'auteur par rapport aux textes mythiques antérieurs qui étaient eux-mêmes libres (car ils présupposaient une variation) : « Il faut reconnaître à tout écrivain le droit à la modulation et, pour l'analyse littéraire, cette modulation est plus intéressante qu'une donnée toujours incertaine et toujours hypothétique » (Brunel a 80).

L'irradiation exige que tout élément mythique présent dans un texte soit considéré comme « essentiellement signifiant » (Brunel a 82), c'est en effet à partir de celui-ci qu'un pouvoir d'irradiation de sens peut se produire. À une autre échelle, l'irradiation peut s'étudier comme « sous-textuelle » c'est-à-dire un élément ou une image mythique identifiée dans un texte peut « rayonner dans un autre texte où elle n'est pas explicite » (Brunel a 84)<sup>50</sup>.

Le parcours théorique de Brunel, où ces trois procédés tiennent une place importante, semble reposer sur une certitude : si la mythologie décrit une relation à nous-mêmes, de cette relation ne peut pas s'exclure la littérature. Tout comme « Jakobson a défini la littérature par sa "littérarité" [...] il faudrait pouvoir définir le mythe par sa "mythité", découvrir la différence spécifique entre ce qui est mythe et non-mythe » (Brunel b 8). Pour l'auteur, la mythité du mythe s'incarne, d'une part, à travers la pensée

---

<sup>50</sup> Au sujet de l'irradiation sous-textuelle qui repose sur une absence du mythe, Brunel parle aussi du mythe « en immersion », c'est-à-dire d'un mythe qui n'est pas nommé dans un texte et qui n'est pas nécessairement présent non plus dans la conscience de l'auteur, mais qui opère sur le mode du « contrepoint » (Brunel d).

mythique, car les mythes sont des récits qui prétendent répondre aux questions fondamentales de l'existence<sup>51</sup> et, de l'autre, à travers la transmission, voire la création des événements particuliers qui infligent à la littérature le « grand élan de narrativité » du mythe (Brunel b 10). La mythité du mythe, expression d'une « cristallisation mythique » (comprise dans le sens stendhalien du terme cristallisation) permettrait le passage d'une

[...] littérature mythologique conservatoire ou véhicule d'images et des récits mythiques, à une littérature créatrice des mythes [...] car l'erreur, en effet, c'est de s'entêter à vouloir parler du mythe quand on se trouve en face de la multiplicité des mythes, *d'aller à la recherche d'un concept impossible quand les figures nous environnent et nous envahissent* (Brunel b 10, nous soulignons)

Ces quelques exemples théoriques et méthodologiques témoignent du rapport complexe que le mythe entretient avec la littérature, allant jusqu'à suggérer qu'en réalité le mythe ne peut plus être envisagé à l'écart de l'espace littéraire qui le récupère dans la plupart des cas. Les démarches analytiques citées exposent des règles qui ne peuvent plus faire l'économie d'une catégorisation du mythe que nous devons, à notre tour, comprendre.

---

<sup>51</sup> Aux questions métaphysiques de Voltaire : Qui sommes-nous, d'où venons-nous et où allons-nous », le mythe prétend répondre, selon Ernest Cassirer en ce que « La catégorie universelle de cause et d'effet ne fait en aucune manière défaut à la pensée mythique » (Brunel a 66). Notons que Lévi-Strauss considère cette réponse présumée offerte par le mythe comme fautive. Selon ce dernier, l'homme s'imagine en dialogue avec les dieux à travers le mythe, alors qu'il ne fait que se parler (à soi-même). Dans son ouvrage *Le Cru et le cuit*, l'auteur montre, en analysant le mythe de Daphné, qui explique l'existence du laurier, que le message ne vient en fait de nulle part et que les hommes lui attribuent une origine surnaturelle faute de pouvoir faire autrement (cité dans Brunel b 8).

## ***1.4 Le mythe ethnoreligieux et le mythe littéraire***

Peut-être le mythe a-t-il toujours été littérature.  
(Backès 199)

La chose serait entendue et admise par la critique du mythe. Deux grandes catégories se profilent et répondent, du moins à première vue, à une véritable dialectique de la dichotomie. Celle-ci est légitimée, d'une part, par la question de l'origine du mythe et, de l'autre, par la structure du discours mythique<sup>52</sup>. L'origine devenue connue dans le cas du mythe littéraire (l'auteur qui signe son œuvre) mène d'un côté à la perte de la dimension sacrée propre au mythe primordial dont on ignore l'origine (que l'on présuppose divine, sacrée) et de l'autre elle mène à une « personnalisation » du mythe, qui se voit dès lors dépourvu de la dimension d'un inconscient *collectif* pour se munir de celle d'un inconscient *personnel*, celle de l'auteur. Figé par l'écriture, le mythe littéraire incarne aussi la perte de l'oralité et la variation spontanée de sa transmission (assimilée à une création en acte) pour établir une version première à laquelle on devra toujours se rapporter par la suite pour étudier le mythe. L'origine du mythe est « fabriquée » dès lors par un auteur qui offre une première version, que nous tenons pour référentielle. Pensons

---

<sup>52</sup> Soulignons de suite que de nombreuses autres classifications du mythe sont proposées. Leurs critères diffèrent. On classe, par exemple les mythes selon les époques littéraires : mythes romantiques, post-romantiques, etc. (mais dans ce cas on parle plutôt d'une sous-classification dans la catégorie des mythes littéraires), on classe les mythes selon leur fonction en mythes chrétiens ou bibliques, mythes étiologiques ou cosmogoniques, mythes héroïques, mythe personnel, mythe thérapeutique (Bakès 82, 83, 90, 155, 162 et Monneyron et Thomas 13-14). Mais, en observant de plus près, ces classifications renvoient *sine qua non* (sinon se réduisent) aux deux grandes catégories : mythe ethnoreligieux ou primordial et mythe littéraire.

à la pièce *Antigone* de Sophocle, par exemple. On connaît l'auteur, on identifie la date de sa création – vers 441 av. J.-C. Bien souvent, c'est à cette version que l'on se rapporte pour étudier les versions suivantes. Mais cette version dite d'origine est une version *littéraire* du mythe d'Antigone devenue tragédie. Ce problème de l'origine du *muthos*, des particularités de l'oralité et de l'écriture du mythe, confirme que le discours littéraire est mis sous le signe du vestige. Vue ainsi, la tâche des littéraires consisterait à dénicher les vestiges du « vrai » mythe dans diverses productions textuelles, mettant ainsi en rapport les particularités du mythe ethnoreligieux ou primordial et du mythe littéraire, qui est produit.

Mis à part le problème de l'origine, quelles autres caractéristiques siègent à la base du mythe ethnoreligieux ? Rapportons-nous à une seule description, celle offerte par Mircea Eliade dans son ouvrage *Aspects du mythe*, car étant la plus vaste, elle serait la moins imparfaite selon l'auteur. Selon Eliade, « le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des "commencements" » (Eliade a 15). À la dimension du sacré du mythe, s'ajoute celle de la vérité. Le mythe raconte une histoire sacrée qu'il tient pour vraie, car celle-ci renvoie à des réalités (Eliade a 16). Plus loin encore, le mythe raconte une histoire sacrée et vraie parce que le mythe détient cette propriété de renvoyer *sine qua non* à la Création. On ne peut rien commencer si on ne connaît pas l'origine des choses et la façon dont elles sont venues au monde : « *c'est la première manifestation d'une chose qui est significative et valable* » (48). Cette définition qui valorise à la fois le sacré, la vérité et la création liés au mythe, exhorte à la connaissance des mythes. En les réactualisant, on est en mesure de répéter les gestes primordiaux des dieux (Eliade a 24). En « pratiquant » les mythes, nous

quittons notre temps historique pour nous évader dans celui anhistorique, le *illo tempore* et retrouver les dimensions du sacré, de la vérité et de la création à travers les exploits des dieux.

Le temps mythique des origines est un temps « fort », parce qu'il a été transfiguré par la présence active, créatrice des Êtres surnaturels. En récitant le mythe, on réintègre ce temps fabuleux et, par conséquent, on devient en quelque sorte « contemporain » des Dieux ou des Héros (Eliade a 29-30).

L'acte de récitation du mythe est remplacé de nos jours par la *lecture* de ces mythes. C'est ainsi que nous comprenons la « pratique du mythe », comme nous le verrons plus loin.

Le mythe relève donc d'une dimension cosmique inéluctable qu'Eliade relie aux sociétés archaïques, là où le vrai mythe se manifeste et fait voir que tout ce qui est « cosmisé » est organisé, sacré, et en lien direct avec la Création.

Cosmos est l'archétype idéal à la fois de toute situation créatrice et de toute création – mais aussi parce que le Cosmos est une œuvre divine, il est donc sanctifié dans sa structure même. Par extension, tout ce qui est parfait, « plein », harmonieux, fertile, en un mot : tout ce qui est « cosmisé », tout ce qui ressemble à un Cosmos, est sacré (Eliade a 46-47).

Cette même dimension cosmique en lien indissociable de la création est également évoquée par Pierre Grimal dans le *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Le mythe est un récit qui rend compte de la formation ordonnée du monde. Utiliser le mot mythe dans tout autre sens serait une grave erreur, selon Grimal (cité dans Backès 11). C'est la raison pour laquelle, à partir du christianisme primitif, on reconfirme le fait que tout ce qui ne se retrouve pas dans les deux Testaments reçoit le statut de « simple mythe » (Eliade b 440) dans le sens de « fable », comme nous l'avons vu ci-dessus. Le mythe a donc du mal à se transformer tout simplement en mythe biblique cette fois-ci.



André Dabéziés souligne d'ailleurs la confusion qui existerait entre les mythes anciens et les figures bibliques et refuse l'expression de mythe biblique : « Les figures bibliques ne doivent pas être considérées comme figures mythiques parmi d'autres, car leurs structures, leur fonctionnement et signification s'y opposent » (Dabéziés 9). Sous une toute autre configuration, Campbell signale aussi la différence entre mythe et religion. La religion qui décrit le divin, la relation au divin (respect, crainte...) bénéficie de la théologie qui codifie tout en un ensemble des lois qui montrent comment il faut croire à cette religion. La différence du mythe réside dans la souplesse du mythe qui interdit toute « normalisation ». Puis, une autre différence entre les figures bibliques et celles mythiques, se situerait au niveau d'une certaine liberté qui invite à la faire objet d'un imaginaire errant, désinvolte. Selon Campbell la différence essentielle entre mythe et religion (notamment judéo-chrétienne) est opérée par le fait que les thèmes mythologiques sont traités avec humour, donnant ainsi libre voie à un autre type de figuration (Campbell 237). Nous verrons plus loin que Tolkien a été en mesure de concilier cette présumée contradiction. En créant des figures chrétiennes dans la matrice d'un mythe, il légitime l'ouverture *de* et *dans* la lecture de ses récits.

À cet égard, faisons un petit écart dans le parcours explicatif du mythe ethnoreligieux pour examiner le rapport du sacré au religieux. Sans avoir prétention de l'éclairer ici en quelques lignes (ces notions demeurent trop complexes du point de vue épistémologique), il est important de restituer un bref parcours historique dont nous situons le point de départ à l'école durkheimienne, qui a le mérite d'assurer le passage du terme de sacré du statut d'adjectif à celui du substantif. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, début du XX<sup>e</sup>, le terme de sacré est quasiment synonyme du religieux. Hubert définit même le

religieux comme « administration du sacré » (Hubert cité dans Casajus et Dumas). Dans l'acception durkheimienne, le sacré est une catégorie structurelle et permanente de la religion. Dans son ouvrage *Formes élémentaires de la vie religieuse*, Durkheim montre que les choses sacrées sont « celles que les interdits protègent et isolent » (Durkheim cité dans Casajus et Dumas). Découle de là, une série d'associations entre interdit – sacré et religieux, associations qui ont fait l'objet de nombreuses analyses placées tant sous angle anthropologique que sous celui de la théologie, et qui semblent toutes déboucher sur l'idée du sacré comme réalité transcendante (transcendance de l'individualité vers le collectif ou du monde profane terrestre vers un univers sacré et divin). L'opposition entre sacré et profane occupe la place centrale dans le rapport du sacré au religieux et se voit aussi analysée sous angle du rapport social/individuel, notamment par Mauss, dans ses travaux sur la magie. L'auteur y introduit la notion de « mana » (un pouvoir supplémentaire que certains initiés auraient). Cela fait dire à Durkheim que le sacré se définit à travers un interdit augmenté d'une puissance qui peut se manifester dans certaines conditions. Finalement, pour Durkheim (qui réunit les concepts de Smith, Hubert et Mauss) le sacré est à la fois un concept analytique, une réalité transcendantale et une expérience sociale. Cette constatation permet à Otto de dire quelques années plus tard que le sacré tient de l'expérience (le numineux, le sentiment que l'on peut éprouver en croyant). Dans l'ouvrage *Le sacré*, Otto montre que l'effroi du monde, l'incompréhension de nos origines et de notre fin (origine et fin que l'on cherche d'ailleurs dans les mythes) va de pair avec une certaine forme de contrôle par la sacralisation. Selon Otto, l'essence du religieux est le sacré et non le fait de croire à Dieu (ou à un dieu, n'oublions pas qu'il y a des religions sans divinités). La croyance est donc

la base de toute religion. Elle peut être mythique, dogmatique ou mystique mais son rôle, dans tous les cas, est d'assurer un caractère collectif, car en croyant (en quelque chose) on est lié à une communauté de foi. Nous verrons plus loin que Tolkien promeut une sorte de croyance mythique qui relie le lecteur à une communauté de foi de type mythique et non pas à une communauté de foi organisée autour de l'Église.

Ces perspectives d'examen du sacré surtout sur le territoire de l'anthropologie se voient complétées par celles théologiques où le sacré est lié au divin, à l'inexplicable. Il crée un univers protecteur et prometteur à l'homme. Il est inextricablement lié au divin. Parfois, il continue à tenir une place importante dans la société, tout particulièrement lorsqu'il s'agit de grands événements publics. Marie-France Wagner précise dans l'article qu'elle cosigne avec Louise Frappier « Le spectacle du religieux ou la visite du Pape à Montréal en septembre 1984 », le fait que ce genre de manifestations ont « un pouvoir dans "leur effet-représentation", comme signes du religieux » (Wagner et Frappier 116). Les auteures étudient le religieux en lien avec le sacré (*religio* signifie attachement) et en dissociation avec le sacré, mais en lien avec le rituel (*religere* signifie recueillir). Elles montrent que l'efficacité du cérémonial (de la messe ou d'une entrée papale) « basé sur le faire-voir, sur le faire-lien [...] ne peut passer au faire-sens qu'en fonction de faire-croire » (Wagner et Frappier 130).

Mais, il faut aussi reconnaître que le sacré ne désigne plus nécessairement une communication avec le monde surhumain (que ce soit pendant ou non des cérémonies ou des messes), mais devient une « fonction de la société pour conjurer le doute sur elle-même », ce qui fait que le sacré survit à la mort de Dieu (et des dieux) ou au rétrécissement des religions. Une certaine volonté de sacralisation se lit partout et la

littérature en est une des formes d'expression. On comprend la sacralisation « comme savoir faire de l'humanité visant à résoudre *mythologiquement* les inconciliables de l'expérience vécue » (Casajus et Dumas, nous soulignons). Il y a donc une évidente part de l'humain dans la production du sacré dans un présent où les mythes s'analysent, mais ne fondent plus, où l'homme moderne est à la fois partagé entre ce qu'il ne peut plus croire et ce qu'il aimerait encore pouvoir croire. Le récit de Tolkien relève d'une certaine sacralité en se rangeant du côté des valeurs perdues, en remettant le lecteur dans un état d'émerveillement et de réceptivité dans un contexte où on pense de plus en plus le sacré hors de l'institution religieuse. De nos jours, on assiste à la tentative d'une remise en question, d'une recomposition de la notion de sacré : ce qui était sans conteste dissociable sacré/profane, devient syntagme « sacré profane » et oblige à penser peut-être plus le sacré en fonction d'une transcendance intérieure. La psychanalyse récupère-t-elle aujourd'hui le religieux ? « Le "croire" se décompose et recompose, les "paysages croyants" évoluent » (Vidal), ce qui fait dire à Champion que ce n'est pas la religion qui glisse vers des espaces profanes mais la psychanalyse vers le spirituel (cité dans Vidal). On se penche de plus en plus vers l'intime sacré, une transcendance intérieure. La lecture des récits mythiques est-elle occasion d'une telle transcendance ? Si oui, il faut indéniablement reconnaître une dimension individuelle au mythe et au mythique aujourd'hui.

Éclairés partiellement par ces quelques considérations sur le statut du sacré et du religieux, revenons au parcours explicatif du mythe ethnoreligieux entamé plus haut. Un autre attribut essentiel dans la définition du mythe *ab origine* est la dimension collective. Celle-ci est indispensable et indissociable du mythe qui ne se confirme que par cette

fonction collective même. Eliade étudie cette dimension en évolution lorsqu'il considère le mythe comme « mode d'être dans le monde » (Eliade b 442). D'un côté, il s'agit de la disparition du mythe comme « la forme de pensée par excellence collective » (Eliade b 441) et de l'autre de sa pérennité comme expérience individuelle, car le mythe n'a jamais disparu du comportement humain, de son psychique (Eliade b 445-446). Ces considérations ont permis plus tard à Maury de dire qu'il existe un « mythe personnel », issu du sous-conscient de chaque individu et qui importe uniquement pour l'individu en cause. Ces situations il les analyse dans l'ouvrage *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*<sup>53</sup>. Cet exemple qui légitime la perte de la valeur d'origine du signifiant du mythe, celle de valeur collective inconsciente, attribuée par Eliade à partir du terrain de l'histoire de la religion ou reconnue par Jung à travers la psychologie analytique<sup>54</sup>. Le terme « mythe », en se métaphorisant de plus en plus acquiert de nouveaux sens. Il se dirige (et nous guide aussi) vers le « domaine de la poésie », tout en conservant ses attributs essentiels : le sacré, la vérité et la création du monde.

Le mythe est la plus ancienne forme sous laquelle l'esprit des peuples païens voyait le monde et les réalités divines. La vérité lui apparaissait, dans les temps préhistoriques, elle apparaît encore aujourd'hui aux gens incultes, non pas en concepts abstraits, comme le perçoivent de nos jours les esprits formés et instruits ; elle s'incarnait dans une image, une image chargée de sens et de pensée ; les

---

<sup>53</sup> Dans son entreprise Maury distingue la psychocritique de la psychanalyse qui est thérapeutique. Pour sa part, Durand précise que le terme de « mythe personnel » forgé par Maury est une sorte d'oxymoron conceptuel, car « le mythe dépasse de loin, et de beaucoup, la personne, ses comportements et ses idéologies » (cité dans Brunel a 47-48).

<sup>54</sup> Jung forge le concept de l'Inconscient collectif, concept de base pour la psyché et lui permet d'expliquer certaines fonctions de l'homme à travers l'imaginaire, notamment à travers certains archétypes qui le modulent et qui persistent indépendamment de lieu et de l'époque. Voir *Psychologie et religion*. De son côté, Green analyse le mythe comme objet transitionnel : du collectif vers l'individuel en le mettant en rapport avec la psychanalyse (en s'appuyant notamment sur Freud). Il désigne ainsi trois ordres de mythe : anhistorique (pour les universaux inconscients cognitifs, représentatifs et affectifs de la pensée mythique), culturel (pour les données diachroniques et synchroniques rattachables à la culture d'un peuple à un moment donné) et individuel (pour placer les facteurs anhistoriques, historiques, culturels et naturels dans l'inconscient). Selon l'auteur, ces trois ordres interagissent. « Toute diffusion du mythe exige de lui qu'il continue à concerner chaque individu faisant partie d'un groupe. Le mythe lui permet de se reconnaître, en tant qu'un individu et en tant que membre du groupe » (Green 127).

intuitions étaient revêtues de récits qui disaient les exploits et les émotions des dieux, et ces images, ces récits sont ce que nous appelons le mythe. Le mythe renferme donc une vérité sous la forme de la poésie : le mythe est poésie, la plus ancienne et la plus sublime poésie des peuples. Il est vérité et poésie en même temps, vérité par le contenu, poésie par la forme. La vérité contemplée sous la forme de la beauté est poésie et non réalité : on confond trop souvent vérité et réalité. Le mythe n'est pas réel, mais il est vrai (Simrock 1, cité dans Backès 90).

Lorsqu'Eliade analyse le statut du mythe pour l'homme moderne (contemporain) non-croyant ou plutôt ce qui reste du mythe et du mythique pour la contemporanéité, il montre que les deux voies qui permettent encore l'accès à ces dimensions archétypales sont le *spectacle et la lecture*. Ces deux voies préservent de l'érosion, assurent la sortie du temps profane, ordinaire et permettent l'intégration ou réintégration d'un « temps concentré » (Eliade b 454). Puisque la lecture mène au mythe, il convient de considérer aussi « la fonction mythologique de la lecture » qui, selon Eliade, remplace la littérature orale ou le récit archaïque des mythes. Le roman prend la place des mythes dans la société et permet aux lecteurs « *d'être contemporains d'un mythe* » (Eliade b 449). Une véritable problématique se dégage de cette considération. Lecteurs d'aujourd'hui peut-on être contemporains des mythes ? Qu'est-ce qui autorise ou proscriit cette contemporanéité ?

Kierkegaard demandait aux vrais chrétiens d'être contemporains du Christ. Mais, même sans être un « véritable chrétien », au sens de Kierkegaard, on est, *on ne peut pas ne pas être* contemporain du Christ. [En pratiquant, allant à la messe, on] ne commémore pas un événement [on] réactualise un mystère. [...] Par le mystère de la Passion ou de la Résurrection, le chrétien abolit le temps profane et il est intégré dans le temps sacré primordial (Eliade b 449-450).

Selon Eliade, le « christianisme [ne fait que refléter, prolonger] dans le monde moderne un comportement mythique » (Eliade b 450). Autrement dit, le christianisme ne fait que se servir, prendre la matrice du mythe, car l'homme était déjà croyant dans les sociétés

archaïques. De nos jours, la lecture des récits qui abritent, qui varient ou qui fabriquent des mythes relève-t-elle d'une certaine passion et/ou résurrection de ceux-ci ?

La dimension matricielle de l'homme, *l'homo religiosus* (tel qu'il était en *illo tempore*) n'a jamais été abolie. On a peut-être aboli celle de *l'homo christianus* (Eliade c 25 et suiv), mais jamais celle de *l'homo religiosus* (et païen). À présent, nous pouvons nous interroger sur ce qui a pris la place du mythe pour ceux et celles qui ne gardent du « christianisme que sa lettre morte » (Eliade b 450). Car, une fois de plus, le mythe n'est ni éteint, ni sur le point de s'éteindre, il ne fait que renverser le champ de l'action. C'est à cette essentialité que nous nous attachons en choisissant de comprendre le mythe original, d'abord bien enraciné dans l'espace primordial, puis en train de se déterritorialiser vers celui du littéraire. « Le mythe n'est plus dominant dans les secteurs essentiels de la vie, il a été refoulé, soit dans les zones obscures de la psyché, soit dans des activités secondaires ou même irresponsables de la société » (Eliade b 458). La lecture serait-elle une telle activité « secondaire et irresponsable » ?

La littérature définie comme la « récapitulation des mythes » (Boulogne 13) offre un plan de consistance pour l'examen du mythe, voire de théorisation de celui-ci. Mais, en même temps, la littérature offre aussi de nombreux écueils. Sa grande complexité risque souvent de détourner de l'examen véritable du mythe (surtout vu en rapport avec divers concepts) au profit d'une simple analyse de la narration qui se sert du mythe comme point de départ, comme toile de fond ou comme modulateur de récit.

Aucune des écoles de critique du mythe fondées dès le XIX<sup>e</sup> siècle, par exemple l'école de mythologie comparée fondée par Muller, celle de l'anthropologie religieuse de

Taylor ou Lang ou celle de sociologie de Mauss ne prête attention à la relation que les mythes pourraient avoir avec la littérature.

Bien plus tard, nous constatons que Jolles n'est pas prêt non plus à accorder au mythe dans la littérature un statut autre que de *simple forme* abritée par celle-ci au même titre que le conte ou la légende (Monneyron et Thomas 33-34). À propos de cette théorie arrêtons-nous un instant, car elle pointe plusieurs aspects importants à l'édification de notre réflexion. Jolles rejette d'un côté la supériorité du mythe – *muthos* (position transcendantaliste) sur tout discours et, de l'autre, il rejette le fait que le mythe se confonde avec le discours (position immanentiste). Jolles voit le mythe comme « forme simple » qui date d'avant le langage écrit et donc avant le texte littéraire, mais qui se régénère sans cesse *dans* et *à travers* le texte littéraire. La particularité de la théorie de Jolles réside dans le fait qu'au lieu de partir des unités du langage, l'auteur considère des formes qu'il définit comme des « formes qui se produisent dans le langage et qui procèdent d'un travail de langage lui-même, sans intervention, pour ainsi dire, d'un poète » (Jolles cité dans Brunel a 14). Pour arriver à ces formes (dans le sens de *Gestalt*), il faut produire (nommer une chose), la poétiser (par des figures mythiques) et l'interpréter. Selon Jolles les formes simples qui sont au nombre de neuf et dont le mythe fait partie, contribuent à la création littéraire<sup>55</sup>. Une *disposition mentale* met en lumière un *geste verbal*. Chaque forme s'édifie grâce à une disposition mentale spécifique et s'exprime par un geste verbal correspondant. Pour le mythe, la disposition mentale est « l'humeur interrogante », le propre du mythe est de rendre possible une question à laquelle il offre une réponse : « Je me trouve devant quelque chose que je ne comprends

---

<sup>55</sup> Les neuf formes sont la Légende, le Geste, le Mythe, la Devinette, la Locution, le Cas, les Mémorables, le Conte et le Trait d'esprit (cité dans Brunel a 16).



pas, dont aucune théorie ne m'explique la cause. Je cherche donc un autre type d'explication, sans le secours ni de la raison, ni de l'expérience scientifique » (Brunel a 18). Comme il s'agit, dans la plupart des cas, de questions visant l'origine du monde, sa structuration en monde ordonné, sa cosmisation, pour Jolles le mythe est étiologique, donc primordial : « Quand l'univers se crée ainsi à l'homme par *question* et par *réponse*, une *forme* prend place, que nous appellerons *mythe* » (cité dans Brunel a 19).

Sous l'angle fonctionnel, le mythe permet donc de poser une question à laquelle il offre une réponse universelle qui est possible, car il y a des événements. La disposition mentale du mythe est l'interrogation et la base de son geste verbal est l'événement (*Geschehen*)<sup>56</sup>. En ce qui concerne la distinction entre mythe et mythe littéraire selon la théorie de Jolles, on pourrait se demander avec Brunel si le premier est une « forme simple » le deuxième est-il alors une « forme élaborée », actualisée, une forme devenue littéraire lorsqu'elle passe de la fonction étiologique à une autre fonction, allégorique ? Retenons de la théorie de Jolles le besoin de poétiser une forme simple et l'importance de l'humeur interrogeante comme disposition mentale propre au mythe.

Par contre, la théorie de Jolles demeure incertaine quant au statut du mythe littéraire et de son rapport au mythe primordial et confirme une tendance dans laquelle s'inscrit l'auteur. Cette tendance vise un usage « prudent » des mots qui fait que, lorsqu'on étudie le mythe dans la littérature, jusque vers les années 1960 on préfère le mot « thème »<sup>57</sup>.

Ainsi, la mythocritique suit la période appelée « critique thématique », dont Gaston

---

<sup>56</sup> À l'égard de cette notion, il conviendrait de mentionner la distinction que Brunel fait entre événement et accident. « L'accident est ce qui arrive par hasard, dans un univers qui semble abandonné à la contingence. L'événement est au contraire la manifestation d'une nécessité latente » (Brunel a 21).

<sup>57</sup> Des titres comme *La légende de Don Juan. Son évolution dans la littérature des origines au romantisme* (G. Gendarme de Bévoite, 1906) ou *Le thème de Faust dans la littérature européenne* (Charles Dédéyan, 1961-1972) ou *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne* (Raymond Trousson 1964) est plus que suggestive (cités dans Monneyron et Thomas 34-35). Soulignons que Trousson refuse même le terme de mythe pour la littérature et demeure fidèle à celui de thème. (Trousson 177).

Bachelard est l'un des représentants connus<sup>58</sup>. Brunel, signale la confusion terminologique créée par la substitution du mot « mythe » par « thème » (utilisée notamment par Trousson avant 1970), par « motif » ou par « type » (proposée par Simon Jeune). Cette confusion du premier degré entraîne une confusion à l'échelle de la compréhension de la notion en soi. Par exemple, l'usage du terme « type » désignait une réduction au nom du héros mythique principal, alors que l'usage du terme « thème » était une réduction à une situation particulière (Brunel a 29)<sup>59</sup>. Chevrel et Dumoulié complexifient l'usage de ces termes en proposant le mythe comme « un ensemble, une totalité signifiante dans laquelle on peut découvrir des motifs, qui en sont des éléments, tandis que le thème est plutôt quelque chose d'abstrait, en dehors du mythe proprement dit » (5).

On doit à Albouy l'introduction de l'expression de « mythes littéraires » à la place de « thème littéraire », en lien avec un substrat mythique, dans son ouvrage *Mythes et mythologies dans la littérature française* daté de 1968. Le terme de mythe littéraire, assez jeune, est propice à l'affleurement d'une exégèse spécifique qui demeure encore à venir. L'initiative considérable d'Albouy n'a pas été sans conséquence lourde pour la critique qui n'a pas su surmonter le défi de la dichotomie posé par le mythe ethnoreligieux ou primordial et celui nouvellement appelé mythe littéraire. Un premier écueil auquel on se heurte est le statut du récit. Tout mythe est un récit, mais il serait abusif de dire que tout récit est mythe, comme le considèrent par exemple Wellek et Warren à partir du *muthos*

---

<sup>58</sup> D'autres auteurs ont inscrit leurs contributions dans la critique thématique : Georges Poulet, Jean-Pierre Richard, Jean Starobinski (cités dans Brunel 10). André-M. Rousseau regrettait vers la fin des années 60 l'absence d'une sorte de sous-discipline de la littérature comparée qu'il appelait « la thématologie » (Yves Chevrel et Camille Dumoulié, 1).

<sup>59</sup> L'auteur donne l'exemple d'Oreste qui ne pouvait pas se réduire à l'unique aspect du parricide par vengeance (il y a bien d'autres mythes qui en parlent) ou de Don Juan (qui serait faussement réduit à la séduction).

grec (266). Greimas tente d'expliquer la distinction entre récit mythique et récit tout court par la redondance de certaines structures (structures que Lévi-Strauss appelle mythèmes). Greimas montre que le récit mythique non seulement reprend et réitère certaines structures au sein d'un mythe, mais en génère aussi d'autres à partir de celle d'origine. Pour lui, le récit mythique doit répondre à l'exigence de l'existence et de la description d'un univers mythique basée sur une structure particulière<sup>60</sup>.

Un autre écueil, qui situe le problème du mythe littéraire et celui du mythe ethnoreligieux à une autre échelle, est l'incontournable et en même temps insurmontable problème de l'origine qui relègue constamment le mythe littéraire à une position inférieure. Brunel montre que cette difficulté relève de la tendance à situer l'étude du mythe dans une perspective historique, tendance qui est en fait vouée à l'échec. La quête de l'origine du mythe « aboutit à une impasse, le mythe se perdant ou dans la nuit du temps ou dans celle du non-écrit » (33). On se rend compte de la nécessité de substituer à la perspective diachronique, un point de vue synchronique. À la quête d'un modèle source de nombreuses imitations, on a tenté de substituer un schème qui pouvait être un archétype jungien, une situation psychanalytique, religieuse, sociologique. La « fortune littéraire » du mythe littéraire se mesurerait à l'échelle de cet archétype et de son impact dans une société à un moment donné, assurant ainsi diverses « versions littéraires » plus ou moins authentiques à un moment donné. Ces méthodes légitiment Brunel à se demander : « Le mythe est-il une donnée initiale dont sont tributaires les versions littéraires ultérieures ? Est-il un ensemble dont sont indissociables ses versions littéraires ? La quête du mythe comme origine est-elle aussi vaine que celle de l'origine

---

<sup>60</sup> Greimas explique cette différence dans son article « Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique ». *Communications* no VIII (cité dans Brunel a 31).

du mythe ? » (Brunel a 34). L'auteur souligne que toute étude du mythe placée dans une perspective historique est nuisible au mythe littéraire. En fait, c'est la cause de l'emplacement du mythe littéraire dans une position d'infériorité : « On a trop souvent considéré [...] l'histoire littéraire d'un mythe comme l'histoire d'une dévalorisation et comme l'histoire de la dévalorisation d'un modèle » (Brunel a 34). Cela permet de nous interroger sur l'existence d'autres méthodes d'analyse pour d'autres catégories de mythe.

Gilbert Durand, quant à lui, s'attache au rapport mythe-histoire et souligne que l'on ne peut pas nier le fait que le mythe pose avant tout et depuis toujours un problème de représentation, d'imagination, de figuration. À partir d'une perspective sociocritique, Durand montre que parler de mythes d'origine (primordiaux, ethnoreligieux) ne peut pas relever de l'objectivité historique. Dans son ouvrage *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* (Durand a 34), ou dans son article « Méthode archétypologique : de la mythocritique à la mythanalyse » (Durand b 133-156), l'auteur propose l'expression de « trajet anthropologique » pour montrer la consubstantialité entre mythe et histoire<sup>61</sup>. Poser le problème de l'antériorité n'aurait donc aucun sens puisque d'un côté, le mythe ne peut exister qu'en s'incarnant dans l'histoire, et de l'autre, l'histoire ne prend sens qu'en s'édifiant par rapport aux mythes (notamment les mythes fondateurs). Monneyron et Thomas avancent le terme même de *feed-back* entre mythe et histoire (25). Cette constatation interdit de voir le mythe « se dégrader » parce qu'il perd son soi-disant caractère ésotérique, étiologique ou sacré lorsqu'il atteint le statut de mythe littéraire.

Cette méthode de référence, par convergence comparative (homologie, similitude, analogie, etc.), la plus exhaustive possible, aux mythes, aux archétypes, aux poèmes, exclut bien entendu toute hiérarchie visant soit à exhausser un exemplaire

---

<sup>61</sup> Certes, histoire ici ne relève pas de la narration, mais bien d'une suite d'événements qui marquent une collectivité, une nation.

mythe originel et seul authentique, soit à fonder un absolu préhistorique (Durand et Sun 124)

De cette analyse du mythe qui devient littéraire, mais qui continue à renvoyer constamment au problème de l'origine, il ne peut manquer le grand débat sur la « fin du mythe » — système oral par excellence qui se voit livré à l'écrit, où il deviendrait matériau pour diverses recompositions esthétiques, considérées une fois de plus comme inférieures au véritable mythe, d'origine<sup>62</sup>. De nombreux auteurs ont plaidé pour la rupture existante entre mythe et mythe littéraire. Rappelons l'ouvrage *Mythe et société en Grèce ancienne* de Vernant, qui insiste sur les particularités des textes littéraires où l'auteur seul a l'emprise sur le mythe, ou encore l'ouvrage de Dupont *L'invention de la littérature*, où l'auteure, en héritière des théories anthropologiques de Lévi-Strauss, affirme que la création ne peut être associée aux formes écrites (sous forme de texte littéraire, figé), mais uniquement aux formes orales vouées à l'émergence créatrice perpétuelle, car fugace<sup>63</sup>. Ainsi, dès que les mythes sont transférés sur le terrain du littéraire, ils sont promis à la perte certaine de leur essence.

Rougemont est l'un des auteurs pour lesquels, « lorsque les mythes perdent leur caractère ésotérique et leur fonction sacrée, ils se résolvent en littérature » (Rougemont cité dans Brunel 41)<sup>64</sup>. Lévi-Strauss, quant à lui, a même qualifié la littérature de « charpie » où le mythe ne peut que se dégrader. Pour lui, l'espace du littéraire n'est pas apte à récupérer et restituer un mythe, le seul art qui serait en mesure de le faire serait la

---

<sup>62</sup> Comme par exemple Rougemont, Vernant ou Lévi-Strauss (Brunel a, b et Sellier). Sur l'oralité des mythes et le passage à l'écriture, se rapporter aussi au chapitre « Muthos et Philosophia » (Brisson 12-26).

<sup>63</sup> À cette considération opposons aussitôt celle de J.J. Wunenburger qui examine à son tour le statut de l'oralité du mythe lors de sa transformation en mythe écrit et se demande s'il ne serait plus approprié de voir dans ce passage « une autre forme de poétique mythique prolongeant la créativité spontanée de l'oralité » (Wunenburger 120).

<sup>64</sup> Voir ses ouvrages *Les Mythes de l'amour* ou *L'amour et l'Occident* où il suit entre autres la « dégradation » du mythe de Tristan et Iseult jusqu'à l'ouvrage de Nabokov, *Lolita* (cité dans Mythes et littératures 9).

musique, car elle seule est en mesure d'exprimer à la fois des opposés et des contraintes. L'un des grands maîtres apte à récupérer le mythe serait Richard Wagner (Lévi-Strauss d)<sup>65</sup>. La littérature est pour l'auteur le « dernier murmure de la structure expirante » (Lévi-Strauss d 105-106), « un bric-à-brac ou brocante par rapport à l'orfèvrerie mythique » (Sellier 125).

En ce qui concerne la critique anglophone, notons le folkloriste Dundes qui refuse, par exemple, d'attribuer le statut de mythe au récit *Le The Lord of the Rings* de Tolkien, car, comme fiction celui-ci n'est qu'un artefact, et il ne peut pas prendre place dans une tradition sacrée, tel le mythe. Il conclut en disant que les écrits de Tolkien seraient même les plus artificiels des mythes<sup>66</sup>.

Un autre rivage de la critique du mythe abrite des auteurs qui infirment ces considérations et s'y opposent en focalisant la dégradation du mythe dans son passage à la littérature. À ce propos, Chevrel et Dumoulié ont montré que « le mythe, pour nous, aujourd'hui, est essentiellement littéraire ou, plus généralement, artistique » (Chevrel et Dumoulié 5). Les auteurs puisent dans le mouvement romantique qui tient une place notable dans l'évolution du mythe : « La promotion de la littérature comme absolu et genre englobant tous les genres, par les romantiques de *l'Athenaeum*, s'est accompagnée d'une véritable "invention" littéraire du mythe » (Chevrel et Dumoulié 5). La résurgence permanente du mythe témoigne en réalité d'une vocation « mythique » de la littérature. S'y ajoutent d'autres voix qui plaident pour qu'un mythe soit accepté comme mythe,

---

<sup>65</sup> Pour Lévi-Strauss l'étude du mythe repose sur une structure mythémique opposante.

<sup>66</sup>John Adcox. *Can fantasy be myth? Mythopoeia and The Lord of the Rings*. [En ligne] <http://www.johnadcox.com/Tolkien.htm>. Page consultée le 1er août 2009. À la lumière des considérations antérieures, nous comprenons que pour Alan Dundes, comme pour Lévi-Strauss le mythe est une catégorie ethnologique qui ne peut pas être transposée dans la littérature, sans lui ôter l'essentialité. Le mythe est ethnoreligieux ou n'est pas.

même s'il est littéraire. Nommons Albouy, Sellier, Siganos, Boyer ou Blanchot dont les écrits sont les plus représentatifs pour étayer notre propos<sup>67</sup>.

Albouy propose deux conditions essentielles pour parler du mythe littéraire. D'une part, il faut que le récit littéraire fasse référence à un mythe d'origine ou à un récit traditionnel accepté comme tel, en reproduisant la structure et la signification de ce dernier. D'autre part, il faut procéder à une palingénésie du mythe en lui ajoutant constamment des significations nouvelles. L'auteur considère que ces deux conditions minimales devraient être respectées pour légitimer l'usage de l'expression de mythe littéraire, cela en dépit du fait que ces deux conditions font économie de la dimension collective du mythe, transposé dans le texte littéraire. L'auteur dit que « si le texte revêt une valeur collective tant mieux, mais à ce moment même, il échappe à l'analyse littéraire pour pénétrer dans le champ de l'historien et du sociologue » (Albouy b 270).

Quelques années plus tard, Sellier renforce l'étude du cas particulier du mythe littéraire. Son article : « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire? » a longtemps servi de référence aux études sur le statut du mythe littéraire. En précisant dès le départ que ce qui importe pour la littérature, ce sont des « scénarios » comme *Antigone*, *Tristan et Yseut* ou *Don Juan* qui répondent aux exigences du récit religieux appelé mythe et non le mythe ethnoreligieux qui « échappe à notre prise », l'auteur établit l'état de lieux visant les attributs du mythe ethnoreligieux et du mythe littéraire qui nous permettent de le considérer ainsi.

---

<sup>67</sup> De ce choix qui paraîtrait à première vue oisif, pourrait également faire partie, entre autres, Dumézil qui envisage des textes mythologiques destinés à une carrière littéraire (Dumézil a 10). Du même auteur, voir *Du mythe au roman* (Dumézil b). Voir aussi l'ouvrage de Siganos, qui en s'appuyant sur les études de Vierre et Durand, montre que le temps du roman est proche du temps mythique tout comme le héros romanesque s'assimile à un héros mythique par son statut qui renvoie à l'immortalité (Siganos c). On peut également consulter à cet égard le recueil *Mythe et récit poétique* (Gély-Ghedira).

Le mythe ethnoreligieux est décrit selon un schéma en six positions comme :

- 1) récit fondateur qui raconte l'origine des hommes et du Monde (l'auteur s'appuie sur les considérations de Lévi-Strauss et d'Eliade);
- 2) récit anonyme et collectif : « Longtemps retravaillé, le mythe atteint une concision et une force qui, aux yeux de certains mythologues, le rend bien supérieur à ces agencements individuels qu'on appelle littérature » (Sellier 113);
- 3) récit considéré comme étant vrai ce qui le distingue de tout autre récit comme le conte, la fable...<sup>68</sup>;
- 4) récit à fonction socioreligieuse qui présente (à travers les rituels) des règles de vie rendant ainsi possible l'irruption du sacré dans le profane;
- 5) récit peuplé des personnages divins ou héroïques, il s'inscrit donc dans la logique de l'imaginaire;
- 6) récit édifié sur des oppositions structurelles à la suite des travaux de Lévi-Strauss.

En ce qui concerne le mythe littéraire, Sellier montre que les trois premières fonctions du récit dans le schéma antérieur disparaissent. Un mythe littéraire ne fonde rien, il n'est ni récit anonyme ni collectif<sup>69</sup>, mais bien signé par un auteur qui a pleinement emprise sur le langage. Finalement, le mythe littéraire est un récit qui n'est pas considéré comme vrai. Les trois dernières caractéristiques décrites pour le mythe ethnoreligieux pourraient néanmoins entrer en ligne de compte pour déterminer le statut du mythe littéraire.

Autrement dit, selon Sellier, le passage du mythe ethnoreligieux au mythe littéraire requiert l'identification d'une logique de l'imaginaire (d'un sens symbolique donc), d'un éclairage métaphysique et d'une puissante organisation.

Ainsi, le mythe littéraire serait reconnu sous la forme de :

---

<sup>68</sup> Cet aspect est aussi repris dans « Récits mythiques et production littéraire », *Mythes, Images, Représentation* (Grassin).

<sup>69</sup> À cet égard, Sellier précise que dans le cas du mythe littéraire cette dimension collective serait sacrifiée, car elle ne se réalise pas.



- 1) reprise des récits d'origine (le panthéon d'Athènes ou les mythes de Jérusalem) dont les mythographies de Grèce et de Rome nous ont fourni de riches variantes;
- 2) **mythes littéraires nouveau-nés**, des récits plus tardifs qui se calquent sur des scénarios grecs ou hébreux, des récits qui permettent de saisir d'un seul coup d'œil l'existence d'une organisation relationnelle et du caractère universel, selon Rougemont (cité dans Sellier 116). Dans cette catégorie, on retrouverait *Tristan et Yseut*, *Faust* ou *Don Juan*...
- 3) **mythe littéraires** compris comme lieux qui touchent l'imagination et qui persistent comme une aura dans les récits qui les récupèrent (par exemple, Venise avec la constellation des images qu'elle offre par l'eau de ses canaux, ses peintures..., tout cela constitue un mythe duquel des auteurs comme Chateaubriand ou Proust se servent dans leurs œuvres sans représenter une circonstance particulière se développant dans le récit. Venise persiste uniquement comme ambiance, comme aura et décrit ainsi son propre mythe);
- 4) mythe politico-héroïque (le mythe de Napoléon, de César, d'Alexandre...)
- 5) mythes bibliques (qui s'inspirent des épisodes bibliques, par exemple le mythe du juif errant, le mythe du Golem).

Cette catégorisation et ces distinctions mises en place par Sellier, lui permettent d'examiner les outils dont on dispose pour interpréter un mythe, soit la psychanalyse, la mythologie et la phénoménologie<sup>70</sup>. Il distingue lui aussi le récit mythique de tout autre type de récit par la surdétermination, la surcharge symbolique dont bénéficie un mythe littéraire à la différence d'un autre récit. Il souligne aussi l'importance de la longueur du mythe littéraire, idéalement située entre la forme la plus brève qui est l'emblème, et la forme la plus longue qui est le roman. Finalement, Sellier s'attache à l'éclairage métaphysique qui doit être mis en jeu dans le cas d'un mythe littéraire par l'importance capitale que ce dernier incarne face à l'au-delà<sup>71</sup>.

---

<sup>70</sup> L'auteur propose un exercice en analysant le mythe de Don Juan à l'aide des critères de la psychanalyse freudienne, des données mythologiques visant surtout l'organisation du récit et de la phénoménologie bachelardienne (Sellier 119-120).

<sup>71</sup> Pour plus de détails sur cette « condition » liée à l'éclairage métaphysique, voir aussi *Dictionnaire des mythes littéraires* (Brunel c).

La démarche de Sellier, bien que plus complexe que celle d'Albouy est infirme à plusieurs égards. Tout d'abord en raison de la méthode choisie. L'auteur arrive au mythe littéraire en appliquant des critères purement scientifiques. Il pense à l'aide des paradigmes, procède à des classifications strictes et symétriques (et dangereuses à la fois). Il suffit de réduire les attributs du mythe ethnoreligieux à six constantes, dont trois deviennent variables pour qu'une nouvelle équation, celle du mythe littéraire apparaisse. Sa méthode est aussi tributaire d'une terminologie qui porte à confusion spécialement dans l'usage des expressions « mythe littéraire nouveau-né » et « mythe littéraire » tout court. L'expression « mythe littéraire nouveau-né » rend compte des mythes créés dans la littérature à un moment précis de l'histoire, au XIII<sup>e</sup> siècle – pour *Tristan*, au XVI<sup>e</sup> siècle pour *Faust*, alors qu'on pourrait attendre une signification plus large de l'expression « nouveau-né » dans le sens des mythes qui continuent à naître aussi à présent dans le paysage littéraire. L'autre expression problématique est celle de « mythe littéraire » qui fait en réalité partie de la grande catégorie nommée toujours « mythe littéraire ». La confusion est notable, car on pourrait comprendre que l'on réduit toute la catégorie du mythe littéraire à l'aura évoquée et de laquelle les auteurs se servent dans leurs œuvres (le mythe de Venise en est l'exemple). L'équivoque terminologique traduit, une fois de plus, une équivoque du signifiant à l'égard du statut du mythe devenu littéraire et incite d'autres auteurs à poursuivre la quête du sens, qui devrait déboucher finalement sur une quête de l'interprétation du mythe littéraire. Tant que l'on n'est pas en mesure de s'accorder sur la signification du mythe littéraire, son interprétation est vouée à l'incohérence.

Ainsi, Siganos s'appuie sur le raisonnement de Sellier et le développe dans son entreprise qui consiste à procéder à une autre classification, en mythe littéraire et mythe littérisé. Dans son ouvrage *Le Minotaure et son Mythe*, il précise que la simple présence dans un texte littéraire d'un nom issu de la mythologie (comme le Minotaure par exemple) ou d'une image (le labyrinthe) ne suffit pas à considérer que le texte reprend ou constitue « un syntagme minimal du mythe » (Siganos a 30). L'auteur affine sa réflexion liée au statut du mythe dans l'espace de la littérature, dans son article : « Définition du mythe ». Il y tente une différenciation entre mythe littérisé et mythe littéraire. Le mythe littéraire serait le mythe né dans l'espace littéraire, repris et varié ensuite (comme *Don Juan* ou *Tristan*) alors que le mythe littérisé désigne un mythe d'origine clairement identifié fixé, repris et varié à son tour par la littérature (comme le mythe d'Orphée ou celui de Prométhée). Ainsi, l'auteur souligne qu'il « est littérisé ce qui passe à l'état de littérature [...] écrite » (Siganos b 93). Le mythe littérisé problématise la littérisité et ses degrés. Cependant, il ne faut pas comprendre le mythe littérisé comme simple mythe « textualisé », simple fixation par l'écriture du mythe oral, primordial. Le mythe littérisé représente « le mythe oral reformulé par la littérature, à un niveau supérieur d'élaboration » (Siganos b 93). Ce mythe garde donc des traces de l'oralité et fixe les bornes d'une esthétique qui correspond à nos habitudes et à notre contemporanéité pour redire ce qu'on récitait autrefois, sur la place publique, dans la Grèce antique<sup>72</sup>. Le mythe littérisé ne conserve pas uniquement des traces du réel, mais aussi des traces archaïques qui ne sont plus reconnues dans le cas du mythe littéraire. À la différence du mythe littérisé, le mythe littéraire n'exprime plus le fruit d'une conscience collective, d'une

---

<sup>72</sup> L'auteur reconnaît que, dans ce passage du mythe à un autre statut, il faut aussi parler de mythe théâtralisé, chorégraphié, cinématographié (Siganos b 94).

pensée sauvage, mais bien une conscience individuelle, celle de son auteur. Par contre, comme dans le cas du mythe littérisé, le mythe littéraire « se constitue par les reprises individuelles successives d'un texte fondateur individuellement conçu » (Siganos b 96). La similitude apparue par la présence de ce texte dans les deux cas, légitime Siganos de conclure que le mythe ethno-religieux n'est nullement supérieur au mythe littérisé (Siganos b 98) et que, dans le cas du mythe littéraire, celui-ci remplit les exigences du mythe ethno-religieux (Siganos b 96). La distinction en mythe littérisé et mythe littéraire permet à Siganos d'affirmer que le mythe est en même temps achronique (par le *illo tempore*), diachronique (historique) et synchronique (coexistant avec les préoccupations d'une société à un moment donné).

L'analyse de Siganos éclaire et reconduit l'analyse de Sellier tout en rouvrant le débat à plusieurs égards. Premièrement, la distinction entre un mythe littérisé que Siganos désigne comme mythe oral primordial fixé, mais en même temps « reformulé par la littérature à un niveau supérieur », et un mythe littéraire, cette distinction est difficile à réaliser en dépit de toute volonté de simplifier et clarifier les choses. En effet, dans les deux cas, l'autorité auctoriale rend caduque toute distinction parfaite entre ces deux catégories de mythes. Dans le mythe littérisé, il est bien question d'un auteur qui écrit ou élabore à un autre niveau un mythe, tout comme il question d'un auteur dans le cas du mythe littéraire également. D'ailleurs, l'auteur reconnaît lui-même cette difficulté posée dans le rapport mythe – littérature.

[...] demandons-nous cependant si tout n'est pas « littérisé » et, si en somme, cela ne reviendrait pas à redire très mal l'évidence selon laquelle le propre de la littérature est bien de reprendre pour elle le monde des manifestations sensibles comme celui des productions humaines de tout ordre, y compris le mythe (Siganos b 93).

La distinction entre mythe littérisé et mythe littéraire tiendrait finalement d'une variation de degré « d'élaboration du texte littéraire » qui contient ce mythe, ou dit autrement, de l'intervention de la part de l'auteur. Car, dans les deux cas, il est bien question d'un texte fondateur indispensable pour que le mythe soit, et pour que la dimension collective y soit maintenue. De plus, en ce qui concerne l'interprétation du mythe littéraire, Siganos attire l'attention d'un côté vers le fait qu'il ne devrait pas être dépourvu de toute diachronie (et s'inscrire dans l'histoire). D'un autre côté, pour identifier la survie et la transformation d'un mythe (texte fondateur), il faut se rapporter à l'analyse des éléments narratifs, situant ainsi une fois de plus l'interprétation du mythe du côté de la production.

Au sujet de la narration et de l'interprétation des mythes littéraires, Régis Boyer tente de définir le mythe par rapport à l'image (ou aux images) qu'il fait naître ou qu'il transcrit. Il s'interroge sur la primauté ou la subordination de l'image ou de l'histoire dans le processus de compréhension et d'élaboration mythique. Boyer se demande ce qui arrive en premier : est-ce une image qui engendre une histoire mythique ou est-ce une histoire qui donne lieu à des images<sup>73</sup>. L'auteur reconnaît « qu'il existe à l'évidence des mythes purement littéraires, inventés par un auteur pour les besoins de sa cause » (Boyer a 161) et il s'attache à l'exemple du mythe de la caverne de Platon (qui, selon cet auteur, serait le mythe le plus représentatif pour l'exemple du mythe littéraire). Dans le cas des mythes littéraires, Boyer accorde une place essentielle à l'image qui se forme *par* et *grâce* à une histoire qui précède et qui obéit à des lois précises. D'une part, ces lois

---

<sup>73</sup> L'aspect précis de la primauté de l'image dans tout acte de représentation ou d'imagination a également été envisagé par Nietzsche dans *Le livre du philosophe* à travers l'explication du fonctionnement de la métaphore. L'auteur considère que l'image est fondement de la pensée, elle sied à la base de la pensée. Voir aussi « Critique figure/hâtive » (David).

attestent le rapport direct mythe–conte, car le mythe littéraire vu comme « récit–moteur » répond à « des conventions d’écriture [...] qui sont précisément celles du conte se rapportant presque à coup sûr sur un mythe » (Boyer a 160)<sup>74</sup>. D’autre part, le mythe littéraire infirme la tradition orale. Pour Boyer, il est plus important de s’attacher à la situation présente du mythe dans la littérature, que d’analyser une « fausse tradition orale » à laquelle il n’a jamais cru, et qui implique l’existence d’un support oral dans un passé très lointain, à distance du support qui le récupère et qui est propre au mythe littéraire. De toute manière, cette tradition orale serait reléguée à jamais au statut de présumé, car elle est invérifiable.

À cet aspect fortement discuté dans le contexte de la catégorisation du mythe (ethnoreligieux et littéraire), comme nous l’avons vu, il convient de substituer le rapport entretenu par le mythe avec le réel et avec sa capacité de s’extraire du réel. L’entreprise mythopoétique dénote le fait qu’on extrait du réel un ou plusieurs éléments essentiels pour les abstraire de la temporalité et ainsi les situer « à un stade débarrassé de contingences et impératifs de l’Histoire » (Boyer a 159). Ainsi, le mythe soulève le réel (« je n’aime le réel que soulevé », disait Char<sup>75</sup>), lui donne un sens *hic* et *nunc* et même, si possible, universel et permanent (Boyer a 163). Le *muthos* montre que la seule évidence qui s’impose n’est pas celle du réel, mais celle du surnaturel. C’est ainsi que nous devons le comprendre et lui trouver un statut dans l’espace littéraire.

Le mythe, la littérature qui le sert [...] est ce moyen unique et indispensable de « soulever » le réel dont nous disposons, de lui donner un sens, *hic* et *nunc*, et même, s’il se peut, universel et permanent [...] *car en fait : à quoi sert-elle cette littérature, sinon à exprimer, voire à fabriquer des mythes ?* (Boyer a 163-164, nous soulignons).

---

<sup>74</sup> Une fois de plus toute distinction entre mythe et conte devient difficile, voire impossible en dépit des essais théoriques de Propp ou autres auteurs dont nous avons tenté de donner un aperçu ci-dessus.

<sup>75</sup> L’auteur fait référence à René Char (cité dans Boyer a 163).

Toutes ces considérations se voient complétées par Blanchot pour qui la distinction entre mythe ethnoreligieux et mythe littéraire importe le moins, la rupture ne serait là que pour signifier la continuité d'un type de mythe à l'autre. Le fait que le mythe soit littéraire (qu'il existe donc dans une œuvre signée par un auteur) ne lui enlève rien du caractère sacré ou d'une certaine sacralité. Alors que Sellier parle d'une communauté qui ne se réalise pas dans le cas du mythe littéraire, Blanchot montre le contraire. En lisant et en pénétrant dans la nuit profonde du mythe, on résout une énigme qui plonge le lecteur dans le mystère le plus profond du mythe. Ainsi, le lecteur devient initié. Il accepte de se perdre, de s'effacer dans un « incognito silencieux » propice à la contemplation de cette profondeur (Santi 113).

Par voie de conséquence, Blanchot se situe à l'opposé de Rougemont ou Lévi-Strauss pour qui la littérature est une dégradation du mythe. Il faut plutôt comprendre que *si le mythe ethnoreligieux explique le cosmos et le monde, le mythe littéraire l'explique autrement : il entre en conflit avec le monde, le bouleverse par les figures qu'il donne à voir*. Pour Blanchot, le passage du mythe ethnoreligieux au mythe littéraire se résumerait à deux opérations. Premièrement, il s'agit d'une transposition, l'auteur reconnaissant à la littérature une dimension religieuse qui pose l'interprète en prêtre, la parole de l'écrivain en oracle et l'image (la figure mythique) en une ivresse rituelle. Toutes ces caractéristiques permettent l'approfondissement du mystère. Deuxièmement, il s'agit d'un détournement de certaines caractéristiques du mythe : à l'explication se substitue le mystère, à l'ordre du monde se substitue le bouleversement. On évolue d'une humeur

interrogeante comme disposition mentale propre au mythe (pour Jolles), à celle de l'émerveillement, de fascination causée par le bouleversement (pour Blanchot).

Comment parvient-on dans ce cas au mythe littéraire ? Si Boyer posait le problème de la primauté de l'image sur l'histoire ou inversement de l'histoire sur l'image, Blanchot ne voit qu'une seule voie: de l'image vers le mythe (à partir d'une perspective de la production des mythes littéraires). Selon Blanchot, l'auteur « rêve », médite, pense à une image qui le conduit au mythe. Il faut garder à l'esprit que, pour Blanchot, le pouvoir du mythe est un pouvoir de la nuit, de la profondeur, du sacré. Ce pouvoir ne se lit pas, ne peut pas se lire à l'échelle des éléments mythiques transposés dans un récit littéraire. Bien au contraire : plus le roman transpose des éléments mythiques, moins il est un mythe (Santi 122). L'écrivain qui écrit et médite en même temps ne décide pas de s'attacher avec précision à un mythe, mais *c'est l'écriture qui le conduit vers le mythe*, car celle-ci ouvre, grâce aux figures qu'elle engendre, un espace créatif, comme le montre aussi Wunenburger (cité dans Santi 114). Il faut donc « contempler sur » Prométhée, sur Orphée, sur Thor ou Freïa et non pas faire la quête des traces de ces personnages mythiques ou de leurs exploits dans les diverses histoires reprises et variées dans la littérature. Tout comme on médite sur les dieux, on peut aussi bien « méditer sur » des éléments simples, le feu d'un volcan, un étang, une mer, la porte d'une demeure divine. Cela peut aussi bien conduire au mythe. Ainsi, le lecteur comprendra que dans un récit mythique, il faut accepter d'errer, de plonger dans la nuit (dans le chaos) sans le quitter complètement pour pouvoir ramener à la lumière du jour « un certain trouble, une certaine étrangeté susceptible de mieux faire goûter le pittoresque » (Santi 114)<sup>76</sup>. C'est grâce à l'émerveillement causé par les figures mythiques ainsi créées (tant par l'auteur

---

<sup>76</sup> Notre troisième chapitre reprendra au détail le processus figural de la lecture.



que par le lecteur) que le monde mythique se révèle (à l'auteur et au lecteur). Cet état d'émerveillement, de fascination permet de plonger dans le mythe et de devenir contemporains des oracles et des dieux, de communier ainsi avec le monde du mythe. Finalement, pour Blanchot le passage du mythe ethnoreligieux au mythe littéraire tient d'une transformation du mythe en *poème* à travers la quête des « images premières qui dorment dans notre psyché » et que l'on doit « éveiller » (Santi 115).

\*\*\*

C'est sur ces propos de Blanchot que nous tenterons de conclure en reprenant brièvement les points les plus importants de notre cheminement. Nous avons compris le mythe littéraire comme étant une catégorie assez récente qui invite à une exégèse à *venir* et qui permet de juger de la place importante du mythe dans l'imaginaire à présent. Ainsi, nous avons vu que l'usage souvent biaisé du terme mythe, situé à une frontière rendue floue par des catégories voisines comme la fable, la légende, la saga ou le conte, mène à des confusions définitionnelles. À leur tour, celles-ci se traduisent par des incohérences interprétatives. Le survol de plusieurs théories et méthodes élaborées au long du siècle dernier nous a situés face à la mythocritique. Au-delà de l'aspect structuraliste qui sculpte souvent ces méthodes, nous retenons de la mythocritique que ce qui importe le plus pour le cas du mythe littéraire, ce n'est pas la quête de l'origine, mais plutôt *la quête du mythe comme origine (une origine de pensée)*. Cela attire l'attention sur le fait qu'il ne faudrait peut-être pas se hâter de dire avec Rougemont que le mythe ethnoreligieux « se résolve » (dans le sens de « se dégrade ») en littérature, mais peut-être que le mythe *résolve* (dans le sens de « faire la lumière sur ») quelque chose à partir de la littérature. Comme le souligne Durand, on ne peut pas faire économie du fait que le mythe pose depuis toujours

un problème de représentation, d'imagination, de figuration qui oblige à regarder différemment son existence dans l'espace littéraire. Eliade disait qu'à présent, le roman à pris la place des mythes d'autrefois permettant ainsi aux lecteurs « d'être contemporains d'un mythe » (Eliade b 449). Cela ne permet plus de situer le mythe ethnoreligieux dans une position supérieure au mythe littéraire, car « le mythe, pour nous, aujourd'hui, est essentiellement littéraire » (Chevrel et Dumoulié 5). Si le mythe ethnoreligieux explique le cosmos et le monde, le mythe littéraire l'explique en entrant en conflit avec le monde et le bouleversant par les figures qu'il donne à voir grâce à l'auteur, à sa production et grâce au lecteur, à sa lecture. Dès lors, la « disposition mentale » du mythe littéraire est la fascination, l'émerveillement qui encourage à examiner sous un angle différent l'élaboration du mythe dans l'espace littéraire. Notre deuxième chapitre traitera d'un cas particulier d'élaboration, celle du *myth-making*, de ses spécificités de production signé par son auteur, Tolkien ainsi que de spécificités de la lecture de cette élaboration.

## ***Bibliographie Premier Chapitre***

Agamben, Giorgio. *L'homme sans contenu*. Paris : Circé, 1996.

Albouy, Pierre (a). *Mythes et mythologies dans la littérature française*. Paris : Collin, coll. « U2 », 1968.

\_\_\_\_\_ (b). *Mythographies*. Paris : José Corti, 1976.

Aristote. *Poétique*. Édition bilingue (grec-français). Web. 11 Mai 2010.

Arkugal, Ekrem. *L'Anatolie in Histoire de l'humanité. Vol. II*. Paris : Éditions Unesco, 2001.

Backès, Jean-Louis. *Le mythe dans les littératures d'Europe*. Paris : Les Éditions du Cerf, 2010.

Balat, Michel. « Le musement, de Pierce à Lacan ». *Revue Internationale de Philosophie*. Vol. 46, n° 180, janvier, 1992. [En ligne] <http://www.balat.fr/Le-Musement-de-Peirce-a-Lacan.html>. Page consultée le 9 décembre 2010.

Baroni, Raphaël. « Imaginaire du labyrinthe. Entretien avec Bertrand Gervais ». *Vox Poetica*, 15 février 2009. [En ligne] <http://www.vox-poetica.org/entretiens/gervais2009.html>. Page consultée le 10 décembre 2010.

Barthes, Roland. *Mythologies*. Paris : Éditions du Seuil, 1957.

Beugnot, Bernard. « Fable ». *Dictionnaire universel des littératures*. Béatrice Didier dir. Paris : Presses universitaires de France, 1994. p. 1163-1165.

Blanchot, Maurice. *Faux pas*. Paris : Gallimard, 1943.

Bouchard, Gérard. *Raison et contradiction. Le mythe au secours de la pensée*. Québec, Nota Bene/CEFAN, 2003.

Boulogne, J. dir. *Le Système mythologique*. Lille : Collection UL3 – Université Charles de Gaulles, 1997.

Boyer, Régis (a). «Existe-t-il un mythe qui ne soit pas littérature ?» *Mythes et littérature*. Textes réunis par Pierre Brunel. Paris : Presses universitaires de Sorbonne, 1994, p. 153-164.

Boyer, Régis (b). *La religion des anciens Scandinaves*. Paris : Payot, 1981.

Brisson, Luc. *Introduction à la philosophie du mythe. Sauver les mythes, I*. Paris : Vrin, coll. Essais d'art et de philosophie, 2005.

Brunel, Pierre (a). *Mythocritique. Théorie et parcours*. Paris: Presses Universitaires de France, 1992.

\_\_\_\_\_ (b). *Mythes et littérature*. Textes réunis par Pierre Brunel. Paris : Presses universitaires de Sorbonne, 1994.

\_\_\_\_\_ (c). *Dictionnaire de mythes littéraires*. Monaco, Éditions du Rocher, 1988.

\_\_\_\_\_ (d). *Apollinaire entre deux mondes. Mythocritique II*. Paris : Presses universitaires de France, 1997.

Campbell, Joseph (1988, 1991). *Puissance du mythe*. Paris, Éditions J'ai lu, coll. « New age », trad de l'américain par Jeanne Tanzac.

Cassirer, Ernest. *La philosophie des formes symboliques II. La pensée mythique*. Paris : Éditions de Minuit, 1972.

Casajus, Dominique et André Dumas. « Sacré ». *Encyclopædia Universalis*. DVD Encyclopædia Universalis. Version 14.00, 2009.

Chevrel, Yves et Camille Dumoulié dir. *Le mythe en littérature. Essais offerts à Pierre Brunel à l'occasion de son soixantième anniversaire*. Paris : Presses universitaires de France, 2000.

Dabezies, André. « Mythes anciens. Figures bibliques. Mythes littéraires » *Revue de littérature comparée*. Paris : Klincksieck, n° 1 janvier/mars, 2004, p. 3-22.

David, Sylvain. « Critique figure/hâtive » dans *Figures et discours critique. Procédures et incidences*. Mirella Vadean et Sylvain David dir., Montréal : Éditions Cahiers Figura, à paraître hiver 2011.

Dupont, Florence. *L'invention de la littérature*. Paris : La Découverte, 1994.

Durand, Gilbert (a). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Dunod, 1984.

\_\_\_\_\_ (b). « Méthode archétypologique : de la mythocritique à la mythanalyse ». *Champs de l'imaginaire*. Grenoble : ELLUG, 1996, p. 133-156.

\_\_\_\_\_ (c). « Permanence du mythe et changement de l'histoire ». *Le Mythe et le mythique*. Colloque Cerisy : Paris : Albin Michel, coll. « Cahiers de l'hermétisme », 1987, p. 17-29.

\_\_\_\_\_ (d). « Pérennité, dérivations et usure du mythe ». *Problème du mythe et de son interprétation*. Actes du colloque de Chantilly, J. Hani dir. Paris : Les belles lettres, p. 26-50.

\_\_\_\_\_ (e). *Introduction à la mythologie. Mythes et sociétés*. Paris : Albin Michel, 1995.

Durand, Gilbert et C. Sun. *Mythe, thème et variations*. Paris : Desclée de Brouwer, 2000.

Dumézil, Georges (a). *Mythe et épopée I. L'idéologie des trois fonctions dans les épopées des peuples indo-européens*. Paris : Gallimard, 1968.

\_\_\_\_\_ (b). *Du mythe au roman*. Paris : Presses universitaires de France, 1970.

Eliade, Mircea. (a) *Aspect du mythe*. Paris : Gallimard, 1963.

\_\_\_\_\_ (b) "Les mythes du monde moderne." *La Nouvelle revue française* (1<sup>er</sup> septembre 1953) : 441-458.

\_\_\_\_\_ (c) *Le sacré et le profane*. Paris : Gallimard, coll. Folio Essais, 2008 [1957, 1965 pour l'édition française]

J.R.R. Tolkien. *Faërie et autres textes*. Ferré, Vincent éditeur, Paris : Christian Bourgois, 2003. Traduit d'anglais par Francis Ledoux, Elen Riot Dashiell Hedayat, Céline Leroy.

Fleiger, Verlyn (a) "Faërie". *J.R.R. Tolkien Encyclopedia. Scholarship and Critical Assessment*. Drout, Michael D.C. Editor. New-York – London : Routledge, 2007, p. 183-185.

Gély-Ghedira, Véronique dir. *Mythe et récit poétique*. Clermont-Ferand : Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1998.

Grassin, Jean-Marie dir. *Mythes, images, représentations*. Limoges : Actes de colloques, Faculté des Lettres et Sciences humaines.

Green, André. « Le mythe : un objet transitionnel collectif. Abord critique et perspective psychanalytique ». *Le Temps de la réflexion*. Paris : Gallimard, 1980, no 1, p. 99-131.

Grimal, Pierre. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Paris : Presses universitaires de France, 1951.

Jolles, André. *Formes simples*. Paris : Seuil, 1972 [1930].

Jung, Gustav. *Psychologie et religion*. Paris : Buchet-Chastel, 1994.

Lévi-Strauss, Claude (a). "La structure et la forme. Réflexions sur un ouvrage de Vladimir Propp". *Anthropologie structurale II*, Paris : Plon, 1973, p. 139-173.

\_\_\_\_\_ (b). *La pensée sauvage*. Paris : Presses Pocket, coll. « Agora », 1993 [1962].

\_\_\_\_\_ (c). *Anthropologie structurale*. Paris : Plon, 1974 [1958].

\_\_\_\_\_ (d). *Mythologiques. Tome III. L'origine des manières à table*. Paris : Plon 1968 [1950].

Littré. « Mythe » *XMLittré v1.3*. Web. 11 Mai 2010.

Mauron, Charles. *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*. Paris : José Corti, 1963.

Monneyron, Frédéric et Joël Thomas. *Mythes et littérature*. Paris : Presses universitaires de France, 2002.

Parussa, Gabriella. « Fable ». *Dictionnaire du littéraire*. Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala dir. Paris : Presses universitaires de France, 2002. p. 213-215.

Propp, Vladimir. *Morphologie du conte*. Paris : Seuil, 1973 [1969].

Ramnoux, Clémence. « Mythos et logos ». *Encyclopedia Universalis*. Paris : Encyclopédie Universalis, 1990, vol. 15, p. 1039-1041.

Saïd, Suzanne. *Approche de la mythologie grecque*. Paris : Nathan, 1994.

Santi, Sylvain. « Blanchot créateur de mythes », dans *Mythe et création. Théorie, figures*. Éléonore Faivre d'Arcier, Jean-Pol Madou, Laurent Van Eynde dir. Bruxelles : Facultés universitaires St-Louis, 2005, pp. 107 -124.

De Saussure, Ferdinand. *Cours de linguistique générale*. Paris : Payot, [1916] 1968.

Sellier, Philippe. « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire? » *Littératures* n° 55/1984, p. 112-126.

Shippey, Tom A (a). *J.R.R. Tolkien. Author of the Century*. London : Harper Collins Publishers, 2000.

Siganos André (a). *Le Minotaure et son Mythe*. Paris : Presses universitaires de France, 1993.

\_\_\_\_\_ (b). "Définition du mythe". *Questions de mythocritique*. Dir. Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter. Paris : Éditions Imago, 2005, p.84-100.

\_\_\_\_\_ (c). *Mythe et écriture. La nostalgie de l'archaïque*. Paris: Presses universitaires de France, 1999.

Smith, Pierre. "Les mythes étudiés en eux-mêmes". *Encyclopedia Universalis*. Paris : Encyclopédie Universalis, 1990, vol. 15, p. 1039-1040).

Soriano, Marc « Fable ». *Dictionnaire des genres et notions littéraires*. Paris : Encyclopædia Universalis, 1997. p. 283-289.

Trousson, Raymond. « Mythes, domaines et méthodes ». *Mythes, images, représentations*. Limoges : Actes du XIV<sup>e</sup> Congrès de la Société française de littérature générale et comparée, 1977.

Vernant, Jean-Pierre. *Mythe et société en Grèce ancienne*. Paris : Maspero, 1974.

Vidal, Daniel. « Le sacré hors religions ». *Archives de sciences sociales des religions*. Françoise Champion, Sophie Nizard et Paul Zawadzki dir., 25 novembre 2008. Web. 11 août 2010.



Wagner, Marie-France et Louise Frappier. « Le Spectacle religieux ou la visite du Pape à Montréal en septembre 1984 ». *Cahier du GRES* - Louise Frappier et Claire Latraverse dir., Montréal : Université Concordia, 2003, p. 113-130.

Wellek, Rene et Austin Warren. *Theory of literature. Théorie de la littérature* (trad. française). Paris : Éditions du Seuil, 1970.

Wunenburger, Jean-Jacques. « Mytho-phorie : formes et transformations du mythe ». *Religiologiques*. Montréal : Département de sciences religieuses, UQAM, 1995, p. 49-70.

## Deuxième Chapitre

Le choix opéré dans le parcours critique du mythe, envisagé dans le chapitre précédent, légitime la mythocritique comme moyen théorique et méthodologique approprié pour la compréhension du mythe dans la littérature, du mythe littéraire. Trois questions simples : quoi, pourquoi et comment, résumeraient ses principaux attributs. *Quoi ?* En décrivant un mode de présence du mythe dans le texte, la mythocritique aide à nuancer le rapport entre le mythe ethnoreligieux et le mythe littéraire. *Pourquoi ?* Le rôle principal de la mythocritique tient de la compréhension de l'usage des mythes dans la littérature, la visée d'un récit aussi. *Comment ?* En étudiant la manière dont un texte littéraire reprend, se sert, sollicite un texte fondateur, la mythocritique inscrit l'analyse dans un mouvement infini de création et de recréation. Sa perspective d'étude est « archéologique » dans la remontée vers l'origine (ou d'une origine) du mythe, tant sur le plan temporel que structural (quête d'une structure, d'un modèle mythique). Le but de la mythocritique est de retrouver le mythe *dans, sous, en amont* du texte, ce qui permet de voir « comment l'œuvre fait advenir le mythe » (Chauvin 171). Mais en même temps elle ouvre vers d'autres possibilités d'analyse également.

Brunel affirme que « le mythe nous parvient tout enrobé de littérature » (Brunel b 11). C'est dans cet espace que s'embraye le défi d'identifier la « mythité » du mythe (distinguer ce qui est mythe de ce que ne l'est pas) à partir de la perspective de son écriture, mais aussi celle de la lecture. Pour que le défi soit relevé, pour que la quête de la mythité fonctionne, il convient de nous servir de la mythocritique comme point de départ

d'une réflexion à *venir* et non comme simple exemple de grille d'analyse théorique que l'on appliquerait au récit de Tolkien.

## ***II.1. Faut-il inclure le *The Lord of the Rings* dans un genre précis ?***

L'examen du voisinage du terme de mythe avec d'autres termes que nous avons envisagés au chapitre précédent nous permet de dire que le récit du *The Lord of the Rings*<sup>77</sup> ne relève assurément pas d'une fable dans le sens moralisateur véhiculé ni dans le sens d'histoire à ne pas croire, face aux véritables histoires chrétiennes. Il ne relève pas non plus d'une légende dans le sens d'exemples des Saints à lire (en dépit du titre de *Legendarium* attribué par Tolkien même à l'ensemble de ces œuvres pour décrire le lien qui existe entre ses récits, leur suite, leur enchaînement)<sup>78</sup>. Il ne relève pas non plus d'une saga, car, malgré l'image dominante de la communauté et/ou de la famille, ce récit ne décrit nullement l'histoire des clans royaux nordiques.

En ce qui concerne le conte à première vue, *The Lord of the Rings*, ne répond certes pas aux critères énumérés du conte, car il ne relève ni d'une temporalité, ni d'une thématique restreinte, mais bien d'une contemporanéité du contexte actuel d'où il émerge, ainsi que d'une thématique cosmologique et métaphysique qui engage toute l'existence de l'homme ou du moins ses principaux piliers, caractéristiques qui conviennent plus au mythe qu'au conte. Le conte serait opérateur dans ce cas sur le plan de l'expérience proposée au lecteur qui est similaire au mythe, comme le montre Tolkien dans son essai critique *Du conte de fées*, où il note par exemple l'importance et la

---

<sup>77</sup> Ce récit est certes un roman pour la critique française. Sur le terrain anglophone, le roman est un genre auquel correspondent deux catégories depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle : *novel* (roman réaliste) et *romance* (roman d'aventure). *The Lord of the Rings* entre dans la catégorie de romance (Besson 18).

<sup>78</sup> Nous consultons *Tolkien Legendarium. Essays on The History of Middle-earth* (Fleiger et Hostetter).

nécessité de comprendre ces types de récits comme vrais. Néanmoins, une nuance est portée par Tolkien au terme de conte qui est pour lui plus qu'un conte de fées, c'est un concept qu'il désigne sous le nom de *Faërie* et auquel nous reviendrons pour montrer la manière dont il rend transparent le mythe (*Faërie par J.R.R. Tolkien* 181 – 191). Pour l'instant, limitons-nous à constater que le regard analytique qui se forme à partir de l'étymologie des termes confirme qu'« [u]ne fois de plus, la fabrication de grandes catégories conduit à de grandioses abstractions, qui oublie en chemin certaines réalités concrètes » (Backès 135). Le récit de Tolkien atteste cette abstraction en se laissant difficilement inclure dans une typologie quelconque. Ainsi, le mythe n'est pas le genre du *The Lord of the Rings*. Mais *The Lord of the Rings* relève assurément du mythe.

Dans son ouvrage intitulé *Tolkien et ses légendes*, Isabelle Pantin souligne, à son tour, la difficulté d'attribuer un genre au *The Lord of the Rings* :

[...] le choix fondamental de Tolkien : composer des « histoires » se rattachant au modèle du mythe et de l'épopée, relevant d'un « réalisme » tout autre que celui de la tranche de vie ou de la vérité psychologique, profondément émouvantes et écrites d'une façon très lisible. De telles « histoires » ne sont pas définies par l'appartenance à un genre, mais plutôt par la sorte d'expérience qu'elles proposent à leurs lecteurs (Pantin 9).

Dans la perspective critique anglophone, Shippey s'accorde aussi pour dire que *The Lord of the Rings* ne se laisse pas inclure dans les genres existants, et signale même l'apparition d'un genre nouveau inventé par Tolkien :

One final short comment should be made about the genre of *The Lord of the Rings*. In one obvious way, it has created its own genre. The heroic fantasy trilogy – a genre or subgenre, totally unknown until Tolkien wrote one – has now become a publishing staple, obviously in imitation and emulation of *The Lord of the Rings* (Shippey 221).

Shippey essaie d'établir l'originalité de ce genre nouveau (à travers la typologie des personnages) en prenant comme outil l'ouvrage *An Anatomy of Criticism* de Northrop Frye, ouvrage publié en 1957, soit tout juste après la parution de *The Lord of the Rings* (en 1954-1955)<sup>79</sup>. En identifiant et rangeant des personnages de ce récit sur l'échelle de Frye, Shippey constate que les cinq niveaux de modes littéraires proposés par Frye se trouvent réunis, mais que leurs limites deviennent floues. Ainsi, *The Lord of the Rings* serait à la fois, *myth, romance, high mimesis, low mimesis, irony*<sup>80</sup>. Néanmoins, ce qui semble dominer, c'est le niveau mythique : « The whole story furthermore aspires in places to mythic meaning » (Shippey 222). Cette domination du mythe semble s'imposer en dépit d'une certaine hypothèse de la part de l'auteur, qui avance le fait qu'en réalité l'échelle de Frye devrait se compléter par un sixième niveau appelé « true myth » ou « *evangelium* » (Shippey 223).

Retenons de Shippey la volonté de nous sensibiliser au besoin d'une permanente renégociation des cinq niveaux de Frye qui se trouvent en interaction, tout essai de délimitation précise étant voué à l'échec. La flexibilité, la mouvance entre genres assure, selon l'auteur le succès de ce récit de Tolkien.

It is at once ambitious (much more so than novels are allowed to be) and insidious (getting under the guard of the modern reader, trained to reject or to ironize, the assumptions of tragedy or epic). This is how Tolkien in the end solved the

---

<sup>79</sup> Pour l'édition française, voir *Anatomie de la critique* (Frye).

<sup>80</sup> In Frye's view there are five very general literary modes, defined only by the nature of their characters. At the top is *myth*: if the characters in work are "superior in kind both to other men and to the environment of other men", Frye declares, then "the hero is a divine being and the story about him will be a myth". One level down is *romance*: here the characters are superior only in "degree" (not "kind") to other men, and again to their environment. The next level down is *high mimesis*, the level characteristic of tragedy or epic, where the heroes and heroines are "superior in degree to other men but not to [their] natural environment". Next to bottom is *low mimesis*, the level of the classical novel of Jane Austen or Henry James, where the characters are very much on a level with ourselves in abilities, though maybe not in social class. Below it comes *irony*, where we see ourselves looking down on people weaker or more ignorant than ourselves, where heroes turn into anti-heroes and are often treated comically (Shippey 221-222).

problem [...] of bringing together the modern world of the Shire and the Bagginses, and the heroic world of were-bears and dragons [...] (Shippey 223).

À cette mouvance, à cette dynamique générique, s'ajoute l'originalité du récit de Tolkien qui se lit aussi sur le plan stylistique. Les niveaux stylistiques abordés au long de cette trilogie varient et se mêlent constamment, tout comme le font les genres. Présenté par instants comme un « old-fashioned British school stories » ou comme une écriture archaïque, le récit témoigne du seul souci de la part de l'auteur de rendre toute la force de l'expression en lien avec l'événement et/ou le personnage.

Tolkien could any time, and without trying, have rewritten any of his supposedly archaic passages either in really archaic language, in Middle English or Old English, or in completely normal demotic contemporary slang. [...]. But he knew the implications of style, and of language, better and more professionally than almost anyone in the world. The flexibility of his many styles and languages; the resonance of the highest level of these; the ability to reach out towards universal and *mythic meaning*, while remaining embedded in story: these are three powerful and largely unsuspected reasons for the continuing appeal of *The Lord of the Rings* (Shippey 225, nous soulignons)

Plusieurs et différents niveaux de catégories littéraires et de styles coexistent intentionnellement dans ce récit. Le genre communément adopté par la critique de nos jours pour le récit du *The Lord of the Rings* est la *fantasy*. Il importe de nous arrêter à certaines de ses nuances afin de bien positionner le statut du mythe et du mythique dans ce récit.

Dans les faits, la *fantasy* qui apparaît dans la culture anglophone est un genre hétéroclite recelant de nombreuses particularités du mythe, du conte ou de la légende, entre autres. Bien que le terme français de « fantasie » semble avoir été adopté par le *Journal officiel* du 23 décembre 2007 pour désigner la *fantasy* anglaise comme « genre situé à la croisée du merveilleux et du fantastique, qui prend ses sources dans l'histoire,

les mythes, les contes et la science-fiction »<sup>81</sup>, arrêtons-nous aux subtilités soulevées lors de la traduction de ce concept *dans et pour* la critique française, subtilités mises en valeur par Anne Besson, dans son récent ouvrage qu'elle choisit d'intituler *La Fantasy*<sup>82</sup>. Nous soulignons *dans et pour* la critique française, car Besson montre que celle-ci détient ses propres concepts qui correspondent au terme anglais et qui interdisent une traduction trop hâtive :

Même si pour nous francophones, le terme possède une fâcheuse tendance à la confusion avec « le fantastique » dont notre tradition critique todorovienne distingue pourtant fermement le merveilleux [...], il ne peut être évité ou remplacé par nul autre d'abord et tout simplement parce que « fantasy » est le nom que porte un genre ainsi identifiable par son public, ensuite et en outre, parce que nous ne disposons pas d'une traduction satisfaisante (Besson 13).

Nous comprenons qu'il est prudent de ne pas perdre de vue les deux dimensions existantes dans la critique française, *le fantastique* et *le merveilleux*, qui répondent aussi bien l'une que l'autre à la *fantasy*. En réalité, c'est la fonctionnalité de ces catégories qui permettent à Besson de déceler des nuances pour « ranger » la *fantasy* du bon côté. Dans le contexte de notre étude, nous n'en retiendrons que quelques-unes. Il est important de remarquer que la critique française parle de fantastique pour désigner une « rupture, un antagonisme entre les lois naturelles et des manifestations qui semblent les remettre en question » (Jacquelin citée dans Besson 16), ou comme « intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle » (Caillois cité dans Besson 17) ou « comme hésitation [...] face à un événement en apparence surnaturel » (Todorov cité dans Besson 17). À l'opposé, la *fantasy* relève d'un ordre surnaturel naturalisé : l'existence ou l'apparition des créatures ou d'événements inconnus de notre cadre cognitif *s'y voient acceptés par le*

---

<sup>81</sup> [En ligne] <http://www.presse-francophone.org/apfa/defi/f/fantasie.html>

<sup>82</sup> Cela en dépit du fait que « fantasie » est un néologisme créé à cette fin précise pour répondre à la catégorie anglophone (il ne s'agit pas de fantaisie).

*lecteur* » (Besson 17, nous soulignons), ce qui signifie que la *fantasy* correspondrait mieux au merveilleux, grâce à cette acceptation du surnaturel de la part du lecteur : « La tension constitutive du fantastique s’y résorbe dans l’émerveillement » (Besson 17). À cela s’ajoute le critère de *self coherence* que l’auteure explique à travers la création « d’un Monde Secondaire dans lequel [notre] esprit peut pénétrer. À l’intérieur, ce qu’il raconte est vrai, c’est-à-dire correspond aux lois de ce monde » (Besson 19). Voilà donc les traits qui tranchent dans ce cas : l’émerveillement et la *self coherence* qui incitent le lecteur « non à voir le monde autrement, mais à entrer dans un autre monde » (Chelebourg cité dans Besson 21). Le genre établi, jusqu’à présent<sup>83</sup>, *The Lord of the Rings*, comme étant *fantasy* ou fantasie confirme des dimensions importantes pour notre analyse qui légitime le fait que cette dimension du merveilleux ne peut être récupérée et restituée autrement qu’à travers le mythe. C’est la dimension mythique qui assure une « croyance secondaire » nécessaire au récit, pour qu’il fonctionne ainsi<sup>84</sup>. Cette dimension mythique est inextricablement liée au souci de réel (ou de la vérité), de la sous-création et de l’imagination. Partant de la définition de l’imagination comme « pouvoir de donner à des créatures idéales la consistance interne de la réalité », ensuite montrant que cette consistance interne de la réalité relève en fait de l’Art comme « lien opérant entre l’imagination et le résultat final, la Sous-création », Tolkien souligne la nécessité d’un terme qui réunisse tous ces aspects et qui réalise au-delà de cette

---

<sup>83</sup> La question continue à préoccuper la critique, des études sont en cours à présent, à ce sujet.

<sup>84</sup> « Il semblerait que la référence au(x) mythe(s) s’impose fatalement quand il est question de définir, aussi bien que de décrire la *fantasy* : [u]ne littérature qui se trouve dotée d’une dimension mythique » (André François Ruaud, cité dans Besson 72)



association nouvelle avec l'émerveillement dérivé de l'image (*Faërie par J.R.R. Tolkien* 177-178)<sup>85</sup>. Ce terme porterait le nom de *Faërie* :

La *Faërie* comprend maintes autres choses que les elfes et les fées ou les nains, les sorcières, les trolls, les géants et les dragons ; elle englobe les mers, le soleil, la lune, le ciel; et aussi la terre et tout ce qu'elle contient : l'arbre et l'oiseau, l'eau et la pierre, le vin et le pain, et *nous-mêmes, hommes mortels, quand nous sommes enchantés* (*Faërie par J.R.R. Tolkien* 140, nous soulignons).

Ce monde enchanteur serait en mesure de relever d'un véritable monde imaginaire qui s'oppose au monde réel, mais qui pourrait très bien s'édifier et fonctionner comme réel.

Ainsi, pour Tolkien la référence à l'imaginaire n'est pas un vice, mais une vertu :

Que les images soient celles des choses qui ne se trouvent pas dans le monde primaire (si, en fait c'est possible) est une vertu, non un vice. La fantaisie prise dans ce sens n'est pas à mon avis, une forme inférieure, mais supérieure de l'Art, la forme presque la plus pure, en vérité, et ainsi (une fois réalisée) la plus efficace (*Faërie par J.R.R. Tolkien* 178).

Un des attributs essentiels de la *Faërie* est l'émerveillement dû à l'étrangeté. Une étrangeté qui se doit d'être saisie, mais qui saisit aussi le lecteur. L'auteur souligne l'importance de pouvoir se laisser séduire par ces étrangetés qui parfois ne trouvent aucun écho dans le monde réel, mais dans lesquels il faut croire comme si elles étaient vraies. Ainsi, il fait une différence dans le lectorat de ce genre particulier : celui prêt à signer un tel contrat de lecture et celui qui cherche à tout prix des résonances raisonnables ancrées dans le monde réel (son monde au lecteur). Pour ce genre de lecteur, ce type de texte ne fonctionne pas : « Quiconque hérite du fantastique moyen du langage humain peut dire *le soleil vert*. Nombreux sont ceux qui peuvent l'imaginer. Mais ce n'est pas suffisant... » (179). Tolkien le dit à son tour, il est impropre de faire l'expérience du monde imaginaire avec les outils de la raison et de la pensée associée au monde de la

---

<sup>85</sup> Notons aussi les majuscules utilisées par l'auteur pour souligner le caractère conceptuel de ces termes.

réalité (du quotidien). Il faut s'accorder à un autre mode de pensée propre aux figures qui édifient ce monde imaginaire (de nature mythique) et reconnaître ce monde comme possible à partir du terrain du récit. En ce qui concerne le récit, notons que c'est la forme préférée à d'autres formes d'art comme la peinture, voire même à d'autres formes littéraires comme le théâtre :

La différence radicale entre tout art (y compris le théâtre) qui offre une présentation visible et la véritable littérature est qu'il impose une forme visible. La littérature opère d'esprit à esprit et elle est donc progénitive. Elle est en même temps plus universelle et d'une particularité plus stimulante. Quand elle parle de pain, de vin, de pierre ou d'arbre, elle évoque la totalité de ces choses, leur idée même; pourtant, chaque auditeur leur donnera dans son imagination une incarnation personnelle particulière (*Faërie par J.R.R. Tolkien* 209-210).

Il est donc essentiel que cet univers mythique soit de nature littéraire, véhiculé dans un récit, comme celui qu'il crée dans *The Lord of the Rings*. Ces caractéristiques permettront au récit de s'appuyer directement sur les mythes, où lorsqu'il ne le fera pas, il pourra mythifier, il pourra se donner pour mythique (Besson 161-162). Il tient donc de l'évidence que le mythe est littéraire dans ce cas. Il reste à établir ses particularités.

Le concept de *Faërie* s'avère par la suite un bon opérateur. En effet, Tolkien trouve approprié d'étudier le mythe (ethnoreligieux et littéraire) en rapport avec la *Faërie* dans laquelle il voit une occasion de création pour l'homme (création qui devrait plutôt s'appeler sous-crétion). Pour lui, la sous-crétion relève d'un aspect du mythe et lui permet d'opérer à son tour une distinction entre le mythe ethnoreligieux et le mythe littéraire.

Cet aspect de la « mythologie » - sous-crétion plutôt que représentation ou interprétation symbolique des beautés et des terreurs du monde – n'est pas à mon avis, suffisamment pris en considération. Est-ce parce qu'il se voit plutôt dans la *Faërie* que sur l'Olympe ? Parce qu'on juge qu'il relève de la « mythologie inférieure » plutôt que de la « supérieure » ? (*Faërie par J.R.R. Tolkien* 154).

Pour Tolkien la dualité au sein du mythe se maintient, même sous une autre appellation. L'auteur parle du mythe supérieur (comme mythe primordial) et du mythe inférieur (le mythe existant dans l'espace littéraire). Ces mythes primordiaux sont essentiellement des mythes de la nature (personnification du soleil, de la nuit...) et appellent à une interprétation allégorique. Le mythe supérieur qui « se dégraderait » en mythe inférieur, en conte de fée, en *Faërie*, serait plus intéressant que le premier par la richesse interprétative laissée au lecteur et par l'inversion de la vérité dont il relève :

Plus le prétendu « mythe de la nature », ou allégorie de grands phénomènes de la nature, est proche de l'archétype supposé, moins il est intéressant et, en vérité moins c'est un mythe capable de projeter une illumination sur le monde » (*Faërie par J.R.R. Tolkien* 154).

L'auteur souligne par tous les moyens que ce qui est le plus important dans le cas d'un mythe est l'investissement du lecteur, le don que celui-ci fait pour revêtir le sujet d'une signification. Il prend comme exemple le mythe de Thorr (dieu de tonnerre dans la mythologie nordique). Du symbole du tonnerre dans la mythologie, il devient un fermier barbu, irascible, d'une force plus grande que la moyenne, image véhiculée par les contes de fées : « on peut considérer que Thorr a été amenuisé jusqu'à l'image de pareil homme ou que le dieu a été agrandi à partir de cette image » (*Faërie par J.R.R. Tolkien* 155). S'interroger sur la primauté de l'origine de ces deux images n'est pas la question. Il faut surtout saisir qu'il « y aurait toujours un conte de fées tant qu'il y aurait un Thorr. Le conte de fées cessant, il n'y aurait plus que seul le tonnerre », que nulle oreille humaine n'entendrait autrement qu'un simple vacarme (*Faërie par J.R.R. Tolkien* 156). Si la *Faërie* relève du mythe littéraire, ce n'est pas uniquement en raison d'un attachement à la reprise textuelle d'un mythe d'origine, mais surtout parce qu'elle est la seule en mesure de le perpétuer, tant que les mythes continueront à se raconter, selon Tolkien.

Finalement, pour Tolkien, la *Faërie* transporte, véhicule le mythe. La théorie de Tolkien plaide pour dépasser un jugement purement structurel dans l'attribution des catégories, qui devraient se faire en fonction de leur rôle et, surtout, des affects produits aux lecteurs<sup>86</sup>.

Quasiment impossible à classer comme genre, difficile à repositionner dans un rapport à d'autres formes littéraires, le récit de Tolkien se laisse aussi difficilement inclure dans la « bonne catégorie » du mythe, soit celle du mythe littéraire. L'analyse du mythe déployée au chapitre précédent nous informe, entre autres, de l'importance de la part de la création dans le mythe littéraire (nous l'avons vu, à travers la modulation, l'irradiation, la variabilité propre au travail d'auteur), mais cette création demeure constamment évaluée par rapport à un texte fondateur (le mythe d'Orphée ou de Tristan par exemple retrouvé sous forme des mythèmes, des symboles ou images dans les textes de divers auteurs....ou le mythe de Venise décrit par une autre typologie précise). Mais peut-on créer, inventer effectivement un mythe ? Dans quelles conditions peut-on inventer un mythe et comment concilier le phénomène de la reprise d'un texte fondateur ou des clichés de ce texte ? Si ce type particulier de mythe est possible comment l'analyser, car il est évident que les outils de la mythocritique retenue comme méthode interprétative du mythe littéraire, ne conviennent qu'en partie.

---

<sup>86</sup> En déplaçant le point de vue du côté de la réception (la lecture et ses effets plutôt) Tolkien trouve le moyen de réaliser un rapprochement inédit entre conte et mythe au-delà des débats visant uniquement la structure de ces deux formes et leurs inscriptions dans un contexte à un moment donné. Car il faut encore préciser que de nombreux auteurs rejettent le rapprochement entre conte et mythe. Le psychanalyste des contes de fées, Bruno Bettelheim soutient par exemple dans son ouvrage *Psychologie des contes de fées* que le conte se rapproche du mythe par sa saturation symbolique ou par une certaine rigueur structurelle et organisationnelle, mais qu'il se distingue du mythe par l'immersion dans la quotidienneté (qu'on associe au merveilleux) et surtout par sa fin toujours heureuse (Sellier 124-125). L'analyse de Tolkien problématise aussi ces parallèles en ce qu'il reconnaît l'apport de l'alliage du réel et du merveilleux ainsi que de l'eucatastrophe comme on le verra plus loin.

## ***II.2. Le mythe-en-invention (myth-making)***

### **II.2.1. Éléments**

On s'accorde pour dire que le cas de Tolkien est particulier car il nous positionne devant ce qu'on appelle le *myth-making*. Comme on a pu le constater au long de notre analyse, le mythe n'est pas un concept. Il est impossible de désigner un paradigme analytique qui conviendrait à *tout* mythe (issu de toute mythologie confondue), raison pour laquelle il convient toujours de parler des mythes sur le terrain du littéraire et non du Mythe, comme le souligne Brunel. Par contre, le *myth-making* est un concept. Il se laisse appréhender selon certaines règles qui semblent satisfaire d'une manière assez unanime la critique. De ces règles font partie des éléments constitutifs et des procédés particuliers qui requièrent un examen attentif.

En ce qui concerne les éléments constitutifs, pour ériger un univers mythique dans le récit, il faut créer un **temps individuel**, c'est-à-dire un temps déraciné de toute donnée historique (datée et vérifiable) : "Tolkien gradually dissociated his fiction from historical reality and finally let it stand independently" (Nagy a 204). Mais, en même temps, il doit s'agir d'un temps mythique, d'un temps qui relève de l'éternité, d'un hors-temps, pour dire comme Eliade. "Fortunately there are, scattered through *The Lord of the Rings*, demonstrations of Tolkien's attitude to individual time and mythic timelessness" (Shippey 188).

Dans son ouvrage *Tolkien. L'encyclopédie illustrée*, Day restitue la laborieuse initiative de Tolkien pour établir une « Chronologie de la Terre du Milieu et des Terres immortelles » (Day 14-15) et une « Chronologie des Royaumes sur la Terre du milieu durant les âges du soleil » (Day 16-17), pour pouvoir ainsi suivre l'ordre des événements pendant ces âges qui périodisent le temps en le confirmant comme hors temps, comme temps mythique dans la trilogie du *The Lord of the Rings* ainsi que dans son récit antérieur, *The Silmarillion*. S'y trouvent décrits « Les Âges de la Création » où Arda (la Terre) prend forme des pensées d'un être unique Eru ou Illuvatar<sup>87</sup>. Suivent « Les Âges des Lampes », un temps idyllique, la suite de la Première Guerre du Premier Âge. Ce deuxième âge, temps rempli d'harmonie et de beauté, désigne le moment où les Dieux Valar conçoivent deux lampes géantes pour illuminer la terre, pour *éclairer* le monde (Day 20)<sup>88</sup>. Les « Âges des Arbres » sont occupés par la plantation de deux arbres (Laurelin le Doré et Telperion le Blanc). Aussi hauts que les deux Lampes, ces arbres étaient destinés à répandre une lumière dorée et argentée. Leur floraison représentait le moyen de mesurer le temps, la durée des journées, des saisons (Day 24). Ces beaux âges sont suivis par « Les Âges de Ténèbres » où la Terre du milieu était tombée sous la domination de Melkor (incarnation du Mal) et ses maléfices. Suivent « Les Âges des Étoiles » où une divinité primordiale (Varda) prit la rosée d'un des deux arbres du Monde et traversa les cieux pour raviver les étoiles, donnant ainsi naissance à la race des Elfes (Day 28). Après ces âges d'origine qui semblent s'éteindre sur une durée d'environ 30000 ans viennent les Quatre Âges du Soleil, où s'inscrit également le récit du *The Lord of the Rings*, soit la fin du Troisième Âge et le début du Quatrième Âge. Cette

---

<sup>87</sup> Voir « Ainulindalë ». *The Silmarillion* (13-35).

<sup>88</sup> Voir « Quenta Silmarillion ». *The Silmarillion* (39-338).

chronologie témoigne d'un temps qui ne se laisse ancrer dans aucune donnée historique tenue pour valide, relevant d'une temporalité propre au mythe.

Une deuxième exigence du *myth-making* qui découle directement de cette temporalité individuelle vise **l'espace** qui doit être lui aussi spécifique et propre au mythe. Tolkien place dans les temps créés, un monde qu'il décrit selon une géographie précise. Contrées, villages, forêts, chaînes de montagnes, lacs, mers sont soigneusement dessinés dans un territoire qui formera les Terres immortelles et la Terre du milieu. Les personnages, leurs exploits peuvent être « suivis » sur cette carte, qui une fois de plus n'existe et ne sert qu'au besoin d'un monde mythique créé en scission de toute réalité<sup>89</sup>. De la sorte, une véritable sociologie peut se mettre en place dans ces récits par un ensemble hétéroclite de races, tribus, nations d'hommes, d'Elfes ou de nains, races qu'on munit de véritables généalogies (Day 124-187). S'y ajoutent diverses espèces de la flore (appelée Olvar) et la de faune (appelée Kelvar) comprenant une multitude de végétaux ou d'animaux, des spectres, des monstres ou des démons tout à fait appropriée pour agir dans un univers mythique authentique (Day 187-233).

Une troisième contrainte nécessaire à la constitution d'un univers mythique (*myth-making*) est la constitution d'un **langage** propre. L'invention du mythe est tributaire de l'invention des runes, d'un alphabet, d'un système de signes à part. D'un côté, la langue inventée (ou les langues inventées) pour un univers mythique est importante pour affermir le déracinement de tout réel et, de l'autre, elle est importante sur le plan méthodologique (comme nous le verrons plus loin, car la méthode philologique sert de modèle d'interprétation au concept du *myth-making*). Le mot rune issu du germanique

---

<sup>89</sup> Voir le chapitre « A Cartographic Plot » (Shippey b 94-133). La carte de la Terre du Milieu est décrite aussi dans "Géographie". Tolkien. L'encyclopédie illustrée (Day 44-123).

*rūnō-* signifie mystère ou secret, et représente des signes d'un alphabet inconnu, gravés sur du bois ou sur la pierre comme symboles à décrypter. Les runes sont présentes dans la mythologie nordique (notamment germanique datant d'avant la christianisation de cette partie du monde). Il semble que l'alphabet des runes qui tire son origine au Nord de l'Italie, s'appelle Elder Futhark et contient vingt-quatre lettres. Il a été ainsi adopté et certes adapté par les Germaniques, par les Scandinaves et les Anglais. Tolkien crée des alphabets runiques en 1920<sup>90</sup>. Les spécialistes s'accordent pour dire que les runes créées par Tolkien auraient les mêmes valeurs que les véritables runes du Vieil Anglais (*Old English*) ainsi que celles des langues anciennes germaniques. Elles seraient utilisées dans le même but, pour représenter un mystère. Par exemple, c'est le cas des «runes de pouvoir», inscrites sur l'épée royale appelée Andúril (ou Narsil), runes destinées à protéger et à offrir un grand pouvoir à son porteur, ou les runes invoquées par le nain Gimli devant la porte de Khazad-dûm, la demeure des nains. (Smith, Arden. R. 580)<sup>91</sup>.

Finalement, un dernier impératif à la constitution d'un univers mythique authentique est la **profondeur** (*depth*). Déjà assurée au niveau narratif par la temporalité, l'espace, les races ou peuples et leurs langues spécifiques, cette profondeur se complète par l'acte, le geste même de création de cet univers. Il est particulièrement important de le mentionner dans le cas de Tolkien, pour qui créer est un droit, mais surtout un devoir

---

<sup>90</sup> Ces alphabets se trouvent publiés dans "Early Runic Document". Edited by Arden R. Smith. *Palma Eldalamberon* 15, 2004, p. 89-21 (cité dans *J.R.R. Tolkien Encyclopedia* 580).

<sup>91</sup> Voir aussi le chapitre "Runes and Letters". *The Languages of Tolkien's Middle-Earth* (Noel).

Nous retrouvons l'usage des runes et leurs symboles dans la *Tétralogie* de Richard Wagner, *Le Ring*. Les runes sont gravées sur la lance de Wotan, le symbole d'autorité par excellence. Les runes qui représentent des lois, des garants de traités et contrats renforcent cette image de pouvoir.



de l'homme. L'auteur expose lui-même sa conviction dans le poème *Mythopoeia* qu'il crée pour faire connaître sa vision sur l'entreprise mythopoïétique<sup>92</sup>.

Pour Tolkien, l'espace mythique est l'endroit où l'homme peut transposer son projet de créer un univers, puis de le découvrir.

[...], si l'on osa  
Construire dieux et lieux, d'ombre et de jour,  
Semer les grains des dragons toujours  
(juste ou pas) le droit est tel qu'il restera.  
Nous faisons tout comme nous fait la loi. (Tolkien f 307).

L'aspect de la création occupe l'esprit soucieux des valeurs catholiques de Tolkien et tisse en fait un fil d'Ariane dans ses autres écrits critiques également :

[...] 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 Créateur. (Tolkien e 180).

Bien que l'auteur imprègne le mythe de ses propres références culturelles, expérimentales et de son talent, il faut comprendre que son entreprise de création relève d'une volonté bien plus profonde, celle de Dieu qui l'a doté du don de la création (il s'agit de la position inférée par Tolkien). Dieu est donc le Créateur et l'homme, créé à son image, est un sous-créateur. En créant un monde mythique, l'homme reflète un fragment de la *vérité éternelle*. Dans son entreprise de peupler le monde mythique de héros et de monstres, l'auteur (et son lecteur) trouve le chemin vers la vérité éternelle :

Nous sommes venus de Dieu et les mythes que nous tissons, même s'ils renferment des erreurs, reflètent inévitablement un fragment de la vraie lumière, cette vérité éternelle qui est avec Dieu. Et ce n'est qu'en créant des mythes, en devenant un

---

<sup>92</sup> Voir notre article "Mythopoeia". L'encyclopédie Tolkien (Vadean). Des détails liés à la sous-crédation sont également exposés par Tolkien dans son essai critique « Du Conte de Fées » (*Faërie par J.R.R. Tolkien* 131-204).

« sous-créateur » et en inventant des histoires que l'homme peut tendre à l'état de perfection qu'il a connu avant la chute. » (Carpenter b 163-164)

D'un angle formel, la Création rapprocherait le mythe de la littérature ou plutôt le discours mythique du discours littéraire faisant ainsi de la littérature une nouvelle forme de mythe. Au centre de ce rapprochement se situerait la conception magique commune à la création du monde (dans le mythe) et à la création poétique (dans la littérature).

Tolkien rejoint Cassirer au sujet de l'écriture des mythes où :

[...] les mots et les noms n'ont pas seulement la fonction de décrire et de représenter, mais ils contiennent réellement les objets et leur force. ... Les mots du poème enrichissent le monde d'une nouvelle réalité (Cassirer 40).

## II.2.2. Procédés

Par l'entreprise de *myth-making*, il ne s'agit pas de créer un univers réel, vrai, mais il s'agit de créer un univers où tout pourrait être vrai, où « on ferait comme si c'était vrai ». Cet impératif était l'un des soucis permanents de Tolkien. Il en a fait part dans ses essais critiques, notamment dans *Faërie*<sup>93</sup>.

Sans doute tout écrivain qui fabrique un monde secondaire, une Fantaisie, tout sous-créateur, souhaite-t-il dans une certaine mesure être un véritable Créateur ou espère-t-il tirer sa matière de la réalité : il espère que la qualité particulière de ce monde secondaire (sinon tous ses détails) est dérivée de la Réalité ou y débouche. (*Faërie par J.R.R. Tolkien* 201).

Un exemple dans ce sens est noté par Gergely Nagy lorsqu'il montre que la conception tolkienienne de la mythologie inventée (pour l'Angleterre comme voulait Tolkien) réclame "a connection with England as a real place in 'consensus reality' " (Nagy a 204).

Si cette connexion ne pouvait pas se réaliser par un rapprochement immédiat de l'ordre

---

<sup>93</sup> Cet aspect d'un univers créé pour paraître vrai est aussi envisagé dans *Les Monstres et la critique* (Tolkien e).

du territorial (la carte du monde mythique de Tolkien n'est pas la carte de l'Angleterre), ou du temporel (les événements qui s'y déroulent ne correspondent à aucune date historique réelle), elle pouvait se réaliser étrangement à travers les procédés philologiques, et c'est en cela que nous reconnaissons toute la particularité et l'apport de Tolkien au procédé du *myth-making*.

[...] the philological method of reconstruction that Tolkien applied to unsolved English or Norse philological cruxes to offer imaginative 'origins' witnessed how reconstruction often slip into construction and thus fiction, a peculiar sort of functionality that Tom Shippey calls "asterisk-reality" (Nagy a 204).

La notion de "asterisk-reality", forgée par Shippey pour montrer la façon dont on peut alimenter l'imaginaire de nouvelles ressources, de nouvelles « formes », fait référence à une technique philologique de la reconstruction des aspects culturels du passé, technique basée sur la survie des données, des formes linguistiques et narratives. Le philologue médiévaliste Kleinman explique le principe de cette technique bien connue par Tolkien qui l'adapte au procédé du *myth-making*. Du point de vue philologique, l'étude comparative des formes d'un mot en différentes langues (et cultures) est en mesure d'attester la descendance de ce mot d'une racine ancestrale commune. Kleinman prend comme exemple le mot « père » auquel correspond *pater* en latin, *pitar* en sanskrit, ou *father* en anglais (et la liste pourrait s'allonger d'une douzaine de formes issues d'autres langues). Ces formes prouvent que chaque langue étudiée provient d'une langue matrice commune (proto-indo-européen, plus précisément). Comme la plupart des formes de ce terme débutent par la lettre « p », l'auteur montre que du point de vue philologique on peut présupposer que le mot correspondant pour *father* en proto-indo-européen commençait aussi par la lettre « p ». La reconstruction nous permet de suggérer que le mot en proto-indo-européen ressemblait à une forme similaire de \*pather. L'astérisque

indique ici que le mot a été reconstruit (réinventé pour cette langue matricielle) plutôt qu'attesté par des formes évidentes qui ont survécu. Ce procédé philologique peut être adopté à une autre échelle afin de retracer des notions qui nous offrent ainsi des vues sur la culture des civilisations perdues.

This gives us a window into the cultural consciousness of a lost civilisation. But, like its asterisked linguistic forms, this civilisation does not exist in reality. It is an asterisk reality, reconstructed from evidence surviving in cultures (and sometimes multiple cultures) from later periods in history. Shippey's argument in *The Road to Middle Earth* is that J.R.R. Tolkien's Middle Earth is a sort of asterisk reality; Tolkien has taken surviving evidence to reconstruct languages and cultures unattested by any historical record but possible given the languages and cultures that are attested (Kleinman).

Tolkien a cueilli donc des témoignages concrets du point de vue philologique pour reconstruire des langues (ses langues mythiques) jamais attestées par des données historiques, mais qui auraient été tout à fait concevables compte tenu des langues et cultures attestées<sup>94</sup>. C'est ainsi que les langues inventées pour *The Silmarillion* et le *The Lord of the Rings* semblent si vraies et font objet de réelles études linguistiques ou philologiques.

À un autre niveau, Tolkien se sert de la même méthode pour édifier son univers mythique. Il a adapté et déployé à un autre niveau cette technique philologique, faisant preuve ainsi à son époque d'une extrême originalité (qui s'appellerait aujourd'hui interdisciplinarité ou transdisciplinarité). Tolkien s'inspire de données mythiques attestées (tant par la mythologie gréco-latine que nordique) pour alimenter un nouveau mythe inventé par lui-même, qui ainsi pourrait paraître un vrai mythe, qui correspondrait à ce qui est accepté et traité généralement de mythe (en l'occurrence de mythe

---

<sup>94</sup> Pour la création du sindarin – la langue des elfes par exemple, Tolkien prend comme modèle des bases linguistiques attestées jusqu'au Middle et Old English mais uniquement pour forger à partir de ces bases de formes inédites. Voir *The Languages of Tolkien's Middle-Earth* (Noel).

littéraire)<sup>95</sup>. Autrement dit, Tolkien s'est servi des grands mythes des Grecs, ou des Germaniques ou des Scandinaves, pour créer un \*mythe, pour inventer un astérisque-mythe (*asterisk-myth*).

Un deuxième procédé identifié en rapport avec le *myth-making* chez Tolkien est la retextualisation, décrite comme une sorte d'intertextualité intrinsèque, à l'intérieur de l'œuvre de Tolkien. Nagy suit par exemple les traces des Turin (nés au Premier Âge) et apparus dans d'autres écrits antérieurs pour les retrouver dans le *The Lord of the Rings* (à la fin du Troisième Âge). L'intérêt critique de ce procédé est d'alimenter la profondeur de la perspective narrative, dont tout texte mythique doit être muni :

The context is provided in *The Silmarillion*, but the *Silmarillion* story becoming a primary text in its own right, the same critical question of genuine versus "effectual" depth remains standing with the text's claim of the existence of sources. These sources are to be found in other treatments of the story in (*Unfinished Tales*, *The Book of the Lost Tales*, etc...); however, all claim to be founded on others, to be retextualizations of other texts. These retextualizations in various genres and depth [...] seem to be produced by the very linkage of texts, as each establishes itself as a context or a retextualization of another one (Chance a 10).

Dans le cas de Tolkien, il y a toujours une histoire dont l'origine se situe dans un passé lointain. Le contenu du mythe est ainsi délibérément au passé, vise le passé, repose sur le passé par ce procédé également : "The content of myth is actually the past, and the reconstructive process [...] leads to knowledge in various senses" (Nagy b 89). Le lecteur se trouve face à l'exigence d'une lecture « en profondeur »: "The reader will face a question of *comprehension*: one has to know the alluded story to understand the allusion and the text of which they are part" (Nagy c 241).

Tolkien ne crée pas juste une histoire, mais il crée aussi son passé. Il lui crée une tradition sur laquelle elle s'assoit, car la tradition assure cette profondeur et authenticité

---

<sup>95</sup> Nous envisagerons ci-dessous quelques exemples concrets visant les détails de cette mythologie.

pour l'univers mythique. Siganos parlerait d'une « écriture archaïque » dans le sens d'une « écriture qui aspire à l'archaïque » (Siganos 4). Après tout, Tolkien utilise un discours traditionnel et un concept traditionnel pour créer un nouveau phénomène dans la littérature contemporaine. Il ne se contente pas de réanimer une mythologie, mais dresse une nouvelle matrice pour une nouvelle mythologie à partir des mythologies existantes.

Néanmoins, les deux procédés examinés, *l'asterisk-reality* et la retextualisation nous indiquent que la notion de *myth-making* devrait plutôt être comprise dans le sens de *myth-remaking*. Il faut reconnaître que toute création *ex-nihilo* d'un mythe est impossible. Créer un monde mythique à partir de rien n'est pas dans le pouvoir des hommes. Il y a toujours un déjà-là, un présupposé sur lequel on s'appuie. Créer un mythe par les hommes demeure toujours de l'ordre de la sous-crétion. Nous vérifions ainsi en fait l'affirmation de Tolkien détaillée ci-dessus (dans son poème *Mythopoeia*). Tolkien ne crée rien, mais découvre ou plutôt redécouvre à son tour ce qui est là, même s'il s'attache à faire des découvertes matricielles, donc il se donne la laborieuse tâche de redécouvrir ce qui est là, mais dans un « là » très lointain, dans le *illo tempore*.

Le remplacement du terme création par celui de la sous-crétion qui serait en fait plus approprié<sup>96</sup>, met l'accent sur un point névralgique lié à l'existence des clichés mythiques variables, dont la mythocritique nous a amplement renseignés dans sa tentative d'établir un statut pour le mythe littéraire. Utiliser le terme de sous-crétion n'a pourtant rien de péjoratif ou de dégradant. Nous sommes bien devant une véritable entreprise d'invention d'un nouveau mythe, d'un nouveau monde qui a ses dieux, ses peuples, sa

---

<sup>96</sup> À ce sujet voir les considérations de Lisse qui interprète le concept de création tel qu'il est expliqué par Nancy, selon lequel celui-ci « s'oppose [...] de manière radicale au concept de production entendu comme "fabrication qui suppose un donné, un projet et un fabricant" » (Lisse 15). L'usage donc du terme de sous-crétion serait plus approprié.

carte et son temps. Mais parler de la sous-création (et non de création) comme geste du *myth-making* impose la réconciliation du déjà-là avec l'inédit et attire l'attention sur l'aspect trompeur du terme *myth-making*.

  la lumière de cette entreprise analytique, nous pouvons bien questionner la justesse de la traduction souvent trop rapide de l'expression *myth-making* par l'expression française de « mythe crée ». Au-delà d'une incompatibilité formelle sur le plan grammatical (le *-ing* anglais qui marque une action en train de se faire, inaccomplie donc et le participe passé *-à* français qui désigne l'accomplissement et la finitude de l'acte), notons le danger du terme création en soi. Une autre forme s'impose.

Comme pour saisir les finesses de l'entreprise de Tolkien « scholars must invent new terminology and type of discourse » (Chance 4), nous proposons une autre appellation qui nous paraît plus conforme à rendre compte des subtilités du terme anglais de *myth-making*, appellation qui couvrirait tant la production que la lecture.

Nous proposons le terme français de **mythe-en-invention** comme correspondance appropriée du terme anglais de *myth-making*. L'expression **mythe-en-invention** (*myth-making*) décrit la double entreprise de « production » du mythe, du côté de l'auteur (Tolkien) mais aussi du côté du lecteur aussi, car le lecteur a sa place déjà prévue dans cet univers, il est appelé à inventer le mythe grâce aux figures qui émergent dans son esprit et qui guident sa lecture, comme nous le verrons dans le chapitre suivant.

Le choix du mot « invention » dans notre syntagme, fait écho à l'ouvrage  dit  par Jane Chance sous le titre *Tolkien and the invention of myth : a reader*. L'auteure explique en introduction le terme de l'invention comme *inventio* qu'elle comprend à la fois comme emprunt des formes et édification de sa propre structure dans la rhétorique du mythe :

Inventio – « invention but as discovery or finding – in médiéval rhetoric referred to the technique for justifying and ordering an idea. Although invention came to be associated with the arts of the poet and the preacher, from antiquity to the early Middle Ages the technique represented an art of composition within the discipline of rhetoric used for oratory and often was listed among the *colores rhetorici*, rhetorical figures (Chance b 4).

Le concept de l'*inventio* expliqué par Cicéron dans *De inventione* se définit comme découverte des arguments valides, ou qui pourraient être acceptés comme valides, pour exprimer d'une manière plausible une pensée, sa pensée. *Inventio* est l'une des cinq techniques de la Rhétorique. Elle est complétée par la *dispositio* (l'arrangement du discours), *l'elocutio* (l'expression), la *memoria* (la mémoire) et la *pronuntiatio* (la prononciation). Il est important à noter qu'à partir du XIII<sup>e</sup> siècle, le terme *inventio* s'associe davantage à la création écrite et devient partie de l'*ars versificandi* pour incarner les habilités du poète ou de l'*ars praedicandi* pour dire l'adresse du prêtre à composer les sermons (Chance b 4).

For Tolkien neither poet nor preacher, but familiar with the skills of both in the Middle Age, invention involved borrowing form and assimilating into his own structures the mythological constructs and paradigms most akin to his own vision of Middle Earth (Chance b 4)

Le récit mythique du *The Lord of the Rings* (ainsi que le récit qui le précède *The Silmarillion*) témoigne de la manière dont cette invention a été pratiquée par Tolkien : « how particular mythological features crept into his fiction and how they were reworked and adapted to suit Tolkien's differing purpose » (Chance b 4).

Conclure sur le choix du terme de **mythe-en-invention** reviendrait à une tentative de synthèse des principaux points qui nous ont permis de le construire. Les éléments (temporalité, espace, race et peuples, langages et profondeur) ainsi que les procédés (l'*asterisk-reality* et la retextualisation) nous ont conduits devant la constatation que le



**mythe-en-invention** relève de la reprise et non d'une création *ex-nihilo*. La reprise doit être comprise ici dans le sens kierkegaardien de renouvellement continu ou celui de « répétition dans la différence » de Deleuze. La reprise ne signifie pas le retour du même, mais la reprise de l'ancien vers quelque chose d'entièrement nouveau et créateur<sup>97</sup>. La reprise comme fondement du **mythe-en-invention** atteste un renouvellement continu. Pour appuyer cette considération, pour valider aussi le terme proposé, nous prendrons quelques exemples suggestifs de l'œuvre de Tolkien.

### ***II.3. Sur l'interprétation du mythe-en-invention (myth-making)***

#### **II.3.1. Forme**

Le **mythe-en-invention** n'est pas une invention *ex-nihilo*, mais une renégociation de la reprise comme invention. Il s'agit donc d'étudier les cas de reprise des clichés mythiques issus des différentes mythologies. Mais il s'agit aussi de s'attacher au fond, au message véhiculé par le mythe.

Pour ce qui est des clichés présents dans le *The Lord of the Rings*, ceux-ci proviennent tant des mythologies grecque et latine que de la mythologie nordique, particulièrement de cette dernière (Noroise, Scandinave, Germanique, Vieil Anglais), afin de saisir l'écart opéré par l'auteur qui les adapte aux besoins de la mythologie à inventer relevant ainsi de la *mythopoïesis*. Citons uniquement quelques exemples, leur examen

---

<sup>97</sup> Voir *La Reprise* (Kierkegaard) et *Différence et répétition* (Deleuze).

attentif à travers une démarche comparative par rapport aux sources ne sera pas envisagé dans la présente étude.

Un premier exemple constitue l'histoire de Beren et de Luthien qui occupe une place de choix dans l'ensemble des œuvres de Tolkien, dans son *Legendarium*. Dans *The Lord of the Rings*, cette histoire est une retextualisation, elle fait partie d'une tradition, d'un passé mythologique délibérément créé par Tolkien. Ainsi, cette histoire est racontée par Aragorn aux Hobbits dans la première partie de la trilogie, *La Communauté de l'anneau* (Stevens dans Chance b 119).

Il s'agit d'une histoire qui prend sa forme finale au long du *The Silmarillion*. Beren, orphelin aime Luthien. Le père de celle-ci s'oppose à cet amour et impose au jeune homme des épreuves jugées impossibles pour accéder à la main de sa fille. On lui demande de dérober un des *silmarils*, pierres magiques, des mains du Sauron (l'esprit du Mal sur la terre) qui s'en était emparé. Il faut préciser avant tout que cette histoire a été amplement travaillée et retravaillée par Tolkien pour lui attribuer le rôle d'un fond mythique dans sa mythologie inventée. D'abord créée sous forme de lai, l'histoire adoptera la prose pour faire partie du *The Lord of the Rings*. Fleiger montre l'évolution de cette histoire, tant sur le plan de la forme que sur celui du fond, en retraçant avec précision les dates de sa création ou des modifications apportées (Fleiger b). Stevens, quant à lui, expose les différentes traces mythologiques qui réalisent un réseau intertextuel dans cette histoire inventée par Tolkien. L'origine se trouverait dans le mythe délibérément créé par Pyrame et Thisbé, exposé dans *Les Métamorphoses* (Ovide IV 54-167). Il se perpétue à travers les histoires bien connues de *Tristan et Isolde* (de Gottfried von Strasburg) ou à travers celle de *Romeo et Juliette* (de William Shakespeare). Fleiger

a également identifié des origines pour cette histoire dans celle de Lancelot et de Guenièvre ou dans la geste de Tristan et d'Isolde du cycle arthurien (Fleiger b 53)<sup>98</sup>. Dans tous ces cas on retrouve une même matrice : deux jeunes appartenant à des classes, clans différents, s'aiment d'un amour jugé impossible du point de vue socioreligieux. Pour les mythes classiques, la fin sera tragique, les deux amants s'enfuient ou choisissent de mourir ensemble, seule échappatoire, seul espace où ils peuvent enfin demeurer liés par leur amour. Pour le cas de Tolkien, on note des variations importantes dans l'épreuve imposée aux amants, ainsi que dans la fin heureuse qui transforme la catastrophe en eucatastrophe, un des attributs majeurs de la mythologie inventée par Tolkien<sup>99</sup>.

Une halte s'impose néanmoins, car l'usage de cette source précise requiert une nuance. S'il faut obéir à la reprise de certains clichés mythiques, à un certain degré, l'histoire d'amour entre Aragorn et l'Elfe Arwen pourrait aussi être lue à la lumière de ces épisodes mythiques où deux amants appartenant à deux classes différentes (voire races différentes, car il s'agit d'un homme et d'une Elfe) s'aiment en dépit de toutes les frontières qui les séparent. Dans ce cas, la frontière est représentée par l'immortalité des Elfes. Le père d'Arwen, l'Elfe Elrond s'oppose à ce que sa fille renonce à l'immortalité au nom de l'amour qu'elle porte à Aragorn. Il lui « fait voir » le déroulement des événements à venir et le triste sort qui l'attend si elle décide de rester sur la Terre et d'épouser Aragorn (elle aura une vie bien plus longue que son mari, connaîtra toute la

---

<sup>98</sup> Voir aussi « De Tristan à Tolkien : Beren, Turin et Aragorn (II). L'amour fatal » (Ferré a). À consulter également *Sur les Rivages de la Terre du Milieu* (Ferré b).

<sup>99</sup> L'eucatastrophe est un élément important de la mythologie de Tolkien. Pour *The Lord of the Rings*, l'exemple le plus marquant est la chute de Gollum dans le feu du volcan Mount Doom avec L'Anneau unique. Un des attributs essentiels du conte (qui est véhicule des mythes pour Tolkien) est l'eucatastrophe ou la bonne catastrophe, la fin heureuse, en mesure d'assurer la joie. L'eucatastrophe est pour l'auteur un « écho lointain de *l'evangelium* dans le monde réel ». Les Évangiles racontent la plus grande eucatastrophe : « La Naissance du Christ est l'eucatastrophe de l'histoire de l'Homme. La Résurrection est l'eucatastrophe de l'histoire de l'Incarnation » (*Faërie par J.R.R. Tolkien* 201).

souffrance implicite à la mort, mais aussi l'impossibilité de la mort, de sa propre mort). En renonçant à l'immortalité, Arwen s'échappe, quitte à son tour sa condition et « s'enfuit » avec son amant. Dans ce sens, la notion d'eucatastrophe attribuée aux récits de Tolkien devrait être nuancée. Finalement, sommes-nous devant une fin heureuse ? D'une part, oui, si la fin est située au niveau du mariage des deux amants, de leur amour accompli. Mais, d'une autre part, il s'agit bien d'une inversion, il faut reconnaître la dualité suggérée par Tolkien. De la sorte, il est plus approprié de comprendre une volonté de coexistence de catastrophe et eucatastrophe dans son entreprise de **mythe-en-invention** que de se hâter d'accorder trop vite et trop facilement toute la place à cette dernière uniquement. Tolkien précise d'ailleurs que tandis que les histoires des mortels ciblent souvent les moyens de se dérober à la mort, celles des Elfes doivent cibler les moyens de se dérober à l'immortalité (Madsen 46).

Pour ce qui est d'autres sources, la présence des serments, des animaux qui offrent leur aide, ainsi qu'une certaine cruauté lors des exploits, a rendu possible le rapprochement pratiqué entre *The Lord of the Rings* et un fond mythique épique germanique et scandinave, notamment *Le Kalevala*, un des récits de base de la mythologie finnoise (Stevens dans Tolkien and the invention of myth: a reader 120)<sup>100</sup>. Stevens note également d'autres « ingrédients » que l'on pourrait retrouver dans la constitution de la mythologie tolkienienne en citant Greenman qui révèle la présence des sources de *l'Énéide* et de *l'Odyssée* ainsi que Fenwick qui procède à une comparaison des personnages féminins et des monstres d'Homère avec ceux du *The Silmarillion* (Stevens dans Chance b 120).

---

<sup>100</sup> Pour le fond mythologique nordique, voir aussi *La religion des anciens Scandinaves* (Boyer b).

Ces exemples confirment la grande difficulté à laquelle se heurte la critique pour établir les sources de la mythologie inventée par Tolkien. En réalité, cet écueil pourrait se réduire à la différence considérable qui existe sur le plan épistémologique entre *analogie* (similitude qui émerge indépendamment en deux endroits différents) et *homologie* (similitude qui émerge en raison d'un lignage partagé). Drout et Wynne soulignent la difficulté de procéder à cette distinction épistémologique sur le terrain du mythe littéraire (Drout et Wynne 106). Ainsi, les auteurs plaident pour ne pas limiter la critique du mythe (pour le cas de Tolkien) à une simple étude des sources, car insuffisante, mais de dépasser ce simple geste auquel se limitent à regret de nombreux auteurs. Les critiques exhortent à s'attacher davantage au fond de l'histoire et à l'expérience que celle-ci engendre (tant du point de vue de la production pour l'auteur que du point de vue de la lecture pour le lecteur) qu'à se borner à une étude de sources :

[...] even when one "knows" that Tolkien used a given myth or story to derive his own, that fact still may not tell one very much because "all texts must be interpreted. Finding a source merely defers the problem of interpretation; it cannot eliminate it". In other words, the more interesting question may be "So what?" So what if Tolkien used the ... story to derive his story...( Stevens dans *Chance* b 121).

L'identification des sources pourrait éventuellement indiquer l'origine de certaines figures mythiques (si on s'accorde sur le choix interprétatif des mythologies envisagées, car certains auteurs privilégient le patrimoine nordique, d'autres montrent que Tolkien était aussi attentif à ce qu'on appelle la Mythologie du Sud – les mythes grecs et latins), mais ne permet nullement d'envisager la direction selon laquelle ces figures mythiques évoluent. C'est à ce dernier but qu'il faudrait davantage s'attacher, selon les études de Chance, qui invite à voir non seulement où le *Legendarium* de Tolkien pourrait

commencer, mais aussi vers où il se dirigerait si jamais sa fin avait été envisagée (Chance a 9). Au fond, nous reconnaissons la nécessité de saisir le **mythe-en-invention** par le milieu, d'ignorer l'origine, mais de saisir toute son épaisseur en cours, en train de se faire, ou orienté vers l'avenir.

Dans le même but d'explorer la partie liée à une reprise et à une constante invention dans l'entreprise mythopoïétique de Tolkien, Shippey s'attache à son tour à l'attraction de l'auteur pour les mythologies nordiques, notamment la matière islandaise comprise dans les *Eddas* de Snorri Sturluson, et surtout la matière finlandaise dans *Le Kalevala* d'Elias Lönnrot (Shippey c). Sur le plan formel, il s'agit, dans le cas des *Eddas*, de concevoir un manuel pour instruire les poètes dans la tradition scaldique noroise, alors que, dans le cas du *Kalevala*, il s'agit d'arranger les chants folkloriques collectionnés dans des cycles épiques (appelés *runos*). Pour ce dernier cas, notons que la démarche de Lönnrot s'inscrivait parfaitement dans ce qu'on appelle la *Liedertheorie*, une doctrine proposée par Wolf en 1795, qui montrait que toutes les grandes œuvres classiques (y compris celle d'Homère) trouvaient leurs origines dans des morceaux courts, indépendants, non-littéraires et anonymes, appelés *Lieder* ou balades<sup>101</sup>. Les auteurs auraient donc trouvé et ramassé ces balades dans des recueils signés donc d'un seul nom (Shippey c 148). Mais accepter ce point de vue signifierait reconnaître la facilité avec laquelle n'importe quel auteur pourrait créer ou arranger des épopées nationales, comme Lönnrot l'avait fait. Or, le cas de Tolkien infirme cette possibilité en dépit de la grande

---

<sup>101</sup> On note la grande influence de cette théorie sur les critiques allemands qui procèdent souvent à une dissection des épopées et à leur réduction à un noyau présumé d'origine. Ainsi, on a procédé pour *Nibelungenlied* en le réduisant à un lied, une ballade (Shippey dans Chance b 148). Dans le cas de Wagner, par exemple, on connaît une des sources du *Ring* dans *Das Nibelungenlied*, récit élaboré en Autriche vers 1200 en deux parties : « La Mort de Siegfried » et « La Détresse des Nibelungen ». Wagner puise dans chacun de ces noyaux. Voir le chapitre « Sources mythologiques du Ring » (Lussato 59). À consulter aussi le chapitre « La lecture mythologique » (Lussato 201-211).

admiration que ce dernier portait à l'entreprise de l'auteur finnois et à son ouvrage *Le Kalevala*. Tolkien aurait aimé se calquer sur l'exemple de Lönnrot, mais cela lui était impossible, faute de toute une tradition native ou de tout poème fondateur d'une mythologie pour l'Angleterre :

Ces récits mythologiques, dit-il, sont pleins de cette culture primitive et souterraine que, dans l'ensemble, la littérature européenne n'a cessé de réduire et d'éliminer depuis des siècles, plus ou moins complètement selon les peuples concernés [...]. J'aimerais qu'il nous en reste plus – de ce qui était de cet ordre et qui appartenait aux Anglais (Tolkien cité dans Carpenter b 74).

Les *Eddas* et *Le Kalevala* offrent à Tolkien une source d'inspiration pour l'ambiance, pour les spécificités qui les distinguent de toute autre mythologie, comme le fatalisme, le courage, l'acceptation du sort des héros. Tout cela permet à Tolkien de créer, dans une matrice mythique une réalité autre, alimentée de nouvelles perspectives philosophiques et d'un goût littéraire renouvelé (Chance b 9)<sup>102</sup>.

L'influence des mythes nordiques dans l'entreprise du **mythe-en-invention** de Tolkien a également été soulevée par Andy Diamond dans son article "The Twilight of the Elves : Ragnarök and the End of the Third Age" (179-189). L'auteur procède à l'examen du concept de *Ragnarök*, dont la source serait établie dans la légende islandaise la *Voluspa* (qui fait partie des *Eddas*). On raconte la fin du monde incarnée par la mort du panthéon d'Odin. Cette fin a lieu après une bataille avec les forces du Mal, bataille conduite par la divinité nordique Loki. Le concept de *Ragnarök* est analysé dans la troisième partie de la trilogie du *The Lord of the Rings* : « Le retour du roi », non seulement à travers les batailles apocalyptiques qui y sont décrites avant la destruction de

---

<sup>102</sup> Pour d'autres exemples qui pourraient être lus comme rapprochement entre l'univers mythologique nordique et celui inventé par Tolkien, se reporter au "J.R.R. Tolkien and the Kalevala : Some Thoughts on the Finnish Origins of Tom Bombadil and Treebeard" (Gay dans Chance b 295-304); ainsi qu'à l'article "A Mythology for Finland: Tolkien and Lönnrot as Mythmakers" (Fleiger dans Chance b 277-285).

l'Anneau unique, mais surtout en termes de signification de ce concept de fin de monde. Dans les deux cas (la mythologie nordique et la mythologie inventée par Tolkien), le *Ragnarök* est vu comme un seuil, une limite à franchir, une fin qui mène vers un nouveau commencement<sup>103</sup>. Il est connu que la *Voluspa* date de l'époque immédiate à la conversion de l'Islande au christianisme et désigne une conciliation entre une ancienne vision (païenne) et une nouvelle vision (chrétienne) de la cosmogonie. Pour Tolkien, catholique pratiquant, qui vénérât les mythes (des histoires antérieures au christianisme), l'emplacement de cette fin de monde analysée sur le modèle de *Ragnarök* est suggestif d'une Fin du monde païen (où divinités et races diverses cohabitaient avec les hommes) et le commencement du Quatrième Âge, période des hommes où une nouvelle foi doit s'installer. Le **mythe-en-invention** de Tolkien apparaît comme un espace de médiation entre une dimension païenne et l'autre chrétienne. D'autres similitudes pourraient être établies avec la mythologie norroise par l'étude de l'activité de la société *Kolbitar*, fondée par Tolkien à Oxford en 1920 pour approfondir la littérature et surtout les fonds mythiques des peuples du Nord<sup>104</sup>.

En ce qui concerne le patrimoine du Vieil Anglais, celui-ci est saisi sous la forme du serment, acte de grande importance dans l'héritage de la poésie héroïque anglaise. Il est étudié surtout dans la première partie de la trilogie du *The Lord of the Rings*, *The Fellowship of the Ring* où on fait serment de loyauté à cette communauté. Outre le modèle du *comitatus* de Tacite l'étude du serment (ou de la rupture du serment, le

---

<sup>103</sup> Pour l'analyse de ce concept, voir aussi *La religion des anciens Scandinaves* (Boyer b). Il faut noter que ce même concept est également exploité par Wagner dans « Le Crépuscule des dieux », la dernière partie du *Ring*. Brünhilde, la vraie rédemptrice, s'immole dans un feu purifiant en emportant tous les péchés et les maux pour fermer un cycle et faire place à un Nouveau Monde qui doit naître et que l'on espère meilleur et plus pur.

<sup>104</sup> À consulter "Gathered Round Northern Fires: The Imaginative Impact of the Kolbitar". (Lazo dans *Chance* b 191-226).



parjure) est proposée par la critique anglo-américaine dans la perspective linguistique à travers des analyses sémantiques de différents exemples pour mettre en évidence des parallèles existant entre la démarche linguistique de Tolkien et les sources du Vieil Anglais<sup>105</sup>.

### II. 3. 2. Fond

Les exemples cités ci-dessus exposent le cas de la reprise de certains clichés mythiques. Mais, selon notre postulat du début de cette section, la quête, l'identification d'une source, d'une origine ne suffit pas, elle est indissociable du fond, le message véhiculé par le **mythe-en-invention**. Nous ne pouvons pas faire l'économie du message chrétien. En 1971, un lecteur du *The Lord of the Rings* écrit à Tolkien pour avouer qu'en dépit du fait qu'il était non-croyant, il a saisi la foi qui se dégage à chaque pas de ce récit :

"You created a world", he said "in which some sort of faith seems to be everywhere without a visible source, like light from an invisible lamp" (Letters 413 cité dans Madsen 35).

Il est intéressant de comprendre la manière dont cet attribut de la foi apparaît aux lecteurs. De nombreux auteurs ont tenté de déceler les particularités du récit de Tolkien à cet égard. Néanmoins, nous nous sommes arrêtés à l'article de Madsen qui relève l'habileté de Tolkien à placer dans la matrice d'un récit mythique des éléments qui renvoient au christianisme, remettant ainsi en cause toute distinction opérée par la

---

<sup>105</sup> À consulter: "Analogue of Old English Comitatus in Tolkien's Myth". (Holmes and Breaking dans *Chance* b 249-261). À voir aussi: "Ring-Giving". (Kissor dans *Drout* 570-571).

critique entre figures mythiques et figures bibliques. Tolkien affirme dans ses écrits théoriques que le but (et la difficulté en même temps) réside à créer un état d'émerveillement semblable à celui qui est engendré par le christianisme, mais indépendamment de toute image, voire référence chrétienne. D'ailleurs, selon Tolkien, l'échec des légendes arthuriennes considérées comme conte de fées (et chargées d'un substantiel substrat mythique) se lirait en partie dans le fait que celles-ci contiennent des traces de la religion chrétienne.

Myth and fairy-story, as all art, reflect and contain in solution elements of moral and religious truth (or error), but not explicit, not in the known form of the primary "real" world (Tolkien Letters 144 cité dans Madsen 37).

Il convient moins de lire les textes de Tolkien comme des « manifestes chrétiens ». Les figures chrétiennes, si elles sont identifiables dans ces récits ne renvoient nullement directement à l'Évangile, mais en sont éventuellement l'écho. Tolkien désire créer un univers semblable à celui qui est chrétien dans ses valeurs, mais dans un espace mythique. La religion n'y est pas directement exprimée, mais figurée. L'intérêt est de faire imaginer la croyance, l'adoration, la charité, la vertu au lecteur et non pas de les donner à lire directement. À cet égard, Tolkien avait insisté lui-même, à maintes reprises, sur le fait qu'il a écrit une histoire et non une homélie (Madsen 37).

Relevons, à l'appui de quelques exemples, la manière dont le message, le fond du récit mythologique de Tolkien devrait être compris. Le *lembas*, le pain de voyage des Elfes sert de nourriture aux Hobbits lors de leur long et périlleux voyage. Parfois, c'est tout ce qu'ils ont pour se nourrir en cheminant dans le Mordor, le pays du Mal. Ce pain a été analysé comme nourriture spirituelle qui renforce les Hobbits, qui leur donne le pouvoir nécessaire pour poursuivre leur chemin. Mais aller plus loin et voir la présence

du Christ à travers cette figure serait ne pas comprendre que Tolkien emprunte au christianisme des clichés magiques et non pas la doctrine. Il s'agit d'un jeu de « mise en ombre », selon Madsen. On est bien devant un acte de sous-crétion où l'auteur recombine, *bricole* et *réinvente* des éléments liés à la Création, dans le but d'innover.

Outre ces aspects, la référence chrétienne dans les récits mythiques de Tolkien est problématisée par le monothéisme. Celui-ci est évoqué par l'existence d'Eru, l'Unique, Illuvatar, Dieu suprême qui crée le monde au début du *Silmarillion*. En réalité, il s'agit d'un monothéisme qui cohabite avec le polythéisme par l'existence d'une multitude de dieux, les Ainur, les Valar, etc<sup>106</sup>. Cette ambivalence permet à Madsen d'attirer l'attention sur le fait qu'il ne serait pas approprié de parler dans le cas de Tolkien de la théologie, mais plutôt d'une « théologie naturelle ».

Middle-Earth is a monotheistic world – remotely; it has no theology, no covenant, and no religious instructions; it is full of beauty and wonder and even holiness but not divinity. Even the reader need not worship anything to comprehend it. It is more important for the reader to love trees (Madsen 39).

Le lecteur ressent l'aura du sacré en l'absence du Christ (de la Culture), mais en présence des Ents, les arbres, de la forêt et des races (de la Nature). Culture et Nature s'inscrivent dans une logique de jeux d'ombres dans l'entreprise du **mythe-en-invention** de Tolkien<sup>107</sup>. La volonté est de faire le chemin inverse, de retrouver un monde perdu, de « régresser » délibérément de la théologie à ce qu'on appelle la « théologie naturelle » : "Natural theology in the *Oxford English Dictionary*'s definition is theology based upon reasoning from natural facts apart from revelation" (Madsen 39). Finalement, si la Nature

---

<sup>106</sup> À cet égard, voir aussi "Norse and Christian Gods: The Integrative theology of J.R.R. Tolkien" (Burns dans *Chance* b 163-179). L'auteure souligne les particularités liées à la mythologie de Tolkien, notamment au croisement des mythes nordiques (polythéisme) et la chrétienté (monothéisme).

<sup>107</sup> Le rapport d'opposition entre la Nature et la Culture a été expliqué notamment par Lévi-Strauss à l'aide de la figure du bricoleur et de l'ingénieur décrites dans l'ouvrage *La Pensée sauvage*. Nous comprenons donc que la Culture naît de l'action de l'homme sur la Nature qu'il modifie et à laquelle il ajoute des éléments pour la structurer, l'ordonner. (Lévi-Strauss 30-45).

est l'échappatoire, on peut se demander avec Madsen si la volonté de Tolkien n'était pas de créer des figures chrétiennes qui échappent au christianisme, dans le sens d'échapper à l'histoire et à la doctrine du christianisme, de créer des figures qui préservent uniquement l'essence de la révélation au-delà de toute Culture, dans une dimension mythique authentique, comprise dans la Nature pure<sup>108</sup>. Le **mythe-en-invention** permet à Tolkien de suggérer l'invisible différemment. Si pour le Christianisme, il s'agit avant tout de rendre Dieu à tout prix visible (soit par l'incarnation du Christ – à la fois divin et humain, soit par l'Eucharistie à travers le pain – la chair, et le vin – le sang du Christ), pour Tolkien, il s'agit de préserver dans l'ombre un visible à découvrir par le lecteur. Madsen montre que s'il fallait choisir et appliquer une formule pour les récits mythiques de Tolkien celle-ci ne serait pas celle du *Credo de Nicée : et incarnatus est*, mais plutôt une formule issue d'une ancienne parole des Hébreux : *lo sh'mo bo sh'mo* (Là où le nom n'est pas prononcé, le nom est présent). Tout au long du *The Lord of the Rings*, Tolkien s'est efforcé de ne pas prendre en vain le nom du Seigneur, mais bien de le préserver dans l'ombre d'où il serait apte à illuminer tout le récit (Madsen 47).

Ces quelques exemples attestent que le **mythe-en-invention**, comme forme du mythe dans l'espace littéraire, relève plutôt de la *médiation* des opposés qu'il renferme : entre le monde païen et ses croyances et le monde chrétien imprégné de ses valeurs (Shippey a 182). Le **mythe-en-invention** est un outil qui permet à Tolkien de réunir (ou du moins de tenter de le faire) l'*homo paganus* et l'*homo christianus*, de réunir aussi le sacré et le profane dans des figures qu'il donne à lire. En tant que médiateur, le **mythe-en-invention** confirme qu'une simple étude des sources n'informe ni sur le rôle ni sur les

---

<sup>108</sup> "Tolkien has simultaneously made holiness imaginable and made it imaginable apart from Christianity" (Madsen 47).

effets du mythe (ce qui est peut-être le plus important). Il est peut-être moins important de comprendre, avec et à travers Tolkien, l'origine des Elfes, mais il est essentiel d'examiner les histoires de ceux-ci ainsi que l'expérience engendrée par ces histoires dans l'esprit du lecteur. Le **mythe-en-invention** confirme l'importance du mythe littéraire, sa logique et son apport relativement à ce que la critique lui oppose, le mythe ethnoreligieux<sup>109</sup>. L'exercice, l'expérience du **mythe-en-invention** permet à Tolkien de comprendre que, lui aussi, fait partie d'une Grande Histoire tout comme son lecteur en fera partie. C'est une expérience de *proximité du mythe* à travers l'expérience : son invention, son écriture ou sa lecture et sa réinvention. Le **mythe-en-invention**, mythe littéraire par excellence suggère de faire place aux affects, à l'émotion, à la subjectivité, restituant ainsi au *muthos* ce qui lui revient de droit dès son apparition, confirmant le *muthos* comme désir primordial, matriciel des hommes qui n'ont pas cessé d'avoir besoin de raconter des histoires. Non seulement « le lecteur et l'auteur ont encore le droit de jouer avec des ruines » (Brunel a 86), mais ils ont besoin comme moyen unique et indispensable de « soulever » le réel et de lui donner un sens (Boyer a). La lecture est l'acte qui permet cet accès et mérite un approfondissement dans le cas du mythe de Tolkien.

---

<sup>109</sup> Tolkien s'opposait à ce que l'on appelle mythe uniquement ce qui est considéré comme mythe ethnoreligieux et avait montré son désaccord avec les folkloristes Müller et Lang, auteurs qui envisagent le mythe du point de vue anthropologique ou ethnologique. "J.R.R. Tolkien : A Rediscovery of Myth". (Baltasar dans Chance b 19)

#### **II.4. Mythe-en-invention (myth-making) : lecture et ouverture**

L'examen du fond chrétien qui trame le **mythe-en-invention** de Tolkien nous incite à examiner de plus près ses particularités par rapport à l'acte de lecture. En rapprochant la mythocritique et la typologie comme deux modalités de lecture, Chauvin ouvre, dans son article « Figures...vous avez dit figures ? Mythocritique et typologie », la réflexion du côté de la lecture des mythes littéraires :

« Lira bien qui lira le dernier ». C'est la fin (le futur de l'écriture et de la lecture) qui donne sens au passé. L'œuvre n'est donc tournée vers le passé que dans la mesure où ce dernier sert de tremplin à son futur ou plutôt que dans la mesure où elle y rejoint son futur (Chauvin 172)<sup>110</sup>.

Deux modalités de lectures se mettent en place. Si la mythocritique est utile à saisir surtout l'aspect lié au passé (reprise des mythes dans le texte littéraire), la typologie assure l'autre dimension qui tourne l'acte de lecture vers l'avenir. Rappelons que la typologie (terme issu du grec *typos* auquel correspond le latin *figura*) est à la base d'une méthode de lecture, d'interprétation et de compréhension des textes bibliques. Elle a également servi de méthode de lecture des mythes, notamment ceux des textes d'Homère, de Virgile ou du cycle breton (Chauvin 173). La typologie procède à l'envers de la mythocritique, « quand cette dernière s'adonne à la quête rétrospective du mythe sous le texte, la lecture typologique est au contraire orientée vers les figures à venir » (Chauvin 173). *Typos* ou *figura* sont des outils pour les Pères de l'Église et autres théologiens pour désigner les préfigurations. À cet égard, le Nouveau Testament instaure la typologie comme « code d'écriture et de lecture », en ce qu'il se propose de montrer que l'Ancien

---

<sup>110</sup> La citation intérieure appartient à Gérard Genette dans *Palimpseste*.

Testament était une préfiguration du Nouveau Testament. La préfiguration symbolise donc la continuité des deux testaments : « le premier annonçait par "mode des figures" celui qui devait suivre » (Auerbach cité dans Chauvin 174). Saint-Augustin le confirme : « *In Veteri Testamento, est occultatio Novi, in Novo Testamento, est manifestatio Veteris* » (cité dans Chauvin 174). Il s'agit donc d'un renversement de la perspective de lecture: au lieu de chercher l'ancien sous le nouveau, il faut déceler les figures qui annoncent le nouveau dans l'ancien, orientant ainsi la pensée d'une « perspective archéologique » vers une perspective « eschatologique », comme le montre Ricœur (Chauvin 174)<sup>111</sup>.

Dans *La Bible comme mémoire culturelle*, Pelletier montre que « nos habitudes de lecteur ne sont pas nécessairement entraînées » à cette quête dans le texte de « l'ouverture qui, de moment en moment, en appelle à ce qui n'est pas encore dit » (citée dans Chauvin 177). Peut-on lire vers le futur alors que normalement nous lisons du passé vers l'avenir ? Peut-on accéder à travers le *The Lord of the Rings* à une double lecture où celle « normale », mythocritique serait complétée par une autre typologique, dite « récursive » ?<sup>112</sup> Voilà deux questions qui complètent le rapport entre mythe et théologie autrement dans le cas des œuvres de Tolkien.

Le mythe et la Bible ont été souvent mis en rapport par des figures étudiées soit comme personnages mythiques et/ou bibliques, soit en faisant de la figure un personnage.<sup>113</sup> Est-ce la seule possibilité d'envisager l'apport des figures mythiques –

---

<sup>111</sup> Les Épîtres de Paul (particulièrement aux Corinthiens et aux Galates) ainsi que l'épître de l'Hébreu mettent en place le principe de la préfiguration (Chauvin 174).

<sup>112</sup> Dans l'ouvrage *La Seconde main ou le travail de la citation*, Compagnon remarque que le discours théologique « inverse le sens de la lecture et parcourt le livre à rebours » (cité dans Chauvin 174).

<sup>113</sup> À consulter le recueil : *Figures bibliques, figures mythiques. Ambiguïtés et réécritures*. Textes édités par Cécile Hussherr et Emmanuel Reibel. Préface d'Yves Chevrel.

bibliques ?<sup>114</sup> Le mérite de Tolkien est de donner à lire autrement des figures qui renvoient à des attributs théologiques, mais qui sont inscrits dans un texte mythique qui est leur matrice et leur véhicule<sup>115</sup>. Tolkien offre une double dimension à la lecture : horizontale (mythocritique : à travers les reprises des clichés mythiques) et verticale (typologique : par un sens à découvrir), ainsi certifiant « la littérature dans sa vocation à repenser le monde, en allant de ce qui est : traversée de figures vers une trans-figuration, par l'œuvre, de l'être et du monde » (Chauvin 178).

Par le **mythe-en-invention**, Tolkien valorise le mythe littéraire comme « point de fuite » et incite ses lecteurs (et ses critiques) d'avoir le courage de l'*à venir*, d'oser l'inaccompli et non seulement l'accompli. L'auteur invente son mythe en s'écartant constamment de toute source, en laissant place à sa propre créativité. Le lecteur l'invente à son tour à l'aide des figures qui émergent dans son esprit. Le **mythe-en-invention** est une notion à deux fonctions. Il légitime une entreprise mythopoïétique ambivalente qui ne nous ramène finalement pas vers la création mais vers une **re**création permanente.

---

<sup>114</sup> Chauvin attire l'attention sur le fait que, « si un personnage peut-être [...] une figure, toute figure n'est pas obligatoirement un personnage; et tout personnage n'est pas non plus une figure » (Chauvin 176).

<sup>115</sup> Relativement à la dimension théologique, dans notre étude, nous avons relevé deux grands aspects : celui lié à la création et la sous-crétion dans l'entreprise mythopoïétique et la lecture typologique qui complète une lecture mythocritique. Mais l'étude peut se poursuivre.



## **II.5. Fonctions et affects du mythe-en-invention (myth-making)**

« In a hole in the ground there lived a hobbit...»<sup>116</sup> là aurait commencé toute une histoire en mesure d'assurer le recouvrement, l'évasion, la consolation et la joie, les affects principaux sollicités par le **mythe-en-invention**.

L'univers mythique inventé répond aux besoins, aux désirs primordiaux des hommes : celui de contempler les profondeurs du temps et de l'espace et celui d'être en communion avec la nature et ses autres êtres vivants libérant ainsi d' « étranges pouvoirs de l'esprit » de la part du lecteur (*Faërie par J.R.R. Tolkien* 144). Comme une exhortation à un perpétuel regain d'un certain savoir, l'univers mythique décrit par ses spécificités ici appelle au recouvrement, dans le sens de *re-gain* d'une vue claire, d'un entendement autre des choses. Ne plus voir les choses telles qu'elles sont, mais comme nous sommes censés les voir par nous-mêmes (*Faërie par J.R.R. Tolkien* 188). Pour Tolkien cela signifie « nettoyer les vitres » pour voir clair par soi-même, pour se débarrasser des opinions préconçues, de ce qui est voué d'emblée à être accepté. C'est en cela que consiste le re-gain de la vue, c'est en cela que consiste de voir dans une histoire en apparence banale, quelque chose d'unique. En réalité, la banalité tient de l'appropriation et cela nous intéresse directement, car elle vise le lecteur.

[La] banalité est en vérité la sanction de « l'appropriation » : les choses qui sont banales ou (en un mauvais sens) familières sont celles que nous nous sommes appropriées, légitimement ou mentalement. Nous disons les connaître. Elles sont devenues semblables aux objets qui nous ont un jour attirés par leur éclat, leur

---

<sup>116</sup> Il s'agit de la naissance du conte *Bilbo The Hobbit*. Le personnage Bilbo se retrouve dans *The Lord of the Rings*. Lorsqu'il écrit cette phrase, Tolkien, professeur à Oxford avait la tâche de corriger les devoirs de ses étudiants. Sur une feuille laissée blanche par l'un d'entre eux, pour parer à l'ennui de ce travail, Tolkien griffonna l'origine de sa mythologie: « Dans un trou vivait un Hobbit... » (Lettre à W. H. Auden du 7 juin 1955 dans Carpenter a 300-308).

couleur ou leur forme; nous les avons pris dans nos mains, puis enfermés dans nos tiroirs; nous les avons acquis et, cela fait, nous avons cessé de les regarder (*Faërie par J.R.R.Tolkien* 189).

Ne pas céder à la banalité signifie continuer à s'approprier des histoires, ne pas les ranger dans des tiroirs, mais continuer à tirer profit d'elles. Ne pas céder à la banalité signifie dessiner dans l'appropriation un espace de création possible légitimant ainsi le **mythe-en-invention** du côté du lecteur « qui [s'ouvrirait la] réserve et [permettrait] à tout ce qui y est enfermé de prendre son essor » (*Faërie par J.R.R.Tolkien* 190). Tout comme « On ne désespère pas (et il n'y a point motif) de dessiner parce que tous les traits doivent être soit courbes soit droits, ni de peindre parce qu'il n'y a que trois couleurs "fondamentales" » (*Faërie par J.R.R.Tolkien* 188), on ne désespère pas de lire, de relire et ainsi de renouveler le mythe, de s'évader de tout paradigme, de toute règle pour *inventer* la nôtre.

Ainsi, recouvrer la vue (et l'entendement) à travers le **mythe-en-invention** relève de l'évasion (l'autre attribut essentiel désigné par Tolkien). L'évasion du lecteur du monde réel dans l'univers mythique a souvent été mal interprétée par la critique. En réalité, Tolkien attire l'attention sur la distinction essentielle à faire entre « L'Évasion du Prisonnier et la Fuite du Déserteur » (*Faërie par J.R.R.Tolkien* 191). Le lecteur est un prisonnier (de son monde réel duquel il ressent le besoin et le désir de s'évader), mais jamais un déserteur. Plus loin encore, l'auteur s'attache à l'exemple du lecteur critique, universitaire dont il met en question le monde réel, le monde universitaire qui se calque de plus en plus sur le modèle industriel menant ainsi vers un monde perdu ou vers la perte du Monde<sup>117</sup>. Ce type particulier de lecteur ressent le besoin de s'évader. À la différence des monstres ou divinités étranges qui habitent les profondeurs des mers ou la

---

<sup>117</sup> Nous comprenons ici le Monde comme « une totalité de sens » (Nancy cité dans Lisse 15).

hauteur du ciel, mais qui ne cherchent pas à s'en évader, le lecteur ressent le besoin de s'évader et de contempler avec les monstres ou divinités, la profondeur ou la hauteur du Monde, ce qu'il ne peut pas faire dans son monde réel. L'évasion relève ainsi d'un des désirs primordiaux de l'homme, celui de s'entretenir avec les autres choses vivantes. Ainsi, il remonterait à une époque où Nature et Homme étaient en harmonie. Il réintégrerait un monde dont il est coupé aujourd'hui, un monde lointain sur lequel il ne peut que mettre un regard extérieur. L'évasion est la voie qui permet de poser un regard depuis l'intérieur et à proximité du mythe. Finalement, une autre évasion offerte par l'univers mythique serait la Grande Évasion, celle de la mort. Il ne faut pas oublier que les mythes ne sont pas inventés (ou du moins on peut le présupposer) par les Dieux, mais par les hommes qui expriment leur besoin de fuite et de consolation dans cet univers de l'immortalité.

\*\*\*

Recouvrement, évasion, consolation, joie seraient aussi le gain direct du lecteur du récit de Tolkien, lecteur qui est appelé non pas à voir (comprendre) le monde autrement, mais à pénétrer et se laisser pénétrer par cet autre monde. Nous avons compris au long de ce chapitre que pour Tolkien l'imaginaire se définit par la capacité d'attribuer aux créatures idéales une consistance interne de la réalité. Le monde mythique du *The Lord of the Rings* n'est pas un monde réel, mais c'est un monde muni de tous les attributs pour qu'il fonctionne comme étant réel (nous avons décrit ce monde qui a sa propre temporalité, son espace, sa géographie et ses cartes, ses races et ses peuples...). Le concept de *Faërie*, proposé par Tolkien, s'avère un opérateur particulièrement utile à expliquer des attributs transférables du monde réel vers le monde fictionnel. Dans toute

cette entreprise, une place importante revient au contrat de lecture à faire. On n'entre pas dans un tel monde imaginaire à l'aide des outils de la pensée associée au monde réel. L'univers mythique qui est donné à lire et à penser est de nature littéraire, véhiculé par un récit, la forme de prédilection, considérée apte à le « porter » et dont il faut respecter les lois. Cette constatation formelle nous a conduite à interroger le statut du mythe dans *The Lord of the Rings*. Le *myth-making* généralement attribué à Tolkien comme entreprise centrale, nous l'avons défini en français par le **mythe-en-invention**. Notre souci a été de saisir le côté imaginatif et innovant par le choix de la notion de l'invention que nous avons préférée à celle de la création (assimilée d'ailleurs à une sous-crédation, comme nous l'avons vu). Nous avons voulu appréhender l'imaginatif, l'innovant tant du côté de l'auteur que du celui du lecteur. Puis, nous avons reconnu la nécessité de saisir le **mythe-en-invention** par le milieu. Établir l'origine (des mythes repris) est moins déterminant, dans ce cas. Nous avons vu qu'il est peut-être plus important de comprendre avec Tolkien et à travers ses récits l'origine des Elfes, mais qu'il est essentiel de comprendre et d'analyser les histoires que ceux-ci donnent à lire et l'expérience que ces histoires peuvent engendrer dans l'esprit des lecteurs. Finalement, nous avons compris le **mythe-en-invention** comme médiation entre Culture et Nature. Tolkien valorise le mythe littéraire comme « point de fuite » et incite ses lecteurs à avoir le courage de l'*à venir*, le courage d'oser l'inaccompli et non seulement l'accompli. C'est sur cette fonction de médiation du **mythe-en-invention** que nous aimerions conclure ce chapitre.

Le mythe qui était autrefois hors-temps, origine du monde et rituel, semble mieux se comprendre aujourd'hui comme intervalle, comme espace dont le rôle se lirait aussi dans une double séparation : d'un côté, séparation de la Chose vers laquelle notre désir de

compréhension tend et, de l'autre, séparation de l'Autre. « Adapté, apprivoisé, mis en pièces, désacralisé, le mythe continue cependant d'introduire dans le monde des figures de l'altérité auxquelles il donne le visage d'une *inquiétante familiarité* » (Chevrel et Dumoulié 10, nous soulignons). C'est à travers une inquiétante familiarité que se décrit l'expérience mythique générée par les figures. Qu'elles soient infernales ou paradisiaques elles nous guident dans cet espace qui sépare le Soi de l'Autre dans une terrible et à la fois fortunée rencontre que nous faisons avec « l'altérité, [...] la monstruosité et la définition même de l'humain » (Chevrel et Dumoulié 11). Les figures mythiques apparues lors de la lecture des récits de Tolkien sont-elles expérience d'un non-lieu qui se mue petit à petit en lieu de savoir ? Pour tenter de répondre à cette question, un détour par les particularités de la figure et les caractéristiques du processus figural s'impose.

## **Bibliographie Deuxième Chapitre**

Baltasar, Michaela. "J.R.R. Tolkien : A Rediscovery of Myth". *Tolkien and the invention of myth: a reader*. Chance, Jane Editor. Kentucky: University Press of Kentucky, 2004, p. 19-35.

Besson, Anne. *La Fantasy*. Paris : Klincksieck, 2007.

Boyer, Régis (a). «Existe-t-il un mythe qui ne soit pas littérature ? » *Mythes et littérature*. Textes réunis par Pierre Brunel. Paris : Presses universitaires de Sorbonne, 1994, p. 153-164.

\_\_\_\_\_ (b). *La religion des anciens Scandinaves*. Paris : Payot, 1981.

Brunel, Pierre (a). *Mythocritique. Théorie et parcours*. Paris: Presses Universitaires de France, 1992.

\_\_\_\_\_ (b). *Dictionnaire des mythes littéraires*. Monaco: Éditions du Rocher, 1988.

Burns, Marjorie J. Norse and Christian Gods : The Integrative theology of J.R.R. Tolkien. *Tolkien and the invention of myth: a reader*. Chance, Jane Editor. Kentucky: University Press of Kentucky, 2004, p. 163-179.

Carpenter, Humphrey (a). *J.R.R. Tolkien Lettres*. Paris, Christian Bourgois Éditeur. Édition et sélection de Humphrey Carpenter avec l'assistance de Christopher Tolkien. Traduit de l'anglais par Delphine Martin et Vincent Ferré, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2005.

\_\_\_\_\_ (b). *J.R.R. Tolkien. Une biographie*. Paris : Christian Bourgois Éditeur, 2002. Traduit de l'anglais par Pierre Alien, édition revue par Vincent Ferré.

Cassirer, Ernest. *La philosophie des formes symboliques II. La pensée mythique*. Paris : Éditions de Minuit, 1972.

Chance, Jane ed. (a). *Tolkien the Medievalist*. London and New-York: Routledge, 2005.

\_\_\_\_\_ (b). *Tolkien and the invention of myth: a reader*. Kentucky: University Press of Kentucky, 2004.

Chauvin, Danièle. « Figures... vous avez dit figures ? Mythocritique et typologie » *Figures mythiques. Fabrique et métamorphoses. Études réunies par Véronique Léonard-Roques*. Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal Maison de la science de l'homme, 2008, p. 169-189).

Cicero, Marcus Tullius. *De l'invention*. Paris : Belles Lettres, 2002. Texte établi et traduit par G. Archard.

Day, David. Tolkien. *L'authentique*. Paris : Octopus/Hachette Livre, 2002.

Deleuze, Gilles. *Différence et Répétition*. Paris : Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1972.

Diamond, Andy. "The Twilight of the Elves : Ragnarök and the End of the Third Age". *Tolkien and the Invention of Myth: a Reader*. Chance, Jane Editor. Kentucky: University Press of Kentucky, 2004, p.179-189.

Drout, Michael D.C. and Hilary Wynne. "Tom Shippey's J.R.R. Tolkien's Author of the Century and a Look Back at Tolkien Criticism since 1982". *Envoi* 9, Fall 2000.

Drout, Michael D.C. ed. *J.R.R. Tolkien Encyclopedia. Scholarship and Critical Assessment*. New-York – London : Routledge, 2007.

*Faërie par J.R.R. Tolkien*. Paris : Christian Bourgois Éditeur, 1974. Traduit de l'anglais par Francis Ledoux.

Fleiger, Verlyn (a) "Faërie". *J.R.R. Tolkien Encyclopedia. Scholarship and Critical Assessment*. Drout, Michael D.C. Editor. New-York – London : Routledge, 2007, p. 183-185.

\_\_\_\_\_ (b) "J.R.R. Tolkien and the Matter of Britain". *Mythlore* Issue 87. Summer/Fall 2000.

\_\_\_\_\_ (c) "A Mythology for Finland : Tolkien and Lönnrot as Mythmakers". *Tolkien and the Invention of Myth: a Reader*. Jane Chance ed. Kentucky: University Press of Kentucky, 2004, p. 277-285.

Fleiger, Verlyn, Carl F. Hostetter éd. *Tolkien Legendarium. Essays on The History of Middle-earth*. Westport, Connecticut, London : Greenwood Press, 2000.

Ferré, Vincent (a). « De Tristan à Tolkien : Beren, Turin et Aragorn (II). L'amour fatal » *Fantasy, le merveilleux médiéval aujourd'hui. Actes du colloque du CRELID*. Anne Besson et Myriam White-Le Goff dir. Paris : Bragelone, coll. « Essais », 2007, p. 17-30.

Ferré, Vincent éd. (b). *J.R.R. Tolkien. Faërie et autres textes*. Paris : Christian Bourgois, 2003. Traduit d'anglais par Francis Ledoux, Elen Riot Dashiell Hedayat, Céline Leroy.

Ferré, Vincent (c). *Sur les Rivages de la Terre du Millieu*. Paris : Christian Bourgois, 2001.

Frye, Northrop. *Anatomie de la critique*. Paris : Gallimard, 1969.

Gay, David Elton. "J.R.R. Tolkien and the Kalevala : Some Thoughts on the Finnish Origins of Tom Bombadil and Treebeard". *Tolkien and the Invention of Myth: a Reader*. Jane Chance ed. Kentucky: University Press of Kentucky, 2004, p. 295-304.

Holmes, John R. "Oaths and Oath Breaking. Analogue of Old English Comitatus in Tolkien's Myth". *Tolkien and the Invention of Myth: a Reader*. Chance, Jane Editor. Kentucky: University Press of Kentucky, 2004, p.249-261.



Hussherr, Cécile et Emmanuel Reibel éd. *Figures bibliques, figures mythiques. Ambiguïtés et réécritures. Textes édités par Préface d'Yves Chevrel*. Paris : Éditions Rue d'Ulm/Presses de l'École normale supérieure, 2002.

Kierkegaard, Søren. *La Reprise*. Paris: Flammarion, 1990.

Kisor, Yvette. "Ring-Giving". *J.R.R. Tolkien Encyclopedia. Scholarship and Critical Assessment*. Drout, Michael D.C. Editor. New-York – London : Routledge, 2007, p.570-571.

Lazo, Andrew. "Gathered Round Northern Fires : The Imaginative Impact of the Kolbitar". *Tolkien and the Invention of Myth: a Reader..* Jane Chance ed. Kentucky: University Press of Kentucky, 2004, p.191-226.

Lévi-Strauss, Claude. *La pensée sauvage*. Paris : Presses Pocket, coll. « Agora », 1993 [1962].

Lisse, Michel. « Création littéraire, création ex-nihilo ». *Mythe et création. Théories, figures*. Éléonore Faivre d'Arcier, Jean-Pol Madou et Laurent Van Eynde dir. Bruxelles : Faculté universitaires Saint-Louis, p. 13-23.

Lussato, Bruno. *Voyage au cœur du Ring. Wagner – L'Anneau du Nibelung Encyclopédie*. Paris : Fayard, 2005.

Madsen, Catherine. "Light from an Invisible Lamp. Natural Religion in the *Lord of the Rings*". *Tolkien and the Invention of Myth: a Reader*. Jane Chance ed. Kentucky: University Press of Kentucky, 2004, p. 35-47.

Meschonnic, Henri. *Pour la poétique II : Épistémologie de l'écriture, Poétique de la traduction*, Gallimard, 1973.

Nagy, Gergely (a). "Fictionality". *J.R.R. Tolkien Encyclopedia. Scholarship and Critical Assessment*. Drout, Michael D.C. Editor. New-York – London : Routledge, 2007, p. 204.

\_\_\_\_\_ (b). "Saving the Myths. The Re-creation of Mythology in Plato and Tolkien". *Tolkien and the Invention of Myth: a Reader*. Chance, Jane Editor. Kentucky: University Press of Kentucky, 2004, p. 81-100.

\_\_\_\_\_ (c). The great chain of reading. (Inter)-textual relations and the technique of mythopoesis in the Turin story. *Tolkien the Medievalist*. Edited by Jane Chance. London and New-York: Routledge, 2005, p. 239-258.

Noel, Ruth S. *The Languages of Tolkien's Middle-Earth*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1980.

Ovide. *Les métamorphoses*. Édition présentée et annotée par Jean-Pierre Néraudeau, traduction de Georges Lafaye. Paris : Gallimard, 1992.

Pantin, Isabelle. *Tolkien et ses légendes*. Paris : CNRS Éditions, 2009.

Shippey, Tom A (a). *J.R.R. Tolkien. Author of the Century*. London : Harper Collins Publishers, 2000.

\_\_\_\_\_ (b). *Road to Middle-Earth*. Boston : Houghton Mifflin, 1983.

\_\_\_\_\_ (c). "Tolkien and the Appeal of the Pagan: Edda and Kalevala". *Tolkien and the Invention of Myth: a Reader..* Jane Chance ed. Kentucky: University Press of Kentucky, 2004, p. 145-162.

Siganos, André. *Mythe et écriture. La nostalgie de l'archaïque*. Paris: Presses universitaires de France, 1999.

Simpson. J. A. and E.S.C. Weiner. *The Oxford English Dictionary*. Oxford: Clarendon Press, second edition, volume X, 1989.

Simrock, Karl. *Handbuch der deutschen Mythologie*. Bonn, 1874.

Smith, Pierre. "Les mythes étudiés en eux-mêmes". *Encyclopedia Universalis*. Paris : Encyclopédie Universalis, 1990, vol. 15, p. 1039-1040.

Smith, Arden R. "Runes". *J.R.R. Tolkien Encyclopedia. Scholarship and Critical Assessment*. Drout, Michael D.C. Editor. New-York – London : Routledge, 2007, p. 579-580.

Stevens, Jen. "From Catastrophe to Eucatastrophe. J.R.R. Tolkien's Transformation of Ovid's Mythic Pyramus and Thisbe into Beren and Luthien *Tolkien and the Invention of Myth: a Reader*. Chance, Jane Editor. Kentucky: University Press of Kentucky, 2004, p. 119-132.

Tolkien, John Ronald Reuel (a). *Le Seigneur des anneaux*, éd. complète avec Appendices et Index, traduit de l'anglais par Francis Ledoux, Paris : Christian Bourgois, 2002 [1972 pour la traduction française]: *La Communauté de l'anneau*, tome I; *Les deux tours*, tome II et *Le retour du roi*, tome III.

\_\_\_\_\_ (b). *The Lord of the Rings*. London: HarperCollins Publishers. One volume paperback edition, 1995 [1968]: *The Fellowship of the Ring, The Two Tower, The Return of the King*.

\_\_\_\_\_ (c). *Bilbo le Hobbit*, Paris, Livre de poche, traduit de l'anglais par Francis Ledoux, 2007.

\_\_\_\_\_ (d). *Le Silmarillion*. Paris : Christian Bourgois, 1978.

\_\_\_\_\_ (e). *Les Monstres de la critique et autres essais*. Paris : Christian Bourgois Éditeur, 2006.

\_\_\_\_\_ (f). "Mythopoeia". *J.R.R. Tolkien. Faërie et autres textes*. Ferré, Vincent éditeur, Paris : Christian Bourgois, 2003. Traduit d'anglais par Francis Ledoux, Elen Riot Dashiell Hedayat, Céline Leroy, p. 302-313.

Vadean, Mirella. « Mythopoeia ». *L'encyclopédie Tolkien*. Paris : Éditions CNRS, Vincent Ferré dir., à paraître.

## Troisième Chapitre

### **III. La figure**

Le sens d'un texte n'est pas *derrière* lui, du côté de l'intention présumée de son auteur, mais *en avant* de lui, du côté de ses références « non-ostensives », du côté du monde qu'il ouvre; ce n'est donc pas la situation du discours initial qui est à comprendre, mais ce qui, dans la référence non-ostensive du texte, pointe vers un monde dans lequel éclate la situation du lecteur aussi bien que celle de l'auteur [c'est] vers les mondes *possibles* d'être au monde que le texte m'ouvre et me découvre (Ricœur, 185).

Ce monde possible du texte, nous le mettons sous le signe de la figure. Issue du latin *figura* (empreinte dans la cire), celle-ci est une forme apte à rendre le sensible intelligible; le concret abstrait; le spirituel matériel; le visible invisible; le stable mouvant; le simple (ce qui est direct) en quelque chose qui est exprimé (indirect, travaillé). Héritière d'une tradition importante marquée notamment par les travaux de Téreence, Quintillien à l'époque latine, par les Pères de l'Église plus tard, par Dante, par Pascal, ou plus tard par Auerbach, la figure désigne une image onirique, un tracé géométrique, une combinaison de mouvements ou un procédé oratoire (Hersant 324). Puisque la figure sert à des effets expressifs, à l'écart de l'usage normal du mot, elle est, sans conteste, une forme indispensable dans l'espace de l'écriture et, au-delà, dans celui de l'art : « Pour moi, je définis la figure, une forme de langage neuve et hardie qui tient à une combinaison de l'art » (Quintillien).

Nous tenterons comprendre la figure à la lumière de cette définition qui plaide pour la combinaison, en la proposant comme outil de l'imaginaire relevant à la fois du *muthos* et du *logos*, comme notion relevant aussi à la fois de plusieurs savoirs dont la phénoménologie, la musicologie, voire la psychologie. Le rapport du lecteur aux figures, à la figuration laisse entrevoir l'évasion envisagée par Tolkien comme attribut essentiel de ce que nous avons nommé, dans le chapitre précédent, le **mythe-en-invention**. Comment comprendre la figure, ses particularités, sa typologie ? Quel est son processus figural ? Comme ce processus est inextricablement lié au subjectif, peut-on parler d'une généralisation de ce processus ? Finalement, la figure, est-elle une solution de pensée ? Voilà quelques-unes des questions qui tracent le chemin de ce troisième chapitre.

### III.1.1. Figure vue, figure lue

La Rhétorique, ou l'éloquence qui étudie le discours et ses formes contribue à la théorisation de la figure. Participante de deux volets discursifs, celui argumentatif, polémique et celui ornemental, ludique, la figure devient à la fois instrument de dialectique et d'ornement<sup>118</sup>. De plus, la figure rhétorique comme instrument de substitution induit l'écart entre le « sens figuré » qui doit se substituer au « sens propre ». Le lecteur ne se contentera plus du « degré perçu », qui serait de l'ordre de l'*ethos*, mais produira une interprétation s'inscrivant dans le « degré conçu », qui serait de l'ordre du *pathos*. Ainsi, « [l]'effet de rhétorique provient en effet de l'interaction dialectique entre le degré perçu et le degré conçu » (Klinkenberg 227).

---

<sup>118</sup> Précisons qu'à partir du 1674, la rhétorique française favorise le versant de l'ornementation au profit de celui de la dialectique, car le régime monarchique privilégiait davantage l'art de l'éloge délaissant celui de l'argumentation (Klinkenberg 226).

Dans l'usage courant, on oppose deux formes de figures : les « figures de mots » appelées par les Anciens *figurae verborum* et les « figures de pensée » ou *figurae sententiarum*. La première catégorie se subdivise en trois : figures de diction (visent le signifiant sonore ou graphique), figures de sens (visent le transfert du signifié, comme la métaphore, par exemple) et figures de construction (visent la place des mots). La deuxième catégorie, figures de pensées, aussi appelées figures de phrases « opèrent au niveau de la représentation du référent », elles concernent une phrase, un paragraphe, voir un texte entier dont elles déterminent la structure (Sarfati 227). Dans cette catégorie on retrouve les tropes comme les métaphores, les litotes, etc. Molinié distingue à cet égard deux catégories figurales qu'il appelle « figures microstructurales » (les figures de mots) et « figures macrostructurales » (les figures de pensée proprement dites). Comme les figures touchent tant au style qu'à la structuration du texte, elles représentent une étape essentielle dans l'analyse des textes qui repose sur leur identification, puis sur leur interprétation (Molinié, Robrieux, Groupe  $\mu$ )<sup>119</sup>.

C'est de cette conception d'analyse associée à l'expression de « figure de pensée » que nous nous éloignerons dans notre entreprise qui consiste à réfléchir la figure comme outil de pensée. Loin de toute entreprise de reconnaissance des figures comme formes bien visibles à un premier degré dans le texte<sup>120</sup>, nous définirons et exploiterons la figure dans l'espace textuel et à partir de celui-ci, c'est-à-dire là où elle donne à voir, puis à lire, (pour dire comme Lyotard).

---

<sup>119</sup> Molinié montre qu'Aristote trouve approprié à parler des figures dans sa *Poétique* et non pas dans sa *Rhétorique*, car il associe les figures aux Belles Lettres. Plus tard, vers la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, Lamy associe les figures au langage des passions. Molinié affirme que, tant du point de vue du discours oral, que du celui de l'écrit, les figures désignent le style, voir le genre du discours écrit. Ainsi, elles sont « consubstantielles à la rhétorique » (Molinié 152-153).

<sup>120</sup> Cette figure « apprise dans les livres, surveillée et critiquée par les professeurs, [qui] bloque l'imagination » (Bachelard 19).

On convient donc sur le fait que les figures se trouvent non seulement dehors, à l'extérieur, à la surface du texte, mais aussi à l'intérieur, dans la profondeur du texte d'où elles font entendre « la voix de son silence » (Hegel cité dans Lyotard 12). Il y a dans tout texte, davantage encore dans un texte mythique, un « sous-sol » où fourmillent un terreau des figures émanant d'une sorte d'énergie. Grâce à celle-ci, à ce dynamisme, elles touchent l'esprit du lecteur, le séduisent, le fascinent, l'exhortent à entamer lui-même son propre travail de création et de pensée, qui devient, dès lors expression et affect, expression des affects. Lire un récit mythique comme celui qui nous occupe c'est reconnaître que son auteur, Tolkien, n'invite pas à la découverte des chemins tracés par lui-même en tant qu'auteur, mais bien qu'il invite son lecteur à co-dessiner son propre chemin dans l'entreprise de la lecture du **mythe-en-invention**. L'énergie des figures profondes du texte mobilise le lecteur en artiste : « c'est que nous serons artistes tous ensemble ou personne ne le sera » (Lyotard 17).

En tant que lecteurs, nous décelons entre les figures qui sont là uniquement « pour déjouer le regard, le capturer », le retenir prisonnier et celles qui « sont là pour le démesurer », pour l'inciter à ... s'évader<sup>121</sup>. Se façonne ainsi un espace du sensible où « on passe de la vue à la vision, du monde au fantasme » (Lyotard 20), où on est seul responsable de la constitution de ces objets qu'E sont les figures. Le texte de Tolkien fait lire ce qu'est lire. Et lire, c'est figurer, c'est penser, non seulement signifier. La « figure pensée » des rhétoriciens se verra supplantée dans notre cas par l'étude de la « figure de la pensée »<sup>122</sup>.

---

<sup>121</sup> Voir à ce sujet « Le parti pris du figural. Le figural comme vérité » (Lyotard 17).

<sup>122</sup> Cette expression « figure de la pensée » convient à notre propos. Notons cependant qu'elle appartient à Paul Valéry qui l'utilise au sujet de la poésie radicale (Valéry cité dans Lyotard 62).

Le texte se trouve face au lecteur, devant lui, vis-à-vis de lui. « Le texte fait visage. Il est placé comme un visage face à celui qui le lit (Lyotard 213). Comment s'établit la relation entre deux visages ? Voir, uniquement voir le texte qui se trouve devant nous, ne suffit pas. L'ordre du visible doit être dépassé : « Lire est entendre et non pas voir » (Lyotard 217). Les figures de mots ne suffisent plus pour lire. Il faut que les figures de la pensée s'incarnent en création de lecture. Or, pour créer, le lecteur doit d'abord comprendre, entendre. Entendre ce qui remplace le mot (graphiquement, matériellement représenté devant nos yeux), c'est reconnaître le désir, un désir ancien, profond qui habite l'être devant toute forme d'art. La création du lecteur est condition d'une émotion esthétique qui consiste à éprouver devant les figures qui apparaissent une forme de désir suscitant l'identification de soi, la reconnaissance de la part du lecteur d'une forme sublimée, raffinée, suprême. La figuration, à travers le désir fait voir *une sublimation de l'appartenance et non une représentation institutionnelle de l'appartenance*. La théorie de la figuration dépend et s'édifie dans cette sublimation.

Prenez garde à la figure, parce que c'est la chose qui vient à la place du mot, parce que c'est le désir réalisé, non seulement d'enfance mais la *paranoïa*, l'hystérie, l'obsession. Ne froissez pas les pages du livre ! (Lyotard 249)

Ne froissons pas les pages du livre car les froisser signifie aussi mettre fin à l'obsession, à la fascination, au chant des figures, à l'enchantement dont elles seraient aptes, telles des sirènes homériques, telles des Érinées aussi (Harpies qui ne nous lâchent plus).

La fascination est conséquence de la Rencontre avec les figures. Deleuze définit la Rencontre par ce que l'on rencontre, le quelque chose rencontré. Ce que l'on rencontre grâce aux figures ce sont « les démons, puissances du saut, de l'intervalle, de l'intensif, de l'instant » (Deleuze 189). Ainsi la figure devient possibilité de pensée, elle mène vers



la pensée<sup>123</sup>. La figure rencontrée nous envoûte, nous livre à nos affects, à notre sensibilité et nous fait abandonner le monde, nous confronte à la solitude. La figure relève d'une expérience solitaire, elle est effet solitaire de lecture, elle nous livre à notre *Je* et nous exempte de tout souci du *Nous*, de la communauté, car « ce qui m'arrive n'arrive à personne » (Blanchot 31). Seuls, lorsqu'on figure, chacun à notre manière, nous sentons l'interminable. En même temps, il faut aussi accepter qu'en tant que lecteurs nous produisons quelque chose qui ne s'imprime nulle part. Blanchot pense le lecteur en grand anonyme. N'est-ce pas la condition qui assure le degré supérieur de liberté de la pensée créatrice ? Contrairement à l'auteur, le lecteur ne signe jamais, nulle part, les figures qu'il investit. Et pourtant, son rôle est vital pour la figure qui se voit vouée à son vide si elle n'est pas investie par le lecteur, comme nous le verrons plus loin. Si nous pouvons changer, modifier une figure lorsqu'on la suit, la figure nous change aussi lorsqu'elle jaillit dans notre esprit, elle module notre manière de pensée. La rencontre avec la figure est toujours une *bonne* rencontre qui augmente notre puissance d'agir<sup>124</sup>. Sans conteste, en lecteurs ou spectateurs on va du figural vers le monde. *La figure, outil à la faveur de l'imaginaire n'est pas juste moyen de pensée, mais aussi solution de pensée*<sup>125</sup>. Figurer c'est saisir cet instant d'ouverture sur la pensée qui est « quand il n'y a plus de monde, quand il n'y a pas encore de monde » (Blanchot 31). Après tout, rien d'autre que la figure – qu'elle soit violente, crue, noire, chimérique, ou figure de lumière pure, angélique – n'atteste mieux le penchant créatif de la lecture.

---

<sup>123</sup> « Penser advient par rencontres et devenirs, la pensée n'est rien d'autre que la série de ses rencontres et devenirs » (Cazier).

<sup>124</sup> Les notions de bonne et mauvaise rencontre appartiennent à Spinoza et à Nietzsche et sont reprises par Deleuze dans son ouvrage *Différence et Répétition* (Deleuze a 259 et suiv).

<sup>125</sup> Notre présupposé ne renverse pas l'autre voie qui demeure toujours possible : on peut aussi évoquer le monde, la connaissance, le savoir qui mène vers une figure. Dans notre cas, nous examinons la manière dont la figure conduit à un certain savoir.

Charmantes figures ! En rencontrant des figures, nous reconnaissons toute la puissance de leur charme, charme que nous n'essayons ni de fuir, ni de trahir. Le charme, l'envoûtement prouvent probablement le plus clairement que figurer tient de l'affect, tient de l'accueil en nous des possibilités qui nous excèdent. Cette ouverture que l'envoûtement crée en nous donne la possibilité de voir même lorsqu'on a l'impression de nous éloigner de la lumière, de l'ordre, pour tomber dans la nuit, dans le vide ou, parfois, surtout lorsque nous y tombons. Même dans l'aveuglement, nous demeurons encore dans la vision, dans la compréhension, car « l'aveuglement est vision encore, vision qui n'est plus possibilité de voir, mais impossibilité de ne pas voir » (Blanchot 29).

C'est parce que nous sommes envoûtés que la figure est envoûtante, d'où une grande importance qui s'accorde au processus figural. Qu'il évoque la contemplation, la déroute, la magie, l'aliénation, la possession par et pour la violence, la paranoïa, le désir, le divin, le malaise, l'empathie, la reconnaissance, il désigne un mécanisme qui témoigne constamment de l'état d'une *inquiétante étrangeté* qui nous domine lorsque la figure se fait « figure de la pensée »<sup>126</sup>. Finalement, c'est peut-être le lieu de nous interroger sur la finalité de ces figures qui nous heurtent, qui nous possèdent, qui nous obsèdent, ces figures qui nous habitent pour nous quitter aussitôt qu'elles émergent dans notre esprit. Ces entités éphémères, participent-elles à une possible matérialisation théorique ? S'il y avait une théorie qui s'édifierait *à partir des figures et pour les figures* ce serait sans doute une *théorie de l'inspiration*. Notre étude ne chemine pas vers l'élaboration d'une telle théorie, elle se contente de questionner la possibilité de la théorie des figures, notamment dans une perspective qui est à la fois inter et transdisciplinaire, comme la

---

<sup>126</sup> À ce sujet nous avons présenté la communication « Figures mythiques/D'une *inquiétante familiarité* » au colloque *Le mythe, un intervalle* du monde organisé par le groupe doctoral et postdoctoral « Penser la théorie », Université Concordia, 26 novembre 2010.

nôtre. Car une théorie des figures, lorsqu'elles dépassent l'ordre du disciplinaire est-elle possible ?

Figurer s'adresse à l'ombre des événements et non pas à leur réalité. Le récit de Tolkien, vu surtout comme **mythe-en-invention**, en est la parfaite preuve. Ainsi, la figuration est liberté, elle donne la possibilité de lire ce qui n'est pas écrit et fait que la lecture soit plus créatrice que la création même (Blanchot 259). Ensuite, ce récit est la preuve que la figuration est aussi légèreté. La figuration dans le **mythe-en-invention** est une danse légère avec un partenaire invisible qui est la figure, qui mène les pas et nous guide là où elle veut. Or, « là où il y a la légèreté, la gravité ne manque pas et le sens se fait » (Blanchot 260).

### III.1.2. Ordre de la figure

De nombreuses tentatives de définition de la figure ont été faites. Lyotard, parle, à cet égard et notamment dans une perspective du figural liée à la peinture de « figure-image » (elle est de l'ordre du visible, elle est vue), de « figure-forme » (elle est aussi de l'ordre du visible, mais non vue) et de « figure-matrice » (elle est invisible, elle tient d'un refoulement originaire)<sup>127</sup>. Ces trois types de figures lui permettent de décrire une triple transgression qui a lieu dans le cas de la figurabilité : transgression de l'objet, transgression de la forme et transgression de l'espace (Lyotard 279).

Gervais, quant à lui, reprend cette classification tripartite en rapport avec le texte, en définissant la figure littéraire comme signe, comme objet sémiotique qui relève d'une configuration. Celle-ci est décrite par des traits qui regroupent les figures en « figures-trace » (définies du point de vue de leurs inscriptions dans le texte), « figures-pensée » (définies du point de vue des idées des pensées qu'elles engendrent) et « figures-savoir » (définies du point de vue des connaissances requises pour les saisir) (Gervais 15-38). La « figure-trace » tient de l'ordre du graphisme; la « figure-pensée » tient de l'ordre du musement<sup>128</sup>, compris comme égarement d'esprit, rêverie qui ne coupe pas l'individu du monde; alors que la « figure-savoir » tient de l'ordre de l'interprétation. Pour Gervais, la figure est une forme que la pensée manipule. Elle n'est jamais loi, elle ne peut pas être considérée comme « entrée de dictionnaire », mais doit être comprise comme entité en

---

<sup>127</sup> Voir Lyotard (271 et suiv).

<sup>128</sup> Le terme peircien de musement, l'état incarné par celui-ci a été expliqué ci-dessus, dans la section « L'intérêt des ruines » du Premier Chapitre.

perpétuel mouvement, en évolution (Gervais 62). La figure est toujours pleine, investie par le lecteur, selon l'auteur.

Une nuance supplémentaire est portée dans ce contexte par la mise face à face de la figure littéraire et de la figure esthétique, telle que proposée par Deleuze. Pour Deleuze, la figure esthétique définie par rapport au personnage conceptuel, est assignée à l'art tandis que le personnage conceptuel l'est à la philosophie (Deleuze et Guattari, 64-65). La figure esthétique est puissance d'affects, de percepts comme le personnage conceptuel est puissance de concepts. La figure esthétique agit sur le plan de la composition en tant qu'image de l'univers (elle relève de la phénoménologie), le personnage conceptuel agit sur le plan de l'immanence comme image de la pensée-être (noumène)<sup>129</sup>. La figure esthétique, qu'elle soit figure de roman, de peinture ou de musique, produit des affects qui dépassent les perceptions normales, alors que le personnage conceptuel produit des concepts qui débordent les opinions courantes. Cette mise en rapport de la figure et du personnage conceptuel relève, dans un premier temps, de l'association de la figure au sensible. La figure est comme une image, mais pas comme représentation imagée des choses (illustration), ni comme rapport entre les représentations imagées (Montebello a 199). La figure est toujours unique.

Y-a-t-il une différence, voire une hiérarchie entre la figure esthétique et la figure littéraire ? Dans son ouvrage *Francis Bacon, logique de la sensation*, Deleuze analyse la figure esthétique comme :

---

<sup>129</sup> Rappelons les trois plans : le plan de référence appartient à la science et il est composé des actuels, rien n'est infini, tout est délimité. Le plan de consistance appartient à l'art et il est composé des affects, crée un fini qui redonne l'infini. Le plan d'immanence appartient à la philosophie et il est composé des concepts, sauve l'infini. Ces plans peuvent interférer. Une circulation existe entre le plan de consistance et d'immanence lorsqu'une figure devient par exemple personnage conceptuel (Deleuze et Guattari 65).

[...] une image, mais cette image n'est pas une représentation imagée des choses (illustration), ce n'est pas non plus un rapport entre représentations imagées (narrations), c'est un fait [...]. La fonction première de l'Image (majuscule) ou Figure (majuscule) est de s'extraire des images copies, elle est de chasser le caractère figuratif, illustratif, narratif que chaque image (minuscule) porte en elle (Montebello b).

Une première dissemblance apparaît. La figure esthétique arrache la figure au figuratif, alors que la figure littéraire le relie. De plus, selon Deleuze :

[...] est figuratif non pas l'imitation des choses par l'homme, mais l'imitation de l'homme par les choses. Nous nous rendons figuratifs quand nous créons un espace humain, un monde humain, un cosmos humain, quand l'intériorité humaine, l'œil humain se projette dans les choses » (Montebello b).

Mais ce figuratif associé à l'homme est encore une fois différent, selon la figure à laquelle il est rattaché : esthétique ou littéraire. Car la figuration due à la figure littéraire a le mérite de remettre les affects à leur place en rapport avec le vécu. La force de la figure littéraire est l'émotion et non une réponse rationnelle exclusive. Autrement dit, c'est à travers le sensible activé lors de la figuration que la figure littéraire guide vers la connaissance, à la différence de la figure esthétique qui demeure un concept lié au savoir, mais sans être ancré dans le sensible. La figure littéraire préserve du fait que « le roman s'élève à des percepts qui ne sont plus perception de personne » (Montebello b). En re-associant les affects au vécu, la figure littéraire préserve de l'a-personnalisation, elle investit sans cesse le lecteur<sup>130</sup>.

Si la figure esthétique ne concerne plus l'homme : « La Figure esthétique est *le monde en l'absence de l'homme* » et son figuratif est « *l'homme en absence de monde* » (Montebello b), la figure littéraire, elle demeure particulièrement attachée à l'homme, elle allume ou éclaire des émotions profondes que nous cachons chacun au plus profond de

---

<sup>130</sup> Montebello montre que de tels affects non subjectifs, insensibles au moi du lecteur « ont eu leur théoricien : Maine de Biran [qui] décrivait un inconscient affectif, une vie affective en deçà du moi, sans rapport avec le moi » (Montebello b).

nous-mêmes et à travers celles-ci elle nous donne l'occasion de faire l'expérience d'une présence du monde et d'une présence dans le monde. La voix de la figure littéraire est celle de la subjectivité. Il est peut-être opportun de préciser aussi que cette différence possible entre la figure esthétique de Deleuze et la figure littéraire se voit aussi à travers la notion d'affect en soi. Pour Deleuze, l'affect (*affectus*) s'oppose à l'affection (*affectio*). Tandis que l'affection est un état du corps et de l'esprit affecté, se concentrant ainsi sur le sujet affecté, l'affect est un passage entre deux états, entre deux affections qui augmente ou diminue la puissance d'agir (Deleuze b). L'affect deleuzien est ce qui s'extrait par blocs des affections, grâce à l'art (Delourme et Lecercle 31), c'est la puissance même de la pensée, de la vie et de l'affirmation. Cette pensée n'est pas individuelle, elle dépasse l'individu. C'est ainsi que la figure esthétique dépasse toujours l'homme. Montebello pointe à son tour cette différence et parle des affects individuels (qui relèvent d'une histoire intime, du vécu) qui tiendraient de la figure littéraire donc et des affects liés à la figure esthétique, des affects qui dépassent l'homme, son histoire intime pour le plonger dans l'infini, dans le chaocosmos. Alors, s'il fallait suivre la terminologie de Deleuze, nous devrions toujours associer les affections à la figure littéraire et les affects à la figure esthétique<sup>131</sup>. Finalement, ce qu'il faut retenir des affects deleuziens est le fait que la pensée des affects demeure toujours une « expérimentation et non pas comme objet d'interprétation » (Delourme et Lecercle 32).

À ces particularités qui tentent d'expliquer la différence entre la figure esthétique deleuzienne et la figure littéraire s'ajoute le fait que cette dernière demeure ouverte, non-

---

<sup>131</sup> À cet égard on pourrait se demander si on peut parler de cette puissance de pensée issue des affects de Deleuze sans considérer l'homme qui est traversé par cette puissance ? Car finalement une figure esthétique n'émerge pas de la terre toute seule, elle est d'abord affection de quelqu'un, d'un être. Cet être est-il pour rien ? Ne modifie-t-il pas la traversée en réalité ?

finie, elle n'est jamais achevée. Lorsqu'une figure littéraire est achevée elle devient cadavre<sup>132</sup>. Mais tant qu'elle vit, se meut et ne cesse de suivre et d'obséder le lecteur, de le perturber (car une figure déstabilise aussi), de le bouleverser, de le secouer elle le fait penser de cette façon et non pas en lui offrant une grille préétablie à suivre. La figure littéraire relève de la violence, alors que la figure esthétique s'édifie dans la mesure, dans la juste mesure. La figure littéraire permet au lecteur de faire son propre récit, d'être « le récitant de soi-même » (Montebello b), alors que la figure esthétique fait le contraire, car en tant que concept elle circule et est interprétée pas de multiples subjectivités. La figure littéraire, particulièrement celle du **mythe-en-invention** permet de constituer :

[...] un grand Passage de Vie en nous, quitte pour cela à entamer de grands récits de fabulation dans le roman, quitte à créer des dieux et des géants, en tout cas des personnages trop grands pour être vécus ou vivables. [C'est] une manière de renouer avec la force anonyme et créatrice des choses, de toujours libérer la vie là où elle est prisonnière... » (Montebello b).

La figure littéraire autorise, dans le récit de Tolkien, de retrouver par exemple l'humain et ses affects même dans les plus bestiales créatures mythiques (créées dès le départ en tant que telles ou devenues au fur et à mesure qu'elles transgressent vers le Mal), car elle permet au lecteur de toucher à travers la figuration aux forces non-humaines de ces créatures. Une figure esthétique ne saurait le faire, car trop préoccupée de la raison, trop préoccupée à détacher l'homme des monstres. Grâce à la figure littéraire, le **mythe-en-invention** se représente non pas comme simple rapport à des figures, mais comme rapport à l'infini sous toutes ses figures (Montebello a 210). Après tout :

Une seule définition de la Figure, passer dans le monde, être ce moment où l'on quitte l'organisation humaine pour la profonde vie inorganique qui trame les choses et jaillit en forces cosmiques (Montebello b).

---

<sup>132</sup> C'est peut-être l'état où elle est, en général, « théorisable », car elle ne bouge plus. Or, nous comprenons que le propre de la figure est d'être « en vie », d'être en plein mouvement, en plein changement.



La figure littéraire demeure, à travers la lecture, inextricablement liée à l'organisation humaine. Si la figure esthétique ouvre parfois l'espace philosophique vers le littéraire, la figure littéraire fait l'inverse, elle ouvre le littéraire vers la philosophie, et fait que le *muthos* se confonde avec le *logos*.

La figure littéraire permet de dire que nous lisons à l'infini, un infini rendu visible (au-delà du visuel de Lyotard). Elle permet d'atteindre l'infini par le sensible et non pas par la seule raison philosophique. Autrement dit, le lecteur a accès à l'infini à travers la sensibilité. Or, « le monde sensible est "plus vieux" que l'univers de la pensée », dit Merleau-Ponty (28). En fait, le monde sensible génère l'univers de la pensée. Pour comprendre encore mieux son apport, ne faut-il pas différencier *le* monde sensible *des* mondes sensibles ? Car, il y a des mondes sensibles intimes, propres à leur « titulaires » et ces mondes ne sont nullement *Le* monde sensible. La figure littéraire nous exhorte à réfléchir en termes de métamorphose, de transfert. C'est par la figure littéraire que j'entre dans mon propre monde sensible. Et ce n'est que par mon monde sensible, que je sors de moi. *La figuration est de l'ordre de la métamorphose.*

### III.1.3. Figure, image, symbole...

Avant de poursuivre notre réflexion sur cette métamorphose, ajoutons une précision d'ordre terminologique, pour éviter toute tentation de confusion entre l'usage du terme figure et figuration au profit de celui d'image et d'imagination, voire du symbole et de symbolisation. Notre étude ne s'attardera nullement à déceler la frontière entre ces termes (existe-t-elle en fait ?), qui bénéficient trop souvent dans la pratique courante d'un usage synonymique. Néanmoins, quelques considérations sur l'image et la figure nous semblent importantes à confirmer pour renforcer notre perspective d'études qui focalise sur le processus figural, sur ces effets qui lient des affects à la pensée, qui lient le *muthos* au *logos*.

Deux notions interviennent dans l'usage du mot image (et cela d'une manière marquante), notions qui posent un sérieux problème au concept : la représentation et la mimesis. Le terme d'image issu du latin *imago* se rattache à la représentation, à l'imitation (*imitari*), à l'ombre d'un mort. Le mot « image » trouve son origine dans le registre duquel font également partie *eikon* qui associe l'image à la ressemblance, *eidolon* qui associe l'image à l'irréel (concept mis au point par les épicuriens et repris par Homère), ou *phantasma* qui associe l'image au simulacre (concept mis en place par Platon). Comme il paraît évident que le statut de l'image engage celui de la représentation, il reste à établir, du point de vue esthétique, si l'image est imitation (comme reproduction d'un simulacre) ou création (comme représentation figurée d'une idée, c'est-à-dire comme symbole).

Si l'image est imitation, dans la logique de Port-Royal, par exemple, la représentation décrit une relation ambivalente : d'un côté la relation entre le signe (le son) et l'idée, et de l'autre, la relation entre l'idée et la chose. Cette relation a permis aux logiciens de Port-Royal de déterminer « la langue comme représentation de pensées »<sup>133</sup>. La représentation est associée à la *mimesis*, concept de Platon et d'Aristote, parfois traduit comme imitation, parfois comme représentation. Pour comprendre donc la représentation, on fait appel à la notion de copie, de simulacre. Une mise en perspective historique du concept fait dire à Vouilloux que « [l]a représentation, qui est une relation d'ordre logique, fonctionne sur le mode du valoir-pour. La ressemblance, qui est une relation d'ordre perceptuel fonctionne sur le mode de l'être-comme » (Vouilloux). La figure, telle qu'entendue dans le contexte de notre étude ne semble fonctionner ni sur le mode de « valoir-pour » ni sur celui de « l'être-comme »<sup>134</sup>.

Si l'image est création, la notion de forme, de configuration réside en son centre. Les notions allemandes de *Bild* (forme), de *Bilden* (former), de *Bildung* (formation, configuration), notions qui sont centrales dans la phénoménologie aident à la compréhension. Le terme *Bild* inclut une dimension créatrice sous forme de symbole chez Kant et sous forme d'intuition chez Schelling. Dans la phénoménologie de l'imagination (thématisée par Husserl et Ingarden), *Bild* entre dans la constitution du terme *Bildbewußtsein* que l'on traduit par « conscience d'image », désignant le processus

---

<sup>133</sup> Vouilloux montre qu'en fait par double relation, il faut comprendre que « le signe est dissocié de l'idée, les trois termes s'inscrivant dans une relation transitive (le signe représente la chose à travers l'idée) et une relation asymétrique (pas plus que la chose, ne peut représenter l'idée, l'idée ne peut représenter le signe) ». (Vouilloux).

<sup>134</sup> N'oublions pas que la représentation est un concept souvent expliqué par rapport à la peinture alors que la *mimesis* se rapporte aussi aux genres littéraires. Sauf que la *mimesis* d'Aristote actualise la forme versifiée en négligeant les formes en prose (le domaine qui sera, plus loin, celui du roman et qui nous intéresse ici, en fait).

psychique qui permet la formation des images dans notre esprit, images qui sont des objets intentionnels contrastant avec la perception extérieure.

Ces considérations nous permettent d'avancer que si l'image est représentation ou mimesis, elle s'inscrit dans le régime de l'imagerie, alors que si elle est création, elle tient plus de l'imaginaire<sup>135</sup>. L'imaginaire devient modalité de la conscience imageante ou dirons-nous figurante<sup>136</sup>. Autrement dit, cette conscience figurante qui est une dimension de la conscience permet d'explorer l'imaginaire<sup>137</sup>. Puisque cette notion de conscience figurante nous intéresse entre autres, nous plaçons la figure dans une perspective phénoménologique et non pas dans la perspective représentative ou mimétique, telle que comprise dans la tradition d'Aristote ou celle de Port-Royal.

En ce qui concerne le travail actif sur un texte, sur ses figures, celui-ci ne se fait pas par une simple « lisance » qui serait l'identification des figures (de mots ou rhétoriques), mais par une lecture au sens complet, un acte par lequel « le lecteur fait du texte un élément d'éclairage et de recreation » de sa pensée (Dubois 343). Cela permet d'assigner à la figure un problème d'ordre philosophique, et d'interroger l'identité posée par celle-

---

<sup>135</sup> L'imagerie est la capacité d'évoquer mentalement une expérience qui présente des similitudes avec une expérience effective. Les images mentales ont un rôle important. La philosophie antique les conçoit sur le modèle de la représentation picturale (où l'objet est représenté en vertu d'une relation de ressemblance avec un objet réel). Cette vue qui semble convenir à Descartes et aux empiristes britanniques a été critiquée au XX<sup>e</sup> siècle, car « les images mentales ne sont pas des objets physiques qui posséderaient des propriétés de forme, et de couleur et elles ne peuvent donc littéralement ressembler à ce qu'elles représentent » (Pacherie 399). L'imaginaire, quant à lui, est souvent défini en opposition avec le réel, mais tout en gardant une relation avec le réel : « L'imaginaire n'est pas le réel, mais se donne pour le réel et ainsi, fait travailler l'imagination créatrice du récepteur » (Soulages 400). C'est sur ce terrain que nous trouverons les figures ou la figure à suivre au long du récit de Tolkien, dans une réalité mythique qui n'est pas réelle, mais qui fait *comme si* elle était, dans ce que nous avons appelé ci-dessus l'*asterisk reality*. Voir notre deuxième chapitre. Rajoutons les considérations de Bachelard qui montre que « le vocable fondamental qui correspond à l'imagination ce n'est pas *image*, c'est *imaginaire*. La valeur d'une image se mesure à l'étendue de son auréole *imaginaire*. Grâce à l'imaginaire, l'imagination est essentiellement *ouverte, évasive* [...] Elle est expérience de *l'ouverture*, l'expérience même de la *nouveauté* » (Bachelard 7).

<sup>136</sup> Tout comme on parle de conscience imageante on peut aussi parler de conscience figurante. Kearney utilise ce terme d'ailleurs pour expliquer que « la conscience est [...] figurante et figurée dans l'espace et le temps » (83).

<sup>137</sup> Nous verrons plus loin qu'au centre de cette conscience figurante se trouve la relation absent/présent.

ci. Que fait la figure ? Crée-t-elle une identité qui 1) est la même que l'objet dont elle se fait reflet ou 2) est soi-même (ipséité), c'est-à-dire se détache de cet objet ? Si elle crée une identité même avec un objet qu'elle reflète, elle n'est pas figure, mais image et cette image n'est que reproduction d'un objet, elle est image objective ou externe, icône. Si elle tend à être elle-même, elle est production psychique, sorte d'« image interne » si on veut, qui apparaît par le rêve, par le musement, occasionnés fréquemment par la lecture. Dans ce cas, elle est figure<sup>138</sup>.

D'ailleurs Bachelard souligne à son tour que l'imagination n'est pas nécessairement faculté de former, mais plutôt celle de déformer, de constamment changer, faire évoluer des images (Bachelard 7). Pour que cette figure ou image interne symbolise quelque chose au lecteur, il faut qu'une partie de son contenu échappe à la conscience claire et s'enracine dans l'inconscient, déclenchant une réaction affective, dégageant ainsi une énergie pulsionnelle qui est moteur de divers mécanismes (d'adhésion, de défense, de répulsion...). À cet égard, Wunenburger préfère le terme de « face cachée de l'image », puisqu'on intériorise un contenu de sens (voire une expérience d'image) qui peut ne pas être toujours un contenu de sens premier, littéral, mais un sens transformé, métamorphosé, un sens second, indirect, caché. On arrive à ce sens caché soit par des associations d'autres images (le procédé des chaînes productives élaboré par la psychologie de Hume ou par la philosophie de Spinoza), soit par l'identification d'un sens commun (mais caché qui ne se donne pas directement à voir) entre les images (Wunenburger b 195). La figure qui est détermination de la pensée ouvre donc toujours sur un espace d'indétermination dans l'esprit du lecteur.

---

<sup>138</sup> Le terme d' « image interne » est développé dans *La Philosophie des images* (Wunenburger c).

Utiliser donc le terme de figuration à la place d'imagination signifie dépasser une simple dualité mimétique-reproductrice et extatique-productrice. Figurer signifie ne pas se contenter des copies, mais agir, créer. Figurer ne signifie pas se contenter des images qui « nous parviennent à nos yeux déjà prêtes à être vues », comme des choses complètes (Guenancia 96). La figure est, au contraire, essentiellement incomplète<sup>139</sup>.

Kearney attire même l'attention sur deux instances : *se figurer le monde* qui veut dire imaginer, signifier et *figurer dans le monde* qui veut dire agir, tracer sans cesse des lignes. Le lecteur, pour la plupart du temps, *se figure* le monde. Le lecteur du **mythe-en-invention** *figure dans* le monde, agit, crée, il est en même temps récepteur et créateur de sens nouveau, il est innovateur.

### III.1.4. Le processus figural. Étapes, modalités

Comprendre la figuration comme phénomène serait, selon Husserl, la « [décrire] comme expérience humaine dans sa condition neutre, nue et originaire » (cité dans Kearney, 51). Dans notre cas, il s'agit de ramener la figuration enclenchée par le **mythe-en-invention** à sa nudité pour la comprendre en tant qu'expérience. Pour ce faire, nous devons examiner quelques étapes et modalités de figuration. Comment figure le lecteur du **mythe-en-invention** ? Son processus figural est-t-il généralisable ?<sup>140</sup>

---

<sup>139</sup> C'est en cela qu'elle serait plus appropriée à engendrer la pensée que l'image qui, elle, demeure toujours plus proche des choses réelles, selon Guenancia (97).

<sup>140</sup> Puisque nous avons compris le haut degré de subjectivité dans la figuration, puisque nous avons compris la figuration comme acte qui tient de l'individuel, voire de l'intime, pouvons-nous parler d'étapes (généralement valables) du processus figural ?

Avant tout, le lecteur du **mythe-en-invention** est appelé à rompre avec son réel immédiat, son quotidien « pour entrer en lui-même » et ainsi concentrer son attention sur l'univers mythique trouvé dans le *The Lord of the Rings*<sup>141</sup>. Ensuite, deux instances sont indispensables à la figuration : la croyance et la compréhension. Le lecteur du **mythe-en-invention** n'est pas appelé à croire ce qu'il lit, les événements auxquels il « assiste », mais d'envisager comme possibles ces événements. Puis, on lui demande d'orienter son esprit vers le futur. Il est appelé à élargir la sphère de présence de son esprit, de sa compréhension afin qu'il comprenne que ce qu'il lit n'est pas encore là (Guenancia 57). Cela veut dire être actif dans le processus de compréhension, car, comme nous l'avons mentionné plus haut, figurer ne tient pas d'une simple lisance, mais d'une lecture en profondeur, pour rendre présent à son esprit ce que le texte dit. Ainsi, la figuration est un devenir de la compréhension, une attente, un *espoir* de celle-ci. Le lecteur du **mythe-en-invention** comprendra toujours plus au fur et à mesure qu'il investira les figures *rencontrées* lors de la lecture. Il faut donc être en disposition de figuration, car « l'essentiel tient dans la position de l'esprit vis-à-vis de ce qu'il se figure » (Guenancia 60).

C'est parce que l'esprit est dirigé vers la chose en question [la figure] que celle-ci lui apparaît comme figurée, *i.e.* non pas reproduite en image mais pouvant être indéfiniment réfléchi par l'esprit qui semble se tenir face à elle. [...] dès que l'esprit entre à nouveau dans le cours ordinaire du monde, c'en est fini [de la pensée] et de la figure, car ce sont là des choses que l'esprit secrète par sa seule activité. La figure est le résultat d'une tension de l'esprit, un effet de point de vue qu'il adopte sur ce qui est évoqué par la phrase [lue]. *La figure est la limite de la matérialité* (Guenancia 60, nous soulignons).

---

<sup>141</sup> Rappelons qu'Éliade montrait que lire les mythes c'est partir de son monde et devenir contemporain des dieux. Voir notre premier chapitre. Aussi, Blanchot associe à cet égard la figuration à un départ en voyage, comme une abstraction du temps ordinaire pour pouvoir rejoindre un temps où règne le commencement éternel, où la pensée ne cesse de s'activer sous la force et l'impact des figures (Blanchot 27).

Puisque la figure est la limite de la matérialité, elle est condition de musement, d'errance de l'esprit. Puisque la figure est la limite de la matérialité, elle est donc difficile à maîtriser comme objet matériel d'étude. La figuration n'est pas un geste algorithmique où le chemin à suivre est précis. La figuration est un « art caché », qui relève d'un faire ou d'un savoir-faire et non pas de l'application aveugle d'une théorie. Les instances proposées comme étant associées à de figuration ne sont que des suggestions, elles semblent indispensables à l'amorce du processus figural, mais elles ne sont pas les seules, d'autres exemples peuvent être identifiées. Ces instances permettent de voir la figure comme médiatrice d'intellection. Elle donne corps à ce qui n'est pas corporel, mais uniquement un corps intellectuel<sup>142</sup>. « Quand l'esprit reconnaît une figure dans un discours, c'est comme quand il représente ce qu'il était alors en train de vivre, au lieu de simplement vivre. [...] » (Guenancia 99). Ces instances confirment que le rôle de la figure est de modifier la relation de l'esprit aux choses. Ainsi, la figuration est une intellection, c'est-à-dire qu'elle incarne une véritable activité de pensée et non pas une simple adhésion de la pensée à la réalité. Elle se réalise grâce à deux étapes qui lui sont nécessaire : la perception et l'imagination.

\*\*\*

La première modalité de figuration relève de la perception, ou de l'identification de la figure. L'essence d'une chose, d'un aspect perçu par la lecture *n'est pas*, mais *peut-être*. « Elle est possibilité d'expérience » (Kearney 55), mais ne devient jamais une réalité

---

<sup>142</sup> À cet égard, par un processus inverse on peut même penser par des figures, habiller la pensée dans des figures pour la rendre différente, plus engageante, plus compréhensible aussi parfois. Les activités du groupe doctoral et postdoctoral *Penser la théorie* ont souvent examiné cette avenue pour une transmission différente des concepts théoriques. Par exemple, voir « La portée des figures dans la pensée critique. Le cas du discours universitaire », colloque/atelier dans le cadre du 77<sup>e</sup> Congrès de l'ACFAS, Université d'Ottawa, 12 mai 2009 ainsi que notre publication *Figures et discours critique*. (Vadean et David).



pour notre expérience. À partir du récit du *The Lord of the Rings* de Tolkien, nous examinerons un seul exemple, la figuration de l'espoir<sup>143</sup>. Cet espoir, qui prouve que les affects ne se détachent pas de la pensée, demeure une possibilité d'expérience, mais ne devient pas réalité pour nous. Puis, une figure n'est jamais perçue en soi, seule, mais s'extrait d'une constellation figurale (celle du voyage dans notre cas), d'où elle surgit, une configuration qui la suggère, qui la donne d'abord à voir, puis à lire, à entendre. Cela tient de la préfiguration, une étape essentielle dans la figuration. Ci-dessus, nous avons vu que la figure ne semble se constituer ni sur le mode de « valoir-pour » ni sur celui de « l'être-comme ». Cette première modalité du processus figural, la préfiguration nous permet d'établir le mode de la figuration.

Une chose n'est pas perçue en soi, mais à travers un horizon d'aperçus. Figurer une chose perceptivement, c'est pré-figurer le tout de la chose à partir d'une de ses parties aperçues. La perception d'une chose est une pré-figuration de cette chose *comme si* elle était [...] immédiatement donnée (Kearney 56).

La figuration de l'espoir, dans le récit de Tolkien, s'édifie sur le mode du *comme si*. *Comme si* elle était, l'espoir relève d'une *asterisk reality* dans le **mythe-en-invention**.

Une autre particularité de la figuration qui devrait être soulignée en lien avec la préfiguration tient de l'existence d'une série. On aperçoit une figure d'une certaine manière, mais qui exclut une infinité d'autres manières. D'où le besoin de côtoyer la figure, d'apprendre ses sens, de percer son mystère, de la filtrer dans les multiples points de vue d'une série des projections. « La perception d'un objet est donc un phénomène à une infinité de faces » (Sartre, 21-22). Cette sériation est importante pour nous, car elle légitime le processus figural comme étant de type leitmotivique, elle légitime la place de notre figure dans une série de projections où, nous le verrons, elle évolue. Dans le

---

<sup>143</sup> Une mise en pratique de ce processus figural détaillé sera envisagée dans le quatrième chapitre.

contexte de cette étude, la sériation n'est pas comprise comme série de trois, quatre récits différents. Elle est une série de plusieurs projections à partir d'un même et seul récit.

La figuration est un processus en lien direct avec le champ des possibles. Cela signifie que la figure est ouverture de l'expérience à un monde à venir. Dans notre cas, préfigurer l'espoir ne signifie pas uniquement le projeter, mais aussi le découvrir à notre propre façon : « Préfigurer le monde veut dire que nous sommes libres de figurer le monde toujours autrement » (Kearney 58)<sup>144</sup>.

Nous avons souligné ci-dessus que la figuration tient de la métamorphose qui s'opère pour chaque lecteur dans son propre monde sensible. Cette métamorphose, cette figuration toujours autre et renouvelée est directement dépendante d'une absence. La condition primordiale à la figuration est l'absence (Gervais 21). Et l'absence relève d'une transcendance. Merleau-Ponty montre que l'invisible n'est pas juste non-visible, mais une absence qui compte au monde. C'est grâce à cette absence que le passage au monde, au sens des choses, à la pensée, se réalise par une démarche transversale, verticale. Blanchot considère, par exemple, le présent/absent en rapport avec la connaissance/reconnaissance. Ce qui est nouveau ne renouvelle pas nécessairement, ce qui est présent ne présente rien,

---

<sup>144</sup> Il est lieu de préciser que la préfiguration est un terme appartenant à la tradition chrétienne, notamment étudiée par les Pères de l'Église. Origène montre, par exemple, que la sagesse qui joue dans la création divine est pour nous *praefiguratio*. (*De Principis*, I,4,4, cité dans Kearney 268-269). Cet exemple confirme la figuration comme acte en train de se faire. Pascal, de son côté, montre que l'écriture de l'Ancien Testament est en exclusivité figurale. Pour le lire, il faut s'adonner à la figuration. Pascal nomme ceux qui ne dépassent pas la lettre de l'Ancien Testament (le sens littéral), « les charnels », en voulant souligner que leur esprit ne dépasse pas ce qu'ils décèlent à première vue : « on pourrait même dire que le charnel est l'homme qui est pris dans ses propres représentations », qu'il n'est pas dans la position ou la disposition de la figuration (Guenancia 101). Voir « Loi figurative » *Œuvres complètes* (Pascal 523-536). Cette absence de la « disposition à figurer » du lecteur est importante. La théorie de la figuration de Pascal repose sur la dichotomie figure/réel. Pascal s'efforce d'attirer l'attention sur le fait que les événements relatés dans l'Ancien Testament ne sont pas, ne doivent pas nécessairement être envisagés comme des faits réels, des faits historiques qui ont eu lieu, mais comme des figures de ce qui allait être lu dans le Nouveau Testament. C'est en cela que le sens d'une lecture est en avant et non pas en arrière. Nous avons mentionné cet aspect en lien avec l'écriture théologique dans notre deuxième chapitre à l'égard de la lecture typologique du **mythe-en-invention**.

il se représente. Il tient d'un certain retour, c'est-à-dire qu'il y a quelque chose (dans une figure) que nous ne connaissons pas, mais qui revient toujours et par ce retour nous le reconnaissons. Mais « cette reconnaissance ruine toujours en [nous] le pouvoir de connaître » (Blanchot 27) et c'est parce qu'il le fait qu'il nous oblige à poursuivre dans la figuration.

Cette ambivalence, cette coexistence du présent-absent dévoile les rouages de la figuration. Dans sa première phase, dans une figuration primaire, un élément ou une chose figure toujours autre chose. Dans ce cas, l'élément premier n'est plus perçu et analysé pour lui, mais uniquement *parce qu'il rend présent ce qui est absent*. Prenons un exemple : la terreur, l'empoisonnement de l'esprit, les craintes matérialisées dans l'angoisse sont présentes à tout pas dans le voyage décrit dans le récit de Tolkien. L'angoisse perçue à travers de nombreuses et diverses occurrences ne sera pas analysée uniquement pour ce qu'elle donne à penser à un premier degré, elle sera surtout considérée comme élément qui rend présent ce qui est absent, soit l'espoir. Cet élément absent, l'espoir, comme il n'est pas de l'ordre du « visible » ne peut être vu qu'à travers des choses visibles, soit à travers l'angoisse. Autrement dit, l'espoir doit emprunter à l'angoisse une certaine forme de visibilité. Et puisque l'espoir emprunte à l'angoisse une forme de visibilité, l'angoisse s'efface, n'est plus analysée pour elle-même. Pour considérer l'angoisse comme figure d'espoir, il faut être en mesure d'imagination. La figuration par perception, qui place au centre la préfiguration, repose toujours sur une absence qui fait comprendre qu'une figure qui fulgure dans un contexte figural peut toujours signifier aussi d'autre chose.

Cette figure est fulgurante, elle apparaît par fulguration. Deleuze affirme que fulguration devrait se dire « fulgurer », car il s’agit plutôt d’un acte que d’une chose. Dans notre cas, *se figurer l’espoir* ne tient plus d’un seul instant (du présent), mais laisse entrevoir un *à venir*. Tout comme l’éclair dans la nature, la fulguration dans la phénoménologie de l’imaginaire relève d’une différence de potentiel qui fait que la lueur de la figure de l’espoir apparaisse. Figurer l’espoir à partir de l’angoisse dans le récit de Tolkien tient d’un acte d’individuation, compris comme actualisation d’un virtuel singulier qui trace dans l’espace du récit un phénomène différencié et c’est en cela que nous reconnâtrons notre travail de lecteurs (Sauvagnargues 163-170). Figurer l’espoir tient du devenir que nous comprendrons comme capture, comme possession, jamais comme reproduction ou imitation (Leclercq et Villani a 104). On l’a dit, « l’éclair fulgure comme une singularité » (Sauvagnargues 164), la figure de l’espoir aussi.

Une autre particularité de la figure est qu’elle apprend toujours quelque chose, elle informe sur quelque chose, elle conduit vers un savoir. Sartre dit « l’image n’apprend rien, ne donne jamais l’impression de nouveau » (26). Souscrire à cette affirmation, c’est nier la profondeur illimitée de la figure. En tant que lecteur du **mythe-en-invention**, nous ne pouvons pas accepter la figure comme simple projection d’une conscience repliée sur soi-même<sup>145</sup>, mais bien comme « ouverture intentionnelle de la conscience sur la nouveauté inépuisable du monde » (Kearney 65). Voilà donc pour la première modalité de figuration, la perception.

Selon Kearney, la perception permet uniquement de *se figurer*, mais pas de *figurer*. Pour dépasser ce premier stade, il faut davantage, il faut poursuivre avec la seconde modalité de figuration, l’imagination. Il ne suffit pas uniquement de percevoir une figure,

---

<sup>145</sup> L’accepter ainsi serait se ranger du côté des « charnels » de Pascal (voir plus haut).

il faut aussi qu'elle puisse donner à *voir* (entendre) au lecteur. Cette étape de l'imagination est souvent marquée par deux sous-étapes : la défiguration et la ré-figuration<sup>146</sup>. Dans notre cas cet enchaînement représente une « variation libre » qui fait voir que les figurations libres qui suivent une figuration primaire ont priorité absolue sur la sensation empirique des faits.

Par variation libre, Husserl entend la capacité de varier librement, au niveau réflexif de la figuration signifiante ou imageante, les possibles infinies d'une chose, afin de présenter l'essence de cette chose *comme si* elle se donnait à nous comme présence adéquate (Kearney, 73).

Il y a donc sans doute un sens fondamental qui traverse toute figuration primaire, mais ce sens doit être inclus par la suite dans une variation libre (de laquelle le leitmotiv rendra parfaitement compte). Au-delà de cette constatation, la variation libre certifie à son tour notre postulat de départ : les sens d'une lecture, qui repose sur la figuration est *à venir*.

Dans le cas du **mythe-en-invention** dans le récit de Tolkien la figuration confirme qu'il ne s'agit pas d'une exploration archéologique du texte (de faire retour vers le passé, vers une intentionnalité d'origine, de l'auteur, de l'œuvre, mais bien d'une exploration téléologique qui présuppose un mouvement anticipatif qui certifie que la figure (et la lecture) trouve son sens dans ce qui la devance. Or ce qui la fait devancer dans notre cas est cette variation libre leitmotivique d'une figuration primaire. *Le leitmotiv tire la figure hors de sa figuration primaire et la dirige vers un sens toujours à venir*. Dans cette entreprise, il faut reconnaître la part de l'intuition, attribut important du processus figural.

---

<sup>146</sup> Car une figure est une entité de l'esprit en permanent mouvement. Elle n'apparaît que pour disparaître aussitôt. Gervais associe l'acte de *préfigurer* à l'intuition, celui de *figurer* au pouvoir de la fascination, du charme... passage de la fascination d'une figure à la fascination de la figure et l'acte de *défigurer* à la malléabilité, à la transformation et à une ré-figuration perpétuelle (Gervais tome I)

L'intuition nous dit que chaque moment de la figuration n'est qu'une quasi-présence, ou si l'on veut, une présence partielle qui laisse entrevoir d'autres possibles<sup>147</sup>.

Ces considérations renforcent l'indissolubilité figural – subjectif, confirmant ainsi que « le facteur subjectif représente la puissance inépuisée de changer le cours des choses » (Bloch, *Le principe espérance* cité dans Kearney 147). *Se figurer* l'espoir c'est le pré-figurer, le déceler dans la profondeur du texte et l'extraire d'une constellation figurative. *Figurer* l'espoir c'est le créer à son tour de telle manière qu'il puisse dépasser la figure qui la donne à voir, soit l'angoisse. Puis, figurer l'espoir c'est le suivre à travers une variation libre vers un sens qu'il n'a pas encore, mais qu'il aura. Ainsi, la figure de l'espoir montrera à son tour « la possibilité d'une nouvelle institution des rapports entre les hommes et les choses » (Kearney 148).

Ce processus figural montre qu'en tant que lecteurs, nous investissons la figure de l'espoir non pas puisqu'elle est « bonne à lire », mais puisqu'elle est surtout « bonne à penser »<sup>148</sup>. Pour nous, le sens de la figure de l'espoir ne dénote peut-être rien (ou très peu) de ce qu'elle est dans la trame du récit qui nous occupe, mais connote tout ce qui est possible à partir de ce récit<sup>149</sup>.

Expérience toujours unique, la figuration importe par les liens qui la créent et qu'elle crée. Le processus figural dévoile le lecteur qui « [produit] vraiment le

---

<sup>147</sup> Bergson l'explique en envisageant par exemple l'image comme passage du concept à l'intuition. Voir l'ouvrage de Léon Husson *L'intellectualisme de Bergson — Genèse et développement de la notion bergsonienne d'intuition*.

<sup>148</sup> Nous nous servons des termes de Lévi-Strauss qui montre dans *Totémisme aujourd'hui*, depuis une toute autre perspective et pour un tout autre bout que certaines espèces d'oiseaux sont investies totémiquement par certaines communautés non pas parce qu'elles sont « bonnes à manger », mais parce qu'elles sont bonnes à symboliser, à donner à penser.

<sup>149</sup> C'est la raison pour laquelle notre étude ne se propose pas de cataloguer les occurrences qui renvoient à l'espoir dans ce récit.

mouvement » (Bachelard 291)<sup>150</sup> dans « son besoin essentiel de nouveauté qui le caractérise » (Bachelard 8). Comprendre la figure, la manière dont elle se forme et se perpétue signifie faire un pas de plus vers la compréhension de nos affects, de nos percepts.

La figure métamorphose notre espace de pensée car elle porte, comme on l'a vu, le visible dans l'invisible et l'invisible dans le visible. Autrement dit, le lecteur se voit métamorphosé par et lors du processus figural, dans la mesure où ce dernier engendre un « penser plus », un « signifier plus », un « vivre plus » (Kearney 187). D'abord perçue sous la forme de l'angoisse (préfigurée), puis imaginée (défigurée et re-figurée par la variation libre), l'espoir est une figure centrale du récit de Tolkien. Il nous reste à établir les facteurs qui la restituent comme figure mythique également.

### III.1.5. Figure et figure mythique

La figure de l'espoir, telle qu'elle apparaît à partir du voyage dans ce récit n'est pas une figure mythique, car on identifiera un « phylum germinatif » par notre « œil intérieur » (Wunenburger c 32-33), œil qui ne la verrait nullement comme invention ou création, mais bien comme actualisation, ou comme dit Platon, comme une réminiscence. La figure de l'espoir est une figure mythique, possède un caractère mythique, car elle est avant tout résultat d'un **mythe-en-invention**. Une fois perçue à partir du texte, elle se déploie par une détermination de la pensée. D'un côté, elle fait, comme le font toutes les

---

<sup>150</sup> À cet égard, en s'appuyant sur Bergson, Bachelard souligne que le mouvement en tant que fait mécanique ne doit pas être compris comme seul transport dans l'espace d'un objet qui ne change pas. Le mouvement ne tient plus d'une simple description cinématique, mais bien d'une production dynamique qui inclut le changement (Bachelard 290).

figures mythiques archétypales entrer l'extériorité dans l'intériorité<sup>151</sup>, mais de l'autre, elle dessine aussi une spatialité qui s'étend et qui sort de l'espace textuel, comme nous le verrons plus loin en analysant l'espace figural.

L'espoir est une figure mythique, car elle est figure de la pensée. Elle certifie non seulement que le mythe (d'origine) est un système qui englobe des « formes fondamentales » (Cassirer 9), formes qui se donnent à voir, vêtues de figures mythiques mais aussi par le fait que le **mythe-en-invention** répond à cette exigence. Dès lors, le **mythe-en-invention** participe aussi bien que le mythe à la « conscience sensible, au monde de la perception » (Cassirer 10). La figure de l'espoir contribue à l'approche de ce que Cassirer appelle l'« intelligence interne » du mythe, du **mythe-en-invention** dans notre cas.

À cet égard, Cassirer souligne la différence à faire entre pensée et conscience mythique. Mais, il faut aussi reconnaître que la conscience mythique contribue à la pensée des mythes, à la façon dont on pense un mythe (de quelque type qu'il soit) ainsi qu'aux pensées que celui-ci engendre. Parler de la conscience mythique avec Cassirer signifie parler d'une donnée qui tient du principe (de *arkhê*). Autrement dit, prendre conscience du **mythe-en-invention** est un principe pour nous. Or, de quoi prenons-nous conscience pour penser le mythe ? *Nous prenons conscience des figures mythiques comme figures de la pensée dont la propriété essentielle est d'appartenir au muthos et au logos à la fois.*

---

<sup>151</sup> Wunenburger étudie ce rapport entre extériorité et intériorité à l'aide du concept de *conchetto* (principe qui rapproche l'idée de l'image à travers le concept de l'intériorité qui se propose de décrire ce que l'âme est au corps). Wunenburger montre que ce concept aide à comprendre que l'Idée s'inscrit dans une Forme. La Forme est expression du projet de l'Idée, expression qui se traduit en dessin (visuel, métaphorique, langagier...) et fait comprendre que le concept est une sorte de petit dessin et que l'image mentale est déjà concept (Wunenburger b 40).



Pour approcher l'intelligence interne du mythe, nous avons les figures. L'exemple de la figure de l'espoir désigne le **mythe-en-invention** comme forme de connaissance (production d'intellect donc) et forme de l'affect, à la fois. La figure de l'espoir est un point de départ pour le développement de formes d'expression de l'esprit. Elle montre que dans un processus d'interprétation mythologique, le lecteur n'a pas affaire à de simples choses, mais à des *puissances* qui se dressent depuis l'intérieur de la conscience, des impulsions auxquelles elles obéissent. La figure de l'espoir enveloppe ces puissances, ces forces pour les donner à voir et à les analyser. Le processus d'interprétation du **mythe-en-invention** ne relève que de la conscience comme création. La figure de l'espoir issue du monde mythique du récit de Tolkien est toujours un monde de la figuration. Mais le monde de la pensée est la même chose.

\*\*\*

Pour résumer le parcours du processus figural proposé rappelons que la figuration est la condition d'absence qui rend possible une présence. Elle est aussi la condition de disposition de figuration de la part du lecteur. Le processus figural débute par la fulguration qui rend possible l'amorce d'une figuration primaire. C'est le stade de la préfiguration, le stade que nous avons identifié comme étant celui du « se figurer ». Cette figuration primaire engagée dans une variation libre, elle se transforme en figuration secondaire et désigne le stade de la défiguration et de la réfiguration, le stade du « figurer », du créer, de l'agir<sup>152</sup>. *La figure n'est pas simple outil de la pensée, elle peut*

---

<sup>152</sup> Le processus figural ainsi décrit semble trouver des résonances avec les étapes de la phénoménologie husserlienne. Les trois stades méthodologiques de la phénoménologie husserlienne : l'époché, la réduction et la constitution, conviennent parfaitement à décrire les stades du processus figural. L'époché, le point de départ est le stade où un arrêt intervient dans notre attitude, un arrêt qui nous permet de nous questionner sur nos connaissances, sur nos acquis, sur notre façon de penser aussi. Une suspension de nos jugements immédiats est requise pour que d'autres connaissances ou modalités de pensée apparaissent. Pour cela, il faut mettre le monde (réel) entre parenthèses, il faut se détacher d'une croyance immédiate à la réalité

*être aussi solution de pensée.* Ces étapes et modalités du processus figural considérées, il nous reste à nous attacher à un dernier détail qui particularise la figuration : la variation libre qui s'incarne dans notre cas à la manière d'un leitmotiv.

### **III.2. Musicaliser la figure**

La figure de l'espoir issue du **mythe-en-invention** dévoile ce qui n'est pas, mais ce qui *devient*, ce qui ne demeure pas identique, mais ce qui re-apparaît toujours différent (Cassirer 17). C'est ainsi que nous avons compris la variation libre dans le processus figural envisagé plus haut. Pour considérer cette variation comme leitmotiv, il faut passer en revue le mécanisme de ce dernier, ses principales particularités pour en extraire son essence. Par extraire son essence, nous comprenons extraire de l'expérience du leitmotiv,

---

extérieure du monde pour l'associer à son intériorité, à sa subjectivité. Or, c'est exactement ce qui se passe lorsqu'on amorce le processus figural : on suspend notre attachement au réel, on entre dans une disposition de figuration (notamment par le musement) pour que des pensées autres puissent apparaître, dans un univers mythique décrit par ce que nous avons appelé l'*asterisk reality*. Bien que la figuration soit conditionnée par la lecture, elle n'est pas exigence, impératif de et dans la lecture. On peut lire sans rien « se figurer », on peut lire sans rien « figurer ». Figurer, penser à travers la figuration, tient de l'agir, de la volonté. *Ainsi l'époché traduit la volonté de la figuration.* La réduction est le stade suivant de la phénoménologie husserlienne qui dit la transcendance. Cette étape se rapproche de la figuration par une évidente opposition entre extérieur et intérieur (condition minimale du transcendantal). Le processus figural s'édifie sur cette opposition même. En outre, la réduction husserlienne a le mérite de ne pas viser uniquement l'objet étudié mais aussi l'acte, le processus par lequel on atteint cet objet. La figuration ne vise pas uniquement la figure, mais son processus figural, sa finalité aussi (et c'est en cela peut-être que le rapprochement que nous proposons avec la méthode de Husserl nous est, en fait, permis). La constitution est le retour au monde, mais avec des acquis d'une pensée issue du figural. La constitution est condition d'un regard, d'un entendement, d'un savoir nouveau. En tant que lecteurs, après avoir cessé d'inscrire son moi dans le monde du réel, il faut le remettre. La constitution est la redécouverte du monde comme horizon de sens nouveau. Nous nous rapportons notamment aux cinq leçons reproduites dans *L'idée de la phénoménologie* (Husserl).

une forme, un invariant qui prêterait ensuite ses particularités au processus figural<sup>153</sup>.  
Nous explorerons cet instrument à partir du *Ring* de Wagner<sup>154</sup>.

### III.2.1. Du motif au leitmotiv

Avant de parler du leitmotiv et de ses spécificités, il faut d'abord parler du concept de motif. Considéré comme strate ou phase, le motif est associé à une grande instabilité à la différence du thème ou du profil (que ce soit sur le terrain de la littérature, de la musique ou de la linguistique). Cadiot et Visetti placent le concept de motif face aux notions de profil et thème. Pour ces auteurs, le motif est une strate, une phase, qui se démarque par une grande instabilité et par les effets de figure auxquels il donne lieu alors que le profil et le thème traduiraient une certaine stabilité (Abrioux 59). Le motif est évoqué sous l'angle linguistique, lexical et thématique (en rapport avec une certaine thématique qui les travaille ou qu'il travaille). Dans notre cas, il ne s'agit pas de comprendre le motif comme objet linguistique, appréhension et production de sens sous un angle cognitif (Larsonneur 130), mais comme objet musical approprié à figurer et à faire penser. Le motif permet de « comprendre ce qui est exprimé et exprime ce qui est compris » (Soulez 26). Si pour la philosophie du langage, le motif est une phrase qui se tient telle quelle, qui se suffit à elle-même, qui est une frontière donc, pour la musicologie, le motif est la quête des mondes internes qui exhorte le compositeur, le

---

<sup>153</sup> Pour la relation entre expérience et essence, nous nous rapportons au chapitre « Interrogation et intuition » (Merleau-Ponty 142-172). L'idée du leitmotiv comme mécanisme figural naît de notre confrontation à une expérience apte à fournir une essence.

<sup>154</sup> Nous délimiterons l'étude du leitmotiv aux quatre opéras qui décrivent *L'Anneau du Nibelung*, *Festival scénique en un prologue et trois journées*, souvent appelé *La Tétralogie* ou le *Ring*. Dans cette étude, nous retenons l'appellation le *Ring*. Il est constitué de *Das Rheingold* (L'Or du Rhin), *Die Walküre* (La Walkyrie), *Siegfried* et *Götterdämmerung* (Le Crépuscule des Dieux). Nous utiliserons les titres en traduction française.

spectateur à dépasser la frontière, à scruter la « contingence vibrante » de la pensée (Merleau-Ponty cité dans Soulez 27). Pour toutes ces raisons, nous n'allons pas nous attacher à une compréhension du motif à partir de la langue, mais de la musique. Reconnaissons à la musique le mérite de faire voir que le sens d'un motif (leitmotiv) s'articule uniquement s'il y a variation, modulation, évolution. Le motif devient leitmotiv.

Comme dans le cas de la figuration, le leitmotiv ne relève pas d'un simple déroulement de programme préétabli, d'un algorithme à suivre (comme on l'a vu), mais requiert une permanente création en acte. Tout essai de définition du leitmotiv exige ainsi l'ouverture de la perspective, le dépassement des frontières.

À l'origine, il s'agit certes d'un procédé musical, car il émerge sur ce terrain<sup>155</sup>. Ensuite, il s'exporte du discours littéraire pour rejoindre le discours politique, puis il s'installe comme vocable habituel. Dans ce cas, le leitmotiv se définit comme une « formule qui revient de façon constante », à valeur de symbole, pour exprimer une préoccupation dominante (*Trésor de la langue française*). Défini par Adorno et Eisler comme « motif caractéristique », ou par Candé comme « motif conducteur », le leitmotiv doit en fait son nom et sa célébrité à Hans von Wolzogen, l'un des exégètes de Wagner qui le propose comme procédé dans la revue qu'il dirige depuis 1878, *Bayreuther Blätter* (Dalhaus 81)<sup>156</sup>. Quoique le leitmotiv fasse fortune en tant que terme associé surtout à la

---

<sup>155</sup> Le leitmotiv résonne dans le lied, dans l'oratorio, dans la cantate, comme musique qui « accompagne le chant », comme « partition qui double la narration : elle rappelle l'intrigue par un jeu d'associations et de réminiscences » (Lussato 350).

<sup>156</sup> Il faut préciser que dans les ouvrages antérieurs comme la *Biographie universelle des musiciens* (édition de 1866-1868), dans l'article consacré à Wagner par Fétis, ce terme n'existe pas. Il manque aussi des dictionnaires allemands, comme celui d'Hoffmann (1855) ou des frères Grimm (1885). Il faut aussi noter que Wolzogen a emprunté le terme à Janz qui s'en était servi pour une analyse sur Weber en 1871. La critique note, en réalité, l'existence du mot dès 1860 où Ambros l'avait trouvé approprié pour expliquer déjà des passages des œuvres de Wagner et de Liszt. (« Leitmotiv » Web).

création de Wagner, ce dernier ne souscrit pas d'emblée à son usage. Wagner préfère l'utilisation des termes *Grundthema* - thème fondamental ou *Grundmotiv* - motif fondamental (Wagner *Opera und Drama*, Teil III, p. 361 cité dans Merlin 356).

### III.2.2. Mélodie, harmonie et rythme – paramètres du leitmotiv

Dans notre essai de définition du leitmotiv, nous accordons tous les crédits à Lussato qui montre que le « signifiant » du leitmotiv est la musique, alors que le « signifié » est son contenu. Par contenu, nous ne comprenons pas ici les notes musicales, mais la matière représentée (Lussato 358). Du simple « motif conducteur ou caractéristique » dont le rôle est de « commémorer » une idée, un personnage, une situation apparus déjà une fois, *le leitmotiv dit wagnérien évolue*. En effet, sa force est de faire aussi jouer à l'orchestre le devenir de l'action par modulation, *par variation*. En s'engageant dans une permanente transformation, il gagne également *la capacité de projection* (en plus de celle du rappel). Cette transformation se lit au niveau des trois paramètres du leitmotiv : la mélodie, l'harmonie et le rythme. Chaque paramètre se voit associer à une valeur symbolique. S'il fallait la schématiser, nous pourrions dire que dans le cas où le leitmotiv évolue sur le plan mélodique, cette évolution s'effectue par succession, par une perception horizontale (Arnold 425). Si le leitmotiv évolue sur le plan harmonique, c'est la simultanéité qui prime, car l'harmonie se définit par simultanéité de plusieurs sons (Arnold 278). Dans ce cas, la perception est verticale. Enfin, si le leitmotiv évolue du point de vue rythmique, cela renvoie à la dynamique et à une perception temporelle (Arnold 488). Ces trois paramètres vérifient le mécanisme du

leitmotiv comme *succession, simultanéité et dynamique*. Examinons quelques exemples tirés de l'œuvre de Wagner pour vérifier ce mécanisme.

Sur le plan mélodique, le leitmotiv apparaît avec l'exemple de Freia et l'amour, notamment dans le premier opéra *L'Or du Rhin*. Comme le montre Lussato dans son dernier répertoire des leitmotive, ce thème apparaît vingt-six fois dans *L'Or du Rhin*, cinq fois dans la *Walkyrie*, cinq fois dans *Siegfried* et quatre fois dans le *Crépuscule des Dieux* (Lussato 437-439)<sup>157</sup>. La déesse Freia est la sœur de Fricka, femme de Wotan (dieu des dieux). Freia a été promise par ce dernier, comme récompense aux géants Fafner et Fasolt qui avaient construit la demeure des dieux, le Walhalla. Freia, associée à la grâce et à l'amour était la gardienne des pommes d'or qui assuraient l'éternité aux dieux. L'échange est lourd de significations et comporte de nombreuses conséquences. Suivant Lussato, ce thème n'est qu'un « état » dans le tableau leitmotivique du *Ring*. Le thème de Freia dérive du motif du « Devenir » et glisse à son tour vers le motif suggestif du « Renoncement à l'amour » puis celui du « Walhalla ». L'orchestre est en mesure d'exprimer tout seul l'évolution de l'action : Wotan renonce à la déesse de l'amour et à l'éternité des dieux pour payer la construction du Walhalla, vouée à illustrer son pouvoir et sa grandeur. Ce leitmotiv pris en charge par les violons et les clarinettes dans une « forme sinueuse » apte à évoquer l'aspect sensuel de l'amour » (Lussato 438) est placé dans un tempo agité ou apaisé, selon l'état et l'endroit de son apparition. Le spectateur identifie derrière cette succession de sons, une succession de figures : l'éternité des dieux figure d'abord la négociation, puis le renoncement à l'amour.

Du point de vue harmonique, l'un des leitmotive les plus éloquents est celui de l'or. Qualifié par Wagner même comme *Grundthema*, c'est un motif qu'il ne faut pas perdre

---

<sup>157</sup> La statistique n'est importante que pour montrer l'aléatoire, la « variation libre » au niveau formel.

« des yeux » tout au long du *Ring*, un motif qu'il faut voir et figurer tout au long de la tétralogie. Il apparaît vingt-quatre fois dans *L'Or du Rhin*, trois fois dans la *Walkyrie*, 1 fois dans *Siegfried* et dix-sept fois dans le *Crépuscule des Dieux*. Ce motif associé au départ à la Nature, à la Beauté, se transforme presque entièrement pour donner naissance au thème du Pouvoir de l'anneau. Alberich, le Nibelung aperçoit au fond du Rhin, de l'or à l'état de matière naturelle, or précieusement gardé par les joyeuses filles du Rhin. Pour s'en emparer et forger l'anneau du pouvoir, il doit, en échange, renoncer à l'amour. L'harmonie opère « sinistrement » la simultanéité des motifs de l'Or, de la Servitude, du Pouvoir de l'anneau et du Renoncement à l'amour.

En ce qui concerne le rythme, un très bon exemple est représenté par le motif de la Forge. Présent trente fois dans *L'Or du Rhin*, soixante-seize fois dans *Siegfried* et dix fois dans le *Crépuscule des Dieux*, ce motif exprime le travail des nains qui cherchent et accumulent dans les entrailles de la terre des trésors pour Alberich. Comme il est associé à une activité physique, son paramètre principal est le rythme. Il apparaît au registre mineur pour dire la tristesse, la monotonie d'un travail répétitif produit dans la servitude. Autrefois, ce même travail était associé au bonheur et à l'art des forgerons, grands maîtres bijoutiers. Mais, forger l'anneau du pouvoir relève d'une dynamique autre, une dynamique de l'aliénation<sup>158</sup>.

---

<sup>158</sup> Pour plus de détails techniques sur ce thème voir Lussato 488-489. Voir aussi l'article « Das Rheingold » (*Avant-Scène Opéra 6-7*).

### III.2.3. Catégories du leitmotiv

Partant de ces paramètres, la catégorisation des leitmotifs devient possible, car nous avons vu que le leitmotiv est associé à un personnage (Freia), à un objet (l'or), à une situation ou action (forger). Dans ce cas, sa signification est matérielle. Puis, le leitmotiv incarne l'amour (Freia), la détresse (les nains asservis), auquel cas, on lui associe une signification psychologique. Finalement, le leitmotiv traduit des états plus complexes : le renoncement à l'amour (Freia et l'or), le destin (les nains). Dans ce dernier cas, le leitmotiv a une signification métaphysique.

Nombreux sont les auteurs qui se sont attardés à ces riches significations, abondamment repérées dans le *Ring*<sup>159</sup>. Breton propose, par exemple, une distribution des leitmotifs en fonction de leur rattachement. Sous l'appellation « leitmotifs personnels », l'auteur place les motifs musicaux qui apparaissent associés aux personnages. Le leitmotiv peut avoir un rôle d'édification du conscient de ces personnages. Par exemple, le thème orchestral de la Puissance de l'Anneau, suivi du Renoncement à l'amour indique la naissance de la volonté du nain Alberich, traduisant ainsi ce qui se passe dans son esprit. « Dans ses relations avec les personnages, le leitmotiv est en train de créer du conscient » (Breton 74)<sup>160</sup>.

Jameux, quant à lui, essaie de regrouper les quatre-vingts leitmotifs répertoriés pour la première fois par Albert Lavignac (Jameux 3-14). Il les propose en fonction de

---

<sup>159</sup> Selon Merlin, il y a quatre-vingt onze motifs identifiés dans le *Ring* qui retentissent deux mille trois cent quatre-vingt et une fois : trois cent quatre-vingt dix-huit fois dans *L'Or du Rhin*, quatre cent quatre-vingt deux fois dans la *Walkyrie*, six cent cinquante fois dans *Siegfried* et huit cent cinquante et une fois dans le *Crépuscule des Dieux* (Merlin 365).

<sup>160</sup> De plus, le caractère exclusif de chaque personnage peut être associé par l'attribution d'un instrument spécifique. Pour Siegfried et ses exploits, par exemple on entend plus les cors et les bassons. Pour Sieglinde qui offre de l'eau à Siegmund alors que l'amour naît d'un échange de regard, le violoncelle arrête tout l'orchestre pour un solo de quelques moments. L'instrument peut donc jouer un rôle important dans la reconnaissance des leitmotifs. Il peut être la constante dans la partition mouvante et variable du thème.



leur présence, de leur implication sémantique et de leur permanence ou évolution morphologique. Ainsi :

1. Les leitmotifs peuvent être occasionnels (l'incantation du tonnerre qui s'identifie à la fin de *L'Or du Rhin* et revient une fois au début de la *Walkyrie* pour disparaître ensuite) ou leitmotif permanents (le motif de l'Anneau, le plus entendu tout au long du *Ring*).
2. En fonction de ce qu'il évoque, le leitmotiv est, selon Jameux, aussi celui d'un objet (épée, anneau, forge, Tarnhelm), d'un personnage (géants, dragons, déesses), des situations (amoncellement du trésor), des sentiments (servitude, regret, amour). Il faut noter que parfois les catégories se chevauchent.
3. En fonction de leur permanence ou transformation morphologique, les leitmotifs sont fixes. Dans ce cas, l'instrumentalisation demeure la même tout au long du *Ring* pour lire quasiment le même fragment de partition. C'est l'exemple de la Malédiction et de la Forge, dont les variations mélodiques et rythmiques sont faibles<sup>161</sup>. À l'opposé, nous identifions des leitmotifs plastiques, en permanente mutation. Par exemple, le motif de l'anneau entendu dans la première scène de *L'Or du Rhin* se transforme dans la deuxième scène en celui du *Walhalla* pour connoter un rapport de dépendance entre ces deux objets (Wotan fait bâtir le Walhalla pour exhiber son pouvoir, mais il ne s'en contente pas, il désire aussi l'anneau du pouvoir). L'examen morphologique des leitmotifs se substitue au texte.

---

<sup>161</sup> Ces thèmes peuvent se combiner avec d'autres, mais leur morphologie demeure constante. (Lussato 496 – 497).

Le leitmotiv est comme une « métaphore filée » qui tisse et enfile le drame du *Ring*, un drame qui situe son départ à l'Origine même du monde. Nous savons que Wagner désirait entamer son drame avec les Commencements. En dépit de tout souci esthétique (et à l'encontre de toute pratique musicale de l'époque), il ose imposer à l'orchestre de compter 137 mesures en Mi bémol majeur, pour dire le chaos, le néant, le rien à partir duquel tout commence à se modeler, au fur et à mesure...<sup>162</sup>. Ainsi, *L'Or du Rhin* est considéré comme le Prélude du *Ring*. L'accord en Mi bémol est le prologue du Prélude (par ailleurs, l'orchestre joue rideau fermé). À son tour, le Prélude est le prologue du premier tableau de *L'Or du Rhin*, mais aussi de tout le *Ring*. Cet enchaînement qui se fait en évoluant, grâce aux leitmotifs, permet d'exprimer ce qui était avant le *Ring*, c'est-à-dire permet de remonter aux origines mythiques du monde. C'est pour cela que la critique a avancé l'idée que chaque tableau de *L'Or du Rhin* est un prologue pour chacun des quatre opéras qui constituent le *Ring*<sup>163</sup>. Cette analyse montre que le leitmotiv contamine, s'empare du *Ring* même, et se relève au niveau de l'œuvre.

Une autre classification importante pour la compréhension du mécanisme leitmotivique est proposée par Tcherniack. Il figure trois mondes qui se composent et se superposent grâce aux leitmotifs du *Ring* (Tcherniack 138-142).

1. Le premier monde est une strate profonde, le passé le plus lointain, le temps parfait où les Dieux et les hommes « rêvent » encore. C'est le monde de la Genèse, le fameux monde du Mi bémol de Wagner, le monde de l'univers

---

<sup>162</sup> Voir l'analyse musicale de *L'Or du Rhin*, (*Avant-scène opéra* 62). On y parle du « scandale le l'immobilité harmonique » produit par cette entreprise.

<sup>163</sup> Cette analyse appartient à Michel Fano. Selon lui, « le deuxième tableau de *L'Or du Rhin* est un prologue pour la *Walkyrie* (les limites de la puissance de Wotan) : le troisième est un prologue pour *Siegfried* (récupération de l'anneau, fin optimiste); le quatrième est un prologue pour le *Crépuscule des dieux* qu'il préfigure directement » (Jameux 13).

chaotique, non-ordonné, un monde que Brünhilde ne pourra retrouver qu'après sa mort, à la fin. Dans ce monde, les leitmotive se trouvent certes associés aux éléments naturels : le feu, l'eau (*Naturmotive*). C'est un monde qui « chante » tout le passé de l'humanité, un passé que nous avons chacun en nous.

2. Le deuxième monde est une strate intermédiaire. C'est le temps des Dieux réveillés à l'action. C'est le temps préhistorique des lois. C'est le monde où résonne le thème des Traités qui seront inscrits sur la lance de Wotan comme garants de la parole divine. Les éléments de la nature demeurent d'une grande importance. Nous y retrouverons l'arbre du monde, auquel Wotan coupe une branche et la source du monde, à laquelle Wotan boit. Dépassant deux fois l'interdit, ces actions lui coûteront un œil, une partie de sa conscience et, mèneront à sa perte et à la perte de toute la race des dieux. Dans ce monde, les leitmotive figurent le passé mais aussi l'avenir de l'humanité et de la divinité.
3. Le troisième monde est la strate superficielle, le monde de l'événement, le monde des sentiments (la haine, la perfidie, le meurtre face au courage, l'amour et le sacrifice). C'est le monde des humains, mais un monde où les dieux existent encore. De ce monde, on entend le motif douloureux du Nibelheim, de la descente d'Alberich, mais aussi l'Hymne du Printemps qui chante l'amour de Sieglinde et Siegmund. Grâce à ce monde où l'univers s'ordonne, nous retrouvons en nous même notre temps présent.

Les leitmotive tissent ces mondes à chaque niveau mais aussi opèrent entre ces trois mondes. Le leitmotiv relie le Passé au Présent mais aussi à l'Avenir, à la façon dont seul le mythe, ou un récit de type mythique peut le faire à travers les figures qu'il donne à lire.

Dès lors, le leitmotiv confirme le fait qu'il ne relève pas de la réminiscence, ou d'une simple répétition au premier degré. Cette particularité ne laisse pas les spectateurs indifférents, ils sont sollicités d'une manière bien plus complexe dans le processus d'écoute. Comme le **mythe-en-invention**, le leitmotiv est un « tremplin à l'imagination re-créatrice du spectateur » (Tcherniack 139). Grâce à la mélodie, à l'harmonie et au rythme, le leitmotiv est une force libératrice du non-humain plus qu'humain, au sens pascalien, qui est en chacun de nous<sup>164</sup>.

D'un côté, le *Ring* de Wagner est une « forêt de signes matérialisés par des motifs » (Tcherniack 139). Avancer dans cette forêt, signifie reconnaître chaque fois, tout un monde qui resurgit à un simple signal sonore. De l'autre, le récit de Tolkien est un espace des figures matérialisées par notre pensée imaginative activée par la lecture. Cheminer dans ce récit signifie laisser à chaque pas tout un monde resurgir à partir d'un simple événement. *Le leitmotiv et la figuration résonnent et raisonnent ensemble pour un avenir dans la pensée, pour une pensée à venir.*

En outre, Lussato opère une distinction importante entre un simple motif musical et un leitmotiv et cela, à travers l'émotion, voire l'affect. Pour qu'un thème cesse d'être un simple motif associé ponctuellement à un personnage ou une situation qui se répète identiquement, pour qu'il évolue au stade de leitmotiv, il faut qu'il soit en mesure d'incarner « un moment émotionnel minimal » (Lussato 405). Si le motif joue sur une identification dans le drame, le leitmotiv, bien plus complexe joue sur l'identification et la *subjectivation* de celle-ci. Incompatible avec la réminiscence, avec l'idée fixe ou une simple répétition (duplication), le leitmotiv est une répétition dans la différence.

---

<sup>164</sup> Le thème de la rédemption dans le *Ring* peut être analysé dans ce sens (Tcherniack 139).

### III.2.4. Ordre du leitmotiv

Éléments qui entrent dans un « tissu musical » hétérogène, les « idées motiviques » n'incarnent pas un simple retour en arrière. D'ailleurs la réminiscence s'identifie en dehors d'un numéro clos. Celle-ci présuppose la répétition d'une portion discontinue (strophe, phrase, séquence) ailleurs dans l'opéra (Barry 101-105). Puis, le leitmotiv n'est pas une idée fixe. Chailley définit le leitmotiv comme « association d'idées maintenues constamment entre un motif musical et une idée d'ordre scénique, soit matérielle (un personnage, un objet), soit morale (thème du serment, de l'amour) ». Mais, Merlin montre que cette définition est désuète puisqu'elle fait ressurgir le procédé de l'« idée fixe », procédé rencontré dans la *Symphonie Fantastique* de Berlioz ou dans *Euryanthe* de Weber (Merlin 359). Le leitmotiv wagnérien dépasse ce procédé, et cela bien avant la création du *Ring*<sup>165</sup>. Le leitmotiv n'est jamais une idée fixe ou un cliché. À ce même titre, nous signalons qu'un rapprochement (souvent fait) entre le leitmotiv wagnérien et l'épithète homérique est erroné. Dans l'ouvrage *Wagner et l'esprit romantique*, Coeuroy procède à cette comparaison lorsqu'il essaie d'expliquer la reprise du leitmotiv comme procédé littéraire chez Proust, Zola, Rimbaud ou Apollinaire. L'épithète homérique est une expression qui accompagne et désigne toujours un personnage<sup>166</sup>. Mais cette image demeure figée. Comme elle se voit exempte de toute évolution, elle ne peut pas être considérée comme leitmotiv. Finalement, le leitmotiv n'est pas une simple répétition. Sa morphologie le prouve. Nous ne sommes pas non plus devant une duplication qui impose une certaine perception de l'œuvre. Cette technique, chère à Debussy, incarnerait plutôt

---

<sup>165</sup> Liszt l'avait saisi dans la composition de *Tannhäuser* déjà. *Tannhäuser* a été créé le 19 octobre 1845 au Königliches Sächsisches Hoftheater, à Dresde, alors que le *Ring* a été créé entre 1869 et 1876 au Königliches Hof- und Nationaltheater, à Munich et au *Bayreuther Festspielhaus*.

<sup>166</sup> Par exemple, « l'aurore aux doigts de rose » ou « la nourrice à la belle ceinture ».

un système fini, syntaxiquement cohérent. Or, cela est invraisemblable dans le cas du leitmotiv, nous l'avons vu. De plus, la régularité du matériau musical dans la répétition ne s'inscrit pas dans l'intention wagnérienne, associée constamment à l'évolution, à la progression dans l'espace du drame et au-delà<sup>167</sup>. Le leitmotiv n'est pas idée fixe, n'est pas simple répétition (duplication), n'est pas réminiscence. Il est évolution, il est émotion, affect à venir.

### III.2.5. Concepts associés au leitmotiv

De l'article destiné au leitmotiv du *Guide raisonné* de Barry, nous retenons l'expression « technique motivique » pour l'usage d'une configuration particulière dans le *Ring*. À explorer de plus près cette technique, nous comprenons que le leitmotiv *surgit*, puis il *s'organise*, tout comme la figure fulgure puis s'engage dans un processus figural :

La musique jaillit parfois de la masse sonore comme l'idée du subconscient. Elle s'organise ensuite. Elle agit comme une élucidation sonore en une organisation de cellules rythmiques qui surgissent, disparaissent, réapparaissent, se sont entre temps imbriquées les unes dans les autres, renversées, dans un jeu subtil et complexe de transformations, d'analogies, d'affinités, d'assimilations (Breton 70).

Toutes ces transformations s'opèrent à partir d'un noyau par le procédé de dérivation. Merlin montre que la dérivation wagnérienne fonctionne par acheminements (le thème du Destin « se dirige » vers le thème de la Mort, celui des Traités vers celui de la Servitude) par dépendance de sens : le sommeil de Brünnhilde est associé à Loge car elle dort entourée par des flammes; par inversion : le Naturmotiv devenu le motif du Rhin puis

---

<sup>167</sup> Nous signalons une récente étude innovatrice au sujet de la duplication et la répétition chez Debussy. Voir Bourion, Sylveline. *Dire, certes; mais pourquoi redire ? La duplication chez Debussy et ses implications dans la perception du temps*. Thèse de doctorat sous la direction de Jean-Jacques Nattiez. Canada : Université de Montréal, 2006.

celui d'Erda en mineur s'inverse toujours en mineur pour devenir celui du Crépuscule des Dieux exhibant la relation qui a été détruite entre Dieux et Nature; par antithèse : le thème de la Déchéance des Dieux contraste avec le thème des Pommes d'or. Le leitmotiv s'incarne donc chaque fois dans une totalité mouvante. Cette dérivation correspond à la *variation libre* dans le processus figural.

Pour ce qui est de la synthèse des éléments « condamné à se disperser dans une diversité anarchique » (Merlin 356), l'aspect temporel du leitmotiv est important. Avec le leitmotiv wagnérien, la linéarité d'un présent renouvelé est niée. En effet, le leitmotiv se réfère à une temporalité autre, peut-être plus substantielle. Wagner nie lui-même l'existence réelle du temps dans le *Ring* (autrement comment pourrait-il subvenir aux besoins dramatiques ?). À cela s'ajoute toute une « période mythique » convoquée, période qui échappe à toute logique temporelle. L'argumentation de Merlin est tout à fait convaincante à notre propos lié à la figuration. Dans la logique des drames wagnériens, le présent incarne juste une *impression* que nous sommes situés dans l'espace et le temps. Le leitmotiv tient rôle « d'éveilleur » de cette impression. Et en plus d'éveiller cette sensation du présent en nous, le leitmotiv a fonction de pressentiment, d'anticipation. Ainsi, il crée un pont temporel entre des périodes que la rationalité sépare. C'est ainsi que le drame se suffit à lui-même comme l'affirmait Wagner (*Opera und Drame, 1910, 1928*). Il n'est pas influencé par quelque chose d'extérieur, mais par des éléments qui viennent de l'intérieur. Tout comme l'est la lecture et la figuration. Cet aspect temporel s'éclaire à la lumière du concept philosophique de la répétition. Nous examinerons, ci-dessous, plus en détail ce concept, à la lumière des théories de Deleuze en héritier de Hume, Nietzsche et Kierkegaard.

Cooke signale que le leitmotiv wagnérien est en mesure d'associer des concepts et des émotions à la musique, en renouvelant constamment ainsi sa fonction sémantique. Si pour Stravinski, la musique est « impuissante à exprimer quoi que ce soit », pour Rousseau, elle n'est qu'un « art de combiner les sons d'une manière agréable à l'oreille », elle devient, grâce à Wagner et aux leitmotifs, véhicule de pensée. On a souvent affirmé que la musique ne signifie pas (Hamard, 211-229)<sup>168</sup>. De plus, il est extrêmement difficile de démontrer le lien existant entre un agrégat de notes et un sentiment ou un objet. Lussato affirme qu'en réalité toute « liaison entre le signifiant musical et le signifié verbal, iconique ou vécu [doit] être *apprise* [nous soulignons] »<sup>169</sup>. Les rapports structurels et analogiques entre signifiant musical et signifié affectif peuvent alors s'établir. La musique s'apprend. Mais la musique apprend aussi. Tout comme dans le cas de la figure envisagé plus haut, la musique ouvre la conscience sur une « nouveauté inépuisable du monde » (Kearney 65).

Il n'est pas inutile de rappeler ici que Wagner affirme que l'orchestre est en mesure de communiquer même la pensée de l'émotion, du sentiment ressenti. Pour Wagner :

L'expression : pensée est très facile à expliquer, dès que nous faisons un retour sur sa racine verbale concrète. Une pensée est l'image d'une chose réelle, mais non présente, nous *semblant* dans la *mémoire*. [De même que nous pouvons très bien préciser le mot *Geist* (esprit) par le verbe *geissen* (couler, fondre, verser) : d'après un sens naturel, c'est « ce qui s'écoule » de nous, comme le parfum est ce qui s'écoule de la fleur. Note de Wagner] (Wagner 208-210 cité dans Merlin 404).

Le rôle de l'artiste est de « réaliser la pensée dans la faculté de sentir », car selon le compositeur pour pouvoir penser, cette faculté doit exercer d'abord une impression sur

---

<sup>168</sup> À cet égard, voir aussi Gliksohn (25).

<sup>169</sup> Tout comme pour déchiffrer les hiéroglyphes on a besoin d'un code, dans le cas de la musique on a besoin de connaître le code expressif de la musique considéré comme étant constitué de trois corpus. Le premier est la messe, le deuxième est le lied, la chanson et l'oratorio et le troisième est l'opéra. (Lussato 351- 352).



notre sensibilité. Avec Wagner nous aurons compris que « la musique [en soi] ne peut pas penser », mais elle peut engendrer des pensées. Le leitmotiv aurait le rôle de faciliter « le contenu de la pensée rendu présent » (Wagner 212 cité dans Merlin 404). Pour Wagner le motif musical n'est pas une simple « idée mélodique » mais un « raisonneur » au moyen duquel « la réflexion doit se dissoudre dans l'émotion et la contemplation » (Dahlhaus b 89).

Il est opportun de rappeler que dans le *Ring*, cette musique qui engendre des pensées par le truchement des leitmotivs est aussi une musique des pensées mythiques. Wagner était persuadé que seuls les mythes contiennent, non altérés, les sentiments du cœur. Il a voulu créer une musique qui soit le langage de ces sentiments. Grâce à la musique, le mythe se voit exempt d'ambiguïtés, et s'offre le privilège de se concentrer sur le « langage des sentiments »:

L'origine lointaine que représente l'événement mythique, restauré musicalement et rendu à nouveau émotionnellement compréhensible grâce à la musique, est d'autre part ce vers quoi tend l'histoire de l'humanité : l'esprit de la loi et de la contrainte doit être remplacé par celui de la réconciliation et de l'amour, et le langage de la réflexion par celui des émotions (Dahlhaus 88)<sup>170</sup>.

Avec Wagner, *l'Über-welt*, le monde céleste comme le nommait Feuerbach se voit atteint au moment où l'homme arrive à s'identifier aux dieux qu'il a créés. Le motif musical de l'Anneau qui traverse et se métamorphose tout au long du *Ring*, n'incarne pas uniquement une étape dans la progression du monde, le passage du « monde des traités » au « royaume de la liberté ». Ce motif a aussi le rôle précis de montrer « l'essence propre du monde » qui ne peut pas être modifiée, qui emprisonne, tant que l'Anneau existe. Des dieux morts (dans notre esprit) depuis longtemps apparaissent et réapparaissent sans

---

<sup>170</sup>Nous précisons aussi que Wagner doit beaucoup à Feuerbach d'avoir pris la décision d'entreprendre la création du *Ring*.

cesse dans « le Ring », pour mourir une nouvelle fois. Le mythe s'égale pour nous à un espace où les leitmotifs dessinent une géométrie possible de la limite. Tant qu'on est sous l'empire des dieux et de l'Anneau, tant qu'on est *pris dans le Ring*, on peut espérer comprendre l'inexplicable, grâce à la « mélodie infinie » qui ne cesse de tracer et retracer des lignes dans l'espace de notre pensée. *La mélodie infinie dit aussi l'infini de notre pensée.*

François Nicolas montre que la mélodie infinie est une « onde sans fin », synthèse de différentes ondes appartenant à des matérialités différentes (la poétique : le texte signifiant; la théâtralité : l'intrigue signifiée; la musicalité : les leitmotifs). Cette mélodie a bien une fin, mais qui se confond avec la fin de l'œuvre, comme le désirait Wagner lui-même. La mélodie infinie est une mélodie d'une épaisseur illimitée, faite des résonances diverses qu'elle synthétise. Dans son ouvrage *L'Art et la Révolution*, Wagner cernait les particularités de la mélodie infinie : elle établit un nouveau rapport à l'orchestre (sachant qu'avec Wagner le concept de l'orchestre est renouvelé); elle enveloppe l'œuvre d'un bout à l'autre; sa métaphore est le crépuscule; sa perception est liée au silence dans la mélodie infinie (il s'agit d'un type de silence, fait des variations d'épaisseur et de nature); elle est constituée d'un ensemble non dénombrable de motifs musicaux et de voix qui se superposent.

Ainsi, la notion de l'infini dans la mélodie wagnérienne ne doit pas renvoyer automatiquement aux extrémités, mais à la grande variété des motifs qui s'y mêlent. *La mélodie infinie n'est pas infinie parce que sa limite se voit poussée sans cesse, mais parce qu'elle est infinie à tout moment. C'est ainsi qu'elle engendre une pensée infinie à tout moment aussi.*

En conclusion, le leitmotiv, par son éclectisme, par la variété de ses fonctions, peut être envisagé comme outil d'introspection d'une autre matérialité, celle du mythe, du littéraire, validant la richesse de la musicologie dans une traversée des signes. Un simple « motif conducteur » devient « motif caractéristique » grâce à ses paramètres : la mélodie, l'harmonie et le rythme, qui ouvrent sur des significations matérielles (lorsqu'il se trouve associé aux personnages, aux objets ou aux situations) ou métaphysiques (lorsqu'il se trouve associé aux états plus complexes comme le destin ou le renoncement à l'amour).

\*\*\*

Ainsi nous avons reconnu l'importance de l'apprentissage, comme procédé de base dans l'établissement des rapports structurels et analogiques entre le signifiant musical et le signifié affectif. Le leitmotiv, de simple idée musicale devient raisonneur. Quant à l'objet de ce raisonnement, nous avons montré qu'il était lié aux sentiments les plus purs du cœur, sentiments non altérés, tels que ceux trouvés dans un espace mythique. Finalement, nous avons compris que cette musique repose sur la « mélodie infinie » qui a été évaluée non pas comme une mélodie sans fin, mais comme mélodie infinie à tout moment. Nous nous sommes limitée à réunir ici dans une palette non exhaustive et extrêmement sélective, les principales caractéristiques formelles et fonctionnelles du leitmotiv, dans le but de comprendre sa dynamique. Sans creuser dans la musicologie, notre démarche s'est bornée à comprendre la portée des leitmotifs et non pas d'en estimer ou de renouveler son usage concret dans le *Ring* de Wagner. C'est la raison pour laquelle dans l'économie de notre texte, la partition ne se voit pas à proprement analysée. En réunissant ces quelques éléments spécifiques au leitmotiv, nous avons compris son essence en rapport direct avec celle de la figuration. Cette essence repose sur le fait qu'il

y a toujours un *à venir* en vue, il n'y a jamais un déjà-vu et revu. Le motif wagnérien, indissociable de la variation est une fabrique de formes toujours nouvelles. On répète alors que rien ne se répète comme simple copie. Le leitmotiv dit l'irreproductible du même. Le leitmotiv est une permanente « répétition dans la différence ». Ainsi assimilé, intériorisé par le spectateur, le leitmotiv donne constamment à apprendre, il ouvre sa pensée. Finalement, le leitmotiv est une *figure* d'écoute. Une figure d'écoute qui libère le leitmotiv de la musicologie pour le répéter, dans la différence, pour le reprendre sur d'autres territoires.

### ***III.3. Répéter la figure. La Répétition comme puissance de la Différence***

Comment le leitmotiv donne-t-il lieu à une répétition dont l'intérieur est une différence ? Pour répondre à cette question, il faut examiner la manière dont la répétition comme phénomène, se comporte par rapport à quelque chose d'unique, de singulier. Répéter tient d'une sorte d'irrecommençable du même. Un exemple éloquent est la répétition de Deleuze qui puise, comme nous l'avons dit, dans le savoir de Hume, de Nietzsche et de Kierkegaard pour la forger dans la différence.

Pionnier de l'empirisme, Hume montre que la répétition ne vise pas l'objet qui se répète, mais l'esprit qui la contemple. Car, en fait, la répétition n'existe pas comme chose. Elle est présence de l'esprit qui la construit<sup>171</sup>. Et l'esprit la construit grâce à une contraction, une synthèse :

---

<sup>171</sup> « La répétition ne change rien dans l'objet qui se répète, mais elle change dans l'esprit qui la contemple ». (Hume cité dans Deleuze a 85).

L'imagination fonde ainsi un temps qui n'appartient qu'à elle, un Chronos, contenant l'instant présent et, de même, la seconde passée et celle à venir. Cet éternel présent est la condition temporelle de toute réapparition, de toute répétition. Cette contraction, du temps et des images, est une synthèse (Leclercq et Villani 297-298).

Comment se réalise cette contraction, cette synthèse ? Pour Deleuze répéter ne signifie pas ajouter une seconde, troisième, quatrième fois à la première fois, mais bien élever la première fois à la puissance n.

Répéter = première fois<sup>n</sup>

L'addition est donc supplantée par l'opération d'« élever à la puissance ». Le résultat n'est pas une somme, mais un résultat exponentiel. Ce qui vaut dans une répétition est le nième puissance de la première fois sans qu'il y ait besoin de passer par la deuxième, troisième, quatrième. Le résultat de la répétition n'est pas le Même « encore une fois », mais bien le Même élevé à la puissance n, le Même<sup>n</sup>, donc quelque chose d'Autre. Le Même s'ouvre vers une multiplicité de possibles. Dès lors, répéter ne signifie pas mettre bout à bout et additionner, mais bien transgresser.

À tous égards, la répétition, c'est la transgression. Elle met en question la loi, elle en dénonce le caractère nominal ou général, au profit d'une réalité plus profonde et plus artiste (Deleuze a 9).

La répétition n'appelle pas à l'adhésion d'une loi qui s'édifie par rapport à des termes fixes, car la transgression met en question toute loi. Pour Kierkegaard, la reprise n'est pas le retour du même. Car si cela était ainsi, il s'agirait de *loi*. Lorsqu'on offre toujours la même chose, on s'inscrit dans l'ordre d'une loi, de la loi. Dans la reprise, il y a toujours du nouveau, de l'inconnu, de l'improvisé ce qui l'associe à la *liberté* (Kierkegaard). La nouveauté qui survient est liberté en acte (Deleuze a12-15).

La répétition remet donc en question la généralité au profit d'une réalité autre qu'elle fait voir. Elle renvoie à ce « n », puissance singulière qui diffère de la généralité. La répétition est l'élévation à une puissance : « c'est la volonté de puissance comme élément différentiel qui produit et développe la différence » (Deleuze cité dans Leclercq et Villani b 299).

La reproduction du Même n'est donc pas un moteur de gestes. L'imitation n'est pas reproduction. L'imitation repose sur le Même, la répétition repose sur l'Autre. Le décellement de l'évolution d'un motif que ce soit dans le *Ring* de Wagner ou dans le récit de Tolkien ne se fait pas en reconnaissant le Même (motif musical, textuel), mais lorsqu'on identifie l'Autre (motif musical, textuel évolué, transmué). Un espace de rencontre entre de signes où la répétition se forme et se déguise subtilement à la fois s'édifie, grâce au mouvement du Même vers l'Autre. En fait, il faut identifier deux types de répétition, la répétition externe, horizontale R1 (qui correspond à un leitmotiv dit habituel) et la répétition interne, verticale, R2 (qui correspond au leitmotiv wagnérien). Pour une vue d'ensemble du « soi » de chaque répétition, ou de la singularité de chaque répétition, nous les synthétisons ci-dessous.

**Pour R1 :**

- la différence est externe au concept, donc c'est une répétition dite externe
- il y a répétition du Même
- elle est négative
- elle est hypothétique, statique
- c'est une répétition dans l'effet, en

**Pour R2 :**

- la différence est interne au concept, interne à l'Idée
- elle comprend la différence
- elle est positive
- elle est catégorique, dynamique
- c'est une répétition dans la cause,

extension, horizontale, développée,  
expliquée

- elle est révolutionnaire

- c'est une répétition d'égalité, symétrique

- c'est une répétition matérielle, inanimée

- c'est la répétition nue, d'exactitude

intensive, verticale, enveloppée (ce qui  
veut dire qu'elle doit être interprétée)

- elle est d'évolution

- c'est une répétition spirituelle, elle  
détient le secret de la mort et de la vie, du  
divin et du démoniaque

- c'est une répétition vêtue (elle se forme  
en se déguisant), son critère appartient à  
l'authenticité.

La répétition interne R2 est le cœur de la répétition externe R1. En effet, ces deux répétitions ne sont pas indépendantes. Elles peuvent coexister en combinant bon nombre de leurs paramètres. La répétition externe R1 est l'enveloppe et la répétition interne R2 est le contenu qui se trouve plié dans cette enveloppe.

La répétition de dissymétrie se cache dans l'ensemble ou les effets symétriques; une répétition de points remarquables sous celle des points ordinaires; et partout l'Autre dans la répétition du Même (Deleuze a 37).

Cette classification éclaire notre outil d'analyse, pour affirmer d'abord la différence qui existe entre le leitmotiv en général (assimilable à R1) et le leitmotiv wagnérien (assimilable à R2). La répétition dans le leitmotiv wagnérien se forme en se déguisant (elle ne préexiste pas au déguisement). L'examen du problème de la différence dans la répétition, tel qu'envisagé par Deleuze, apparaît « à la faveur d'interférences et de croisements entre ces deux lignes, l'une concernant l'essence de la répétition, l'autre l'idée de la différence » (Deleuze a 37). Puis, le leitmotiv wagnérien (R2) est évolution, fait jouer le secret des dieux et du monde. La répétition sur laquelle il se fonde est verticale, profonde (nous avons vu que par exemple le thème orchestral de la Puissance

de l'Anneau, suivi du Renoncement à l'amour indique la naissance de la volonté du nain Alberich, traduisant ainsi ce qui se passe dans son esprit, édifiant son conscient). Dans le récit de Tolkien, nous examinerons ainsi l'évolution de la figure de l'espoir qui équivaut aux deux types de répétitions évoquées.

Un autre aspect important qui a été relevé au long de l'étude de la figuration et du leitmotiv est la synthèse, la contraction. Comment se réalise-t-elle dans le cas de la répétition dans la différence ?



### III.3.1 Synthèses et répétitions

Selon Deleuze, il y a trois synthèses du temps. La première est représentée par le présent, dit d'habitude, ou le présent vivant. Deleuze désigne le Temps comme synthèse originaire qui porte sur la répétition des instants (Deleuze 97). La synthèse contracte des instants successifs indépendants les uns dans les autres. Dans ce présent vivant, le temps se déploie, il n'est pas associé à un instant précis du présent. Il est aussi formé du passé et du futur. Ce présent va du passé vers le futur, du particulier au général. Il oriente les flèches du temps. C'est une synthèse intratemporelle, c'est un présent perpétuel que nous ne pouvons pas percevoir. Deleuze nomme cette synthèse passive, et précise qu'elle n'est pas faite *par l'esprit*, mais *dans* l'esprit. Que se passe-t-il dans cette synthèse ? Il y a, tout d'abord, un besoin qui se répète (c'est pourquoi on la nomme synthèse d'habitude). En effet, depuis ce moment du présent du vivant, nous réfléchissons plutôt au passé tout récent, le moment immédiatement précédent (sorte de passé récent) et qui se trouve contracté dans ce présent du vivant, tout comme nous réfléchissons au futur tout proche qui est notre attente. Nous nous inscrivons dans ce présent, car nous ne pouvons pas aller plus vite que notre présent. Les signes définis comme nos habitudes appartiennent toujours au Présent (mais duquel le Passé et le Futur font aussi partie)<sup>172</sup>. Ces signes se définissent comme naturels (signes du présent qui renvoient au présent comme synthèse passive) et artificiels qui renvoient au passé et au futur, dimensions de ce présent. Cet instant est pressant. Il ne peut pas rendre compte de son passage. Nous ne pouvons pas le

---

<sup>172</sup> Nous rappelons l'exemple éloquent donné par Deleuze à l'égard de la cicatrice qui n'est pas passé d'une blessure, mais présent d'avoir eu une blessure.

sentir. Il faut, selon Deleuze, un autre temps pour rendre compte du présent, tout en convoquant la mémoire et l'intelligence.

La deuxième synthèse du temps est le passé pur. Si la première synthèse est associée à l'Habitude, la deuxième est associée à la Mémoire. Nous avons besoin de cette deuxième synthèse, car la première passe. Tout fondement s'appuie sur une fondation, sur une base. La Mémoire repose sur l'Habitude. C'est grâce à cette deuxième synthèse qui relève d'une temporalité autre, plus profonde que nous comprendrons l'Habitude associée à un présent qui passe et la Mémoire associée au passé, qui fait voir que le présent passe<sup>173</sup>.

Qu'en est-il de la troisième synthèse ? Si la première synthèse vise le présent, la deuxième vise le passé, la troisième vise le vide. Puisqu'elle est vide, il faut se représenter cette synthèse. Deleuze propose de le faire par figuration (car le vide appelle toujours à une figuration), à l'aide de l'image de l'effondrement, de l'effondrement universel, un hors temps. C'est dans cet hors temps que nous identifions l'éternel retour ou un éventuel éternel retour (Deleuze a 123). Notons que l'éternel retour de Deleuze se fonde sur l'éternel retour de Nietzsche pour lequel il ne signifie pas non plus un retour du même, une répétition du même, mais un revenir dans la différence. Ce qui apporte l'éternel retour nietzschéen, c'est le devenir ou des devenirs et, pour cela, il est associé à la joie. C'est ainsi qu'ailleurs, Deleuze parle d'une « répétition joyeuse ». Ce concept nietzschéen permet à Deleuze de dire dans ses autres écrits *Proust et les signes* ou la *Présentation de Sacher Masoch*, que même dans le cas du retour d'une souffrance il y a

---

<sup>173</sup> Cette deuxième synthèse du temps prend donc en charge deux aspects : elle reproduit l'ancien présent et réfléchit le présent actuel. En effet, elle incarne un passé qui n'est pas le même contenu dans le présent du vivant, qui n'est pas un ancien présent. Elle incarne le moment où le présent commence à vieillir, mais il n'est pas encore ancien. Un jeu subtil de réflexion du passé dans le présent se dessine.

une certaine joie (Leclercq et Villani). À toute « répétition qui lie » (qui concerne le présent) il y a une répétition qui gomme » (qui concerne le passé) et une « répétition qui sauve » (qui concerne l'avenir). C'est de cette dernière répétition qui sauve du Même que nous nous attachons dans la figuration de type leitmotivique. Pour comprendre ce type particulier de répétition, il faut comprendre les synthèses de temps de Deleuze.

Les trois répétitions reposent sur des synthèses. La première synthèse est fondation (Habitude), la deuxième est fondement (Mémoire) et la troisième est effondrement universel (Vide). Dans la première synthèse, il faut extraire la différence de la répétition, l'élément nouveau, d'où le rôle de l'imagination, de l'esprit qui contemple, qui figure. La différence habite la répétition dans le présent vivant. La question qu'on posera à la répétition est « quelle différence y a-t-il ? ». La différence est visible ici entre deux répétitions ou, pour dire autrement, la répétition est entre deux différences (Deleuze 104).

La deuxième synthèse laisse entrevoir qu' « il n'y a pas de faits de répétition dans l'histoire, mais la répétition est la condition historique sous laquelle quelque chose de nouveau est effectivement produit » (Deleuze a 121). Ainsi, la répétition est une condition de l'action avant d'être un concept. Le fondement du temps nous la démontre.

Avec la troisième synthèse du temps, un nouveau problème se pose : la répétition ne porte pas sur une première fois, mais la répétition porte sur les répétitions. Elle n'est plus entre la première fois et les fois suivantes, mais entre les divers types de répétitions (Deleuze a 377). Or, si la répétition porte sur les autres répétitions, cela signifie que nous devons associer un pouvoir à la répétition en fonction du moment où on la retrouve.

Au moment de l'Avant, la répétition est négative (on répète, car on ne sait pas, on ne se souvient pas). Au moment du Pendant, la répétition est identique (on répète, car on

se souvient, on sait comment le faire, on est égal à l'acte). Mais, ici il faut considérer une deuxième répétition, cachée, déguisée, vêtue, interne (R2). Au moment de l'après, la répétition est plus complexe, celle de l'éternel retour.

Ces répétitions ne sont pas égales. La plus forte est la répétition associée au moment de l'après qui annihile les deux autres<sup>174</sup>. C'est après, dans l'avenir que tout se répète, ce n'est ni au présent, ni au passé. C'est dans l'avenir de l'écoute ou de la lecture que le leitmotiv évolue ou la figure se mue. C'est là où l'axe du temps fait une boucle et le contenu de la répétition se trouve cyclé et re-cyclé. Toutes les conditions sont donc réunies pour que la troisième répétition, celle de l'éternel retour annihile les deux autres. Le négatif (caractéristique de la première répétition), l'identique (caractéristique de la deuxième répétition) ne reviennent pas, car chassés par l'inconditionné, qui se trouve dans la roue de l'éternel retour.

Cette démonstration prouve que la répétition est engagée dans un processus de sélection. La répétition qui se répète négativement ne revient pas. Celle qui se répète identiquement non plus. Ou, à la limite elle se répète une seule fois. C'est uniquement la répétition différente, dissimilaire qui revient éternellement et infléchit l'axe du temps jusqu'à la transformer dans un cercle de l'éternel retour.

« La répétition dans l'éternel retour apparaît comme [...] la puissance propre de la différence » (Deleuze a 383). Cette troisième répétition affirme la différence et élimine le Même, l'Identique, le Négatif. Dès lors, la différence est l'Autre, l'inconditionné. La différence se range du côté des affects induits par la différence dans l'esprit du lecteur engagé dans un processus figural de type leitmotivique wagnérien. Une synthèse nouvelle

---

<sup>174</sup> Deleuze montre que les deux répétitions (avant et pendant) sont des répétitions, mais ne peuvent opérer qu'une seule fois. C'est la troisième répétition qui les détermine de ne pas opérer qu'une seule fois. (Deleuze a 379).

se crée comme modification de l'esprit du lecteur. Deleuze appelle cela « différence dans l'âme contemplative » pour faire comprendre que la répétition modifie l'âme qui la contemple. La répétition dans la figuration modifie la pensée de celui qui figure. Cette pensée est contractante, synthétisante. Cette pensée repose sur la différence. Cette pensée est différente. Cette pensée désigne le *figural* comme *puissance* (Deleuze), comme *joie* (Nietzsche) et comme *liberté* (Kierkegaard).

## **Bibliographie Troisième Chapitre**

Abrioux, Yves. « De la motivation au motif. (À partir de Francis Ponge) ». *Théorie, Littérature, Enseignement*. Paris : Presses universitaires de Vincennes, 2005, n° 23, p. 59-79.

Adorno, Theodore W. et Hans Eisler. *Musique de cinéma*. Paris : L'Arche, 1969-1972.

Arnold, Denis. *Dictionnaire encyclopédique de la musique*. Paris : Laffont, 1988.

*Avant-Scène Opéra*, n° 6-7 novembre-décembre « Spécial Wagner », Paris : Éditions Premières Loges, 1976.

Bachelard, Gaston. *L'air et les songes. Essais sur l'imagination du mouvement*. Paris : Librairie José Corti, 2001 [1943].

Barry, Millington. *Wagner. Guide raisonné*. Paris : Fayard, 1996.

Blanchot, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris : Gallimard, coll. « Folio essais », 2003 [1955].

Breton, Jean-Claude. *Richard Wagner et la « Tétralogie »*. Paris : Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je », 1986.

Bourion, Sylveline. *Dire, certes; mais pourquoi redire ? La duplication chez Debussy et ses implications dans la perception du temps*. Thèse de doctorat sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, Université de Montréal, Canada, 2006.

Cadiot Pierre et Yves-Marie Visetti. *Pour une théorie des formes sémantiques – motifs, profils, thèmes*. Paris : Presses universitaires de France, 2001.

Candé, Roland. *Dictionnaire de musique*. Paris : Seuil, coll. « Microcosme », 2000 [1961], p. 144.

Cassirer, Ernst. *La philosophie de formes symboliques. La pensée mythique*. Paris, Éditions du Minuit, 1972, traduit de l'allemand et index de Jean Lacoste.

Cazier, Jean-Philippe. *Deleuze et Guattari : Géophilosophie*. [En ligne]  
<http://jeanphilippecazier.blogspot.com/2010/02/deleuze-et-guattari-geophilosophie.html>.  
Page consultée le 15 novembre 2010.

Cœuroy, André. *Wagner et l'esprit romantique*. Paris : NRF Idées, 1965.

Dahlhaus, Carl (a). "Zur Geschichte der Leitmotivtechnik bei Wagner", in *Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk*. Regensburg : Gustav Bosse Verlag, 1970.

Dalhaus Carl (b). *Les Drames musicaux de Richard Wagner*. Liège : Mardaga, 1994.

Deleuze, Gilles et Felix Guattari. *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris : Éditions de minuit, 1991.

Deleuze, Gilles (a). *Différence et répétition*. Paris, Presses universitaires de France, 1972.

\_\_\_\_\_ (b). *Spinoza. Philosophie pratique*. Paris : Éditions de Minuit, 2003  
[1970].

Delourme, Chantal et Jean-Jacques Lecercle. « Affect ». *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, Robert Sasso et Arnaud Villani, dir., Paris, CNRS, Les Cahiers de Noesis, n° 3/2003, p. 30-33.

Depraz, Natalie. « Faux, imagination, non-être ». *Dictionnaire de concepts philosophiques*. Michel Blay dir. Paris : Larousse – CNRS Éditions, 2007, p. 397.

Detienne, Marcel et Jean-Pierre Vernant. *Les Ruses de l'Intelligence – La Métis des Grecs*. Paris : Champs Flammarion, 1974.

Forget, Danièle. *Figures de pensée, figures de discours*. Québec : Nuit blanche, 2000.

Gervais, Bertrand. *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire*. Tome I, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2007.

Gliksohn, J. M. « Littératures et arts » dans *Précis de littérature comparée*, dirigé par P. Brunel et Y. Chevrel, Paris : Presses universitaires de France, 1989.

Groupe  $\mu$ . *Rhétorique générale*. Paris : Seuil, 1982.

Guenancia, Pierre. *Le regard de la pensée. Philosophie de la représentation*. Paris : Presses universitaires de France, 2009.

Hamard, Marie-Françoise. « Littérature et Musique », *Le Comparatisme aujourd'hui*. Lille : Université Charles de Gaulle, Lille 3, coll. « UL3 Travaux et Recherches », 2005.

Hersant, Yves. « Figure ». *Dictionnaire de concepts philosophiques*. Michel Blay dir. Paris : Larousse – CNRS Éditions, 2007, p. 324.

Hourcade, Annie. « Image ». *Dictionnaire de concepts philosophiques*. Michel Blay dir. Paris : Larousse – CNRS Éditions, 2007, p. 396-397.

Husserl, Edmund. *L'idée de la phénoménologie*. Paris : Presses universitaires de France, 1992.

Husson, Léon. *L'intellectualisme de Bergson. — Genèse et développement de la notion bergsonienne d'intuition*. Paris : Presses universitaires de France, 1947.

Jameux, Dominique. « Tétralogie, mode d'emploi. Conquérir le Ring », dans *Avant-scène opéra*, Paris : Éditions Premières Loges, n° 6-7, 1992, p. 3-14.

Kearney, Richard. *Poétique du possible. Phénoménologie herméneutique de la figuration*. Paris : Beauchesne, 1984.



- Kierkegaard, Soren. *La reprise*. Paris : Garnier Flammarion, 1990.
- Klinkenberg, Jean-Marie. « Figure ». *Dictionnaire du littéraire*. Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala dir. Paris : Presses Universitaires de France, 2002, p. 226-227.
- Larsonneur, Claire. « Deleuze ou du bon usage des patrons ». *Théorie, Littérature, Enseignement*. Paris : Presses universitaires de Vincennes, 2005, n° 23, p. 125-137.
- Lavignac, Albert. *Voyage artistique à Bayreuth*, Paris, Éditions Delagrave, 1900.
- Leclercq, Stéfan et Arnaud Villani (a). « Devenir ». *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, Robert Sasso et Arnaud Villani, dir., Paris, CNRS, Les Cahiers de Noesis, n° 3/2003, p. 101-105.
- Leclercq Stéfan et Arnaud Villani (b). « Répétition ». *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, Robert Sasso et Arnaud Villani, dir., Paris, CNRS, Les Cahiers de Noesis, no 3/2003, p. 297-303.
- « Leitmotiv » [En ligne] <http://pagesperso-orange.fr/romances-sans-paroles/leitmotiv.htm>. Page consultée le 15 novembre 2007.
- Lyotard, Jean-François. *Discours. Figure*. Paris : Klincksieck, 1971.
- Lussato, Bruno. *Voyage au cœur du RING. Wagner – L'Anneau du Nibelung. Encyclopédie*. Paris, Fayard, 2005.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Le visible et l'invisible*. Paris : Gallimard, 1964.
- Merlin, Christian. *Le Temps dans la dramaturgie wagnérienne. Contribution à une étude dramaturgique des opéras de Richard Wagner*. Bern, Peter Lang, 2001.
- Molinié, Georges. *Dictionnaire de rhétorique*. Paris : Livre de poche, 1996.

Montebello, Pierre (a). *Deleuze : la passion de la pensée*, Paris, Vrin Librairie Philosophique, 2008.

\_\_\_\_\_ (b). « Qu'est-ce qu'une figure esthétique ? ». [En ligne] [http://w3.philo.univ-tlse2.fr/IMG/pdf/MONTEBELLO\\_Qu\\_est-ce\\_qu'une\\_Figure\\_chez\\_Deleuze.pdf](http://w3.philo.univ-tlse2.fr/IMG/pdf/MONTEBELLO_Qu_est-ce_qu'une_Figure_chez_Deleuze.pdf). Page consultée le 15 janvier 2009.

Nicolas, François. *La « mélodie infinie » comme synthèse musicale par modulation*. 2006. [En ligne] <http://www.entretiens.asso.fr/Wagner/Parsifal/10.htm>. Page consultée le 14 novembre 2007.

Pacherie, Élisabeth. « Imagerie mentale ». *Dictionnaire de concepts philosophiques*. Michel Blay dir. Paris : Larousse – CNRS Éditions, 2007, p. 399-400.

Pascal, Blaise. « Loi figurative ». *Œuvres complètes*. Paris : Seuil, 1963, p. 532-536.

Picard, Timothée dir. *Dictionnaire encyclopédique Wagner*. France : Actes Sud, coll. « Thesaurus », 2010.

Platon. « Le Banquet ». *Œuvres complètes*. Paris : Éditions Flammarion 2008, p. 105-158.

*Quintilien. Institution oratoire de Quintilien, Bibliothèque latine-française. Traductions nouvelles des auteurs latins Institution oratoire de Quintilien. Livre IX*. Paris : Charles Louis Fleury Panckoucke, 1832. Original provenant de l'Université de Californie, numérisé le 25 février 2009.

Ricœur, Paul. « Événement et sens dans le discours ». *Paul Ricœur ou la liberté selon l'espérance* (Philosophes de tous les temps). Présentation, choix de textes, biographie, bibliographie par M. Philibert avec des pages inédites de Paul Ricœur. Paris : Seghers, 1971, p. 177-187.

Robrieux, J.-J. *Éléments de rhétorique et d'argumentation*. Paris : Dunod, 1993.

Sarfati, Georges-Elia. « Figures de pensée ». *Dictionnaire du littéraire*. Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala dir. Paris : Presses Universitaires de France, 2002, p. 227-228.

Sartre, Jean-Paul. *L'imaginaire*. Paris : Gallimard, 1940.

Sauvagnargues, Anne. « Fulgurer ». *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, Robert Asso et Arnaud Villani, dir., Paris, CNRS, Les Cahiers de Noesis, n° 3/2003, p. 163-170.

Soulages, François. « Imaginaire ». *Dictionnaire de concepts philosophiques*. Michel Blay dir. Paris : Larousse – CNRS Éditions, 2007, p. 400-401.

Soulez, Antonia. « Tout un monde réside dans une phrase musicale... L'approche wittgensteinienne du motif à partir de la musique », *Théorie, Littérature, Enseignement*, Paris : Presses universitaires de Vincennes, 2005, n° 23, p. 23-37.

Tcherniack, Olivier. « Le leitmotiv wagnérien », dans *Avant Scène Opéra*. Paris : Éditions Premières Loges, n° 6-7, 1986, p.138-142.

*Trésor de la langue française : dictionnaire du XIXe & XXe siècle : définition, étymologie, citations, synonymes, antonymes*. [En ligne]  
[http://www.lexilogos.com/francais\\_langue\\_dictionnaires.html](http://www.lexilogos.com/francais_langue_dictionnaires.html). Page consultée le 2 décembre 2007.

Vadean, Mirella et Sylvain David dir. *Figures et discours critique*. Montréal, Université du Québec à Montréal : Université du Québec à Montréal, coll. « Cahiers Figura », à paraître 2011.

Vouilloux, Bernard. « Atelier de théorie littéraire : Image, représentation et ressemblance » [En ligne]  
[http://www.fabula.org/atelier.php?Image%2C\\_repr%26acute%3Bsentation\\_et\\_ressemblance](http://www.fabula.org/atelier.php?Image%2C_repr%26acute%3Bsentation_et_ressemblance). Page consultée 15 juin 2010.

Wagner, Richard (a). *L'Art et la révolution*. Paris : Éditions Sils Maria, 2001 [1848].

\_\_\_\_\_ (b). *Opéra et Drame*. Paris : Éditions Delagrave, coll. « Les introuvables », trad. Par J.-G. Pod'homme, tome V, 1928 [1910].

Wunenburger, Jean-Jacques (a). « Image et image primordiale ». *Questions de mythocritique*. Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter, dir. Paris : Éditions Imago, 2005, p. 193-204.

\_\_\_\_\_ (b). « Rationalité philosophique et figures symboliques », dans *Les lieux de l'imaginaire*, Montréal, Liber, 2002, Jean-François Chassay et Bertrand Gervais, dir., p. 33-45.

\_\_\_\_\_ (c). *La Philosophie des images*. Paris : Presses universitaires de France, 1997.

\_\_\_\_\_ (d). *La vie des images*. Paris : Presse universitaires de Strasbourg, 1995.

## Quatrième Chapitre

[...] ainsi vont les choses dans le monde. L'espoir n'aboutit pas. Une fin vient. Nous avons peu de temps à attendre, maintenant. Nous sommes perdus dans la ruine et l'effondrement, et il n'y a aucun moyen d'y échapper.  
(Tolkien, tome III 356, 357)

Le temps est venu de mettre en pratique la figuration issue du **mythe-en-invention** telle qu'elle est décrite tout au long de notre étude. Le récit du *The Lord of the Rings*, qui nous sert de point de départ, est un *textum* composé de motifs multiples qui s'entrelacent, se répondent et donnent ainsi naissance à des figures où presque chaque élément cache ou projette de nombreux autres, qui pour la plupart, échappent au lisible. Néanmoins, un des motifs les plus reconnus dans ce récit est le voyage. En tant que quête inversée d'un anneau, un objet qu'il ne faut pas acquérir, mais duquel il faut se débarrasser, une quête qui demeure néanmoins initiatique, une quête de la découverte de soi et de l'Autre, le voyage dans le *The Lord of the Rings* aveugle, tout comme il éclaire.

À première vue, le lecteur semble disposer de tous les outils pour un véritable « art de faire » (Certeau) à son tour un voyage: des représentations géographiques soigneusement dessinées, des voies minutieusement détaillées sont à sa disposition<sup>175</sup>.

---

<sup>175</sup> Dans notre deuxième chapitre, nous avons souligné que le monde tolkienien obéit aux exigences du mythe, car il repose sur son propre espace (matérialisé par des cartes), sa propre temporalité (matérialisé par un calendrier précis), sa propre socialité (races et peuples), ses propres langues (et donc moyens de pensée). Voir « Le mythe-en-invention ». Au plan géographique précis de la Terre du Milieu dessiné par

Pourtant, les plans, les flèches qui indiquent le trajet des personnages ne façonnent nullement le voyage en tant qu'espace de pensée pour le lecteur. Pour que cet espace prenne contour, il revient à chaque lecteur l'obligation de choisir la manière dont il désire faire ce voyage : en survolant, par des sauts, ou tout simplement « à pied ».

En choisissant d'être piétonnier, le lecteur fait des pas qui spatialisent sa pensée à chaque instant, il a la possibilité de s'arrêter devant les détails, de dépister et suivre des traces, d'observer les absences pour saisir des présences derrière celles-ci, enfin, de transformer sans cesse en autre chose chaque élément qu'il croise. Ainsi, la marche du lecteur désigne et dessine un espace figural où les figures ne tardent pas d'apparaître et de mettre en œuvre leur puissance. Plus le lecteur est fasciné, obsédé, émerveillé, envoûté par celles-ci, plus il se fera nomade. Errant, en plein musement, il semble, à première vue, qu'il marche, qu'il continue à marcher « car il manque de lieu » (Certeau 188), sachant que l'errance est une « expérience de la privation de lieu » (idem). Mais en réalité, le lecteur est nomade, car il s'accroche à la terre<sup>176</sup>, il s'accroche fortement à la terre des figures. Son déplacement ne se fait ni par rapport à un point précis d'arrivée, ni par rapport à un point précis de départ (l'amorce d'un processus figural est variable, rien n'indique un point universellement valable pour tous les lecteurs). Ainsi, le déplacement du lecteur se fait par rapport au cheminement. Le lecteur du récit *The Lord of the Rings* est en étroit rapport avec la route des figures. De cette marche à pied, émerge une Carte tracée par les figures. En quittant le simple plan pour la Carte, le lecteur est de plus en plus rusé pour créer dans une figure une non-figure qui peut croiser la loi de l'Autre.

---

Tolkien (et son fils Christopher), s'ajoutent de nos jours des plans qui relient les personnages, leur temps et leur déplacement. Un tel exemple se trouve au <http://xkcd.com/657/large/>

<sup>176</sup> Nous faisons référence à Deleuze qui explique que le nomadisme prouve le mieux l'accrochement à la terre (« Voyage » *Abécédaire*).

Notre étude ne nous permet d'envisager que quelques exemples qui illustrent cette marche piétonnière, mais ces exemples confirment l'efficacité d'une pensée qui s'enclenche *pas à pas*. C'est donc en piétonnier que nous nous laisserons conduire par les figures pour dessiner un monde dans ce texte et avancer ainsi vers un savoir.

#### **IV.1. Constellation figurative**

Entamons notre parcours de lecture. Dans une disposition de figuration, en rupture avec notre réel, nous errons guidés par une constellation figurative qui se met en place et qui traverse tout le récit. Les images éclairées par cette constellation ne laissent aucun lecteur indifférent<sup>177</sup>.

'You ought to go quietly and you ought to go soon', said Gandalf.

[...]

'But, in the meantime, what course am I to take?'

'Towards danger; but not to rashly, nor to straight', answered the wizard (Tolkien 64-65)

Le danger ne tardera pas à prendre un premier visage, étrange celui d'un Cavalier Noir ... sans visage :

Round the corner came a black horse [...] and on it sat a large man, who seemed to crouch in the saddle, wrapped in a great black cloak and hood, so that only his boots in the high stirrups showed below; his face was shadowed and invisible (Tolkien 73).

Ce n'est qu'une première appréhension du péril insurmontable auquel les Hobbits et leurs lecteurs se heurteront quelque pas plus loin :

---

<sup>177</sup> Veuillez noter que l'Annexe 2 a été établie pour reprendre tous les passages cités en anglais du récit de Tolkien aussi en version traduite, française. La traduction de ces passages ne nous appartient pas, il s'agit de la (seule) traduction officielle de ce récit.

While they were halted, the wind died down, and the snow slackened until it almost ceased. They tramped on again. But they had not gone more than a furlong when the storm returned with fresh fury. The wind whistled and the snow became a blinding blizzard. Soon even Boromir found it hard to keep going. The hobbits, bent nearly double, toiled along behind the taller folk, but it was plain that they could no go much further, if the snow continued. Frodo's feet felt like lead. Pippin was dragging behind. Even Gimli, as stout as any dwarf could be, was grumbling as he trudged (Tolkien 281)<sup>178</sup>.

Nuit, neige, froid et fatigue extrême annoncent un *à venir* encore plus inquiétant :

It was dreary and wearisome. Cold clammy still held sway in this forsaken country. The only green was the scum of livid weed on the dark greasy surfaces of the sullen waters. Dead grasses and rotting reeds loomed up in the mists like ragged shadows of long-forgotten summers.

As the day wore on the light increased a little, and the mists lifted, growing thinner and more transparent. Far above the rot and vapours of the world the Sun was riding high and golden now in a serene country with floors of dazzling foam, but only a passing ghost of her could they see below, bleared, pale, giving no colour and no warmth (Tolkien 612).

Les Hobbits Frodo et Sam sont obligés de suivre Gollum et traversent ces marais des morts où les esprits des guerriers s'allument à leur passage pour les envoûter et les attirer vers la Mort.

Presently it grew altogether dark: the air itself seemed black and heavy to breathe. When lights appeared Sam rubbed his eyes: he thought his head was going queer. He first saw one with the corner of his left eye, a wisp of pale sheen that faded away; but others appeared soon after : some like dimly shining smoke, some like misty flames flickering slowly above unseen candles; here and there they twisted like ghostly sheets unfurled by hidden hands.

[...]

'Yes, yes', said Gollum. 'All dead, all rotten. Elves and Men and Orcs. The Dead Marshes. (Tolkien 613-614).

L'ambiance sombre, cadavérique, fétide ne s'estompe pas. Elle se modifiera, prendra un autre visage :

---

<sup>178</sup> À ce sujet, voir la communication : Hoët, Sébastien « Des corps épuisés : l'effort et la fatigue dans The Lord of the Rings », colloque international *Tolkien aujourd'hui*, château Rambures, 13-15 juin 2008. Compte rendu [En ligne] <http://www.lovelotr.com/tolkien/dossiers/Compte-rendu.pdf>. Page consultée le 3 juillet 2010. Voir l'article complet dans Michaël Devaux, Vincent Ferré, Charles Ridoux (éd.), *Tolkien aujourd'hui. Actes du colloque de Rambures, juin 2008*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2010, sous presse.



Frodo [...] feeling the way become steep before his feet, he looked wearily up; and then he saw it, even as Gollum had said that he would: the city of Ringwraiths. [...] All was dark about it, earth and sky, but it was lit with light. Not the imprisoned moonlight welling through the marble walls of Minas Ithil long ago, Tower of the Moon, fair and radiant in the hollow of the hills. Paler indeed than the moon ailing in some slow eclipse was the light of it now, wavering and blowing like a noisome exhalation of decay, a corpse-light, a light that illuminated nothing. If the walls and tower windows showed, like countless black holes looking inward into emptiness; but the topmost course of the tower revolved slowly, first one way and then another, a huge ghostly head leering into the night. For a moment the three companions stood there, shrinking, staring up with unwilling eyes (Tolkien 688).

On ne s'étonnera pas de retrouver à la fin du récit les Hobbits, notamment Frodo, le porteur de l'Anneau, entièrement métamorphosé par toutes ces épreuves mortifères, comme dans un rêve sombre :

[...] but Frodo was too much occupied with his burden and with the struggle in his mind to debate, and almost too hopeless to care.

[...]

So the desperate journey went on, as the Ring went South and the banners of the kings rode north. For the hobbits each day, each mile, was more bitter than before, as their strength lessened and the land became more evil.

[...] the dreadful menace of the Power that waited, brooding in deep thought and sleepless malice behind the dark veil about its Throne. Nearer and nearer it drew, looming blacker, like the oncoming of a wall of night at the last end of the world.

[...] the two wanderers came to an hour of blank despair. Four days has passed since they had escaped from the orcs, but the time lay behind them like a ever-darkening dream (Tolkien 914).

## ***IV.2. Préfiguration de l'angoisse***

Ce premier enchaînement rythmique dévoile une axiologie qui relève du cadavérique, du spectral, ainsi que du danger sans fin, placé sous le signe de la mort. Que ce soit à travers le relief, à travers les sentiments des personnages ou à travers l'impression créée au lecteur, la progression du motif de la mort tout au long du récit est évidente. Il s'étend telle une Ombre (*The Shadow*) qui rattrapera les Hobbits et les autres

personnages et marquera les actions à venir. Les Hobbits n'échappent à une situation qui frôle la mort que pour s'effondrer dans une autre, encore plus périlleuse. Le lecteur quant à lui, ne se repose pas non plus de cette ambiance de la mort, il ne s'en écarte que pour la retrouver encore plus sombre, encore plus touchante, encore plus fascinante.

De cette constellation d'un voyage vers les Ténèbres, d'un voyage dominé par la mort, par le secret de l'Ennemi ou par la peur, des bribes d'une figure émergent. *L'angoisse* fulgure dans notre esprit, tel un éclair. Puis, elle nous attire vers elle, en nous proposant de la suivre et de faire *comme si*<sup>179</sup>.

Suivons-là dans la première étape du processus figural, la préfiguration. À travers trois projections évocatrices, la figure de l'angoisse revient et nous donne la possibilité de *nous la figurer dans le monde*<sup>180</sup>, de la comprendre comme affect à *partir du récit* qui se trouve face à nous<sup>181</sup>. Ces trois projections nous permettent de faire son expérience. Nous comprenons ici le sens de l'expérience en lien avec celui de l'épreuve, car l'angoisse suscite une épreuve de la part du lecteur. La préfiguration de l'angoisse ouvre sans conteste vers une épreuve de la pensée, c'est un *passage* de l'expérience par l'épreuve. Pour Spinoza, éprouver, c'est un ressentir, c'est être à l'épreuve de l'angoisse et mettre à l'épreuve l'angoisse. Cela signifie que faire l'expérience de cette épreuve en préfigurant c'est nous reconnaître comme étant à l'épreuve de l'angoisse, mais c'est aussi reconnaître

---

<sup>179</sup> Dans le chapitre antérieur dédié au processus figural, nous avons vu que les figures n'agissent ni sur le mode du *valoir-pour*, ni celui d'*être-comme*, mais sur celui de *comme-si*, modalité tout à fait appropriée à une réalité autre, à l'*asterisk reality* du **mythe-en-invention**.

<sup>180</sup> La préfiguration est l'étape où nous nous figurons dans le monde l'angoisse, où nous nous la représentons. Voir les deux modalités figurales de Kearney : *se figurer dans le monde* qui signifie se représenter et *figurer dans le monde* qui signifie créer. Voir III. 1. 4. *Étapes ou modalités du processus figural*.

<sup>181</sup> Nous soulignons que notre but n'est pas de suivre la figure de l'angoisse en simple motif tout au long du récit de Tolkien, mais de la considérer comme point de départ d'une pensée de lecteur à *partir* du texte. La figure, telle que nous l'entendons dans cette étude offre au lecteur la possibilité de cheminer à partir du texte, de le franchir, de dépasser ainsi le savoir spécifique à l'espace narratif. Sa répétition ne pourra plus être dès lors linéaire, elle ne pourra pas non plus s'étudier avec le seul savoir du littéraire mais elle requiert une démarche multidisciplinaire.

l'expérience de la pensée qui nous est réservée par cette angoisse. N'oublions pas que le mot expérience vient du latin *experire*, terme qui renvoie d'ailleurs tant à l'idée d'éprouver en tant que ressentir, qu'à celle de mettre à l'épreuve (Honoré 74-85).

Le premier exemple qui nous donne la possibilité de faire ainsi l'expérience de la figure de l'angoisse vise le passage où quatre compagnons qui formaient autrefois la Compagnie de l'Anneau : l'elfe Legolas, le nain Gimli, le prince Aragorn, et le mage Gandalf arrivent au château de Théoden, puissant roi du pays de Rohan. Rien n'est peut-être plus évocateur que l'image d'un roi déchu. Nous la retrouvons à travers Théoden, dont l'esprit est entièrement dominé par la force de Grima Langue de Serpent, homme contrefait, serviteur de Saruman, lui-même au service du mal absolu. Langue de Serpent, devenu conseiller du roi, sape depuis quatre ans le courage et la détermination du roi en l'affaiblissant par des sorts maléfiques qu'il profère sans cesse. La mort de l'unique fils du roi, le prince Théodred, affaiblit davantage Théoden et le rend vulnérable aux prophéties de Langue de Serpent. Ainsi, les quatre compagnons trouvent ce grand roi, le dix-septième roi du Rohan, puissant chevalier reconnu pour sa bonté et sa justesse, reconnu aussi pour son courage exemplaire, dans un état de perte totale :

Now the four companions went forward, past the clear wood-fire burning upon the long hearth in the midst of the hall. Then they halted. At the far end of the house, beyond the hearth and facing north towards the doors, was a dais with three steps; and in the middle of the dais was a great gilded chair. Upon it sat a man so bent with age that he seemed almost a dwarf; but his white hair was long and thick and fell in great braids from beneath a thin golden circlet set upon his brow. In the center upon his forehead shone a single white diamond. His beard was laid like snow upon knees; but his eyes still burned with a bright light, glinting as he gazed at the strangers. Behind his chair stood a woman clad in white. At his feet upon the steps sat a wizened figure of a man, with a pale wise face and heavy-lidded eyes (Tolkien 501)<sup>182</sup>.

---

<sup>182</sup> La femme vêtue de blanc était Éomer, sa nièce qui allait se démarquer dans les batailles qui suivront et dans les bras de laquelle le roi Théoden mourra. L'homme aux pieds des marches était Langue de Serpent,

L'état de l'angoisse vaut ici pour ce que son étymologie exprime, d'une manière universelle : angoisse vient du latin *angustia* qui signifie désarroi profond. Elle se fait ressentir en rapport avec la destruction. C'est une angoisse kierkegaardienne, un affect lié au péché<sup>183</sup>. La notion de péché exige que l'on envisage la manière dont il peut naître et non le fait de sa naissance. Par le péché, l'angoisse entre dans le monde, car « si bas qu'un individu tombe, il peut tomber plus bas encore, et ce "peut" est l'objet de l'angoisse » (Kierkegaard 283).

Dans notre exemple, le péché est celui de succomber à la fascination du Mal. Dans l'exemple du roi Théoden en proie à l'angoisse, nous retrouvons l'homme de Kierkegaard comme synthèse entre corps et âme, mais aussi comme synthèse entre temporel et éternel qui se touchent dans un instant, dans l'Instant (Kierkegaard a 251). Dans cette intersection et dans cet Instant, coexistent l'angoisse et le péché qui séparent l'être de l'éternité. Rien ne reste à Théoden comme appui dans cette angoisse envahissante, ou plutôt tout ce qui reste, c'est le Rien.

On pourrait s'interroger sur ce qui prime dans cette angoisse objective liée à la peccabilité. Mais, en fait, dans ce cas, il importe moins que l'angoisse fasse succomber Théoden au péché ou que le péché l'entraîne dans cette angoisse sans fond. Il est plus important de saisir que, dans cette relation de l'angoisse au péché, le sentiment de souffrance ne peut pas être absent. Théoden éprouve une souffrance dans laquelle le monde s'efface. Il se replie sur soi-même et rompt avec les autres (à une exception près,

---

homme contrefait qui par sa position, ne manque pas de révéler sa condition presque animalesque (on le retrouve souvent courbé, couché aux pieds du roi...).

<sup>183</sup> Pour Kierkegaard, les affects, tel l'angoisse, le désespoir, mais aussi l'espoir, la crainte, ne représentent pas de simples catégories, mais des modalités qui dévoilent des possibilités d'existence. Il faut suivre ces affects qui nous guident vers l'ouverture des possibles. Voir *Traité de l'angoisse* (Kierkegaard a).

car le seul être avec lequel il ne peut pas rompre est Langue de Serpent). Il tient de l'évidence que la souffrance dans l'angoisse relève d'une expérience de la limite, limite entre bien et mal, mais aussi entre ignorance et connaissance, car ici la connaissance est corrompue, elle est fruit de la séduction et de l'aveuglement :

*Láthspell* I name you, Ill-news; and ill news is an ill guest they say'. He laughed grimly, as he lifted his heavy lids for a moment and gazed on strangers with dark eyes (Tolkien 502).

La souffrance dans l'angoisse relève aussi d'une expérience de la possibilité, de la temporalité et du pouvoir. Le temporel, un mauvais temporel (placé sous le signe du Mal) semble vouloir s'éterniser malgré lui, tandis que l'éternel, le bon temporel, semble s'éloigner, semble ne plus être possible. S'il le pouvait, le roi Théoden ne mourrait-il pas, ne se débarrasserait-il pas de ce monde de connaissance corrompue, le seul auquel il ait encore accès ?

Outre cet exemple évocateur, des bribes d'angoisse apparaissent également, bien que sous une autre lumière, dans l'exemple de Denethor, intendant de la cité de Gondor pendant la Guerre de l'Anneau. Père de Boromir et Faramir, l'intendant avait souvent l'habitude de regarder dans la pierre de la vision, le *palantir* qui se trouvait dans la Tour blanche de la cité forteresse du Minas Tirith. Il y puisait un savoir lié à l'avenir, dont les signes lui paraissaient de plus en plus sombres déclinant ainsi sa volonté de vivre. La mort de son fils aîné Boromir, ainsi que l'agonie mortelle de son deuxième fils, Faramir, fléchissent sa volonté et font succomber Dénéthor à une angoisse proche de la folie. Ainsi, il tenta de mettre fin à ses jours et à ceux de Faramir qui était bien agonisant, mais pas mort. Gandalf intervient, sauve Faramir du bûcher, mais ne peut empêcher Denethor de s'immoler.

'Battle is vain. Why should we wish to live longer? Why should we not go to death side by side?'

[...]

Then Denethor leaped upon the table, and standing there wreathed in fire and smoke he took up the staff of his stewardship that lay at his feet and broke it on his knee. Casting the pieces into the blaze he bowed and laid himself on the table, clasping the *palantir* with both hands upon his breast. And it was said that ever after, if any man looked in that Stone, unless he had a great strength of will to turn it to other purpose, he saw only too aged hands withering in flame (Tolkien 835, 836).

Dans ce cas, l'angoisse relève d'un conflit intérieur du psychisme, prémonition d'un danger suprême. Pour Denethor, le futur ne découle plus. Tout comme il n'est plus maître de ce qu'il est devenu, il n'est plus maître non plus de ce qu'il fera non plus. L'angoisse relève de la conscience d'être responsable de son propre avenir (Honoré 159) et de celui des proches, mais être responsable en absence de tout avenir. Denethor regarde dans le *palantir*, mais il interprète mal ce qu'il y voit. La connaissance ne se dissocie plus de l'angoisse, dans ce cas non plus. Corrompue pour Théoden, dénaturée, travestie pour Denethor, la connaissance est source d'une angoisse qui pousse constamment vers la perte, vers la fin. On assiste avec Denethor à une « perdition bestiale » (Kierkegaard 308) liée au démoniaque qui se dévoile par et dans l'angoisse : « Une sensibilité surexcitée, une irritabilité surentendue, une nervosité [...] sont toutes de nuances de ce démoniaque ou peuvent l'être » (Kierkegaard 308). Si dans le cas de Théoden, l'angoisse place l'individu en rapport avec le péché, dans le cas de Denethor, elle le lie au repentir, par l'entremise du même sentiment de souffrance qui assure son fond. Car, en fait, Denethor rate le repentir et la liberté qui en découle. C'est une bonne occasion pour que l'angoisse l'envahisse : « L'occasion se présente, l'angoisse l'a déjà découvert, toutes ses pensées

tressaillent et l'angoisse suce le sang du repentir et hoche la tête du doute » (Kierkegaard a 286).

La troisième et dernière projection de la figure de l'angoisse, surgie toujours sous un autre visage, se lit dans l'exemple de Frodo dont l'esprit cède petit à petit au Mal envahissant, vers la fin de sa mission.

All this last day Frodo had no spoken, but have walked half-bowed, often stumbling, as if his eyes no longer saw the way before his feet [...] the growing weight of the Ring, a burden on the body and a torment to his mind. Anxiously Sam has noted how his master's left hand would often be raised as if to ward of a blow, or to screen his shrinking eyes from a dreadful Eye that sought to look in them. And sometimes his right hand would creep to his breast, clutching, and the slowly, as the will recovered mastery, it would be withdrawn.

[...]

No taste of food, no feel of water, no sound of wind, no memory of tree or grass, or flower, no image of moon or star are left to me. I'm naked in the dark Sam, and there is no veil between me and the wheel of fire. I begin to see it event with my waking eyes, and all else fades (Tolkien, 914, 916).

Liée à un arrêt de la pensée, à un échec, l'angoisse dévoile à partir de cet exemple deux caractéristiques importantes : la perte de l'innocence et le retour vers un monde archaïque de la non-pensée. La perte de l'innocence comprise dans le sens de naïveté, de pureté et de vérité, fait voir la perte de l'âme :

L'innocence est ignorance. Dans l'innocence l'homme n'est pas encore déterminé comme esprit, mais l'âme l'est dans l'unité immédiate avec son être naturel. L'esprit en est encore à rêver de l'homme (Kierkegaard a 201).

L'âme de Frodo se noie dans l'angoisse, lui faisant perdre la chose la plus importante : le rêve de l'homme. Or, cela cause une sorte de régression. L'angoisse est un retour vers du non-verbal et de la non-pensée, vers un indéterminé organique qui est inquiétant. Manifestée physiquement, elle touche Frodo jusque dans les profondeurs de son être. La peur qui s'associe ici à un danger suprême devient lassitude. La peur s'efface devant l'angoisse, elle est dévorée par cette dernière. En fait, la peur n'est qu'un affect

« inférieur » devant la grandeur de l'angoisse, raison pour laquelle il convient de ne pas associer trop hâtivement l'angoisse à une grande peur, comme on est tenté de le faire souvent. En effet, comprendre ainsi l'angoisse signifie se livrer à une inversion fautive. Une fois de plus la souffrance alimente ce ressentir. Car la peur est un sentiment déterminé : par exemple, Frodo « a peur de » Sauron – l'Œil, ou des Orques, ou d'une situation précise qui apparaît lors de son voyage. Mais Frodo « n'angoisse pas » de quelque chose, l'angoisse est et demeure un sentiment indéterminé. L'angoisse dépasse la peur et s'adresse donc à l'ensemble de l'existence d'un être, ou de ce qui est devenue l'existence de Frodo à ce moment-là<sup>184</sup>.

Dans ces trois projections, l'angoisse liée au *péché*, à *la corruption*, à *la dénaturation* et à *la lassitude*, se réduit constamment à la destruction et en quelque sorte à l'impuissance d'agir. L'angoisse respire de l'impouvoir ou plutôt elle respire d'un pouvoir maléfique. Expérience incontestable de la limite, elle pousse toujours l'homme là où il n'en peut plus. Mais, elle le fait non pas dans le but d'un dépassement, mais dans celui de la destruction<sup>185</sup>. Les éclats de la figure de l'angoisse qui reviennent dans ces trois cas font voir que « le monde s'efface comme horizon de représentation et de projet » (Honoré 180). La vie ne relève plus du vital, mais uniquement de la mort<sup>186</sup> et de la souffrance. Il s'agit d'une mort nourrie par une souffrance qui ne mène nullement à la peur, mais à une diminution d'agir, voire à une impuissance d'agir de la part des sujets. Ricœur étudie cet aspect de diminution de l'agir en lien avec la souffrance et l'angoisse et établit quatre niveaux de manifestations (Ricœur a). Ces quatre niveaux sont illustrés dans les exemples envisagés :

---

<sup>184</sup> Heidegger montre que l'angoisse secoue tout l'être en lui faisant apercevoir le Néant (Heidegger b).

<sup>185</sup> Voir à cet égard « La sortie du soi » (Grossman 10-25).

<sup>186</sup> Certes, la mort fait partie de la Vie, mais ici elle est vue sous angle destructeur.



- 1) **le premier niveau tient de la parole** : on est dans une impuissance de dire avec Théoden et avec Frodo;
- 2) **le deuxième niveau tient du faire** : on est dans la perte continue du pouvoir sur les choses, on éprouve aussi le sentiment d'être sous dépendance, d'être victime, dans le cas de Théoden et celui de Frodo;
- 3) **le troisième niveau tient de la compréhension** : on est dans l'impossibilité de prêter une dimension à ce qui se passe, au Mal en l'occurrence. Alors, on y projette sa propre dimension. On situe le Mal dans sa propre histoire. Les trois exemples étudiés en sont la preuve;
- 4) **le quatrième niveau tient de l'estime de soi** et découle du troisième : on s'avilit dans l'impuissance de s'estimer soi-même, on glisse dans la culpabilité, dans la faute ou dans la blessure. On ressent « un dommage, une blessure toujours prête à s'ouvrir dès que surgit l'angoisse liée à une transfiguration ou à un engloutissement de monde tel que [le sujet] le connaît, tel qu'il l'aime ... » (Honoré 180). Les trois exemples sont évocateurs de ce dernier aspect également, mais celui de Frodo semble s'imposer<sup>187</sup>.

Il ressort de ces exemples que la souffrance, qui n'est pas pensable en dehors de l'angoisse comme épreuve de la sensibilité et de l'existence, est l'élément qui assure la

---

<sup>187</sup> Pour Théoden et Denethor cette blessure, symbolique, se confirme par la perte de leurs fils. Dans le cas de Denethor, sa disposition à l'angoisse lui ouvre la porte du Néant où il voudra se perdre. Mais pour Frodo, cette blessure est une réouverture symbolique lorsqu'il pénètre dans le cercle de l'Œil. Car, rappelons-nous, Frodo est blessé physiquement, mortellement, par la flèche d'un chevalier noir, serviteur de Sauron. Si Frodo n'était pas guéri par les Elfes, il aurait passé lui aussi à l'état d'esprit errant comme les Chevaliers Noirs, au service du Mal absolu. Cette blessure physique, qui connote la pénétration du Mal dans le corps et dans l'âme de Frodo, se rouvre comme blessure psychique et devient de plus en plus envahissante. Autrement dit, nous sommes devant une cicatrice qui ne se ferme pas, qui semble à jamais vouloir demeurer ouverte. Dans la section « Synthèse et répétition » de notre troisième chapitre, nous avons cité Deleuze selon lequel la cicatrice n'est pas uniquement passé d'une blessure, mais présent d'avoir eu une blessure. Cet exemple illustre parfaitement le sens de la cicatrice.

répétition de l'angoisse dans ces trois projections. Issue du motif de la mort qui assure la toile de fond, la souffrance est le liant qui assure à l'angoisse une répétition différente, jamais mimétique.

La figure de l'angoisse ne revient jamais de la même façon et sous le même visage dans ces trois projections, elle ne se répète pas de la même manière. On aurait donc tendance à lui attribuer le statut de moteur de gestes et émotions. Cependant, cette figure ne s'inscrit pas dans une véritable évolution. Sans demeurer une duplication ou pure copie, une simple imitation d'un cliché, l'angoisse ne suit toutefois pas une transformation du Même vers un véritable Autre.

Les trois projections de la figure de l'angoisse tracent donc une première répétition telle que nous l'avons décrite au chapitre antérieur, notée par R1. La répétition de cette figure est une différence externe. Puisqu'il y a, finalement répétition du même motif (l'angoisse), il s'agit d'une répétition dans l'effet. Elle se développe en extension, elle s'explique comme répétition horizontale. Bien qu'elle soit révolutive, car elle incarne des sensations complexes (physiques et psychiques), la répétition de la figure de l'angoisse demeure une répétition d'égalité, de symétrie, d'égalité. C'est une répétition nue, appelée par Deleuze répétition d'exactitude. Ainsi, la figure de l'angoisse n'incarne pas une véritable répétition de type leitmotivique. Néanmoins, c'est une répétition qui est indispensable. Car, on attend de cette répétition qu'elle crée l'enveloppe d'une répétition autre qui s'y déguise, qui s'y plie habilement, une véritable répétition dans la différence qui élimine le Même, l'Identique et le Négatif, une véritable répétition leitmotivique.

En tant que lecteurs, nous faisons l'expérience de cette figure répétitive de l'angoisse. Ce qui nous attire dans la présence de l'angoisse, c'est de donner un sens à

notre propre pensée de l'angoisse (Honoré 191). Dès lors, faire l'expérience de l'angoisse signifie nous ouvrir, en tant que lecteurs, à une expérience qui demeure encore *à venir*, signifie ne pas nous enfermer dans ce qui a été acquis comme référent sur l'angoisse à partir de ces projections horizontales, mais être disposés à édifier, transversalement, à partir de ce référent pour le dépasser.

Autrement dit, pour nous lecteurs, cette répétition met en jeu notre disponibilité à penser, notre disponibilité à dépasser la préfiguration, cette étape où *nous nous figurons dans le monde angoisse*. Alors que pour les personnages cités, l'angoisse est vertige de mort, pour le lecteur elle s'incarne dès lors en véritable « vertige du possible », en « vertige de la liberté » (Kierkegaard 224)<sup>188</sup>. En effet, de ces bribes de la figure de l'angoisse, un autre volet figural, qui tient de l'*à venir*, émerge. Cette nouvelle face de la figure surgit à un moment qui n'est pas encore, elle ruine tout projet préétabli d'avance, elle ne laisse entrevoir ni le chemin sur lequel elle nous entraînera, ni ce qu'elle nous révélera au bout de ce chemin. La figure fait ainsi voir qu'à travers la lecture on touche à un impensable, qu'une certaine absence se creuse dans sa présence. Au premier sens, généralement attribué, à l'étymon latin *angustia* comme désarroi profond, on retrouve un sens moins usuel où l'angoisse désigne aussi une voie étroite, un défilé, un passage serré<sup>189</sup>. C'est ce passage étroit que nous devons traverser en cheminant attentivement, pas à pas, ayant comme seul guide l'inspiration pour passer outre, pour transgresser. Le défilé de l'angoisse est pour le lecteur un passage obligé pour aller plus loin, pour aller ailleurs, pour dépasser le texte.

---

<sup>188</sup> Nous ressentons l'angoisse comme vertige de possible, car elle nous situe au niveau de la pensée devant une multitude de possibilités parmi lesquelles il faut opérer un choix. Voir *Le concept de l'angoisse* (Kierkegaard a).

<sup>189</sup> Ce volet étymologique du terme latin *angustus* (étroit) est conservé en français jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle (Grossman 10).

Au sein des écritures modernes l'angoisse nommerait ce qui surgit au plus près de la pensée, la voie étroite (*angustia*) sans cesse à franchir [...] prix à payer, livre de chair pour le jaillissement de l'idée, ce qu'on appelle encore et non par hasard « inspiration » (Grossman 10).

Si pour Grossman « l'angoisse est voie obligée d'entrée dans l'écriture » (10), pour nous elle est voie obligée d'entrée dans une étape dite supérieure de la lecture figurative.

### ***IV.3. Imagination de l'espoir***

Telle que décrite dans le chapitre précédent, la deuxième étape du processus figural, cette « étape supérieure » de la figuration est l'imagination, l'étape où, en tant que lecteurs, nous *créons* dans le monde. Dans cette étape intervient un mécanisme particulier, de type leitmotivique, qui engage la figuration primaire dans une variation libre, faisant ainsi d'elle une figuration à l'infini. Le leitmotiv *tire* la figure d'une figuration primaire.

En tant que lecteurs, nous « observons »<sup>190</sup> la figure de l'angoisse *en marche*, nous la saisissons transversalement, nous plongeons dans sa profondeur. Là, nous y apercevons une fissure. Puis, nous constatons que la fissure se fait rupture. Or, la rupture est le fondement de la reprise et assure *l'exception* (Kierkegaard b).

C'est une exception qui s'extrait d'un général, qui rompt avec le général et qui est en mesure d'assumer la reprise. Dans notre cas, *l'espoir est l'exception qui surgit dans le général de l'angoisse*. Il a besoin de ce général pour qu'il puisse apparaître, puis s'en dégager et se fortifier en tant qu'exception, au fur et à mesure qu'il se figure. C'est parce

---

<sup>190</sup> Kierkegaard plaide pour la position de l'observateur comme étant une bonne position de pensée (Kierkegaard b).

qu'il naît de l'angoisse et de la mort que l'espoir est un défi et doit constamment convaincre et combattre avec la faiblesse ou l'affaiblissement de l'esprit. À travers le général (l'angoisse), l'exception (l'espoir) nous oblige à aller jusqu'au bout, à voir l'angoisse « de fond en comble », à combattre, à penser à fond<sup>191</sup> à partir d'elle, à nous livrer finalement à sa *reprise* et jamais à sa répétition<sup>192</sup>.

La figure de l'espoir prend corps dans notre pensée et devient présence. La présence ne doit pas être comprise comme état effectivement présent d'une chose. Le sens de la présence doit dépasser le sens prêté habituellement par une pensée courante. Dans notre monde réel, nous avons l'habitude de nous tourner vers ce qui est présent : un lieu ou une chose que nous identifions dans un temps et un lieu et non vers sa présence ou sa mise en présence. La figure de l'espoir ne doit pas être comprise comme *présente*, mais comme *présence* ou *mise en présence* en rapport avec l'absence. Lalande explique cet état comme :

[...] présence qui enveloppe tous les objets possibles de la pensée ; et le temps, au lieu d'être une conversion de l'absence en présence et de la présence en absence, est bien plus tôt la conversion d'une des formes de présence en une autre (Lalande 779).

Ainsi, le sens de l'espoir ne relève pas d'un contenu empirique, mais d'une découverte à faire dans la figure qu'elle évoque.

---

<sup>191</sup> Dans l'édition commentée de l'ouvrage de Kierkegaard, *La Reprise* il y a une note explicative qui montre que dans la langue d'origine l'exception est confirmée au niveau linguistique aussi par la reprise du préfixe *gennem* : *gennemkaempaer* (combat jusqu'au bout), *gennemtaenker* (penser à fond) et *gennemvirker* (travailler à fond). (Kierkegaard b 218, note 158).

<sup>192</sup> Kierkegaard attire l'attention sur le fait que la voie inverse est aussi possible : une fois l'exception décelée dans l'espoir, on peut penser l'angoisse et la mort à partir de celui-ci (Kierkegaard b 171-172). L'espace de notre étude nous oblige à nous en tenir à une seule voie, celle de la *reprise* de l'angoisse comme espoir.

Redisons-le : le processus figural est entièrement fondé sur le rapport présence/absence<sup>193</sup>. Cette absence appelle à la reconnaissance. Sauf que la reconnaissance montre que ce qui est présent ne présente rien, mais se représente (Blanchot 27). L'espoir que nous venons d'identifier ne se présente nulle part directement, mais se représente comme figure. En partant de la mort, du cadavre et de la pourriture, en passant ensuite par le défilé de l'angoisse, l'espoir se *représente* à nos esprits, en se détachant du texte, faisant ainsi de la figure un espace. L'espoir est une figure inédite qui ne trouve aucun ancrage direct dans le passage cité à l'égard du roi Théoden, dans la situation où il se trouve aucun espoir ne s'entrevoit pour lui; elle ne trouve pas non plus d'assise dans le cas de Denethor qui se libère de tout espoir en se donnant la mort; finalement, elle ne module nullement l'esprit de Frodo qui est persuadé d'être arrivé « à la fin de toute chose », y compris à la fin de l'espoir, donc<sup>194</sup>.

*En passant de l'angoisse à l'espoir, le lecteur pratique la figuration comme espace où la répétition se fait dans la différence.* Tant que l'angoisse se répète sur son plan à elle, tant que l'espoir se répète sur un plan propre (à travers d'autres exemples dans ce récit), nous parlons des répétitions externes, horizontales. Mais lorsqu'on trouve le moyen de passer de l'angoisse à l'espoir, on répète dans la différence. Cette répétition est intensive, verticale<sup>195</sup>, une répétition qui requiert une interprétation transversale. Interne, déguisé, l'espoir comme répétition dans la différence, R2 est enveloppé dans la répétition externe R1 : l'angoisse. Cette répétition dans la différence se forme toujours comme

---

<sup>193</sup> Une de ses conditions indispensables est l'absence (Gervais 21).

<sup>194</sup> 'I am glad that you are here with me', said Frodo. 'Here at the end of all things, Sam'. [...]'it's like things are in the world. Hopes fail. An end comes. We have only a little time to wait now. We are lost in ruin and downfall, and there is no escape' (Tolkien 929).

<sup>195</sup> La répétition verticale est différente de la répétition extensive, horizontale, déployée dans le récit. Dans le chapitre précédent, nous avons noté les deux types de répétitions avec R1 et R2.

vêtue et semble cacher un secret. Dans le **mythe-en-invention** de Tolkien, le secret de la figure de l'espoir est qu'elle se répète à partir de l'angoisse, ou que la figure de l'angoisse se répète sous forme d'espoir.

Cette répétition se légitime aussi par la contraction, la synthèse à laquelle elle donne lieu. C'est une synthèse réalisée dans l'esprit du lecteur qui la construit et relève de l'ordre du temporel. Nous avons vu, dans le troisième chapitre, que le présent est un instant qui passe. Selon Deleuze, c'est un instant qu'il nous est impossible de sentir, car il ne peut pas rendre compte du fait qu'il passe. Alors, que fait le lecteur qui figure l'espoir : dans sa pensée s'invente-t-il un passé *in praesens*, un présent *in futuro*, ou un encore un avenir *in praesens* ? Assurément, le lecteur qui se figure l'espoir s'invente sans cesse un avenir *in praesens*, car c'est à l'avenir qu'on retrouve la répétition dans l'éternel retour, une répétition nietzschéenne, une « répétition joyeuse »<sup>196</sup>. Rappelons qu'à cet égard précis, Deleuze souligne que toute répétition dans la différence est positive et prend l'exemple du retour de la souffrance, où il y a toujours une certaine joie. Cette figure, telle qu'analysée dans notre étude, a fait voir que dans la répétition de la souffrance, il y a la joie de l'espoir. Cette répétition joyeuse est une « répétition qui sauve », qui concerne toujours l'avenir. Car c'est à l'avenir que tout se répète, jamais dans le présent, ni dans le passé. C'est à l'avenir que l'identique ne revient plus, car chassé par l'inconditionné. C'est à l'avenir que s'affirme la différence qui élimine le même. Finalement, c'est à l'avenir que la pensée liée au figural et à la lecture se modifie, cette pensée ne se modifie jamais dans le passé, et se modifie rarement dans le présent. En tant que lecteurs, il ne nous reste qu'à demeurer confiants à l'égard de cet *à venir* que nous essayons d'entrevoir un instant depuis notre moment présent.

---

<sup>196</sup> Voir la section III.3.1. *Synthèses et répétitions*.

On s'étonnera peut-être de la manière torse de figurer l'espoir depuis ce récit et on se demandera pourquoi nous n'avons pas figuré dès le départ, l'espoir tel quel, car, comme nous l'avons mentionné ci-dessus, c'est une figure qui peut s'analyser aussi directement<sup>197</sup>. Certes, mais dans ce cas, *l'espoir n'est pas une exception*. Il n'est qu'un simple motif qui s'enchaîne dans l'espace narratif, qui le structure, et qui suit une évolution linéaire. Pour que l'espoir soit une exception kierkegaardienne, pour qu'elle soit une répétition dans la différence deleuzienne, il faut qu'elle soit une répétition vêtue, cachée, déguisée par son contre-affect qui est ici l'angoisse, il faut qu'elle soit, qu'elle puisse être interprétée, « observée » transversalement.

Ainsi, l'espoir est une nouvelle figure qui émerge dans l'esprit du lecteur, c'est une figure non-identifiable directement dans le texte, pour nous. C'est une figure que nous ne connaissons pas encore, mais que nous *reconnaissons* et que nous *reconnâtrons* tout au long de la lecture<sup>198</sup>. Toutefois, cette reconnaissance ruine en nous le connaître. La reconnaissance ne signifie pas connaissance, mais *voie* vers la connaissance. Elle est donc modalité du processus figural. Elle nous maintient continuellement en marche, elle préserve le *status viatoris*. Elle assure un dynamisme perpétuel qui relève également de l'attente et, pourquoi pas, d'un plaisir dans la figuration. Le plaisir de la *reconnaissance*

---

<sup>197</sup> L'espoir peut également être étudié comme figure textuelle dans le récit de Tolkien. L'auteur en parle dans ses écrits, respecte et valorise l'espoir en tant qu'affect des personnages, comme issu des situations. Notons que l'espoir a été analysé chez Tolkien depuis une perspective linguistique (les langues forgées par Tolkien) afin de saisir le sens des termes *estel* – espérance et foi en Eru, divinité suprême et *amdir*- espoir dans le futur en dépit d'une expérience qui laisse entrevoir le contraire. Voir la communication : Devaux, Michael. « L'esprit de l'espoir » colloque international *Tolkien aujourd'hui*, château Rambures, 13-15 juin 2008. Compte rendu [En ligne] <http://www.lovelotr.com/tolkien/dossiers/Compte-rendu.pdf>. Page consultée le 3 juillet 2010. Voir l'article complet dans Michaël Devaux, Vincent Ferré, Charles Ridoux (éd.), *Tolkien aujourd'hui. Actes du colloque de Rambures, juin 2008*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2010, sous presse.

<sup>198</sup> En fait, avouons-le, le récit du *Seigneur des anneaux* dominé par des figures aussi sombres soient-elles est une célébration de l'espoir, par excellence. Et cet espoir agit en tant qu'absence.



qui est éprouvé par le lecteur présuppose, selon Ricœur, un « concept prospectif de vérité, selon lequel inventer [l'espoir] c'est [le] retrouver » (Ricœur 70).

Ce cheminement qui se fait dans l'attente d'une reconnaissance se fait à la manière d'un leitmotiv. Le leitmotiv extrait la figure de l'espoir d'une figuration primaire pour l'entraîner à travers une *variation libre* vers une *figuration à l'infini*. Il prête au processus figural une plasticité importante (ou plutôt confirme à son tour la plasticité propre à tout processus figural). Comme mécanisme, le leitmotiv de type wagnérien relève d'une grande capacité de projection : il permet de transporter et de préserver en toile de fond ce qui était avant, tout en laissant entrevoir ce qui va apparaître. Ainsi, il se réalise par *acheminements* : à partir de l'angoisse identifiée dans l'étape de la préfiguration, on chemine, on se dirige vers ce qui va apparaître dans l'étape de l'imagination, soit l'espoir. Puis, à son tour, l'espoir variera librement dans notre esprit en se répétant différemment. Figurer selon le mécanisme leitmotivique signifie tisser des liens et reconnaître l'importance de la subjectivité et d'une pensée à partir du sensible.

#### **IV.3.1. Cheminement parmi des affects : espoir, désespoir, inespoir et angoisse**

Avant de poursuivre, nous croyons devoir fournir une explication. Pourquoi figurons-nous l'espoir à partir de l'angoisse, pourquoi ne figurons-nous pas l'espoir à partir du désespoir ? Comment comprendre ces catégories ? Comme nous avons compris que le figural repose sur la présence/absence, on serait en droit de prolonger l'ordre de cette opposition dans le territoire des affects, on serait en droit d'associer la présence à un affect et l'absence à son contre-affect. À première vue, le désespoir serait le contraire de

l'espoir. Dans le désespoir, l'espoir est manquant. Mais, en se rapportant au concept de désespoir de Kierkegaard, on comprend que le désespoir n'est finalement pas le manque, l'absence de l'espoir. Intimement lié au Moi, le désespoir kierkegaardien ou *La Maladie à la mort*<sup>199</sup>, « la maladie mortelle » est un affect qui décrit la nature humaine dans sa finitude. Le désespoir permet à Kierkegaard de considérer l'homme comme étant formé du fini (le corps, la connaissance...), de l'infini (la foi, le paradoxe....) et de la synthèse entre ces deux attributs. Lorsque cette synthèse est en désordre, l'homme tombe dans le désespoir. À un autre niveau, « il y a désespoir de l'infinitude par manque de fin et un désespoir dans la fin par manque d'infini » (Honoré 201).

Le désespoir peut atteindre différents degrés, selon les trois stades de l'existence de la vie kierkegaardienne : le stade esthétique, le stade éthique et le stade religieux (qui est le plus avancé). En fonction du stade où il apparaît, le désespoir est faiblesse ou défi.

Cette idée de « maladie mortelle » doit être prise en un sens spécial. À la lettre elle signifie un mal dont le terme, l'issue est la mort [...] Mais ce n'est point dans ce sens qu'on peut appeler ainsi le désespoir; car pour le chrétien la mort est un passage à la vie. [...] Ainsi être malade à mort, c'est ne pouvoir mourir... Pour qu'on meure de désespoir comme d'une maladie, ce qu'il y a de l'éternel en nous, dans le moi, devrait pouvoir mourir comme fait le corps de maladie. Chimère ! Dans le désespoir le mourir se change continuellement en vivre (Kierkegaard a 356-357).

Pour Kierkegaard, l'homme serait éternellement voué au désespoir, car il ne pourra jamais se défaire de son Moi. Finalement, le désespoir kierkegaardien serait la démonstration de l'espoir par l'absurde<sup>200</sup>. La seule alternative qui reste à l'homme pour échapper au désespoir est la foi :

Mais le contraire du désespoir, c'est croire : ce qu'on a exposé comme la formule d'un état d'où le désespoir est éliminé, se trouve donc être la formule de la foi : en

---

<sup>199</sup> L'autre titre du *Traité de désespoir* (Kierkegaard a).

<sup>200</sup> À cet égard, voir la dialectique du désespoir kierkegaardien, telle que décrite par Enzo Paci (Paci 121 et suiv).

se rapportant à soi, en voulant être soi, le moi plonge à travers sa propre transparence dans la puissance qui l'a posé (Kierkegaard a 396).

En suivant la logique kierkegaardienne, le contre-affect du désespoir n'est pas l'espoir (affect entièrement absent du *Traité du désespoir* d'ailleurs), mais la foi. Tenant compte de cette analyse, nous préférons l'angoisse au désespoir pour la préfiguration de l'espoir<sup>201</sup>.

Dans les faits, nous retenons de Kierkegaard que le désespoir n'est pas l'opposé de l'espoir, mais son retrait. Autrement dit, il faut avoir l'expérience de l'espoir pour désespérer. Dans ce cas, on comprend que c'est en quelque sorte l'espoir qui mène plutôt au désespoir et non l'inverse. Or, cette dialectique qui bloque la voie du désespoir vers l'espoir est renforcée par Bloch qui montre que le contre-affect de l'espoir n'est pas le désespoir, mais l'angoisse (Bloch 96 et suiv).

Le choix du motif de l'angoisse précisé, nous ne saurions continuer sans souligner que, pour certains auteurs le véritable moteur de création et de savoir est bien le désespoir, voire l'angoisse même et non pas l'espoir. Compte-Sponville affirme, par exemple, que l'espoir est « une maladie et une drogue » et que pour « jouir de la sagesse, il faut se débarrasser de toute espérance et s'avancer dans le désespoir total » (cité dans Honoré 217). En commentant cette affirmation et en s'appuyant aussi sur la considération de Spinoza dans *l'Éthique* : « Il n'y a pas d'espoir sans crainte, ni de crainte sans espoir », Honoré pointe un aspect important lorsqu'il établit une relation entre l'espoir, le savoir et la sagesse :

[...] il faut conclure que le sage n'espère rien. Il n'a rien à perdre. Tout est ici dans ce monde. La vérité lui suffit. Le contraire d'espérer n'est pas craindre, mais savoir,

---

<sup>201</sup> Plus loin nous définirons le type de lecteurs que nous sommes en suivant le processus figural depuis le **mythe-en-invention** de Tolkien. La dimension chrétienne est exclue. Ce n'est pas vers la foi que nous nous dirigeons à l'aide des figures.

pouvoir et jouir de connaître, agir, aimer. Mais il serait absurde d'espérer le désespoir et il est sans doute vain de s'interdire d'espérer (Honoré 218).

Vues ces interprétations, il nous revient le devoir de souligner que ce n'est pas en tant que lecteurs Sages que nous considérerons l'espoir comme figure de lecture, ce n'est pas en tant que lecteurs Sages que nous l'évaluerons non plus. La figuration ne mène nullement à la sagesse de Spinoza. Ressentir la présence de la figure, figurer n'est pas découverte subite de la Sagesse, mais uniquement reconnaissance du fait que les trajectoires évolutives des événements, du monde de ce récit rencontrent quelque part notre propre trajectoire de la pensée. C'est ainsi que nous formons la figure de l'espoir grâce à une énergie qui s'active dans la lecture. C'est ainsi que nous sommes en route vers le monde, vers un certain monde de savoir, mais qui n'est pas celui de la Sagesse.

Dans la présence de la figure de l'espoir :

[...] nous sommes dans le mouvement évolutif du monde. Nous y sommes nous-mêmes en mouvement, par une énergie qui renouvelle nos corps, nos pensées, notre esprit. Dans la présence [de la figure de l'espoir] nous sommes « allant », « cheminant » (*homo viator*) en transformation, sans toujours nous en apercevoir, parmi les choses, les autres, dans un champ de matière, de vie, de pensée, de langage, d'esprit aussi en transformation. Les énergies qui nous portent résonnent avec les énergies mettant en mouvement tout ce qui compose ce champ (Honoré 220).

Lecteurs de la figure issue du **mythe-en-invention** tolkienien, si nous ne sommes pas de lecteurs Sages, alors quel type de lecteurs sommes-nous ?

#### **IV.4. Lecteur Éros**

La deuxième étape de la figuration s'édifie sur la dualité présence/absence. La présence de l'angoisse cache une absence et nous légitime de nous définir en *lecteurs Éros* constamment préoccupés, confrontés à cette absence, confrontés au manque.

Rien ne s'équivaut au *muthos* lui-même pour expliquer la catégorie d'Éros prêtée aux lecteurs, des lecteurs qui sont en passage de *l'avoir à l'être*, en route vers l'accès au savoir. La figure mythologique d'Éros trouve sa résonance philosophique la plus notable chez Platon, dans le *Banquet*. Six personnages y font l'éloge (selon le mode littéraire de la Grèce antique) pour saisir la nature et l'effet de cette divinité. Ainsi, Agathon, Aristophane, Éryximaque, Pausanias, Phèdre et Socrate considèrent dans leurs dialogues la nature démiurgique d'Éros né en même temps de Chaos et de Gaia<sup>202</sup>, l'attribut d'accompagnateur d'Éros (il est compagnon de l'Aphrodite Ouranienne ou de celle Pandémienne), la connotation orphique prêtée par Aristophane ou finalement, la remise en question de la nature divine et son association à un être de l'intervalle (Bonnetoy dir., 356). Par tous ces attributs, Éros inspire l'audace, réside dans l'âme et la beauté, fait du bien aux hommes, il transforme en poète celui qui s'inspire de lui, il est fort et délicat à la fois et il prête une attention particulière à ses pas.

Arrêtons-nous à l'attribut qui décrit Éros comme être de l'intervalle. Diotime, une prêtresse de la Matinée montre à Socrate qu'Éros n'est pas un dieu, mais un démon

---

<sup>202</sup> Cette fonction démiurgique est aussi attribuée par Hésiode, par Parménide, ou Empédocle pour ne nommer que ceux-ci (Bonnetoy 352).

(*daemon*), c'est-à-dire un être intermédiaire entre dieux et hommes<sup>203</sup>, fils de Poros ou Expédient (ou Abondance) et de Penia ou le Manque. Ainsi pour Socrate, « Éros est ce démon [...] qui permet de s'élever du sensible vers l'intelligible » (Bonnefoy dir., 356).

Il est raconté dans le *Banquet* qu'à la fête organisée pour la naissance d'Athéna, Poros (fils de Zeus et de Métis) enivré par le nectar s'endort dans les jardins du palais. Penia, en manque de tout, y rôdait pour profiter des restes du banquet. En voyant Poros, elle profite de l'occasion, se couche à ses côtés et engendre Éros.

Éros est donc descendant direct (petit fils) de Zeus, symbole de Logos, symbole, par excellence, du savoir et du père; et de Métis, déesse de la prudence, de l'intelligence rusée, du savoir-faire<sup>204</sup>. À ces précieuses qualités qu'il hérite, Éros se voit doué par son père, Poros ou Expédient de la force du passage, de l'envie de la route, du courage de cheminer. Attirons l'attention sur le fait que le nom de Poros s'édifie sur la racine indo-européenne - *per* qui entre également dans la constitution du terme *peras* (limite, borne), mais aussi dans la constitution des notions dérivées comme celle de *periculum* (péril) ou de *peritus - experiri* (essayer, expérimenter). Éros est, dès lors, prêt en tout temps à expérimenter la limite et le péril qui s'associent à son cheminement. La lignée paternelle situe donc Éros dans « l'axe métaphorique de l'intelligence et du logos » (Joffrin). Mais, Éros est aussi le fils de Penia, le manque, le vide, la privation, l'absence. Penia incarne un mode privatif où rien n'est limité, où l'on manque de tout, où tout est nébuleux. Du point de vue psychanalytique, Penia est assimilée à l'espace féminin, sans fond. Intériorité par excellence, obscurité aussi, Penia désigne le vide (Joffrin). Mais, c'est un « bon » vide à

---

<sup>203</sup> D'autres philosophes le considéreraient en véritable ange, car les anges peuplent cet espace entre hommes et le Ciel des divinités (Plesu). Voir notre article « Traces, savoirs et pensées de l'ange. Figurations » (Vadean a).

<sup>204</sup> Les différentes faces de Métis ont été détaillées dans l'ouvrage *Les ruses de l'intelligence : La Métis des Grecs* (Detienne et Vernant).

partir duquel on crée, un vide duquel on se sert. D'ailleurs, chez les Grecs, le désir est abordé par le biais du *muthos* qui conduit au *logos* (à sa conceptualisation) : « le manque suscite le désir qui engendre l'action, qui n'est pas référée au non-agir, mais située en une circularité qui mène du sensible à l'intelligible » (Joffrin). Éros ne s'effraie pas devant ce vide qu'il intègre comme legs de sa mère. Il l'accepte, le confronte, en fait usage. En effet, le manque se trouve au cœur du désir, de l'Éros, c'est une disposition interne qui cache un comble possible. Grâce au manque, grâce à sa mère, le rapport d'Éros au désir se confirme, et, à cet égard, le dialogue entre Socrate et Agathon est évocateur :

Socrate : - [...] Tout ce que je veux savoir, c'est si Éros éprouve oui ou non le désir de ce dont il est amour.

Agathon : - Assurément, il en éprouve le désir, répondit-il.

[...]

Socrate : Examine donc, reprit Socrate, si au lieu d'une vraisemblance il ne s'agit pas d'une nécessité : il y a désir de ce qui manque, et il n'y a pas désir de ce qui ne manque pas ? Il me semble à moi, Agathon, que cela est une nécessité qui crève les yeux... (Platon 132-133).

Ainsi, Éros hérite de ses parents plusieurs attributs antagoniques. Son père lui lègue l'éveil et l'expédition (dans le sens d'accomplissement), « l'esprit alerte, toujours en l'éveil, jamais en peine d'expédients (*póroi*) » pour cheminer dans l'univers de dénouement et de manque (*penia*) où il est plongé par sa mère, pour pouvoir avancer ainsi vers les richesses qui l'attirent : Le Savoir, la Beauté (Detienne et Vernant).

Le mythe d'Éros, tel que décrit par Platon nous renseigne sur le fait qu'Éros n'est pas conçu à l'initiative de Poros, l'Abondance ou la Plénitude, mais à l'initiative de Penia, le Manque. Cela veut dire que la Plénitude n'a pas besoin de faire naître le désir, car elle est déjà au-delà du désir, elle est l'état où tout est comblé. L'initiative dans le

désir relève d'un manque, d'une absence. Néanmoins, voir uniquement le manque dans le désir, c'est nier la paternité de Poros<sup>205</sup>.

*Éros se décrit comme un être de l'intervalle par excellence* : entre abondance et manque, entre éthos et pathos, entre passion et puissance d'être, entre un manque à être et un savoir-faire, entre connaissance et ignorance, entre nuit et jour<sup>206</sup>, Éros est la dualité manifeste, l'unité qui inclut des multiplicités (Vernant). Il incarne l'art de cheminer entre les opposés et l'art de spatialiser à partir de celles-ci. Plus le chemin se profile, mieux le manque crée un espace. Plus Éros chemine, plus l'*a-porie* (de « a » privatif et *poros*) est invraisemblable (et confirme que Poros est bien son père). Finalement, le manque, l'absence, préserve de l'aporie, de toute contradiction sans issue, de tout blocage du chemin de la pensée.

Le lecteur est comparable à Éros. Affecté<sup>207</sup>, il est en quête permanente d'un savoir offert par la figure définie par rapport à un manque. Il affronte le péril (*periculum*) de l'illisible, il est prêt à expérimenter (*experiri*) la figure. Sous ses yeux attentifs, toute figure peut devenir ainsi figuration d'autre chose. À partir d'un sens primaire, on passe à la *configuration* (édification d'un sens autre). D'un premier aperçu de l'angoisse, on

---

<sup>205</sup> Notons aussi l'analyse prêtée par Deleuze au désir. On y focalise davantage l'objet du désir. Car l'auteur affirme que c'est cet objet du désir qui est extrait du concept du désir pour l'étudier. Cet objet du désir est renouvelé par Deleuze et Guattari. Ils précisent qu'on ne désire jamais un objet, mais un ensemble, que tout objet du désir s'extrait d'un contexte de vie ce qui leur permet de déduire que lorsqu'on désire, on désire dans un ensemble, que le désir coule dans un agencement et que finalement désirer c'est construire une région (« Désir » Parnet). Dans notre cas, nous nous attachons davantage au sujet du désir qu'à l'objet du désir en soi.

<sup>206</sup> Chez les Gnostiques, Éros est né de la lumière et de la nuit. Il naît d'un Œuf primordial auquel donne naissance la Nuit et qui se divise en deux parties symboliques : La Terre et le Ciel (Grimal 146-147). Toujours dans l'intervalle, il est assimilé à une « lampe qui fait apparaître ce qui est indistinct dans les ténèbres, Éros illumine les êtres plongés dans la confusion du chaos » (Bonnefoy dir., 360). Cet attribut d'Éros trouve une résonance particulière dans notre cas où le matériau de notre étude est un mythe. Blanchot affirme que le pouvoir du mythe est celui de la nuit. Voir *I. 4. Le mythe ethnoreligieux et le mythe littéraire*. Ce pouvoir de la nuit peut-être associé à Éros compris à l'aide du mythe, également.

<sup>207</sup> Nous ne comprenons pas le sens d'« être affecté » comme altération, mais comme effet d'une extériorité : « Être affecté n'est donc pas toujours et d'abord être altéré, mais c'est recevoir quelque chose de l'extériorité » (Laurent 11). Le lecteur Éros est apte à être affecté par les figures.



chemine au-delà de l'angoisse vers un autre sens essentiel qui est absent, mais qui est possible<sup>208</sup>. Autrement dit, ce n'est plus la chose présente qui nous intéresse, l'angoisse, mais l'absence qu'elle cache par sa présence. D'ailleurs, l'étymologie du latin *desiderare* nous renseigne sur le double sens de « constater l'absence » et de « chercher à obtenir » (Simha 199).

*En tant que lecteurs Éros, nous figurons dans le monde l'angoisse sous sa forme absente, qui est l'espoir.*

Le lecteur Éros relève toujours d'un élan positif, il se sert de la force ou de l'énergie déployée par les figures dans leur jeu de présence/absence. Une libération de la puissance d'affirmation, de transformation et de joie s'ensuit. Cette joie liée à la figuration est parfaitement connotée par le modèle du lecteur Éros. Tout comme dans le concept du désir, la joie ne tient pas de l'objet du désir, mais de l'acte de désirer même et du sujet, du lecteur. Dans notre cas, la joie de la figuration n'est pas de voir que l'angoisse se répète comme espoir, mais de figurer ce processus. Après tout, l'objet du désir importe moins, ce qui importe est de reconnaître qu'il appartient à l'ordre du possible : « lorsque [l'objet du désir dépend de nous], il est encore incertain soit pour son élection, soit pour son exécution; et c'est ce qui nous rend craintifs ou courageux » (Simha 200). Ainsi, nous ne désirons pas figurer l'espoir, car c'est un affect positif, mais bien, car l'espoir se valorise au fur et à mesure qu'il se forme. Associé à la force, à la vitalité, l'essence du désir n'est pas dans l'objet, mais dans son sujet, dans le lecteur Éros qui désire en figurant, qui est pris dans une permanente création. Ainsi, le lecteur Éros confirme le point de vue subjectif du désir lié au processus figural.

---

<sup>208</sup> Pour plus de détails sur le désir, le manque ou l'absence et la figuration, voir aussi « L'homme est un désir ambivalent » (Kearney 97-101).

#### **IV.5. Variation libre à l'infini de l'espoir**

Bien que le processus figural soit toujours illimité, nous le limiterons à l'examen de trois cas de variation libre de la figure de l'espoir, devenue présence. L'espoir donne à voir et à penser *l'attente, la transcendance et l'indépendance* (ou le *non-comptable*). Tout comme l'angoisse, qui a été corruption, dénaturation ou régression, était reliée par la *souffrance*, l'espoir qu'il sera attente, transcendance ou indépendance, véhiculera le désir. C'est lui le liant entre les trois faces de l'espoir, c'est lui qui les traverse en retenant des éléments de chaque caractère pour les projeter dans celui qui suivra : d'abord il faut attendre, puis tenter à comprendre la transcendance et ainsi se diriger vers l'indépendance. Puis, à un niveau supérieur, pour le lecteur Éros, de la souffrance au désir, les pensées se répètent dans la différence et se reprennent.

Premièrement, pour penser l'attente à partir de la figure de l'espoir, il faut préciser l'angle de vue sous lequel on l'examine : comme acte (espérer), ou comme objet de l'espoir (ce dans quoi on espère). En ce qui concerne l'acte d'espérer, il faut admettre avant tout que le terme espoir vient du grec *elpis* qui désigne à la fois attente de bonheur et appréhension de malheur. L'espoir relève donc d'une tension interne. L'attente et surtout la patience est au centre de l'acte d'espérer qui empruntera beaucoup à sa notion voisine : l'espérance, sachant que l'espoir est un affect, alors que l'espérance est une vertu théologique auprès de la foi et de la charité. Nous n'analyserons pas cette dernière. En tant que lecteurs Éros d'un **mythe-en-invention** dans le récit de Tolkien, nous ne

figurons pas à partir de l'angoisse, l'espérance de Saint-Paul, une vertu nouvelle après l'avenue du Christ qui repose sur la foi et la charité tout en acceptant la manière d'espérance des Gentils (grecs et romains)<sup>209</sup>. Nous ne figurons pas non plus l'espérance d'Augustin qui se fonde sur la doctrine platonicienne de la réminiscence, puisque l'espérance est en lien inextricable avec la mémoire<sup>210</sup>. Finalement, nous ne figurons pas non plus l'espérance de Thomas d'Aquin comme passion qui doit se détacher de toute passion irascible ou concupiscente, notamment du désir (ou l'avidité)<sup>211</sup>.

Dès lors, nous ne sommes pas des lecteurs chrétiens<sup>212</sup>, tout comme nous ne sommes pas non plus des lecteurs Sages, (comme nous l'avons montré, la figure du **mythe-en-invention** tolkienien ne mène pas vers la sagesse de Spinoza). La figuration de l'espoir, telle que décrite, ne mène pas vers l'espérance chrétienne à partir du récit de Tolkien<sup>213</sup>.

N'étant ni lecteurs Sages, ni lecteurs chrétiens, nous saisissons l'occasion de devenir peut-être de *bons lecteurs* (Kierkegaard) en tant que lecteurs Éros. Un *bon lecteur* kierkegaardien est celui qui est en mesure de saisir l'exception, celui qui arrive à se situer

---

<sup>209</sup> Les voies qui mènent à l'espérance chrétienne paulinienne sont en nombre de trois : l'abstinence devant tous les biens de ce monde, l'acceptation de la tribulation et la quête continue de la consolation dans l'Écriture. La foi est la substance de l'espérance. Grâce à la foi, le fidèle accepte d'espérer dans une réalité qui ne lui est pas accessible. La charité relève de l'amour et de la bonté, attributs indispensables pour avancer sur le chemin de l'espérance. Saint Paul expose ces percepts dans les *Épîtres aux Romains* (Lémonon).

<sup>210</sup> Pour Saint Augustin, l'espérance et la mémoire sont deux modes d'existence humaine. Selon lui, toutes les choses sont inscrites en nous-mêmes. En les activant, nous les plaçons dans un état de projet et d'espérance. Voir « Traité de la foi, de l'Espérance et de la Charité » (Saint Augustin).

<sup>211</sup> Pour Thomas d'Aquin, l'espérance n'est pas dissociable de la foi ou de la charité. La foi est antérieure à l'espérance, la charité postérieure, elle découle de l'espérance. D'un autre côté, l'espérance ne peut pas être en lien avec le désir. Il s'agit d'une vertu et d'une passion qui ne peuvent pas coexister. Pour aspirer à l'espérance, il faut se libérer de toute passion, emprunter le chemin d'un effort difficile où il ne faut pas perdre la foi dans un avènement imprévisible. (Thomas d'Aquin)

<sup>212</sup> En expliquant le choix de l'angoisse au désespoir kierkegaardien dans la préfiguration de l'espoir, nous avons compris ci-dessus que notre lecture ne peut pas être religieuse. Elle peut emprunter des caractéristiques à la lecture religieuse (par le sens toujours à venir dans le texte) mais ne se fonde pas sur les attributs de celle-ci, comme la foi par exemple.

<sup>213</sup> Bien que cet aspect précis lié à l'espérance chrétienne puisse être étudié depuis ce récit et il a été souvent évoqué par la critique. Voir notre deuxième chapitre, « Le **mythe-en-invention** ».

dans une bonne position d'observateur. Pour devenir un bon lecteur, il faut du temps « c'est un art d'être un bon lecteur [...] il faut consacrer du temps à le devenir » (Kierkegaard b 169). La figure de l'espoir par ses particularités, notamment l'attente, offre toutes les conditions pour devenir un bon lecteur.

C'est donc en simples lecteurs Éros, que nous nous expliquons le fait que l'espoir restitue le mieux le fait d'espérer, soit le sentiment d'attente dans la patience et dans la confiance d'un fait à venir, d'un bien futur. Ce bien futur est une aspiration qui pourrait se réaliser ou qui est en train de se réaliser. C'est la raison pour laquelle nous décidons de suivre cette figure. Autrement dit, le bien futur est la promesse de la figure de l'espoir dans ce récit. Heidegger parle d'espoir comme *bonum futurum* et montre qu'espérer et attendre signifie en fait espérer, attendre et désirer pour soi. *Car chacun se confronte avec ce qu'il espère*. Dans sa conférence intitulée « Qu'appelle-t-on penser », Heidegger analyse l'espoir comme un appel : « une voix nous appelle à espérer. Elle nous donne l'espoir comme un signe, elle nous invite à l'espoir, elle nous rejette à l'espoir » (Heidegger a 178)<sup>214</sup>. Cette voix est celle de la figure pour nous. C'est elle qui attise sans cesse notre désir, c'est elle qui nous fascine, qui nous envoûte et nous convie à la suivre et à attendre, pour qu'elle nous livre à une nouvelle Terre, pour qu'elle nous donne les moyens de la voir finalement en tant qu'*exception*.

Quand s'éveille en nous l'égalité d'âme devant les choses et que l'esprit s'ouvre au secret, nous pouvons alors espérer parvenir à un chemin menant vers une nouvelle terre, un nouveau sol (Heidegger a 178).

En regroupant les affects en « affects remplis » et « affects de l'attente », Bloch offre une catégorie à l'espoir. « L'angoisse, la crainte, l'espoir, la foi sont des affects d'attente »

---

<sup>214</sup> Notons qu'en allemand le terme *heissen* (appel) désigne le sens d'un appel que l'on souhaite, qu'on aimerait qu'il se produise. Il est donc lié au désir.

(Honoré 205). L'espoir est un affect d'attente, un affect dont l'intention pulsionnelle est toujours de longue durée. Car on n'espère jamais à courte durée. Or, la longueur du récit de Tolkien offre aux lecteurs l'espace parfait d'une occasion d'espoir comme anticipation vers ce qui n'est pas encore actualisé. Pour Bloch, l'espoir est l'affect d'attente le plus important car il « suppose un sentiment de manque authentique [c'est] l'affect le plus relatif au Soi » (Bloch 97). L'espoir est un désir vague, c'est une tension qui pousse le lecteur vers l'avant dans la figuration sans qu'il sache ce que cette tension veut de lui ou ce qu'elle va lui coûter. L'importance du désir s'atteste une fois de plus. Bloch le décrit sous la forme d'une ontologie du *ne-pas-encore-être* qui est tout à fait appropriée à la figure, une entité en formation perpétuelle<sup>215</sup>. Le lecteur Éros se légitime dès lors comme étant continuellement *en marche* vers sa réalisation et atteste que le désir ne se dissocie pas de l'attente et de cet état de *status viatoris*. Un lecteur se livre à la figure de l'espoir tant qu'il est en marche, qu'il continue à lire et à penser, qu'il continue à attendre en marchant à partir du récit de Tolkien. Le plus grand danger du lecteur Éros est l'inespoir, la fermeture à tout affect, la passivité totale lors de la lecture, l'arrêt, le renoncement au cheminement, car « aller quelque part n'a plus de sens » (Honoré 225)<sup>216</sup>. *C'est de l'inespoir que préserve la figuration.*

Finalement, la figure de l'espoir en tant qu'attente confirme le désir comme pulsion qui ne s'éteint jamais et qui pousse toujours en avant. La figuration est un sentiment essentiellement pulsionnel fondé sur un jugement de probabilité lié à la réalisation de ce désir (Honoré 193). À peine la figure de l'espoir comprise et ressentie comme attente

---

<sup>215</sup> En réalité, Bloch dresse même une hiérarchie pour dessiner la forme dite supérieure du désir qui serait le souhait. Nous n'allons pas emprunter cette voie hiérarchique. Pour nous, le désir qui repose sur le manque, sur l'absence, est évocateur pour le processus figural.

<sup>216</sup> S'il fallait analyser cet état du point de vue psychologique, on dirait que c'est un court circuit intérieur (Honoré 225 et suiv).

qu'elle nous invite à *re-con*-figurer son sens, à nouveau. Cette fois-ci c'est en tant que transcendance intérieure que son sens réapparaît. Le non-visible de l'espoir dans le visible de l'angoisse rend possible le mode vertical, une transcendance. La figure de l'espoir donne à penser une transcendance intérieure abordable selon deux voies : « la voie heureuse » et « la voie malheureuse » (Mounier 152-154). Les deux voies présupposent le dépassement et se modèlent autour du concept de la limite. Retenons la voie heureuse comme expérience du dépassement<sup>217</sup>. En empruntant cette voie heureuse, le lecteur Éros reconnaît lors de la lecture que chaque chose peut être plus ce qu'elle désigne.

Dans ma perception, déjà ma pensée couve et organise; dans ma pensée, il y a déjà plus que ma pensée, dans ma volonté voulue, de sourdes volontés voulantes qui portent au-delà de mes buts conscients et parfois à l'inverse (Mounier 154).

Le lecteur procède à une reconnaissance qui est *voie* vers la connaissance, comme nous l'avons montré ci-dessus. C'est une voie heureuse qui dévoile que l'inconnu n'est pas l'effondrement inquiétant du connu, mais il est et il demeure toujours un « connu à venir » (Honoré 223). Cette voie heureuse comme transcendance permet au lecteur *de ne jamais désespérer la figure, de ne jamais désespérer de la figure*,<sup>218</sup> car c'est la seule en mesure en fin de compte d'assurer cette verticalité dans la lecture et à partir de la lecture.

L'aspect de la transcendance intérieure à peine dessiné perd vite le contour dans la figuration de l'espoir. Il se mue en quelque chose de nouveau : l'indépendance. La figure

---

<sup>217</sup> Notons que la voie malheureuse est également envisageable comme limite constamment poussée et repoussée. Car, la limite de l'espoir, le terminus est intouchable. On peut le présupposer, l'entrevoir, mais on ne peut jamais l'atteindre, le découvrir. L'espoir serait ici de l'ordre de l'inabordable et de l'infini lointain (Honoré 208). La limite invite plutôt dans ce cas au saut de la pensée, au pari pascalien dicté par la foi. Cette avenue ne sera pas explorée dans notre étude où nous avons pris parti pour le cheminement dans la pensée, pour la spatialisation de la pensée pas-à-pas.

<sup>218</sup> L'expression appartient à Mounier qui l'utilise dans le contexte d'une vocation personnelle réduite à un double précepte : « ne jamais désespérer personne, ne jamais désespérer de personne » (Mounier, *L'espoir des désespérés*, cité dans Honoré 208).

de l'espoir donne à penser au lecteur le concept de l'inventaire, du comptable. En effet, dans l'imagination, la figure échappe constamment à toute entreprise de comptabilité<sup>219</sup>. L'inventaire devient impossible. En faisant la distinction entre l'image mimétique et la figure, nous avons vu dans le chapitre précédent que la figure n'est jamais orientée vers une image prédéterminée, elle n'est jamais prédisposée, c'est le propre de la figure. Nous sommes en mesure d'affirmer que la figure de l'espoir n'est pas non plus orientée dans son parcours, dans l'attente. La figure de l'espoir atteste doublement de l'indépendance. Elle va toujours où elle veut et sur un chemin qu'elle choisit sur le champ, en marche. Que doit comprendre le lecteur de cette indépendance ? Il doit comprendre que s'il est captif de la figure, il est en fait, captif en liberté. La figure ne l'emprisonne que pour lui offrir, plus que toute autre chose, la liberté de la création. La figure échappe à l'inventaire et au comptable et fait aussi échapper son lecteur aux grilles d'analyse où le savoir est inventorié et préétabli.

De plus, figurer l'espoir dans le récit de Tolkien, n'est pas de l'ordre du lecteur, mais de l'ordre de chaque lecteur, car en lisant « ce qui [lui] arrive n'arrive à personne » (Blanchot). Ainsi, le lecteur agit dans un temps et dans un espace libre. Or, le temps et l'espace ouvert appartiennent par excellence à l'espoir et se comprennent en opposition avec le temps et l'espace fermé de l'inespoir ou avec le défilé étroit de l'angoisse.

La figure de l'espoir, en se soustrayant au comptable, ne relève aucunement de l'anarchie ou de la dérision. *En relevant de la liberté, l'espoir est une figure de la pensée.* À l'évidence, il est question ici de liberté subjective comme pouvoir indéterminé du désir et comme pouvoir indéterminé d'un commencement et d'un recommencement

---

<sup>219</sup> Dans son ouvrage *Homo viator*, Marcel note que l'espoir (ou l'espérance, pour lui, cela devient peu dissociable après sa conversion au catholicisme) se caractérise par la transcendance, l'impossible inventaire et l'indépendance.

permanent. Or, cette liberté, comme toute liberté se réalise par rapport à ses contraintes, à des lois strictes. La figure de l'espoir, en tant qu'exception ne peut pas prendre place sur « un chemin bloqué [par]/sur des significations antérieures » (Honoré 232). Elle doit bénéficier d'un chemin libre, comme toutes les figures d'ailleurs.

Envoûtante, elle convie le lecteur sur le chemin de la pensée, en lui promettant la vue (l'entendement) même lorsqu'il aura l'impression de s'éloigner de la lumière. Charmante, éphémère, entité vacillante qui n'apparaît que pour s'évanouir aussitôt, la figure de l'espoir vérifie peut-être le mieux le double sens du terme « penser ». Ce terme trouve son origine dans le latin *pensare*, qui fait partie de la même famille que *pansare* – « prendre soin de ». Penser la figure de l'espoir signifie prendre soin de cette figure. Aussi, la laisser prendre soin de nous, lecteurs, qui l'investissons. Car, nous avons vu qu'aussi fragile soit-elle, la figure agit sur nous. La figure de l'espoir nous affecte en nous engageant dans une disposition de figuration qui nous confronte à un savoir, à une modification de pensée de l'espoir.

Il s'agit d'apprendre à espérer. C'est un travail qui ne se relâche pas, car il y a l'amour du succès, non de l'échec. L'espoir, supérieur à la crainte, n'est ni passif comme celle-ci, ni prisonnier d'un néant. L'affect de l'espoir sort de lui-même, agrandit les hommes au lieu de les diminuer, n'en sait jamais assez sur ce qu'intérieurement les oriente vers un but, sur ce qui extérieurement peut s'allier à eux. Le travail de cet affect réclame des hommes qu'ils se jettent activement dans le devenir, dont ils font eux-mêmes partie. Il ne supporte pas cette vie de chien passif qui se sent jeté dans l'existence, une existence insondée et même dans certains cas reconnue comme misérable (Bloch 142).

En suivant la figure de l'espoir à partir de ce récit et en essayant de comprendre sa phénoménologie, nous n'éprouvons pas un véritable sentiment d'espoir en tant que lecteurs (êtres ancrés dans notre monde réel). Mais, la figure de l'espoir nous *dispose* à l'espoir, nous *ouvre* à la pensée de l'espoir. Cette ouverture est fonction de notre



engagement, dans la figuration, de notre désir de figurer et de penser librement, selon notre propre loi. Puis, cette ouverture à l'expérience de la figure de l'espoir est fonction d'un permanent dépassement de l'expérience acquise. Le lecteur Éros du **mythe-en-invention**, une fois libéré de l'angoisse, il comprend l'attente, la transcendance et l'indépendance. Mais il ne s'arrête pas, il demeure constamment disposé à reprendre, à renouveler, à recommencer à penser à partir de ces nouvelles expériences.

\*\*\*

Nous avons essayé de faire l'expérience de la figuration à travers deux étapes du processus figural : la préfiguration et la figuration proprement dite. Dans la première étape, qui tient de la perception, la figure de l'angoisse détachée d'une constellation figurative de la mort a fulguré dans notre esprit. Puis, l'angoisse s'est répétée différemment, mais sur un seul plan, horizontal. Dans la deuxième étape du processus figural qui relève de l'imagination, en changeant de point de vue, de l'horizontal au vertical, nous avons compris l'angoisse comme exception, comme espoir. Ensuite, l'espoir a été entraîné dans une variation libre pour donner corps à des caractéristiques importantes pour le lecteur Éros. « L'espoir est [devenu] le sentiment de l'épreuve de l'espace du monde comme [un] espace de cheminement » (Honoré 227). Constamment *en marche*, le lecteur de ce processus figural, qui fait d'Éros son modèle, est par excellence l'être d'un *intervalle*, saisi entre une absence et une présence possible.

## IV.6. Espace dans/à partir des figures

Les figures du **mythe-en-invention** décrivent la notion de l'intervalle à plusieurs niveaux. L'intervalle est un espace où les figures émergent et entrent en collision avec notre pensée. C'est l'endroit où l'on fait un arrêt momentané, c'est l'endroit d'où l'on sait qu'on repartira. *Spatium*<sup>220</sup>, il désigne triplement le concept de *l'entre-deux* : premièrement, par le lecteur Éros, lecteur habitué à l'intervalle comme espace de cheminement, deuxièmement, au niveau de la figure en soi qui est un intervalle où le *muthos* et le *logos* s'entrelacent et se relancent réciproquement sans cesse et troisièmement, au niveau de l'espace de la pensée créé dans l'esprit du lecteur par les figures à partir du texte. L'intervalle désigne la figure comme étant spatialisée et spatialisante.

L'espace, dimension du monde et dimension de la pensée, affirme donc l'une des fonctions maîtresses de notre comportement catégoriel : abstraction du monde ou invention de l'esprit, en tout cas, c'est une norme privilégiée pour la manipulation [...], privilégiée même à tel point que nous sommes portés à la substantialiser, à en faire un support des choses, une manière de contenant, un commun dénominateur, facteur d'ordre, de classement, et, en fin de compte, canevas géométrique universel sur lequel interviennent les phénomènes et se succèdent les événements. Du même coup, d'ailleurs, l'espace, ainsi mis à la raison, joue le rôle d'élément de rationalisation pour la diversité des choses. Il est un facteur d'intelligibilité pour tout ce qui s'affirme en lui. Situer un fait par ses coordonnées [...] c'est déjà beaucoup le comprendre, réduire ce qu'il pouvait avoir d'insolite (Gusdorf 48).

---

<sup>220</sup> Dans le sens étymologique, ce qui lie, rapproche, met en rapport, fait espace. Le terme espace est issu du latin *spatium* qui signifie étendue, distance, intervalle et se forme à partir de la racine grecque – *spaô* qui veut dire *tirer*, étirer. L'espace se définit comme contenant des corps matériels, comme support des systèmes de relations ou comme mouvement ou possibilité de mouvement. Ses opérations seraient l'étirement, l'expansion, la compression...Kant le définit comme forme de sensibilité, alors que Leibniz attire l'attention sur le fait qu'il est inutile de définir l'espace comme absolu et illimité, qu'il faut l'étudier à travers les relations possibles qui le définissent, qui se passent dans l'espace (Bitbol 266).

Envisager la figure en termes d'espace, en tant qu'intervalle orienterait donc mieux dans la compréhension de tout ce qui s'affirme *en* elle et *à partir* d'elle.

D'abord, la figure vue comme intervalle décrit un espace libérateur de toute hiérarchie et de toute dichotomie. Le *muthos* et le *logos* coexistent. La figure fait en sorte que « logique et mythique [soient] deux couches superposées, et non pas deux chiffres d'interprétation » (Gusdorf 173) situés sur une échelle hiérarchique où le *logos* dominerait. Ainsi, la figure cautionne l'activité de l'imaginaire comme horizon humain. Car en accueillant dans son espace intérieur les deux catégories, le *muthos* et le *logos*, la figure devient un outil de pensée renforcé, épaissi. L'espace se fait ainsi univers intra-figural, un univers qui repose sur l'unité (du *muthos* et du *logos*). Le lecteur est guidé vers cette unité puis il est incité à repartir de cette unité même. C'est donc en tant qu'entité spatialisée que la figure spatialisera par la suite.

Puis, lorsque la figure crée un espace, un intervalle *à partir* du **mythe-en-invention**, celui-ci relève du figural dans le sens compris de Lyotard comme trace du primaire (ou le processus inconscient) dans le secondaire (ou le processus conscient). Caractérisé par la différence et par l'inconditionné, cet espace est fonction de l'illisible (du texte) et du désir (du lecteur). Il s'inscrit sans conteste dans « l'espace littéraire » et contribue à son tour à son élaboration. D'un côté, les figures participent en tant qu'outils de pensée, à la dimension absolutiste de l'espace littéraire (Blanchot), compris dans le sens d'indépendance par rapport à tout autre domaine (Garnier et Zoberman)<sup>221</sup>. D'un autre côté, les figures contribuent directement à la mise en place d'une relation concrète

---

<sup>221</sup> Cette dimension absolutiste s'explique par le terme latin *absolutus* qui signifie indépendant d'autres domaines. L'espace littéraire relèverait donc, selon Blanchot d'un absolu, d'un isolement à partir duquel on pourrait tisser des réseaux entre le texte et le monde.

entre plusieurs champs de savoir, dont le littéraire, la philosophie, la musicologie, voire la psychologie. L'intervalle comme espace décrit par les figures relève donc du relationnel, un relationnel qui demeure constamment condition de la configuration des lecteurs. Il dévoile un rapport obligé, car il faut bien que le texte existe pour que les figures émergent et décrivent cet espace des possibles, des présences et du potentiel. L'intervalle est un véritable défi posé par le texte au lecteur. Il relève de l'événementiel dans la mesure où la rencontre entre le lecteur et les figures est un événement (et nous avons montré que la rencontre avec la figure est toujours une bonne rencontre). Il dévoile la manière dans laquelle les figures sont « portées en soi par le lecteur à l'orée de sa vie » pour les laisser agir sur lui (Garnier 23). L'intervalle décrit la manière dont les figures entrent en rapport avec le vécu. Dans notre analyse, nous ne nous sommes pas limitée au stade d'identification des figures et des affects éclairés par celles-ci au fil de la narration et dans sa logique (au niveau des personnages), mais nous avons également considéré la valeur de ces affects pour le lecteur, notamment avec le cas de l'espoir. L'espace décrit par les figures comme intervalle est ainsi résultat d'un « travail *du* texte »<sup>222</sup>. Dynamique, il atteste la « perspective anhistorique [...] qui échappe à toute détermination historique et sociale » (Garnier et Zoberman 9) et cible le passage de la figure à l'opération figurale à travers l'espace qu'elle décrit comme espace de pensée et non pas comme espace social ou historique.

---

<sup>222</sup> L'expression « travail du texte » doit beaucoup à l'expression de Freud : « travail du rêve » qui est définie comme opération qui conduit de l'état des pulsions ou représentations inconscientes à celui de la manifestation dans le rêve. Dans ce passage, la prise en considération de la figurabilité est nécessaire. En fait, Freud explique que pour qu'un contenu onirique s'explique, celui-ci ne peut demeurer abstrait, mais doit être figuratif, représentable. À travers les figures, le rêve cherche à se matérialiser d'une manière cohérente (Freud).

L'intervalle créé par les figures indique une distance du texte<sup>223</sup>. Comment saisir cette distance ? L'évasion du lecteur à travers la lecture, évasion conceptualisée par Tolkien par rapport à l'univers mythique ne se réalise pas dans le texte, mais grâce au texte. Le texte n'est pas le point d'arrivée (du lecteur qui s'échappe du monde réel et s'évade dans le monde imaginaire), mais *le point de départ vers l'élaboration de cet imaginaire*.

Nous avons montré que l'évasion, le recouvrement, la consolation, et la joie seraient le gain direct du lecteur du récit de Tolkien. En se laissant pénétrer par le monde du **mythe-en-invention** tolkienien, le lecteur avance dans le monde du savoir. Mais pour cela, il faut qu'il reconnaisse et pratique cette distance du texte en soi. Car si le monde réel nous domine, le monde du **mythe-en-invention** nous happe. Où suis-je, lecteur Éros, dans la rencontre des quatre compagnons avec le roi Théoden en déperdition, ou dans la scène de l'immolation de Denethor, ou sur le chemin suivi par Frodo et Sam vers la Montagne du Destin ? Qu'est-ce que je pense moi-même, lecteur, lorsque Théoden s'affranchit du monde pour sombrer dans le néant, lorsque Denethor s'attache à ses fausses interprétations sur l'avenir ou lorsque Frodo s'enferme en lui-même et régresse de plus en plus, en ressentant la blessure du Mal ? Mes pensées ne vont pas très loin, si je me laisse entièrement saisir par ces scènes, car je suis trop préoccupée à qualifier les gestes des personnages, à comprendre leurs raisons ou la folie qui s'empare de leurs raisons. « C'est seulement quand je me détourne de la chose même [le texte], quand je suspends la liaison intentionnelle qui [m]'unissait étroitement [à celle-ci] que la chose m'apparaît autrement » (Guenancia 145). Or, pour me détourner, il me faut de l'espace. Il

---

<sup>223</sup> C'est une distance nécessaire. Au début du chapitre précédent, nous avons souligné que Blanchot plaide dans *L'espace littéraire* pour cette distance comme nécessité de la fascination.

est tout à fait évident que cet espace ne se crée pas parce que le texte recule ou se fait discret de lui-même, mais parce que l'esprit du lecteur qui, en choisissant de se diriger vers l'intervalle, se trouve dans une position d'où « les choses lui apparaissent autrement » (Guenancia 145). C'est à cet endroit que l'esprit du lecteur contemple sa propre pensée issue des affects du **mythe-en-invention** tolkienien, ceux issus de l'angoisse et de l'espoir.

Demeurer à trop grande proximité du texte, c'est s'arrêter à la figuration de l'angoisse, dans notre cas. Pour donner l'occasion à la figure de l'angoisse de se répéter dans la différence, de s'engager dans une reprise kierkegaardienne et se dévoiler comme exception, comme espoir, il faut admettre cette distance comme « surface vacante supérieure »<sup>224</sup>, comme entre-monde où se réalise le passage de la vue à la vision (Lyotard).

La constitution de la pensée dans l'intervalle est liberté de pensée. L'intervalle est l'endroit où la pensée peut s'étirer, s'étendre. Car d'une manière générale, la pensée veut toujours s'étaler, se dilater, se déployer. Sauf qu'au-delà de l'expérience immédiate de la lecture, il n'y a plus rien pour la plupart des cas. Or, l'intervalle offre cet espace et participe à une expérience étendue de la lecture. Lorsque le lecteur s'oriente dans l'intervalle, il s'oriente dans la pensée, en se fiant aux principes subjectifs. Il s'oriente dans l'intervalle, car il a un réel besoin de le faire<sup>225</sup>. Pour y cheminer, il se donne ses propres lois de pensée, des lois qui confessent le besoin, des lois qui clament la liberté. La liberté de pensée signifie que la raison du lecteur se soumet à la seule loi qu'il se

---

<sup>224</sup> L'expression appartient à Mallarmé : Une constellation/froide d'oubli et de désuétude/ pas tant/qu'elle n'énumère/sur quelque surface vacante et supérieure/ le heurt successif (Mallarmé « Un coup de dés »).

<sup>225</sup> La raison a droit à ce besoin et cela semble suffire pour entamer une orientation dans l'espace incommensurable de la pensée (Kant).

donne lui-même. Liberté de pensée ne signifie pas usage de la pensée sans loi, mais avec et sous sa propre loi. Sans loi, cette liberté de pensée du lecteur glisse, relève d'un simple *gaspillage*<sup>226</sup>. Car si le lecteur ne se donne sa propre loi de penser les figures dans l'intervalle, il faudra qu'il se tienne aux lois imposées par les autres<sup>227</sup>. C'est ainsi que finalement penser l'angoisse par soi-même dans l'intervalle, c'est mettre de la lumière dans cette figure et la voir comme espoir. *Finalement, l'intervalle évite le gaspillage.*

#### **IV.7. Une communauté lectorale naissante**

L'intervalle est là où les lecteurs viennent du **mythe-en-invention**, là où ils vont aussi vers le **mythe-en-invention**, légitimant ainsi le fait que la pensée issue de cette lecture se forme en cheminant. Les lecteurs n'habitent l'intervalle qu'un moment pour faire de lui un espace de célébration de la subjectivité, un espace spécifique à l'entre-deux, loin des rigueurs des théories ou de la raideur du convenable, là où ils côtoient inquiets une pensée clandestine. La marche du lecteur Éros compose avec l'incertitude et relève de la ténacité du cheminement.

En édifiant des espaces, la figure nous insère dans le monde bien plus qu'elle ne nous en détourne. Figure spatialisée comme intervalle où se confondent le *muthos* et le *logos*, elle situe le lecteur dans l'ordre de la connaissance. Figure spatialisante comme intervalle à partir du **mythe-en-invention**, elle le situe dans l'ordre de la reconnaissance,

---

<sup>226</sup> L'expression *gaspiller* la pensée appartient à Kant, qui l'utilise pour expliquer la liberté de pensée avec et sous ses propres lois (Kant). Grâce à la figure, la pensée du lecteur se soumet à une seule loi, celle qu'il se donne lui-même et évite le *gaspillage*, évite que sa pensée se perde, s'éparpille et se dilue dans celle pré-formatée par les autres, avant lui.

<sup>227</sup> D'où peut-être l'importance à ne pas confondre liberté de pensée avec licence de pensée (Kant). Dans le cas de la licence de pensée, le lecteur est indifférent aux lois, car ne sont pas ses propres lois. Ainsi, il ne faut pas que la liberté de pensée des figures agisse sans loi car, si elle le fait, elle s'autodétruit.

qui s'accomplit à l'infini tel un leitmotiv wagnérien. Le *muthos*, présent tant dans le premier que dans le deuxième cas, module par deux fois l'intervalle. Grâce au *muthos*, la figure de l'angoisse qui se répète en tant qu'espoir s'adresse à chaque lecteur « dans sa langue » à lui (Gusdorf).

Notre pensée de lecteur Éros (bâti lui-même sur l'intervalle entre manque, absence et présence possible) prend place dans cet intervalle décrit par les figures. Nous sommes censés penser dans cet intervalle, car ailleurs n'existe pas pour nous, ou plutôt, *l'intervalle est notre ailleurs*, l'ailleurs de la lecture. Dans cet intervalle, les figures ne nous font pas « perdre la raison » (Gusdorf), mais nous donnent la liberté de nous diriger vers une pensée subjective, distinctive.

Force est de constater qu'il y a de plus en plus de lecteurs qui pratiquent à travers une pensée complexe l'intervalle aujourd'hui. Ces lecteurs décrivent une communauté qui a le sens de la complexité. Or, avoir le sens de la complexité c'est avoir le sens de la solidarité<sup>228</sup>. Puis, cette communauté connote une dimension impersonnelle, mais naturelle. Nous nous constituons naturellement en une communauté de lecteurs Éros, grâce à une capacité pré-individuelle que tout homme détient à figurer, à rencontrer des figures et à constituer un événement de cette rencontre. Le plus improbable des lecteurs peut être touché par les figures, peut devenir lecteur Éros, à condition de *s'engager* dans la figuration, à condition de constamment demeurer en *disposition de figuration*. Car, un lecteur qui n'est pas disposé à composer à partir du manque (de Penia), de l'absence, ne figurera rien. Puis, précisons aussi qu'il ne suffit pas de vouloir combler un manque, mais qu'il faut aussi être ouvert à la présence des figures qui déplacent le contour des choses,

---

<sup>228</sup> « Si vous avez le sens de la complexité, vous avez le sens de la solidarité. De plus vous avez le caractère multidimensionnel de toute réalité » (Morin 92).



qui saisit les énergies qui grouillent dans le récit de Tolkien. Certes, cette ouverture au manque, au déplacement de l'entendement qui rend possible la présence, est variable. De la sorte, dégager une typologie des lecteurs Éros, n'est pas possible, car ces lecteurs se définissent d'emblée par la liberté de la création et d'adoption de points de vue différentes. Parfois, ils ressentent à leur guise la présence de la figure de l'espoir sous un grand angle dans le récit de Tolkien, parfois, ils l'analysent dans le lointain de ce récit ou dans sa profondeur... Mais, dans toutes ces circonstances, ils résistent et ne cèdent pas devant le manque, l'absence.

Comme cette communauté lectorale ne s'étudie pas du point de vue social, elle échappe au comptable, car « une communauté de lecteurs ne se compte pas en nombre d'individus, c'est une communauté intensive qui porte un agencement nouveau, c'est un potentiel de réorganisation de l'espace actuel » (Garnier et Zoberman 29). Il s'agit d'une communauté qui décrit un endroit virtuel de vivre ensemble, soit de penser ensemble. Outre l'interaction, elle repose sur une connivence de pensée transversale. Conditionnée par l'existence et le travail *du* texte, elle fait voir que le lecteur Éros répond lui aussi à la caractéristique principale de tout lecteur qui vit uniquement lors de la figuration dans le **mythe-en-invention** tolkienien.

[Cette] communauté transversale n'obéi[t] pas aux mêmes ressorts que les communautés sociales, elles ne sont pas fondées, elles n'ont d'autre assise que l'éphémère rencontre avec une œuvre. C'est moins une communauté de personnes qu'une communauté d'événements. Un lecteur [Éros] n'est pas une personne, mais un événement qui s'épuise dans l'acte de lecture (Garnier et Zoberman 193-194).

La communauté de lecteurs Éros n'est pas une « communauté unique et globale, mais la possibilité [...] d'échapper à des conditionnements et d'entrer en contact intime avec ce qui lui est le plus étranger [au lecteur] » (Garnier et Zoberman 194).

Grâce aux spécificités de cette communauté, le texte n'entre pas dans la logique dite classique de la communication constituée d'un message – le texte; d'un émetteur – l'auteur et d'un récepteur – le lecteur. Il entre dans une logique autre et relève d'une communication indirecte kierkegaardienne, qui prend en compte le subjectif qui joue sur l'interaction de plusieurs savoirs aussi (littéraire, philosophique, musical, voire psychologique, dans notre cas). La communauté de lecteurs Éros est une communauté où chaque lecteur parle depuis une perspective interdisciplinaire de sa figure à lui, et il parle à la première personne du singulier, au Je, il prend en compte sa propre subjectivité. Ainsi, il abandonne tout plan horizontal de pensée préétabli par différentes théories dans des domaines disciplinaires bien délimités pour édifier sa propre Carte de pensée élargie, en extension vers d'autres territoires, vers d'autres savoirs.

#### ***IV. 8. Rumeur et bruits***

Comment faire de leur pratique ... une rumeur ? Car, nous avons vu que nous ne pouvons pas faire une théorie de la figure. Mais nous pouvons peut-être en faire une rumeur. Elle est moins asservissante, moins contraignante qu'une théorie aussi, elle ne fait que laisser entendre, elle tient d'une physique de l'incertitude qu'on doit assumer<sup>229</sup>. Le motif de l'adhésion qui est au centre de la rumeur est aussi au centre de la constitution de cette communauté lectorale, l'adhésion créant des liens puissants entre les membres d'une communauté. Car « c'est dans la rumeur et en elle seule que se loge le secret de

---

<sup>229</sup> Voir le chapitre « Incertitudes philosophiques ou le poids de la rumeur » (Paty 34-41).

l'unanimité profonde, des croyances muettes partagées en commun » (Detienne 79)<sup>230</sup>. À tous ceux et celles « qui prêtent l'oreille et savent écouter », la rumeur fait signe. Elle se propage de bouche à oreille, déployant ainsi son espace de constitution, où *chacun peut ajouter sa propre version lors d'une création collective* (Detienne 77). La rumeur convient parfaitement comme moyen de propagation de l'analyse de la figure telle qu'envisagée dans cette étude, avant tout comme forme parfaitement adaptée au lecteur Éros. Phémé (pour les Grecs) ou Fama (pour les Romains), la rumeur est associée à l'art de répandre des murmures sourds comme fille de Gaïa ou de l'espoir (selon les versions). En changeant la théorie contre la rumeur, j'ai retrouvé aussi la qualité du *muthos*, qui n'existait dans la tradition grecque que par cette logique de la rumeur qui activait une mémoire collective. Ainsi, « la Rumeur, elle aussi, est une déesse » (Detienne 71-81). Comme Éros, elle s'inscrit dans la même catégorie. Elle agit d'égal à égal sur Éros et sur la communauté à laquelle celui-ci donne lieu, offrant ainsi une voie de circulation aux fantasmes collectifs, se faisant de la sorte « la brise qui souffle des contrées [...], elle est l'effluve, l'haleine de la terre et des eaux, tout ce qui pénètre les vivants par les yeux et les oreilles » (Detienne 79).

La rumeur divine, pour agir d'abord sur les dieux, pour se faire ensuite *muthos* et se répandre parmi les hommes, « mérite un cérémonial » (Detienne 79) :

Trois chœurs, correspondant à trois classes d'âge, vont adresser leurs incantations aux âmes de citoyens. D'abord, les enfants consacrés aux Muses, étonneront les grandes maximes devant la cité assemblée. Ensuite, les moins de trente ans invoqueront Apollon [...] pour prendre à témoin de la vérité des grands principes et

---

<sup>230</sup> Certes la notion de rumeur comporte aussi une connotation négative lorsqu'il s'agit de répandre de mauvaises nouvelles, d'agiter l'espace social à un moment donné sans raison, cas dans lesquels la rumeur peut aussi se retourner contre ceux qui cherchent à la manipuler. Dans ce cas, la rumeur est vue sous angle pathologique. Après la Deuxième Guerre mondiale, aux États-Unis on a créé des « cliniques de rumeurs », car en temps de guerre son ampleur était encore plus grande et ses effets encore plus nuisibles. Voir la préface de l'ouvrage *The psychology of Rumor*, signée par Gordon Allport et Léo Postman (Flem 12). Ce n'est pas sous cet angle négatif, destructif, que nous la considérons. La rumeur a aussi un côté positif.

répandre sur le jeune âge, sa grâce et sa force persuasive. Tandis que les troisièmes choristes seront les hommes d'âge mûr. Mais le rôle le plus important est confié aux vieillards, les hommes âgés de plus de soixante ans : parce qu'ils ne sont plus capables de supporter le poids du chant, ils racontent des histoires sur les beaux comportements et sur les grands principes. Consacrés mythologues de la cité, ces vieillards dispensés de chanter, ont mission d'enchanter, de laisser filtrer la rumeur que leur inspire les dieux. Dialecticiens du silence, les conteurs des mythes harmonisent les trois cœurs [...Grâce à eux] s'incarne [...] ce mouvement imperceptible de lèvres de qui retient sa voix quand le silence est maîtrise et plénitude du souffle (Detienne 79-80).

Pour répandre notre rumeur, nous n'avons besoin ni de cérémonial, ni de chœur, ni de chant. En véhiculant une parole de conteurs de l'expérience figurale, notre rumeur dispense le lecteur Éros à chanter la figure leitmotivique de l'espoir, elle l'exhorte à *enchanter* grâce à celle-ci. Notre rumeur affranchit le lecteur Éros d'un chant public, devant tout le monde, acclamé en suivant des rituels (théoriques) précis et l'investit du chantonement, où on ne vocifère pas pour capter une attention généralisée, mais on fait uniquement des vocalises pour soi-même d'abord, pour les répandre ensuite sous forme de bruits à travers une rumeur<sup>231</sup>.

En dépit de cela, la rumeur n'est nullement falsification, les pages parcourues jusqu'ici font preuve que le lecteur Éros a minutieusement suivi les étapes d'un processus figural. La rumeur relève plutôt d'une force souterraine grâce à laquelle elle propage à travers cette communauté lectorale ce qu'elle tient pour vrai, ses convictions les plus profondes par un simple bourdonnement qui se voit préféré au discours cohérent de la théorie forgée. En chantonant, on se permet de ne pas moduler les meilleurs sons, mais parfois de faire de simples bruits.

---

<sup>231</sup> Selon Anne Sauvagnargues, le chantonement est le chant détourné de l'usage public. C'est une forme d'expression naturelle, une forme corporelle rassurante inscrite dans nos profondeurs (on chantonne par exemple des comptines pour se rassurer). Chantonner relève donc d'une activité intime à l'abri de tout spectacle, à un moment pré-esthétique où on chante pour soi-même. Voir « La ritournelle comme mode de pensée lié au figural » (Vadean b).

Tout comme le bruit est à la base de la rumeur<sup>232</sup>, la rumeur est aussi à la base du bruit. Il ne faut pas attribuer trop vite une connotation négative au bruit puisqu'il incarnerait le chaos et s'opposerait au son, qui lui, incarne le rythme, l'ordre. Lorsqu'on affirme qu'on ne chante pas la figure, une figure musicalisée, mais on enchante grâce à cette figure... tout simplement en bourdonnant, en chantonnant, on valorise cet état de l'origine des choses, de l'espoir, de l'*à venir*, connoté par le bruit. Le bruit fait tourner la tête en sa direction, la fait pencher pour mieux entendre ce qui va s'articuler à partir de lui et exige que l'on attende. Puis, ce bourdonnement n'est pas une simple « juxtaposition des solitudes », mais véritable occasion de « mise en réseaux », véritable occasion « d'entendre les bruits des autres en échange des siens » (Attali). Les lecteurs Éros, lorsqu'ils se constituent en une communauté, le font dans le plaisir, dans la joie *de faire des bruits* au sujet des figures du **mythe-en-invention**.

---

<sup>232</sup> « À l'origine n'est pas le mot, mais le bruit. Onomatopée plus ou moins organisée d'où procède la rumeur. Le bruit est une rumeur à l'arrêt, un œuf de rumeur » (Lacouture 20).

## **Bibliographie Quatrième Chapitre**

Aristophane. *Théâtre complet*. Paris : Gallimard, coll. « La Pléiade », 1977.

Attali, Jacques. *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*. Paris : Fayard/Presses universitaires de France, 2001.

Benjamin, Walter « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » *Œuvres III*, Paris : Gallimard, 2000 [1939].

Bitbol, Michel. « Espace ». *Dictionnaire des concepts philosophiques*. Paris : Larousse, CNRS Éditions, Michel Blay dir., 2007, p. 266-267.

Blanchot, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris : Gallimard, 1955.

Bloch, Ernst. *Le principe espérance. Tome I*. Paris : Gallimard, 1976.

Bonnefoy, Yves dir. *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*. Paris : Flammarion, 1981.

Boutang, Pierre-André. *L'Abécédaire de Gilles Deleuze. Entretiens avec Claire Parnet*. Paris : Éditions Montparnasse, 2004.

De Certeau, Michel. *L'invention du quotidien. Art de faire I*, Paris, Gallimard, Folio, 1990, p. 181- 187.

Deleuze, Gilles et Claire Parnet. *Dialogues*. Paris : Flammarion, 1996.

Detienne Marcel. « La Rumeur, elle aussi, est une déesse ». *Le Genre humain. La rumeur*. Paris : Fayard. Revue trimestrielle publiée avec le concours de la Maison des Sciences de l'Homme, de l'École des Hautes Études en Sciences sociales et du CNRS, n° 5, 1982, p. 71-81.

Detienne, Marcel et Jean-Pierre Vernant. *Les ruses de l'intelligence. La Métis des Grecs*. Paris : Flammarion, 1974.

Devaux, Michaël. « L'esprit de l'espoir ». *Tolkien aujourd'hui. Actes du colloque de Rambures, juin 2008*. Michaël Devaux, Vincent Ferré et Charles Ridoux dir. Valenciennes : Presses universitaires de Valenciennes, 2010, sous presse.

Devaux, Michaël, Vincent Ferré et Charles Ridoux (éd.), *Tolkien aujourd'hui. Actes du colloque de Rambures, juin 2008*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2010, sous presse.

Flem, Lydia. « Bouche bavarde et oreille curieuse ». *Le Genre humain. La rumeur*. Paris : Fayard. Revue trimestrielle publiée avec le concours de la Maison des Sciences de l'Homme, de l'École des Hautes Études en Sciences sociales et du CNRS, n° 5, 1982, p. 11-19.

Freud, Sigmund. *L'interprétation des rêves*. Paris : Presses universitaires de France, 2003.

Garnier, Xavier et Pierre Zoberman. *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?* Paris : Presses universitaires de Vincennes, coll. « L'imaginaire du texte », 2006.

Garnier, Xavier. « La littérature et son espace de vie ». *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?* Paris : Presses universitaires de Vincennes, coll. « L'imaginaire du texte », 2006, p. 17-30.

Gervais, Bertrand. *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire*. Montréal : Le Quartanier, coll. « Erres Essais », tome I, 2007.

Grimal, Pierre. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Paris : Presses universitaires de France, 1999.

Grossman, Évelyne. *L'angoisse de penser*. Paris : Éditions du minuit, coll. « Paradoxe », 2008.

Guenancia, Pierre. *Le regard de la pensée. Philosophie de la représentation*. Paris : Presses universitaires de France, 2009.

Gusdorf, Georges. *Mythe et métaphysique*. Paris : Flammarion, coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1953.

Heidegger, Martin (a). *Essais et conférences*. Paris : Gallimard, 1958.

\_\_\_\_\_ (b). « Qu'est-ce que la métaphysique ? ». *Questions I et II*, Paris : Gallimard, « Tél », 1990 [1929].

Hoët, Sébastien « Des corps épuisés : l'effort et la fatigue dans *The Lord of the Rings* ». *Tolkien aujourd'hui. Actes du colloque de Rambures, juin 2008*. Michaël Devaux, Vincent Ferré et Charles Ridoux dir. Valenciennes : Presses universitaires de Valenciennes, 2010, sous presse.

Honoré, Bernard. *L'épreuve de la présence. Essai sur l'angoisse, l'espoir et la joie*. Paris : L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2005.

Joffrin, Françoise. « À propos du mythe d'Éros. Entre manque à être et savoir faire ». [En ligne] <http://auriol.free.fr/psychanalyse/eros.html>. Page consultée le 1<sup>er</sup> septembre 2010.

Kant, Emmanuel. « Que signifie s'orienter dans la pensée ». *Vers la paix perpétuelle et autres textes*. Paris : Flammarion, 1991.

Kearney, Richard. *Poétique du possible. Phénoménologie herméneutique de la figuration*. Paris : Beauchesne, 1984.

Kierkegaard, Søren (a). *Miettes philosophiques, Le concept de l'angoisse, Traité du désespoir*, Paris : Gallimard, 1990.

\_\_\_\_\_ (b). *La Reprise*. Paris : Garnier Flammarion, 1990.



Lacouture, Jean. « Bruit et information ». *Le Genre humain. La rumeur*. Paris : Fayard. Revue trimestrielle publiée avec le concours de la Maison des Sciences de l'Homme, de l'École des Hautes Études en Sciences sociales et du CNRS, n° 5, 1982, p. 19-30.

Lalande, André. *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. Paris : Presses universitaires de France, 1947.

Laurent, Jérôme. *Platon*. Paris : Hâtier, coll. « Profil », 1999.

Lémonon Jean-Pierre. *Les Épîtres de Paul. 2, Romains, Galates*. Paris : Bayard, 1996.

Lyotard, Jean-François. *Discours. Figure*. Paris : Klincksieck, 1971.

Mallarmé, Stéphane. « Un coup de dés » [En ligne]  
<http://mallarme.direz.fr/Mallarme/CoupDeDes> Page consultée le 30 août 2010.

Marcel, Gabriel. *Homo viator*. Paris : Aubier. 1963.

Morin, Edgar. *Introduction à la pensée complexe*. Paris : Éditions du Seuil, 2005.

Mounier, Emmanuel. *Introduction aux existentialismes*. Paris : Denoël, 1947.

Paci, Enzo. *Kierkegaard vivant*. Paris : Gallimard, 1966.

Paty, Michel. « Des rumeurs d'incertitude ». La rumeur. *Le Genre humain. La rumeur*. Paris : Fayard. Revue trimestrielle publiée avec le concours de la Maison des Sciences de l'Homme, de l'École des Hautes Études en Sciences sociales et du CNRS, n° 5, 1982, p. 31-47.

Plan reliant les personnages dans le récit *The Lord of the Rings*. [En ligne]  
<http://xkcd.com/657/large/>. Page consultée le 10.08. 2010.

Platon. *Œuvres complètes. Sous la direction de Luc Brisson*. Paris : Flammarion, 2008.

Plesu, Andrei. *Despre îngerii* [Sur les anges]. Bucarest : Humanitas, 2007.

Ricœur, Paul (a). « La souffrance n'est pas la douleur ». *Psychiatrie française*. No spécial juin 1992; *Autrement*, n° 142, 1994. Texte reproduit [En ligne] <http://www.fondsriceur.fr/photo/la%20souffrance%20n%20est%20pas%20la%20douleur.pdf>. Page consultée le 10 octobre 2010.

\_\_\_\_\_ (b). *Temps et récit. Tome I*. Paris: Seuil, 1983.

Saint-Augustin. « Traité de la foi, de l'Espérance et de la Charité » *Œuvres complètes de Saint-Augustin traduites pour la première fois sous la direction de M. Raulx, Bar-Le Duc, 1869*, tome XII, p. 1-43. Reproduit [En ligne] <http://www.abbaye-saint-benoit.ch/saints/augustin/foi/index.htm>. Page consultée le 5 octobre 2010.

Thomas d'Aquin. *Opuscules de Saint Thomas d'Aquin*. Vol. I, p. 77 et suiv. [En ligne] [http://books.google.ca/books?id=MqcrAAAAYAAJ&pg=PA77&lpg=PA77&dq=Saint+Thomas+d%27Aquin+esp%C3%A9rance+et+foi&source=bl&ots=U3D7gePSuc&sig=xQm98HFvcE1nRuOlygBoPIjByFE&hl=fr&ei=q2jPTODGIpC6sAPNwn7Aw&sa=X&oi=book\\_result&ct=result&resnum=2&ved=0CBkQ6AEwAQ#v=onepage&q&f=false](http://books.google.ca/books?id=MqcrAAAAYAAJ&pg=PA77&lpg=PA77&dq=Saint+Thomas+d%27Aquin+esp%C3%A9rance+et+foi&source=bl&ots=U3D7gePSuc&sig=xQm98HFvcE1nRuOlygBoPIjByFE&hl=fr&ei=q2jPTODGIpC6sAPNwn7Aw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=2&ved=0CBkQ6AEwAQ#v=onepage&q&f=false). Page consultée le 30 septembre 2010.

Simha, Suzanne. « Désir ». *Dictionnaire de concepts philosophiques*. Michel Blay dir. Paris : Larousse – CNRS Éditions, 2007, p. 199-203.

Tolkien, John Ronald Reuel (a). *Le Seigneur des anneaux*, éd. complète avec Appendices et Index, traduit de l'anglais par Francis Ledoux, Paris : Christian Bourgois, 2002 [1972 pour la traduction française]: *La Communauté de l'anneau*, tome I; *Les deux tours*, tome II et *Le retour du roi*, tome III.

\_\_\_\_\_ (b). *The Lord of the Rings*. London: HarperCollins Publishers. One volume paperback edition, 1995 [1968]: *The Fellowship of the Ring*, *The Two Tower*, *The Return of the King*.

Vadean, Mirella (a). « Traces, savoirs et pensées de l'ange. Figurations ». *L'envoûtement et le processus figural*. Ottawa : @analyses. Revue de critique et de théorie littéraire, collectif à paraître, 2011.

\_\_\_\_\_ (b). « La ritournelle comme mode de pensée lié au figural ». *Figures et discours critique*. Montréal : Presses universitaires de l'Université du Québec à Montréal, coll. « Figura », Mirella Vadean et Sylvain David dir., à paraître 2011.

Vernant, Jean-Pierre. *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris : Gallimard, 1989.

## Conclusion

Il y a du bon à appeler quelquefois un chat un chat,  
mais la liberté de l'esprit s'éprouve davantage dans  
sa capacité à entrevoir dans une chose la figure  
d'une autre chose ...  
(Guenancia 65)

Sans avoir la prétention d'avoir touché à la limite de ce travail, nous constituons ce chapitre de conclusion qui ne saurait être l'un conclusif aussi. Si le texte s'arrête, la recherche, la pensée se poursuit, le texte n'étant jamais la demeure ultime de la recherche. Sans ignorer donc les limites de ce travail, nous présentons les résultats auxquels nous a conduite cette recherche, tout en pointant les principales difficultés auxquelles nous nous sommes heurtée dans ce parcours, ainsi que les aspects demeurés non résolus, qui dessineraient donc de possibles pistes de recherche à venir.

\*\*\*

Nous avons exploré dans cette étude la figure, son apparition et son évolution en tant que principe privilégié d'un imaginaire inter et transdisciplinaire. Ces deux perspectives revendiquent une méthode particulière de travail : en bouleversant toute analyse de l'imaginaire dite traditionnelle et en l'ouvrant vers d'autres voies et valeurs. En convoquant plusieurs champs d'étude dont le littéraire, la musicologie, la philosophie (voire la psychologie), nous avons essayé de les traverser, de faire interagir leurs méthodes aussi, dans l'entreprise d'une pensée qui s'édifie par et grâce aux affects.

Le premier chapitre a pour tâche d'établir le sol où s'implante notre imaginaire. Pour déterminer la catégorie de mythe littéraire, il a fallu surmonter, étape par étape, plusieurs difficultés liées d'abord à la définition de la catégorie du mythe en général, liées ensuite à la compréhension du mythe littéraire en opposition avec le mythe primordial, ethnoreligieux. De nombreuses théories ou méthodes exposent des points de vues les plus divers et variés à l'égard de cette opposition, à l'égard de la construction de la catégorie de mythe littéraire aussi. Celles-ci ne peuvent être contournées pour comprendre le fait que dans le cas du mythe littéraire, il importe moins d'envisager une quête de l'origine (du mythe), qu'une quête de l'origine de la pensée à partir du mythe. Partant de la mythocritique, nous avons essayé de saisir ce transfert en nous positionnant du côté d'un lecteur duquel on attend qu'il intègre à l'aide de la figure les spécificités liées au territoire où s'enracine son objet d'étude. À la différence de toute autre catégorie fictionnelle, le mythe littéraire caractérisé par la surdétermination, porte sa contribution à l'explication du monde, du cosmos, en le bouleversant par les figures qu'il engendre. Ce premier chapitre a bien limité sa tâche. Nous n'avons ni redéfini le mythe, ni résolu la différence entre le mythe et le mythe littéraire, ces aspects demeurent des questions ouvertes à la critique du mythe, nous avons uniquement tenté de comprendre le mythe littéraire à partir de la perspective qui nous intéresse, celle de l'émerveillement, en tant que « disposition mentale » du mythe.

Le deuxième chapitre propose de restreindre le territoire du mythe littéraire en le limitant à l'étude du récit *The Lord of the Rings* de Tolkien. Plusieurs écueils se sont érigés à l'égard du statut de ce récit, écueils dont nous n'avons pas pu faire l'économie non plus, en dépit du fait que notre étude ne se propose pas d'étudier un genre précis

associé à ce récit par le biais du mythe. Ainsi, nous nous sommes éloignée de toute perspective d'étude de l'origine des mythes repris dans ce récit de différentes mythologies (nordique, grecque), nous avons privilégié la perspective créatrice du lecteur. Pour ce dernier, cette quête de l'origine du mythe passe derrière l'évasion dans un univers mythique créé comme une *asterisk reality*. On ne demande pas au lecteur de croire en cet univers, mais de se laisser pénétrer par celui-ci, de faire de lui une occasion de pensée. Ainsi, nous sommes arrivée devant une incompatibilité liée au concept de *myth-making*, (généralement attribué à ce récit de Tolkien) qui se dévoile plutôt comme *myth-remaking*. Pour saisir et favoriser le côté innovant dans l'imaginaire, nous avons proposé la catégorie de **mythe-en-invention**. Celle-ci désigne le sol, le territoire démarqué où des figures émergent, dans un espace de pensée qui s'entrevoit d'ores et déjà comme un intervalle.

Le troisième chapitre est consacré à la figure, à son ordre (et son rapport au texte), à son processus d'apparition, au mécanisme de ce processus qui se déroule à la manière d'un leitmotiv wagnérien, ainsi qu'à la répétition de la figure comme différence dans l'esprit du lecteur. La figure fait voir qu'elle est en mesure de changer et de renouveler la pensée de celui qui figure en lisant, en faisant passer cette pensée d'une simple représentation à une synthèse. La pensée à laquelle donne lieu la figure est différente et se décrit comme puissance (deleuzienne), ou comme liberté (kierkegaardienne).

Le quatrième et dernier chapitre est une application du processus figural qui émerge sur le territoire du **mythe-en-invention** tolkienien à partir du récit *The Lord of the Rings*. En tant que lectrice, nous avons fait l'expérience de la figure de l'angoisse qui se détache d'une constellation figurale d'un voyage vers la mort. Cette figure se répète à un premier

niveau, horizontalement, et donne à penser l'affect de l'angoisse. Mais, son action ne se limite pas à cette répétition externe, dite d'égalité. La figure de l'angoisse se répète dans la différence (Deleuze), elle se répète en tant qu'exception (Kierkegaard), elle se fait espoir. En changeant de plan, de l'horizontal au vertical, cette figure libère la pensée des lois préexistantes, imposées par différentes théories, et restitue la dimension subjective et individuelle sur le terrain artistique. Le lecteur, qui trouve son modèle dans Éros et se sert du mythe pour édifier ainsi son identité comme celle d'un être de l'intervalle par excellence, ressent la joie de cette libération de pensée et tente de la partager au sein d'une communauté lectorale naissante. Relativement à la figure, celle-ci décrit un double espace en tant qu'intervalle à son tour. Spatialisée au niveau intrinsèque elle fait coexister le *muthos* et le *logos* qui ignorent la hiérarchie; spatialisante au niveau extrinsèque, elle crée une extension à partir du récit, montrant que la lecture ne s'arrête pas au niveau du texte.

La conclusion de notre étude se dégage, en réalité, dès ce dernier chapitre. D'abord, en nous positionnant au niveau du lecteur pour *faire l'expérience des figures* dans un contexte inter et transdisciplinaire, nous ne pouvons pas demeurer indifférente face au constat de l'impossible « arrangement » (Kierkegaard) de la figure. Nous comprenons ici « arrangement », dans le sens de dispositif théorique stable, de grille. La figure y échappe constamment. Par contre, elle arrange la pensée, elle l'agence. C'est à ce dernier sens de l'arrangement que nous nous sommes attachée pour expliquer notre entreprise de présenter symétriquement la figure de l'angoisse à travers trois projections à partir du récit de Tolkien, en face de trois projections de la figure de l'espoir, chaque série étant liée intrinsèquement par des éléments opposants : la souffrance et le désir. Ces deux

éléments nous ont permis de comprendre que dans son évolution, la figure retient toujours du passé tout en laissant entrevoir l'*à venir*. D'un côté, c'est sur le fond de la souffrance que la corruption s'est effacée pour laisser entrevoir la dénaturation, pour qu'ensuite cette dernière s'efface et fasse apparaître la régression de la pensée. D'un autre côté, c'est le désir qui a pris en charge l'enchaînement de l'espoir comme attente, comme transcendance puis comme indépendance, c'est lui l'arrière-plan qui assure l'enchaînement de ces trois états. Finalement, la figure, dans son évolution leitmotivique de l'angoisse à l'espoir, conserve dans son abyme la souffrance (du passé) lorsqu'elle se répète différemment comme désir (dans l'avenir).

\*\*\*

S'il fallait, à présent, adopter un point de vue autocritique, nous le ferions en cherchant à relier la forme au fond de notre recherche à l'aide de la communication. Toute étude se rapporte, concerne, intègre une communication, ou plutôt une dialectique de communication. Qu'en est-il de la dialectique de la communication dans notre cas ? Sans conteste, il s'agit d'une communication métissée, hybride, par la double entreprise qui vise, d'un côté, l'objet de notre étude – les figures issues du **mythe-en-invention** tolkienien, et de l'autre, le mouvement de pensée suivi à/par l'émergence de ces figures. La première entreprise, nous l'inscrivons dans une communication de type direct, une communication de savoir (Kierkegaard). Elle a occupé nos trois premiers chapitres à travers lesquels nous avons cherché à faire passer à notre tour un objet de



savoir acquis par la critique du mythe, par le récit de Tolkien<sup>233</sup> ou par la phénoménologie de la figuration. En détaillant davantage certains de ces aspects, nous aurions pu nous en tenir à ce seul type de communication pour l'ensemble de notre étude. Mais, au fur et à mesure que notre recherche avançait, au fur et à mesure que le lien entre pensée, affects et figuration se profilait, nous nous sommes rendu compte de l'in vraisemblance de cette communication, impropre à la compréhension de la figure, du processus figural.

Dès lors, comment concilier la communication de savoir avec la figure, et son agir sur le lecteur ou sur le critique (sur l'interprète) ? Ajoutons à cela la difficulté posée par les perspectives inter et transdisciplinaires qui exigent, du côté méthodologique, le maillage de plusieurs compétences d'où la dimension subjective ne peut pas être exclue. Cependant, celle-ci est difficilement compatible avec la communication de savoir.

Ainsi, nous avons pris la liberté de constituer un quatrième et dernier chapitre pour cesser de « parler » de l'imaginaire (mythique, figural...) et tenter de le pratiquer, de faire *l'expérience des figures*. Nous nous sommes ainsi éloignée d'une figure cadavre (objet inanimé d'étude) dont le processus figural pourrait s'étudier en rétrospective, et nous avons accepté de suivre une figure vivante qui amorce une pensée vivante, *en train de se faire*. Ainsi, nous avons complété le premier mouvement par lequel la figure « vient à l'esprit » (Kierkegaard) par le mouvement qui la sort aussi de l'esprit : « Il est possible qu'on puisse faire *entrer* une science dans la tête d'un homme, mais dès lors [...] il faut l'en faire *sortir* » (Kierkegaard 83). Si la figure « vient à l'esprit » dans des conditions plus ou moins objectives, en s'appuyant sur différentes théories, elle sort assurément de

---

<sup>233</sup> À une exception près, car dans le deuxième chapitre nous nous sommes éloignée d'une simple écriture de l'acquis du récit de Tolkien par la mise en place d'une catégorie que nous édifions et proposons nous-mêmes comme **mythe-en-invention**.

*notre* esprit, résultat de notre pensée qui tient d'un cheminement personnel et subjectif, cheminement fait en marcheur, pas à pas, pour ainsi nous diriger dans l'espace, du texte vers l'intervalle. Ce dernier chapitre souligne le besoin du passage d'une communication de savoir ou directe à l'une de pouvoir ou indirecte : « Par rapport à la communication du pouvoir [...on crée] déjà une situation. Par rapport à la communication du savoir, où tout est objectif, il n'y a pas de situation » (Kierkegaard 83). Nous avons cessé de « parler » pour tenter de « créer une situation ». Infiniment plus appropriée à l'expérience des figures, elle est déclenchement d'une puissance de pensée que nous reconnaissons avant tout comme bénéfice direct de notre recherche. Ainsi, les trois premiers chapitres représentent un parcours obligé, horizontal pour arriver à comprendre à notre tour, dans le quatrième chapitre que la figure échappe à toute institution et à toute institutionnalisation. Mais, pour qu'elle échappe à cela, elle doit d'abord en faire partie.

Finalement, il est aussi approprié d'évoquer une incompatibilité par rapport à notre expression. Comme nous l'avons souligné dès notre Introduction, dans cette étude, nous ne nous sommes pas donné le mandat d'envisager ce qui nous fascine chez Tolkien d'une manière générale, mais de nous laisser en proie à notre propre fascination, exercée par les figures issues de son récit. Or dans ce cas, l'analyse de la figure et de son processus, qui tend notamment vers une communication de pouvoir, indirecte, exige que l'on parle au « Je », que l'on tienne compte de l'individuel. En parlant au « Je », on prend de plus en plus de distance avec l'objet vu comme un simple fait. En parlant au « Je », on s'implique, on prend des risques, on assume ses responsabilités.

Dès lors, comment expliquer la rédaction de cette étude au « nous » ? La figure déstabilise fortement la Rhétorique (nous l'avons vu et souligné dans le troisième

chapitre). Si le « nous » convient aux trois premiers chapitres tant sur le plan du fond que sur celui de la forme, au dernier chapitre, il n'est adopté que du point de vue formel.

Par contre, désormais, le « nous » n'a plus d'assise dans cette partie finale destinée à pointer le résultat d'une recherche. Dans notre cas, un tel résultat confirme que quiconque s'en prend aux figures s'expose à une déconstruction constante de *toute* règle. Relevant d'une communication indirecte ou de pouvoir, la figure se prend à la forme de l'écriture même et la démolit. Continuer à écrire cette partie finale au « nous » signifie s'enfoncer dans la contradiction, signifie contester l'essence de la figuration. On a montré que la seule voie pour échapper à la figure, à son charme, à son envoûtement, est peut-être de lui obéir. Il faut donc obéir aussi à cette dernière spécificité à laquelle nous expose la figure.

En passant du « nous » au « je », on confirme la métamorphose qui s'est opérée grâce aux figures comme expérience tout au long de cette étude. En passant du « nous » au « je », on renonce à utiliser une communication de savoir uniquement pour attirer l'attention sur une communication de pouvoir (Kierkegaard 59), on achemine vers cette dernière.

\*\*\*

Transgression faite, je peux à présent considérer la primitivité, un aspect essentiel auquel Kierkegaard attache beaucoup d'importance, car ce serait non seulement une caractéristique légitime pour la communication de pouvoir, mais bien indispensable pour le contexte d'une recherche à venir sur le terrain de la théorie de l'imaginaire<sup>234</sup>. La primitivité relèverait d'une impression propre qui devrait prévaloir et qui ne devrait pas fléchir trop vite devant la tradition analytique qui dominerait à un certain moment donné.

---

<sup>234</sup> Il s'agit de la recherche participative ou expérimentale décrite dans le Préambule de notre étude.

Le penseur qui sacrifie sa primitivité ou la refoule la fait avorter pour être bien vite compris de ses contemporains, acquérir bien vite un peu d'influence et se précipiter dans le train de la génération qui démarre à l'instant : ce penseur-là est [...] abominable (Kierkegaard 40).

Renoncer à la primitivité, à sa propre primitivité, signifie *se ranger* dans une catégorie communément admise et *arranger* les choses et la pensée selon l'ordre imposé par celle-ci. Préserver sa propre primitivité, s'éloigner de l'accommodation, confère au lecteur ou mieux au critique, la possibilité de s'impliquer directement dans sa propre recherche et de se multiplier sans adhérer à une catégorie décrite par une majuscule, la catégorie du Critique de la figure. Préserver sa subjectivité et son individualité ne signifie pas révoquer toute communauté lectorale ou interprétative, mais plutôt, bien opérer le choix de celle qui se constitue en respectant ces caractéristiques<sup>235</sup>. Ainsi, le grand apport de la figuration relève du fait qu'elle permet de garder encore la personnalité du critique (ou de l'interprète), de ne pas rendre tout, et à tout prix, objectif (Kierkegaard 68). Or, cela me semble un aspect essentiel pour le domaine de l'art, du littéraire, d'où sont issues ces interprétations<sup>236</sup>.

Mon étude m'aura permis de me heurter à cette dernière difficulté d'ordre langagier, une difficulté qui s'ajoute à bien d'autres qui ont alourdi la tâche. « Mais, il faut rendre la tâche difficile, car seule la difficulté enflamme l'enthousiasme » (Kierkegaard 65). Pour ce qui est de cet enthousiasme, je l'associerais certes au contact, au croisement de connaissances issues des champs de savoir différents, probant ainsi la Relation. La Relation est la modalité de toute démarche inter ou transdisciplinaire, éloge du nomadisme et du rhizomatique, par lesquels toute identité (disciplinaire et disciplinée)

---

<sup>235</sup> Cela en dépit du fait que préserver sa subjectivité et son individualité signifie aussi accepter parfois l'isolement, le chantonement, la méditation pour soi, la contemplation, le musement, qui ne se soucient et ne se sacrifient pas dans le devoir d'une réflexion généralement acceptée.

<sup>236</sup> ... la communication de l'art [...] elle est indirecte, [...] essentiellement indirecte (Kierkegaard 76).

s'étend vers l'Autre et dans un rapport à l'Autre (Glissant 23). La racine s'assouplit car, dorénavant, par la pratique de l'interdisciplinaire, du transdisciplinaire, ce qui compte n'est plus la racine qui établit, qui fixe et fige dans un sol bien déterminé, mais le mouvement, le désir de ce mouvement qui montre que l'identité ne se cherche plus au niveau de la racine, mais au niveau de la Relation même. Dorénavant, je suis appelée à faire en sorte que le savoir de la racine, soit du littéraire, de la musicologie, de la philosophie, de la psychologie, se donne dans l'intuition de leur Relation. En pratiquant ainsi l'analyse, j'admets, dès le départ, que l'Autre est déjà dans le Même d'un champ de savoir délimité. Dans mon cas, l'Autre de la musicologie, de la philosophie est déjà dans le Même du littéraire. Il y décrit des trajectoires possibles en sur-activant le littéraire, la connaissance du et à partir du littéraire. Les limites deviennent floues, jusqu'à s'effacer complètement dans à la Relation.

Une conséquence importante qui en découle vise le statut de la théorie. Le fait d'adopter un point de vue théorique à partir des disciplines bien circonscrites ne signifie pas préserver ce point de vue et cette même démarche au niveau dit supérieur, complexe de l'inter et transdisciplinaire. Autrement dit, la théorie, si elle existe et domine au niveau de la discipline, ne se récupère pas tout simplement au niveau de l'inter-discipline. Il ne suffit pas d'ajouter la théorie du mythe, de la théorie du récit de Tolkien, de la théorie de la figure et de sa phénoménologie, pour prétendre d'avoir trouvé dans cette somme une nouvelle théorie inter ou transdisciplinaire. En réalité, la théorie, lorsqu'elle passe d'une perspective disciplinaire à celle inter ou transdisciplinaire, elle perd du terrain. La théorie s'essouffle, elle vacille, car ses frontières ne la protègent plus. « La pensée théoricienne répugne à consacrer [l']abolition [des frontières], à saborder par là

ses bastions. Elle ruse avec la poussée du monde, s'y dérobe. Elle s'invente des paravents » (Glissant 44). Et se cache derrière !

La Relation, par ses caractéristiques, par son dynamisme, contrarie la théorie dont le but est la stabilité idéologique. La Relation déstabilise, fragilise à tout moment puisqu'elle cherche sans cesse à se parfaire, nous demande sans cesse d'œuvrer à la parfaire à une échelle disciplinaire supérieure. Or cela nous confirme dans un état d' « errance enrhizomée » et nullement dans une « errance enracinée » (Glissant 53).

La question ouverte par ma recherche est : l'inter, le transdisciplinaire, peuvent-ils intégrer une pensée théorique ? Ou faut-il se libérer de celle-ci pour s'associer à une manière différente de penser, à travers des outils nouveaux ?

La Relation est dépendante de l'Ailleurs. Pratiquée dans le contexte de mon étude et depuis la perspective du lecteur, elle préserve de consommer le littéraire sans y participer. La figure engage le lecteur à une perpétuelle disposition de figuration, mais qui ne saurait se réaliser sans le renouvellement du regard sur la discipline, sur le rapport de la discipline à la théorie.

La Relation, perturbatrice de la perspective théorique inter, transdisciplinaire *jette* le lecteur du **mythe-en-invention** dans une véritable « esthétique de la turbulence », où la pensée s'agite et prend conscience du procédé hardi de la figure, faisant ainsi contourner le « piège toujours confortable de la généralisation » (Glissant 170), rendant ainsi possible le nomadisme dans un monde traversé par d'autres mondes.

## ***Bibliographie Conclusion***

Glissant, Édouard. *Poétique de la relation*. Paris : Gallimard, 1990.

Guenancia, Pierre. *Le regard de la pensée. Philosophie de la représentation*. Paris : Presses universitaires de France, 2009.

Kierkegaard, Søren. *La dialectique de la communication*. Paris : Payot et Rivages, 2004.  
Traduit du danois par Else-Marie Jacquet-Tisseau. Préface et notes de Jacques Lafarge.

## **Annexe 1 Éventail des études réalisées à partir du récit *The Lord of the Rings* de Tolkien**

Note : Cette annexe ne se veut pas une revue complète constituée dans le but de restituer l'état de la recherche de l'œuvre de Tolkien. Des catalogues complets peuvent être facilement consultés de nos jours grâce à l'Internet<sup>237</sup>. Nous avons procédé à une sélection des études universitaires réalisées (nous remarquerons qu'ils visent notamment le niveau de la maîtrise), notre intention n'est pas de les reproduire, mais a pour but de souligner l'attention actuelle prêtée à la dimension mythique, philosophique, musicologique du récit de Tolkien. La perspective figurale, telle que nous la proposons ne recoupe aucune de ces perspectives envisagées. Nous énumérons quelques études regroupées dans plusieurs catégories, en fonction de leurs orientations :

**Études en rapport avec le mythe** (notamment dans la perspective de la production):

Benoît, Johnny. *La représentation symbolique et mythographique de l'épée dans Le The Lord of the Rings de J.R.R Tolkien* (mémoire en anglais : *The Symbolic and Mythographic Representation of Swords in J.R.R. Tolkien's The Lord of the Rings*, maîtrise, Perpignan, 2003).

Bourgeois, Chrystel, *La dimension mythologique dans la Fantasy : l'influence de Tolkien* (thèse de doctorat, Paris 13, 2009).

Bouyssou, Alain. *Tolkien's Use of Mythologies in The Silmarillion* (maîtrise, Bordeaux, 1992).

---

<sup>237</sup> Le site de Vincent Ferré, professeur à l'Université de Paris 13 se démarque par une constante mise à jour des études réalisées en lien avec Tolkien en France, en Belgique, au Québec ou à l'Île de la Réunion. Selon les statistiques publiées sur ce site et datées du 3 novembre 2010, on compte à présent : 139 maîtrises de type Masters 1 (et "Licences"), 21 Diplômes d'études approfondies de type Masters 2, et 29 thèses de doctorat, soit 188 travaux en tout.



Brémont, Aurélie. *L'Influence celtique sur Tolkien* (thèse de doctorat, Études anglaises, Paris 4, 2009).

Buckley, Elizabeth Ann. *Reality, Mythology, Invention in JRR Tolkien's The Lord of the Rings* (maîtrise, Besançon, 1982).

Cancian, Carole. *The occult in J.R.R. Tolkien's work, the Eddas and Wagner's Tetralogy* (maîtrise anglais, Pau, 1997).

Challande, Nathalie. *There and back again : a mythical Quest into Sir Thomas Malory's La Mort d'Arthur and JRR Tolkien's The Lord of the Rings* (maîtrise, Grenoble, 1990).

Chanudet, Christine. *JRR Tolkien : the Maker of a modern Mythology* (maîtrise, Orléans, 1984).

Gorgievski, Sandra. *Le mythe arthurien dans l'imaginaire du monde anglophile (1970-1990)* (thèse de doctorat, littérature anglaise, Paris 4, 1997).

Guilluy, Thomas. *Challenging the Feminist Approach : Tolkien's Female Entities as Inspiration and their Mythical Idealisation* (maîtrise, Université Catholique d'Angers, 2004).

Joufflineau, Thomas. *Le mythe du The Lord of the Rings, de sa parution à nos jours* (DEA, Rennes 2, 2003).

Kenna, Bilal. *La mythologie nordique selon John Ronald Reuel Tolkien (La Légende de Sigurd et Gudrún) et les prémices de la mythologie anglaise (Le The Lord of the Rings)* (master 1 LGC, Paris 13, 2010).

Liny Marie-Pierre, *Symbols and references in the Lord of the Rings by Tolkien* (maîtrise, Orléans, 1988).

Loggia, Yannis. *Système, récit et création mythiques : l'exemple d'Hésiode et de Tolkien* (maîtrise Lille 3, 1999).

Malval, Didier. *The influence of Philology and Mythology on JRR Tolkien's The Hobbit* (maîtrise, Clermont-Ferrand, 1993).

Massis, Olivier. *Le Silmarillion (Tolkien) : inspirations mythologiques et chrétiennes* (maîtrise, Grenoble, 1991).

Merle, Aude Scarlett. *Myth and Modernity in The Lord of the Rings* (maîtrise, anglais, Nice, 2003).

Nicollet, Anne. *La symbolique féminine dans Le The Lord of the Rings de J.R.R. Tolkien et La Tétralogie de Wagner* (maîtrise, Pau, 1995).

Rodier, Carole. *Ideology and its mythical Expression in The Lord of the Rings* (maîtrise, Grenoble, 1991).

Siraj, Sajida. *La réécriture du mythe nordique dans le Légendaire Tolkienien et dans la tétralogie de Wagner* (DEA en cours, Nancy II).

Soria, Séverine. *La résurgence du mythe arthurien au XX<sup>e</sup> siècle* (thèse de doctorat, Besançon, en cours).

Thivent, Valérie. *Le thème de la quête dans L'Enchanteur de Barjavel et The Lord of the Rings de J.R.R. Tolkien* (thèse de doctorat, Paris 10, 1997).

Van den Haute, Ralf. *Indo-European and traditional mythological Elements in Tolkien : A comparative Study of the Pantheon in The Silmarillion and The Edda*, (mémoire de Licence en Philologie germanique, correspondant à la maîtrise, Université Libre de Bruxelles, 1984).

Hunter, Cheryl A. *Mythological heroes and the presence of the hero and journey archetypes in The Lord of the Rings and Harry Potter* (MA, University of New Hampshire, 2007).

Fenwick, Andrew. *Girdles of Iron, Breast-plates of Silk: Homeric women and Christian Pity in Tolkien's Middle-earth* (MA, Ottawa, 1994).

### **Imaginaire mythique médiéval et merveilleux :**

Agostini, Marion. *La forêt ou les métamorphoses du merveilleux chez J.R.R. Tolkien* (The Lord of the Rings), *K. Ekman* (Les brigands de la forêt de Skule), *C. Charriere* (La forêt d'Iscambe) (maîtrise, Aix-Marseille 1, 1995).

Alibert, Laurent. *Imaginaire médiéval et mythologique dans l'œuvre de Tolkien* (maîtrise, Nanterre, 2002).

Allier, Marianne. *Evil in The Lord of the Rings by J.R.R. Tolkien* (maîtrise, Grenoble, 1999).

Delaroche, Bruno. *Mythologie et inspiration chrétienne chez Tolkien* (thèse de doctorat, études anglaises, Nantes, 1985).

Moriau, Emeric. *Permanence et redéfinitions héroïques de l'idéal chevaleresque dans la Queste del Saint Graal, Don Quijote de la Mancha (Cervantès) et The Lord of the Rings (Tolkien)* (master2/DEA, Paris 13, 2007).

Vincent, Emmanuel. *The Lord of the Rings by J.R.R. Tolkien. How Does the Author Make Us Believe in an Imaginary World?* (maîtrise études anglaises, UCO Angers, 2000).

### **Approches philosophiques et psychologiques :**

Alliot, Bertrand. *La nature est un séjour* (thèse de doctorat en philosophie, Marne-la-Vallée, en cours).

Bouchard, Michel. *Les modèles micro-psychanalytiques dans The Lord of the Rings de J.R.R. Tolkien. Les pouvoirs et les influences de l'Anneau unique* (MA, Université du Québec à Rimouski, 2010).

Caland, Fabienne. *Seuils, passages, paroles : les lieux initiatiques dans The Lord of the Rings (Tolkien), Paradise Lost (Milton) et Inferno (Dante)*, (thèse de doctorat, Limoges, 1999).

Dufau, Jean-Christophe. *L'Être et le temps dans l'œuvre de J.R.R. Tolkien* (thèse de doctorat, études anglaises, Artois, 2000).

Houillier, Sandrine. *Temptation and transgression in J.R.R. Tolkien's The Lord of the Rings* (maîtrise, Nantes, 2004).

Jezeau, Guillaume. *The Notion of power in The Lord of the Rings* (master, Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2006).

Salleron, Estelle. *La Joie chez Tolkien et CS Lewis, entre désir et expérience du paradis comme au-delà du monde* (master 2, École pratique des Hautes Études, 2007).

Epp, Jonathan. *Depictions of race: self and Other in Tolkien's and Jackson's Lord of the Rings* (MA, Lakehead University 2008).

### **Approches religieuses :**

Banchereau, Luc. *Tolkien and the Christian Myth* (maîtrise, Angers, 2002).

Birks-Baudichon, Annie. *La Rétribution dans l'œuvre de Tolkien* (thèse de doctorat en littérature anglaise, Paris 4, 2007).

Chemali, Marc. *Le Sacré dans The Lord of the Rings de J.R.R. Tolkien* (thèse de doctorat, études anglaises, Paris 10, 1994).

Laurrieu, Sabrina. *Death and Sacrifice in The Lord of the Rings by J.R.R. Tolkien* (maîtrise, Toulouse-Le Mirail, 2004).

Père Monnier Bertrand. *L'influence biblique dans la littérature de Tolkien* (master, Metz, 2008).

Telegone, Didier. *Création et post-créations : la théodicée de J.R.R. Tolkien* (DEA Lettres et Sciences sociales, La Réunion, 1997).

Dudley, Cynthia. *Christian Heroism in J.R.R. Tolkien's The Lord of the Rings* (MA, McGill University 1988).

### **Approches musicales :**

Davy, Frédéric. *Tolkien's Musical Realms* (maîtrise, études anglaises, Le Mans, 2000).

Denard, Émilie. *Musique et musicalité chez Tolkien*, (thèse de doctorat, études anglaises, Paris 4, en cours).

Le Mortellec, Patrick. *Les Anneaux : quatre pièces pour le piano* (maîtrise, Poitiers, 1996).

Veron, Adeline. *Étude comparée de la tétralogie L'Anneau des Nibelung de R. Wagner et la trilogie Le The Lord of the Rings de Tolkien* (maîtrise, Orléans, 2003).

### **Espace :**

Ducreux, François. *L'Espace imaginaire dans les œuvres de J.R.R. Tolkien* (The Lord of the Rings, The Hobbit, Unfinished Tales), (thèse de doctorat, Paris 4, 1995).

Jourde, Pierre. *Géographies imaginaires (Th. More, J. Gracq, H. Michaux, J.R.R. Tolkien)* (thèse de doctorat, Paris 12, 1989).

Liau, Nicolas. *Une rencontre au sommet : les lieux de la rencontre monstrueuse en tant qu'espace du vertige dans Le Cycle de Randolph Carter (H.P. Lovecraft) et Le The Lord of the Rings (J.R.R. Tolkien)* (maîtrise Limoges, 2003-2004).

### **Réception et lecture:**

Ardennois, David. *Le phénomène Tolkien : les paradoxes d'un best-seller* (master, Louvain, 2006).

Colonnier, Floriane. *Étude sociologique de la réception de J.R.R. Tolkien en France* (maîtrise, IEP Toulouse, en cours).

Maitret, Isabelle. *La « représentativité » du lecteur par les personnages principaux de Hobbits dans les romans de Tolkien* (maîtrise, Besançon, 1993).

Timmons, Dan. *Mirror on Middle-earth: J.R.R. Tolkien and the Critical Perspectives* (PhD, Toronto University, 1988).

Brisbois, Michael J. *Where the Shadows lie: Nature, Modernity and the Audience of Middle-earth* (MA , Northern University British Columbia, 2005).

## **Annexe 2 Extraits du récit *The Lord of the Rings* et de sa traduction *Le Seigneur des Anneaux***

### Note :

Nous précisons que les traductions de ces extraits ne nous appartiennent pas. Nous nous référons à la seule traduction reconnue de ce récit, traduction appartenant à Francis Ledoux. La traduction du récit de Tolkien relève d'une très grande difficulté reconnue par les spécialistes. Des travaux ont été dernièrement entamés dans le but d'améliorer cette seule traduction en français, publiée par Christian Bourgois Éditeur en 1972 et 1973. Tous ces essais ont été, pour l'instant, abandonnés.

*Notre travail ne vise nullement aucune entreprise de traduction personnelle de ce récit.* Nous avons pris soin, tout au long de notre analyse de vérifier le sens des citations pris comme support de notre étude. Aucun écart de sens n'est noté dans le passage de l'anglais en français pour notre propos. Nous avons pris la décision d'établir cette annexe uniquement dans le but d'alléger la lecture des passages du récit reproduit dans sa langue d'origine.

'You ought to go quietly and you ought to go soon', said Gandalf.

[...]

'But, in the meantime, what course am I to take?'

'Towards danger; but not to rashly, nor to straight', answered the wizard (Tolkien 64-65).

- Vous devriez partir sans bruit et bientôt, dit Gandalf [à Frodon]

- [...] quel chemin dois-je suivre ?
- Celui du danger, mais pas inconsidérément, pas trop directement, répondit le magicien (Tolkien traduction, tome I 120-122).

\*\*\*

Round the corner came a black horse, [...] and on it sat a large man, who seemed to crouch in the saddle, wrapped in a great black cloak and hood, so that only his boots in the high stirrups showed below; his face was shadowed and invisible (Tolkien 73).

Un cheval noir [...] s'avancait dans le tournant; et dessus était assis un homme de grande taille qui semblait ramassé sur la selle, enveloppé dans un grand manteau noir à capuchon, de sorte que seules ses bottes se voyaient en dessous dans les hauts étriers; sa figure était invisible dans l'ombre (Tolkien traduction, tome I 137).

\*\*\*

While they were halted, the wind died down, and the snow slackened until it almost ceased. They tramped on again. But they had not gone more than a furlong when the storm returned with fresh fury. The wind whistled and the snow became a blinding blizzard. Soon even Boromir found it hard to keep going. The hobbits, bent nearly double, toiled along behind the taller folk, but it was plain that they could no go much further, if the snow continued. Frodo's feet felt like lead. Pippin was dragging behind. Even Gimli, as stout as any dwarf could be, was grumbling as he trudged (Tolkien 281).

Tandis qu'ils étaient arrêtés le vent tomba, et la neige diminua au point de cesser presque. Ils repartirent d'un pas pesant. Mais ils n'avaient pas parcouru plus d'un furlong que la tempête revint avec une fureur nouvelle. Le vent souffla et la neige se mua en blizzard aveuglant. Bientôt Boromir lui-même trouva dur de continuer. Les Hobbits, pliés en deux, peinaient derrière les gens plus grands; mais il était clair qu'ils ne pourraient aller beaucoup plus loin si la neige continuait à tomber ainsi. Les pieds de Frodon lui semblaient de plomb. Pippin traînait en arrière. Même Gimli, aussi fort qu'un Nain pouvait l'être, geignait en clopinant (Tolkien traduction, tome I 494-495).

\*\*\*



It was dreary and wearisome. Cold clammy still held sway in this forsaken country. The only green was the scum of livid weed on the dark greasy surfaces of the sullen waters. Dead grasses and rotting reeds loomed up in the mists like ragged shadows of long-forgotten summers.

As the day wore on the light increased a little, and the mists lifted, growing thinner and more transparent. Far above the rot and vapours of the world the Sun was riding high and golden now in a serene country with floors of dazzling foam, but only a passing ghost of her could they see below, bleared, pale, giving no colour and no warmth (Tolkien 612).

C'était morne et fastidieux. L'hiver froid et humide régnait toujours sur ce pays abandonné. La seule note verte était la mousse d'algues livides à la surface sombre et grasse des lugubres eaux. Des herbes mortes et des roseaux pourrissants apparaissaient dans les brumes comme des ombres déguenillées d'être depuis longtemps oubliés. Comme le jour s'écoulait, la lumière s'accrut légèrement et les brumes se levèrent, devenant plus minces et plus transparentes. Dominant de haut la pourriture et les vapeurs du monde, le soleil planait haut et doré à présent dans une région sereine au sol d'écume éblouissante, mais on n'en voyait en bas qu'un spectre passager, indistinct, pâle, ne donnant ni couleur ni chaleur (Tolkien traduction, tome II 374).

\*\*\*

Presently it grew altogether dark: the air itself seemed black and heavy to breathe. When lights appeared Sam rubbed his eyes: he thought his head was going queer. He first saw one with the corner of his left eye, a wisp of pale sheen that faded away; but others appeared soon after : some like dimly shining smoke, some like misty flames flickering slowly above unseen candles; here and there they twisted like ghostly sheets unfurled by hidden hands.

[...]

'Yes, yes', said Gollum. 'All dead, all rotten. Elves and Men and Orcs. The Dead Marshes...!' (Tolkien 613-614).

Ce fut bientôt l'obscurité totale : l'air même semblait noir et lourd à respirer. Quand des lumières apparurent, Sam se frotta les yeux : il pensait que sa tête lui jouait des tours. Il en vit d'abord une du coin de l'œil gauche, une traînée de pâle luminosité; puis d'autres s'élevèrent peu après : les unes semblables à de la fumée aux ternes reflets, d'autres à des flammes embrumées, papillotant lentement au-dessus de chandelles invisibles; par-ci par-là, elles formaient des volutes comme des fantomatiques voiles déployés par des mains cachées.

[...]

- Oui, oui, dit Gollum. Tous morts, tous pourris. Des Elfes, des Hommes et des Orques. Les Marais des Morts (Tolkien traduction, tome II 375-376 et 377).

\*\*\*

Frodo [...] feeling the way become steep before his feet, he looked wearily up; and then he saw it, even as Gollum had said that he would: the city of Ringwraiths. [...] All was dark about it, earth and sky, but it was lit with light. Not the imprisoned moonlight welling through the marble walls of Minas Ithil long ago, Tower of the Moon, fair and radiant in the hollow of the hills. Paler indeed than the moon ailing in some slow eclipse was the light of it now, wavering and blowing like a noisome exhalation of decay, a corpse-light, a light that illuminated nothing. If the walls and tower windows showed, like countless black holes looking inward into emptiness; but the topmost course of the tower revolved slowly, first one way and then another, a huge ghostly head leering into the night. For a moment the three companions stood there, shrinking, staring up with unwilling eyes (Tolkien 688).

Frodon [...] sentant le chemin devenir escarpé devant ses pieds, il leva la tête avec lassitude; et alors il la vit, tout comme Gollum le lui avait dit : la Cité Esprits servant de l'Anneau. [...] Tout était noir alentour, terre et ciel, mais elle était éclairée. Ce n'était pas le clair de lune emprisonné qui jaillissait au travers des murs de marbre de Minas Ithil au temps jadis, de la Tour de la Lune, belle et radieuse au creux des collines. Plus pâle en vérité que la lune souffrant de quelque lente éclipse était sa lumière présente, qui vacillait et soufflait comme une exhalation fétide de pourriture, une lumière cadavre, une lumière qui n'éclairait rien. Dans les murs et la tour se voyaient des fenêtres, trous noirs innombrables donnant à l'intérieur sur le vide; mais l'assise supérieure de la tour pivotait lentement, d'abord d'un côté, puis d'un autre, énorme tête spectrale lorgnant dans la nuit. Les trois compagnons restèrent un moment craintifs, regardant à contrecœur (Tolkien traduction, tome II 503-504).

\*\*\*

[...] but Frodo was too much occupied with his burden and with the struggle in his mind to debate, and almost too hopeless to care.

[...]

So the desperate journey went on, as the Ring went South and the banners of the kings rode north. For the hobbits each day, each mile, was more bitter than before, as their strength lessened and the land became more evil.

[...] the dreadful menace of the Power that waited, brooding in deep thought and sleepless malice behind the dark veil about its Throne. Nearer and nearer it drew, looming blacker, like the oncoming of a wall of night at the last end of the world. Four days has passed since they had escaped from the orcs, but the time lay behind them like a ever-darkening dream.

[...] the two wanderers came to an hour of blank despair. (Tolkien 914).

[...] mais Frodon était trop occupé de son fardeau et de la lutte qui se déroulait dans son esprit pour discuter, et Presque trop désespéré pour s'en soucier.

[...]

Ainsi se poursuivit le voyage désespéré, l'Anneau allant vers le sud, tandis que les bannières des rois montaient vers le nord. Pour les Hobbits, chaque jour, chaque mille était plus dur que le précédent, à mesure que leur force diminuait et que le pays devenait plus sinistre.

[...] l'horrible menace de la Puissance qui attendait, ruminant dans une profonde réflexion et une malice sans cesse en éveil derrière le voile sombre tendu autour de son trône. Plus près, toujours plus près, toujours plus noire, comme l'approche d'un mur de nuit à l'ultime bout du monde.

[...] les deux voyageurs atteignirent une heure de profond découragement. Quatre jours s'étaient écoulés depuis qu'ils avaient échappés aux Orques, mais le temps était derrière eux comme un rêve de plus en plus sombre (Tolkien traduction, tome III 331-332).

\*\*\*

Now the four companions went forward, past the clear wood-fire burning upon the long hearth in the midst of the hall. Then they halted. At the far end of the house, beyond the hearth and facing north towards the doors, was a dais with three steps; and in the middle of the dais was a great gilded chair. Upon it sat a man so bent with age that he seemed almost a dwarf; but his white hair was long and thick and fell in great braids from beneath a thin golden circlet set upon his brow. In the center upon his forehead shone a single white diamond. His beard was laid like snow upon knees; but his eyes still burned with a bright light, glinting as he gazed at the strangers. Behind his chair stood a woman clad in white. At his feet upon the steps sat a wizened figure of a man, with a pale wise face and heavy-lidded eyes (Tolkien 501).

Les quatre compagnons s'avancèrent alors au-delà du clair feu de bois qui flamboyait sur le longâtre au centre de la salle. Puis, ils s'arrêtèrent. À l'extrémité opposée, face aux portes et au nord, s'élevait une estrade avec trois marches, et au milieu se trouvait un grand fauteuil doré. Un homme y était assis, tellement courbé par l'âge qu'il paraissait presque nain; mais ses cheveux blancs, longs et fournis, tombaient en grandes tresses de sous un mince cercle d'or posé sur son front. Au centre de celui-ci scintillait un unique diamant blanc. Sa barbe reposait comme de la neige sur ses genoux; mais ses yeux brûlaient d'un vif éclat et étincelaient comme il observait les étrangers. Derrière son fauteuil, se tenait une femme vêtue de blanc. Sur les marches à ses pieds, était assis un homme ratatiné, dont le visage pâle et les yeux aux lourdes paupières reflétaient la sagacité (Tolkien traduction, tome II 184).

\*\*\*

*Láthspell* I name you, Ill-news; and ill news is an ill guest they say'. He laughed grimly, as he lifted his heavy lids for a moment and gazed on strangers with dark eyes" (Tolkien 502).

Je vous nomme Lath-spell, Mauvaises Nouvelles; et mauvaises nouvelles font mauvaise hôte, dit-on.

Il eut un rire sinistre, tout en levant un instant ses lourdes paupières pour observer les étrangers de ses yeux sombres (Tolkien traduction, tome II 185).

\*\*\*

'Battle is vain. Why should we wish to live longer? Why should we not go to death side by side?'

[...]

Then Denethor leaped upon the table, and standing there wreathed in fire and smoke he took up the staff of his stewardship that lay at his feet and broke it on his knee. Casting the pieces into the blaze he bowed and laid himself on the table, clasping the *palantír* with both hands upon his breast. And it was said that ever after, if any man looked in that Stone, unless he had a great strength of will to turn it to other purpose, he saw only too aged hands withering in flame (Tolkien 835, 836).

La bataille est vaine. Pourquoi désirerions-nous vivre plus longtemps ? Pourquoi n'irions-nous pas à la mort côte à côte ?

[...]

Denethor bondit alors sur la table et, se dressant là au milieu du feu et de la fumée, il ramassa le bâton de sa charge qui gisait à ses pieds et le brisa sur un genou. Il jeta les morceaux dans les flammes, puis il se courba et s'étendit sur la table, serrant de deux mains le *palentir* sur sa poitrine. Et l'ont dit qu'à jamais après cela, si un homme regardait dans cette Pierre, à moins d'avoir une grande force de volonté pour la tourner vers d'autres buts, il n'y voyait autre chose que deux mains de vieillard se desséchant dans la flamme (Tolkien traduction, tome III 196, 198-199).

\*\*\*

All this last day Frodo had no spoken, but have walked half-bowed, often stumbling, as if his eyes no longer saw the way before his feet [...] the growing weight of the Ring, a burden on the body and a torment to his mind. Anxiously Sam has noted how his master's left hand would often be raised as if to ward of a blow,

or to screen his shrinking eyes from a dreadful Eye that sought to look in them. And sometimes his right hand would creep to his breast, clutching, and the slowly, as the will recovered mastery, it would be withdrawn

[...]

No taste of food, no feel of water, no sound of wind, no memory of tree or grass, or flower, no image of moon or star are left to me. I'm naked in the dark Sam, and there is no veil between me and the wheel of fire. I begin to see it event with my waking eyes, and all else fades (Tolkien, 914, 916).

Frodon n'avait pas parlé de toute cette dernière journée; il avait marché à demi courbé, trébuchant souvent, comme si ses yeux ne voyaient plus la route devant ses pieds [...] il endurait le pire, le poids croissant de l'Anneau, fardeau pour le corps et tourment pour l'esprit. Sam avait remarqué avec anxiété la façon dont la main gauche de son maître s'élevait souvent comme pour parer un coup ou pour protéger ses yeux contractés d'un terrible Œil qui cherchait à regarder dedans. Et parfois, sa main droite crispée se glissait vers sa poitrine, puis se retirait comme la volonté reprenait le dessus.

[...]

Il ne me reste aucun goût de nourriture, aucune sensation d'eau, aucun son de vent, ni souvenir d'arbres, d'herbe ou de fleurs, aucune image de la lune ou d'étoiles. Je suis nu dans les ténèbres, Sam, et il n'y a aucun voile entre moi et la roue de feu. Je commence à la voir même de mes yeux éveillés, et tout le reste disparaît (Tolkien traduction, tome III, 332, 335 - 336).

\*\*\*

'I am glad that you are here with me', said Frodo. 'Here at the end of all things, Sam'.

[...] 'it's like things are in the world. Hopes fail. An end comes. We have only a little time to wait now. We are lost in ruin and downfall, and there is no escape' (Tolkien 929).

- Je suis heureux que tu sois ici avec moi, dit Frodon. Ici à la fin de toutes choses, Sam.

[...] ainsi vont les choses dans le monde. L'espoir n'aboutit pas. Une fin vient. Nous avons peu de temps à attendre, maintenant. Nous sommes perdus dans la ruine et l'effondrement, et il n'y a aucun moyen d'y échapper (Tolkien traduction, tome III 356, 357).