



# **Tolkien: Essai d'une lecture philosophique**

**Mémoire**

**Kevin Robert**

**Maîtrise en philosophie - avec mémoire**  
Maître ès arts (M.A.)

Québec, Canada

# **Tolkien: Essai d'une lecture philosophique**

**Mémoire**

**Kevin Robert**

Sous la direction de :

Gilbert Boss, directeur de recherche

## Résumé

Nous proposons ici une exploration philosophique radicale d'une œuvre littéraire dans le but de tester les limites de la légitimité de ce qu'une modalité particulière de la discipline philosophique considère comme objet de recherche approprié. Nous avons donc choisi d'étudier l'œuvre de Tolkien pour plusieurs raisons exposées ci-dessous. La première est la forme et l'immensité de son univers fictif, et l'effort de vérisimilitude historique qui a occupé ses considérations tout au long de sa rédaction. La seconde est la position conceptuelle de l'auteur à propos de la rédaction de fictions ainsi que ses considérations linguistiques. Finalement, la confluence des différentes dimensions réflexives mentionnées ci-dessus, qui apparaissent toutes esthétiquement motivées, doit aussi être couplée à la dimension religieuse intime et particulière de la vie de l'auteur. Cet étrange mélange a produit une œuvre qui a dépassé son auteur et qui a continué de grandir après sa mort grâce au travail d'édition de son fils. Nous parierons donc que l'étrange contexte de création, qu'est celui de la vie intime de l'artiste, ait culminé en une œuvre suffisamment riche pour, non seulement nous permettre une analyse philosophique intéressante, mais nous permettre d'en reconstruire positivement une vision philosophique du monde. Pour ce faire nous parcourrons l'œuvre narrative de Tolkien dans ses dimensions conceptuelles et morales, politiques et psychologiques, et nous disperserons notre recherche stratégiquement à travers le corpus principal de l'œuvre narrative, c'est-à-dire *The Silmarillion* et *The Lord Of The Rings*. Nous commencerons au début chronologique et mythique de celle-ci et nous progresserons jusqu'au point culminant de la fiction historique tout en contextualisant l'interprétation de manière continue afin de toujours reconfirmer, de l'intérieur, les conclusions auxquelles nous serons précédemment arrivés. Ce faisant, nous espérons défier, de manière convaincante, les normes institutionnelles, qui régissent ce qui peut être légitimement considéré comme une œuvre philosophique.

## Table des matières

Résumé.....	ii
Liste des abréviations.....	iv
Introduction.....	1
Chapitre1: La Genèse.....	9
Intitulé.....	9
Un.....	12
Deux.....	16
Premier commandement.....	18
La Musique.....	22
Eschatologie.....	24
Trois.....	30
Dispute.....	37
Virtualité.....	43
Chapitre 2 : Tom Bombadil.....	48
La chanson.....	49
Le troubadour.....	54
La nature du pouvoir.....	58
Liberté et Autorité.....	62
Goldberry et la joie.....	67
La mortalité envisagée positivement.....	71
La Maîtrise.....	74
Chapitre 3: L'Anneau.....	85
Ses pouvoirs et effets.....	85
L'Anneau comme personnages.....	89
L'immortalité dans l'œuvre de Tolkien.....	94
Tom et l'Anneau.....	99
Chapitre 4: Les Races Libres De Arda.....	107
L'action et le désir.....	108
L'espoir.....	114
L'espoir profond.....	116
L'espoir chez les Nains.....	117
L'espoir chez les hommes.....	119
L'espoir chez les elfes.....	120
Réconciliation vitale et échec du religieux.....	124
L'éthique positive.....	129
Conclusion.....	143
Bibliographie.....	165
Œuvres Philosophiques :.....	165
Œuvres Littéraires :.....	165
Commentateurs Chrétiens :.....	165
Annexe: Commentaires.....	167

## Liste des abréviations

*The Lord Of The Rings* : LotR

*The Silmarillion* : Sil

*The Letters of J.R.R. Tolkien* : Lettres

*The Philosophy of Tolkien, The Worldview Behind The Lord Of The Rings* : Kreeft

*The Gospel according to Tolkien : Visions of the Kingdom in Middle-earth* : Wood

## Introduction

Lorsqu'on tente d'aborder un auteur comme Tolkien, plusieurs problèmes s'offrent d'emblée au chercheur. Le plus grand d'entre eux du point de vue académique serait de savoir à quel endroit il pourrait placer cet auteur dans l'histoire des idées, et même si sa vision de la philologie n'est pas elle-même teintée de la vision d'un auteur, ce qui en retour ordonnerait la place qu'il serait capable de donner à un écrivain de roman fantastique. Or, si on y regarde de plus près, ce problème n'en est pas un et se résout de lui-même, car un vrai chercheur saurait que l'erreur ou l'errance, apparente ou réelle, d'une recherche particulière, manifeste dans son résultat, n'entraîne pas nécessairement une condamnation du processus de recherche lui-même. En se plaçant donc dans une perspective philologique déterminée, il est possible que Tolkien n'ait pas sa place dans l'histoire des idées, mais qu'une étude philosophique n'en soit pas moins enrichissante, car il peut advenir que le paradigme philologique subisse un quelconque changement qui rendrait les idées de Tolkien valides du point de vue académique lors de ladite étude ou subséquemment. Il semble donc que le premier problème posé ci-dessus n'en soit jamais vraiment un pour un chercheur qui viserait à enrichir son objet de recherche plutôt qu'à l'entretenir dans une certaine forme déterminée, ou qui viserait par exemple le succès professionnel ou une certaine validation de sa pratique par ses pairs.

Il convient alors de se demander quelle conception de l'art permet d'envisager philosophiquement un type d'œuvre aussi obliquement concerné par les considérations habituelles de la philologie que peut l'être l'œuvre de Tolkien. On considérera ici la notion d'instauration comme cette base conceptuelle d'une manière similaire à celle proposée par Souriau dans *L'instauration philosophique* qu'il sied ici de développer sommairement afin de pouvoir expliciter le positionnement qui est pris face à cette conception particulière de l'art. La perspective instaurative proposée par Souriau considère toute forme de création comme artistique au sens large. Celle-ci comprend donc les arts, mais aussi toute manière d'exister qui laisserait une trace manifeste et persistante<sup>1</sup>. Cette trace est alors envisagée

1 SOURIAU, Étienne, *L'instauration Philosophique*, Paris, Librairie Félix Arcan (Bibliothèque De Philosophie Contemporaine), 1939, p. 8-9.

comme un reflet du monde à travers l'artiste qui peut être plus ou moins englobant. De manière générale c'est la conception de l'art qui sera ici utilisée dans le contexte de l'analyse ainsi que dans l'œuvre soumise au contexte d'analyse. Il existe chez Souriau plusieurs déclinaisons de l'instauration qui varient grandement en puissance, la plus puissante étant l'instauration philosophique qui se détermine d'abord par sa faculté de fonder un monde, entier et clair, artistiquement. Plusieurs critères sont donnés pour qualifier la puissance potentielle d'une instauration et nous guider dans la recherche instaurative. Nous ne nous astreindrons pas ici complètement à cette définition, mais nous conserverons tout de même l'idée que les instaurations ne sont pas toutes exprimées avec la même puissance. Nous préférons postuler qu'il convient de les envisager singulièrement dans leur dimension créatrice afin de pouvoir déterminer si elles sont ou non philosophiques. Nous ne tenterons pas de définir préalablement ce qui peut, constitutivement ou formellement, promouvoir la puissance d'une instauration particulière avant de l'avoir abordée philosophiquement. La mention adverbiale du terme philosophique, bien que grandiloquent, peut rester quelque peu opaque au sens où elle se présente clairement à l'esprit de tous ceux qui sont familiers avec la discipline tout en gardant une dimension intime et irréductible pour ceux qui la pratiquent. Il convient donc de qualifier plus amplement ce qui est entendu par ce terme. Nous ne souhaitons pas chercher le niveau d'instauration que Souriau pourrait attribuer à l'œuvre de Tolkien puisque une telle approche tirait déjà ses fondements d'une prise de position nette par rapport à l'histoire des idées qui nous obligerait à considérer comme philosophique ce qui peut être inscrit dans un cadre déjà prédéterminé par un autre philosophe. Bien entendu il est possible à posteriori d'évaluer une œuvre selon une telle conception de la philosophie et d'y trouver une certaine valeur critique, mais ce ne serait pas ici ce qu'on peut appeler une analyse philosophique. Au contraire, la méthode empruntée ici sera celle de l'enquêteur de roman policier qui, à l'inverse, observera le donné empirique et tentera d'y établir des tracés pour reconstruire de l'intérieur les faits et les intentions les plus probables des suspects en cause. En procédant de cette manière nous nous exposons au risque de ne rien trouver de philosophique dans l'œuvre étudiée, puisque nous ne cherchons pas un paradigme moral déjà établi dans l'œuvre que nous tenterions de prouver ou d'invalider. Chaque question que nous soumettrons à notre raison et à notre

interprétation risque de ne pas être rencontrée par une réponse présentée sous une forme interprétable dans le donné matériel de l'œuvre. Il est donc possible à tout moment que l'étude avorte et qu'il soit impossible de trouver une valeur philosophique immanente à l'œuvre de Tolkien, mais l'étude qui aura été faite sera elle-même philosophique, c'est-à-dire critique, autonome et réflexive. Nous entendons par "critique" que le texte sera évalué de manière à en exposer les possibles contradictions. Nous entendons par "autonome" que le texte sera évalué en lui-même et non à la lumière d'une quelconque autorité, à cet effet nous considérerons ce que l'auteur a dit de son œuvre comme faisant partie intégrante de celle-ci. Finalement, nous entendons par "réflexive" que nous questionnerons notre propre pratique critique en nous appuyant sur le texte. Si au contraire nous avons tenté d'appliquer les catégories de l'instauration à l'œuvre de Tolkien, nous aurions pu démonstrablement en prouver ou en invalider la nature philosophique selon ce même critère, mais ce faisant, nous nous serions nous-même transformé en *Petit Souriau* et nous n'aurions pas pu affirmer la nature philosophique de notre propre entreprise qui serait devenue une simple imitation savante. Pour cette raison nous ne nous sentirons pas trop concerné par la forme actuelle de l'histoire des idées avant d'aborder une œuvre quelconque qui n'y figurerait normalement pas, telle que l'œuvre de Tolkien.

Une fois cet écueil surmonté il convient de se demander comment il sied le mieux d'aborder un auteur aussi prolifique que Tolkien. Une réponse aisée à cette question serait simplement de se proposer de commencer par ce qui peut être envisagé par la communauté littéraire comme son œuvre principale. Or, l'ensemble des écrits de Tolkien ne forme en réalité qu'une seule œuvre racontant l'histoire d'un monde imaginaire et de ses mythes jusque dans ses détails anthropologiques les plus fins. Une étude pertinente de Tolkien ne peut donc pas s'intéresser seulement à un corpus littéraire fermé ou artificiellement contraint, car le matériel de recherche serait trop arbitraire et limitant. Il peut alors être intéressant de l'aborder de manière historique, c'est à dire à la manière d'un historien, liant causalement les influences d'un peuple sur un autre à travers les centaines d'années de leur coexistence, envisageant leur relation politique comme des relations interpersonnelles pouvant être analysées à travers leurs acteurs principaux, mais aussi à travers les généralités proposées



par l'auteur au sujet de certains peuples. Cette méthode d'analyse a l'avantage de permettre une plus grande précision de la recherche en ne limitant pas le corpus de recherche, mais elle expose à une autre difficulté qui est celle du choix.

En effet, il faut encore que le chercheur choisisse un angle d'approche concret qui le satisfasse philosophiquement et qui lui permette d'accomplir sa propre prétention qui serait de proposer une étude philosophique de Tolkien. Plusieurs chercheurs l'ont déjà fait en promouvant ce qu'on pourrait appeler avec générosité la philosophie chrétienne. Ces chercheurs, bien que très dogmatiquement polarisés, ont tout de même trouvé un des thèmes les plus présents dans l'œuvre de Tolkien, c'est-à-dire la religion sous sa forme la plus forte, en tant qu'une spiritualité présente dans les mœurs et l'imaginaire collectif, mais absente comme structure formelle. Or il me semble que la manière la plus intéressante de formuler ce thème chez Tolkien serait de se demander s'il y a chez lui une morale transcendante qui serait opposée à d'autres conceptions du monde représentées de manière factice afin de créer un contraste convaincant pour le lecteur indécis. On peut donc tenter de traiter le problème de l'interprétation chrétienne à l'aide de la question de base suivante : existe-t-il un principe moral transcendant convaincant chez Tolkien ? C'est ce que nous ferons pour voir s'il est bel et bien question chez Tolkien d'une perspective théologique ou si une enquête plus approfondie ne nous conduira pas vers des cimes philosophiques plus intéressantes. Nous choisissons ici cette approche, car il semble pertinent de joindre le pas à la littérature secondaire qui extrapole beaucoup d'informations des contingences de la vie de l'auteur qui semble se refléter dans son œuvre. Pour cette raison il nous apparaît intéressant d'amorcer le processus de recherche avec une question commune afin de déterminer si des conclusions similaires vont émerger de l'exégèse ou si autre chose plus proche d'une philosophie pourra en émerger.

Pour bien aborder cette question, il faut d'abord en comprendre l'extension. Il est évident que l'œuvre de Tolkien comporte un principe moral et que celui-ci, comme la grande majorité des principes moraux, se propose à première vue comme un universel transcendant. Mais est-ce suffisant? En effet, le style d'écriture historiographique et

romanesque de Tolkien a pour effet de distinguer le narrateur du cadre conceptuel et d'empêcher toute absolutisation des propos écrits dans l'œuvre, car proposer un narrateur réellement omniscient nuirait au réalisme historique de l'œuvre, ce qui a pour conséquence de rendre nécessaire le fondement de la transcendance dans sa vérisimilitude historique.

La présente étude se penchera donc sur cette question de la manière suivante. D'abord on envisagera la cosmogonie que Tolkien propose pour tenter de comprendre les distinctions réelles entre ce qui est immanent et transcendant selon son ontologie propre, les liens qui existent entre ces deux mondes et la manière d'interpréter les actions des êtres qu'on appellera divins. Pour ce faire, on analysera le chant de la création qui permet de distinguer les différents niveaux ontologiques présents dans l'œuvre. On se penchera ensuite sur la prévalence des Valars dans l'histoire des enfants d'Éru et on se questionnera sur le statut de la liberté proposée à ceux-ci. Une fois cette première analyse terminée il conviendra de retrouver, dans l'œuvre principale de Tolkien, des traces de ces concepts préexistant au contexte historique de la guerre de l'anneau dans la dimension anthropocentrique de l'œuvre.

Le moyen choisi consistera en une analyse des personnages par leurs actions, leurs relations et leurs désirs. Chacun étant choisi pour un lien plus ou moins fort qu'il entretient avec les concepts susmentionnés. On commencera donc par une analyse extensive de Tom Bombadil et de l'anneau, puis on procédera à une comparaison afin de voir comment les conflits conceptuels exposés lors de la création du monde sont transposés dans des personnages ou des éléments du monde de manière plus directe et plus concrète. Une fois qu'on aura établi une sorte de corrélation entre les concepts moraux chez Tolkien et leurs extensions maximales dans le monde, on abordera un passage qui met en scène des personnages tout à fait normaux ou du moins auxquels n'est pas prêté cet air d'unicité qui est attribué à Tom et à l'anneau. On tentera de retrouver en action les différents principes moraux qui auront été identifiés comme centraux à l'œuvre préalablement à travers l'analyse de la genèse et celle de Tom et de l'anneau et d'identifier la manière dont ceux-ci

s'expriment dans un contexte proprement historique et à travers des personnalités singulières.

Le chemin réflexif étant tracé, il convient maintenant de glisser quelques mots sur la méthode d'analyse concrète qui sera préférée lors du présent travail. L'œuvre de Tolkien est une œuvre de très grande envergure, et tenter de chercher, à travers celle-ci, une sorte de fil réflexif qui conduirait à une philosophie peut sembler une entreprise qui devrait être tout aussi immense. On pourrait s'attendre à devoir parcourir les textes à la recherche de miettes de pain laissées par l'auteur qui nous indiqueraient une sorte de chemins vers sa pensée morale qui serait superficiellement laissée à la traîne sur la surface du texte ou dans les grandes articulations narratives. Nous nous opposerons ici à cette méthode pour deux raisons, la première étant que cette méthode d'analyse, surtout appliquée dans une œuvre de grande envergure, poserait le problème de devoir prouver, non-seulement que les hypothèses envisagées sont prouvables par le texte lui-même, mais que la sélection des « preuves » ne peut pas être elle aussi mise en doute de l'intérieur du texte. Pour produire une analyse convaincante, il faudrait donc la reproduire à de multiples reprises en envisageant toutes les variations possibles sur les choix de passages et en vérifiant si des contradictions devaient apparaître, il faudrait alors montrer que l'interprétation préférée par le chercheur est logiquement supérieure aux autres interprétations qu'il est possible de faire du texte. Une telle méthode serait donc principalement une recherche négative qui s'épuiserait probablement dans sa propre défense plutôt que d'arriver à une construction logiquement positive.

La seconde raison pour laquelle nous nous objecterons à l'emploi d'une méthode principalement déductive est que celle-ci ne semble pas offrir de réelle force argumentative. En effet, il serait facile de convaincre quiconque a déjà un biais de confirmation en ne faisant que peu de contre-recherche sur la validité des prémisses présentées. Or la longueur du texte offre trop de place à la construction de prémisses fondamentalement contradictoires. La tendance naturelle d'analyse qui devrait dominer serait principalement inductive, avec une composante déductive qui guidera la recherche vers un but déterminé.

Ce qui est ici considéré comme inductif sera le fait de suivre les prémisses admises et d'en évaluer la validité en la remettant constamment en cause de l'intérieur de manière à réduire les interprétations possibles à une seule expression véridique probable. C'est donc de cette manière que l'analyse sera envisagée afin de produire les conclusions les plus incontestables possibles.

Cette méthode nous expose cependant à un autre problème qui est celui du choix des passages concrètement envisagés. En effet, en procédant de cette manière, c'est-à-dire en se proposant d'épuiser le substrat interprétatif utilisé dans la formation d'arguments, nous supposons que les passages étudiés seront d'une grande importance relative dans le texte et il peut devenir tentant pour un détracteur de simplement refuser cette importance pour des raisons tout aussi contingentes que celles qui nous auront poussé à les envisager comme significatifs dans notre propre analyse. C'est pour cette raison que l'analyse commence au tout début de l'œuvre de Tolkien par le moment objectivement significatif qu'est celui de la genèse, de son œuvre principale, mais aussi de son *Legendarium*<sup>2</sup>. Par la suite nous envisageons des personnages et des concepts qui ne sont peut-être pas aussi évidemment importants, mais qui possèdent tout de même un poids symbolique assez évident de l'intérieur de l'œuvre, tels que Tom Bombadil et l'anneau unique, afin de mettre en relation les concepts plus immatériels découverts au premier chapitre dans un contexte concret. Le passage le plus contentieux sera donc celui sur l'intégration anthropomorphique des principes moraux analysés dans les passages précédents. Le pari ici effectué sera en fait que le choix concret des extraits utilisés pour exemplifier cette intégration est inconséquent puisque, si les conclusions précédentes étaient bonnes et que Tolkien est consistant dans l'application de ses propres principes moraux directeurs, il serait possible de les retrouver en toutes les parties dans le reste de l'œuvre. Le choix effectif de ces passages n'est cependant pas absolument arbitraire et vise une grande variété d'analyses possibles toutes condensées en un même contexte afin d'éviter l'objection qui pourrait naître de la sur-sélection de passages tous orientés artificiellement vers une conclusion similaire. Il semble

2 Le *Legendarium* est le terme utilisé pour parler de l'ensemble des oeuvres qui forment l'univers fantastique de Tolkien.

alors préférable de prendre un passage qui offre l'occasion d'étendre l'analyse à de multiples contextes individuels tout en restant concis dans l'œuvre.

Finalement, ces analyses seront toutes faites dans le but de départager entre la prétention de transcendance prêtée à l'œuvre par les interprètes chrétiens et le réalisme que nous soutiendrons et qui rend toute transcendance une question de foi, ce qui est insuffisant d'après les critères mentionnés plus haut pour permettre de fonder une transcendance de manière objective. Il sera intéressant de voir ce qui reste de la pensée de Tolkien une fois que les tensions chrétiennes couplées à une vision claire et critique du monde à travers cette œuvre de fiction aux proportions gigantesques qu'est l'univers de Tolkien seront mises en évidence. Ce reste, on le devine déjà, à travers ses écrits, profondément païen et enraciné dans la réalité.

## Chapitre1: La Genèse

Dans l'analyse d'une œuvre d'une aussi grande envergure que l'univers littéraire de Tolkien, il peut être intéressant d'aller regarder loin en arrière pour mieux comprendre les événements avec lesquels les héros plus modernes sont aux prises. Dans le cas de la présente analyse, il sied de remonter jusqu'au tout début du mythe de création, c'est-à-dire la genèse. Dans cette régression, il sera intéressant de tenter de comprendre comment, d'un point de vue plus théorique, Tolkien envisage le fondement de concepts tels la création, la liberté et la morale. De plus, on verra que l'auteur laisse planer certaines ambiguïtés sur des sujets qui seront vitaux à l'entreprise de recherche envisagée ici. Il sera donc de mise de tenter d'en donner une interprétation valide ou d'en donner le plus d'interprétation valide possible pour voir comment les tensions entre la croyance et la philosophie se déclinent chez Tolkien.

### ***Intitulé***

Le premier constat qu'il est intéressant d'effectuer par rapport à la genèse telle que présentée par Tolkien dans le *Silmarillion* est que le titre de ce chapitre est «Ainulindalë» ou, «The Music of the Ainur<sup>3</sup>». Ce dernier soulève déjà une tonne de questionnements. En effet, on peut se demander d'abord ce qu'est un «Ainur». Cette question trouve sa réponse rapidement, mais le fait que l'auteur ait choisi d'utiliser une de ses créations comme point focal du titre du tout premier chapitre, chronologiquement parlant, de son œuvre, montre que son ambition n'est pas uniquement historique, mais profondément artistique. En effet, on peut aisément s'imaginer lire un texte de mythologie qui nous serait étranger et rencontrer la même interrogation face à des noms d'êtres divins qui nous seraient inconnus. Ce sentiment de découverte qui demande au lecteur de se plonger dans la logique interne de l'œuvre afin de la comprendre, autant dans son fondement moral que dans sa trame narrative, est donc exigé du lecteur dès la première ligne.

3 Sil p. 3

Le deuxième élément percutant du titre est qu'il est une traduction de la langue utilisée par les premiers habitants d'Arda<sup>4</sup>. C'est donc une manière de fonder toutes les connaissances sur son œuvre de l'intérieur de celle-ci. On peut donc voir, encore une fois, que Tolkien exige de son lecteur une dévotion totale à son style et à la cohérence interne qu'il tente de poser. Le titre est donc déjà un avertissement au lecteur qui tenterait d'envisager son œuvre comme un simple roman. On ne peut, à aucun moment, considérer la présence d'un narrateur omniscient, chaque élément semblant être présenté de l'intérieur de l'histoire narrée. Ces deux premiers éléments nous indiquent donc comment l'œuvre doit être abordée dans son ensemble si on considère une telle chose importante.

Le troisième élément qui sera d'intérêt est le fait qu'il soit question de musique. En effet, il est curieux que ce premier chapitre dédié à la genèse porte avant tout sur la musique. On peut au moins déduire que la musique sera un thème important tout au long du chapitre et probablement tout au long de l'œuvre. Une question reste cependant, pourquoi avoir choisi la musique? À ce stade il serait possible d'envisager que le terme musique soit hyperbolique signifiant la parole, mais envisagée de manière tellement grandiose qu'elle nécessite une détermination plus glorieuse que «Le Verbe» ou «La Parole». Or on se retrouverait dans une perspective embarrassante face à la Bible si on adoptait strictement ce point de vue, car on pourrait être porté à croire que Tolkien aurait voulu faire un pied de nez audit texte sacré et aurait prétendu en écrire un meilleur ou plus digne. Toutefois il ne semble pas qu'il soit ici question de compétition, mais bien d'une toute nouvelle mythologie qui possède son existence séparée et dont les comparaisons allégoriques seraient inappropriées, ce qui est d'ailleurs soutenu par l'auteur lui-même<sup>5</sup>.

Une seconde interprétation serait d'envisager la musique pour elle-même, c'est-à-dire que la musique aurait effectivement participé ou été un élément central de la genèse. On peut alors se demander encore une fois pourquoi la musique plutôt qu'une autre forme de création artistique? Il est d'emblée possible d'écarter tous les arts qui nécessitent un médium, car si

4 Arda est le nom donné au monde lorsqu'on y réfère dans son entièreté.

5 LotR XXIV

une forme d'art doit être constituante de la genèse elle ne peut nécessiter une substance pour apparaître dans sa forme finale. Or, on aurait aisément pu imaginer qu'un dieu créateur et tout puissant ne nécessite pas de forme expressive pour créer. En effet, n'aurait-il pas pu simplement imaginer le monde et le porter vers l'existence? On peut donc se questionner aussi sur la nécessité d'exprimer la création comme si elle était pour quelqu'un d'autre, mais revenons d'abord au choix de la musique comme méthode expressive. La musique a une qualité étrange qui est celle d'être immatérielle et pourtant elle permet de vivre une expérience plus totale que ne le peut, il me semble, tout autre art visuel. En effet, alors qu'un art avec composante visuelle peut émouvoir il apparaît toujours à distance au sens où il n'est jamais totalement en nous. La musique cependant, semble avoir un accès direct à l'esprit, en ce sens que chaque note ne nécessite d'autre interprétation que ne fournit l'écoute. Il est possible qu'on ne comprenne pas la pièce dans toutes ses subtilités, mais on y est tout de même immergé. On peut donc comprendre qu'il y ait certaines similitudes entre la musique et l'expérience de ce qu'on appelle la réalité., puisque la réalité a aussi cette faculté de nous envahir comme étant l'expérience de pensée la plus prégnante qu'il nous soit donné de vivre et comme la musique il semblerait qu'il nous soit toujours impossible d'en comprendre toutes les subtilités simultanément. Suite à cette courte analyse sur le lien entre la musique et la genèse chez Tolkien il est plus aisé de comprendre pourquoi une si grande proportion de ses commentateurs ont adopté un point de vue chrétien. En effet, il semble qu'il soit plutôt aisé d'entrer directement dans une logique téléologique, la musique étant quelque chose de composée avec intention. Or, la suite de cette étude du texte de la création pourra apporter quelques doutes quant à celle-ci. On peut d'ailleurs revenir à la question laissée en suspens précédemment portant sur la nécessité d'une méthode de création qui soit expressive alors qu'un dieu en tant que tout puissant devrait pouvoir créer les choses par sa simple volonté. La réponse la plus simple semblerait être que le monde n'est pas créé pour lui et donc pour que la création puisse exister pour d'autres de manière suffisamment réelle elle doit être exprimée en entier, un peu comme un compositeur qui imaginerait des rythmes fantastiques qu'il ne prendrait jamais la peine de mettre sur papier ne serait jamais capable d'être un compositeur pour le reste de l'humanité mais uniquement pour lui-même. Cette première explication nécessitera quand même confirmation, car elle suppose que ceux



pour qui le monde est créé ne soient pas simplement des créations déterminées, mais des êtres libres, autrement le créateur ne serait pas différent d'un enfant s'offrant en spectacle à ses peluches.

## **Un**

«There was Eru, the One, who in Arda is called Ilúvatar [...]»<sup>6</sup>

Le texte commence par l'affirmation qu'au tout début il y avait Eru et que celui-ci était l'Un. Jusque-là, on peut se considérer en territoire connu, plusieurs textes religieux prennent une forme similaire, proposant une figure divine unique qui présiderait à la création. Or on peut comprendre le terme «the One» comme signifiant l'unique autant que l'unité. La distinction des deux variantes sur le terme est intéressante dans la mesure où en tant que Dieu il est unité universelle et, seul et unique Dieu, l'union de ces deux déterminations peut permettre de faire la proposition suivante, Eru possède en lui toutes les potentialités. Le nom qu'il porte dans le monde est d'ailleurs Ilúvatar, ce qui signifie littéralement «all father» ou père de tout et tous. Ce démiurge peut donc être tenu pour cause de tout ce qui a été, est et sera en tant qu'il est leur fondement de possibilité. Il est alors intéressant de noter qu'il n'est pas un Ainur tel que nommé plus haut dans le titre. On est donc en droit de se demander quel est son statut dans la création du monde si le titre ne le mentionne pas. On semble alors se retrouver face à deux possibilités, soit il n'est que marginalement impliqué, soit le titre réfère aux interprètes de la musique et non à son compositeur.

«[A]nd he made first the Ainur, the Holy Ones, that were the offspring of his thought, and they were with him befor aught else was made»<sup>7</sup>.

Il sera possible de comprendre les ramifications liées à cette interrogation durant l'analyse, mais pour l'instant il convient de revenir au texte pour y retrouver la première mention des Ainur. Ils sont déterminés d'abord comme étant «the Holy Ones». Cette détermination qui pluralise un singulier auquel on accorde suffisamment d'importance pour le mettre en majuscule peu laisser perplexe. Or, ce n'est qu'une contradiction de surface, il faut simplement entendre par cette graphie que les Ainur sont d'une même espèce, mais que

6 Sil p. 3

7 idem

chacun est unique et imperméable aux autres en essence, c'est-à-dire que l'essence de chacun lui est propre et ne peut être partagée par un autre. La seconde détermination qui est donnée aux Ainur est qu'ils sont les enfants de la pensée d'Eru. On peut donc voir pourquoi ceux-ci sont considérés comme uniques, car ils sont des idées discrètes portées à l'être par la seule volonté du créateur. Or, comme on a pu observer plus haut, ce type de création ne suggère aucune intersubjectivité, ou au moins n'en explicite pas la nécessité. En effet, on peut considérer les Ainur comme des externalisations d'Eru lui-même et en ce sens il est même possible, à priori, de les considérer comme ses constituants ou des organes. Il est par la suite mentionné que ceux-ci étaient avec les créateurs avant que quoi que ce soit d'autre ne soit créé. Cette dernière affirmation confirme qu'au moment de leur création les Ainur ne sont rien de plus qu'Eru lui-même, puisque comme lui ils existent de par sa seule pensée et n'ont pas besoin de lieu ou de temps pour évoluer.

«And he spoke to them, propounding to them themes of music; and they sang before him, and he was glad<sup>8</sup>.»

C'est dans ce vide qu'Eru parle pour la première fois aux Ainur et leur avance différentes idées de thèmes musicaux, ce à quoi leur réaction est de se mettre à chanter, ce qui enchante le créateur. On peut donc commencer à comprendre la raison pour laquelle il a choisi d'externaliser ses idées sous la forme d'être possédant une certaine autonomie et pouvant lui être servile. On comprend aussi pourquoi le titre est tel qu'il est, car ce sont effectivement les Ainur qui chantent, bien que ce soit sous les directions données par Eru. Or il est possible que cette expérience ne soit autre qu'une expérience de pensée présentée de manière analogique, proposant que l'invention requière une mise en relation de nos idées et de nos inclinaisons. Les thèmes musicaux représentant les idées à former et les Ainur représentant les traits de caractère qui apparaîtraient décortiqués et qui s'appliqueraient chacun d'une manière bien précise à l'idée à développer. C'est d'ailleurs ce qui est mis en scène dans ce passage du texte de la genèse, c'est-à-dire que la genèse comme entreprise de création décortiquée nous est présentée, et bien que ce soit en réalité Eru qui compose et qui crée par l'extension des Ainur qui lui sont constituants, ce sont bel et bien chacun des

8 idem

Ainur qui composent et qui chantent en exprimant leur individualité sans recherche d'unité, ce que seul Eru peut accomplir étant le seul à pouvoir réellement comprendre la profondeur de ladite unité. Il est donc possible de dire ceci d'Eru, qu'il n'est pas narcissique, pour la raison suivante, un Dieu narcissique aurait probablement cherché à créer entièrement seul et non en laissant libre cours à ses différents désirs comme singuliers. Il aurait pu chercher à travers son unité un principe supérieur à ses désirs qui l'aurait conduit à ne pouvoir créer que quelque chose qui lui soit parfaitement identique et servile, car se considérant toujours comme une nécessité première, il ne pourrait rien créer qui ne soit réellement autonome. En effet, le fait qu'Eru consulte les Ainur sur ses idées de thèmes musicaux confirme qu'il est plus intéressé par le fait de créer que par le fait d'être créateur, car il accorde une importance plus grande au développement total de l'idée et encourage chacun des Ainur à pousser son interprétation du thème musical jusqu'à la limite de sa puissance propre, plutôt que de vouloir créer une chose de laquelle il posséderait une compréhension intégrale immédiate. En effet, il est aussi possible de considérer ce processus de création comme analogue au processus réflexif qui vise toujours une augmentation de la compréhension par l'exercice de l'esprit qui est ici démultiplié par la multitude des idées représentée par les Ainur.

«But for a long while they sang only each alone, or but few together, while the rest harkened; for each comprehended only that part of Ilúvatar from which he came, and in the understanding of their brethren they grew but slowly<sup>9</sup>.»

Ceux-ci commencent donc à chanter, mais seuls ou en petits groupes alors que les autres écoutent, car comme il l'a été dit plus haut, ils sont chacun issus d'une partie radicalement différente de l'esprit du démiurge et, ce faisant, ils sont imperméables l'un à l'autre. Ceci est mentionné sur un certain ton de déception comme on peut le comprendre par l'usage du «But» en début de phrase qui semble signifier qu'on aurait pu déjà s'attendre à plus d'interaction de la part de la multitude des Ainur. En effet, la raison pour laquelle ils interagissent si peu semble être qu'ils sont mus d'une volonté de se comprendre entre eux, ce qui a été posé comme théoriquement impossible. Mais il semble tout de même que leur

9 idem

proximité prolongée et l'attention qu'ils se portent entre eux leur permettent éventuellement d'accroître cette compréhension et l'harmonie de leur chant.

«Yet ever as they listened they came to deeper understanding, and increased in unison and harmony<sup>10</sup>.» Ce qui était envisagé comme la tâche d'Eru, c'est-à-dire produire la synthèse des idées par ses créations, semble en partie se faire de soi-même. C'est à ce moment qu'Eru proclame une musique plus grandiose que n'a pu l'être aucune autre musique faite par les Ainur.

«And it came to pass that Ilúvatar called together all the Ainur and declared to them a mighty theme, unfolding to them things greater and more wonderful than he had yet revealed; and the glory of its beginning and the splendour of its end amazed the Ainur so that they bowed before Ilúvatar and were silent<sup>11</sup>.»

Il y a alors au moins deux interprétations possibles pour expliquer l'apparition de cette nouvelle musique. On peut l'attribuer entièrement à la divinité, ce qui serait le réflexe le plus chrétien. Or il semble que cette interprétation soit problématique et introduise une logique du mystère qu'il serait totalement impossible de suivre en terme de chaîne causale. L'étude philosophique tomberait alors à l'eau et on devrait en faire une étude strictement théologique et ignorer toutes les tensions présentes dans l'œuvre entre une philosophie qui promouvrait la vie et le monde et une théologie chrétienne traditionaliste instaurée dans un monde pré-chrétien.

La seconde interprétation consisterait à suivre la logique causale proposée jusqu'ici et suivant celle-ci on trouverait que ce nouveau thème musical est en fait la résultante d'un travail de synthèse réflexif et artistique, c'est-à-dire qu'il produit une œuvre plus grandiose que la somme de ses parties et qu'il procède d'un travail fait sur soi et ses propres idées. En effet, cette possibilité avait été mentionnée plus haut et il semblerait qu'elle se réalise ici concrètement. On peut aussi se questionner sur la raison pour laquelle Eru se donne en représentation aux Ainur, car il pourrait suffire qu'il ait créé pour être satisfait. Comme il a

10 idem

11 idem

été écarté plus haut qu'Eru puisse être narcissique on ne peut que conclure que cette représentation est en fait un conseil et que ce thème est soumis à l'examen des Ainur. Examen qui est réussi brillamment, puisque les Ainur s'inclinent devant sa majesté et sa puissance, et sont silencieux. Ce silence est analogue à celui dont ils faisaient preuve lorsqu'ils ont commencé à chanter, c'est-à-dire qu'ils écoutent et tentent de comprendre un esprit qui leur est radicalement différent de la même manière qu'ils ont pu se comprendre entre eux malgré les barrières conceptuelles qui étaient imposées.

## **Deux**

En effet, la détermination qui est donnée aux Ainur dans ce précédent extrait peut permettre ici de développer sur la puissance de l'intersubjectivité chez Tolkien. Il est dit que chacun des Ainur provenait d'une partie différente de l'esprit d'Eru. Le terme esprit employé ici laisse place à interprétation, car il signifie l'ensemble des processus mentaux de la divinité, pas seulement les processus qu'on pourrait appeler rationnels, mais aussi les processus sentimentaux. Il est alors possible de dire qu'un Ainur puisse être issu d'une émotion telle la colère ou l'amour et que, étant issu de cette partie de l'esprit, il est né incapable de comprendre le monde qui n'était alors que théorie musicale, autrement que par cette émotion qui le constituait. Mais, avec le temps et la proximité, il a été possible à tous les Ainur de s'individuer en un être ultimement complexe selon leur potentiel déterminé initial. Il semblerait qu'ils soient tous en train de tenter de répéter le même processus devant leur créateur pour tenter de s'élever à son contact et devant son exemple, ayant commencé leur éducation avec leurs pairs, ils pourraient enfin la poursuivre avec un maître.

«Then Ilúvatar said to them : «Of the theme that I have declared to you, I will now that ye make in harmony together a Great Music. And since I have kindled you with the Flame Imperishable, ye shall show forth your powers in adorning this theme, each with his own thoughts and devices, if he will. But I will sit and hearken, and be glad that through you great beauty has been wakened into song<sup>12</sup>.»»

12 idem

Ce dernier exige ensuite des Ainur qu'ils fassent de ce thème musical une grande musique en harmonie. Il est alors intéressant de voir en la même phrase trois termes tous liés à la musique d'une manière plus ou moins générale, c'est-à-dire qu'un thème serait la manière la plus générale de décrire une musique au sens où il signifie une mélodie de fond sur laquelle la composition prend place plus concrètement. L'harmonie décrit en même temps le fait que les Ainur chantent en même temps et aussi le fait qu'ils le fassent de manière accordée et qu'on se retrouve alors devant une pièce plus proche d'une composition finale. Enfin, l'expression «Great Music» pourrait être traduite par chef-d'œuvre dans un sens singulier et elle est donc la définition même de ce qu'on pourrait envisager comme une pièce musicale portée au sommet de ses potentialités, car un chef-d'œuvre entendu au sens singulier signifie au moins deux choses. D'abord que la pièce est elle-même portée à son sommet artistique, et ensuite que son compositeur a épuisé ses potentialités dans ladite pièce. En effet, les majuscules ici peuvent référer à cette importance relative qu'apporte la singularité, c'est-à-dire au fait que cette musique sera unique du fait qu'elle est inimitable de par sa grandeur. On peut aussi voir par la gradation d'implication sous-entendue par ces trois termes que si la musique est analogue à l'acte de création, la précision avec laquelle chacun est impliqué dans la composition devrait à son tour représenter la précision avec laquelle il est impliqué dans la création. Donc, à ce stade, il serait possible de croire que c'est bel et bien la Musique des Ainur dont il est question et non celle d'une Divinité toute puissante, mais plutôt celle d'une communauté d'être aux potentialités distinctes qui auraient eu l'opportunité de s'individualiser.

Eru mentionne ensuite la «Flame Imperishable» pour la première fois. Il affirme avoir créé les Ainur avec cette flamme. Le terme utilisé est «kindled» ce qui donne une dimension de plus à la création, car une flamme se propage, elle ne fait pas qu'apparaître. En ce sens on peut effectivement comprendre ce qui a été dit jusque-là des Ainur, c'est-à-dire qu'ils proviennent constitutivement d'Eru, mais qu'ils en sont distincts, car une flamme qui se propage ne perd pas de sa puissance. Il sera alors intéressant de voir comment l'analogie de la flamme comme médium de création se poursuivra dans le reste de l'œuvre. D'ailleurs Eru

affirme que c'est parce qu'ils ont été créés grâce à cette flamme qu'ils pourront accomplir leur tâche d'embellir son thème musical.

### ***Premier commandement***

Le terme embellir montre deux choses. Premièrement, que le poids de la responsabilité de la création est tout de même laissé à Eru, c'est-à-dire qu'il ne leur octroie pas le statut de créateur mais seulement celui de sous-créateur. Ensuite, qu'il envisage que toutes les modifications apportées par les Ainur seront, en effet, des embellissements. Il est alors possible de se questionner sur la nature de la création et la distinction qu'il serait possible de faire entre la création et la sous-création, et sur la vision esthétique qui conduit Tolkien à une affirmation telle que la volonté de Eru l'affirme. On peut d'abord répondre au second questionnement en commençant par dire que ce n'est pas seulement un souhait que fait Eru lorsqu'il s'exprime par L'expression «I will» mais bel et bien une expression de sa volonté, la même qui a porté à l'existence ces êtres que sont les Ainur. Son commandement d'orner le thème musical est donc un impératif au sens fort du terme. Il serait alors possible de concevoir que les Ainur n'ont autres choix que d'embellir la création de Eru et ce même s'ils tentaient de faire autrement. Or, le terme «adorn» qui est ici utilisé trouve sa traduction la plus exacte en français par le terme «orner» qui a une signification connotée par l'idée de beauté mais qui signifie très littéralement, apposer en un endroit avec l'intention d'embellir. Il semblerait donc que celui-ci commande aux Ainur de modifier son thème avec ce qu'eux-mêmes jugent comme étant un embellissement. Il est donc intéressant de constater qu'il ne semble pas y avoir de définition claire de la beauté, autre que cette liberté qui est exigée de chacun lors de la création.

La première question sur l'esthétique semblant avoir trouvé une réponse satisfaisante, il convient de se pencher sur la nature de la création et les distinctions entre création et sous-création. On peut aisément envisager ce que la création signifie en principe, mais il semble que Tolkien impose une exigence supplémentaire qui n'est pas sans rappeler le problème de la liberté chez Spinoza. En effet, chez celui-ci il n'est possible d'être libre que si on est déterminé par aucun autre principe extérieur que notre propre principe, c'est d'ailleurs de

cette manière qu'il détermine que Dieu, étant mû de son seul principe est donc autodéterminé, et est l'être le plus libre de par le fait qu'il est entièrement autodéterminé et ne peut faire autrement qu'obéir à ce principe<sup>13</sup>. De la même manière, Tolkien pose qu'une vraie création ne peut être portée à l'existence que par un être qui ne la dériverait pas d'autre chose. Donc les Ainur, ayant été créés, ne peuvent réellement créer en retour, car ils dépendent eux-mêmes d'une création précédente. Eru serait donc le seul à pouvoir réellement créer, puisqu'il est le seul à être éternel, c'est-à-dire à ne pas avoir été créé. Il est alors intéressant de voir en quoi cette distinction n'empêche nullement l'originalité de la sous-crédation, spécialement dans le cas de la musique des Ainur. Comme il a été montré plus haut, Eru est le fondement de toute possibilité, mais il n'est pas l'agencement de toutes possibilités. Ce rôle semble réservé aux sous-crédateurs. Cependant, si on considère qu'il est aussi l'agencement potentiel de toutes les possibilités, il n'en est pas l'émergence, ou il n'en est l'émergence qu'en qualité de cause matérielle, c'est-à-dire qu'il n'est pas celui qui produit ponctuellement les différents agencements au moment où ils s'actualisent, mais il est le substrat substantiel dans lequel tous ces agencements se produisent. Pour conserver l'exemple de la musique des Ainur, il est possible de dire que, même si Eru connaît tous les agencements que peuvent faire les Ainur sur son thème, il lui sera impossible, de par le commandement qu'il leur a donné, de savoir dans quel ordre ils apparaîtront. Donc tant que la liberté est posée en tant que potentiel d'originalité et horizon inconnu, le sous-crédateur est celui qui a le rôle de porter la création à son apogée.

Or il convient de se demander dans quelle mesure les Ainur sont réellement libres. Malgré le fait que le commandement de Eru semble les forcer à agir selon leur inclination, il est possible que ceux-ci soient totalement déterminés par le fait qu'ils sont issus directement de l'esprit du démiurge et en sont par là des extensions trop directes pour pouvoir s'en différencier suffisamment radicalement pour faire réellement preuve d'originalité. Il est alors pertinent de retourner au texte pour mieux évaluer le statut de liberté qui peut être donné aux Ainur.

13 SPINOZA, Baruch, *Oeuvres de Spinoza I : Court Traité, Traité de la réforme de l'entendement, Les principes de la philosophie de Descartes, Pensées Métaphysiques*, traduction et notes par Charles Appuhn, Paris, Garnier Flammarion, 1964, p. 68.



En effet, le commandement d'Eru se poursuit en spécifiant avec quoi ils devraient orner leur thème musical, leur pensée et leur «devices<sup>14</sup>». Le terme «pensée» semble plutôt circonscrit dans sa définition, en ce sens qu'il est aisé de le comprendre en lui-même. Bien que l'extension qu'on lui donne puisse le rendre problématique, il est ici utilisé d'une manière plutôt claire. On peut le comprendre comme signifiant que chacun doit effectuer son travail d'ornementation en fonction de ses propres pensées, qui sont entendues comme des unités identifiables et actuelles qui peuvent être identifiables à l'unité d'une idée et d'un désir. Or le second terme utilisé est plus problématique, car il peut prendre un sens plus métaphorique et un sens plus littéral. Au sens le plus littéral, on peut l'entendre comme le fait que chacun dût y mettre à l'œuvre ses talents, ou ses outils pour le dire d'une manière plus grammaticalement proche du texte d'origine. Or il est aussi possible de l'entendre de manière plus métaphorique, c'est-à-dire, référent aux outils eux-mêmes. En effet, un talent peut être un pur hasard, mais un outil a généralement une fonction. Ce qui peut signifier deux choses, la première est qu'Eru conçoit les talents comme des outils et qu'aucun talent ne peut donc être inutile, puisqu'il a un but qui nous est peut-être inconnu mais pas inexistant. D'un autre côté, il est possible que ce qui est demandé soit en fait que chacun mette à profit ses talents qu'il trouve utiles en ce sens qu'il ait lui-même pu concevoir un but à ce talent. Cette seconde explication, qui serait la plus probable considérant la nature du commandement tel que discuté ci-dessus, montre que les Ainur sont effectivement des êtres suffisamment libres pour prétendre à l'originalité du sous-créateur. En effet, s'ils peuvent choisir parmi leurs talents lesquels leur semblent les plus utiles selon leurs inclinations, il semble alors que ces talents puissent être choisis en vue de quelque chose d'ultérieur. On voit alors, par le simple usage de ce mot «devices» l'apparition de motif et d'aspiration, en d'autres termes le fondement d'une réelle individualité.

Qui plus est, le commandement d'Eru se termine par l'expression «if he will<sup>15</sup>.» Donc après avoir procédé à l'exercice impératif de sa volonté, il remet l'intégralité de l'implication de chacun en leurs mains propres. Suite à cet ordre, Eru affirme qu'il écouterait attentivement, et

14 Sil p. 3

15 idem

sera content de voir, qu'à travers les Ainur, une si grande beauté ait pu naître en chanson. Il y a dans cette phrase plusieurs éléments intéressants à considérer. D'abord, le fait qu'il spécifie que la beauté naît à travers eux confirme l'hypothèse précédente postulant que le rôle des sous-créeurs est de procéder aux agencements libres des possibles. Ensuite, il y a le fait que la divinité prenne, à partir de ce moment de la création, un rôle passif, ce qui soulève la question théologique suivante : à quel moment sommes-nous selon Tolkien, un moment actif ou passif? Ensuite, il est possible de remarquer qu'une allusion explicite est faite au sujet de la beauté et donc qu'il doit exister une définition claire de celle-ci et qu'elle doit se trouver dans la chanson elle-même. En effet, l'hypothèse émise plus haut concernant la beauté et son lien avec la liberté d'action pourra certainement être confirmée ou infirmée dans la suite de l'analyse. Finalement, il est intéressant d'observer que la terminologie a quelque peu changé, c'est-à-dire que ce qui était d'abord envisagé comme musique est maintenant envisagé comme chanson. Bien que les deux termes puissent être envisagés comme synonymes, il est curieux de se questionner sur les différences qu'ils sous-tendent. La plus évidente est que la chanson est généralement un message et qu'elle implique donc l'altérité, c'est-à-dire que le message est destiné à un autre que soi. Dans le cas des Ainur il est facile d'envisager que ce message soit destiné à leur compatriote Ainur, puisqu'ils font cette musique ensemble et donc qu'une forme de communication est nécessaire à la préservation de l'harmonie. Or, s'il est possible que ce genre de communication se produise entre les Ainur qui jouent et chantent ce n'est pas de ces chansons qu'il est question pour Eru. Si tel avait été le cas, le terme aurait dû être pluralisé. Il est donc question de la chanson qu'on pourrait appeler globale, la résultante de la performance de l'entièreté des Ainur. Il semblerait donc qu'il faille comprendre cette musique créatrice comme téléologique, ce qui nous rapprocherait d'une idéologie religieuse plutôt traditionnelle. Or, la chanson est une forme de poésie dont la signification peut aisément dépasser les mots. En effet, en poésie le langage peut être le médium par lequel l'artiste s'exprime lui-même, c'est-à-dire qu'il exprime son individualité. Cette potentialité de la signification de chanson couplée à la thèse de liberté émise plus haut crée un flou autour de l'intention de l'auteur et permet de bien mettre en évidence les tensions qui résident entre ses idées proprement

théologiques et philosophiques qu'on ne peut qu'espérer pouvoir clarifier en poursuivant l'analyse.

## **La Musique**

«Then the voices of the Ainur, like unto harps and lutes, and pipes and trumpets and organs, and like unto countless choirs singing with words, began to fashion the theme of Ilúvatar to a great music; and a sound arose of endless interchanging melodies woven in harmony that passed beyond hearing into the depth and into the heights, and the places of the dwelling of Ilúvatar were filled to overflowing, and the music and the echo of the music went out into the Void, and it was not void<sup>16</sup>.»

Le choix des mots utilisés pour décrire ce qui suit est pour le moins révélateur. En effet, on peut lire «the voices of the Ainur<sup>17</sup>». Ce qu'il est pertinent de noter ici est la plurivocité du terme voix lui-même ainsi que sa pluralisation. Le terme en lui-même peut signifier la voix en tant qu'outil de la parole, mais il signifie aussi plus métaphoriquement, cette inflexion particulière qui donne un caractère unique ou individuel à un artiste. De plus le fait que le terme soit au pluriel laisse entendre que ce deuxième sens est probablement signifié, chaque Ainur ayant sa propre voix et l'utilisant d'une manière qui lui est unique. S'en suit une énumération de ce à quoi lesdites voix peuvent être comparées et on y voit apparaître une grande diversité, allant des instruments aux chants.

On revoit apparaître ensuite la gradation dans les terme musicaux employés allant deux fois d'une création plus embryonnaire vers un produit fini : de «theme» à «music» et de «melodies» à «harmony<sup>18</sup>» On peut même voir une distinction entre ces deux échelonnages, le premier traitant de l'entièreté de l'ouvrage des Ainur et le second traitant de leur ouvrage par partie. Il est d'ailleurs fort possible que cette distinction reflète la distinction entre création et sous-crétion, c'est-à-dire que la première réfère à la musique dans sa totalité et s'approprie d'une certaine manière le résultat des modifications libres qu'elle a permises et dans le second il est question des agencements de manière plus ponctuelle qui composent,

16 Sil p. 3-4

17 idem

18 Idem

en leur ensemble, la musique. Il est alors mentionné que la musique «passed beyond hearing into the depths and into the heights<sup>19</sup>». Il est possible d'interpréter ces approfondissements et élévations de plusieurs manières, d'abord on peut l'envisager littéralement comme un éloignement sonore et que celle-ci se propage dans le monde jusque dans les crevasses et sur les plus hautes montagnes, or le monde n'a pas encore été créé mais on peut voir là l'ombre de la puissance créatrice prêtée à la musique. On peut aussi l'interpréter comme le son de la musique lui-même dépassant la capacité auditive de celui qui l'entendrait ce qui signifierait que la musique recèlerait une richesse secrète qu'il faudrait découvrir et qui ne se donnerait pas tout entière à la première écoute. Cette seconde interprétation est intéressante dans la mesure où elle fonde moralement une sorte de science qui serait une recherche morale en plus d'empirique. Une troisième interprétation serait d'envisager que la musique a en elle-même des mouvements d'élévation et d'approfondissement qu'il faut suivre pour entendre, c'est-à-dire qu'elle ne se donnerait jamais en entier à celui qui l'écoute mais seulement selon sa propre mesure. Il y a alors un trop plein de musique dans le domaine d'Eru. En effet, il semblerait qu'en tant qu'êtres finis, les Ainur aient pu créer quelque chose qui dépasse leur contenance. Le terme utilisé : «overflowing<sup>20</sup>» est d'ailleurs plutôt révélateur, car l'image qu'il participe à construire est telle qu'on peut imaginer le domaine des divinités s'étant rempli par la volonté de Eru débordant maintenant s'étant entièrement rempli de l'intérieur. La musique et l'écho de la musique se sont alors déversés dans le vide. Il est ici intéressant d'envisager la distinction faite entre la musique et son écho. En effet, il pourrait être avancé, si on prenait un point de vue strictement physique, que la musique ne diffère en rien de son écho. Or si on tente d'aborder la distinction de manière symbolique on peut dire que la musique est alors que l'écho n'est pas encore ou n'est que semblance d'être. Donc, en ce sens, la musique peut déjà, même dans le domaine des dieux, être envisagée comme une force créatrice qui augmente littéralement le monde. L'idée d'écho laisse cependant croire qu'il puisse y exister plus que le vide dans lequel le domaine des dieux prend son expansion. La tournure de phrase qui termine ce passage est d'ailleurs révélatrice : «went out into the Void, and it was

19 idem

20 Sil p. 4

not void<sup>21</sup>.» La mise en majuscule du premier «Void» laisse à croire à un vide total tel qu'il ne peut être décrit que par le mot, mais qui serait non-existence absolue conceptuellement et le second laisse voir que ce vide n'est plus même en mot, lorsque la musique des Ainur et même son seul écho se déverse en lui. On peut donc voir, dans ce passage, la puissance créatrice de l'art, sa capacité à promouvoir l'être, c'est-à-dire que quiconque servirait à promouvoir la musique d'Eru (le monde) serait à même de le faire grandir. Il sera intéressant de poursuivre cet angle d'analyse lorsqu'on envisagera les écrits plus anthropologiquement orientés de Tolkien.

### ***Eschatologie***

«Never since have the Ainur made any music like to this music, though it has been said that a greater still shall be made before Ilúvatar by the choirs of the Ainur and the Children of Ilúvatar after the end of days<sup>22</sup>.»

Il est ensuite dit que plus jamais les Ainur ne jouèrent une telle musique mais qu'une encore plus grande serait jouée alors qu'ils seront accompagnés des Enfants de Eru. Il est alors intéressant de se demander ce qui est entendu par le qualificatif «greater<sup>23</sup>». En effet, on peut imaginer que ce soit l'ajout d'interprètes qui rende la musique plus grande dans un sens très littéral. Cependant, il y a fort à parier qu'il n'est pas ici simplement question de volume, mais qu'il serait question d'une augmentation dans la complexité des harmonies qui ont été mentionnées plus haut, mais qui n'ont pas été analysées en elles-mêmes. Il sied alors de se pencher sur ce questionnement, alors qu'on entend pour la première fois parler d'un ajout qui semble extérieur à l'harmonie préexistante des Ainur. En effet, nous n'avons considéré les harmonies que comme une face finale de la création musicale symbolisant les agencements temporellement et matériellement libres des sous-créateurs effectués sur le thème musical de base qui, lui, représentait la face la plus générale de la création musicale contenant en lui toutes les possibilités d'agencement, or avec l'ajout d'interprètes au thème de Eru, il convient de se questionner sur le sens plus commun de l'harmonie. En effet, il pouvait être suffisamment aisé de concevoir en quoi les idées matérialisées de la divinité

21 idem

22 idem

23 idem

pouvaient aboutir à une harmonie comme résultante de leur coopération, car ils proviennent d'une source où l'harmonie est le statu quo. L'apparition des Enfants dans le texte peut sembler problématique puisqu'ils sont mentionnés pour la première fois et ne réfèrent pas directement aux Ainur, ce qui suggère que ces enfants soient en fait d'une toute autre nature que ceux-ci. Il sera donc intéressant de considérer comment cet élément hétéroclite s'inscrit dans la dynamique musicale qui se développe pour conserver l'harmonie et même possiblement la promouvoir. L'harmonie est normalement ce qui rend une musique agréable à l'écoute, en effet, si une mélodie est agréable, mais qu'elle est jouée sans harmonie, elle semblera décousue et perdra de son élan et de son inertie et s'affaîssera là où elle aurait dû s'élever. Mais l'harmonie s'étend au-delà du simple « jouer ensemble » que suppose cette première détermination, elle requiert aussi un accord de registre ce qu'il est plus facile d'envisager dans le cas des Ainur, puisqu'ils sont d'une même espèce. On pourrait s'attendre à ce qu'ils soient à même de s'entendre sur ledit registre. Il est donc possible que l'harmonie dût être à la mesure de l'œuvre produite, c'est-à-dire que dans le cas d'une musique devant composer toute la création, il semble que les accords de registre puissent être multiples et les variations rythmiques sur un même thème, infinies. Il semble donc que, pour comprendre ce qu'est l'harmonie, on doive se référer à ce qui a été dit plus haut au sujet des outils de chacun et de considérer que l'harmonie visée est, en fait, la conjugaison d'une multitude de libertés œuvrant à l'intérieur d'un même thème. Il conviendrait alors de se questionner sur ce qui outrepasserait ce concept d'harmonie ainsi construit pour tenter de voir quelles sont les limites morales mises au monde, ce qu'on aura l'occasion de faire un peu plus loin.

Il convient alors de se pencher sur ce nouvel élément qui a surgit et qui est celui des Enfants d'Eru. En effet, une première détermination peut leur être donnée en fonction de ce qui a été dit plus haut au sujet de l'harmonie recherchée dans la composition de la musique d'Eru et cette détermination est la liberté. Or on devra tenter de voir si celle-ci est similaire à celle des Ainur, qui, malgré leur grande communauté d'esprit, sont à même d'exercer leurs talents et leurs désirs de manière individuelle ou si elle est d'une autre nature. Pour mieux comprendre la portée de cette liberté, on peut aborder la question par la symbolique du mot

utilisé. Le terme enfant, s'il est employé littéralement, signifierait que ceux-ci seraient de même espèce que la divinité. Ou au moins, il faudrait qu'ils partagent suffisamment plus de qualités avec cette dernière pour mériter ce titre au-dessus des Ainur qui proviennent directement de lui comme de sa chair. Le qualificatif enfant réfère aussi à des êtres moins puissants par leur volonté, c'est-à-dire qu'ils ont essentiellement besoin d'un guide. Or l'enfance est une époque de la vie et non un stade permanent, l'éducation propre à l'enfant qui doit devenir adulte en est donc une qui mène à l'autonomie. Il sied donc de considérer que les Enfants d'Eru sont de cette espèce, puisqu'ils sont présumés lui ressembler en une certaine mesure, et, puisque cette divinité est autonomie totale ayant existé seule et ayant créé l'entièreté des possibilités qui constitue le monde il sied de concevoir que ceux qui seront nommés ses enfants partageront au moins en potentialité certaines de ses qualités. Il sied aussi de mentionner qu'il est possible pour un parent d'espérer être surpassé par ses enfants au sens où en l'élevant de manière propre à l'autonomie, il lui transmet ce qu'il juge essentiel de son expérience et ce faisant il est souhaité que l'enfant atteigne un stade où son expérience propre lui permettra de surpasser son parent en art et en science. Dans le cas de Eru, on pourrait considérer que le surpassement est impossible, car il est fondement de toute possibilité, or on verra que l'ambition de tous les grands héros de l'univers de Tolkien a été d'accomplir quelque chose d'impossible. Il sera aussi possible de voir un Ainur tenter quelque chose de similaire et les déterminations qui lui sont données permettront peut-être de mieux définir l'expression les Enfants d'Ilúvatar. Pour le moment il suffit de dire que ceux-ci sont certainement plus proches du créateur en espèce que ne le sont les Ainur. Et que ceux-ci sont probablement aussi plus à même de devenir leur propre principe, c'est-à-dire d'être totalement autodéterminés. Il ne sera d'ailleurs possible de les juger que par leur potentialité, car ce n'est qu'à la fin des temps qu'ils pourront jouer le thème d'Eru dans toute sa puissance et donc, jusqu'à ce point, il convient de considérer qu'ils ne sont pas encore matures et que leur passage dans le monde est un exercice formatif et que leur développement n'est jamais achevé, ce qui correspond curieusement avec une vision réflexive de la philosophie.

«Then the theme shall be played aright, and take Being in the moment of their utterance, for all shall then understand fully his intent in their part, and shall know the comprehension of each, and Ilúvatar shall give to their thoughts the secret fire, being well pleased<sup>24</sup>.»

On peut d'ailleurs remarquer qu'il est plutôt amusant qu'il soit déjà question de la fin des temps alors que le monde n'est pas encore porté à l'existence. Ceci permet de soulever la question de cette fin et de ce qui est signifié lorsque Tolkien écrit que ce n'est qu'à ce moment que le thème d'Eru pourra être «played aright». On peut premièrement dénoter une importance accordée à ce moment de fin, puisque l'ambition du créateur prend toute sa signification dans cette dernière performance parfaite du thème qu'il a commencé à pointer de son esprit avant même que le monde ne soit. Il sied donc de se demander ce que «played aright» signifie, c'est-à-dire selon quel critère jugera-t-on que le seuil de perfection est atteint. Il semble qu'on puisse encore à ce moment référer à la notion d'harmonie mentionnée plus haut, donc que la perfection sera atteinte lorsque les Ainur et les Enfants d'Iluvatar seront à même d'utiliser leurs talents de manière autonome pour porter le thème au-delà de sa grandeur initiale et dans son actualisation la plus totale, ce qui est soutenu par la thèse proposant qu'il soit possible de Vouloir quelque chose d'impossible exposée plus haut. En d'autres mots, le thème pourra être joué correctement lorsque tous ses interprètes auront atteint leur plein potentiel, ce qui n'est possible qu'à travers un long cheminement d'individuation par lequel chacun plonge son regard en lui-même pour y retrouver les principes qu'il veut faire siens et les reconstruit pour en être maître et atteindre le plus haut degré de liberté qui soit à sa mesure. Il convient donc de déterminer ce qui est le plus important aux yeux de l'auteur, cette perfection théorique de la liberté entendue au sens divin, qui, malgré sa perfection n'a qu'une existence virtuelle, c'est-à-dire en pensée, puisqu'elle ne peut qu'être après la fin du monde, ou l'exercice d'un perfectionnement de la liberté qui ne peut être effectué que dans le monde. C'est dans cette phrase que sont contenues toutes les tensions entre philosophie et théologie chez Tolkien. À première vue, il semble qu'on ne puisse départager, il convient alors de regarder un peu plus loin dans le texte pour voir ce qui advient à chacun après la fin des temps. Il est dit qu'alors que le thème sera joué «aright» chacun comprendra l'intention qu'Eru avait pour lui et connaîtra

24 idem



les pensées de tous les autres. Il sied d'abord de tenter de comprendre ce qui est entendu par cette intention que le dieu aurait pour chacun et qui semble pointer vers une sorte de déterminisme. Or les seules intentions explicitées jusqu'à présent sont que chacun existe et qu'il fasse selon sa propre volonté. Bien entendu, il n'est pas à exclure que la liberté soit une illusion et que le monde ne soit qu'une série causale trop complexe pour notre compréhension, mais, puisqu'une telle position est problématique au sens où elle rend obsolète l'idée du bien et du mal en tant que concept directeur de la morale et qu'une telle base conceptuelle est généralement nécessaire à l'ordonnance d'un univers créé par une sagesse supérieure, nous la laisserons de côté. Il semble donc que son intention ne soit pas différente de celle qui a été mentionnée plus haut, mais, puisqu'il serait absolument impossible d'en être certain on ne peut qu'y croire et il semblerait que la fin des temps nous en donne la certitude.

Finalement, «each shall know the comprehension of each» cette partie de la phrase semble pointer vers une conception perspectiviste du monde, en effet le terme compréhension semble vouloir dire que chacun porte un regard unique sur le monde et que celui-ci existe selon toutes ces perspectives uniques et n'est autre que la somme de toutes ces perspectives, l'exercice de l'apprentissage de la liberté devient donc de porter cette vision propre à son sommet, c'est-à-dire en l'embellissant de nos talents, terme qu'il faut ici comprendre comme art et science, dans la mesure de nos capacités. Or, seule une divinité peut prétendre être capable de comprendre le monde dans son entièreté et selon tous ses modes possibles. Le terme Enfant prend donc une toute nouvelle signification lorsqu'on l'aborde sous cet angle. En effet, les Enfants d'Iluvatar sont de même espèce que lui. Le passage dans le monde serait donc un exercice de divinité. Il est dit que la divinité donnera à leur esprit le feu secret. Trois choses sont notables dans cette phrase. Premièrement, on peut observer que la graphie de cette nouvelle référence au feu est différente de la première en ce sens qu'il n'est plus question de flamme et que celle-ci n'est plus en majuscule. Or cette première observation peut aisément s'expliquer par le fait que le feu est un objet à la quantité indéfinissable numériquement hormis le fait que flamme soit généralement perçu comme plus restreint spatialement, c'est-à-dire que lorsqu'il est question de «La Flamme» on entend

généralement que celle-ci est contrainte d'une certaine manière à être conservée dans un certain espace où limitée à une certaine taille généralement singulière, comme la flamme olympique par exemple. Tandis que le feu a une signification beaucoup plus ouverte, mais ne signifie pas non plus intrinsèquement qu'il soit grand ou illimité. On peut ensuite remarquer que le qualificatif du feu n'est pas le même. En effet, on parlait avant de «l'impérissable» et il est maintenant question de «la secrète». Encore une fois il est possible de s'expliquer ce changement si on considère le lien qui vient d'être proposé entre la flamme et l'esprit en proposant que le feu soit un symbole de l'inspiration et donc soit le fondement de la pensée en un sens constitutif. Il est donc normal que ce feu soit secret aux yeux de quiconque n'est pas Iluvatar, puisqu'il est le seul à se connaître suffisamment pour connaître les secrets de son esprit. En ce sens, on peut comprendre pourquoi il n'est plus question de flamme mais bien de feu, en effet, il n'est pas question d'ignition par le feu secret mais bien de don. Ce passage confirme donc hors de tout doute le lien établi entre les enfants d'Iluvatar et celui-ci, puisqu'il leur partagera son essence intime à la fin des temps lorsque ceux-ci auront accompli leurs destinées qu'on a jusqu'ici comprises comme l'accomplissement de la liberté par la promotion du monde à travers l'individuation de ses constituants. La dernière chose qu'il est possible de remarquer est la prépondérance du thème de l'esprit qu'il est possible de voir ici. En effet, cette préférence marquée semble être en concordance avec une vision toute chrétienne du monde qui tend à préférer la préservation de l'âme à celle du corps. Or cette vision peut se manifester de deux manières dans l'expérience. À ce stade d'analyse il semble impossible de déterminer laquelle sera préférée par l'auteur. Il sera donc de mise de porter une attention particulière à la manière dont les deux entités sont traitées lors des passages plus anthropologiquement orientés. Il est d'abord possible que le corps soit rejeté comme un véhicule impropre à la pureté de l'âme et que les plaisirs soient envisagés comme superflus et une diversion face aux choses qui importent réellement, ou il est possible qu'on trouve que le corps soit un véhicule propre à l'âme et que les plaisirs de l'un puissent être perçus comme les plaisirs de l'autre. Il est intéressant de remarquer que cette seconde conception du lien qui unit le corps et l'âme partage une multitude de conséquences avec la position qui proposerait que le corps et l'âme ne sont qu'un et que prendre soin de l'un est bénéfique à l'autre, puisqu'ils ne sont pas

distingués ontologiquement. Il conviendra donc de porter attention pour déterminer de quel côté penche la balance dans le cas de Tolkien.

### **Trois**

La première partie de cette analyse portant sur la création du monde et la nature de celui-ci et de ses habitants se terminant ici avec l'explication de la fin du monde, autant chronologique que téléologique, il convient de porter un regard plus particulier sur l'interaction du premier individu et de la divinité, ce qui pourra permettre de mieux comprendre les notions d'invention et de morale qui seront développées plus loin dans le texte. Pour ce faire on observera le personnage de Melkor qui devient l'acteur principal de la création alors qu'il cherche à s'établir comme puissance.

«But now Ilúvatar sat and hearkened, and for a great while it seemed good to him, for in the music there were no flaws. But as the theme progressed, it came into the heart of Melkor to interweave matters of his own imagining that were not in accord with the theme of Ilúvatar, for he sought therein to increase the power and glory of the part assigned to himself<sup>25</sup>.»

Le texte revient au présent et la scène présentée est celle d'Iluvatar qui écoute attentivement la musique et est satisfait de l'absence de défaut. Il est intéressant de se questionner sur l'approche par la négative de cette situation. En effet, il n'est pas dit que la musique est parfaite, mais seulement exempte de défaut et donc qu'elle peut croître encore. Il convient alors de se questionner sur ce qui constituerait un défaut. D'une manière très générale on pourrait simplement dire qu'un défaut serait une harmonie d'Ainur ou un Ainur qui excéderait les limites conceptuelles posées par le thème, or comme il a été dit plus haut, le thème n'est pas parfait mais seulement sans défaut, or pour croître il devra être dépassé et probablement redéfini, tel qu'il a été proposé dans l'analyse du passage sur la fin du monde. C'est donc dire que ce qui est appelé un défaut ne l'est qu'en vertu du référent moral du moment, c'est-à-dire le thème actuel et les harmonies actuelles avant qu'elles ne puissent se réorganiser de manière à faire croître le thème. Il est cependant possible d'envisager théoriquement quelque chose auquel il soit impossible d'accorder les harmonies du thème.

25 idem

En effet, si un interprète du thème devait soutenir une mélodie qui viserait à l'arrêt prématuré de la musique en son ensemble, il serait possible d'y voir un véritable défaut, car il serait impossible pour le thème de se dépasser en s'y raccordant, puisque cette musique représenterait la cessation de celui-ci. Cette éventualité étant écartée il convient de dire que c'est une ambition similaire au défaut de premier ordre qui n'en est pas vraiment un qui meut Melkor initialement.

En effet, celui-ci est pris du désir d'introduire des idées nouvelles dans le thème d'Iluvatar, pour accroître la gloire de la partie qui lui était accordée. L'expression utilisée pour signifier le désir étant plutôt ambiguë, il est intéressant de l'aborder directement : «it came into the heart of<sup>26</sup>». Cette expression est effectivement traduisible par l'idée de désir à cause de la référence évidente aux sentiments, or il semble curieux d'utiliser le terme cœur, puisqu'il a jusqu'ici été soutenu que les Ainur étaient constitutivement des fragments de l'esprit de Eru. Il semblerait donc qu'avec l'individualité acquise par ceux-ci les désirs puissent apparaître et se consolider de manière unique et complexe et même devenir maîtres de l'esprit. En effet, Melkor comprend les limites du thème imposé par Eru, mais il souhaite les outrepasser pour faire accroître sa propre gloire. Ce désir de gloire qui est tourné vers lui-même semble aller à l'encontre de l'idée d'harmonie nécessaire à la valeur esthétique de la musique. En effet, à première vue, il semblerait que l'action totalement égoïste ne puisse pas s'accorder avec l'idée d'harmonie qui demande de chacun qu'il travaille avec les autres vers un but commun qui dépasse l'individualité de chacun. Or, si le fondement de son désir est égoïste, il se produit dans un contexte particulier, ce qui engendre certaines conséquences, notamment le fait que, puisque ce désir semble se présenter comme un défaut en relation au thème original tel qu'il a été décrit plus haut, ce n'est pas un défaut qui sous-tende la négation totale du thème, mais seulement son dépassement. Donc, ironiquement, son égoïsme provoque la possibilité pour plus d'harmonie différentes, ce qui confirme d'une certaine manière ce qui avait été avancé plus haut, c'est-à-dire que la réelle harmonie consiste en l'expression individuelle de la liberté de chacun s'accordant en un tout qu'il serait impossible de comprendre à quiconque d'autre qu'un Dieu. Il sera alors très

26 idem

intéressant d'observer tout au long du texte de Tolkien une attention toute particulière à l'usage de la symbolique du cœur, celui-ci semblant être au centre comme charnière du concept de morale qui y est développé.

«To Melkor among the Ainur had been given the greatest gifts of power and knowledge, and he had a share in all the gifts of his bretheren<sup>27</sup>.»

Il est ensuite révélé que Melkor est le plus puissant des Ainur en ce sens qu'il partage chacune de leurs qualités, il est donc possible de l'envisager essentiellement comme une version amoindrie de Eru, celui-ci étant la somme de tous les Ainur et plus. Il n'est effectivement pas qu'une version amoindrie en fonction de sa puissance, mais aussi en fonction de la part insondable d'individualité qui habite la divinité et qui n'est pas partageable de manière rationnelle ou sentimentale et donc qui n'a pu être transmise au Ainur aussi clairement. Ceci étant dit, il reste le plus proche en essence de Eru, il est donc compréhensible qu'il en vienne à partager certains de ses désirs, tel celui de créer. On peut donc questionner cette situation de la manière suivante, pourquoi créer un être qui a le désir de créer des êtres à son tour, mais pas la puissance de le faire? Il est en fait possible de dire que chaque acte de création de l'intérieur du monde entendu dans toute son extension est un acte de sous-crédation<sup>28</sup>. Il est donc possible de dire que s'il ne peut pas créer de la même manière qu'Eru, Melkor participe tout de même à la création d'une manière peut-être plus puissante que les autres Ainur. Il conviendrait alors de déterminer la nécessité de l'égoïsme dans son désir et de déterminer par la suite s'il peut exister de meilleures manières de faire grandir son monde et sa liberté que celles employées par Melkor. En effet, cette scène présente deux extrêmes de comportements possibles à adopter face à l'agencéité possible devant le développement de l'individu, d'un côté Melkor, premier Ainur nommé, qui cherche à outrepasser directement les limites de son existence et à étendre l'exercice de la liberté dont il est capable, et de l'autre, le reste des Ainur qui sont contents de leur développement lent, inhérent à leur existence dans le temps et dans un contexte leur apportant des expériences hors de leur contrôle. On pourra chercher une réponse à ce

27 idem

28 Lettre p. 145

problème lors de l'analyse plus en détail des passages suivants sélectionnés de l'œuvre de Tolkien. Dans le passage qui suit, on aborde pour la première fois le thème de la solitude et par extension celui de la communauté.

«He had gone often alone into the void places seeking the Imperishable Flame; for desire grew hot within him to bring into Being things of his own, and it seemed to him that Ilúvatar took no thought for the Void, and he was impatient of his emptiness. Yet he found not the fire, for it is with Ilúvatar. But being alone he had begun to conceive thoughts of his own unlike those of his bretheren<sup>29</sup>.»

On voit Melkor qui part dans le Vide à la recherche de la Flamme impérissable, mais elle est gardée par Eru. Ce passage nous permet d'extrapoler une information intéressante sur la compréhension du monde de l'Ainur. Il cherche la source de son existence hors de lui, ce qui est attendu, puisqu'il sait avoir été créé, mais il cherche aussi la source d'existence de son créateur hors de ce dernier, ce qui signifie qu'il le considère son égal, puisqu'il ne peut concevoir que celui-ci ait pu avoir un pouvoir que lui n'ait pas, c'est-à-dire celui de créer à partir du néant. Il part donc dans le Vide, qu'il désire emplir de créations, pour trouver l'outil qui le lui permettrait. Il est alors intéressant de tenter de comprendre ce désir de création en lui-même. Pour ce faire on peut tenter de voir en quoi il a pu ressembler à celui qui mit Eru à créer les Ainur. Il est d'abord possible de dire que celui-ci était seul car il n'avait alors rien créé. Étant seul son désir de création n'a pu être motivé par la gloire, car la gloire est un affect qui se vit dans le reflet du regard de l'autre. Il aurait alors pu créer les Ainur dans le but d'être adoré, mais alors il ne ferait aucun sens pour lui de les encourager à développer leur talent particulier et à en user de la manière qui leur semble la meilleure. En effet, s'il les avait créés dans un tel but, il aurait plus probablement découragé ce genre de processus individualiste. Il semblerait au contraire que cette solitude lui ait donné envie de communauté et que pour ce faire il dût créer son égal. Or les Ainur ne sont pas son égal sauf peut-être Melkor de par ses qualités, mais pas de par sa puissance. En effet, comme il a été expliqué plus haut, les Ainur, bien que constitutivement liés à Eru, sont incapables de l'égaliser, puisqu'ils sont trop définis et que le peu de liberté qu'ils sont capables de

29 Sil p. 4

développer à travers l'exercice de leur individualité est insuffisant pour en produire une qui serait du même ordre que celle d'Eru. Leur création semble néanmoins avoir été nécessaire à l'avènement des enfants d'Eru, car sans cette proto-liberté, qui leur aura permis de créer un monde original, les enfants d'Iluvatar n'auraient pas eu de milieu autonome dans lequel atteindre leur plein potentiel. Il semblerait donc que, en accomplissant son projet de création, Eru nous ait permis de réaliser que la multitude soit nécessaire à la création. C'est-à-dire qu'Eru a créé les Ainur seul qui sont des fragments diminués de lui-même pour qu'ils l'aident à créer le monde qui sera le canevas sur lequel il pourra projeter de voir se créer son chef d'œuvre qui lui aussi doit apparaître sous la forme d'une multitude. Le point commun de ces entités communautaires étant que la résultante de leurs actions communes envisagées comme asservies par un but extérieur est plus grand que chacun d'eux envisagé individuellement. Il semblerait donc que l'idée de communauté prime sur la solitude chez Eru et que l'inverse soit vrai pour Melkor. En effet, Melkor envisage de créer sans l'aide de la communauté, car il souhaite que ses créations lui apportent la gloire et donc qu'elles soient indépendantes des autres Ainur et d'Eru, puisque si ceux-ci devaient participer à ses créations, ils ne pourraient envisager Melkor comme un être digne d'être glorifié sans se considérer eux-mêmes de la sorte. Une question se pose alors afin de déterminer le statut moral de la solitude chez Tolkien. Est-ce que la contingence d'exister dans un monde rempli d'autres êtres fait que toutes les idées ou tous les désirs formés en solitaire sous-tendent une forme de vanité? À ce point dans l'étude il est impossible de répondre hors de tout doute à cette question, puisqu'il n'a été donné qu'un exemple d'un tel comportement, ce qui n'est pas significatif si on considère l'ensemble des comportements envisagés moralement et leurs interprétations possibles. Or il est vrai que cet exemple particulier a un statut unique du fait qu'il est aussi extrême en terme de solitude, c'est-à-dire que l'isolation de Melkor n'est pas effectuée selon une ou quelques déterminations de son être, mais selon l'entier de son être, puisqu'il va dans le Vide et est corrompu par son désir d'acquérir plus de pouvoir dans le but d'être honoré. Or Melkor possédait déjà plus de pouvoir que ses frères Ainur, il est donc aussi possible que son désir de gloire ait préexisté à son désir de création et que ce dernier n'ait été que le vecteur par lequel il ait planifié atteindre ce premier désir. Si tel était le cas il conviendrait de dire que la solitude est probablement souhaitable, puisqu'elle semble mener

à l'originalité, ce qui est très intéressant dans l'optique du développement de la liberté. Or, ce ne serait encore que spéculation. Ce qu'il convient de dire avec prudence est qu'il semble que la solitude mène les vertueux vers une sorte d'originalité entièrement orientée vers ce qui est créé. Par exemple lorsque Eru crée le monde il le fait de manière totalement autonome en concevant ses plans d'une manière que lui seul peut comprendre, mais la création du monde entraîne aussi l'existence d'autres êtres qui ne sont pas là strictement pour servir le créateur du monde, mais existent autonomement pour servir la création dans sa continuité, alors que Melkor semble avoir été affecté inversement par sa solitude, c'est-à-dire qu'il cherche à créer quelque chose qui lui servira et qui n'aura pas d'autre fin. En effet, il désire être autonome au-delà de son pouvoir, créer à partir de rien, et il ne le fait pas pour que les autres puissent bénéficier à leur guise de ses créations, mais pour qu'ils les admirent comme preuve de sa supériorité. On peut donc bien comprendre en quoi la dynamique de pouvoir est mise en cause dans le statut moral de la solitude.

Ici encore, il est possible de percevoir les tensions entre les visées philosophiques de Tolkien et la tradition chrétienne. En effet, dans la tradition chrétienne la communauté prime sur la solitude de manière très forte, puisque Dieu est lui-même communauté s'incarnant à la fois en le père, le fils et le Saint-Esprit. L'église agit comme la communauté de référence et elle se réserve le droit d'excommunication pour les plus grandes offenses, la solitude en foi étant considérée une grande peine. D'un autre côté la philosophie est une tradition qui a depuis longtemps et peut-être toujours réservée une place spéciale pour la solitude et le retrait de la vie publique en l'ornant de bénéfice pour la liberté de la pensée. Il semble que cette même tension subsiste dans le traitement de la solitude fait par Tolkien lorsqu'on observe la question dans son fondement, bien qu'en apparence il se positionne plutôt clairement en faveur de la communauté, nommant même le premier tome de son œuvre centrale *The Fellowship of the Ring*. Il persiste tout de même une impression que la solitude puisse être bénéfique à celui qui en aurait la force.

«Some of these thoughts he now wove into his music, and straightway discord arose about him, and many that sang nigh grew despondent, and their thought was disturbed and their



music faltered; but some began to attune their music to his rather than to the thought which they had at first<sup>30</sup>.»

Il advient alors que Melkor met ses pensées en action et infuse certaines de ses idées propres dans la musique ce qui provoque immédiatement la discorde. Il est alors intéressant d'observer en quoi la discorde diffère de l'harmonie afin de mieux pouvoir décrire et déterminer ce second terme, celui-ci étant central à la compréhension de la morale chez Tolkien. À première vue il semble que l'hypothèse de l'harmonie comme signifiant une forme de liberté éclatée et une promotion de l'individu sans borne soit rebutée, car au premier signe d'une tentative de réelle autonomie dans la musique il est déjà question de discorde. Or, il est possible de se demander si cette discorde n'est pas simplement issue du fait que des idées nouvelles imposées dans un contexte existant avec des acteurs actifs en temps réel ne laissent aucun temps aux autres de s'accorder. C'est d'ailleurs ce qu'on peut remarquer en partie, car peu après ce moment de discorde, certains Ainur commencent à s'accorder à cette nouvelle musique. Or, l'accord acquis par ceux-ci n'est pas exactement de bon cœur, car ils sont forcés à ce changement préférant l'harmonie à la discorde en plus grande mesure que leurs désirs individuels. Cette modification forcée permet de recadrer le problème de l'harmonie autour des limites qu'il faut donner à ce qui est entendu par liberté. En effet, l'entreprise de création de Melkor, bien qu'originale, n'est pas autonome, car le désir de gloire qui y est associé fait en sorte que la subversion des autres Ainur est nécessaire, ce qui ne pourrait être considéré libre que si le changement de ceux-ci était fait par choix et sans la coercition de la discorde qu'il leur impose. Au contraire, Eru a d'abord proposé son thème sous une forme plus théorique pour leur permettre de le comprendre. La différence entre les deux formes d'action peut être subtile, car elle réside dans l'intention de l'agent qui est généralement occultée par l'action et ses conséquences. Or, dans ce cas-ci il est évident que le but de Melkor n'est pas la musique elle-même, mais son propre ego. On peut donc voir que l'harmonie, si on l'envisage sous cet angle, ne signifie pas une servilité à qui que ce soit mais un exercice libre de sa volonté ayant pour première limite la liberté des autres agents. Les associations forcées qui naissent d'autres choses que d'amour et d'amitié seraient alors à rejeter. On peut même voir que cette limite est éprouvée par Frodo et Bilbo

30 idem

qui refusent l'association avec leurs cousins les plus rapprochés malgré leur lien de sang, ce qui est normalement envisagé comme d'une grande importance chez les hobbits<sup>31</sup>.

## ***Dispute***

«Then Ilúvatar arose, and the Ainur perceived that he smiled; and he lifted up his left hand, and a new theme began amid the storm, like and yet unlike to the former theme, and it gathered power and had new beauty<sup>32</sup>.»

La discorde semée par Melkor et propagée par les autres Ainur prend alors des proportions gigantesques et gagne la première musique par sa violence, c'est à ce moment qu'Eru, qui écoutait attentivement la forme que prenait son thème à travers les Ainur, se lève et sourit. Ce sourire est très révélateur de ses motifs. En effet, malgré la discorde et la modification radicale de son premier thème par un élément inattendu, il est tout de même satisfait, puisque cette modification a permis d'apporter plus au thème que ce qui n'y était déjà. On peut donc encore une fois remarquer que les éléments qui semblent à première vue non souhaitables, et immoraux selon les critères définis plus haut, soient des étapes dans le processus de sous-crédation, chaque limite ayant besoin d'être testée pour en observer la pertinence et potentiellement la surmonter ou se rétracter. Le jugement de l'un ou de l'autre nécessiterait la même compréhension qu'Eru a du monde, mais le contexte singulier qui voit naître les sous-crédateurs et leur permet d'envisager certains aspects avec tant d'importance qu'il leur semble justifié de tenter l'impossible est nécessaire à cette tentative même. Le sourire d'Eru signifie précisément qu'il reconnaît là un être vraiment libre qui agit selon ses propres désirs et principes et qui participe activement à la promotion du monde dans son entièreté en termes de possible, et ce, malgré le fait qu'il le fasse par accident, car son vrai désir n'est pas la promotion du monde, mais un désir de reconnaissance et d'admiration, ce qu'il ne comprend pas qu'il obtient quand Eru sourit. En effet l'admiration qui peut lui-être portée ne l'est pas en fonction de ce qu'il a tenté de créer mais du fait qu'il ait créé. On peut donc voir qu'à aucun moment le monde tel qu'envisagé par Eru ne fut un Eden, car le «mal» a dès le tout début eu une place importante en terme d'expansion des possibles. À ce moment un nouveau thème commence.

31 LotR p.40, Frodo qui tente d'éviter Lobelia et qui est accidentellement discourtois envers Gandalf.

32 Sil p.5

Celui-ci est décrit comme montant en puissance jusqu'à ce qu'il surmonte le thème de Melkor qui tempêtait par-dessus les voix des autres Ainur. Il est intéressant que le second thème de Eru apparaisse progressivement. En effet on pourrait penser que la détermination: «it gathered power<sup>33</sup>» soit synonyme d'un quelconque langage musical, comme un crescendo, mais le terme puissance employé ici est porteur d'une toute autre signification. Lorsqu'on l'envisage sous l'angle de la dynamique de création qui est ici en vigueur, on peut considérer la puissance comme ce qui détermine le niveau d'existence de la création. Dans le cas précis de la musique le pouvoir peut être analogue en partie au volume et à l'harmonie, de telle sorte que le thème qui aura le plus de puissance sera celui qui sera le plus à même d'être entendu et de gagner en autonomie, c'est-à-dire d'avoir une mélodie et une harmonie qui favorisent la remémoration. Le fait que cette puissance soit cultivée et ne soit pas entièrement donnée avec l'apparition du thème est aussi digne de considération. En effet, il est possible d'envisager que, pour se dépasser, Eru a dû procéder à une sorte d'exercice réflexif de la création qui l'aura mené à effectuer une synthèse de son précédent thème et des contributions qui y auront été apportées, qui permettent l'émergence de nouveaux éléments totalement originaux. Ce qui permet aussi d'expliquer la description qui en est d'abord donnée telle qu'il serait «like and yet unlike to the former theme<sup>34</sup>». Donc préservant une certaine essence, mais affichant aussi de nouvelles qualités et déterminations. Or, Melkor conteste ce nouveau thème par plus de violence et plus d'intensité de volume. Avec tant d'intensité, que tous les Ainur se turent et «Melkor had the mastery<sup>35</sup>.» Il est alors intéressant de se questionner sur ce qui motive Melkor à poursuivre son entreprise de contestation. Il semblait pourtant qu'Eru lui ait reconnu une certaine gloire et puissance en lui souriant, prouvant qu'il avait été reconnu comme étant capable de plus que d'une simple servilité devant le thème mais d'y contribuer de manière inventive, comme Eru le fait par la suite en recomposant son thème en lui redonnant son harmonie initiale, mais en acceptant la puissance et différenciation que Melkor avait soumis au premier. Il semble en fait que la seule gloire qui intéresse Melkor, comme on l'avait deviné

33 idem.

34 idem

35 idem

plus haut, concerne la soumission des autres à son thème et même la soumission du monde qui est alors symbolisé par Eru et la musique. On peut alors comprendre l'usage du terme «mastery<sup>36</sup>» qui semble ici signifier qu'il exerce sa puissance sur la volonté qui meut le thème plutôt que sur lui-même. En ce sens on peut aisément comprendre que Melkor ait le pouvoir sur le second thème car il a empêché avec succès les autres Ainur de chanter et s'est par le fait même promu au rang de dominateur.

«Then again Ilúvatar arose, and the Ainur perceived that his countenance was stern; and he lifted up his right hand, and behold! A third theme grew amid the confusion, and it was unlike the others. For it seemed at first soft and sweet, a mere rippling of gentle sounds in delicate melodies, but it could not be quenched, and it took to itself power and profundity<sup>37</sup>.»

On peut alors comprendre la contenance sévère d'Eru lorsqu'il relance un troisième thème. En effet cette sévérité est la conséquence de l'entêtement de Melkor, en ce sens qu'il contrevient au thème et oriente la musique et les nouveaux thèmes proposés par Eru vers plus de tristesse du fait qu'il tente d'épuiser le potentiel à dominer et qu'il lui soit impossible de le faire. Eru n'est donc pas concerné par le comportement de Melkor pour ce qu'il fait mais par ce que son comportement fait à la musique. Le troisième thème reflète cette tristesse. En effet, son début est doux et calme, et réussit tout de même à être entendu à travers le puissant vacarme proclamé par Melkor en signe de pouvoir. Et comme il a été mentionné ci-dessus, la propagation de sa puissance autant en cime qu'en profondeur est telle que le désir de Melkor n'arrive pas à l'épuiser. Le terme de puissance est encore utilisé pour qualifier ce thème, mais aussi celui de «profundity». On peut alors se questionner sur la signification propre de ce terme et ce qui le différencie du précédent. Pour ce faire, il convient de référer au concept mathématique de l'infini, la puissance représentant la phase extensive de l'infini, c'est-à-dire sa multiplicité exponentielle portant la limite au-delà d'elle-même vers l'immensité, et la profondeur comme référant à la phase intensive de l'infini, c'est-à-dire au fait que chaque unité apparente puisse être envisagée comme une

36 idem

37 idem

infinité à son tour. Ce dédoublement de l'infinité du potentiel montre en quel sens le monde doit être une source intarissable d'expérience et de recherche de maîtrise et d'autonomie, et pointe déjà en quoi l'entreprise de Melkor est vouée à l'échec.

«And it seemed at last that there were two musics progressing at one time before the seat of Ilúvatar, and they were utterly at variance. [...] And it essayed to drown the other music by the violence of its voices, but it seemed that its most triumphant notes were taken by the other and woven into its own solemn pattern<sup>38</sup>.»

Alors que ce troisième thème progresse, la musique de Melkor acquiert une unité et une mélodie propre et les deux thèmes progressent côte à côte dans une dynamique de variation, la seconde tentant incessamment d'enterrer la première sous son pouvoir et la première reprenant toujours où celle-là s'épuise pour relancer sa propre mélodie dans une continuité intarissable d'une beauté et d'une tristesse immense. Il est alors curieux de constater que malgré le fait que Melkor tente de dominer la musique d'Eru, celui-ci utilise la musique de l'Ainur pour embellir l'entièreté de l'œuvre et la faire gagner en complexité plutôt que de la détruire pour rétablir une plus grande unité. Il semble donc que ce troisième thème permette d'être témoin de la mécanique de synthèse et d'émergence qui a été évoquée plus haut. C'est comme si Eru tentait d'exposer le fondement du monde et la manière de l'envisager et de le créer autant matériellement que perspectivement. Cela, Melkor refuse de l'écouter tentant continuellement de dominer la création de l'intérieur, ce qui est une entreprise ultimement caduque, car elle n'est pas créatrice et donc ne permet aucune réelle maîtrise de la chose qu'on envisage comme sienne.

Finalement, au milieu du chaos et tumulte de la lutte musicale en cours, Ilúvatar, dont le visage était alors «terrible to behold<sup>39</sup>», produit un accord ultimement profond, élevé et transperçant qui met un terme abruptement à la musique. «Then he raised up both his hands, and in one chord, deeper than the Abyss, higher than the Firmament, piercing as the light of the eye of Ilúvatar, the Music ceased<sup>40</sup>.» Plusieurs éléments sont d'intérêt dans cette

38 idem

39 idem

40 idem

phrase. Il convient donc de les envisager chacun à leur tour pour bien comprendre la signification de ce point final de l'œuvre ainsi que ce qui l'a déterminé. On peut d'abord se demander pourquoi le visage du Dieu était terrible. Il semble effectivement qu'il y ait eu, ce qu'on peut comprendre, comme un *decrecendo* dans son humeur depuis le début de la musique, mais il n'est pas clairement explicité de quelle manière le qualificatif terrible est envisagé, c'est-à-dire qu'on ne sait pas si son visage reflète de la colère, de la tristesse, du deuil, de la haine ou un quelconque autre sentiment qui serait présent en une telle mesure qui, dépassant l'entendement de celui qui le voit, le rendrait terrible. Il y a cependant fort à parier que l'émotion qui y est reflétée en est une mêlée de colère, de tristesse, d'endeuilement et d'une autorité totale. La raison de cette assumption est que, comme il a été mentionné plus haut, Eru est créateur au sens où sa création est totale, c'est-à-dire qu'il produit à partir du néant et qu'il est un puits sans fond de possibilité, mais son originalité est avant tout le reflet multiple de ce qu'il rend possible et de ce qu'il crée effectivement. L'évolution de sa musique et celle de son humeur sont donc toutes deux conditionnées par l'apport des Ainur dans sa musique et dans le cas actuel le seul Ainur qui a participé au troisième thème est Melkor qui tente d'entrer en opposition dialectique avec Eru. Ce qui peut aisément causer frustration et tristesse chez le créateur qui est l'unité de tous et ne peut qu'être dans une relation non-dialectique, ce qui le force à constamment recréer l'unité globale avec tout ce que Melkor insiste à mettre au monde malgré le fait qu'il soit campé dans une position qui soit un refus total de l'harmonie qui est présumée dans le monde de par le fait que son créateur en soit l'unité de toute possibilité. Ce qui peut donc être lu sur le visage d'Eru reste nébuleux, mais il apparaît clair au moins que ce qui le conditionne est la participation de Melkor. Il est ensuite question du fait qu'il produit un accord pour mettre fin à la musique. Le terme accord étant préféré à la plus traditionnelle «note» finale. Cela est tout à fait compréhensible, car les déterminations qui en sont données sont multiples et semblent s'opposer, elle n'aurait donc pas pu être donnée aussi aisément, sans avoir recours au mystère, à une seule note. Il est donc intéressant de constater que Tolkien rejette une chance de fonder le mystère chrétien dans la création du monde en son point final et choisisse plutôt de respecter une logique interne qui est en concordance avec des visées philosophiques beaucoup plus fondées dans le monde que dans la transcendance. Il vient

ensuite les trois déterminations dont deux qui ont été données précédemment référant à l'étendue que prend la musique, c'est-à-dire sa hauteur et sa profondeur. On peut ici les comprendre comme les extrêmes de cette détermination sans progression comme si l'entièreté du monde se donnait en un instant telle une révélation à la fin de celui-ci. C'est d'ailleurs ce qui était posé plus haut comme devant arriver à la fin du monde. Cet accord est donc littéralement la révélation annoncée plus haut mais sous une forme qui reste incompréhensible pour un autre entendement que celui d'un Dieu. Ironiquement le seul Ainur qui aurait peut-être pu la comprendre est absorbé par son ego dans une quête de domination vaine et ne l'écoute pas. On peut donc voir déjà un avertissement moral dans l'histoire de la création en plus des déterminations données au monde et aux sujets présumés libres. Finalement, une troisième détermination est ajoutée aux deux précédentes qui avaient déjà été données plus haut et qui sont ici répétées sous une forme superlative. «piercing as the light of the eyes of Iluvatar<sup>41</sup>», cette détermination est très intéressante et permet de boucler le récit de genèse d'une manière excessivement élégante.

D'abord, il est important de noter qu'il y a deux références à la raison en celle-ci, la première est la lumière qui est symboliquement utilisée pour parler de la raison ou de la vérité dans une multitude d'œuvres précédant celle-ci, et la seconde est la référence aux yeux. En effet, les yeux et expressions utilisant la vue comme sens de référence pour parler de l'intelligence sont communes. Or leur agencement est inverse à ce qu'on pourrait normalement envisager. Ordinairement les yeux sont l'organe de la vérité c'est-à-dire qu'ils symbolisent plus souvent le processus de compréhension et donc captent la vérité ou au moins leur vérité. Or, dans le cas présent les yeux exsudent la vérité et celle-ci est transperçante, c'est-à-dire qu'elle traverse et est perceptible dans l'entièreté du réel. On peut donc comprendre par cette dernière détermination que Tolkien envisage l'existence comme quelque chose de téléologique, puisqu'une intelligence l'habite en toutes ses parties et que chacune est déterminée par une cause. Or le fait qu'il ait rejeté la possibilité de fonder le monde dans le mystère, laisse croire qu'il est possible que cette référence à la raison soit en fait beaucoup plus proche de la manière dont Spinoza traite la causalité et que la raison

41 idem

perçante derrière le regard d'Eru soit le reflet de la nécessité de sa propre autodétermination ce qui signifierait que le monde qu'il porte à l'existence de toute sa puissance est lui-même autodéterminé et donc que le monde soit imprégné de quelque chose d'intelligible plutôt que de quelque chose d'intelligent.

### **Virtualité**

Avec cet accord final, la musique prend fin abruptement et la composition du monde avec elle. À ce moment, Eru annonce que cette musique n'était pas vaine et révèle dans une vision le monde que ladite composition a conditionné. Les Ainur en sont admiratifs et il est révélé à Melkor que sa contention pour la maîtrise du monde, bien que vaine en elle-même, a tout de même participé à révéler une certaine beauté cachée dans la création. En effet le déséquilibre qu'il a contribué à produire s'est traduit par l'apparition d'extrêmes inhospitaliers qui ont à leur tour produit des choses nouvelles dans le monde. Les extrêmes thermiques qui ont pu résulter du tumulte de Melkor ont donné naissance aux nuages et à la neige qui autrement n'auraient été que l'eau dans un état stable. Il est alors révélé à Melkor que ce qu'il avait envisagé comme une réelle originalité était en fait une structuration d'agencements nouveaux, mais n'était en rien une pure création<sup>42</sup>. Cette première révélation qui est faite directement par Eru est en concordance avec ce qui a été proposé plus haut par rapport au dieu comme source infinie de possibilités et imposant le cadre de la réalité possible, ainsi que le rôle des sous-créateurs dans la composition d'agencements nouveaux qui permettent d'apporter plus de variété dans la réalité et de la promouvoir dans son entièreté. La vision du monde qu'il leur offre leur permet aussi de voir les enfants à venir qui seront libres et partageront plus du mystère qu'est Iluvatar que les Ainur eux-mêmes. Puis la vision disparaît avant que la fin annoncée ne soit advenue ce qui provoque l'émoi chez les Ainur car ceux-ci souhaitent que la vision se concrétise et souhaitent aussi y participer. C'est alors que Eru annonce son intention de créer le monde matériellement.

«I know the desire of your minds that what ye have seen should verily be, not only in your thoughts, but even as ye yourselves are, and yet other<sup>43</sup>.»

42 Sil p. 6

43 Sil p. 9



L'expression «and yet other» en référence à la parenté et à la différence entre deux états de fait est utilisée à plusieurs reprises dans ce chapitre. Ce qu'on peut en comprendre c'est que celle-ci réfère à une chose qui est semblable en essence mais d'un niveau différent, donc de la même manière que les Ainur et les enfants d'Iluvatar sont semblables de par le fait qu'ils soient des individus à part entière, ils n'ont pas le même degré de liberté possible. Dans le cas exposé ci-dessus il est question d'une question d'ontologie suffisamment clairement posée. Il serait tout de même possible de proposer que le fait que le monde puisse être considéré autre n'est rien de plus qu'une manière étayée de dire que les Ainur ne sont pas le monde et que le monde a une existence séparée de ceux-ci de la même manière que deux corps coexistent sans être le même. Or, même si on voulait recourir à cette explication plus simpliste que celle soulevant la question de l'ontologie, on devrait tout de même constater que les Ainur sont posés comme une unité alors que le monde est composé de parties discrètes, ce qui signifierait encore une fois que leur manière d'exister diverge en certains aspects. Il convient donc de se demander quel est cette différence qui sépare le monde des Ainur dans leur manière d'exister. Nous savons déjà que les Ainur sont des êtres entiers et ont été créés comme tels, c'est-à-dire qu'ils existent déjà dans leur plénitude et que la seule progression qu'ils puissent faire en terme d'expansion d'eux-mêmes est envers la compréhension qu'ils ont des autres. Or comme la vision d'Iluvatar l'a montré, le monde est une entité évolutive et historique et il a une tendance au changement qui semble infinie, révélant toujours plus de ses potentialités. C'est donc la partie historique du monde qui le différencie des Ainur, qui sont eux anhistorique comme on a pu le remarquer par le manque de marqueur de temps, favorisant plutôt des marqueurs de causalité, durant tout le récit de la genèse. Ceci dit ils ne sont pas entièrement différents, puisqu'ils sont tous deux conditionnés par les lois de la causalité et par leur nécessité propre. Eru, alors que le monde existe de cette manière unique qui leur a été proposée en vision, affirme la chose suivante: «*Eä! Let these things Be! And I will send forth into the Void the Flame Imperishable, and it shall be at the heart of the World*<sup>44</sup>».

44 idem

Il est d'abord intéressant de voir comment Tolkien conçoit la vraie création, celle qui ne procède d'aucun médium autre que celui de l'esprit d'une divinité. Il utilise un seul mot qui signifie la création dans toute son extension de manière impérative comme la plus simple expression de la volonté qui soit et qui pourtant parvient à une parfaite adéquation avec son référent matériel. De la même manière un nom propre permet de référer à une personne dans son entièreté. Il conviendra de tenter de voir si cette parité d'un langage parfait, c'est-à-dire pouvant à la fois décrire et normer ses référents, et de la création est conservée ou, à tout le moins, ce qu'il peut être dit de l'importance du langage tout au long de l'œuvre de Tolkien. Il est ensuite dit que la Flamme Impérissable sera placée au cœur du monde. Il est alors curieux de s'interroger sur cette action particulière de la Flamme, puisqu'il n'est pas dit qu'Eru embrasera le monde de cette flamme comme il a embrasé les Ainur, mais que celle-ci sera cachée en son cœur, ce qui semble tout à fait analogue à la situation de la flamme lorsque Iluvatar la gardait des Ainur, en effet Melkor n'a jamais pu la trouver, puisqu'elle était de tout temps avec Eru. On peut d'abord envisager le fait qu'il choisisse de s'en départir comme un premier signe de l'effort que constitue la création du monde. En effet, est-il encore en mesure de créer s'il n'a plus en sa possession la flamme? Il semble évident que non, cependant il peut aussi être affirmé qu'il n'a plus besoin de créer, puisque le monde est l'actualisation historique de toutes les potentialités qu'Eru incarne. En d'autres mots le monde est le chef-d'œuvre de Dieu et rien ne peut le surpasser, car rien de plus ne peut être créé. De plus, le fait que la flamme réside au centre du monde semble indiquer que le monde n'a pas besoin d'être constamment maintenu par une quelconque entité divine, mais qu'il a sa propre existence qui est elle-même divine, ce qui signifie que le monde est immanent à lui-même, puisqu'il incarne l'entièreté de la puissance divine. En effet il serait même possible de proposer que la nécessité que le monde a d'exister au moment de sa création est similaire à la nécessité qu'Eru a d'exister. En effet, l'existence étant une potentialité il semble nécessaire que le monde en vienne à exister de la même manière qu'Eru. Il semble donc que deux choix interprétatifs s'offrent à nous considérant l'ontologie que ce passage peut proposer. Soit la flamme est la source d'être et la séparation totale d'Eru de cette flamme amoindri son existence, en ce sens qu'il devient impossible pour lui d'exister matériellement et ne peut être que conçu comme une idée, soit la flamme est la

manifestation de la puissance divine, puissance entendue au sens de potentialité effective. Dans cette seconde interprétation, la flamme ne fait que permettre l'actualisation de potentialité ce qui signifierait qu'Eru ne perdrait rien d'autre que son pouvoir créateur en se séparant de la flamme, car il reléguerait la tâche de créer au monde lui-même. Il n'est pas explicité clairement dans le texte laquelle de ces interprétations est à préférer, or dans les deux cas, on se retrouve avec une relation du monde à la transcendance qui est problématique. Dans le premier cas le monde serait entièrement immanent, ce qui est un problème pour la perspective chrétienne, dans le second cas la transcendance existe, mais n'a aucun impact sur le monde, puisque celui-ci est complémentent autonome, possédant déjà toute la puissance du dieu qui l'aurait créé. Il est cependant plus probable que le deuxième cas de figure soit à envisager plus sérieusement, il conviendra tout de même de rester à l'affût d'information qui pourrait confirmer ou infirmer cette hypothèse durant le reste de la présente recherche.

Dans les deux cas, il semble tout de même que les questions théologiques soient un problème dont on peut réserver la méditation pour après sa mort, puisque ce n'est qu'à ce moment qu'on en sera affecté. Il convient donc de laisser de côté une telle interrogation pour le moment afin de se concentrer pleinement sur le moment vital et assuré de l'existence, c'est-à-dire le passage dans le monde. La création du monde ayant été envisagée dès son tout début, avant même sa conceptualisation, jusqu'au moment effectif de son existence, elle nous a permis de déceler déjà certaine tension qui devrait perdurer à travers son œuvre entre une volonté de vie et de liberté qu'on peut concevoir comme philosophique et un dogmatisme transcendant omniprésent qui semble être problématique à lui-même. Cette tension a pu être thématifiée par le chemin réflexif tracé par l'analyse de ce passage sur la création du monde, montrant une descente constante vers le monde parsemé de pointes visant l'au-delà et une sorte de perfection téléologique. Or, il semble que, comme les Ainur qui choisirent d'entrer dans le monde, les humains sont condamnés à y rester tant qu'ils sont en vie<sup>45</sup>. Cette injonction divine, ou simple nécessité d'exister spatialement, nous force donc à nous concentrer sur ce qui s'offre en nous en tant qu'expérience tangible, c'est-

45 Sil p. 9-10

à-dire la promotion de nos désirs et l'exploration des limites de notre liberté. Ceci étant dit il convient alors de se plonger dans une telle étude du point de vue que Tolkien en donne dans ce qui peut être considéré comme son œuvre principale, *The Lord Of The Rings*.

## Chapitre 2 : Tom Bombadil

Dans ce troisième chapitre nous envisagerons certains concepts clefs pour la morale dans l'univers de Tolkien et pour ce faire on considérera le personnage de Tom Bombadil qui les personnifie de manière unique. En effet certains commentateurs<sup>46</sup> de Tolkien vont même jusqu'à faire de Tom, une sorte de Loi de la nature et refusent de le traiter comme un individu et ne lui attribuent pas la diligence qui viendrait avec ce statut, préférant le reléguer au rang de concept et ignorer les inconsistances apparentes qui pourraient contrevenir à leur doctrine. Ces commentateurs hautement chrétiens font donc l'erreur de ne pas tenter de le comprendre entièrement pour ce qu'il représente. Comme il a d'ailleurs été montré jusqu'à présent, l'œuvre de Tolkien semble ne pas être hostile à une interprétation religieuse au premier abord, mais semble aussi receler une richesse proprement philosophique qui surpasse le dogme. La réaction de ces auteurs chrétiens face audit personnage semble donc confirmer l'intuition que peut promouvoir l'étrangeté du personnage qui est que, en lui sont présentés les fondements incarnés de la pensée de Tolkien. Bien entendu nous verrons que cette incarnation a ses limites. Tom Bombadil est une sorte d'extrême qui peut être atteint lorsqu'on envisage l'autodétermination et donc la sous-crédation de soi, or comme on pourra le voir cet extrême a ses limites morales et ne peut donc pas être envisagé comme un but à atteindre pour le commun des mortels, mais comme un idéal hors de leur portée auquel ils peuvent se référer en temps de crise. On traitera donc de la première rencontre des hobbits avec ce joyeux personnage en s'intéressant particulièrement à son attitude cavalière face au danger imminent, à la manière dont il chante ses non-sens et à l'attention particulière qu'il apporte à ses fleurs. Nous envisagerons la signification de cette première rencontre afin de mieux comprendre les discussions qui suivront entre les jeunes hobbits et ce personnage vieux comme le monde lui-même. Dans l'analyse de ces conversations on pourra tenter de comprendre le concept de maîtrise qui a été pointé vaguement durant le premier chapitre alors que Melkor recherchait la gloire par sa création plutôt que la gloire de la création. Il s'agira aussi, pour bien envisager la dualité pouvoir/maitrise qui est en jeu tout au long de l'œuvre de faire une

46 Kreeft p. 138

analyse plus détaillée de l'anneau qui est le symbole ultime du pouvoir, c'est-à-dire qui est une sorte d'extrême théorique de la même manière que Tom, mais avec une valeur inverse.

## **La chanson**

Il convient alors de se plonger dans le texte en commençant par la scène comico-dramatique de l'arrivée de Tom.

[...] Frodo, without any clear idea of why he did so, or what he hoped for, ran along the path crying *help! help! help!* It seemed to him that he could hardly hear the sound of his own shrill voice : it was blown away from him by the willow-wind and drowned in a clamour of leaves, as soon as the words left his mouth. He felt desperate : lost and witless.

Suddenly he stopped. There was an answer, or so he thought; but it seemed to come from behind him, away down the path further back in the Forest. He turned round and listened, and soon there could be no doubt : someone was singing a song; a deep glad voice was singing carelessly and happily, but it was singing nonsens<sup>47</sup>

La première moitié de la scène présente Frodo dans tout son désespoir recourant à des moyens au-delà de sa puissance pour venir en aide à son ami en danger et la seconde moitié introduit l'arrivée d'un personnage dans un état diamétralement opposé à celui du hobbit. Ce contraste se présente d'abord comme quelque chose de compréhensible, en effet on peut aisément envisager que, n'étant pas au courant de la situation des hobbits et se présentant dans les parages par hasard, rien ne prédispose ce nouveau personnage à partager le sentiment d'urgence de Frodo. Or, il sera bientôt évident que cet état ne semble pas altérable. L'incompréhension présentée comme factuelle dans la description de ses chansons peut donc autant être le fait d'une suite incompréhensible de syllabes qu'elle peut être considérée comme symbolisant une séparation radicale entre les personnages. Plus subtil encore est le fait que Tom arrive des profondeurs de la forêt. En effet, la Forêt est elle-même présentée comme une entité changeante dirigeant ses sentiers avec le but avoué de tromper les marcheurs et de les perdre en ses endroits les plus dangereux<sup>48</sup>. Il est donc

47 LotR p118

48 LotR 113-114

évident que la direction empruntée par Frodo, qui n'est pas ici spécifiée, lorsqu'il quitte ses amis pour appeler à l'aide est invariablement celle que la Forêt choisit afin de le tromper. Il est donc plutôt curieux d'envisager que Tom arrive de la direction diamétralement opposée à ce qui semble être la volonté de la forêt, ce qui signifierait que celui-ci n'est pas à la merci de la Forêt et se dirige à son gré. La différence proposée plus haut n'est pas perceptible que dans son humeur, mais dans ses actions concrètes. Le contraste présenté dans cette première scène est total et celui-ci persistera dans chaque rencontre, ce qui permet de soulever la question du fondement de cette différence. Il est déjà possible d'en donner au moins une détermination en révisant la situation depuis le début. Les hobbits sont dans une situation fâcheuse qui n'est pas provoquée par leur libre arbitre, c'est-à-dire qu'ils ont été conduits en un lieu dangereux par la Forêt elle-même et qu'une entité extrinsèque les menace. Leur sentiment de détresse est donc conditionné principalement par ces choses qui apparaissent hors de leur contrôle direct. Par contraste Tom, qui est dans la même forêt dite dangereuse, est sans soucis et heureux, et n'apparaît aucunement influencé par l'action de celle-ci. On peut donc poser que la différence qui sépare Tom des hobbits est que celui-ci est entièrement en contrôle de sa situation. À ce stade on ne peut pas étayer cette qualité pour savoir jusqu'où elle s'étend, c'est-à-dire s'il est maître de quelque chose et, si oui, de quoi spécifiquement. Il est alors intéressant de considérer la puissance du contraste présenté plus haut sous cet angle, car il semble, au premier abord du moins, que cette maîtrise de soi soit à la portée de la majorité. La vision classique de ce concept ne l'excluant que dans des cas spéciaux de maladie mentale. Il est donc intéressant de considérer que ce personnage se démarque des autres par une qualité qui jusqu'ici semblait à la portée de tous. Or, on verra que la vraie maîtrise, selon Tolkien, est en fait un cas exceptionnellement rare.

Les premiers mots qu'on perçoit de cet étrange personnage sont une chanson qui semble effectivement ne faire aucun sens et dont les paroles vont comme suit:

*Hey dol! Merry dol! Ring a dong dillo!*  
*Ring a dong! Hop along! Fal lal the willow!*  
*Tom Bom, jolly Tom, Tom Bombadillo!*<sup>49</sup>

49 LotR 119

Il est possible de décortiquer une signification à ce couplet qui indique l'activité de Tom avant sa rencontre avec Frodo. En effet, le premier élément qui ne réfère à rien dans la langue anglaise est le terme «*dol*». Pour comprendre la mention de la colline en lien avec l'histoire des hobbits il faut d'abord se souvenir que lorsque les aventuriers étaient dans la clairière ils ont pu voir une colline vers laquelle ils ont décidé de se diriger et qui, incidemment, est la structure géographique autour de laquelle la vieille forêt est organisée. Cette même colline, que Tom qualifie de joyeuse, était au moment de leur contemplation, considérée similairement par les hobbits. La phrase qui suit semble pouvoir être ignorée ou au mieux considérée comme un outil rythmique servant uniquement à propulser la chanson vers son prochain vers. Or il est intéressant de noter que le dernier mot est une répétition de la dernière syllabe utilisée dans son nom modifié à la fin du troisième vers. Il est donc possible qu'en plus d'être un outil rythmique, ce mot soit aussi une référence à lui-même dans la chanson. Le début de cette phrase est constituée du mot *Ring* qui est suivi d'un autre terme qui semble ne pas avoir de référent dans le contexte, or la signification de ce premier mot en lui-même peut en avoir plusieurs, dont celui d'un anneau ou celui d'une résonance similaire à celle d'une cloche. La préposition qui suit suggère que le second sens soit à préférer, ce qui pose la question : qu'est-ce qu'un «*dong*»? Puisque c'est, syntaxiquement au moins, ce qui est sonné. Une théorie qui semble plausible est que ce mystérieux terme soit une modification allitérative du terme chanson ou en anglais *song* qui devient *dong* pour poursuivre la suite de sujets commençant par la lettre «D». Il est aussi possible que cette expression soit une sorte de jeu phonétique, pour évoquer à l'esprit de celui qui l'entend, toute une série de sens possibles tels que, «*run along*» qui à une sonorité similaire, au sens où l'expression entière ferait l'objet de l'allitération. Dans les deux cas on verrait apparaître une sorte de description directe de ce que Tom fait au moment où il chante, c'est-à-dire qu'il descend la colline en chantant et la chanson s'adresse à la colline et lui enjoint d'écouter sa chanson et à le suivre sous ses pas. Il serait aussi possible de considérer cette seconde expression comme ayant un sens quasi-prophétique puisque les hobbits vont effectivement «*run along*» après leur rencontre. Le second vers reprend un élément du premier ce qui semble signifier que ce vers le concerne toujours et ne soit pas directement adressé de manière prescriptive ou descriptive à la colline. En effet, il est encore en train de décrire ce



qu'il fait, il fait sonner sa chanson et il gambade le long du chemin. La dernière phrase est plus difficile à interpréter puisqu'elle utilise des onomatopées qui entravent le fil sémantique ordinaire qu'on peut immédiatement percevoir dans ce vers. Il est cependant possible de dire ceci sur les mots «*Fal lal*», et c'est qu'ils ne sont pas de simples outils rythmiques utilisés pour leur sonorité et leur rime ou qualité allitérative, du moins pas de la même manière que dans le vers précédent. Or on peut constater lorsqu'on chante soi-même la chanson, que ce mot partage une similarité phonétique avec le terme «*follow*» qui, lui, rimerait avec le dernier terme du vers. Il est alors possible que pour conserver le style souhaité de son personnage Tolkien ait choisi de modifier la graphie du mot signifié pour briser la séquence de rime comme dans les autres vers et pour varier la longueur des vers afin de créer un rythme plus enjoué. Encore une fois on peut voir que la signification de la chanson est une description de l'action actuelle du chanteur, car d'après la description des lieux qu'on a plus haut, il semble effectivement que Tom se dirige vers le saule et en ce sens «*suive*» le saule. Encore une fois il serait possible d'attribuer un autre sens à cette étrange expression, celle-ci peut simplement ressembler à l'expression «*fall all*» qui décrit plutôt bien la situation jusque là inconnue pour lui des hobbits. Le dernier vers semble ne pas servir de but direct en lui-même autre que de nous indiquer son état émotionnel et faire une référence au premier vers en répétant en le dernier mot du premier vers imbriqué dans une modification de son nom, ce qui permet ultimement de construire un sens à ce petit couplet qui semble autrement n'être que les fredonnements joyeux d'un paysan chantant son labeur pour passer le temps. Il est finalement intéressant de considérer la présence d'un procédé stylistique qui se situerait quelque part entre du télescopage et une formation quasi-exploréenne<sup>50</sup> de la phonétique de certains mots, leur donnant une valeur expressive et sémantique qui étend son pouvoir descriptif sur plusieurs dimensions temporelles simultanément. Ce processus qui est ici décrit de manière à le faire sembler beaucoup plus complexe qu'il ne l'est en réalité est tout de même plutôt ingénieux et rend le personnage de Tom Bombadil encore plus intrigant. On gardera en tête ce pouvoir presque prophétique qu'on pourrait lui attribuer, suivant une telle interprétation de sa chanson initiale.

50 L'exploréen est une méthode d'invention langagière utilisée par le poète Claude Gauvreau qui décortique les mots entre leur racine sémantique et des onomatopées. L'usage du terme est ici utilisé à des fins analogues plutôt que réellement descriptive.

«Half hopeful and half afraid of some new danger, Frodo and Sam now both stood still, suddenly out of a long string of nonsense-words (or so they seemed) the voice rose up loud and clear and burst into this song<sup>51</sup>:»

Il est ici intéressant de s'arrêter d'abord sur le fait que l'auteur lui-même reconnaît qu'il y a un sens à la chanson bien qu'elle semble ne pas en avoir, on peut alors se demander si le sens qu'on en a dérivé est le bon ou s'il n'y a pas un sens plus profond qui nous échapperait, une sorte de sens prophétique ou mystique. Pour nous aider à le déterminer il apparaît que Tolkien ait laissé un indice supplémentaire sous la forme d'une expression plutôt commune en anglais mais qui réfère à un sentiment qui semble être utilisé de manière déterminée. En effet, il est dit que la voix «Burst into this song». L'expression «Burst into song» est généralement utilisée pour décrire une personne qui commence à chanter de manière si soudaine et pleine de conviction qu'on dirait que c'est la chanson qui avait besoin d'être chantée et non la personne qui avait le désir de chanter. Sous la même forme on voit aussi «Burst into tears», dans les deux cas ce qui est décrit est normalement un sentiment qui s'impose sous une forme expressive. Dans le cas présent on peut voir qu'il y a une variation sur l'expression et ce n'est pas la chanson qui s'échappe si on peut dire, mais la voix qui éclate et la forme déterminée qu'elle prend est celle d'une chanson. Il sied donc de se souvenir à quel moment une voix a été si puissante qu'elle a brisé les gonds de la forme qui la contenait. On se souviendra que la première itération de la musique des Ainur avait une puissance similaire et que cette musique avait pour objet le monde de manière descriptive, constitutive et libre, au sens d'auto-détermination, il convient donc de considérer que le sens de la chanson de Tom Bombadil puisse partager en essence cet objet. Jusqu'ici le sens qui a été donné à sa chanson était strictement descriptif et donc vrai. Or, la vérité n'est pas toujours aussi manifeste, on peut donc encore conserver une saine mesure de doute. Si on observe en contrepartie ce qui a été analysé jusqu'à ce point, on constate que Tolkien a une certaine tendance à cacher un sens clair et évident dans une apparence d'ésotérisme à tendance religieuse. Il est donc fort probable que le sens de la chanson de Bombadil soit effectivement exactement ce qu'il paraît être, c'est-à-dire une narration de ses états d'âme et

51 idem

de ses allées et venues. Il est alors curieux de considérer une chanson aussi banale comme pouvant être liée à la musique de la création qui est pourtant si grandiose de par son origine divine. Il convient alors de se rappeler que ce qui rapproche le plus les habitants du monde du divin est exemplifié par l'injonction de liberté que celui-ci a imposé à tous ses enfants et comme il a été proposé plus haut. Il apparaît alors que Tom soit effectivement un être entièrement autodéterminé et donc puissamment libre. On peut donc voir le rapprochement qu'il est possible de faire entre la musique des Ainur et son chant.

La chanson qui suit, bien qu'intéressante en elle-même ne servira pas à nous aider à comprendre mieux cette qualité du personnage qui nous intéresse puisqu'elle est encore descriptive et serait trop longue à décortiquer en détail puisque des mécanismes similaires à ceux utilisés dans le premier couplet sont utilisés afin de préserver une apparence de non-sens.

### ***Le troubadour***

Suite à sa chanson, on voit finalement apparaître Tom et il nous est décrit en détail. Il est alors intéressant de se pencher sur cette courte description afin d'évaluer si celle-ci est significative d'une quelconque manière. Pour commencer, on peut lister les qualificatifs qui lui sont attribués. Tom est un personnage de petite taille à l'échelle humaine et de forte stature, il porte un haut chapeau défraîchi orné d'une grande plume bleu, il a un visage rouge marqué de rides de rire et une grande barbe brune. Il est vêtu d'un manteau bleu et de grandes bottes jaunes<sup>52</sup>. Cette simple énumération trace déjà un portrait curieux en juxtaposant plusieurs traits qui semblent s'opposer conceptuellement. En effet, Tom n'est ni bien ni mal habillé, sans thème chromatique dominant si ce n'est celui du contraste. Son chapeau est à la fois vieux et décoré et donc entretenu. Son visage est à la fois ridé et rempli de vitalité comme le suggère la vive couleur de ce dernier. Il serait possible de se perdre en spéculation en tentant d'expliquer la signification singulière de chaque élément descriptif, mais une chose semble constante et c'est le contraste qui semble exister entre toutes les parties de ce personnage et la disparité des éléments discrets entre eux. Ce constat semble

52 idem

renforcer l'idée que ce personnage ne soit qu'un impertinent qui ne fait aucun sens. Or comme on l'a montré plus haut cette impression est volontairement présentée de manière trompeuse afin de montrer bien au contraire que l'incompréhension du lecteur face à ce personnage vient du fait que celui-ci est mis en face d'une incarnation de l'autodétermination infiniment plus puissante qu'il n'a jamais pu le croire possible.

Il est alors intéressant de se pencher sur les éléments conceptuels singuliers qui forment lesdits contrastes. On peut d'abord remarquer dans le cas du chapeau et du visage que les qualificatifs contradictoire qui leur sont attribués se contredisent par rapport à l'âge de la chose en question. Le chapeau montre définitivement des signes d'usure et donc d'âge mais il est orné d'une grande plume qui doit nécessairement être plus jeune et avoir été changée et renouvelée plusieurs fois pour conserver la forme d'une plume et être digne d'ornement. Son visage montre aussi des signes d'âge et d'usure, mais est rouge ce qui réfère généralement à une vitalité. La nature de ce contraste une fois révélée est plutôt intéressante puisqu'elle est en opposition directe au thème central de l'œuvre de Tolkien qui est la mortalité<sup>53</sup>. Il est alors fascinant de tenter de démystifier chaque facette de ce personnage si vivant dans une œuvre qui thématise et problématise tant la mort. Il faudra donc observer la différence entre une vie orientée vers la mort et la finalité comme elle est présentée chez tous les acteurs de la guerre qui envisagent leur vie comme une chose à compléter à travers des actes qui la porteront à son terme en remettant toujours la vie pour elle-même à plus tard comme une chose d'un luxe extrême. Bien entendu le climat politique de guerre contribue grandement à cette nécessité, mais certains personnages transforment cette nécessité en désir à bon droit et envisagent que la vie doit être vécue en vue d'une mort digne où l'oisiveté et l'absence de charge serait vue comme une tare. Il est évident que Tom Bombadil flotte au-dessus de toutes ces considérations et ne vit que pleinement, bien que cette notion de plénitude soit encore indéterminée. Il est donc clair que ce personnage ne peut pas être conceptuellement lié aux elfes\*, car ceux-ci, bien qu'immortels, sont

53 Lettres p. 246

\* N.B. Le terme elfe employé dans le contexte de l'œuvre de Tolkien réfère à une race de créature mythique bien spécifique à celle-ci et ne peut pas être assimilé à une conception plus générale de la créature qui proviendrait d'un quelconque autre folklore.

principalement thématiques par le deuil et la tristesse d'être témoins des changements incessants du monde et de la dégradation du fruit de leur labeur à chaque nouvel âge du monde jusqu'à ce qu'ils soient forcés de le quitter pour de bon ou de disparaître. En effet, le concept de vitalité n'a été incarné pleinement que peu de fois chez les elfes et toujours avec la particularité de préférer la préservation du fruit de leur labeur à la continuité de leur existence physique<sup>54</sup>. Chez les humains il est plus fréquent d'envisager le type d'action qui suggérerait une puissante vitalité caractérisée par des actions héroïques et potentiellement impossibles<sup>55</sup>, mais la peur de la mort est toujours en arrière-plan. Or cette peur chez Tolkien est héritée d'une perversion par Melkor<sup>56</sup> et n'est donc pas une chose à accepter comme un fait inéluctable, mais une des choses à surmonter dans son parcours vers l'auto-détermination la plus complète possible.

Une fois ce contraste qualifié de manière appropriée et pointant le bon référent, il est possible de voir si le thème chromatique des habits de Tom ne nous permettrait pas de clarifier certaines incertitudes qui subsistent encore quant à la nature conceptuelle de ce personnage. Certaines couleurs portent une signification plutôt claire chez Tolkien, le noir et le blanc sont les opposés polaires de ce qui peut être naïvement qualifié de bien et de mal. L'argent est associé à la royauté et aux elfes à cause de la lueur des étoiles et de l'amour des elfes pour celles-ci. Le bleu et le jaune n'ont cependant pas de correspondance directe. Il sied donc de se demander si elles ont un quelconque lien d'opposition ou de complémentarité avec les couleurs. Un fois déterminé que la correspondance conceptuelle de Tom Bombadil est plus proche de l'idée d'homme que de celle d'elfe pour les raisons brièvement mentionnées ci-haut, il est possible d'envisager que le thème chromatique soit aussi une perspective similairement opposée. Donc, si la couleur argent est liée aux elfes par leur amour des étoiles il sied de se demander en quoi le bleu et le jaune seraient liés à l'humanité. On peut aisément envisager que le thème chromatique de Bombadil soit une interprétation du soleil sur un fond de ciel bleu. En effet, la comparaison est complète

54 Sil p. 63-64

55 Sil chapitre 21: Ce chapitre porte sur le héros Túrin Turambar, un héros tragique qui affronte l'inéluctabilité de son destin.

56 Sil p. 164

puisque ce sont ses bottes qui sont jaunes et ce sont celles-ci qui voyagent de la même manière que, dans la cosmologie Tolkienienne, c'est le soleil qui voyage autour du monde. De plus, il est précisé que les humains se sont éveillés en même temps que le premier lever de soleil sur le monde<sup>57</sup>. Il est alors ironique de penser au fait que ce soit Melkor qui ait initialement travaillé à créer la disparité dans le but de ruiner l'harmonie d'Eru et, ce faisant, ait lui-même créé le feu qui constitue le soleil. En effet, le symbolisme du feu est omniprésent chez les gens ayant fait preuve d'une grande vitalité<sup>58</sup> et il peut être envisagé autant comme un outil de création que comme un outil de destruction tel qu'exemplifié par les Balrogs. Il est alors intéressant de tenter de qualifier le soleil en tant que symbole de vitalité afin de nous aider à préciser la poursuite de la recherche sur le personnage de Tom Bombadil au-delà de son apparence physique.

Le premier qualificatif qu'on peut attribuer au soleil est sa qualité cyclique. Il est alors possible de proposer que la vie suppose toujours une fin, mais pas qu'une fin, une montée, un sommet et un déclin. Toutes ces étapes et leur somme peuvent varier d'une vie à l'autre tout comme chaque jour n'est pas identique. Ceci dit, le soleil lui ne change pas lors de son voyage si ce n'est de position, ce n'est que la lumière qu'il donne au monde qui change. Il est donc clair que ces étapes du cycle ne sont pas définies à partir du soleil lui-même, mais à partir du point de vue d'un observateur extérieur. Il est aussi à noter que le soleil est l'astre lumineux le plus intense du cosmos Tolkienien et donc probablement aussi la plus grande manifestation physique du feu. Ce qui semble signifier que la vitalité soit d'une importance plus grande que ce que son absence de mention a jusqu'ici laissé entendre. En effet, il serait même possible d'envisager que la vitalité soit un concept directeur d'une lecture analytique de Tolkien. Or il a jusqu'ici été proposé que l'auto-détermination était ce fil d'Ariane à suivre afin de comprendre l'œuvre de Tolkien de manière plus profonde. Il est alors possible d'envisager qu'il existe un lien constitutif entre ces deux concepts. Le feu représenterait l'unité de la face interne et externe de l'auto-détermination, puisque comme il a été proposé plus haut, le soleil brille toujours de la même intensité malgré les intempéries,

57 Sil p. 115

58 Sil p. 63-64

de la même manière l'être libre est libre de son propre chef et ne peut être réellement soumis que par son manque de vigilance. Il est alors possible d'interpréter la peur de la mort comme une peur que l'exercice d'auto-détermination ne connaisse pas de postérité et que cette peur oriente l'action vers des actes déterminés de l'extérieur et donc entièrement non-libres. Selon cette interprétation, la vitalité serait simplement une perspective concrète sur le concept d'auto-détermination et c'est de cette manière que nous l'aborderons chez le personnage de Tom Bombadil. Bien entendu, il est important de ne pas croire qu'il soit possible de systématiser l'analyse symbolique de l'œuvre de Tolkien de manière absolue, et cette analyse du soleil ne doit pas être considérée comme finale, mais uniquement valide dans la mesure où on tente d'établir un lien de correspondance conceptuel entre la vitalité et le soleil.

### ***La nature du pouvoir***

La suite de la rencontre entre les hobbits et cet étrange personnage pose un premier problème de continuité dans l'analyse et nous permettra d'établir une distinction importante par rapport au niveau de l'exercice du pouvoir et de sa prépondérance morale. Au moment où Sam et Frodo entendent la voix et voient apparaître Tom, ils se précipitent dans sa direction en demandant de l'aide. ««Woah! Whoa! Steady there!» cried the old man, holding up one hand, and they stopped short, as if they had been struck stiff<sup>59</sup>.» Il est alors curieux de considérer comment cette citation montre qu'un personnage qui est jusqu'alors défini par sa supposée force d'auto-détermination démontre en première instance une puissance de commandement sur les autres, ce qui soulève certaines questions sur les limites de l'autorité et sur ce qui rend cette autorité légitime et non simplement tyrannique. Cette problématique est thématifiée à plusieurs moments dans l'œuvre de Tolkien et peut même être considérée comme centrale à l'intrigue. En effet, Sauron est un tyran qui vise une intensité similaire à celle de Tom en terme d'autorité et ne se soucie pas de la liberté de ses sujets, ce qui semble aisé à imaginer puisque l'autorité est plus souvent vue comme un pouvoir exercé sur l'autre que comme une habileté à inciter chez l'autre un amour qui

59 LotR p. 120

justifie une certaine mesure de soumission ou d'acceptation de ladite autorité. Dans les deux cas il est possible d'obtenir des résultats similaires en termes d'obéissance. La différence qu'il est possible d'observer entre la nature de ces deux types d'autorité est que dans le premier cas elle dépend entièrement d'une sorte de puissance externe et que sans la présence du dominé elle est rendue désuète, et que dans le second cas l'autorité dépend de la capacité du meneur à se rendre aimable, ce qui dépend entièrement de sa puissance d'auto-détermination, car il est ultimement le seul à pouvoir se transformer en un meneur digne. Cette première courte distinction ne vise pas à être définitive, mais à orienter la suite de la recherche sur ce thème et ne sert en rien de définition. Si on envisage donc cette distinction pour faire pencher la balance d'un côté ou de l'autre dans le cas de l'autorité déployée par Tom Bombadil, à ce moment précis il semble que ce ne soit pas en vertu de l'exercice d'un pouvoir extrinsèque que les hobbits se soient arrêtés malgré la description qui est donnée de leur arrêt comme étant quelque chose qui leur arrive et non quelque chose qu'ils font volontairement. Il y a fort à parier que la description soit plus celle d'une surprise que celle d'une violence. La surprise de se voir arrêter de leur plein gré si subitement au commandement du vieil homme jovial. Il est peut-être tôt pour parler d'amour car le terme est connoté d'une certaine puissance qui n'est pas ici déployée dans la relation naissante entre les hobbits et Tom, mais il est tout de même important de considérer que ceux-ci se sont volontairement dirigés vers lui démontrant une certaine mesure de confiance. Il n'est donc pas question d'amour en un sens romancé, mais leur sentiment par rapport à ce nouvel arrivant est définitivement positif. Il semble donc à première vue que l'autorité démontrée par Tom soit légitime, ceci dit il n'est toujours pas clair comment une telle puissance en vient à se déployer.

Il est alors intéressant de se pencher sur cette question avec plus de rigueur afin de pouvoir envisager toutes les potentialités qui accompagnent une forte puissance d'auto-détermination. On peut tenter d'imaginer comment la liberté chez un individu peut le rendre aimable et il semble que ce puisse être une question de hasard, au sens où la liberté d'un individu le conditionnera à se transformer dans une direction qui peut être contraire à l'inclinaison naturelle d'un autre. Dans un tel cas il semblerait que ces deux individus ne



devraient pas en venir à l'amitié, encore moins à l'amour. Or, comme il a été exposé dans le premier chapitre, l'exercice de la liberté a une face extérieure qui consiste à promouvoir la liberté dans le monde. Des individus libres ne sont donc jamais entièrement isolés entre eux au moins en ce sens qu'ils sont nécessaires l'un à l'autre pour la poursuite de leur autodétermination. Il est donc possible de proposer que toutes les transformations issues de l'exercice d'une volonté d'auto-détermination, aussi contraires les unes aux autres puissent-elles sembler, ont toujours au moins en commun l'acceptation des autres modes d'existence autodéterminés. En ce sens il est clair que l'amitié qui peut naître entre deux individus libres est d'une nature plus profonde que n'importe quelle autre. De plus, si une amitié ne se développe pas, il y aura toujours place à un respect qui jouera un rôle social similaire, mais de moindre intensité.

Le second cas de figure, plus fréquent que le premier, car les êtres entièrement ou même majoritairement autodéterminés sont rares, est le cas où un individu l'est et influence ceux qui ne le sont pas ou peu, sans toutefois avoir de tendance tyrannique. Dans ce cas on verra encore une fois le premier agir d'une manière qui promeut l'auto-détermination chez l'autre, mais ce mode d'interaction sera peut-être incompris et considéré comme un désintérêt puisque l'importance relative du désir chez les gens qui considèrent leur existence comme une série d'obligations est moindre que chez ceux qui la considèrent comme une série de désirs. Il est alors possible de comprendre les qualificatifs d'incompréhension utilisés dans la description initiale de Tom par les hobbits. Ce type de rencontre peut avoir plusieurs issues, mais puisqu'il serait inutilement long de tenter de simuler une infinité de cas de figure, il sied de considérer les deux tendances de résolution principales qu'une telle situation peut provoquer. Soit, l'individu arborant le moins de liberté, pour le dire grossièrement, aura une préférence pour la validation des obligations et la préservation de son mode de vie, soit il sera, dans une certaine mesure insatisfait et, en apercevant un individu sur qui le poids de l'obligation ne semble pas peser, sera intéressé à ce type d'existence. Dans le premier cas l'incompréhension persistera et se transformera au mieux en désintérêt et au pire en haine causée par la perception d'une agression contre leur mode de vie. Dans le second cas, au pire l'incompréhension se transformera en curiosité passive,

c'est-à-dire un intérêt intellectuel sans ou avec très peu d'affect sentimental, et dans le meilleur des cas elle évoluera en une forme quelconque d'amour.

Il est alors intéressant de se questionner sur les devenirs potentiels d'une rencontre qui résulterait en une certaine forme d'amour. Il est d'abord important de mentionner que, si une personne développe une forme d'amour pour une autre en vertu de son auto-détermination et l'auto-détermination qu'elle promet chez les autres, elle l'aimera pour son unicité et percevra celle-ci comme constitutive de la raison pour laquelle elle produit une réaction affective positive. Cependant, une personne vivant cette expérience ne percevra peut-être pas l'essentiel de la raison pour laquelle elle développe ce lien avec l'individu autodéterminé et, faute de vouloir homogénéiser cet individu, elle voudra peut-être le garder de changer. En effet, l'amour voudra se protéger lui-même de disparaître dans le cas où l'objet de l'amour devrait changer et ne plus être digne de ce même amour. C'est précisément ce contre quoi Tolkien met le lecteur en garde lorsqu'il écrit cet avertissement d'Ulmo à Turgon lors de l'histoire de la fondation de Gondolin «But love not too well the work of thy hands and the device of thy heart; and remember that the true hope of the Noldor lieth in the West and cometh from the sea<sup>60</sup>.» L'autre n'est pas éternel et l'amour qu'on lui porte ne saurait le préserver puisque chacun et chaque chose à ultimement ses propres tendances et changera selon sa propre volonté ou une autre, on peut ici considérer que la volonté du monde est celle qui l'a créé. La seconde partie de la citation concerne l'idée de liberté et de vraie libération, celle-ci devrait venir de Valinor, et donc par-delà l'océan. Ceci réfère à l'idée proposée au début de l'analyse que l'auto-détermination est l'expression du divin dans le monde et aussi au fait qu'Ulmo, dont le domaine est l'eau, est le Valar qui promet le plus cette liberté chez les enfants d'Eru. Il semble donc que ce dernier soit effectivement entrain d'avertir Turgon des dangers du type d'amour mentionnée ci-dessus, mais d'une manière éminemment positive, c'est-à-dire en favorisant la promotion de la liberté elle-même plutôt qu'en imposant seulement une limite arbitraire au sentiment, ce qui semblerait tenir plus de la tyrannie que de la promotion de la liberté. Cette manière d'envisager l'amour en lien avec le monde nous permet aussi de questionner l'idée de

60 Sil p. 144

propriété privée dans ce même contexte, celui de l'auto-détermination. On peut en effet se questionner sur le statut de la propriété privée puisqu'un tel avertissement envisagé selon une interprétation absolutisante, semblerait nier la possibilité même d'une propriété moralement légitime. Or il ne serait pas intellectuellement honnête de proposer cette interprétation puisque Ulmo avertit Turgon de ne pas *trop* aimer ses propres œuvres et non de ne pas les aimer du tout. Cependant il semble clair que l'idée de propriété privée ne peut pas être vue comme le fondement moral d'un quelconque système politique ou éthique. Il semble au contraire que, puisque la liberté est moralement à préférer au-delà de la matérialité selon cette citation, plus une personne est libre et moins elle requiert de possession au sens fort. C'est-à-dire qu'elle ne requiert pas le sentiment de possession bien qu'elle puisse utiliser divers objets ou entretenir diverses relations d'amitié ou d'amour avec plusieurs personnes. Ceci étant dit il sera intéressant de voir comment ces différents concepts sont incarnés chez Tom Bombadil.

### ***Liberté et Autorité***

Il sied alors de se replonger dans le vif du texte. Les hobbits expliquent rapidement leurs détresses et la réponse du jovial personnage est pour le moins surprenante. Deux éléments de sa réponse attirent l'attention, le premier est le fait qu'il affirme connaître la chanson pour le calmer, comme s'il était de commune occurrence que la musique soit une solution aux divers problèmes qui peuvent être rencontrés dans le monde. Et la seconde est le sentiment de colère qu'il exprime à l'endroit de l'arbre après avoir laissé entendre que la solution était aisément à sa portée. On peut d'abord se questionner sur la portée de son commentaire sur le fait qu'il connaisse la bonne chanson<sup>61</sup>. Comme on a pu le voir précédemment, Tom est un personnage qui chante et qui semble chanter fréquemment, il semble donc normal qu'il envisage de solutionner ses problème de manière similaire. Il est cependant curieux d'envisager qu'une personne vivant seule ou au moins errant seule dans un endroit si dangereux ait comme mode opératoire la chanson plutôt que la confrontation physique, comme on pourrait s'imaginer soi-même dans une situation similaire. Pour l'expliquer on peut référer à l'importance conceptuelle de la musique et du chant dans le

61 LotR p. 120

premier chapitre pour voir que la confrontation physique n'a jamais été strictement envisagée comme une avenue souhaitable et que le chant, par opposition, ait été envisagé comme une force primale de création que chacun porte en soi. Il devient alors clair que pour un être libre le chant est préférable puisque la puissance requise pour le déployer est toujours sienne et ne peut être directement contenue que par un autre chant et uniquement si celui-ci est effectivement plus puissant comme on a pu voir dans la scène de la confrontation entre Eru et Melkor durant le chant de la création. Cette forme d'expression et d'interaction avec le monde n'est cependant pas à l'épreuve de celui-ci. Plusieurs cas historiques l'ont bien montré, lorsqu'un individu exprime des idées qui s'éloignent trop de la norme et heurtent les mœurs locales, des mesures sont prises pour que la puissance de telles idées exprimées ouvertement ne puisse renverser l'ordre établi par le seul fait de leur énonciation. On comprendra bien que le corollaire du chant ici est la philosophie qui a une tradition de martyrs qui ont chacun influencé le monde longtemps après leur mort, qui bien que précipitée par des conditions extérieures, n'a su arrêter la résonance de leurs idées à travers le monde. Par opposition, la confrontation est entièrement dépendante de l'existence d'un adversaire et de la force que chacun peut déployer sur le monde indépendamment de la force de transformation qu'ils peuvent déployer sur eux-mêmes. En ce sens on peut voir que recourir à la confrontation physique est un acte déterminé extrinsèquement, bien qu'il puisse être nécessaire à la préservation d'une certaine condition qui favorise le chant. Il est donc possible de comprendre la préférence qu'exhibe Bombadil pour le chant, or il est curieux de considérer que, dans le contexte où l'arbre est activement violent, un chant puisse immédiatement régler la situation.

Il est alors intéressant de référer au deuxième point d'intérêt mentionné de sa réponse aux hobbits. La colère qu'il exprime par une série de menaces et d'exclamations semble suffisamment étrange par rapport à l'attitude qu'il a eue jusqu'alors pour valoir la peine d'être mentionnée comme une occurrence étrange. La première chose qu'il sied de remarquer est la contradiction esthétique entre la colère et le chant. Il semble en effet que les deux idées s'opposent conceptuellement. Or, il y a ici un lien implicite proposé entre «the tune for him» et les menaces proférées si l'arbre devait se montrer récalcitrant à obéir à

ladite chanson. L'interprétation la plus probable semble être que la chanson, pour être la bonne, doit provenir d'un sentiment de colère et d'une vision du monde insatisfait qui, lorsque transmise, provoque une volonté de changement similaire à celle ressentie chez l'artiste. Cette proposition d'envergure révolutionnaire par rapport à ce qui est généralement considéré comme moteur de changement mérite d'être explorée plus en détail ici. En effet, envisager les sentiments comme primant en importance sur la raison semble signifier une descente dans le chaos pour toute société organisée, or comme on peut bien le voir, l'univers de Tolkien n'est pas dans un tel état, certains conflits existent effectivement, mais le monde est tout de même divisé en plusieurs factions concrètes qui entretiennent plusieurs types de relations complexes et pas uniquement antagonistes. La raison pour laquelle il semblerait au premier abord que l'usage des sentiments comme vrai guide de l'action est que la littérature traditionnelle et les mouvements philosophiques souvent associés à la modernité promeuvent la rationalité et soutiennent que les sentiments sont d'une valeur inférieure comme outil pour atteindre la vérité dans la recherche et par extension dans l'action. La raison a effectivement un rôle important à jouer dans la recherche de la vérité, mais n'est pourtant pas le moteur de cette recherche. Pour s'en convaincre il suffit de réfléchir à la manière dont un débat se déroule normalement entre deux personnes qui sont intimement convaincues de la véracité de leur position initiale. Dans ces cas, tous les arguments du monde ne sauraient changer le sentiment de vérité qui accompagne leur position. La solution, simple conceptuellement, est de changer le sentiment de départ par un autre sentiment, plutôt que de procéder à l'inverse en tentant de montrer de l'extérieur que le sentiment est invalide objectivement. On peut donc comprendre pourquoi il faut un individu extrêmement puissant dans son auto-détermination pour agir comme meneur et inspirer chez les autres les sentiments qu'il promet lui-même, car il est inhéremment difficile d'atteindre la sphère sentimentale d'autrui. La méthode la plus simple est souvent démagogique et manipulatrice, consistant à provoquer une répulsion de soi chez la cible de la modification et à offrir une voie d'apparence morale positive. L'alternative exemplifiée dans l'interaction entre Tom Bombadil et le vieil homme Saule promet une manière d'atteindre la sphère sentimentale plus positive comme il a été suggéré ci-haut. Il est cependant difficile de la qualifier adéquatement puisqu'il s'agit de provoquer une

insatisfaction intérieure chez la cible de la modification pour que celle-ci agisse en fonction de ses déterminations internes et non en fonction de ce à quoi il lui est suggéré de réagir. Le concept d'insatisfaction est lui-même négatif, mais il existe une forme d'insatisfaction qui ne soit pas simplement le désir de remplir un vide mais plutôt le désir de s'emplir plus, comme Tolkien le propose à de nombreuses reprises, jusqu'à en déborder.

Pour mieux comprendre la méthode de modification proposée ci-haut dans un contexte concret on peut analyser ce que Tom dit effectivement à l'arbre pour le calmer et en quoi le sentiment de colère est nécessaire à la transformation proposée.

Tom put his mouth to the crack and began singing into a low voice. They could not catch the words, but evidently Merry was aroused. His legs began to kick. Tom sprang away, and breaking off a hanging branch smote the side of the willow with it. «You let them out again, Old Man Willow!» he said «What be you a-thinking of? You should not be waking! Eat earth. Dig deep! Drink water! Go to sleep! Bombadil is talking<sup>62</sup>!»

La première chose à noter est le fait que la chanson initiale de Tom reste occultée au lecteur. On peut se demander pourquoi l'auteur fait un tel choix stylistique. Il semble que ce soit pour préserver l'intégrité de la puissance supposée de ladite chanson. En effet, si celle-ci a pour but explicite d'agir directement sur les sentiments de sa cible, il serait curieux de l'exposer à nu seulement pour se rendre compte qu'elle n'exerce en fait aucun pouvoir sur nous. La garder secrète permet donc de lui laisser tout son pouvoir mystique, de la même manière que la description de la musique des Ainur n'était que très vague et usait de langage général comme descriptif, car aucune description exhaustive n'aurait pu lui permettre de rester crédible par rapport à sa description qualitative. Le choix est ici le même puisque la prémisse proposant que la musique puisse, lorsque exécutée avec suffisamment d'art et de maîtrise, modifier les sentiments du destinataire, même si la musique est utilisée symboliquement pour représenter autre chose dans un contexte extra-littéraire, est tout de même à prendre au sérieux, car pour respecter la logique interne de l'œuvre de Tolkien on doit considérer la musique comme une forme de mystique liée au divin.

62 LotR p. 120

Ce qui suit est tellement étrange que c'en est même comique. Tom brise une branche de l'arbre et bat le tronc avec celle-ci. Il est très évident que ce geste est plus symbolique de la colère qu'il ressent et communique qu'il est le fruit d'une colère dont il pâtit. Le geste même est certain d'être physiquement inoffensif pour l'arbre, une branche pendante d'un saule ne pouvant pas réellement l'endommager. De plus, Tom ne prend aucune mesure supplémentaire pour exprimer sa colère. Dans une situation similaire on a pu voir Frodo et Sam tenter de brûler l'arbre, c'est-à-dire tenter de dominer matériellement l'agresseur mus par leur propre colère. Or dans le cas de Tom il semble que l'expression du sentiment soit suffisante pour dominer l'agresseur. En même temps que la scène se déroule, Tom s'exclame en un commandement à l'endroit de l'arbre qu'il est effectivement intéressant d'analyser. D'abord il commande à l'arbre de cesser et de relâcher les hobbits. Puis il lui ordonne essentiellement de retourner à ses activités d'arbre et de ne pas être tourmenté par le monde extérieur. Cette interaction avec le saule confirme la proposition faite plus haut que, en tant qu'être libre, Tom Bombadil promeut la liberté et l'auto-détermination chez les autres autour de lui. Le fait qu'il ordonne à l'arbre de retourner à ses activités proprement arboresques est une injonction de même nature que la loi divine exigeant la liberté de tous les êtres. La prémisse concrète étant ici que le vieil homme Saule soit en colère contre tous ceux qui voudront possiblement l'utiliser à leurs propres fins et que cette colère soit le fruit d'une corruption au sens où cette colère prime sur son désir, qu'on considère ici naturel, de croissance. C'est ce désir que Tom tente de faire reprendre d'une manière qu'on ne peut que deviner. Selon les indices laissés plus haut par l'auteur, il semble que cette transformation soit possible si une insatisfaction positive est réveillée chez le sujet de la transformation et qu'une réflexion est faite sur les sources de ladite insatisfaction, si celle-ci est faite avec succès, elle doit mener à un retour aux déterminations internes et donc à la liberté. La scène proposée oppose les sentiments contradictoires du point de vue d'un arbre, il est donc aisé d'exprimer cette opposition qui semble presque caricaturale lorsqu'on l'envisage du point de vue conceptuel. Cependant, le squelette d'une théorie sur la modification réflexive sentimentale et comportementale semble ici se révéler et il est important de le garder en tête lorsqu'on souhaite comprendre les comportements des personnages de l'œuvre de Tolkien.

Bien entendu cette théorie ne tient la route que si on choisit de considérer que ces modifications sentimentales sont explicables et ne sont pas le résultat d'une forme de mystique totale. Ceci dit il semble que Tolkien ait été suffisamment consciencieux pour ne pas prendre de raccourcis logique pour faire fonctionner la consistance interne de son univers fictif. Donc il est pertinent de considérer sérieusement les conclusions de l'analyse proposée ci-dessus.

### ***Goldberry et la joie***

Désarmés par le résultat de l'expérience traumatique qu'ils viennent de vivre, les hobbits acceptent de suivre Tom Bombadil jusque chez lui, ce qu'ils font avec grande peine, leur guide semblant infatigable. Celui-ci marche gaiement devant les voyageurs fatigués en chantant le chemin à suivre. Plus ils se rapprochent de la maison plus leur environnement devient hospitalier et, lorsqu'ils arrivent finalement en vue de la maison de Tom, une nouvelle voix continue la chanson entamée par celui-ci. Cette voix est celle de Golberry daughter of the River, la femme de Tom Bombadil qui est tout aussi étrange que lui. Son apparence physique est similaire à celle d'une elfe, mais son accoutrement semble suggérer qu'elle partagerait plutôt une proximité avec les mortels et la vitalité elle aussi mais d'un point de vue quelque peu différent de celui de Tom.

Her long yellow hair rippled down her shoulders; her gown was green, green as young reeds, shot with silver like beads of dew; and her belt was of gold, shaped like a chain of flag-lillies, set with the pale-blue eyes of forget-me-nots. About her feet in wide vessels of green and brown earthenware, white water-lillies were floating, so that she seemed to be enthroned in the midst of a pool<sup>63</sup>.

La couleur de ses cheveux signifie une association probable à la race d'elfes la plus ancienne, celle des Vanyars chez qui cette couleur de cheveux était la plus commune. Une autre manière d'envisager cette association est de considérer qu'elle provient peut-être en ligne directe d'une race traçant ses origines à l'aube des temps alors que le monde était jeune et que ceux-ci ont vu la lumière avant les astres. La couleur de sa robe rappelle aussi cette idée de jeunesse et de printemps et les accents argentés rappellent la rosée du matin. Sa ceinture est ornée de fleurs qui sont aussi différents symboles de fertilité. Elle se

63 LotR p. 123



présente comme une sorte de «mère-nature» esthétiquement parlant, mais elle ne représenterait que la vitalité et la phase de croissance de cette nature qu'elle incarne. Il est aussi à noter que chaque référence botanique concerne des plantes aquatiques ou poussant au bord de l'eau, ce qui est indéniablement dû à son affiliation à la Rivière. Il y a alors au moins deux manières d'envisager le symbolisme de la rivière dans le contexte de ce personnage, la première est de proposer que le lien qui unit les différents thèmes présentés plus haut à celui de la rivière est celui de recommencement perpétuel, ce qui prête encore plus de vigueur aux idées de commencement, jeunesse, printemps, matin et fertilité qu'elle incarne. La seconde manière est de considérer l'affiliation possible avec Ulmo le seigneur des eaux qui est celui des Valar qui a toujours été le plus concerné par la liberté des mortels et des autres enfants d'Eru. Dans les deux cas ces interprétations portent à croire que la femme de Bombadil est l'autre face de ce qu'on a pu lui attribuer plus haut.

Sa première interaction avec Frodo confirme cette analyse lorsque le hobbit décrit les changements dans son état sentimental comme différents de celui que les elfes lui inspirent par exemple. Dans ce cas il perçoit leur joie de leur manière, mais la joie que lui inspire Goldberry est proprement sienne et il la reconnaît comme sienne ou plutôt à sa mesure, mortelle:« [...]Frodo at last, feeling his hearth moved with a joy that he did not understand. He stood as he had at times stood enchanted by fair elven-voices; but the spell that was now laid upon him was different : less keen and lofty was the delight, but deeper and nearer to mortal heart; marvellous and yet not strange<sup>64</sup>.» Cette courte description brièvement expliquée ci-haut soulève une multitude de questions. D'abord, pourquoi Frodo se sent-il s'emplier d'une joie qu'il ne comprend pas? Cette première interrogation trouve sa réponse assez aisément dans la dynamique de modification sentimentale proposée plus haut, il ne la comprend pas parce qu'il n'en perçoit pas la source par la raison ou les sens puisqu'il est lui-même la source de cette joie. De la même manière qu'une personne accablée d'une soudaine douleur en cherchera la source dans ses souvenirs comme si elle devait absolument venir d'une cause extérieure, et ne considérera qu'une fois toutes les possibilités épuisées, que celle-ci puisse venir de l'intérieur de son corps. Le second problème que cette

64 idem

description pose est celui du manque de définition entre les deux éléments comparés, c'est-à-dire l'effet du chant des elfes et celui du chant de Goldberry. Dans les deux cas on compare l'effet à un ensorcellement, or celui-ci diffère en conséquence. Le premier provoquerait une joie aiguë et élevée, et le second, profonde. Il est inutile de proposer ici que de dire que cette joie soit proche du cœur des mortels ferait partie de la description de celle-ci puisque c'est en différenciant les deux types de joie que nous espérons trouver ce que signifie exactement cette proximité afin de mieux comprendre le concept de vitalité que semble incarner cet étrange couple de personnages. Grammaticalement, la différence est évidente entre les deux types de joie, or une joie élevée ou profonde ne semble pas avoir de référent immédiat. Il convient donc de tenter de décrire ce qui serait une joie qu'on pourrait par la suite qualifier d'élevée et aiguë afin de mieux comprendre ce que peut être sa contrepartie.

Une joie élevée et aiguë semble référer à un moment joyeux ressenti pleinement, comme la fin d'un bon livre ou quelconque autre point temporel pouvant être décrit singulièrement comme joyeux au sens où ils stimulent l'intellect et provoquent une forte réaction sentimentale. L'idée derrière le terme aiguë pouvant signifier cette pointe temporelle et l'élévation relative à l'état sentimental ordinaire. Il est impératif de remarquer que ce genre de joie ne provient généralement pas de soi directement bien qu'il soit possible de conditionner son environnement de telle sorte que ce genre d'occurrence soit fréquente, elle nécessite généralement un stimulus extérieur. Par opposition une joie profonde devrait élever l'état sentimental ordinaire. Ce second type de joie semble quant-à lui pouvoir plus probablement venir de l'intérieur, en ce sens où ce seraient des facteurs plus subtils et plus communs et plus potentiellement auto-conditionnés comme le travail réflexif d'apprendre à se modifier en même temps que sa situation pour devenir ce qu'on veut devenir et par le fait même élever son état sentimental ordinaire. Si on accepte ces définitions sommaires, il ne reste qu'une interrogation liée à la citation proposée plus haut. Pourquoi une forme de joie serait-elle plutôt affiliée aux immortels et en quel sens, et pourquoi l'autre serait-elle plus proche du cœur des mortels?

Il sied d'abord de contextualiser la condition des immortels au moment historique où la présente œuvre se déroule afin de comprendre pourquoi ceux-ci ne parviennent à communiquer leur joie que comme quelque chose d'étranger aux mortels. L'histoire des elfes remonte à plusieurs milliers d'années et, étant immortels, plusieurs elfes vivant lors des événements marquant de l'histoire du monde sont encore vivants, ce qui fait que ces tragédies sont encore très vivantes dans leur imaginaire collectif. Pour tenter de placer cette longévité en perspective on peut tenter d'imaginer que seulement une ou deux générations nous séparent de Platon. Il y aurait probablement beaucoup moins d'incertitude dans l'interprétation de ses textes et dans l'attribution du crédit, puisque plusieurs personnes auraient probablement encore été en vie qui l'auraient connu personnellement et auraient pu fournir des explications détaillées et biographiques sur sa personne et sa pensée. Maintenant qu'il est clair que leur perspective sur l'histoire diffère radicalement de celle des mortels, il convient de donner les faits saillants dudit contexte historique. À leur origine, les elfes ont été contactés directement et personnellement par les Valar et ils ont vu les terres immortelles de Valinor où leur art a pu croître sous la tutelle directe des seigneurs divins. Le monde était alors au stade le plus élevé de perfection qu'ils l'aient connu, après la destruction des arbres lumineux et le vol des bijoux de Fëanor, une partie des elfes ont quitté la perfection de Valinor pour poursuivre leur ennemi jusqu'à la terre du milieu, qu'ils ont embellie de leur art tout en contenant leur ennemi dans sa forteresse en attendant d'être prêts à l'affronter dans une guerre ouverte. Or c'est celui-ci qui a prévalu et les royaumes des elfes sont tombés les uns après les autres et ce n'est qu'à la fin de la guerre que les Valars sont intervenus et ont banni Melkor en dehors du monde. Après cette grande guerre, certains elfes sont revenus à Valinor et d'autres ont souhaité rester en exil, et ceux qui sont restés en exil ont encore une fois vu le monde se dégrader et perdre de sa beauté avec l'impossibilité de jamais la regagner malgré tous leurs efforts. Puis est venue la trahison des hommes de l'ouest qui a forcé les Valars à refermer le monde sur lui-même, changeant encore une fois drastiquement ce dernier. On peut donc comprendre, avec cette esquisse de contexte, comment les elfes au temps de Frodo peuvent en venir à considérer le monde comme une entité moralement en chute libre depuis le début des temps et comment leur récollection de l'histoire peut être perçue comme hautement nostalgique de ce passé plus

noble. Pour ces immortels cette culture de la nostalgie est une manière légitime de rechercher la joie, mais pour les mortels, cette nostalgie ne peut provoquer qu'une joie virtuelle, c'est-à-dire que la joie est l'idée de la joie qu'on imaginerait pouvoir ressentir au ressouvenir de tels événements. On peut alors comprendre en quoi celle-ci peut être qualifiée d'étrange<sup>65</sup>.

### ***La mortalité envisagée positivement***

Pourquoi alors, une joie plus profonde serait-elle plus proche du cœur des mortels? Et comment peut-on s'assurer que celle-ci soit effectivement le produit d'une puissance intérieure et non la conséquence d'une action extérieure? On peut d'abord se demander quel effet causerait directement une élévation du bonheur chez une personne. Il semble que dans tous les cas cette joie profonde ne puisse être élevée que dans la mesure où l'effet coïncide aussi avec un désir et que ce désir soit lui-même de nature constitutive. Ces désirs mèneront à une transformation de soi ou de l'environnement de manière durable qui a pour origine l'individu effectuant les modifications. On peut alors se demander pourquoi ces types de désir seraient plus appropriés aux mortels qu'un quelconque autre type de désir qui aurait son origine dans le monde extérieur comme un désir d'acquisition par exemple. Pour mieux comprendre cette préférence, il convient de référer à la notion de vitalité explorée plus haut. Ce type de joie peut être perçu comme une intensification de l'expérience dans son ensemble et est donc en ce sens un des moteurs principaux d'une existence mortelle plénière. Jusqu'ici nous avons presque opposé systématiquement vitalité et mortalité, cette analyse de la joie nous amène cependant à envisager que ces deux concepts ne soient en fait que les deux faces d'une même chose qui serait l'existence humaine. Le terme mortalité avait été évité en faveur de celui de vitalité pour accentuer l'importance de la modification de soi sur une période longitudinale et ne pas se faire happer par l'aspect éphémère de l'existence mortelle. La mort est un point très problématique dans l'œuvre de Tolkien puisque pour les mortels elle signifie quitter le monde qui les a vus naître et pour lequel ils ont supposément un certain attachement. Cette modification peut être vue de plusieurs manières, Tolkien propose que la manière préférable soit d'envisager la mort comme une

65 Le récit complet des guerres entre Melkor et les Elfes est racontée dans le Quenta Silmarillion, le troisième livre dans *The Silmarillion*. p.27-306

phase positive de la vie, c'est-à-dire un répit mérité après une vie de labeur acharné pour devenir l'être complet qu'on ne peut qu'espérer être à la fin de sa vie. À ce moment la mort devient une finalité douce de par le fait qu'elle libère celui qui la subit des problèmes mondains que lui impose une existence corporelle. On peut cependant observer que la mort, même dans l'univers imaginaire proposé par l'auteur n'est pas une finalité positive que les mortels peuvent espérer en récompense à une vie bien vécue, mais un élément qui est craint par la plupart des mortels comme une intervention purement étrangère et non un fait de leur propre auto-détermination.

Ceci étant dit, il convient d'expliquer en quoi la mortalité envisagée comme un fait de la vie devrait être considérée dans l'exercice de modification de soi au courant d'une vie visant l'auto-détermination. L'interprétation ici proposée dépasse dans une certaine mesure ce que la citation présentée plus haut peut impliquer strictement parlant, mais il semble toutefois nécessaire de propulser l'interprétation des concepts concernés par la mortalité vers une lecture intégrale des possibilités que celle-ci sous-tend dans le contexte de manière à qualifier le plus organiquement possible le concept de vitalité. Pour comprendre l'importance relative d'une joie profonde dans une vie mortelle on peut commencer par dire que de manière strictement utilitaire, celle-ci apportera une plus grande quantité de bonheur qu'une culture extensive d'une joie plus aiguë et éphémère. De plus une telle existence ne sous-tendrait pas d'auto-détermination forte de la part de celui qui la vivrait et ne nécessiterait aucune modification interne, ce qui signifie que ce type d'existence serait plus apte à rendre tolérable une vie de servitude qu'à mener à un exercice de la liberté. En ce sens la mort deviendrait potentiellement la dernière grande joie et espoir final de cette vie de servitude. L'alternative semble être d'envisager la mort comme une conséquence potentielle de la liberté et la finalité inéluctable de l'existence corporelle. En d'autres mots, si la mort est vue comme une conséquence potentielle d'une activité dans laquelle on s'engage dans le but de se modifier librement, elle ne sera pas crainte puisqu'elle ne limite pas l'auto-détermination. Elle la limitera temporellement, puisqu'elle en sera le point final, mais la peur de celle-ci ne posera pas un problème à celui qui donne une plus grande valeur à l'intensité de son existence qu'à la durée de celle-ci.

Cette distinction fondamentale entre les mortels et immortels peut être utilisée pour expliquer la transition historique de la possession de la terre des immortels vers les mortels à la fin du troisième âge. Les elfes ne pouvant pas rester indéfiniment dans un monde qui s'éloigne de la gloire qu'ils ont connue doivent partir ou ultimement disparaître comme ce monde passé pour lequel ils vivent encore enfermés dans leur domaine rétrécissant et inchangé. Leur départ signifie qu'il ne reste plus que les races mortelles pour peupler la terre du milieu. Si on extrapole la signification de ce changement dans la dynamique de joie proposée plus haut, leur départ signifie que la mémoire d'un monde à son apogée disparaît et que chacun est en droit d'espérer changer le monde vers le meilleur en cultivant librement sa propre joie profonde. Il n'est pas ici question de déterminer si une telle entreprise peut se solder en succès, même un succès ponctuel de la durée d'une vie si un grand mortel devait parvenir à inspirer une grande quantité d'individus. Il est seulement question d'envisager cette nouvelle réalité au point vue individuel.

La suite du passage est à la fois comique et révélatrice. Frodo se met à chanter<sup>66</sup>! À sa propre surprise d'ailleurs, il s'en excuse et poursuit son fil de questionnement à l'endroit de la maîtresse de maison. Le fait que Frodo se mette à chanter et ne s'en rende compte qu'après avoir commencé peut apparaître comme une boutade comique de la part de l'auteur, ce que cette scène est très certainement, mais elle expose une partie du concept d'autodétermination qui était plus abstrait jusqu'ici. La musique est un des éléments artistiques les plus importants dans l'univers de Tolkien, celle-ci est à l'origine de la création conceptuellement et factuellement, le terme musique dans ce contexte est d'ailleurs analogique, car c'est la voix des Ainur qui a modelé le monde et en ce sens la musique est plus fondamentalement une chanson, mais puisque aucune parole n'est clairement identifiée il convient de l'appeler musique. Il est donc possible de s'imaginer que chaque chanson dans l'œuvre de Tolkien trouve, en essence, son origine dans cette chanson primordiale. Ce qui signifie que chaque chanson a une importance particulière, si cette importance ne se trouve pas dans les paroles concrètes, alors dans son itération. Dans le cas de Tom

<sup>66</sup>LotR p. 122

Bombadil nous avons mis de côté cette importance. Puisque ses chansons sont incessantes il est donc difficile de déterminer ce qu'elles peuvent signifier en elles-mêmes de par leur parole ou itération puisqu'elles semblent indiscriminées. Pour cette raison, il est aisé d'être tenté de considérer que ce n'est que par une forme de suggestion implicite que Frodo adopte le mode de communication de son hôte. Or si on observe plus attentivement le contexte dans lequel il commence à chanter on peut voir qu'il commence par une sorte de bégaiement. Celui-ci peut être interprété de différentes manières, mais il semble que ce ne soit pas une marque de stress ou de gêne, mais plutôt un faux départ, comme s'il s'attendait à parler et se surprenait à chanter, puis s'arrêtait et prenait alors une sorte de décision inconsciente de chanter pour ensuite constater les faits. Le chant dans cette scène est donc bien involontaire, mais pas une simple suggestion. Frodo ne chante pas de manière incontrôlée et sans s'en rendre compte, mais bien par un désir inconscient de manifester sa joie. Même chose lorsqu'on se penche sur les itérations précédentes de chant par Bombadil, notamment lorsqu'il a chanté à l'arbre pour modifier son tempérament et promouvoir en lui un retour à un mode d'existence autodéterminé. Bien entendu toute chanson n'exprime pas une forme de liberté, certaines ne sont que des performances. Ceci dit leur composition exprimait des idées senties et vécues et leur interprétation ne peut être considérée comme réellement artistique que dans le contexte où ces mêmes conditions sont rencontrées en plus ou moins grande partie. Mais dans le cas des chansons de Tom Bombadil, la composition est un acte continu et émule son expérience du monde. Il est donc clair que la puissance de la chanson doit venir de l'intérieur de l'interprète et qu'elle doit correspondre à quelque chose chez l'auditeur. En effet, si le saule n'avait pas eu en lui une certaine puissance d'autonomie, il aurait été impossible de promouvoir sa modification de la sorte.

### ***La Maîtrise***

Alors que les hobbits attendent le retour du maître de maison Frodo pose une question qui semble plutôt innocente, mais qui est factuellement lourde de sens. ««Fair lady!» said Frodo again after a while. «Tell me if my asking does not seem foolish, who is Tom Bombadil<sup>67</sup>?»» Cette question semble effectivement se répondre à elle-même, mais la

67 LotR p. 124

réponse de Goldberry est encore plus étrange : ««He is,»[...]« He is, as you have seen him,» [...] «He is the Master of wood, water, and hill<sup>68</sup>.»» La première chose qu'on peut observer à propos de cette réponse est le fait qu'elle se divise en tiers et que chaque tiers apporte une part de définition différente de la précédente. La première partie de la réponse est la plus chargée de sens, car elle rappelle la description de Dieu faite dans la bible. On peut donc se demander jusqu'à quel point la remarque doit être considérée en lien direct avec la tradition chrétienne. Au premier abord on peut être tenté d'y voir une corrélation directe et peut-être même une sorte d'allégorie, c'est-à-dire de proposer que Tom Bombadil soit l'incarnation de Dieu ou dans le cas présent Eru. Or il semble clair dans les textes précédents que Eru reste en dehors de sa création et n'y intervient plus après sa création. On doit donc rejeter cette première tentative d'interprétation. Il est ensuite possible d'envisager que cet énoncé ait un lien avec la source de l'être dans le monde qu'est la flamme impérissable. On pourrait donc proposer que Tom Bombadil soit l'effet primordial de cette flamme, une incarnation de l'être qui serait aussi pure que le permet le monde matériel. Cette interprétation bien que plus intéressante nous place quand même devant le problème du statut Divin du personnage. On peut alors se demander comment le traiter adéquatement et puisque rien ne semble nous y préparer, au sens où il serait vain de tenter d'insérer le statut Divin supposé de Tom dans une quelconque analyse si ce que celui-ci implique n'est pas clair, il convient simplement de poursuivre la définition du personnage de par ses qualités plutôt que de par ses origines. De cette première détermination il est donc possible de dire que Tom Bombadil est entièrement autodéterminé ou libre. Or la manière de l'affirmer semble ne pas être suffisamment claire pour Frodo et Goldberry tente de spécifier un peu plus ce que cette liberté à potentiel infini implique plus précisément. La seconde détermination reprend la première et la met dans un contexte plus particulier, «Il est tel que vous l'avez vu,» Cette description porte à confusion puisqu'elle peut être considérée en elle-même comme tautologique, mais si on la considère dans un continuum avec la première détermination celle-ci prend un sens plus intéressant. Il est possible de proposer, selon cette seconde lecture, que Tom soit non seulement entièrement libre, mais qu'il le soit en tous temps et dans toutes les sphères de son existence. En effet, la proposition de Goldberry est que Tom

68 idem



ne soit rien de plus que ce qu'il apparaît être. Ce genre de description peut être envisagé comme une insulte dans bien des cas, car on nie toute potentialité de profondeur ou de subtilité. Or si une personne se présente en arborant déjà des qualités liées à la profondeur d'esprit et à sa complexité, cette même description devient un grand compliment. Celui-ci signifierait en fait que l'activité réflexive nécessaire au déploiement d'une telle liberté ne serait pas réservée aux sphères abstraites ou plus nobles de son quotidien, mais imprégnerait son existence entière, une qualité qu'il ne peut être possible d'attribuer qu'aux plus grands philosophes et encore ne peut-on le faire qu'avec générosité. Une telle personne ne pourrait être décrite qu'avec grande peine puisque chaque qualificatif qui lui serait attribué le serait en fonction de référents langagiers dont le sens serait contenu dans l'unité sémantique socialement partagée des mots employés. Or une telle description ne rendrait pas entièrement justice à l'unicité du phénomène qu'est le personnage lui-même et pour cette raison, dire qu'il est tel qu'on le voit signifie aussi que cette expérience donne accès à l'entièreté de ce qui apparaît. De la même manière qu'il est possible de décrire une œuvre d'art, mais que la description ne produit pas le même effet que l'expérience de l'œuvre, celle-ci doit être vue, ou expérimentée, pour réellement être comprise entièrement. La troisième détermination introduit une nouvelle dimension à cette description en introduisant l'usage du terme «Master». Puisque la description de Goldberry se présente comme une gradation de précision, il semble convenable de considérer que ce terme porte en lui la signification proposée des deux descriptions précédentes. L'usage d'une majuscule dans ce contexte soutient cette hypothèse puisqu'il n'était pas seulement question de liberté partielle, mais totale, ce qui peut justifier l'usage inhabituel de la majuscule pour souligner la rareté et le caractère exceptionnel du degré de maîtrise démontré par Tom, ce qui est en concordance avec les parties de descriptions précédentes. La suite est cependant intéressante, car bien qu'il paraisse y avoir une sorte d'équivocité entre la liberté et la maîtrise, il semble qu'il y ait plus, car le terme est utilisé de manière non-interchangeable en lien avec la forêt, l'eau et la colline. La réaction quelque peu naïve qu'il est possible d'avoir lorsqu'on entend cette description est celle que Frodo exemplifie parfaitement, en croyant que le terme de Maître réfère directement à une relation de pouvoir sur ses compléments indirectes grammaticalement parlant. Il est aisé de comprendre la confusion, car le terme

porte effectivement cette connotation. Goldberry corrige alors l'erreur de Frodo et poursuit son explication.

«No indeed!» she answered, and her smile faded. «That would indeed be a burden,» she added in a low voice, as if to herself. «The trees and the grasses and all things growing and living in the land belong each to themselves. Tom Bombadil is the Master. No one has ever caught old Tom walking in the forest, wading in the water, leaping on the hill-tops under light and shadow. He has no fear. Tom Bombadil is master<sup>69</sup>.»

Celle-ci permet de définir aisément les limitations de la relation de pouvoir sous-tendu par le terme «maître» ainsi que la définition de ce type de pouvoir lui-même. La première partie de sa réponse donnée à Frodo indique qu'il semble que Tom ne soit le maître de rien puisque tout ce qui vit dans son domaine s'appartient à lui-même et qu'il ne réclame donc aucune autorité sur ces êtres. La réaction de Goldberry laisse aussi voir qu'une telle chose ne serait pas souhaitable et serait une charge plus qu'un outil de libération. En effet, la réaction initiale de Frodo nous plaçait dans un mode de pensée commun à plusieurs sociétés politiques qui proposent que la liberté vienne de l'extérieur. C'est-à-dire, que le statut socio-économique des citoyens soit un indice de leur liberté potentielle, et donc que les plus riches et ceux qui ont le plus de pouvoir politiquement parlant soient les plus libres, car ils sont ceux qui ont le moins à souffrir de dépendances aux autres. Or on suppose ici que le désir de vivre en concordance avec les possibles offerts par la société de référence est un désir rationnel et donc que tous devraient pouvoir y parvenir d'eux-mêmes sans la coercition de ladite société. On peut donc déjà voir à l'aide de ce parallèle que cette notion de «liberté» est en fait conditionnelle à des facteurs externes sur lesquels on a que bien peu de pouvoir individuellement. Ce qui est proposé par l'explication de Goldberry est tout autre, en effet, sa réaction suppose que les acquis sociaux, tel que le pouvoir sur les autres membres de la société, qui dans le cas présent sont représentés par les animaux et des arbres, sont des actes dont le succès dépend entièrement de l'autre, c'est-à-dire de sa disponibilité à être dominé. En ce sens il est possible de comprendre le point de vue énoncé plus haut comme quoi ce type de pouvoir serait plutôt un ancrage qui inhiberait la liberté attribuée à Tom Bombadil.

69 idem

La seconde information qu'il est possible d'extraire à partir de l'explication de Golberry est que, si chaque être vivant s'appartient à lui-même, alors Tom aussi s'appartient à lui-même, en ce sens il n'entretient pas de relation définitoire avec d'autres être, ce qui signifie que le terme maître qui a normalement besoin d'un complément indirect pour être correctement interprété sémantiquement est ici autoréférentiel. En effet, s'il s'appartient à lui-même alors la seule chose qui peut le lier dans sa propre définition devrait être lui-même. S'il est alors dit de lui qu'il est maître il ne peut être que maître de lui-même, autrement il ne s'appartiendrait pas uniquement, mais appartiendrait aussi à une organisation sociale quelconque au moins dans la mesure où il en serait à la tête. La raison pour l'usage d'une majuscule devient alors claire si on compare les deux itérations du terme dans cette dernière explication de Goldberry. La première est déterminée par l'article «the» et la seconde ne l'est pas. Normalement les deux termes auraient dû être déterminés car, comme il a été mentionné plus haut, le terme maître a besoin d'un complément indirect pour être interprété contextuellement. Or si on accepte la définition donnée ci-haut d'un maître comme un terme signifiant toujours maître de soi avant tout, il convient d'interpréter la majuscule comme signifiant celui qui exerce le plus de maîtrise sur lui-même, en ce sens il est clair que la raison pour laquelle il est déterminé est qu'il est Maître des maîtres. Dans le second cas il n'y a pas de majuscule ni de déterminant, car Goldberry lui attribue une caractéristique sans y associer de sentiment particulièrement fort. De la même manière qu'il serait possible de dire de son musicien favori qu'il est un musicien sans dire qu'il est le plus grand musicien de tous les temps. La dernière partie de cette définition qu'il est intéressant d'aborder est l'affirmation qu'il n'a aucune peur. Cette affirmation est étrange puisqu'elle semble contraster avec l'image qui se forme du personnage comme quelqu'un de potentiellement sage. Or, l'absence de peur est une qualité qu'on serait plus à même d'attribuer à un fou qu'à un sage, car on imaginerait qu'un sage saurait de quoi avoir peur, le monde étant immense un fou peut, plus probablement, ignorer les sources de peur qu'un sage considérerait à leur juste valeur. Il est cependant clair que Tom Bombadil ne peut pas être catégorisé comme un fou ni comme un sage, ou du moins, il ne peut pas l'être suivant les caractérisations de ces termes proposés ci-haut. Il convient alors de se demander quelle est l'origine de la peur. Encore une fois selon la définition donnée plus haut on peut voir

que cette association vient du fait que la peur est associée à l'inconnu, mais n'est pas corrélée directement avec celui-ci. Si elle l'était, on aurait pu voir que plus d'inconnu engendre plus de peur et moins d'inconnu, moins de peur, or il semble qu'il faille déjà connaître certaines choses pour envisager que l'inconnu devant ces certitudes engendre la peur. Ou qu'il ne faille rien connaître avec certitude pour que la peur n'ait aucun point d'ancrage. Il est toutefois possible d'envisager un autre cas limite si un individu connaissait tout avec certitude il n'y aurait pas non plus d'inconnu et donc pas de peur. Il est cependant problématique d'envisager une conscience toute connaissante dans un monde incarné qui ne soit pas dieu lui-même. On peut donc proposer une certaine limitation à cette théorie en modérant ses prémisses. Tout inconnu n'est pas par nature effrayant, puisque même pour le plus grand sage, le monde est une source de connaissances si grande qu'elle ne semble jamais se tarir ou se raréfier. La peur tire donc son origine, non pas de l'inconnu lui-même, mais de la relation que l'individu a avec l'inconnu. En effet, il est possible de l'expérimenter soi-même lorsqu'on envisage notre propre ignorance des phénomènes politiques mondiaux qui peuvent nous laisser plus indifférents que l'anxiété associée à l'incertitude que nous pouvons vivre dans nos relations interpersonnelles quotidiennes. De manière plus générale il convient de dire que la peur est contingente aux désirs de l'individu. Une nouvelle interrogation s'impose donc, quels sont les désirs de Tom Bombadil? Il est difficile de répondre directement à cette question, car ses désirs ne sont pas abordés directement dans ces mots. On peut cependant voir certains éléments mis en relation avec le concept de maîtrise qui peuvent nous renseigner sur ses considérations et ce dont il a une pleine connaissance, puisque ces mêmes éléments sont aussi mis en relation avec son absence de peur. Dans la première partie de la description de Tom donné plus haut, Goldberry dit de celui-ci qu'il est «[...]the Master of wood, water, and hill». Cette information jusqu'ici considérée sans importance, puisqu'elle ne nous renseignait pas explicitement sur la nature du concept de maîtrise, semble en fait contenir l'essence même de Tom Bombadil, c'est-à-dire ce dont il est Maître, selon la définition de maîtrise avancée plus haut. Il convient donc de considérer chacun de ces éléments individuellement et en tant qu'unité ainsi que leur lien individuel à l'action à laquelle ils sont liés dans la seconde partie de la description de Tom afin de voir comment ceux-ci sont constitutifs du personnage. Le premier élément

mentionné est la forêt, on peut comprendre cette expression comme signifiant l'endroit géographique où poussent les arbres, ou comme signifiant les arbres formant la forêt eux-mêmes. Il a été dit que tout ce qui pousse s'appartient à soi-même, mais la description concerne uniquement Tom. La forêt dans ce contexte doit donc être considérée comme faisant partie de lui conceptuellement. Autrement dit, ce n'est pas sur la forêt matérielle qu'il aurait autorité et gouvernance, mais sur lui-même dans la forêt : celle-ci n'aurait pas d'emprise sur lui, il ne saurait pas s'y perdre. Cette explication est en concordance avec la première interprétation du terme forêt, mais il ne faut pas oublier que dans l'univers de Tolkien les arbres ont plus qu'une présence physique, ils peuvent aussi influencer psychologiquement les autres êtres et ont une certaine mesure d'individualité, en ce sens sa maîtrise de la forêt est sa faculté de ne pas être affecté par l'altérité sans qu'il en ait lui-même le désir explicite. Les deux interprétations de la forêt sont donc à considérer simultanément lorsqu'on tente de définir cet étrange personnage. La seconde détermination donnée est celle de l'eau. Encore une fois il est possible de se questionner sur ce à quoi l'auteur réfère précisément lorsqu'il utilise cette expression. Il peut référer à celle-ci comme à une entité géographique, ou comme à une entité conceptuelle qui engloberait toutes les itérations matérielles de l'eau. Il est probable que, comme dans le cas de la forêt, l'auteur réfère au sens le plus large de l'expression utilisée pour englober la première. Dans le cas présent la maîtrise de l'eau est une image puissante car en tant qu'environnement, elle est un lieu de luttes constantes. C'est-à-dire que chaque mouvement est effectué contre l'eau pour ne pas se faire dominer par elle. En ce sens une prétention de maîtrise est une affirmation qui symbolise une puissance intérieure de s'imposer au monde quasiment illimité. Conceptuellement, l'eau est un élément qui change constamment de forme, de phase et de position selon un rythme qui lui est propre et qui n'est contrôlable qu'à petite échelle. Se prononcer maître d'une telle chose, quand on rapporte la maîtrise à soi, signifie ni plus ni moins que l'affirmation de l'autodétermination complète. Le pouvoir de se changer soi-même selon ses propres principes sans que le monde ne puisse nous forcer à faire des concessions sans une extrême pression. La dernière détermination est celle de la colline, qu'il est encore une fois possible d'interpréter conceptuellement ou géographiquement, et encore une fois il convient d'évaluer les deux interprétations. Géographiquement, la colline

est un lieu dont il peut être difficile d'atteindre le sommet et, comme l'eau, chaque mouvement effectué pour l'atteindre est un mouvement qui se frappe non seulement à la résistance normale de la gravité mais qui requière une augmentation d'énergie potentielle à cause de l'élévation continue requise pour atteindre le sommet. De plus le sommet des collines est un endroit où les éléments nécessaires à la vie sont généralement raréfiés, quoique moins que sur les sommets des montagnes. En être maître signifie donc une aptitude à survivre avec moins de comforts généralement envisagés comme nécessaires, ou qu'on est socialement contraint à rechercher pour obtenir la validation des autres au regard de ses choix individuels. Heureusement, les collines sont aussi des endroits de solitude et ce genre de pression s'y fait donc moins sentir, la difficulté est d'en commencer l'ascension. Conceptuellement la colline est une structure inchangeante et difficile d'accès. S'en proclamer maître signifie donc être soi-même d'une stabilité inébranlable dans ses propres désirs et ne pas être à la merci des forces extérieures qui exercent leur influences de domination. En plus d'être réservé, certains diraient même secret. Or comme on peut le voir clairement dans le cas de Tom Bombadil, s'il est difficile d'accès, de par la localisation de son logis et son approche, parfois difficile à comprendre, du monde, il n'est pas secret. En effet, il se donne entièrement à chaque coup d'œil ce qui s'avère être plus difficile à comprendre qu'une personne qui ne révélerait que ce qui est à la mesure de l'autre.

Lorsqu'on tente d'envisager ces trois déterminations symboliques comme une unité on peut être tenté de les appeler nature, mais il semble qu'il manque en fait plusieurs éléments pour former un tout aussi compréhensif que ce qu'est la nature. Il serait même trop vaste de les appeler terre, si on considère que l'absence du ciel et des astres justifie le rapprochement perceptuel de l'unité. Il semble qu'il y ait une unité qui suive le thème de la terre entre ces trois éléments sans qu'ils la symbolisent totalement. Ce que cette unité représente plus concrètement pourrait être résumé à la terre en tant que jardin, entendu au sens large, c'est-à-dire un petit endroit fertile et isolé qui regorge de vitalité, mais de manière déterminée. On pourrait être tenté de vouloir laisser tomber le côté plus ordonné de la chose et comparer cette trinité à une terre en friche, mais ce serait négliger l'unité conceptuelle proposée, en effet une terre en friche serait plus propre à être attribué à une multitude d'individus qu'à un

seul. Il est alors curieux d'envisager que l'idée de jardin puisse unir ses trois éléments qui ont été individuellement décrits avec une certaine grandiloquence. Il convient donc, pour ne rien perdre du sens précédemment dévoilé de ces qualificatifs, de proposer que la qualité dérivée de cette unité envisagée s'ajoute à celle déjà énoncée. Il est alors possible de dire que pour atteindre la maîtrise décrite plus haut à travers les éléments descriptifs proposés par Goldberry, il faut travailler sur soi-même et gagner sa liberté contre ses propres impulsions désordonnées, de manière à créer pour soi une liberté déterminée et unique.

Ces jeux d'association peuvent sembler arbitraires et se baser sur des liens parfois ténus. Il convient alors de tenter de montrer la même chose en se limitant aux références fournies par Tolkien et son univers lui-même. Pour ce faire on peut tenter d'associer les trois déterminants de la maîtrise de Tom à leur contrepartie divine, puisqu'il a lui-même été introduit similairement à Dieu. La forêt, l'eau et la colline ont comme correspondance divine Yavanna, Ulmo et Aulë, qui ont comme caractéristique principale correspondante la croissance et la vie<sup>70</sup>, la promotion directe de la liberté<sup>71</sup> et finalement, l'art entendu au sens large<sup>72</sup>. Ces correspondances semblent tout à fait en concordance avec les explications proposées plus haut et il ne sert à rien de répéter incessamment les associations faites entre ces qualités afin de réitérer les concepts qui définissent Tom Bombadil. Or cette approche nous permet de proposer une approche par la négative en considérant les correspondances manquantes. Nous ne mentionnerons pas tous les absents, mais il convient de mentionner ceux qui sont absents et partagent une affiliation de domaine avec les trois présents. Il a été mentionné plus haut que les concepts utilisés pour décrire la maîtrise de Tom se rapportaient tous à la nature, mais qu'il manquait certains aspects pour qu'ils puissent être identifiés en tant qu'unité à la nature. Ces aspects sont incarnés par Manwë et Varda et sont le ciel et le vent, et les étoiles et la lumière. Autrement dit, tout ce qui est élevé et aérien dans la nature. Leur absence serait étrange si on n'avait pas déjà considéré la relation de Bombadil à l'humanité. En effet, ces deux Valar sont presque exclusivement révéérés par les elfes, Varda étant leur favorite et ayant de fortes associations avec leur origines. Leurs

70Sil. 18

71Sil. 17

72Sil. 18

attributions sont plus éloignées du concept de vitalité qui requiert un grand engagement avec le monde. Le fait qu'ils ne puissent pas être liés directement à Tom Bombadil renforce donc l'idée du lien qui unit conceptuellement cet étrange personnage à la race des hommes. On peut tenter de dresser un portrait plus concis de Tom Bombadil afin de voir à quoi l'extension ultime de l'autodétermination et de la liberté ressemble lorsqu'elle est incarnée dans le monde. Tom est présenté par la chanson, qui a par la suite été proposée comme la forme d'art centrale à l'œuvre de Tolkien. Cette première détermination fait en sorte que tout son être doit être envisagé sous la lentille de la divinité, c'est-à-dire de la sous-crédation. En d'autres mots, Tom ne subit pas le monde, il le crée continuellement à son image autour de lui. Cette image est celle de la vitalité, la forme de puissance qui est plus propre au mortel. Elle ne vise pas à transformer la nature du monde de manière permanente mais à le propulser, aussi brièvement soit-il, dans une direction propre à l'individu. Cette vitalité chez Tom Bombadil n'est pas à envisager de manière tyrannique, c'est-à-dire que ce qu'il inspire chez les autres n'est pas directement l'extension de sa volonté mais leurs propres volontés. On l'a montré plus haut avec le cas du vieil homme saule. Il est intéressant de noter que cette extension maximale de l'auto-détermination et de la vitalité ne peuvent pas exister dans une société car elle serait éminemment dysfonctionnelle si tous ses constituants, sans super-structure politique asservie au besoin de la collectivité, ne faisaient rien pour le bénéfice direct de la collectivité. En société il semble qu'il y ait toujours une certaine mesure de soumission requise de la part de chacun, ne serait-ce que celle d'accepter le contrat social lié aux échanges de biens et services. Il peut être argumenté que faire quelque chose de bien pour la société peut aussi être bien pour soi et que la vie collective n'est pas antithétique à l'auto-détermination et à la vitalité, mais puisqu'il est improbable qu'une quelconque action individuelle effectuée en vue du bien commun ne soit suffisante pour que cette action seule puisse perceptiblement affecter le bien-être de tous les individus faisant partie de ladite société, il faut compter sur l'action collective de plusieurs individus, ce qui est envisageable à petite échelle si on a affaire à des individus libres, tandis qu'à plus grande échelle il faut envisager qu'une grande proportion ne sera pas immédiatement coopérative et aura besoin d'être convaincue ou modelée dès l'enfance pour satisfaire les besoins de la collectivité. Il semble donc que l'isolement de Tom Bombadil soit inéluctable.



Or il est possible, conceptuellement au moins, pour des individus similaires à celui-ci d'influencer le monde de manière indirecte et plus subtile à travers ce qui survit de leur œuvre, en dehors de leur vie concrète. Il est alors intéressant d'opposer la maîtrise, concept développé plus haut, et le pouvoir, qui sera représenté par l'anneau unique. Mais avant de procéder à cette étude comparative il sied de considérer l'anneau en lui-même afin de mieux pouvoir les opposer.

## Chapitre 3: L'Anneau

### ***Ses pouvoirs et effets***

Ce quatrième chapitre sera concerné par l'Anneau unique de Sauron. Celui-ci est central dans l'œuvre de Tolkien mais n'a été jusqu'ici que brièvement considéré. On tentera donc d'en donner une description conceptuellement claire et d'en déterminer la signification symbolique. On commencera par considérer le poème elfique qui résume la connaissance sur les anneaux magiques afin de comprendre le déterminant commun de tous ces anneaux. On pourra ensuite tenter de qualifier plus précisément l'anneau unique à partir de ses effets sur les autres anneaux à travers l'histoire. On verra ensuite comment il a été créé et on pourra mettre en contexte les vertus proposées de l'anneau avec ce qu'on pourra appeler son essence. Il conviendra ensuite d'observer les effets de l'anneau sur le porteur afin de voir comment les qualités de celui-ci se transposent lorsqu'elles sont incarnées. On essaiera ensuite de déterminer le niveau d'individuation de l'anneau même à travers des actes supposés que celui-ci aurait commis. Une fois l'anneau bien défini par toutes ses caractéristiques on procédera à l'analyse de la confrontation entre Tom Bombadil et l'anneau afin de voir ces deux forces diamétralement opposées interagir de toutes leurs puissances individuelles. Cette opposition devrait nous permettre de clarifier de manière négative ces deux tendances comportementales dans leur extension maximale afin d'être plus à même de les reconnaître lorsqu'elles ne sont pas exemplifiées de manière très claire et déterminées.

*Three Rings for the Eleven-kings under the sky,  
Seven for the Dwarf-lords in their halls of stone,  
Nine for Mortal Men doomed to die,  
One for the Dark Lord on his dark throne  
In the Land of Mordor where the Shadows lie.  
One Ring to rule them all, One Ring to find them,  
One Ring to bring them all and in the darkness bind them  
In the land of Mordor where the Shadows lie<sup>73</sup>.*

73 LotR p. 50

La première chose qu'il est intéressant de remarquer est la proportion de strophe accordée à chaque sujet dans ce poème. Les quatre premières concernent chacune les possesseurs des anneaux et déterminent un trait essentiel de chacun. Dans tous les cas, exception faite de celui des humains, le caractère nommé est un endroit préféré par le porteur et ce à quoi il est particulièrement attaché. Dans le cas des hommes, cet endroit est remplacé par la peur de la mortalité. Cette irrégularité peut signifier plusieurs choses, dont le fait que l'humanité ne se sent réellement à sa place nulle part car tout logis est éphémère et donc n'offre pas de réelle stabilité. Il serait aussi possible d'envisager que ces déterminations soient toutes liées à l'anneau unique en ce sens que c'est par celles-ci que l'anneau arrive à les dominer. Il est alors possible de comprendre pourquoi seuls les humains sont définis par leur peur plutôt que par leur amour dans ce poème et pourquoi ils ne possèdent pas de titre de noblesse. D'abord, ils sont les seuls à être entièrement tombés sous le joug de l'anneau unique et c'est par leur peur que celui-ci les a amenés à renoncer à toute prétention de maîtrise et d'autodétermination. Les Nazghuls, et même le roi des Nazghuls ne sont finalement rien d'autre que des esclaves et le terme roi qui a pu leur être attribué par le passé n'est plus à propos et le fait qu'il y ait un roi parmi eux n'est qu'une analogie, un jeu de comparaison que le langage permet, mais qui ne doit pas être envisagé comme sémantiquement exact. La deuxième partie du poème est encadrée d'une répétition qui qualifie le Mordor de terre des ombres et qui affirme que celui-ci est le siège du pouvoir de l'anneau unique. On peut donc en comprendre que le thème de l'obscurité et de l'immatérialité souligné par l'usage du mot «shadow» sont à considérer comme des éléments essentiels concernant l'anneau lui-même. Les deux vers encadrés par les mentions du Mordor décrivent une série d'actions effectuées présumablement par l'anneau ou à l'aide de celui-ci. Il serait donc utilisé pour dominer, trouver, manipuler et plonger dans la noirceur toute altérité ou au moins, les possesseurs des autres anneaux. Il est possible de reformuler ici ces quatre déterminations afin de mieux comprendre les qualités dont l'anneau est imbu. D'abord on peut être tenté de croire que la domination et la manipulation sont suffisamment similaires pour être assimilées à une même définition, or il semble qu'il soit aisé de trouver une distinction spécifique entre ces deux termes. En effet, le premier est un sentiment et le second une action. On considère ici la domination comme un sentiment puisqu'une personne n'est réellement dominée que

lorsqu'elle se soumet et se sent soumise, elle peut n'être autrement que déterminée extrinsèquement sans qu'il n'y ait de connotation négative à sa situation depuis son propre point de vue. On considérera plutôt la manipulation comme un acte puisque celui qui manipule vise un résultat en dehors du manipulé et peut, à certains égards, ne pas se soucier de la conscience qu'a sa victime d'être manipulée ou non. La volonté de domination qu'on prête à l'anneau diffère donc grandement des moyens qu'elle enjoint à son porteur d'employer. Ces deux choses sont effectivement souvent intimement liées, or dans un monde d'anneaux magiques ils ne sont pas, à priori, nécessaires l'un à l'autre. L'idée que l'anneau puisse «trouver» est pour le moins curieuse, car si les deux qualités proposées ci-dessus agissent sur les individus, le fait de trouver quelqu'un ou quelque chose semble tenir plus du domaine spatial que psychologique. Or encore une fois, on peut interpréter ce pouvoir de l'anneau comme signifiant autant l'augmentation exponentielle de l'acuité visuelle nécessaire afin de percevoir tous les subterfuges mais aussi l'augmentation de l'acuité intellectuelle et la faculté empathique de comprendre les motivations derrière les actions de quiconque. Ce qui permettrait de trouver une personne au sens figuré et littéral, et ainsi de la mettre à nu devant le porteur de l'anneau comme une chose entièrement révélée. Cette faculté conférée par l'anneau contribue sans doute au sentiment de domination qu'il permet de propager. La dernière détermination donnée est celle de lier ses cibles dans les ténèbres. Pour bien comprendre la signification de la noirceur dans ce contexte on peut déjà dire qu'elle porte deux sens concrets. Le premier est en relation avec la mention du Mordor comme terre des ombres. C'est-à-dire l'idée que l'anneau permette une union politique complète à l'aide des mécanismes mentionnés ci-dessus. La seconde interprétation réfère à la symbolique chromatique établie par l'auteur dans laquelle le noir représente le vide et est associé à la non-existence, la non-crédation. En ce sens l'union des autres dans les ténèbres référerait à la perte totale de leur individualité et de leur identité, c'est-à-dire tout ce qui est créé et sous-créé chez eux afin de revenir à un état primordial de soumission totale aux forces extérieures.

Une fois les qualités de l'anneau mises en évidence à partir de ce poème il est pertinent de se plonger dans ce qu'on pourrait appeler une étude historique de l'anneau afin de confirmer

ce qui a été suggéré plus haut et d'évaluer concrètement la portée de ces pouvoirs dans un contexte factuel.

So it is now: The Nine he has gathered to himself; the Seven also, or else they are destroyed. The Three are hidden still. But that no longer troubles him. He only needs the One; for he made that Ring himself, it is his, and he let a great part of his own former power pass into it, so that he could rule all the others. If he recovers it, then he will command them all again, wherever they be, even the Three and all that has been wrought with them will be laid bare, and he will be stronger than ever<sup>74</sup>.

De ce passage, il est possible de comprendre les choses suivantes. Les anneaux des humains sont déjà sous son contrôle et ceux à qui ils ont été donnés sont dépossédés de leur individualité et ne sont définis que par leur possession d'un anneau de pouvoir. Ceux-ci sont entièrement à sa merci. Les anneaux des nains ne sont pas en usage, car aucun nain ne les possède. En effet, ceux-ci ne tendent pas à disparaître dans les ténèbres mais à se réfugier dans l'isolation jalouse de leur royaume sous-terrain. Ce comportement en fait des ennemis formidables comme on peut le déduire par le fait que durant son règne, Sauron n'a jamais réussi à vaincre les nains de Kazad-dum grâce à sa puissance militaire, mais ils ont provoqué leur perte eux-mêmes avec leur passion pour leur propre activité industrielle et l'entassement de richesse<sup>75</sup>. Il est donc préférable pour lui que ces anneaux ne soient plus, car le pouvoir des nains sera plus rapidement écrasé par la force militaire directe. Les seuls anneaux qui restent et qui œuvrent constamment à s'opposer à son retour sont donc les trois anneaux des elfes, mais ceux-ci ne peuvent poursuivre leur effort que tant que l'anneau unique n'est pas passé au doigt de Sauron. Il est alors curieux d'envisager le rapport au pouvoir de l'anneau unique et la manière dont celui-ci semble affecter les différents porteurs des autres anneaux, car comme il a été expliqué plus haut, les anneaux des humains et des nains n'ont pas eu les mêmes résultats, bien que dans les deux cas les anneaux aient dominé leur porteurs, ceux-ci ne les ont pas tous rendus identiques. Comme il a été proposé dans l'analyse du poème plus haut, chaque race porte en elle-même ce par quoi elle peut être dominée. Il semble donc que pour déterminer exactement l'effet de l'anneau unique sur les

74 LotR p. 51-52

75 Sil. p. 345-346

autres il faille déterminer le mode d'action exacte de celui-ci pour comprendre comment l'interaction avec l'objet de contention présenté dans le poème conduit les récipiendaires des autres anneaux sous la domination de l'Un de la manière décrite dans l'œuvre de Tolkien. Il semble que l'anneau soit en fait une extension de Sauron qui aurait pris une forme d'existence séparée de celui-ci. Il est dit que lors de sa création il aurait laissé une grande part de son pouvoir passer dans l'anneau. On peut alors se demander quel type de potentialité ce pouvoir est destiné à actualiser. Ce qui semble en fait plutôt simple à déterminer considérant le fait que l'anneau ait pour but explicite la domination. Dit en d'autres termes, la domination est la réduction des possibilités de celui qui est dominé à une seule issue déterminée par le détenteur du pouvoir. En effet, la réduction des possibles est une conséquence normale de l'existence, chaque décision réduisant exponentiellement les possibles jusqu'à une expression singulière de la maîtrise de l'individu si celui-ci est libre, ou une expression singulière de la fuite dont l'existence prend la forme afin d'éviter la cessation de l'existence. On peut donc comprendre que l'anneau unique ait un effet différent sur chacun de ses sujets potentiel, car ceux-ci ne verront pas leurs possibles diminuer avec la même force de la même manière. Pour certains il convient donc de les enchaîner à une peur pour mieux les forcer à agir selon le cours d'action déterminé et pour d'autres il convient de les enfermer dans leur amour jusqu'à pervertir cet amour en un sentiment de possession jalouse et envieuse qui ne peut pas connaître d'assouvissement.

### ***L'Anneau comme personnages***

À plusieurs reprises on peut voir certains indices qui indiquent que l'anneau possède une certaine mesure d'agencité et de désir qui lui seraient propres, un de ces indices est la manière totalement aliène dont les porteurs semblent s'attacher irrationnellement au dit anneau. Ce sentiment qui pourrait être perçu comme un simple attachement à un objet précieux se révèle ne pas être si simple lorsque la volonté consciente de celui qui est sujet au dit sentiment se sent alourdi par ce sentiment comme par une obligation qu'on prendrait sur soi tout en sachant pertinemment que celle-ci réduira notre potentialité drastiquement. Il est alors possible de voir que l'anneau lui-même porte le pouvoir et la volonté de domination de Sauron et que celle-ci peut s'exprimer de multiples façons, soit en traitant le

porteur comme un sujet à asservir soit en le traitant comme un nouveau seigneur potentiel. Dans les deux cas le porteur est asservi à la volonté de l'anneau, dans le premier cas l'anneau s'impose comme désir maître et chaque autre désir est mesuré en fonction de la conservation de celui-ci. Dans le second cas l'anneau est accepté comme une extension de sa propre volonté et le désir de domination s'insinue dans la volonté sous la forme d'un outil utile pour l'accomplissement d'autres désirs jusqu'à ce que celui-ci devienne tellement omniprésent qu'il devienne nécessaire, tel que Gandalf le laisse entendre lorsqu'il refuse l'anneau que lui offre Frodo en disant que celui-ci trouverait le chemin de son cœur à travers sa pitié<sup>76</sup>.

Il semble donc que les pouvoirs de l'anneau soient sujets à une certaine mesure d'interprétation, c'est-à-dire que tout ce qui a été proposé plus haut dans le poème trouve une ou plusieurs interprétations dans le cours historique des anneaux de pouvoir donné par Gandalf. On a d'ailleurs pu envisager avec suffisamment de détail comment un porteur suffisamment fort pour dominer l'anneau pouvait en venir à succomber et à perdre sa liberté, même si ses motivations étaient à l'origine les plus pures possible. Il convient alors de considérer comment l'anneau agit sur l'esprit d'un mortel qui n'a pas le pouvoir de volonté de se proclamer possesseur de l'anneau. Pour commencer nous ferons une courte analyse du concept de possession, et les ramifications morales qui y sont associées seront considérées avant de plonger plus en détail dans les récits des précédents porteurs de l'anneau.

I wondered often how Gollum came by a Great Ring, as plainly it was – That at least was clear from the first. Then I heard Bilbo's strange story of how he had "won" it, and I could not believe it. When I at last got the truth out of him, I saw at once that he had been trying to put his claim to the ring beyond doubt. Much like Gollum with his "birthday-present". The lies were too much alike for my comfort<sup>77</sup>.

76 LotR p. 61

77 LotR p. 48

De notre point de vue extérieur au problème de l'anneau, cette ressemblance entre les deux histoires n'est pas inconfortable autant qu'elle est curieuse, et le souci pris par les deux porteurs pour camoufler leur gain illégitime est d'autant plus curieux qu'il tire ses origines de la même considération. Il est possible d'envisager que l'idée de cadeau d'anniversaire soit simplement plus aisée à inventer pour une créature qui semble partager beaucoup de traits avec les hobbits puisque ceux-ci ont une prédisposition à offrir des cadeaux au quotidien et leurs traditions font en sorte qu'ils n'en obtiennent pas qu'une seule fois par année mais sur une base régulière. C'est donc un mensonge aisé à faire le jour de son propre anniversaire<sup>78</sup>. On peut aussi observer le mensonge de Bilbo sous le même angle, c'est-à-dire qu'il est aisé pour lui d'inclure l'anneau dans le lot de la victoire du jeu d'énigme mortel dans lequel il s'est effectivement engagé avec Gollum car ce faisant il obtient, aux yeux des autres au moins, un droit de propriété indiscutable sur l'anneau. C'est à cet élément commun que Gandalf réfère, cette ressemblance dans le souci d'imposer une légitimité à leur possession de l'anneau. Pour l'esprit contemporain la possession est une entité binaire, soit elle est, soit elle n'est pas et les modes d'obtention sont définis légalement, comme don et achat. La fabrication est contingente à certains autres facteurs tels que le statut de possession des matériaux de base et même si la fabrication n'est pas un service plutôt qu'une activité de création en elle-même. Il semble cependant que Tolkien établisse une sorte d'échelle morale de la possession dans laquelle la fabrication est au sommet, et le vol au plus bas. Le don et la victoire se situeraient quelque part au milieu. Il semble que dans les deux cas il aurait été plus simple cependant de proposer qu'un échange aurait été fait pour l'acquisition de l'anneau, ce qui est une manière légale et convenue d'échange de possession. Le terme simple est ici utilisé en relation à l'esprit du lecteur contemporain, car ce mensonge n'aurait pas nécessité une contextualisation unique et élaborée quant à l'acquisition de l'anneau, et l'échange, monnayable ou non, est une forme de transaction d'acquisition qui nous est bien connue. Il semble donc qu'il faille assumer que l'échange est un mode d'acquisition inférieur à la victoire ou au don. Il sied donc de se questionner sur ce qui fait de la création le mode d'acquisition par excellence afin de comprendre la gradation dans cette échelle. Pour poursuivre avec l'exemple de l'anneau on

78 LotR p. 53



peut rappeler que Sauron n'a pas que créé l'anneau, il y a infusé une grande partie de sa propre puissance. Cet acte fait que l'anneau est une extension de lui-même et de sa volonté, en somme il ne peut jamais entièrement appartenir à quiconque sauf à quelqu'un qui aurait la puissance nécessaire pour devenir un nouveau Sauron et prendre sur lui la somme des désirs qui le constitue. Si on transpose cette logique dans un contexte dénué de magie, on peut au moins dire que quiconque crée un chef-d'œuvre y infuse l'entièreté de sa puissance de créer un tel chef-d'œuvre. En effet il est dans la nature du chef-d'œuvre de ne pas être une chose qui puisse être imitée sans perdre ce qui en fait initialement un chef-d'œuvre. Dans des cas de moindre création l'investissement est moindre de la part du créateur, mais tant que l'œuvre est le fait d'un unique créateur, une partie de l'essence de l'individu, la manière dont il applique les techniques d'artisanat par exemple, sera transposée dans l'œuvre et celle-ci aura la marque de l'artisan à tout jamais. Ce n'est que dans les cas d'extrême désindividualisation qu'on peut être témoin de produits qui n'ont aucune empreinte artistique comme dans certains cas de fabrication industrialisée. Dans le cas de la victoire ou du don l'acquisition est faite dans le cadre d'une activité qui ne s'arrête pas strictement à l'aspect transactionnel de l'acquisition de l'objet. C'est-à-dire que le but de l'activité n'est souvent pas seulement d'obtenir l'objet, mais de transformer le récipiendaire constitutivement en vainqueur ou en honoré et l'objet devient donc un témoignage matériel de cette transformation. Le victorieux n'est pas un simple possesseur de trophée, mais le trophée est symbolique de la victoire et si le possesseur attribue une certaine importance au trophée, c'est en vertu de ce symbole. De la même manière que celui qui est honoré à son anniversaire l'est en sa qualité de personne, et les cadeaux qui lui sont offerts sont alors des gages de cet honneur et sont considérés avec déférence pour cette raison. Il n'est cependant pas à exclure que celui qui s'engage dans la compétition ou qui accepte le don puisse effectivement désirer matériellement l'objet en question dans le contexte, mais cette activité à l'avantage d'anoblir l'acte d'acquisition en lui donnant une dimension transformative, ce qui justifie sa place plus élevée dans ce que nous avons jusqu'ici appelé la hiérarchie de la possession. Dans le cas de l'acquisition par échange ou plus généralement achat, la possession devient le but premier de l'action et l'objet reste strictement matériel dans la majorité des cas. Il est bien entendu possible d'imaginer une quête moderne d'achat où les

activités d'une personne sont tournées vers l'achat d'un bien longuement désiré et où cet objet deviendrait avant même l'acquisition une partie de l'acheteur. Dans ce cas il serait possible d'envisager plus hautement l'échange sur l'échelle de possession établie tacitement dans l'œuvre de Tolkien, mais dans le cas présent un tel mensonge aurait été encore plus complexe à justifier et aurait soulevé beaucoup plus de doute que ceux proposés ci-dessus.

Il semble finalement que la chose importante à retenir de cette courte explication de la hiérarchie de la possession, soit le fait que les deux anciens porteurs de l'anneau aient senti comme nécessaire le fait de justifier leur possession dudit anneau de la manière la plus forte possible. Il est même possible de soupçonner le fait que ce soit peut-être la volonté de l'anneau même qui s'impose et demande une raison forte à son porteur pour justifier son droit de possession. Cette affirmation sera considérée plus amplement plus loin, pour l'instant il convient de revenir au sujet annoncé précédemment, les effets de l'anneau sur un porteur mortel et les implications morales de ces conséquences quant à la nature même de l'anneau.

A mortal, Frodo who keeps one of the Great Rings, does not die, but he does not grow or obtain more life, he merely continues, until at last every minute is a weariness. And if he often uses the Ring to make himself invisible, he *fades*: he becomes in the end invisible permanently, and walks in the twilight under the eye of the Dark Power that rules the Rings. Yes sooner or later – later, if he is strong or well-meaning to begin with, but neither strength nor good purpose will last – sooner or later the Dark Power will devour him<sup>79</sup>.

Cette courte explication des conséquences de l'usage d'un des Grands anneaux de pouvoir par un mortel recèle plusieurs éléments intéressants dans le cadre de notre analyse. D'abord on peut y voir une distinction implicite entre les mortels et les immortels de par la description qui est donnée d'un mortel qui étend sa longévité indéfiniment à l'aide d'un desdits anneaux. On peut ensuite remarquer certaines caractérisations de l'immatériel et de l'invisible. On tentera donc de déterminer plus précisément ce que signifie le fait de s'estomper et de vivre dans la pénombre. Il y a aussi le caractère inéluctable des conséquences de ces anneaux qui mérite d'être investigué plus en profondeur. En effet,

79 LotR p. 47

considérant que l'œuvre de Tolkien est autant concernée par la notion de liberté et d'autodétermination, il peut sembler quelque peu curieux d'envisager que certaines chaînes causales soient immunisées à l'influence d'une volonté individuelle. Enfin, cette explication introduit une nomenclature qui peut sembler anodine, mais qui mérite en fait d'être observée de plus près. Le terme «Dark Power» qui est accentué par des majuscules peut sembler signifier simplement Sauron ou un autre de ses titres, mais tout au long de ce paragraphe il n'est jamais substitué et utilisé deux fois de manière suffisamment rapprochée pour justifier une substitution. Il semble donc que le terme ait été utilisé de manière délibérée. Il convient donc de tenter de comprendre pourquoi en se questionnant sur la différence qu'il peut y avoir entre ce «Dark Power» et celui qui semble l'incarner.

### ***L'immortalité dans l'œuvre de Tolkien***

La description donnée d'un mortel qui étendrait sa longévité à l'aide d'un anneau de pouvoir est celle d'un étirement du donné vital initial, ce qui a pour effet de progressivement diminuer l'intensité de l'existence et de l'expérience jusqu'à la rendre quasi-inexistante. Il peut sembler curieux de s'exprimer d'une telle manière, mais pour mieux comprendre les distinctions fines que le langage a de la difficulté à représenter dans un mot unique on peut dire qu'il semble y avoir deux manières d'envisager l'immortalité. Or le terme immortalité lui-même n'est pas d'une grande aide pour les comprendre étymologiquement. On peut donc référer à sa définition qui serait l'absence de mortalité. Il est alors possible de considérer cette absence de plusieurs manières : d'abord comme une impossibilité de mortalité et ensuite comme une inquantifiablement immense quantité de vitalité. Il est plus simple cependant de se le représenter à l'aide d'une analogie mathématique. Dans le premier cas on peut considérer la suite de 0 à 1 comme une vie mortelle qui a un début et une fin. Et l'immortalité apportée par l'anneau comme l'impossibilité d'atteindre 1 car une infinité de fractions existe entre ces deux valeurs. Dans cette analogie l'expérience est le fait de compter. C'est pourquoi il est possible d'envisager cette suite comme infinie dans le temps, car de manière purement mathématique le 1 est atteignable, mais pas pour une personne qui déciderait de parcourir concrètement l'infinité qui le sépare du 0. Le second cas serait la suite de nombres naturels qui se poursuit à l'infini simplement. Bien que cette

analogie ne soit pas parfaite et ne permette pas une métaphore équivalente, elle permet tout de même de comprendre quelque peu mécaniquement la manière dont il semble qu'il faille envisager les types d'immortalité chez Tolkien. Celle des elfes est souhaitable car elle est une poursuite de la vie de manière indéfinie et sans limite concrète tandis que celle qu'un mortel peut atteindre grâce à un anneau de pouvoir est une diminution constante de la progression de l'accroissement de l'intensité de l'expérience qui peut aussi être représentée analogiquement sous la forme du paradoxe de la dichotomie de Zénon. Encore une fois l'analogie est imparfaite puisqu'on sait que ce paradoxe est un sophisme, mais il est possible de le mettre en œuvre dans un univers où la magie existe et permet à cette boucle logique de s'incarner. Il est possible de dériver un commentaire moral plutôt commun de cette distinction qui serait de ne pas tenter de prolonger sa vie indéfiniment au détriment de sa qualité de vie, si on considérait la distinction comme applicable directement telle une sorte d'édit moral. Une autre manière de l'envisager serait de considérer que c'est l'expérience qu'il ne faut pas compter prolonger indéfiniment, ou du moins pas sans grande peine. Comme il a été proposé dans le chapitre précédent les elfes ont une capacité de stagnation et de tristesse qui surpasse celle des mortels pour qui l'essence de la vitalité réside en une faculté à se propulser vers ses visées de toutes ses forces et à en mourir, métaphoriquement d'abord, c'est-à-dire dans l'échec ou dans la réussite et parfois littéralement. Comme il est dit plus haut dans l'analyse du poème des anneaux de pouvoir, les anneaux des hommes ont été créés pour eux avec l'ambition de profiter de leur peur de la mort. Il est donc parfaitement compréhensible que ceux-ci règlent ce problème en surface, mais tombent dans un tourment qui rend cette solution la source de leur servilité, c'est-à-dire qu'ils ne peuvent dès lors plus exister pour autre chose que pour l'anneau lui-même et son seigneur manifeste.

Cette seconde conséquence est caractérisée par le deuxième point qui est avancé ici à des fins d'analyses. Gandalf affirme que si l'anneau est utilisé trop souvent pour devenir invisible, alors le porteur deviendra effectivement invisible et sera entièrement à la merci du Sombre Pouvoir. Avant de se questionner plus amplement sur la nature de ce mystérieux sombre pouvoir, il convient de se questionner sur la portée morale attribuée à l'invisibilité.

On peut d'abord considérer l'invisibilité en elle-même comme le fait de ne simplement pas être vu. Cette première perspective ne considère donc que le monde extérieur dans le sens où le sujet de l'invisibilité ne souffre aucune conséquence autre qu'un accroissement de ses potentialités de par le fait qu'il peut agir sans le poids moral du regard des autres. En ce sens il est possible de voir en quoi l'invisibilité peut être désirable. Par contre la conséquence annoncée par le magicien n'est pas présentée sous une forme désirable et c'est par l'usage du terme «*fades*» qui réfère directement au sujet (grammatical) de l'invisibilité que ces conséquences peuvent être le mieux comprise. En effet, ce terme se traduit le mieux par un verbe pronominal comme « s'effacer » ou « s'estomper » et pour cette raison il peut être compris comme étant un affect plus qu'une description d'une situation comme peut l'être comprise l'invisibilité. *To fade* devient alors disparaître à soi-même. En envisageant les mêmes ramifications que celles proposées pour l'invisibilité plus haut on peut alors déduire que le sujet de cette disparition ne puisse même plus ressentir le poids moral de son propre regard. Il se trouve alors dans un état de liberté totale, sans détermination extérieure possible, qu'on peut aussi appeler la mort. Or il ne meurt pas, il continue d'exister pour toujours dans un tourment constant causé entre autres par son incapacité d'auto-détermination, car c'est bel et bien ce que constitue le poids moral de ce regard intérieur. Or un autre regard se pose sur lui. Celui du Sombre Pouvoir. Celui-ci est donc le symbole ultime d'une détermination extrinsèque qui afflige le porteur de l'anneau qui, en tentant de s'émanciper totalement de la tyrannie de la détermination morale de son entourage par un artifice, se fait prendre dans un jeu encore bien plus dangereux qui est celui d'être confronté à ses propres limitations dans le jeu de la recherche de la liberté.

Mais, est-il possible pour un simple mortel de gagner à ce jeu? Il semblerait que non. Comme il est dit dans la description des effets d'un anneau de pouvoir, tôt ou tard le Sombre Pouvoir dévorera le porteur. Certaines éventualités sont listées pour nous faire comprendre ce caractère inéluctable de la victoire de l'anneau sur son utilisateur qu'il convient d'explorer plus en profondeur. Il est dit qu'aucune bonne intention ou force ne peut vaincre le pouvoir qui régit les anneaux. Il est tout de même à noter que cet avertissement dans sa forme actuelle n'est valide que pour un mortel. Considérant donc la nature des

éléments mentionnés et le fait que l'avertissement ne considère que l'éventualité d'un porteur mortel il convient d'évaluer la raison pour laquelle les intentions contraires au dessein de l'anneau ou à la force morale que le porteur pourrait lui opposer ne sont pas suffisantes pour conquérir ledit Sombre Pouvoir. Le cas spécifique de la force morale est le plus facile à interpréter surtout lorsqu'on le considère par opposition à la force morale déployée par un vrai immortel. On peut spéculer que celle-ci, même si elle peut être assez forte initialement, ne peut perdurer, car comme il est initialement mentionné un mortel qui porte l'anneau ne meurt pas mais ne croît pas non plus, et donc il suit que sa force morale diminuera éventuellement jusqu'à n'être qu'un vain désir qui n'a plus la force de commander l'action et qui est incapable de s'assouvir. Pour ce qui est des bonnes intentions, on peut voir d'après l'analyse proposée de la force morale que les intentions sont déjà reléguées au second rang derrière la force d'agir. On peut cependant envisager les intentions comme signifiant la visée concrète, alors on peut imaginer que cette visée sera utilisée par le Sombre Pouvoir pour pervertir l'individu en une chose irréconciliable avec ses propres visées comme c'est le cas pour les Nazghuls et leur réticence initiale à accepter leur mortalité, ce qui est par quoi ils ont été manipulés à tomber à la merci de Sauron. Gandalf propose un scénario similaire s'il venait à prendre l'anneau lorsqu'il affirme que c'est par sa pitié que l'anneau trouverait un chemin à son cœur, par sa pitié pour les faibles et un désir de pouvoir les aider, et que cette emprise serait tout autant dévastatrice pour ces choses mêmes qu'il tenterait de protéger<sup>80</sup>. Le jeu mentionné plus haut est donc truqué et les mortels qui confrontent leur mortalité en y opposant des désirs qui surpassent largement leur puissance rencontrent leur défaite de manière disgracieuse dans une perte de leur individualité.

Une question persiste tout de même, qu'est-ce que ce Sombre Pouvoir qui est mentionné à deux reprises? Gandalf le qualifie de ce qui régit les anneaux de pouvoir. En ce sens il est facile d'assimiler ce pouvoir à Sauron lui-même, mais il semble que si telle avait été l'intention de l'auteur, il aurait pu aisément la rendre plus manifeste. Le fait que le terme utilisé réfère spécifiquement à un pouvoir semble signifier que ce qui régit les anneaux

80 LotR p. 61

n'est pas une personne, mais une chose plus générale qui est momentanément incarnée par Sauron. Il semble alors plutôt clair que ce pouvoir est la volonté de domination que Sauron a infusée dans son maître-anneau. On peut alors se demander pourquoi il est question de pouvoir et non de volonté. En effet, en considérant une telle affirmation on pourrait même être tenté de considérer cette volonté comme un pouvoir que le porteur acquiert et non un pouvoir auquel il se soumet. Or un désir ou une volonté est un affect et le désir de domination lorsqu'il est ressenti pleinement exige aussi la soumission et servilité de celui qui l'exerce. Il devient donc rapidement clair pour quelle raison un mortel qui porterait un anneau de pouvoir serait ultimement dévoré par ce Pouvoir. Celui-ci, aux prises avec un désir inassouvissable pour une éternité et tout ce qui le constituerait ultimement, serait le désir de domination sans objet autre que l'objet réflexif, c'est-à-dire soi-même, et la seule manière d'assouvir aussi peu soit-il ce désir serait d'être soi-même son propre esclave ou plus précisément, l'esclave de l'anneau qui promet ce désir de domination.

Il apparaît alors évident après cette analyse que, bien que central, l'anneau ne peut pas exercer de domination concrète s'il est laissé à lui-même. Donc, même si on admet que la volonté de domination qui l'habite lui vienne d'une source extérieure et est donc constitutivement une qualité qui lui appartient en propre, elle n'est pas apte à opérer sans un conduit approprié. Apparemment, un porteur adapté l'est en fonction de sa puissance inhérente, de sa faculté à propulser sa volonté dans le temps et la présence d'un désir sous-jacent que le monde se conforme à sa volonté au moins dans la mesure où cette conformation permet au désir déjà présent de se réaliser plus aisément et plus pleinement. Or il semble tout de même planer une certaine incertitude sur l'agencéité potentielle de l'anneau. En effet plusieurs cas historiques semblent montrer que l'anneau ait une puissance d'agir propre qui soit dictée par sa propre volonté de domination. Il serait présomptueux d'envisager pouvoir connaître les ambitions de l'anneau d'après le texte de Tolkien qui ne donne aucune perspective intérieure de celui-ci. Or il est légitime de présumer que l'anneau puisse lui-même effectuer certaines décisions qui semblent, selon lui, être dans son intérêt immédiat au moins. Parmi celles-ci, on peut compter la trahison d'Isildur, qui aurait pu se résoudre beaucoup mieux pour l'anneau, puisque si celui-ci avait été récupéré par les orcs,

alors les événements qui s'en seraient suivis auraient potentiellement été très différents. Or, comme plusieurs autres des décisions qu'on peut lui attribuer, elles n'ont pas été fructueuses. On pourra commenter plus amplement sur la raison de cette incapacité à l'autodétermination plus loin, mais pour l'instant il convient d'admettre cette agencéité et de la considérer dans la suite de l'analyse.

### ***Tom et l'Anneau***

Pour cette raison il est légitimement possible d'envisager la scène de Tom Bombadil et de l'anneau comme une réelle confrontation entre deux individus opposés polaires.

Show me the precious Ring!» he said suddenly in the midst of the story : and Frodo, to his own astonishment, drew out the chain from his pocket, and unfastening the Ring handed it at once to Tom.

It seemed to grow larger as it lay for a moment on his big brown-skinned hand. Then suddenly he put it to his eye and laughed. For a second the hobbits had a vision, both comical and alarming, of his bright blue eye gleaming through a circle of gold. Then Tom put the Ring round the end of his little finger and held it up to the candlelight. For a moment the hobbits noticed nothing strange about this. Then they gasped. There was no sign of Tom disappearing!

Tom laughed again, and then he spun the Ring in the air – and it vanished with a flash. Frodo gave a cry – and Tom leaned forward and handed it back to him with a smile<sup>81</sup>.

Lors de cette analyse on tentera d'exposer les concepts contradictoires entre les deux acteurs principaux de cette altercation. On envisagera aussi cette confrontation d'après le point de vue des hobbits qui y assistent afin d'essayer de comprendre la raison pour laquelle ceux-ci semblent être plus affectés par la peur que leur inspire la situation que par l'humour. La scène sera envisagée comme une suite d'actions et de réactions de la part de Tom et de l'anneau. Le but sera de décortiquer la portée morale de chacune de manière à comprendre pourquoi, bien qu'il semble à première vue que ce qu'incarne Tom soit beaucoup plus puissant que l'anneau, les hobbits sont tout de même plus affectés par ce que représente

81 LotR p. 132-133



l'anneau. En d'autres mots pourquoi ce qui semble préférable semble plus difficile d'accès que ce qui est repoussant.

La première chose qu'on peut remarquer est l'aisance avec laquelle Tom obtient l'anneau volontairement de Frodo. En effet, celui-ci n'a qu'à le demander avec enthousiasme une seule fois et le reçoit sans résistance et à la surprise même de Frodo. On peut alors se demander ce qui provoque une telle réaction de la part de Frodo. Remarquons d'abord qu'une interaction similaire a déjà eu lieu entre Tom et les hobbits lors de leur toute première rencontre. On se rappelle que celui-ci les avait interpellés et que d'une manière similairement décrite, ils s'étaient arrêtés aussitôt comme s'ils avaient rencontré une force extérieure qui les y avait contraints. Il est donc possible que Tom Bombadil exerce encore une autorité mystérieuse qui tire sa force de la liberté dont il fait preuve et de l'amour que celle-ci provoque. Il est alors curieux d'envisager pourquoi il parvient à subvertir les pouvoirs de l'anneau chez quelqu'un d'autre. En effet, il est possible que lui-même soit immunisé au pouvoir de l'anneau, mais de pouvoir les rendre inopérants chez un autre est une chose tout à fait différente. Il est aussi possible d'envisager que l'anneau lui-même révoque son autorité sur Frodo en faveur de Tom qu'il pourrait potentiellement vouloir choisir comme porteur digne. Il est probable que les deux cas de figure soient à considérer partiellement. L'influence de Tom sur les hobbits est indéniable et a déjà été démontrée. C'est donc la même force de caractère qui lui permet de s'enquérir candidement de l'anneau et sans cupidité ou désir possessif. Or, c'est peut-être l'anneau qui réagit à sa commande et le reconnaît comme un maître potentiel et non un simple porteur. Il existe dans l'œuvre des exemples d'autres personnages comme celui de Gollum ou même de Bilbo pour qui le sentiment de possession envers l'anneau n'a pas simplement disparu lorsqu'ils l'ont perdu, que ce soit à cause d'une contrainte extérieure ou d'un geste volontaire. Bien entendu ces deux personnages ont possédé l'anneau plus longtemps que Frodo et celui-ci a eu plus de temps pour forger un lien de dépendance plus grand avec son porteur, mais la nature du lien qui unit Frodo à l'anneau est déjà suffisamment puissant pour qu'il ne puisse pas aisément s'en séparer comme il est montré lorsque Gandalf lui demande de jeter l'anneau au feu<sup>82</sup>. Il

82 LotR. p. 60

y a donc là aussi probablement une influence directe provoquée par Tom Bombadil sur Frodo pour que celui-ci perde son propre désir envers l'anneau aussi tenu soit-il avec un simple mot de commande de la part de cet étrange personnage. Dans cette première interaction on peut déterminer un vainqueur en quelque sorte. En effet, on pourrait être tenté de considérer qu'elle ne permet pas de juger de la force des protagonistes engagés dans le combat de volonté, mais la présence de Frodo et la qualification de sa réaction permettent de déterminer que le désir de Tom pour l'anneau n'est pas situé dans la même veine que le désir que l'anneau projette pour Tom. C'est-à-dire que la faculté de l'anneau à utiliser les désirs de son porteur pour les dominer et les réduire à néant sont d'un type particulier comme il a été exposé plus haut. Ceux-ci sont des désirs provoqués par des stimuli extérieurs qu'il est possible d'exploiter par la peur du changement qu'ils peuvent véhiculer. Autant ce qu'on aime que ce qu'on déteste peut être exploité par l'anneau pour promouvoir un lien pervers entre lui et son porteur qui vise la disparition de l'individualité du porteur au profit d'un désir de domination qui le consumerait intégralement. Or, la surprise de Frodo montre qu'il ne s'attendait pas lui-même à ne ressentir aucune retenue à lui livrer librement l'anneau. Cette libération a été expliquée plutôt par le fait que le hobbit reconnaît implicitement que le commandement de Tom n'en est pas un qui provient d'un désir de domination, mais qui vise sa propre émancipation, il n'exige rien de lui qu'il ne désire pas déjà pour lui-même. Ce qui facilite la réalisation du commandement est donc la nature même de la demande ainsi que l'exemple désirable que Tom représente d'une entité entièrement autodéterminée.

La suite de la citation permet d'explorer plus en profondeur encore le fossé qui sépare la nature des désirs de l'anneau et ceux de Tom. Immédiatement l'anneau semble croître dans la main brune de Tom. Il y a deux éléments intéressants à soulever dans cette description. Le premier est le fait que l'anneau semble se composer pour accommoder Tom, une façon subtile de l'inciter à l'essayer et d'être épris de ses pouvoirs. On peut donc voir que l'entière de la volonté de l'anneau est concentrée sur la séduction de cet être étrange si puissant en lui-même qu'il tente même l'anneau tentateur lui-même. Le second élément intéressant à envisager est la qualification de la couleur de la main de Tom. L'insistance sur

le brun de sa main est curieuse car elle peut aussi sembler inconséquente. Or l'idée qu'évoquent de telles mains est celle d'un paysan qui s'éreinte en travaux lourds et qui n'est pas enclin à l'influence de l'or et des autres luxes plus souvent associés avec le citadin. En effet cette implication nous renseigne encore plus sur le caractère éminemment autonome de Tom. On peut poursuivre la comparaison avec le paysan en proposant que ce genre de personnage ait plus souvent tendance à préférer le fruit de son propre labeur et à le considérer moralement supérieur. Une manière plus simple de le dire serait qu'il lui attribue une valeur sentimentale. La production de ces paysans devient leur étalon de mesure pour la valeur puisque c'est ce avec quoi ils échangent tous ce dont ils ont besoin en dehors du fruit de leur propre travail. Le produit devient donc pour l'individu l'équivalent d'une valeur universelle d'après laquelle tous les autres produits sont mesurés. Or comme il a été dit dans le chapitre précédent, Tom est entièrement autonome et n'a [besoin] de rien. Il peut cependant désirer des choses. Il convient alors de différencier radicalement le besoin et le désir tel qu'on l'entend ici. Le besoin est compris comme un sentiment d'attraction motivé par un affect extrinsèque à lui-même. Le désir est un sentiment d'attraction motivé par un affect intrinsèque. D'après cette distinction, on voit que l'anneau tente de créer des besoins en se rendant attirant en promouvant une peur dont il serait le remède. Or Tom n'est pas susceptible au type de sentiment que l'anneau exploite habituellement chez ses porteurs. On peut donc voir que la situation est entièrement renversée. L'anneau qui est normalement l'objet d'envie devient un simple jouet pour Tom et celui-ci qui aurait normalement été assujéti à l'anneau en devient le maître dans la mesure où l'anneau lui-même est asservi par son propre désir de domination et devient entièrement déterminé par l'objet de son désir, en l'occurrence, Tom Bombadil.

La scène se poursuit avec Tom qui porte l'anneau à son œil. Celle-ci est décrite comme à la fois comique et horrifiante. Comique car elle est une parodie de la représentation que Sauron se donne de lui-même comme celui du grand œil rouge, et horrifiante car elle sous-entend la puissance de le remplacer. Bien entendu Tom ne souhaite pas devenir le nouveau Seigneur sombre, mais il est plus aisé pour les hobbits de se laisser emporter par la peur qu'il ne leur est aisé de comprendre la profondeur de l'ironie dont Tom fait preuve. En effet,

son rire est une invalidation complète de la menace qui planait au-dessus du geste. Or les autres petits personnages témoins de la scène perçoivent ce rire comme signifiant possiblement la réjouissance du vainqueur qui obtient finalement les moyens de sa conquête ultime. Or c'est tout le contraire, son rire est le signe d'une victoire sur l'anneau. Comme lorsqu'un parent rit du sérieux qu'un enfant met derrière ses efforts de compétition dans un jeu qu'il ne peut clairement pas gagner. Il y a encore un parallèle chromatique qui peut être tracé entre l'œil bleu de Tom et le rouge de Sauron qui peut servir d'appui à l'analyse de son rire proposé ci-haut. Le bleu qui a été précédemment associé au ciel peut être lié à Manwë, le seigneur des Valars et représentant dans le monde de Eru qui a créé le monde avec l'injonction de liberté en son cœur. Et le rouge est associé à Melkor et au feu qu'il a créé dans le but de montrer sa puissance en forçant le monde à sa main. Il est alors possible de mieux comprendre la parodie jouée par Tom. Alors que la menace constante d'un œil tout puissant est ce que fait planer Sauron sur ses ennemis, Tom représente le même œil sans paupière d'une vigilance constante comme signifiant l'injonction morale qui vit en chacun de devenir libre et de lutter pour sa propre auto-détermination. Ironiquement si une telle perspective était effectivement comprise par les hobbits, le mixte de terreur et d'humour qu'ils percevraient trouverait sa validité dans une toute autre cause.

Le passage qui suit contient le moment de compréhension des hobbits. C'est à cet instant précis qu'ils réalisent entièrement l'incommensurabilité qui sépare Tom de l'anneau, malgré l'apparente ressemblance conceptuelle entre la maîtrise et le pouvoir. Tom passe l'anneau à son petit doigt et l'observe, ce qui ne semble rien avoir d'anormal lorsqu'on oublie pour un instant que l'anneau en question est supposé rendre son porteur invisible. On peut alors se demander pourquoi Tom ne devient pas invisible contrairement à tous ses autres porteurs. Il semble y avoir au moins ces deux possibilités qui valent la peine d'être explorées un peu plus en détail. On peut d'abord considérer qu'il ne souhaite pas devenir invisible et que l'anneau se plie ainsi à son désir malgré lui. Cette hypothèse implique que Tom ait conquis la volonté de l'anneau et que celui-ci soit maintenant à sa merci et tente de le séduire à la manière d'un serviteur qui tente de plaire à son maître qu'il sait infiniment supérieur à lui. L'autre option serait qu'il est simplement impossible pour Tom de devenir invisible. Dans

cette interprétation, l'anneau s'appliquerait continuellement à exercer son pouvoir en vain. La première interprétation ferait de Tom un individu à part entière qui est déterminé entièrement par ses désirs et qui détermine aussi entièrement ses désirs, et qui est donc entièrement autodéterminé et libre de par sa propre puissance. La seconde interprétation le placerait plus proche des Valars, en ce sens où il lui est impossible d'être autre chose que ce qu'il est. Il est donc libre en ce sens où il est entièrement déterminé et ne subit pas la tyrannie du monde extérieur, mais il est aussi sans aucune puissance car il est entièrement réalisé. D'après ce qu'on a pu établir au chapitre précédent il semble qu'on doive préférer la première interprétation considérant la nature de Tom. Cependant il est à noter que les deux interprétations peuvent amener à des actions similaires de la part du personnage et qu'il faille chercher en dehors de ses actions pour trouver sa vraie nature afin de voir s'il a été érigé en héros de la liberté en tant qu'individu ou de force de la nature incarnée. Cette précision nous renseignera alors sur la signification morale du personnage, c'est-à-dire la manière dont il peut être lié à des aspirations concrètes. Dans le cas d'un individu proprement libre on dira que bien que ce soit un cas limite il semble que Tolkien soutienne une thèse pointant vers le fait qu'il soit effectivement possible d'augmenter radicalement notre niveau d'auto-détermination. Dans le second cas on pourra dire que Tolkien est pessimiste et propose le personnage de Tom comme un étalon de mesure morale à laquelle se mesurer, un idéal à viser, mais qui n'appartient pas au monde des mortels. L'indice qui permet de faire la différence entre les deux cas de figure exposés ci-dessus est contenu dans le langage utilisé par Gandalf lorsqu'il réfère à Tom dont le degré d'individuation est indéterminé en comparaison de celui qu'il utilise lorsqu'il parle de créature d'origine extramondaine, c'est-à-dire dont l'existence pré-date la création du monde. On peut donc référer à la confrontation entre Gandalf et le balrog lors de laquelle le magicien proclame que le monstre ne «peut pas passer<sup>83</sup>». Ce qui se comprend par le fait que Gandalf oppose une force contraire à la puissance réalisée du balrog et qu'il lui est donc simplement impossible de passer. Or dans le cas de Tom le langage utilisé est celui du désir. Comme lorsqu'il dit

83 LotR p. 330

que Tom ne serait pas venu au conseil d'Elrond, car il ne [veut] pas quitter les limites du domaine qu'il a décrété comme sien<sup>84</sup>.

La dernière phrase de l'extrait analysé est sans doute la plus comique. Elle décrit Tom lançant l'anneau avec nonchalance et le faisant disparaître en un éclair de lumière. L'humour de cette scène transparaît de deux manières. D'abord dans la manière dont il se comporte, c'est-à-dire comme une sorte de fou du roi qui s'adonnerait à un petit tour de magie. La légèreté avec laquelle il approche la situation et renverse même les pires attentes des hobbits qui avaient perçu en lui la possibilité d'une fin prématurée à leurs problèmes s'il se proclamait seigneur des anneaux. Or il ne l'a pas fait et il s'est instantanément transformé en magicien farceur. Le second élément comique de la situation est qu'il fait disparaître l'anneau qui devait présument le faire disparaître lui. Et si on suit la ligne directrice tracée par l'interprétation du passage précédent, on peut même affirmer que ce n'est pas réellement Tom qui fait disparaître l'anneau, mais l'anneau lui-même qui se fait disparaître dans sa tentative de domination qui l'a amené vers une soumission totale. Suite à ce passage il apparaît clair que Tom Bombadil ressort vainqueur de cette confrontation et que, bien plus que de ressortir vainqueur, il est absolument inchangé dans sa relation avec l'anneau alors que l'anneau par son manque de pouvoir extrinsèque s'est transformé en ce qu'il tente de produire, un être asservi.

Il apparaît alors clair que Tolkien a une vision optimiste du devenir humain au niveau individuel malgré ses préjugés pessimistes quant à la direction que prend l'histoire. En effet la tendance la plus évidente qui persiste tout au long de son œuvre est la diminution de l'influence directe et perceptible des Valar dans le monde, et celle des elfes et de leurs descendants mortels. Cette décadence est parsemée de victoires individuelles qui ne rachètent jamais entièrement les conséquences des fautes passées mais qui font progresser l'histoire envisagée comme une œuvre en elle-même vers un nouvel acte. Cette vision est, de sa propre admission, une conséquence directe de son catholicisme<sup>85</sup>. Il semble cependant

84 LotR p. 265

85 Lettres p. 237

que son univers fictif, bien qu'il soit présenté comme une lente chute continue, contienne tout de même des parangons de liberté et de puissance. Ceux-ci semblent être le signe d'une possibilité de libération au moins au niveau individuel. D'ailleurs ce n'est pas un hasard que Tom Bombadil vive en marge de la société. La mise en parallèle de ces deux forces opposées qui semblent traverser l'œuvre de Tolkien en entier permet d'émettre cette conclusion partielle que la vision du monde de Tolkien n'est pas conditionnée que par son pessimisme catholique, mais aussi par un optimisme plus difficile à qualifier, que lui-même ne décrit jamais en détail et de manière catégorique, mais auquel on référera comme une qualité proprement guerrière, c'est-à-dire une union presque totale de la pensée et de l'action dans l'harmonie et mû par un principe autodéterminé. Il n'y a pas de dogme prescrit pour l'action morale chez Tolkien autre que l'avertissement constant contre le pouvoir. Or les analyses ont jusqu'ici porté sur des éléments du récit qui sont aisés à envisager de manière conceptuelle, car ils représentent des concepts incarnés ou ont une valeur analogique à l'intérieur même du récit. Toutes les conclusions tirées de ces analyses ne peuvent donc pas avoir une valeur pragmatique au sens fort, car elles ne sont pas mises à l'épreuve de manière satisfaisante à l'intérieur de l'œuvre elle-même. Il convient donc de procéder à des analyses qui visent à rechercher la prégnance des concepts développés ici dans le contexte de la vie plus normale.

## Chapitre 4: Les Races Libres De Arda

L'étude menée jusqu'à présent ne s'est concentrée que sur des entités possédant une grande puissance conceptuelle ou des personnages fortement en lien avec ces entités. Il convient finalement de se pencher sur des personnages qui nous ressemblent, c'est-à-dire avec lesquels on peut se sentir partager plus de similarités dans l'expérience humaine, telle que la mortalité et leur expérience de l'éthique comme une chose politiquement motivée. Pour ce faire, on devra envisager un passage qui ne concerne aucun des personnages mentionnés préalablement dans l'analyse, mais qui parvient à mettre convenablement en scène des interactions significatives qui permettent de voir en acte les théories morales exposées abstraitement dans les chapitres précédents. Cette analyse devra cependant prendre une forme plus spéculative, car les éléments symboliques et théoriques ne sont pas aussi fortement incarnés chez des personnages mortels qui sont les acteurs propres du drame qu'est l'histoire du monde dans l'œuvre de Tolkien. On devra donc explorer imaginativement la perspective et les motivations des personnages d'une manière plus psychologique afin de pouvoir comprendre leur contexte moral propre et d'évaluer leurs positions morales effectives et de déterminer si les théories exposées aux chapitres précédents s'incarnent adéquatement en des personnages proprement anthropomorphisés et non à forte valeur symbolique. Le chapitre qui a été choisi comme terrain d'analyse est *The Riders of Rohan*. Celui-ci a été sélectionné parce qu'il contient beaucoup d'interactions qui peuvent sembler banales au sens où elles sont entièrement concernées par l'action immédiate vécue par les personnages et ont par conséquent une valeur conceptuelle moindre au sens où elles n'ont pas le poids d'affirmation à portée universelle. Or, c'est précisément ce qui les rend intéressantes dans le contexte de la présente étude. La première citation envisagée dans ce chapitre permettra en fait de justifier le choix du mode d'analyse pour cette dernière partie.



## ***L'action et le désir***

Le contexte du passage choisi est le suivant, la compagnie est brisée, Frodo et Sam sont partis seuls pour trouver une entrée au Mordor, Merry et Pippin ont été capturés par une troupe d'orcs et sont en route vers l'Isengar. Gimli, Legolas et Aragorn ont dû faire le choix entre poursuivre les captifs pour les libérer contre tout espoir ou chercher les porteurs de l'anneau. Nous suivrons les trois compagnons dans leur poursuite des orcs de l'Isengar et les réflexions morales qui accompagnent leur course.

«And tonight [the moon] is shrouded anway,» Gimli murmured. «Would that the Lady had given us a gift such as she gave to Frodo!» «It will be more needed where it is bestowed,» said Aragorn. «With him lies the true Quest. Ours is but a small matter in the great deeds of this time. A vain pursuit from its begining, maybe, which no choice of mine can mar or mend. Well, I have chosen. So let us use the time as best we may<sup>86!</sup>»

La citation commence avec Gimli qui lamente le fait que la lune ne brille pas, ce qui empêche le groupe de pourchasser les orcs durant la nuit. Puis il souhaite que Galadriel leur eût donné un cadeau similaire à celui de Frodo, c'est-à-dire une lumière pour les éclairer lorsque toutes les autres sources de lumière s'éteignent. La réponse d'Aragorn est intéressante, car elle permet de comprendre la manière dont il perçoit sa propre implication dans la toile d'action qu'il voit se tisser depuis le début de sa vie. En effet, Aragorn sait être destiné à être roi et ses actions ont souvent été déterminées par ce qu'il croit devoir faire pour préparer son retour au trône<sup>87</sup>. Son affirmation montre qu'il ne croit pas que la poursuite des orcs soit un passage obligé qui le conduira à sa destinée. En fait, il considère même que ses actions sont vaines et que leur importance est insignifiante en comparaison de ce qu'il appelle la vraie Quête. Ce qu'on peut comprendre de cette citation lorsqu'on la décrit de la sorte est qu'Aragorn envisage rationnellement la situation. C'est-à-dire qu'il considère un but externe comme la cible la plus significative qui soit. Ce but étant la paix et la chute de Sauron. Cependant, bien que ce but soit effectivement noble et digne, on ne peut s'empêcher de constater que ses actions ne semblent pas pour le moment orientées

<sup>86</sup> LotR p. 426

<sup>87</sup> LotR Appendix A, (V), p.1057-1063

directement vers ce but, ce qui soulève certains questionnements sur ses motifs et la raison pour laquelle ses actes ne correspondent pas à ce qu'il projette comme convictions morales.

Il est alors intéressant de contextualiser la poursuite des orcs dans la chaîne causale des événements qui concernent les trois compagnons. C'est cette poursuite qui les a mis sur le chemin de Gandalf qu'ils n'auraient présumablement pas trouvé s'ils avaient simplement poursuivi leur chemin jusqu'au Gondor ou tenté de rattraper Frodo dans la nature sauvage. Cette rencontre fortuite a été instrumentale dans la victoire du Rohan sur Isengard, mais il est possible que Gandalf seul aurait pu atteindre le même résultat puisqu'il était l'architecte principal de cette victoire ainsi que l'acteur principal. Or, c'est définitivement cette série d'actions qui a permis à Aragorn d'être en position d'emprunter la route des morts et de prévenir l'invasion des corsaires de Umbar lors du siège de la Citadelle ainsi que permettre au renfort des territoires plus lointains d'atteindre ledit siège à temps pour gagner la bataille. C'est aussi l'acte qui lui a permis de s'établir en tant qu'héritier légitime du trône.

Il n'est cependant pas ici question d'établir que les actions entreprises par les compagnons étaient destinées à être entreprises parce qu'elles étaient les seules pouvant possiblement les mener à accomplir leur but singulier, ni d'entrer dans un débat sur l'inéluctabilité de cette même destinée pour tenter de montrer que, même s'ils n'avaient pas entrepris cette poursuite, ils seraient tout de même arrivés aux mêmes résultats finaux. Mais, il vaut mieux montrer que dans la série d'événements qui ont effectivement eu lieu, celui là est porteur d'une importance majeure malgré la délégitimation qu'Aragorn en fait en le considérant comme une quête de moindre importance, parce qu'elle n'est pas explicitement liée à ses projections d'un futur souhaitable.

Il est alors intéressant de considérer ce que cette position morale implique concrètement en dehors du sentiment qu'on pourrait assimiler à de la culpabilité véhiculée par la réponse du rôdeur. Comme il a été montré, sa perception de l'action et l'importance révélée de celle-ci semblent se contredire, c'est-à-dire qu'il ignore être en train d'accomplir un acte d'une importance capitale et perçoit sa situation comme infortunée, conséquence de son manque de puissance qui le force à poursuivre une horde d'ennemis qu'il a peu d'espoir de rattraper

et encore moins de vaincre, plutôt que d'être en train de se sentir réaliser sa destinée héroïque à travers un acte qui reçoit la confirmation d'héroïsme, soit par un signe extrinsèque ou simplement en étant lui-même convaincu de l'héroïsme de ses actes. L'opposition qu'on a posée entre le sentiment exprimé et la situation observée en rétrospective montre que la grandeur ne se reconnaît pas toujours elle-même lorsqu'elle s'actualise. Cette affirmation prend une forme grandiloquente en adressant la situation de manière particulière, en qualifiant le personnage par son héroïsme et sa grandeur, alors qu'elle aurait été tout aussi vraie en affirmant que les sentiments ne sont pas intrinsèquement liés au monde objectivable et qu'ils peuvent véhiculer de fausses perceptions des conséquences que nos actes impliquent. Par exemple, un sentiment de culpabilité peut être infondé objectivement, parce que ce qu'on se reprocherait à soi-même n'est pas une chose qui nous est reprochée par la personne qu'on aurait présumablement heurtée. Or, dans un cas plus anodin, il est aisé de concevoir que la perception de lui-même d'un individu puisse le tromper, puisque les signes que projettent ses actions sur le monde sont moins perceptibles que dans le cas d'une action héroïque.

Pour en revenir finalement à la scène en question, il semble qu'on puisse extrapoler une thèse possible de l'auteur à partir de l'affirmation faite par Aragorn à ses compagnons. Celui-ci nous est présenté comme un personnage influent et charismatique depuis le début de l'œuvre et à certains égards il se comporte comme s'il était entièrement conscient de cette influence, mais à ce moment précis il révèle que cette confiance qu'il projette n'est pas le reflet d'une conviction indestructible. Il est possible qu'il vive un moment de redéfinition suite à une série de défaites personnelles. Il est aussi possible que cette attitude reflète son état sentimental intime plus adéquatement que ce que suggère son comportement habituel et la manière dont il a généralement été présenté jusqu'à ce point dans l'œuvre. Le second cas semble être plus proche de ce qu'on attribuerait à un personnage comme Aragorn, qui fait preuve de mesure dans ses jugements moraux. Il est donc intéressant de considérer cette scène comme une preuve empirique de l'inconscience de la grandeur, c'est-à-dire un exemple concret d'un personnage historique qui agit selon ses désirs et qui n'a pas la conviction de diriger ses actions vers un principe moral directeur de bien absolu, mais qui

conduit son action en fonction d'un principe éthique qu'il vit pleinement et ressent comme vrai sans la prétention d'universalisation qui accompagnerait une vision moralisatrice de l'action, c'est-à-dire une manière de voir l'action comme devant se conformer à un idéal de vertu prédéfini.

Il est par la suite possible de considérer cette position proposée de manière indirecte par Tolkien comme une affirmation du principe de liberté affirmé dans les chapitres précédents transposé dans une perspective anthropomorphique dans laquelle il est impossible de confirmer si les conséquences de nos actions auront les résultats souhaités, le seul guide éthique approprié étant les désirs envisagés sous une forme réflexive, comme il sera montré dans la seconde citation envisagée lors de l'analyse de ce chapitre.

Il est alors intéressant de poursuivre dans cette direction en proposant l'analyse d'un passage ultérieur qui considère plus directement une évaluation morale de ce lien de l'intention à l'action. Le passage commence par Gimli le nain qui parle de conflit à la formation de la compagnie à propos de l'addition des hobbits Merry et Pippin.

«Elrond was against their coming.» «But Gandalf was not,» said Legolas. «But Gandalf chose to come himself, and he was the first to be lost,» answered Gimli. «His foresight failed him.» «The counsel of Gandalf was not founded on foreknowledge of safety, for himself or for others,» said Aragorn.« There are some things that it is better to begin than to refuse, even though the end may be dark.»

Cette citation provient du même chapitre, mais est située beaucoup plus loin. La raison pour laquelle on choisit de ne pas être restreint par l'ordre chronologique des événements est que cet extrait permet une compréhension plus grande de l'éthique promue dans le monde des hommes et que les conclusions qu'on tirera de celle-ci pourront être envisagées lorsqu'on abordera des interactions pour leur valeur communicative plutôt que le substrat conceptuel qu'elles véhiculent. Il est aussi à noter que cette citation est largement concernée par Gandalf, qui est abordé comme un référent d'autorité morale. Or, comme on l'a spécifié précédemment on s'intéresse ici aux races mortelles et dites libres de Arda. On ne

considérera donc pas cette citation reportée de Gandalf comme une loi morale mais plutôt comme un dicton qui est utilisé comme une veine de sagesse à un moment opportun mais sans prétention universelle.

La première chose qu'il est intéressant de remarquer dans cet extrait est qu'il renverse les attentes communes d'un édit moral. En effet, on a tendance à s'attendre à ce qu'un conseil d'ordre moral oriente l'action vers un idéal abstrait et hors de soi. Ce n'est cependant pas si simple dans ce cas-ci, l'action n'est pas envisagée comme un moyen d'atteindre un but mais comme le but même. On peut alors se demander pourquoi et comment l'action est un but à envisager en soi. Pour ce faire, il faut d'abord tenter de voir ce qui est l'élément moral directeur, c'est-à-dire ce qui détermine la valeur morale d'un individu. Selon cet extrait, il semble que ce soit ses actions. Or il est aussi possible d'interpréter l'extrait comme signifiant que les actions soient le symptôme externe d'une personne possédant une «bonne volonté» dans le sens que l'intention lorsqu'elle est pleinement désirée est acte. Il est donc préférable d'agir suivant ses intentions plutôt que d'agir selon un plan rationnel préétabli.

Dans le contexte de l'œuvre, il est question de qualifier la décision de laisser les deux jeunes hobbits les accompagner dans la quête. Cette décision est mise en question et il est mentionné qu'il aurait probablement été mieux pour eux de ne pas les accompagner, ce qui est supporté par la mention d'Elrond qui s'opposait à leur venue.

Celui-ci est présenté comme le summum de la sagesse qui, comme il a été montré précédemment, est entre autres une faculté prédictive. Son opposition est donc en lien avec l'imprédictibilité finale de la quête entreprise et la prévoyance dont il fait preuve en suggérant qu'un des deux hobbits retourne dans la Contée pour avertir les autres hobbits du danger à venir. Or Gandalf s'oppose à cette décision et conseille de laisser libre cours à leur désir de les accompagner.

Gimli pointe le fait que son conseil n'a pas prévalu, puisqu'il est lui-même tombé et que pour cette raison il se serait possiblement trompé dans ses décisions et que le chemin,

métaphoriquement parlant, sur lequel ils sont ne serait pas le meilleur possible. Le fait que les mots du magicien soient répétés par Aragorn est très intéressant, parce que cela nous informe plus sur son caractère que sur l'abstraction morale qu'on a pu faire de cette citation rapportée précédemment. En effet, on peut supposer que c'est ce même esprit qui l'a conduit dans son choix de poursuivre le groupe d'orcs malgré l'absence d'espoir de succès de ce but. Or, on voit que l'espoir de salut n'est pas dans le succès de leur poursuite mais dans l'action même de la poursuite. Le contexte d'une guerre est particulier, car il est difficile, voire impossible, de prévoir l'évolution des causes et des effets puisque trop de pièces se meuvent en même temps. La position prise par l'auteur est donc que, dans un tel contexte où trop d'éléments hors de notre pouvoir sont en jeu, il est préférable de se retourner entièrement vers la maîtrise de soi et de se donner comme but une intégrité radicale de l'action et des désirs pour au moins être en plein contrôle de sa propre destinée morale même si ces choix mènent vers une fin désastreuse. Il est clair de par la formulation de la citation que cette maxime n'est pas applicable universellement, il est alors intéressant de tenter d'évaluer quand il est préférable d'entreprendre des actions aux conséquences incertaines et quand la prudence est à préférer.

La réponse qui semble se donner d'elle-même est simple, quand la prudence est utile. Celle-ci semble signifier que la prudence est à prioriser par rapport au désir dans l'action puisqu'elle est utile, or c'est tout l'inverse. La prudence entendue comme un détournement volontaire de l'action vers un chemin qui serait moins désiré pour atteindre le même but ou un but très similaire ne possède pas de valeur intrinsèque dans cette vision. La prudence n'est donc qu'un outil pour le désir. La notion de sagesse entendue comme une faculté rationnelle prédictive est elle aussi un outil pour le désir. Le facteur directeur de l'action est donc toujours assimilable au sentiment bien plus qu'à un quelconque autre mécanisme de l'esprit qui serait plus traditionnellement vu comme une forme de raffinement.

Cette citation de Gandalf peut donc être vue comme un premier pas dans la direction de la construction d'une éthique du désir qui serait descriptive, c'est-à-dire qui établirait la valeur morale d'un individu en fonction de la manière dont il agit sur ses désirs et la nature de

ceux-ci, plutôt que comme la faculté d'une personne à se conformer à des édit moraux rationnellement construits dans un but ultérieur qui décrirait une éthique prescriptive.

### ***L'espoir***

Il est maintenant pertinent de tenter de comprendre cette préférence de la part de l'auteur, puisqu'il est bien question d'une préférence si on souhaite rester conséquent avec les normes morales qu'il institue lui-même à l'intérieur de l'œuvre. Pour ce faire, on doit donc considérer le langage moral comme étant lié plus au désir qu'à une abstraction rationnelle d'un bien désincarné qui existerait en dehors de nos actions comme un idéal fixe. Il est alors intéressant de se pencher sur la notion d'espoir et les manières dont celui-ci peut être envisagée comme étant directement liée au désir sans être liée à une volonté incarnée.

L'espoir est un concept utilisé normalement pour décrire une tension du désir qui est hors du pouvoir de la volonté, c'est-à-dire qu'une personne peut aller à une entrevue d'emploi et en ressortir en espérant obtenir ledit emploi, mais elle ne peut à proprement parler le vouloir et ainsi avoir un impact direct sur la résultante de l'entrevue de par sa simple volonté, car son pouvoir d'action ne s'étend présumablement pas jusqu'au processus décisionnel de la personne ayant donné l'entrevue. Concrètement, on peut donc décrire l'espoir comme un autre degré du désir qui ne s'engage pas directement dans une relation de cause à effet avec son objet. Il est cependant important de distinguer l'espoir du désir normal en ce que le désir peut s'engager ou ne pas s'engager dans une relation de cause à effet positive avec son objet pour des raison de préférences qui dirigeront la volonté dans une relation positive et intentionnelle vers un autre objet, alors que l'espoir est constitutivement incapable de s'engager dans une telle relation même tacitement. Par exemple, si on choisit d'aller à une crèmerie un soir d'été dans l'espoir d'y acheter de la glace aux fraises, on considère que cette crèmerie est la seule dans un rayon raisonnable, mais on n'a aucune idée de sa sélection de glace effective et c'est le seul endroit où il est possible de se procurer de la crème glacée de quelque saveur que ce soit. On ne peut donc qu'espérer puisque notre pouvoir d'action est limité dans les manières d'obtenir une glace à la fraise dans ce contexte. En arrivant on constate que l'établissement ne sert pas de glace à

la fraise, mais uniquement vanille ou chocolat. On est donc forcé à un choix entre ces deux saveurs. On peut déjà voir que l'espoir mentionné ci-dessus n'entraîne aucunement en relation avec le monde matériel de manière concrète. On peut maintenant tenter de distinguer entre la volonté et le désir dans les limites imposées par le choix qui est à faire dans l'exemple précédent. On peut donc considérer au moins ces quatre options. On choisira entre, vanille ou chocolat, ou vanille et chocolat ou encore on choisira une abnégation totale puisque l'espoir de glace à la fraise était si présent comme une réelle éventualité que le désir pour toute autre glace s'évapore. Dans tous les cas, on peut voir que chaque possibilité annule les autres. Il est alors possible de considérer que la volonté, ou l'engagement direct du désir avec la réalité dans une capacité causale, soit la seule à agir sur soi et sur le monde. Or, supposons que notre désir de crème glacée soit encore bien réel et que nous hésitions entre l'une ou l'autre des saveurs, car nous désirerions l'expérience gustative engageante qu'offre une saveur seule, mais nous ne savons pas immédiatement laquelle nous préférons. Déjà plusieurs choix sont posés qui annulent les autres résolutions possibles de la situation et le choix final fera de-même avec l'option ignorée. Si on considère la volonté comme la faculté d'engager le désir dans une relation causale directe et intentionnelle avec le monde, on peut considérer le désir au sens plus large comme étant un vecteur de causalité pour une panoplie bien plus large de causes et d'effets que celui-ci provoque de-facto sans s'y engager intentionnellement. Comme le désir de crème glacée au chocolat en contention avec celui de crème glacée à la vanille signifie qu'une seule des deux options sera choisie dans ce contexte à cause des limitations auto-imposées mentionnées ci-haut, celle qui est ignorée n'est pas l'objet d'un espoir au sens où le désir de glace à la fraise l'était puisqu'il y a une possibilité concrète pour celle-ci de se réaliser.

Il est bien important de conserver cette distinction en mémoire avant de poursuivre avec l'analyse de l'espoir chez Tolkien, car en plus d'être un concept important dans la réalisation de l'auto-détermination d'un individu, c'est un concept qui est souvent récupéré par les commentateurs à tendance religieuse qui l'utilisent en parlant d'espoir profond comme un signe de savoir révélé.



## ***L'espoir profond***

Avant de poursuivre, il sied aussi d'expliquer un peu plus en détail ce qui est entendu par cet espoir profond afin de déterminer si c'est bel et bien ce dont il est question dans l'œuvre de Tolkien ou si celui-ci ne serait pas plutôt une projection théologique dans l'univers fantastique présenté par l'auteur. Dans l'exemple présenté plus haut, on peut voir que la notion d'espoir, bien que visant un objet inatteignable, reste une visée pointée vers un objet sensible à l'imagination, c'est-à-dire, un objet qui existe concrètement et dont on a pu avoir des expériences précédentes. Le sens de l'espoir profond est plus mystique. En effet, on ne peut commencer à parler d'espoir profond que lorsque tous les autres buts potentiels que l'espoir peut viser ont été épuisés et ne sont pas seulement irréalistes, mais impensables, lorsqu'il ne reste, pour ainsi dire, plus d'espoir et que la seule avenue valide est la mort ou l'échec. Dans ces rares cas, il n'est pas rationnellement plausible de considérer ses actions comme s'inscrivant dans une lignée causale dont la conclusion nous bénéficie plus matériellement que l'inaction. Ce fatalisme est entièrement nié par la morale judéo-chrétienne, qui suppose un outre-monde dans lequel le poids de nos actions dans ce monde-ci a une valeur diagnostique par rapport à notre situation dans cet autre monde. Selon cette morale, la raison pour laquelle les gens ne cessent pas d'agir dans une direction donnée lorsque aucune direction ne semble prévaloir sur une autre est que l'espoir n'est pas réellement anéanti puisqu'il reste encore cet autre monde vers lequel l'espoir peut pointer.

On opposera au moins deux contre-arguments ici pour mitiger la validité de cette association entre la pensée et l'objet. Le premier est que la prétention de transcendance est prématurée. En effet on prétend que puisque les désirs ne peuvent pas s'attacher à des choses qui n'existent strictement pas il est impossible que l'espoir pour la validité causale de nos actes dans une continuité soit totalement vaine. On prend donc cette continuité pour acquise et on pose l'existence d'un autre monde où cette continuité est envisageable. Or, c'est la fin d'une série causale qui est réellement inenvisageable. Notre existence ne connaît jamais ces fins hypothétiques et est un flux continu et constant. L'absence de but concret et réaliste pour l'espoir n'est pas signe que ce qu'il visera sera un but réel, mais plutôt qu'il se retranche dans le dernier bastion de l'existence, c'est-à-dire soi-même. Le deuxième élément

qui aide à supposer la transcendance par le biais de l'espoir profond est le fait que la survie et la vie sont associées à une seule et même identité, puisque dans la plupart des cas les deux s'accompagnent. Or, dans un cas tel que mentionné ci-haut où la survie est inespérable, le fait d'envisager la vie comme but à viser n'est pas un signe que la vie se poursuit après la mort, mais que la vie ne s'envisage pas en elle-même comme ayant une fin conceptuellement, excepté dans le cas du suicide, et même dans ce cas là, le choix qui est posé est une partie intégrante de la vie entendue en tant que recherche de liberté par l'auto-détermination.

### ***L'espoir chez les Nains***

La notion d'espoir chez Tolkien est envisagée de différentes manières tout au long de l'œuvre et nous tenterons de trouver où il se situe par rapport à la courte analyse définitoire donnée plus haut, surtout lorsqu'il est question dudit espoir profond mentionné comme un concept fondamentalement chrétien.

Il est alors particulièrement intéressant d'aborder différents passages qui permettent de voir comment l'auteur envisage les différentes positions éthiques en lien avec l'espoir et l'espoir profond tel que défini ci-dessus. À cette fin, on envisagera d'abord une interaction entre deux personnages qui semblent avoir des visions contraires de ce qu'ils sont en droit d'espérer à un moment charnière de la narration qui met en lumière cette différence chez ces personnages. On retrouve donc les trois compagnons alors qu'ils constatent, après leur deuxième journée de poursuite, que les orcs ont poursuivi leur fuite durant la nuit et qu'il leur sera impossible de les rattraper directement.

«Gimli ground his teeth. «This is a bitter end to our hope and all our toil!» he said.  
«to hope, maybe, but not to toil!» said Aragorn. «We shall not turn back here. Yet I am weary.» He gazed back along the way that they had come toward the night gathering in the East<sup>88</sup>.»

88 LotR p. 427-428

Cette scène est intéressante à analyser, car elle permet d'extrapoler certaines variations sur le thème de l'espoir en fonction de la race du protagoniste. L'interprétation du concept effectuée plus haut le considérait de manière strictement anthropomorphique et à travers un angle d'analyse inhérent à la position de celui qui la produit. La représentation imaginative d'autres formes d'individualités présentées sous une forme moins plastique peut permettre de diversifier les façons d'envisager le concept lui-même. Dans cet extrait le thème est porté par Gimli le nain. Celui-ci semble associer fortement l'espoir à l'action. Cette association peut être comprise aisément de par le fait que les Nains ont été créés pour n'aimer que le fruit de leur labeur<sup>89</sup>. Leur relation à l'action est donc déterminée par leur capacité à produire quelque chose, puisque c'est cette chose qu'ils préfèrent. Que ce soit une œuvre d'art ou un fait d'arme, ils ne considèrent l'action que comme un véhicule vers ce quelque chose. Cette interprétation n'est cependant pas absolue, mais décrit une propension qu'ont les nains à l'isolationnisme, préférant cultiver leur talent plutôt que de s'ouvrir au monde et de le partager. Dans le contexte de la citation, la suite logique qui est proposée par la position de Gimli est que si le secours des hobbits est impossible, alors la poursuite est inutile puisqu'elle ne produira rien d'externalisable. Il serait facile de considérer cette position comme simplement pessimiste, mais ce serait ne pas considérer sa validité intrinsèque. En effet, bien que cette manière d'envisager le monde fasse en sorte que l'auto-détermination est plus difficile au sens où beaucoup d'accomplissements dépendront de circonstances externes, elle permet tout de même la naissance d'artistes hors pair. C'est en somme une forme d'exceptionnalisme qui n'est concernée que par l'art et non par l'artiste. La position de Tolkien est cependant manifeste, et bien qu'il considère cette manière d'envisager le monde et ses ramifications morales comme valides et dignes d'être représentées parmi les peuples libres, il est clair que la vision qu'il préfère de l'espoir est une vision plus tournée vers soi que vers le monde, car c'est celle qui prévaut dans l'œuvre et qui permet de mieux interpréter les avancées narratives. C'est d'ailleurs ce qui se produit immédiatement après cette intervention de Gimli. Aragorn est d'accord avec lui qu'il s'agit probablement de la fin de leurs espoirs, mais pas de leur efforts. Il est cependant important de noter que cette analyse ne se veut pas de l'essentialisme racial, mais bien une

89 Sil p. 39

interprétation du contexte grâce aux éléments spécifiquement mentionnés par l'auteur dans une œuvre parallèle historico-mythique et que ces éléments ne sont pas pris isolément sous une forme stéréotypique, mais bien comme des tendances de personnalités individuelles partagées plus généralement au sein d'une population isolée. Une telle analyse dans un contexte réel ne pourrait être faite qu'à partir d'une personnalité isolée et non à partir d'une population entière. Or l'auteur a construit les races sur les bases de certains archétypes de personnalités. il est donc possible d'étendre certains critères au-delà d'un individu à l'intérieur de cet univers mythologique.

### ***L'espoir chez les hommes***

Il est ensuite intéressant de se pencher sur un passage qui met en scène une représentation de la perspective d'Aragorn sur l'espoir alors qu'il réfléchit sur les embûches qui ont parsemé sa poursuite.

««There is something strange at work in this land. I distrust the silence. I distrust even the pale Moon. The stars are faint; and I am weary as I have seldom been before, weary as no Ranger should be with a clear trail to follow. There is some will that lends speed to our foes and sets an unseen barrier before us : a weariness that is in the heart more than limb.» [...] «Saruman!» muttered Aragorn<sup>90</sup>.»

Dans cette citation on peut voir une autre détermination de l'espoir. Aragorn décrit l'effet que produit chez lui l'échec constant que l'irrésolution de la poursuite représente. Contrairement à Gimli qui considérait l'impossibilité de la réussite de la poursuite comme signifiant la futilité d'entretenir un espoir extrinsèque, Aragorn affirme les difficultés lui barrant la route vers la réussite matérielle de son entreprise et propose que la cause en soit la volonté opposée de Saruman. Dans un contexte réaliste, on pourrait envisager qu'une telle accusation ne serait qu'un blâme vide et une preuve d'impuissance de la part du personnage qui ne peut supporter le poids de ses propres échecs. Or, dans le cadre de l'œuvre de Tolkien, on sait que le personnage de Saruman est un « pouvoir mineur » ou un

90 LotR p. 428

maïar<sup>91</sup> et que, en tant que tel, sa volonté s'impose au monde de manière constitutive. Lui imputer une responsabilité dans ce contexte signifie donc en somme que la tâche est difficile au-delà de sa simple réalisation matérielle. Elle est, en fait, impossible par nature. Or, la résolution d'Aragorn ne se dissipe pas, au contraire elle se fortifie. Dans ce cas précis l'espoir est orienté vers l'agent et non vers le monde. En effet, on peut voir qu'il met ses lésions morales de l'avant comme autant d'obstacles qui rendent sa tâche impossible et termine sur un ton de défiance par une accusation directe de Saruman. Dans le contexte, celui-ci est une inéluctabilité et le défier de la sorte serait comparable à défier le soleil qui nous éblouit et à continuer dans son entreprise qui nous aurait mis dans la situation d'être ébloui. Dans de telles circonstances, on comprend que la persévérance n'est pas supposée signifier qu'on souhaite vaincre le soleil, à moins que la défiance soit portée par un fou, mais elle doit pousser l'individu à s'accomplir dans sa tâche jusqu'à la limite de ses capacités même si sa puissance ne lui permet pas de mener à bien son entreprise.

### ***L'espoir chez les elfes***

Il est alors intéressant de se pencher du côté des elfs et de tenter de voir ce à quoi l'espoir chez ces immortels peut ressembler. Dans le même chapitre, on trouve deux exemples qui abordent la sentimentalité des elfs de deux manières différentes. Dans le premier exemple, on peut voir comment ils envisagent l'inexorabilité du temps et des causes et conséquences que son passage suppose, et dans le deuxième exemple on peut voir comment ils envisagent toute conséquence comme inconséquente face au flot du temps lui-même.

««Awake! Awake!» he cried. «It is a red dawn. Strange things await us by the eaves of the forest. Good or evil, I do not know; but we are called. Awake<sup>92</sup>!»»

À cette jonction, les trois compagnons savent pertinemment que leur quête est plus que certainement vouée à l'échec et que leur persévérance est conditionnée par un désir d'agir positivement en se considérant eux-mêmes comme faisant partie intégrante du résultat visé par leurs actions, plutôt que de ne considérer que le résultat extrinsèque tel que Gimli l'a

91 Les maïars sont des entités de même nature ontologique que les Valars ( les Ainur entrés dans le monde), mais ils leurs sont normalement subordonnés, en cette qualité ils sont des pouvoirs mineurs par comparaison au Valars qui sont décrit dans le Silmarillion comme *The Powers*.

92 idem

initialement suggéré. Cependant, l'attitude de Legolas semble produire un fort contraste avec l'ambiance sentimentale qui est projetée sur le groupe depuis le début du chapitre. Il enjoint les autres avec une forme d'enthousiasme à reprendre leur marche désespérée pour accueillir les nouvelles du nouveau jour telles qu'elles se présenteront. La mixture d'excitation et d'urgence dont il fait preuve devant un avenir incertain et peu probablement joyeux dans l'immédiat semble dénoter une tendance à une interprétation du monde et de son déroulement temporel qui n'est pas enracinée dans la subjectivité. En effet, on a pu voir que, chez les hommes et les nains, la mesure de l'espoir en tant que construction sentimentale liée en partie à une faculté prédictive est déterminée de manière subjective, c'est-à-dire en prenant en considération le point de vue de celui qui espère. Chez Legolas, il est possible d'envisager que la mesure de l'espoir soit déterminée par le monde lui-même. En effet, si on considère le monde comme une fonction matérielle du temps, une variable sur laquelle nous n'avons aucune réelle prise, on peut rapidement constater que nos faits et gestes, peu importe le statut qu'on souhaite leur attribuer, que ce soit en tant que causés par les aléas de notre contexte ou par une pure autodétermination, n'auront aucun ou quasiment aucun impact sur l'état résultant final du monde lorsqu'on prolonge la variable du temps vers l'infini. Le temps reste, à ce jour, l'instrument de destruction le plus certain, chaque empire y a succombé et, présumablement, chaque empire y succombera. Dans cette perspective, il est donc aisé de comprendre comment Legolas peut s'extirper des méandres sentimentaux de son contexte immédiat, lui, un immortel qui a déjà vécu une quantité de deuils innombrables et de toutes intensités, connaît très bien la valeur de ce sentiment et sa puissance, mais sa perspective propre lui permet aussi de voir au delà de ce contexte particulier.

Il est très étrange de tenter de se projeter empathiquement dans l'esprit d'un immortel, la seule chose qui semble plutôt certaine à cet égard est qu'un tel esprit sera merveilleusement adapté à son propre mode d'opération, c'est-à-dire qu'un immortel qui aurait une préférence marquée pour l'adaptation au changement serait toujours à la recherche de sa prochaine transformation sentimentale et ne serait que rarement pris en défaut d'attachement superflu, tandis qu'un immortel qui serait plus émotionnellement engagé dans la permanence en s'y

identifiant plus fortement trouverait toujours une sorte de sérénité dans la continuité inéluctablement positive de chaque série causale. C'est d'ailleurs ce que certains commentateurs à tendance religieuse<sup>93</sup> vont utiliser pour s'ancrer plus fortement dans cette perspective. Il est alors intéressant de tenter de donner une certaine légitimité à celle-ci afin de mieux la comprendre et de voir si elle s'accorde avec ce qui a précédemment été établi avec suffisamment de certitude pour conserver la cohérence interne de l'analyse. La perspective sur l'espoir de Legolas est donc peut-être ce qu'on pourrait appeler l'espoir chrétien, c'est-à-dire un espoir qui ne meurt jamais, car le monde lui-même nous survit. L'objet de la volonté n'est plus l'accomplissement de certains gestes qui se solderaient dans une réussite matérielle ou même un devenir intime qui se réaliserait, mais le monde lui-même servirait de mesure à l'espoir. La chrétienté enseigne que le monde est le résultat d'une chute et ne pourra jamais atteindre sa perfection d'antan et qu'il est donc destiné à stagner ou à rechuter<sup>94</sup>, mais elle enseigne aussi que certaines figures héroïques peuvent apparaître et purifier en quelque sorte une époque du monde et lui redonner une certaine noblesse. On peut penser entre autres à Jeanne d'Arc ou à Sainte Agathe la martyre, qui ont pu être des figures héroïques du christianisme qui ont donné, à leur époque respective, un air de noblesse à la chrétienté, c'est-à-dire qu'elles ont été des phares qui guidaient les autres chrétiens dans leur foi et ont été perçues comme des figures historiquement nécessaires pour expliquer le développement de la chrétienté moderne. Dans cette perspective, le chrétien attend toujours le héros ou la fin des temps. Dans le premier cas le mal qui l'accable sera vaincu ou prouvé incapable de vaincre la foi elle-même. Même si cette victoire peut très bien se produire longtemps après sa propre mort, on peut avoir un certain réconfort en considérant l'inéluctabilité de la défaite ultime de son antagoniste. Dans le deuxième cas il faut considérer que la fin des temps ne peut être que l'acte de Dieu dans la mesure où il est créateur, et la fin de l'existence du monde est elle aussi une inéluctabilité qu'il ne sert en rien de considérer comme un mal puisque, comme la mortalité humaine, la fin est conditionnée dès le commencement. De tels commentateurs auront tendance à envisager la dynamique de la narration de l'œuvre entière de Tolkien sous cet angle, en

93 Kreeft et Wood

94 Lettre p. 344

faisant de Frodo et de la compagnie de l'anneau, une sorte d'étude psychologique du martyr chrétien.

On ne tente pas ici d'établir que Legolas soit un chrétien, mais que son immortalité et son lien constitutif avec le monde le rende plus prompt à adopter une perspective analogue à celle qu'on a ci-dessus appelée la perspective chrétienne qui trouve son fondement dans l'immortalité de l'âme. On peut même affirmer que cette perspective est plus justifiée chez un elfe de la terre du milieu qu'elle ne pourra jamais l'être chez un homme sur terre, car les elfes ont déjà, à ce stade, vécu une multitude d'âges du monde et ont vu les merveilles qui avaient pu y être construites, puis détruites par le temps ou par les intentions de domination d'un quelconque tyran. Les elfes ont cette perspective historique qui les éloigne des problèmes ponctuels que pose l'existence physique comme la mort d'un ami. Il serait possible de leur prédiquer une désensibilisation sentimentale due à leur expérience extensive du deuil. Il me semble cependant plus probable que le deuil fasse déjà partie constitutive de leur sentimentalité et ne la quitte jamais réellement. Un elfe vieux de plusieurs milliers d'années peut ne voir dans le monde que des répétitions de choses auxquelles il a déjà appris à dire adieu, ce qui le met dans une position particulière lorsqu'il fait face à une autre itération de ce deuil. Il n'est pas en tout point nouveau et la douleur qu'il ressent, sans être moins aiguë, est déjà bien ancrée chez lui et ne le quitte peut-être jamais réellement.

Cette perspective, bien qu'elle semble plaire à l'auteur, l'ayant attribué à la race la plus noble, n'est cependant pas sans son lot de critique. En effet, bien qu'il soit possible de rationaliser cette perspective lorsqu'on se place dans la position d'un immortel, il est difficile de prolonger l'empathie envers un tel être lorsqu'on sort de la suspension fictive du roman. Ceci dit cette critique est faite par un non-chrétien, et il est tout à fait possible que la perspective chrétienne de la croyance d'une âme immortelle permette de justifier la position morale de Legolas comme une position tout à fait défendable. La croyance en une immortalité de l'âme permet de prendre la même position endeuillée envers tous les maux du monde pour une raison opposée à celle proposée plus haut et produisant les mêmes



résultats sur l'état sentimental résultant. Une âme immortelle n'a pas besoin de pleurer la mort d'un ami puisque celui-ci sera encore un ami après sa propre mort. Or, il est tout de même possible de considérer que l'ami mort ait été, de son vivant, cause d'une augmentation de joie chez ceux qu'il côtoyait et donc que sa mort soit triste malgré le fait qu'elle ne soit pas permanente quant à l'âme. Le chrétien peut donc sans aucun doute adopter la perspective elfique sans trop de problème en principe, et un chrétien qui serait en plus immortel aurait suffisamment de pratique pour arriver à se décontextualiser avec succès si telle était son ambition. Or le non-chrétien se trouve dans la fâcheuse situation de ne pas avoir le luxe d'une âme immortelle et ne peut que rationaliser cette position par ses facultés déductives en prolongeant sa perception du monde dans le temps imaginativement. Il doit donc toujours refaire le travail que l'œuvre commence pour lui en proposant la fiction.

### ***Réconciliation vitale et échec du religieux***

Il est cependant intéressant de considérer la manière dont les perspectives humaine et elfique sont complémentaires. À première vue, on pourrait croire que les deux sont en fait diamétralement opposées, l'une reposant sur une forme de subjectivité totale et l'autre sur le fait que cette subjectivité est elle-même temporaire. Or, il est important à cette jonction de considérer que l'auteur introduit lui-même l'idée d'une race mi-elfe mi-homme. Bien qu'il ait forcé les membres de cette race mixte à prendre une position finale et à adopter un camp ou l'autre<sup>95</sup>. Il n'en est pas moins vrai que si les deux perspectives ne peuvent pas pleinement et simultanément coexister en un seul individu, elles doivent tout de même avoir un certain fond de compatibilité s'il a été possible pour l'auteur de les unir narrativement. Comme il a précédemment été remarqué, les deux perspectives, bien que narrativement unies, ont une position de départ et une visée opposées conceptuellement l'une à l'autre. La perspective attribuée à Aragorn en tant que représentant des hommes commence dans la connaissance de ses propres limitations et vise au-delà de celle-ci afin de promouvoir la transformation autonome de l'individu. Celle de Legolas en tant que représentant des elfes est fondée dans la connaissance de sa place dans le cosmos et la

95 Sil p. 306

certitude optimiste que le temps parviendra toujours au bout des peines des gens libres de la terre du milieu. Il y a une contradiction apparente mais, puisqu'il n'y a pas non plus de superposition entre les visées finales des deux perspectives, elles sont en fait plutôt complémentaires, chacune considérant les limitations subjectives de l'individu comme la chose à surpasser, en considérant l'individu comme un but à accomplir, ou bien le monde comme une tâche à compléter qui va au-delà de l'individu et de ce que celui-ci peut espérer influencer.

En fait, on peut aisément remarquer que chacune de ces perspectives, envisagée seule, peut rapidement mener à une impasse sentimentale, c'est-à-dire que, dans les deux cas, on peut se retrouver en face d'une situation insoluble selon sa perspective et trouver un certain réconfort dans la solution que l'autre perspective peut offrir sans invalider la première. La situation présentée dans l'œuvre étudiée offre d'ailleurs cette possibilité. Legolas est en face d'une situation qui ne laisse pas de place à son individualité pour se réconcilier avec sa situation. En d'autres mots, il ne peut agir positivement selon sa vision de la situation. Or, il lui est possible de trouver un certain réconfort dans la perspective d'Aragorn, qui lui rend possible d'agir sur lui-même plutôt que simplement sur le monde. Il est inversement possible de dire la même chose depuis la position d'Aragorn, qui ne peut pas réconcilier sa place dans le monde avec son individualité, ne pouvant qu'espérer agir pour lui et sur lui de manière transformative. Il peut alors se retourner vers la perspective offerte par l'elfe et y trouver une sorte de soulagement en considérant ses efforts comme ne se limitant pas à lui-même, mais s'intégrant dans une série causale plus grande et incompréhensible immédiatement qui a historiquement réduit les conflits de ce monde à néant à chaque tournant.

Il est possible de proposer ici que le concept de vitalité envisagé plus tôt puisse être interprété à la fois comme un idéal à atteindre et comme une manière concrète de vivre. Une dimension importante qui oppose Bombadil et l'anneau est leur approche respective de la mortalité. Bombadil ne semble pas concerné par l'idée de mortalité même quand elle le concerne en tant qu'habitant d'un monde menacé d'asservissement par un tyran despotique.

Tandis que l'anneau semble excessivement concerné par l'idée de prolonger la vie à tout prix. Il est intéressant de voir que lorsqu'il est mis en action dans un contexte anthropocentrique le concept de vitalité implique plus souvent la mort en tant que facteur déterminant que la survie. On peut, par exemple, considérer la perspective d'Aragorn sur le sujet, à savoir que l'action individuelle doit viser l'individu comme résultat en premier et non sa cible matérielle. Cette priorisation sous-entend que la survie est inférieure en ordre de priorité à l'agent libre par rapport à son devenir propre. Il est étrange d'envisager que le changement puisse arriver sans persistance dans le temps. Or, c'est bel et bien ce qui est signifié par cette position morale. On peut conclure au moins deux choses de cette observation. Premièrement, le fait que la transformation soit son propre but et non la stabilité qui arrive après la transformation et, deuxièmement, le fait que la survie soit accessoire par rapport à la vie elle-même. Ces deux conclusions semblent contre-intuitives, car on peut imaginer que la vitalité et la vie elle-même fassent partie de leur propre condition de base. Or, la position que propose Tolkien dans ce passage semble indiquer le contraire. Le personnage de Tom est d'ailleurs un représentant puissant de ce type d'existence. Il ne ménage pas ses énergies et vit à s'en épuiser à tous moments, chantant et dansant en marchant, affrontant tous les dangers avec la même légèreté. Celui-ci est définitivement dans une disposition particulière étant un être surnaturel qui a présumablement une forme d'existence éternelle, ce qui lui donne la possibilité d'exister avec une telle force vitale sans jamais s'épuiser, mais on peut aisément voir que suivre son exemple serait une dépense perpétuelle. Or, c'est bel et bien ce qui est proposé ici mis dans un contexte plus approprié aux limitations humaines.

Par opposition, l'anneau impose ou promeut une volonté qui vise la permanence. Toute volonté vitale semble être sapée et reléguée au rang de souvenir, le corps et l'esprit ne sont plus sujets aux changements transformatifs, ils se rigidifient et n'acceptent plus aucune forme de croissance tel que présenté dans le chapitre précédent sur les déterminations de l'anneau. Du côté du corps, on peut être tenté d'y voir un aspect positif mais, du côté de l'esprit, la méthode de stabilisation ne passe pas par une illumination qui rendrait inutile tout changement futur, mais par le développement d'une monomanie qui dévore l'esprit du

porteur en effaçant progressivement toutes les autres pensées, ne laissant qu'un désir pour l'anneau et la domination du monde pour le conformer à la forme de l'esprit de son porteur.

Il semble que ce soit l'éthique qui motive Aragorn dans son développement. Sa volonté de prolonger son action dans sa dimension transformatrice au-delà de tout espoir apparent pour sa propre survie le place dans une perspective, face à la vitalité, similaire à celle de Bombadil, qui ne considère que la vie elle-même et donc l'action, et non ce dont il risque de pâtir au prix de l'action. De manière spéculative, on peut tenter l'expérience imaginative de se proposer une version des faits possibles si Aragorn avait adopté une perspective plus proche de celle incarnée par l'anneau. On pourrait alors penser qu'il n'aurait simplement pas entrepris la poursuite pour secourir les hobbits et qu'il aurait été directement à la cour du roi Théoden pour le convaincre du danger que représente Saruman. Une fois cette mission accomplie et indépendamment de son succès ou échec, il aurait ensuite été réclamer la couronne du Gondor, soit pour utiliser ses alliés du Rohan contre le Mordor, soit pour aller les conquérir et les forcer à se joindre à sa cause. Le contexte géopolitique et militaire du monde inventé par Tolkien nous permet rétrospectivement de voir la futilité d'un tel cours d'action, mais pour une personne qui serait plongée dans le contexte et qui aurait une préférence pour le pouvoir tel que représenté dans l'œuvre par l'anneau, il semble que ce serait une série d'actions qui permettrait à celui-ci de se préserver et de préserver son statut politique. Or, on voit bien que cette série d'actions est contraire à ce qu'Aragorn envisage pour lui-même, et la manière dont il se pose la question lorsqu'il doit choisir la voie à suivre après la mort de Boromir<sup>96</sup> met en lumière sa conscience de cette incompatibilité entre son désir d'accomplir sa destinée à travers une série d'actions qui viserait la transformation du monde selon sa volonté et la nécessité de devenir ce que son destin lui promet à travers une transformation auto-déterminée qui commencerait par lui-même.

Il est alors intéressant de se pencher sur le cas de Legolas. Comme il a été suggéré plus haut, la perspective de l'elfe, bien que différente de celle explorée précédemment, est plus complémentaire que réellement contradictoire. Si Aragorn envisage la vitalité comme une

96 LotR p. 419-420

éthique de vie, Legolas la considère comme le principe moteur du monde. Aucun arbre ne saute un été pour cause de temps froid. Au contraire, ils tenteront de fleurir quand même au détriment de leur croissance, investissant toutes leurs énergies dans ce que leur principe vital exige. De la même manière, l'histoire ne s'arrête pas parce que nous choisissons de ne plus agir sur elle directement. En ce sens, Legolas perçoit le potentiel destin funeste de ses compagnons comme une inéluctabilité qu'il ne sert à rien de combattre, mais qu'il doit apprendre à embrasser. C'est pourquoi ses suggestions peuvent le faire sembler détaché de la situation, c'est pourquoi il ne semble pas désespéré à l'idée de mener une chasse en vain seulement pour trouver ses amis morts au bout du chemin. Il ne considère pas son action comme un vecteur de changement, mais comme une occasion d'affecter le changement lorsque l'occasion se présente. En temps de paix, les occasions seront plus nombreuses et les changements plus artistiques. En temps de conflit, les changements seront plus radicaux et les occasions seront moins nombreuses et plus significatives. Son seul espoir n'est donc pas de sauver ses amis, mais d'être dans la possibilité d'agir à la fraction de seconde nécessaire pour les libérer, et cette opportunité ne dépend pas seulement de lui, mais d'une multitude d'autres facteurs dont il fait certainement partie sans être un facteur plus déterminant que ne peut l'être holistiquement l'heure de lever et de coucher du soleil à un moment précis de l'année. En ce sens, l'incertitude totale dans laquelle il se retrouve en envisageant l'issue de ses actions, le pousse à ne considérer que ses propres désirs puisque, non seulement ils forment son propre principe vital, mais le concept même de désir, analogiquement parlant, est le principe qui meut le monde dans son entièreté.

On pourrait imaginer au contraire que, si l'elfe présupposait que le destin du monde était d'atteindre une sorte de stabilité parfaite ou d'état prédéterminé, alors seules les actions individuelles pourraient influencer le devenir de celui-ci et il n'y aurait que trois manières d'agir conformément à ce destin si on choisit de le viser : soit tenter d'atteindre l'inaction totale afin de ne pas déranger l'équilibre précaire que nous serions toujours sur le point de détruire par notre simple existence, soit prétendre que la nature de ce supposé équilibre peut nous être connu et prendre sur soi de n'agir que pour rectifier les actions des agents que nous percevrions comme perturbateurs, soit considérer l'incommensurabilité du monde

comme une raison suffisante pour envisager nos actions individuelles comme inconséquentes. C'est étrangement dans les deux premiers scénarios que nous retrouvons le plus la perspective religieuse qui chercherait, soit un état de stabilité totale pour entrer en harmonie avec le principe transcendant du monde, soit à forcer d'autres agents libres à se conformer à une vérité perçue, et parfois les deux en même temps.

C'est à ce moment qu'on se doit de constater que ces manières d'envisager la religion ne collent pas du tout à notre analyse de l'œuvre de Tolkien depuis le début. La proximité proposée entre la perspective de Legolas et celle de la chrétienté semble donc n'être qu'en vertu de sa visée externaliste et non pour des raisons constituantes. Ou encore, la perspective du religieux prêtée à l'auteur est fondée dans le monde et non en un être transcendant dont on dépendrait en tous points. Le monde lui-même agit comme point d'ancrage externe qui ne dépend pas de nous tandis que nous dépendons de lui pour exister, celui-ci déterminant très concrètement les frontières de l'existence et de la non-existence dans les limites de la compréhension humaine. Il est plutôt intéressant de constater que la fable créationniste de Tolkien atteint son apogée dans un retour au monde plutôt que dans un espoir qui irait par delà celui-ci. Cette position qui peut sembler précaire du point de vue du religieux qui tiendrait à une preuve de Dieu pour justifier sa moralité est ici renforcée par la seule nécessité du monde pour fonder son éthique d'autodétermination.

### ***L'éthique positive***

Il est alors intéressant d'observer un autre cas spécifique d'interaction entre les différents peuples de la terre du milieu afin de confirmer, de moduler ou d'infirmer les conclusions proposées ici. Le début de l'interaction observée entre le groupe des trois amis et les cavaliers du Rohan commence par une présentation prudente de la part d'Aragorn, suivie d'une série de questions révélant certains préjugés et incompréhensions de la part des hommes envers les elfes. Il est intéressant de tenter d'interpréter, du point de vue naïf d'Éomer, ce que cette altercation révèle de sa compréhension de l'éthique elfique, et inversement, ce que sa compréhension nous révèle de sa propre vision de la moralité.

Lorsque le groupe aperçoit les cavaliers du Rohan qui rentrent de leur chasse à l'orc, il passe inaperçu jusqu'à ce qu'il décide de se faire connaître. La réaction de surprise mesurée d'Éomer est presque comique, celui-ci commence par raconter sa découverte des compagnons et la subversion consécutive de toutes ses assomptions pour finir par leur demander ouvertement s'ils sont des elfes<sup>97</sup>. On pourrait presque croire qu'il a dû procéder par élimination pour en arriver à la conclusion que seuls des elfes auraient pu être aussi imprévisibles, c'est-à-dire qu'ils soient les seuls êtres à même d'excéder son domaine d'expertise au point de rendre les conséquences de leurs actions impossibles à estimer adéquatement. Les clarifications d'Aragorn, concernant leur voyage et leurs buts, alarment le cavalier encore plus lorsqu'il établit un lien entre la nature semblablement elfique des trois compagnons et l'entité la plus « elfique » de la terre du milieu. Il est alors clair pour le lecteur que seule l'ignorance peut excuser sa réaction, car l'entièreté des autres passages mettant en scène Lothlórien sont écrits avec grande révérence, ce qui est ici mis en contraste avec la réaction du cavalier.

Il est alors intéressant d'analyser pourquoi la subversion de ses attentes se manifeste par une réaction apeurée et méfiante. Il serait facile d'interpréter cette réaction comme un outil narratif pour permettre l'apparition d'un arc narratif de rédemption pour Éomer qui découvre légitimement les qualités elfiques et se mettrait à les admirer plutôt qu'à les craindre. Or, bien que celui-ci puisse être observé dans l'œuvre, il importe aussi de considérer les pièces mises en place précédemment par l'auteur pour justifier l'état psychologique des hommes politiquement isolés. Dans cette perspective, il devient possible de comprendre sa méfiance comme une extension d'une peur de sa mortalité qui juge tout ce qui est extérieur à ce qu'il connaît et considère comme sécuritaire et favorable à sa préservation, plus dangereux encore que les orcs. Ceci est d'ailleurs ironique puisque ceux-ci œuvrent ouvertement dans le but de détruire le monde des hommes, alors que les elfes se présentent plus souvent avec des intentions qui semblent amicales et une attitude grave et au-dessus de toute considération extérieure. Cette maîtrise d'eux-mêmes qui semble au-delà de toute réceptivité à une influence externe que pourraient vouloir leur imposer les

97 LotR p. 432

Rohirims est potentiellement effrayante lorsque envisagée du point de vue d'une personne qui passe le plus clair de son temps à se battre contre les différents éléments du monde pour justifier sa place dans celui-ci. De leur point de vue, il peut apparaître que ce combat est déjà gagné chez les elfes, car ils apparaissent si puissants en eux-mêmes qu'ils seraient une menace pour ceux qui se battent encore.

On entre alors dans une dynamique où l'opposition entre la perspective éthique des elfes et des hommes n'est pas d'emblée éliminée. Il est intéressant de tenter d'extraire les éléments d'opposition qui subsistent et d'examiner comment ceux-ci parviennent à se dissoudre afin de voir si les préférences morales elfe-centriques que l'auteur montre depuis la genèse de son monde imaginaire survivent et dans quelle mesure elles subsistent au contact de l'homme le plus commun, ou au moins, l'homme le plus commun rencontré jusque là.

La suite des interactions entre le groupe et les cavaliers du Rohan prend une tangente plus mondaine. Les deux groupes se présentent l'un à l'autre et entrent en tension au sujet de leurs allégeances et associations. Il est alors intéressant de considérer les disparités entre les manières dont les deux groupes qualifient ces affiliations. Le chef des cavaliers déclare son allégeance au roi Théoden, puis change immédiatement de pronominalisation et se met à parler au nom de la collectivité, ou plutôt, il se décharge de son opinion et défère à celle de la position politique de son royaume rapidement<sup>98</sup>. En tant qu'agent politique, il semble que cette position fasse du sens. En effet, le contexte féodal de l'œuvre semble lui forcer la main et lui dérober toute possibilité de manifester son individualité directement, puisque, en tant que dirigeant militaire de son royaume, il se doit d'agir selon ses principes et de prendre ses décisions stratégiques en fonction d'allégeances qui ne sont les siennes que par procuration. En ce sens, on peut imaginer que sa position politique ne diffère pas tellement de celle d'une figure politique moderne. Or, il faut envisager ici que la vie publique et la vie intime du politicien moyenâgeux n'est pas régie par les mêmes déterminations que celle du politicien moderne. Dans le cas du politicien moderne, on imagine souvent que les discours entendus dans l'espace public ne représenteraient pas l'expérience qu'on aurait d'une

98 LotR p. 433



rencontre intime avec la personne concernée. Or, dans le cadre d'un agent politique féodal qui remplit aussi la fonction de porte-parole et de police, l'espace public et cet espace intime doivent s'étendre beaucoup plus loin et s'interpénétrer beaucoup plus, car les vecteurs de communication sont beaucoup moins efficace. En effet, l'espace public moderne est construit et établi par les normes sociales moderne et est largement déterminé dans les espaces virtuels, il est donc possible, à tort, de sentir une scission claire entre les espaces publics et privés et donc de se permettre des incongruences comportementales lorsqu'on est une figure publique moderne. Tandis que l'espace intime féodal doit être construit et établi avec précaution, à cause de la perméabilité mentionnée plus haut entre ces types d'espace. Il est donc beaucoup moins aisé pour le politicien féodal de feindre sa loyauté, car les limites de l'espace public sont beaucoup moins déterminées. On peut donc aussi envisager que cette position qu'il attribue à son royaume soit la sienne de manière constitutive, ce qui signifie que son identification à la collectivité est elle aussi forte. La pronominalisation utilisée pour décrire ses allégeances n'est donc pas simplement contingente, mais le reflet d'un pan de son identité présenté de manière quelque peu naïve ou du moins candide. Bien entendu nous ne suggérons pas ici que son identité se réduise à celle de son royaume et qu'il ne possède donc aucune individualité propre, mais au contraire que la construction de son individualité contient une partie de cette identité collective qui prend une dimension prescriptive puisqu'il agit en tant qu'agent législatif, ce qui signifie aussi que cette identité ait un plus grand poids moral qu'un simple patriotisme.

Le contraste entre la nouveauté de cette manière de s'identifier à un groupe de manière constitutive et la manière dont les personnages ont jusqu'ici été caractérisés de manière très individuelle est renforcée par la réponse d'Aragorn. Alors qu'Éomer énonce son allégeance politique et explique ensuite les positions qu'il entérine pour son royaume, Aragorn annonce simplement: « I serve no man<sup>99</sup>, ». Sa position est forte et est renforcée par la simplicité avec laquelle il l'approche sans apologie et sans compromis. La formulation semble avoir certaines conséquences implicites. La première étant qu'il est techniquement impossible de vérifier la véracité d'une telle affirmation. En effet, il doit au moins s'obéir à lui-même. Or,

99 idem

il n'est pas dit qu'il ne sert que son propre intérêt, on doit donc en comprendre qu'il est ici implicitement dit qu'il sert quelque chose au-dessus de tout homme, lui-même inclus. On peut donc lui attribuer une certaine licence poétique dans sa manière de s'exprimer. Il n'affirme évidemment pas qu'il obéisse aux ordres d'une entité métaphysique transcendante, mais qu'il s'obéisse à lui-même en tant qu'une autorité morale supérieure à ses désirs individuels immédiats. Dans un échange avec Éowyn, la sœur d'Éomer, plus loin dans le livre, Aragorn révèle d'avantage la position qu'il soutient au regard de ce qui guide ses actions.

« « Aragorn, » she said, « why will you go on this deadly road? » « Because I must, » he said. « Only so can I see any hope of doing my part in the war against Sauron. I do not choose paths of peril, Éowyn. Were I to go where my heart dwells, far in the North I would now be wandering in the fair valley of Rivendell<sup>100</sup>. » »

On peut ici interpréter plutôt directement qu'une distinction est posée implicitement entre les désirs immédiats et le devoir. Il n'est pas ici très bien établi ce qui constitue un désir par opposition à un devoir, et il n'apparaît pas qu'on puisse se fier à la littérature traditionnelle pour définir le devoir puisque Aragorn réfère immédiatement à son espoir d'accomplir un désir sous-jacent à l'action, tandis que le devoir, dans sa définition plus traditionnelle, se prend lui-même pour objectif moral, c'est-à-dire qu'il est nécessaire de lui-même et n'est pas excessivement concerné par ses conséquences positives ou négatives. Dans le cas présent, c'est très exactement ce qui semble préoccuper le personnage. Il envisage ce qu'il « doit » faire sous la lentille de ce qu'il espère, ou comme il a précédemment été explicité, ce qu'il désire au-delà de sa capacité de prédiction. Dans le contexte de la citation, Aragorn se retrouve devant un choix impossible. Soit il doit prendre le chemin vers le Gondor et rejoindre l'armée du Rohan pour briser le siège de la ville et être très probablement arrivé trop tard et en trop petit nombre pour avoir un impact suffisant sur le résultat de la guerre; soit il doit tenter de passer par un chemin inconnu et dangereux au-delà de toute espérance pour arriver à temps et avec une nouvelle force d'assaut pour compléter l'armée du Rohan en support au Gondor. Dans le premier cas de figure, il apparaît impossible de libérer le

100LotR p. 784.

Gondor. Dans le second, il est improbable que l'entreprise réussisse. Lorsque la prise de décision s'impose Aragorn s'engage dans une action qui le met en position d'exercer son agencéité sur le plus de variables inconnues possibles de manière à maximiser son effet sur le résultat de ses actions. De cette manière, en augmentant l'incertitude de la séquence d'actions à poser on augmente l'incertitude du résultat des actions, ce qui serait une mauvaise stratégie en temps normal devient le seul espoir plausible lorsque la situation semble sans issue.

Le devoir posé par Aragorn n'est donc pas une responsabilité transcendante qui tient sa valeur de sa propre réalisation en dehors du contexte humain, mais il est la manifestation vitale discutée ci-dessus de l'espoir. Son seul devoir est donc celui qui est prédiqué par Eru dans la genèse : celui de l'injonction à la liberté et à l'auto-détermination. Dans le cas présenté ici, Aragorn prévoit entreprendre une série d'actions qui vise ultimement la réalisation et la persistance dans le temps de ses désirs immédiats, et pour ce faire il doit construire une série causale qui repousse le moment d'accomplissement de ses désirs. Comme il le dit : « Were I to go where my heart dwells, far in the North I would now be wandering in the fair valley of Rivendell<sup>101</sup>. » Il ne va donc pas en guerre pour la gloire de la guerre, mais pour préserver ce qui serait autrement détruit. Dans ce cas précis, l'usage du terme « must » réfère donc autant à une nécessité causale qu'à une nécessité morale. Causale, dans le sens où le désir d'agir serait inaccomplissable si la possibilité des actions entreprises n'était pas incertaine, et morale, car ne pas tenter les actions entreprises est équivalent à renoncer totalement à un quelconque pouvoir de détermination sur soi et à accepter d'être passif et de subir son existence. Le devoir moral chez Tolkien ne représente pas l'obligation morale d'accomplir certaines actions à cause de la connotation morale des actions elles-mêmes, mais à cause de la connotation morale des désirs que les actions soutendent. En ce sens, on peut voir comment l'auto-détermination est une injonction morale dès le début de l'œuvre.

101idem

Il a précédemment été établi qu'Aragorn ne sert aucun autre et possiblement ne sert même pas son propre intérêt égoïste. On a précédemment donné deux possibles interprétations de la phrase : « I serve no man. ». On a ensuite tenté d'interpréter ce que serait pour Aragorn une autorité morale supérieure qui à la fois ne serait pas présentée dans un autre homme et qui ne serait pas ses propres caprices. Dans cette courte enquête, on a conclu que la seule autorité était le désir lui-même, par opposition à une sorte de rationalisation de l'objet du désir qui serait ensuite assimilé au désir lui-même et qui caractériserait une définition fondamentalement négative du désir comme un manque. Ainsi, il est possible d'envisager deux manières entièrement différentes de viser un objet, une qui serait entièrement orientée par l'objet ou son acquisition et une qui serait déterminée par le désir qui se concrétise par l'activité qu'il sous-tend. Si on prend l'exemple concret de la poursuite des orcs, on peut supposer que, si le désir de sauver ses amis était ce qui déterminait l'action des trois compagnons en tant qu'objet, ils auraient abandonné dès le début, car il était extrêmement improbable et potentiellement impossible que ce désir se réalise à travers son objet. Or, si on considère que le désir se détermine dans sa réalisation, la poursuite dans le but de venir en aide à leurs amis, garde le même but final, mais trouve son sens dans l'acte lui-même. La phrase « I serve no man. » signifie un refus d'être déterminé de l'extérieur même par les objets de ses propres désirs. Il ne sied cependant pas de poser une frontière imperméable entre ces deux manières d'envisager le désir, car les contingences du monde matériel font le plus souvent en sorte qu'il y ait comorbidité dans les conséquences de l'action, c'est à dire que le désir, même tourné entièrement vers soi, ait pour conséquence de nous acquérir l'objet externe qui est visé peut-être plus accidentellement que si le désir était envisagé négativement. Il est donc très plausible et ne serait en aucun cas un défaut moral pour une personne d'expérimenter son désir de deux manières en même temps ou de retirer un plaisir bimodal.

Suite à cette courte phrase lourde de sens, Aragorn se révèle entièrement et proclame son autonomie complète en tirant son épée et en déclamant son titre. La surprise d'Éomer n'en est que décuplée, mais il semble enfin comprendre la distance qui le sépare de ses interlocuteurs. Sa réalisation n'est pas uniquement motivée par la démonstration de

puissance du roi héritier, mais parce qu'il incarne matériellement l'autonomie que le cavalier prête à son roi et qu'il entérine subséquemment. On pourrait aussi envisager que la phrase en question puisse être un indice de la phase collective de l'identité qu'Aragorn considère dans son individuation. En effet, celui-ci est un roi sans royaume, mais un roi quand même et, en tant que roi, il n'obéit à aucun homme, mais au royaume lui-même suivant un principe de souveraineté, c'est-à-dire que l'existence conceptuelle du royaume lui indique une série de désirs qu'il considère constitutivement siens, mais qu'il sait aussi appartenir à cette entité extérieure qui subsiste à travers lui et les citoyens dudit royaume. De la même manière qu'on a pu envisager Éomer comme étant un agent politique partiellement déterminé de l'extérieur on peut voir ici que cette détermination se retourne sur elle-même et existe sans les pressions concrètes de l'entité extérieure en question. Il est alors intéressant de considérer la manière dont la vie politique peut aussi être assimilée à une forme d'auto-détermination. Ce qui les différencie alors n'est pas de l'ordre de la préférence éthique, mais de l'ordre d'une sorte de puissance qui les motive dans leur saisie de leur autonomie respective. Il s'ensuit alors une discussion plus ouverte sur leurs intentions mutuelles, et leurs besoins sont alors co-évalués et chacun arrive à un point de décision qui déterminera les conséquences de leur rencontre fortuite. Pour les trois compagnons, le dilemme est inexistant, ils continueront leur quête envers et contre tout. À la lumière de cette détermination Éomer est alors forcé de prendre une décision en soupesant d'un côté la loi de son royaume contre l'intention de justice qu'il prédique à ladite loi qu'il entérine au nom de son royaume.

Citant la situation unique à laquelle il fait face et la difficulté de juger à travers le filtre des exceptions qu'il perçoit comme devant possiblement ajouter des clauses conditionnelles à son raisonnement, il se demande s'il peut même juger correctement du cours d'action dans lequel s'engager. « « How shall a man judge what to do in such times? » « As he ever has judged, » said Aragorn. « Good and ill have not changed since yesteryear; nor are they one thing among Elves and Dwarves and another among Men<sup>102</sup>. » Il est possible d'interpréter cette citation de plusieurs façons et la suite ne fait qu'obscurcir d'avantage sa signification.

102LotR p. 438

Il importe donc de commencer par évaluer ce qui peut être dit au sujet de la moralité avant de s'attarder à la signification de la conclusion. On peut d'abord penser que l'auteur veut ici exprimer qu'il n'existe pas de relativité morale, puisque la nature du bien et du mal ne dépend pas de déterminations contingentes telles que la race ou l'époque, ce qui pourrait impliquer une existence de la moralité qui transcenderait l'expérience sensible. Cette interprétation irait jusqu'ici contre ce qu'on a pu interpréter de l'œuvre de Tolkien et impliquerait que la conclusion de la citation qui propose qu'il revienne à l'individu de discerner le bien du mal signifie que le bien et le mal sont objectivement observables comme une chose extérieure à lui. Or, cette interprétation, bien que préférable aux yeux des défenseurs d'une telle théorie, laisse de côté l'aspect dynamique de la morale qui semble être central depuis le début de l'analyse de l'œuvre. L'alternative qui s'offre est alors de considérer que l'objet de la citation n'est pas de pointer vers une moralité transcendante, mais vers quelque chose de commun chez les différents groupes mentionnés. En ce sens on trouve que la conclusion de la citation ne réfère pas à la moralité comme objet, mais à la liberté d'auto-détermination des peuples mentionnés. On proposerait alors que ce qui définirait le bien et le mal serait la faculté d'en juger en acte de chacun. En ce sens, on peut très bien donner raison à Aragorn : malgré ce que l'histoire peut nous démontrer concernant les différents régimes politiques qui ont construit leurs lois de tant de manières différentes, le bien et le mal ont toujours été déterminés par l'acte de fondation de ces lois, et il a de toujours été de la responsabilité de chacun d'examiner ces lois afin de déterminer si elles s'accordaient avec sa nature.

Il ne faut cependant pas sombrer dans un relativisme total, car il reste encore un fil interprétatif qui permet de retrouver une forme d'objectivité dans ce recadrement dramatique de la nécessité en morale qui ne dépend plus du devoir. En effet, si c'est l'acte réflexif qui est le fondement de la morale, il est important de le préserver chez soi et chez les autres, autrement le danger de suivre le chemin de l'anneau unique devient bien réel. On peut alors interpréter que préserver cette faculté de déterminer pour soi-même ce qui, bon ou mauvais, devient le seul impératif moral valable qu'on puisse placarder sur l'œuvre entière de Tolkien. Encore que d'appeler cette limite morale un impératif tienne plus de

l'analogie que d'un réel impératif, puisqu'aucune action positive précise n'est prescrite par cette injonction. On pourrait même la prendre à revers et démontrer qu'elle ne signifie en fait que préserver sa propre faculté d'auto-détermination en ne l'attachant pas à un idéal qui passerait par un exercice de domination quelconque, mais le lien entre la liberté et le pouvoir politique entendu au sens large a déjà été adéquatement exploré au troisième chapitre de la présente analyse. En ce sens elle ne serait qu'une limite fonctionnelle à la liberté elle-même.

Enfin, on a pu aborder l'éthique chez Tolkien dans son contexte le plus anthropocentrique jusqu'ici considéré. Cette contextualisation de la morale exposée au premier chapitre et incarnée dans des oppositions presque conceptuelles dans les chapitres subséquents, est ici présentée dans un contexte historique et dans des personnages qu'on peut sentir exister en chair et en os, dans un monde qui semble tout aussi réel. Dans ce contexte, on a pu explorer différents sentiments moraux et la relation que Tolkien semble préférer face à ces sentiments ainsi que le lien que ceux-ci semblent partager avec le problème central de l'œuvre, c'est-à-dire le problème de la mortalité. Les instanciations de l'espoir, dans leurs juxtapositions, ont montré la prépondérance de ce problème et la reformulation du problème sous l'angle de la vitalité permet de comprendre que la mortalité ne peut pas être perçue comme une négation de la vie, mais comme une partie intégrante de celle-ci, ou un logicien dirait que la mort est un événement positif de la vie. On a ensuite envisagé la manière dont une telle relation à sa mortalité peut naître chez quelqu'un en envisageant ce qui motive les actions d'Aragorn et en les comparant à la manière dont un autre homme justifie ses actions. Ce faisant on en est venu à la conclusion que la seule autorité morale reconnue était l'activité de recherche d'autodétermination elle-même ou ce qu'on peut à bon droit appeler la liberté dans le contexte d'une vie humaine. Cette conclusion prend une forme concrète dans l'interprétation d'un propos attribué à Gandalf et discutée par les trois compagnons ,

« Elrond was against their coming. »  
« but Gandalf was not, » said Legolas.

« But Gandalf chose to come himself, and he was the first to be lost, » answered Gimli. « His foresight failed him. »  
« the counsel of Gandalf was not founded on foreknowledge of safety, for himself or for others, » said Aragorn. « There are some things that is better to begin then to refuse, even though the end may be dark<sup>103</sup>. »

Il est plutôt évident à la lumière des passages étudiés plus haut que cette citation prend la même position face à la mort comme une détermination positive de l'acteur moral de son histoire personnelle que celle qui a été promue plus haut. Cet échange exhorte le lecteur à considérer d'une même perspective la mortalité comme un fait inéluctable et donc l'ultime peur à surmonter afin de se libérer de la détermination négative logique de la mort. On pourrait même dire de manière grandiloquente et provocatrice que Tolkien nous demande de rompre complètement avec la logique dialectique qui opposerait toute affirmation à sa contradiction ne serait-ce que de manière formelle et d'envisager sa vie comme pure positivisme logique, ou un acte de construction constant où même ce qui apparaît comme une négation ne peut pas constitutivement l'être, mais doit plutôt être mis sur un gradient et envisagé comme une manifestation positive d'une nature autre. La tristesse n'est pas la négation de la joie, elle a son existence propre et ses déterminations positives bien à elle, et il en va de même pour toute autre chose qu'on voudrait caractériser proprement négativement. Ce qui est strictement nouveau ici, c'est le fait d'envisager une autorité morale explicitement extérieure.

On a précédemment envisagé la possibilité de l'existence d'une autorité morale à partir d'une citation d'Aragorn. Or, à ce moment on ne tentait pas de déterminer si une telle autorité provenait d'une source mondaine extérieure, mais si elle pouvait avoir une source transcendante, comme un code moral rigide qui définirait le bien et si un personnage d'une grande sagesse comme Aragorn pourrait reconnaître et choisir de respecter ce code au détriment de ses désirs individuels. On en était venu à la conclusion qu'une telle source, si elle pouvait être ainsi définie, n'était pas séparée des désirs eux-mêmes, mais une expression moins passionnelle et procédait plutôt de désirs actifs et qu'en ce sens, ils demeurent leur propre autorité.

103LotR p. 441



On nous propose ici directement de considérer une source externe en tant qu'autorité morale. On ne parle pas ici d'une autorité forte, mais d'un modèle auquel on devrait se fier pour orienter ses actions. On propose immédiatement le support de Gandalf pour une action antérieure comme suffisamment de corroboration que cette action était la bonne. Or, l'action en question semble, à cette jonction, avoir tourné au vinaigre et l'autorité morale de Gandalf est alors remise en question, en citant qu'il avait en fait mal évalué les conséquences possibles de ce choix particulier et ce même argument est lui-même corroboré par un second argument de même nature visant un choix qu'il avait fait pour lui-même.

C'est alors qu'Aragorn propose une interprétation différente pour comprendre les motivations de Gandalf lorsqu'il agit en tant que conseiller. Aragorn propose que Gandalf reconnaisse les entreprises qui valent la peine d'être risquées au-delà de tout espoir, tel qu'entendu ci-dessus. Or, le critère employé pour déterminer ces entreprises reste le même depuis le début de cette analyse. On peut donc voir que le magicien ne conseille pas les gens en fonction de critères extérieurs, mais en fonction des désirs mêmes de ceux qu'il conseille. Il était préférable pour les quatre hobbits d'entreprendre cette aventure, car ceux-ci désiraient profondément l'entreprendre. Le fondement moral de l'action reste le désir en tant qu'autorité immanente, et l'action du conseiller n'a été que de reconnaître ce désir et d'aider ceux qui le vivaient à le promouvoir en action concrète.

La seule autorité dont il dispose n'est donc d'aucune nature prescriptive, mais seulement celle d'un conseiller qui dirige celui qu'il sert vers un éclaircissement de ses possibles. En d'autres mots, le conseiller ne conseille pas à vide, mais il conseille un individu en la conduite, non de ses possessions, matérielles ou autres, mais de sa personne. Il tente de révéler à cet individu ce qui lui semble apparent de l'extérieur. Par exemple, l'existence de désir réprimé pour des raisons de normes sociales peut être éclairée par le conseiller qui, sans prescrire directement l'action que sous-entend ce désir, fera changer la dynamique de la balance du jugement actuel en révélant à celui qu'il conseille, le fondement de ses actions

antérieures et la relation sentimentale qu'il entretient avec celles-ci. En d'autres mots, le conseiller n'a aucune réelle autorité. Le désir est déjà sa propre autorité. Le conseiller ne fait qu'illuminer les désirs que lui-même considère comme étant directeurs de son action et qu'il reconnaît chez celui qu'il conseille. Le meilleur conseiller sera donc celui qui est, à proprement parler, libre. En effet, celui-ci ne sera pas une influence prévisible, il sera plutôt similaire à un ami qui sait reconnaître chez l'autre ce qui l'anime proprement et percevra ces désirs comme des biens pour lui, malgré les critères extérieurs qui pourraient contredire une telle position. Il ne recommandera pas d'action prise en fonction de la relation qu'il entretient avec celui qu'il conseille, mais en fonction de la relation au désir que celui-ci entretient avec lui-même, ce qui suppose une mesure de responsabilité mutuelle dans les interactions entourant le conseil lui-même.

C'est d'ailleurs ce comportement qui est attribué à Gandalf dans le passage ci-dessus. Il a su reconnaître chez les hobbits, un désir qui ne semblait pas être dans leur meilleur intérêt lorsque évalué d'un point de vue extérieur, mais qui était la seule voie envisageable du point de vue des hobbits. C'est d'ailleurs ce qu'il remarque dans cette scène située plus tôt dans l'œuvre alors qu'Elrond attribue des compagnons à Frodo pour son aventure.

« That is because you do not understand and cannot imagine what lies ahead, »  
said Elrond.

« Neither does Frodo, » said Gandalf, unexpectedly supporting Pippin. « Nor do any of us see clearly. It is true that if these hobbits understood the danger, they would not dare to go. But they would still wish to go, or wish that they dared, and be shamed and unhappy. I think, Elrond, that in this matter it would be well to trust rather to friendship than to great wisdom<sup>104</sup>. »

De nouveaux thèmes sont abordés ici, mais il convient ici de conclure. L'étude anthropocentrique de l'éthique, telle que présentée par Tolkien, nous a amené à découvrir un fil interprétatif solide qui permet d'envisager l'œuvre entière de Tolkien et toutes ses apparentes contradictions comme autant d'expressions d'un problème qui semble l'avoir préoccupé grandement et selon plusieurs modalités, autant en tant que catholique, qu'en tant

104LotR p. 276

que philologue, qu'en tant que philosophe, si on peut se permettre de lui accorder ce degré de réflexion. Ce problème était celui de la liberté dans le contexte d'une vie humaine. On peut donc voir que la position de Tolkien semble être non seulement optimiste, mais sans compromis par rapport à la portée de la positivité avec laquelle il aborde la possibilité d'agir librement dans la réalité concrète. Il n'y a pas de distinction catégorielle entre ses idéaux conceptuellement envisagés et la force avec laquelle il enjoint au lecteur d'exprimer ces idéaux à travers l'action, autant au niveau réflexif que mondain.

À la lumière d'une telle force de convictions, il est intéressant d'envisager plus ouvertement une telle pensée en lien avec d'autres champs de connaissances qu'il aborde plus ou moins directement tout au long de son œuvre afin d'évaluer les ramifications possibles de la pensée philosophique de Tolkien entendue en un sens plus large.

## Conclusion

Il sied à présent de conclure. Pour ce faire on procédera en réexaminant les moments articulatoires tels qu'interprétés dans l'analyse présentée au premier chapitre afin de retracer de manière concise le chemin réflexif qui nous a fait conclure à une vision de la liberté aussi radicale chez Tolkien. Le chemin a cependant été tortueux et il conviendra de mettre en lumière les chemins excroissants du sentier parcouru afin de montrer la multitude de voies d'approches philosophiques qu'il serait possible d'envisager dans des études philosophiques futures. Il ne conviendra cependant pas de seulement les mettre en lumière, mais de caractériser le problème unique qu'ils présentent dans le contexte du problème actuellement envisagé et aussi comme voie d'entrée possible dans la philosophie de Tolkien. Ces différents problèmes devront donc être sérieusement et brièvement envisagés si on espère efficacement fonder l'idée que l'étude de Tolkien peut avoir une quelconque validité philosophique.

Or cette première étape, qui est garante d'un certain intérêt philosophique plus souvent analytique ne semble pas immédiatement s'accorder avec la forme concrète qu'a prise le dernier chapitre de la présente étude. En effet dans le premier chapitre, la forme du texte analysé se prêtait bien au développement d'une pensée unique dans le contexte de laquelle il était légitime de suivre un fil de développement comme central afin de révéler l'interconnectivité des idées présentées et de les tisser en une pensée cohérente et comme une philosophie. Or plus on avance dans les passages analysés plus on constate que l'abstraction conceptuelle est difficile ou illégitime à cause de la présentation narrative du texte. Dans la présente analyse, on a pu conserver l'angle d'approche initial à travers une sélection méticuleuse des passages utilisés et une exploration multifacénaire des points de vue exposés durant l'analyse avec pour but explicite de voir, à l'aide des indices contextuels, si la préférence notée dont l'auteur semblait faire preuve lors de la rédaction du mythe de création peut être retrouvée incarnée organiquement dans la partie anthropocentriste de l'œuvre.

Cette forme de narration est un terreau fertile pour explorer les relations entre de multiples points de vue moraux à propos d'un même sujet et il apparaît que Tolkien ait réussi à faire ressortir de cet apparent chaos une préférence morale qu'on va appeler la sienne. Il est alors intéressant de se demander si les points de vue présentés sont des points de vue complètement entérinés par l'auteur, de manière temporaire, et de la confrontation desquels émerge inévitablement un point de vue qui permet une plus grande liberté positive et qui est alors préféré par les personnages de manière organique, ou si ces points de vue sont simplement et bassement imités afin de produire un cadre comparatif qui serait utile à l'auteur à des fins purement argumentatives. Autrement dit, est-ce que Tolkien produit une réelle instauration philosophique, un vrai monde littéraire duquel ressort en toute puissance une philosophie, ou produit-il une analogie idéologique sous la forme d'une fiction narrative? L'auteur nous dit lui-même avoir un dédain pour les analogies<sup>105</sup> et on a jusqu'ici été clément à son endroit et on lui a octroyé le bénéfice du doute en cette matière. On a envisagé son œuvre comme ayant une réelle légitimité philosophique et on l'a abordée avec un sérieux proportionnel. De fait, on a trouvé que la pensée de Tolkien, qu'on trouve disséminée plutôt élégamment dans son œuvre, produit quelque chose comme une philosophie ou une idéologie morale.

Il convient en second lieu d'envisager les mots de Tolkien comme ceux d'un accusé au tribunal. C'est-à-dire qu'il faudra envisager son œuvre avec suspicion et évaluer de cette façon si on peut y trouver, sans les imposer, des analogies qui se développent organiquement et intentionnellement, ou si son œuvre est une réelle exploration d'une multitude de points de vue d'où émerge une pensée originale. C'est dans ce type de pratique d'analyse, où on considère autant l'œuvre que l'auteur, qu'il nous est permis de voir ce que l'auteur fait plutôt que seulement ce qu'il dit, et comment il le fait et s'il le fait d'une manière qui incarne littérairement ce qu'il tente d'exprimer conceptuellement, ou encore, et considérant ce qu'on a pu interpréter jusqu'ici de l'œuvre de Tolkien, c'est peut-être là la manière la plus importante de comprendre cette méthode, si l'auteur vit sa philosophie à travers l'activité d'écriture ou s'il ne fait que l'extirper conceptuellement de son esprit et

105LotR p. XXIV

tenter de la communiquer comme une abstraction qui est contextuellement liée à une existence. On pourrait par exemple considérer un auteur comme C.S. Lewis, qui fait, de sa propre admission, une apologie du récit biblique à travers une allégorie morale, tel qu'étant potentiellement un idéologue à première vue. Une analyse plus profonde de son œuvre pourrait nous indiquer qu'au contraire ce qu'il prétend faire plutôt naïvement (naïvement puisqu'une telle entreprise ne convaincrat qu'un converti) trouve peut-être sa validité dans la manière dont il approche la rédaction et dont il trace sa réflexion à travers l'allégorie.

Pour certains auteurs, c'est là que tout l'intérêt qu'on peut leur porter semble fleurir, on peut penser à Montaigne qui introduit ses essais comme des textes de peu de valeur, ce qui semble, pour le lecteur attentif, rapidement prendre un ton éminemment ironique. On peut aussi considérer Souriau qui dit, dans l'introduction à l'instauration philosophique, ne rien apporter de nouveau en philosophie et qui parvient tout de même à produire un effet de fraîcheur chez le lecteur. En ce sens, il semble qu'il convienne parfaitement de considérer les auteurs comme des criminels qui tenteraient de cacher leurs motifs, parce que les effets qu'ils tentent de produire chez le lecteur sont rarement des effets qui se transmettent purement intellectuellement par une explication conceptuelle.

Tel que mentionné plus haut, on commencera donc par réévaluer les divergents fils réflexifs qu'il est possible d'attraper au passage dans le travail d'analyse du premier chapitre tout en pointant autant que possible dans le texte, les incarnations de ces différents concepts et la pertinence philosophique de celles-ci. On tentera d'établir rapidement si ces diverses interprétations sont compatibles entre elles au regard de ce qui a déjà été établi ou si en ne faisant que cette brève révision on créera des contradictions irréductibles.

Le premier élément qu'il est intéressant de considérer dans cette perspective d'élargissement se présente à partir du contexte même de l'œuvre de Tolkien dans son entièreté. En effet, Tolkien planifiait originellement la publication du *Silmarillion* et du *Seigneur Des Anneaux* de manière simultanée, la première œuvre envisagée comme une sorte de préface à la seconde. Malheureusement l'envergure de la tâche a eu raison de son ambition et le *Seigneur Des Anneaux* a été publié seul alors que le *Silmarillion* est une publication

posthume. Si toutefois Tolkien avait pu réaliser son œuvre telle qu'il l'envisageait, on aurait été directement mis en face d'un monde procédant de la perspective du mythe à celle de la légende, puis vers celle de l'historicité. Il semble donc que l'intention explicite de Tolkien était d'ouvrir l'esprit du lecteur à la question ontologique. Lorsqu'on regarde la déclinaison des modes de représentation du réel tels que présentés ci-dessus on peut aisément considérer que Tolkien soit réaliste-matérialiste. Le contexte fantastique de son œuvre permet de considérer que chaque monde qu'il propose, que ce soit le vide lumineux des halls de Eru ou le monde légendaire des Ainurs avant les elfes ou les hommes, soient des faits historiques. Certains voudront par la suite tracer une analogie entre cette représentation du monde et la représentation théorique que Tolkien se fait de la réalité.

À première vue, il semble que toutes les opinions sur le sujet soient caduques, car, ne possédant pas suffisamment d'indication sur les manières dont l'auteur interprète sa propre œuvre, nous ne serions pas à même de nous prononcer de manière éduquée sur le sujet. On peut alors se demander si ce problème est adressé dans une perspective qu'on pourrait appeler vivante de l'intérieur du texte. Il est facile de fabriquer une représentation d'un monde et de lui donner plusieurs étagements de réalité lorsqu'on en est l'auteur puisqu'on agit essentiellement en tant que Dieu. Or, puisque nous ne sommes qu'humains, et que ce n'est qu'en cette qualité qu'il est pertinent de tenter de répondre à la question ontologique, et ce même dans une perspective religieuse, encore une fois, puisque la religion ne concerne que l'homme et pas Dieu lui-même, nous devons tenter de trouver un passage où ces mondes sont envisagés subjectivement par un personnage à l'intérieur de l'œuvre. Pour ce faire, il semble que le passage de la mort de Gandalf soit un excellent terrain d'analyse.

Dans ce passage, Gandalf raconte son expérience de la mort, qui est, dans le contexte de l'œuvre de Tolkien, une transition vers un autre monde. «Then darkness took me, and I strayed out of thought and time, and wandered far on roads that I will not tell<sup>106</sup>.» Par cette citation, on peut voir que la transition de vie à trépas est à la fois une transition qui semble être destructrice et mutagène. La première moitié de la citation se présente comme une destruction de la subjectivité. D'abord, l'espace disparaît, avec la disparition de la lumière

106LotR p. 502

l'espace devient entièrement indifférencié et le corps perd graduellement toutes ses sensations spatiales. Ensuite, disparaissent la pensée et la notion du temps. Avec ces disparitions, il semble ne plus rien rester de l'individu dont la pensée semble essentielle à l'identité, et le temps à la perpétuation de l'existence. Même si on prenait un point de vue transcendantal et qu'on affirmait que la notion d'étendue n'est pas nécessaire à l'existence de l'individu puisque son essence réside dans son âme ou son esprit, la dissolution de la pensée et du temps réduit à néant d'abord la substance de l'esprit puis sa cohésion. La manière dont le passage décrit la transition semble cependant étaler les étapes de la dissolution pour permettre à Gandalf une sorte de continuité avant sa dissipation totale. Il est donc possible à cette jonction de proposer que Tolkien envisage effectivement une gradation ontologique dans son univers fantastique. Cette conclusion ne permet en rien de prédiquer avec certitude ce qu'il pense du statut ontologique du monde, mais supposons qu'il interprète sa foi comme catholique de manière similaire, ce qui est tout à fait plausible, il convient alors de référer à la seconde moitié de la citation.

Dans cette seconde moitié, Gandalf affirme avoir erré sur des chemins dont il ne veut pas parler ou ne va pas parler. Ici, Gandalf commence par affirmer qu'il a erré. On a préalablement pu voir que son individualité semble s'être dissolue. Comment peut-on alors encore lui prédiquer quoi que ce soit s'il ne remplit même plus les critères minimaux pour être considéré comme un sujet grammatical. Cette verbalisation nous amène à la certitude qu'il existe, dans l'univers fictif de Tolkien, différents niveaux de réalité qui sont proprement séparés. Il est toutefois intéressant de voir que rien n'est dit à leur sujet dans une perspective anthropomorphique au-delà de l'implication de leur existence. Il est ensuite explicitement dit qu'il ne veut pas en parler ou n'en parlera simplement pas, ce qui impliquerait qu'il ne peut pas ou, encore une fois, ne veut pas. En effet, on peut déjà dire que s'il y a une continuité de l'être dans un autre monde après la mort, il ne pourrait pas en parler, suivant les déterminations qu'il a données de sa transformation lors du passage. La dissolution de l'individu ne permet pas une acuité grammaticale suffisante pour tenir un discours adéquat qui ne serait pas qu'une série de métaphores boiteuses référant à une expérience inconnaissable. Dans le même sens, il est normal qu'il ne veuille pas en parler,



puisque ce ne serait pas une manière appropriée de communiquer son expérience. On peut alors se demander pourquoi il est important qu'il existe un outre-monde si celui-ci demeure inconnaissable et inaccessible.

Il convient alors de dire au moins ceci, si tous les modes d'expression employés pour référer à cet autre monde prennent invariablement une connotation métaphorique ou analogique en référant toujours à un objet inconnu, son existence ne persiste que dans les liens causaux produits par la raison dans l'imagination. Sa pertinence semble alors devenir purement conceptuelle et morale, ne pouvant être racontée que comme une sorte de fable qui peut avoir une valeur artistique, mais qui ne devrait pas tenir lieu d'autorité. En effet, tel que mentionné et exposé tout au long de l'œuvre de Tolkien la seule vraie autorité morale semble être l'individu lui-même. Cependant, il n'est pas vain d'explorer ce mode d'expression, mais il est vain de le considérer comme un mode de communication descriptif. En effet, le mode d'expression artistique tente toujours d'exprimer un monde inaccessible, le monde intérieur de l'artiste qui peut supposément être lui-même l'expérience d'un monde transcendant, et il n'est jamais proprement descriptif. La foi en un monde transcendant peut donc constituer une forme d'inspiration qui propulse l'artiste lorsqu'il oriente ses énergies vers des actes créatifs et en ce sens elle reste toujours un acte de foi et jamais une preuve, en ce que chaque œuvre issue du monde matériel est toujours composée entièrement de ce même monde, et s'il devait exister un quelconque lien avec un outre-monde, ce lien serait la foi du croyant, observateur ou artiste.

En effet, le monde, qui n'est jamais perçu par autre chose qu'une pure subjectivité, est toujours auto-contenu en ce sens que toute construction artistique tire ses constituants premiers de l'espace et du temps et toute représentation artistique d'un outre-monde qui possède ces attributs n'est alors qu'une représentation métaphorique et l'essence de l'œuvre devient alors, aux yeux du public, soit cet outre-monde, soit l'artiste lui-même. Ces deux sources sont indistinguables vues de l'extérieur et parfois même de l'intérieur. Ce qui reste certain c'est qu'un artiste agit comme vaisseau pour l'art et en ce sens au moins aucune œuvre ne peut être une représentation adéquate d'un quelconque outre-monde. Même le

catholique le plus fervent doit au moins reconnaître que l'Esprit Saint a inspiré les apôtres à propager l'évangile et ne l'a pas fait à leur place. En ce sens l'importance d'un ordre ontologique supérieur semble être plus un acte de foi qu'un argument qui aurait de quelconques racines rationnelles. On constate que cette frontière avec le monde qu'est l'art l'est autant avec le monde matériel que nous partageons, et le monde intérieur de l'Artiste, lui-même issu du monde matériel, ne peut jamais être clairement exprimé, pas plus que ce potentiel outre-monde que le croyant veut placer au fondement de l'existence elle-même. Or, il semble que pour distinguer ces deux derniers mondes, seul un acte de foi puisse y arriver et qu'au-delà de l'acte de foi, ces mondes s'expriment toujours matériellement. Il convient alors de conclure que malgré toute la puissance individuelle ou divine qu'on peut vouloir prêter à une œuvre ou à un artiste, le monde matériel englobe toujours le tout de manière constituante et est en tout point auto-suffisant. Le choix de croire ou non semble alors plutôt caduc si on peut accepter cette conclusion, sinon on tombera irrémédiablement dans des contradictions ou des propositions de transcendance qui ne sont jamais réellement transcendantes qu'en mots puisque leur mode d'existence utilisera toujours les qualités attribuées au monde matériel lui-même. Comme ce serait le cas par exemple de proposer que la Bible ait été écrite par Dieu lui-même, qui aurait communiqué le texte et l'intention de rédaction aux apôtres, ce qui serait impossible selon les déterminations données plus haut puisque ceux-ci sont toujours humains, et il faudrait accepter qu'ils disent vrai lorsqu'ils affirment que leur inspiration était effectivement transcendante, ce qui revient à croire de manière arbitraire.

Il est alors curieux de constater que, malgré l'impossibilité de produire une représentation artistique adéquate d'un outre-monde, la position des auteurs sur le sujet varie grandement. Certains choisiront de s'adonner à une grande métaphore qu'ils jugeront moralement importante, d'autres constateront l'impossibilité de la tâche de rendre justice à leur croyance, et s'ils ne sont pas trop matérialistes, n'en verront pas leur foi ébranlée. D'autres encore, et il me semble que ce soit le cas de Tolkien, n'écrivent pas en considérant leur foi comme un cadre moral, ce qui signifie que leurs choix de représenter ou non cet outre-monde devient un choix entre une expression individuelle de leur foi ou une représentation

adéquate de leur subjectivité matérielle. En d'autres mots, le fait que Tolkien se refuse à tenter d'exprimer clairement l'objet de sa foi dans son œuvre est le résultat du cadre moral dans lequel l'œuvre est écrite. Il est constitutivement incapable de réconcilier la verisimilitude historique de sa fiction narrative avec la licence poétique dont il devrait faire usage pour se donner la permission d'exprimer sa foi de manière adéquate, comme ce serait le cas dans un mythe par exemple. Dans les deux cas, ce qui est en jeu est la nature de la subjectivité qu'il se permet d'exprimer plutôt que la correspondance à un cadre moral qui servirait de modèle à la fiction.

Il serait possible de dire qu'il n'existe pas de vraie différence entre les deux types d'auteurs qualifiés ci-dessus puisque, à moins de créditer un réel accès à une vérité transcendante à tous ceux qui y prétendent, tous les auteurs écrivent à partir de leurs propres subjectivités et expériences. La distinction en est donc une de raison, il convient de la conserver pour l'instant puisqu'elle permet de comprendre les intentions de l'auteur et les limites conceptuelles qu'il s'impose. Une telle distinction peut aussi aiguillonner le lecteur dans l'extension et la profondeur de l'analyse qu'il fait dudit auteur.

La question ontologique chez Tolkien semble se résoudre entièrement dans le monde matériel, on peut alors voir de quoi il est question lorsque son fils cite des éléments de discorde entre ses convictions religieuses et philosophiques<sup>107</sup>. Cette question pourrait subir un traitement similaire à celui qui a été fait à l'auto-détermination dans le présent travail et gagnerait probablement grandement en clarté. Pour l'instant par contre, il ne convient que d'ouvrir la question et de pointer vers une résolution possible et probable par le concept d'art.

La seconde question qu'il est intéressant d'approcher avec un tel traitement, est la question épistémologique. Tout au long de son œuvre on voit qu'il existe une tension entre l'art et la technique. Celle-ci est souvent utilisée pour prêter une critique de la modernité à l'auteur qui n'est pas sans fondement. L'exaltation morale de l'art est personnifiée par les elfes et la

<sup>107</sup>Sil p. VI

froideur de la technique est incarnée par Saruman. La transformation de l'Isengard en une sorte d'usine de guerre et à moindre échelle, la transformation de la Comté<sup>108</sup> en société industrielle semblent être survenues avec leur lot d'inconvénients. Il est aisé de produire la comparaison historique entre ces transformations telles que dépeintes dans son œuvre et la transition réelle dont il a pu être témoin en Angleterre au début du vingtième siècle. On pourrait d'ailleurs difficilement lui reprocher son approche très critique lorsqu'on considère l'usage des progrès techniques lors des deux guerres mondiales et les conséquences sociales liées à l'exploitation de la classe ouvrière qui semble avoir perdu, en plus de son indépendance de la classe patronale, une partie de son humanité, et qui a inspiré plus d'un réactionnaire socialiste. Cependant, la manière dont il dépeint la technologie ne peut pas immédiatement être prise comme une critique de la science elle-même.

Il y a d'ailleurs une sorte de mystère qui plane à ce sujet puisqu'il n'est pas directement abordé, mais il est possible de percevoir que Tolkien se sent concerné par celui-ci. C'est en fait dans la tension susmentionnée entre l'art et la technique qu'on peut découvrir cette prise de position au sujet de la valeur de ce qu'on appellerait la science. En effet, un certain aspect de la science lui répugne, ce qui devrait être évident aux yeux de la majorité des lecteurs du *Seigneur Des Anneaux*. Il n'est pas ici question de prouver cet aspect critique chez Tolkien, mais plutôt d'établir un lien entre l'art et l'artisanat, et cette technique qui semble être présentée comme une forme de tyrannie matérielle.

Pour bien comprendre les liens qui unissent ces deux concepts il convient d'en faire intervenir un troisième, celui de la magie, avec lequel il deviendra plus aisé d'établir des liens comparatifs. Pour ce faire on référera au passage de la compagnie de l'anneau à Lothlórien et à la rencontre au miroir de Galadriel. Lorsqu'elle propose à Sam et à Frodo de regarder dans son miroir, elle mentionne qu'elle ne comprend pas très bien ce que les hobbits entendent par « magie », puisqu'ils semblent utiliser ce mot pour référer de manière indiscriminée à l'art des elfes et à ce qu'elle appelle la tromperie de l'ennemi<sup>109</sup>. On peut immédiatement voir qu'une différence constitutive est posée entre ces deux types de magie,

108 Traduction française de *The Shire*

109 LotR p. 362

mais on nous renseigne très peu au sujet de ce que cette magie elfique produit concrètement. On peut alors référer à un exemple concret de magie lorsque les galadrim offrent leurs cadeaux de départ à la compagnie de l'anneau. Les hobbits s'enquièreent de la nature magique de ces cadeaux et les elfes répondent par une sorte d'explication de leur processus créatif, ce qui semble par le fait même définir une sorte de magie. Il convient alors de se plonger dans cette caractérisation momentanément pour se donner une idée de la silhouette qui est tracée négativement de cette autre sorte de magie qui serait celle de l'ennemi.

« They are Elvish robes certainly, if that is what you mean. Leaf and branch, water and stone : they have the hue and beauty of all these things under the twilight of Lórien that we love; for we put the thought of all that we love into all that we make.<sup>110</sup> »

Cette citation semble donner une description d'une sorte de méthode de fabrication qui reste tout à fait opaque au lecteur lorsqu'on la compare à ce qu'on s'attendrait à retrouver dans une méthode écrite. En effet, si on considère que dans ce passage les elfes expliquent aux hobbits comment fabriquer ces robes, on constate que le lecteur moyen ne serait pas à même de les reproduire. En ce sens on est loin des modes d'emplois modernes qu'on retrouverait dans les livres de cuisines et autres manuels adressés aux artisans. Or ce n'est pas sans rappeler les vieilles recettes de cuisine ou même très vieilles recettes qui commencent toujours avec une description de l'intention derrière le met concerné par l'article, suivie d'une liste d'ingrédients qui ne contenait que rarement des proportions de référence et qui se terminait souvent par une clause explicitant que l'assaisonnement de la recette pouvait être fait au goût du cuisinier. On peut ici aussi voir que la méthode expliquée par les elfes semble nécessiter une grande connexion d'esprit entre celui qui donne la méthode et l'artisan potentiel. Une telle méthodologie ne peut pas être utilisée pour enseigner au néophyte à fabriquer une cape, mais elle peut être utilisée pour enseigner à l'artisan émérite comment faire un type de cape spécifique.

110LotR p. 370

Et c'est à cette jonction qu'on peut commencer à percevoir la distinction qu'il peut exister entre cette magie elfique et celle qui est ici appelée celle de l'ennemi. Pour les elfes la méthode est indissociable du sentiment, de la passion, et des motivations du créateur et ce peu importe les facteurs techniques qui entrent en ligne de compte, ou du moins, présumablement puisque aucune notion de technique n'est spécifiquement soulignée dans la citation. On peut extrapoler que la tromperie de l'ennemi est une tromperie en ce sens qu'elle imite ou prétend imiter les produits résultant de l'art elfique sans être concernée par le facteur sentimental qui est au centre de l'art chez les elfes.

Il est intéressant alors de tenter d'explorer ce que cette différence peut signifier plus largement et sa pertinence dans le cadre d'une critique, entendue au sens large, de la technique elle-même. À première vue, on peut dire que l'intentionnalité semble détenir une place importante pour déterminer la légitimité morale de toute forme de technique. Si on tente de considérer alors l'idée qu'il doit exister une sorte de sentimentalité ou de positivisme sentimental dans chaque acte de création, on peut rapidement succomber à une perspective simpliste qui voudrait que toute technique, si elle est trop détachée du contexte humain est un mode de production immoral. Or il me semble qu'une telle critique serait plutôt rétrograde et conservatrice à l'excès. Il convient alors de se garder une réserve face à celle-ci et de considérer plutôt la face interne de toute activité de création. En effet, on dit d'abord que l'art elfique qui semble être celui qui serait moralement promu, serait l'art d'externaliser ses sentiments dans une forme matérielle utile, pour ses fonctions ou sa beauté et souvent les deux, mais rien n'est dit au sujet d'une méthode concrète de fabrication. Il sied donc d'envisager comment on peut être neutre face à la méthode technique et à ce qu'elle produit concrètement, tout en pointant des préférences morales fortes par rapport au contexte de création.

Il faut alors revisiter l'idée que cet amour ou ce sentiment ne soit pas passif chez l'artiste mais soit un mode de transformation de soi et que l'œuvre soit alors le témoignage de cette transformation, autant qu'elle est le but de l'activité qui se dédouble et prend une phase externe et interne. Cette double visée est donc à considérer lorsqu'on évalue moralement les

entreprises de création. Il convient alors de se demander ce que l'ennemi fait concrètement et comment se décline cette double visée en lui pour qu'il soit justifié de qualifier sa magie ou son art de tromperie. Plus précisément, comment peut-on envisager la tromperie d'un point de vue épistémologique? La réponse simple est qu'il n'existe pas de différence entre l'art et ce qu'on appelle la science dans l'univers imaginaire de Tolkien et que l'acte de tromperie serait de proposer qu'il existe quelque chose comme une objectivité dite scientifique qui outrepasserait la notion de moralité telle qu'envisagée par Tolkien. En réalité, il semble impossible d'outrepasser cette notion de moralité qui est entièrement fondée sur la construction de l'individu à l'aide du désir à travers une subjectivité qui imprègne l'expérience dans son entièreté. L'idée de science dans ce contexte doit donc elle aussi avoir son pendant intérieur et si on devait le spécifier on pourrait le voir comme une forme de désir d'immortalité, c'est-à-dire que l'ambition d'objectiver une connaissance est entre autres issue d'un désir de stabilité qu'on pourrait qualifier de tyrannique au sens où c'est une tentative de prescrire une forme au monde et de lui donner une permanence à travers l'idée de vérité. Or, cette approche, bien qu'elle ait une certaine validité puisque le monde lui-même, de par son existence, possède une forme de stabilité qui nous échappe, ne semble pas représenter ce désir ou cette phase interne associée à l'acte de création d'une manière qui soit réellement tournée vers soi.

Il convient peut-être ici d'envisager le cas spécifique de la Comté à la fin du *Seigneur Des Anneaux* comme un cas spécifique exemplifiant une mise en action des principes de cette tromperie de l'ennemi. En effet, il serait plus simple de considérer un exemple concret afin de pouvoir l'analyser et comprendre ce qui le rend indésirable du point de vue de l'art plutôt que de tenter en vain de comprendre cette distinction purement en principe. À la fin de son Livre Tolkien a mis la petite nation des hobbits dans de beaux draps. La région a complètement changé de régime politique et est maintenant sous l'emprise de truands qui affirment leur autorité par intimidation. La production de biens a elle aussi changé du tout au tout, les hobbits ne sont plus en pleine possession de leurs industries, ils continuent de travailler, de créer et de cultiver, mais le fruit de leur labeur ne leur revient plus directement. Les méthodes de production ont, elles aussi, changé, le petit moulin à grain

local est devenu une usine à grain et malgré l'augmentation des moyens techniques il ne semble pas que la qualité de vie ou la quantité de travail aient connu un changement proportionnel positif, car il semble que ce soit l'inverse qui soit advenu.

Ce passage peut aisément être cité en exemple comme une critique de l'industrialisation et semble en effet l'être. Mais si on y regarde de plus près on peut voir que même sans être motivés par les intentions vengeresses de Saruman, ces changements seraient problématiques pour la perspective artistique que Tolkien affectionne tout particulièrement. D'abord on peut voir que le mode de production envisagé ici n'est pas lié à la nécessité matérielle des biens ou même intrinsèquement lié à un désir de création de l'artisan, mais à une ambition tout autre qui semble plutôt indéterminée. Si on voulait extrapoler sur la perspective de ce nouveau mode technique, on pourrait dire que celle-ci priorise une vision englobante de la production, elle ne s'intéresse pas à l'art de chacun comme une chose valant la peine d'être préservée si un art unique peut normaliser et égaliser la production de manière quasi-universelle. Les villageois n'ont plus le dernier mot dans leur choix de carrière et s'ils devaient être trop récalcitrants à choisir ils s'en feraient assigner une. Il sied donc de se poser la question suivante : est-ce que ces déterminations sont le produit des nouveaux modes de production imposés ou est-ce que ces nouveaux modes de production ont été imposés pour faciliter une telle domination de la population du petit pays des Hobbits?

Une manière de répondre à cette question serait simplement de se demander si ces méthodes concrètes peuvent aller de pair avec une recherche d'auto-détermination, ou si toute modernisation entraîne automatiquement une forme de servitude. Déjà on peut imaginer que non, l'amélioration technique en elle-même ne produit pas de servitude, mais la perspective globaliste mentionnée ci-dessus, oui. De plus il est possible de dire que de vouloir séparer l'industrialisation et l'apparition de la chaîne d'assemblage en usine de son contexte historique n'est qu'une expérience de l'imagination puisque celle-ci est advenue dans un contexte d'exploitation et n'aurait pas été possible à une si grande échelle dans d'autres conditions. Or les mœurs de l'époque l'ont permise malgré toute la critique que



celle-ci a pu susciter. Si on considère par exemple la chaîne d'assemblage et qu'on tente de départir le fait historique des possibilités artistiques offertes par les développements techniques on trouvera possiblement une voie d'analyse qui permettrait une sorte de réconciliation entre cette méthode de production radicalement décontextualisée de l'individu et l'artisanat. Le travail à la chaîne n'est, après tout, conceptuellement, qu'une évolution volumétrique de la relation de maître à apprenti, et il est possible d'imaginer que si le maître artisan restait lié à tous les travailleurs dans une relation de maître d'art individualisé à l'apprenti dans la mesure de sa puissance artistique, alors le travailleur pourrait toujours, en un sens, participer à l'acte de création de la même manière que l'apprenti artisan participe à la pratique plus globale d'artisanat dans l'atelier. Bien évidemment, cette réalité théorique ne semble pas être advenue dans une quantité significatives d'usines, ou même avoir déjà existé, mais ce serait là une lecture charitable possible du potentiel devenir de l'industrialisation. Si par contre le travail du maître est complètement séparé du travailleur et que ses intentions restent incommunicables, alors on trouvera que le travailleur perd toute notion d'autodétermination et remplit une fonction quasi-robotique. Il est évident cependant que, même dans les meilleures conditions, ce type d'avancée technique offre plus d'opportunités à la réduction du potentiel d'autodétermination des individus qu'il n'invite à son épanouissement. Mais, si on envisage que la direction d'une telle entreprise de création soit menée par un artiste, on constate aussi que la puissance de celui-ci peut en être décuplée et que ce qui aurait autrement été un chef-d'œuvre unique peut dès lors être reproduit avec une plus grande mesure d'aisance et la notion de chef-d'œuvre peut être redéfinie et potentiellement atteindre de nouveaux sommets.

Ironiquement, et avec le recul historique, il est possible de constater que les buts et les moyens de l'artiste n'ont que très peu changé en principe. L'artiste qui, à l'époque de la révolution industrielle, aurait bénéficié d'une usine remplie de travailleurs qu'il peinait à humaniser se fait aujourd'hui offrir une usine de robots qu'il peut exploiter sans remord pour le bien de son œuvre. On peut certainement dire que la critique de la modernité qui peut être extrapolée de l'œuvre de Tolkien est un produit de son époque qui est absolument

pertinent dans son contexte historique, mais il est beaucoup plus difficile de déterminer s'il existe une position épistémologique morale chez lui sans tenter d'essentialiser cette position sur la modernité. Envisager le contexte actuel des développements des moyens techniques rend encore plus floue la ligne qu'on peut vouloir tracer entre ce qu'on pourrait qualifier d'art elfique ou de tromperie de l'ennemi. Il me semble alors qu'il faille retourner au tout début de notre analyse. L'idée même d'épistémologie chez Tolkien est trompeuse. La connaissance et la technique seront moralement intéressantes uniquement si elles sont envisagées dans une perspective artistique. C'est une perspective de sous-création qui considère le monde comme seule entité permanente et où toute activité en lui est une modification qui vise autant l'auteur de l'œuvre que le monde de manière constructive. La science et la technologie dans leur pratique ne peuvent pas être séparées de l'entreprise d'auto-détermination individuelle et en ce sens ne diffèrent pas de l'art. De la même manière qu'on a pu envisager la chanson comme un médium unique de l'accès à l'histoire et une manière d'envisager cette science spécifique d'une manière proprement individuelle, il semble qu'on puisse affirmer la même chose lorsqu'il est question de tous les types de connaissance. Par opposition, la tromperie se présente comme l'art d'un point de vue externe, mais ne produit pas le même effet sur le créateur. Il ne sert à rien de caractériser tous les effets qui pourraient être contraires à l'auto-détermination chez l'ouvrier. Il suffit de dire que c'est le facteur déterminant qui sera envisagé autant dans une critique artistique qu'épistémologique.

Ces deux dernières questions, celle de l'ontologie et celle de l'épistémologie, ont plus d'un point en commun. Elles se résolvent toutes deux et de manières différentes par la notion d'art, mais aussi, elles sont toutes deux dirigées d'abord vers le monde, contrairement à la question de recherche initiale qui était pointée vers l'individu. Ces caractéristiques qui peuvent sembler accidentelles doivent cependant être considérées avec attention. En effet, on a d'ailleurs pu voir que lorsqu'on retournait les questions ontologiques et épistémologiques vers soi on devait alors faire appel au concept d'art pour comprendre comment il était possible de se déterminer librement dans le contexte de ces

questionnements et comment ne pas devenir esclave de définitions arbitraires et initialement externes à notre propre expérience du questionnement.

Ce mouvement n'est pas accidentel, il est, au contraire, nécessaire. En effet, on pourrait presque, de manière optimiste, dire que l'art est le mode de communication le plus direct entre l'individu et le monde et vice et versa. C'est dans cette perspective qu'il devient pertinent d'ouvrir l'entièreté des questionnements philosophiques vers le monde et de changer les habitudes de division conceptuelle entre les œuvres philosophiques, littéraires, visuelles, musicales ou même cinématographiques. La chute du mur intellectuel qu'érige la philosophie institutionnelle vient avec plusieurs bénéfices pour la discipline, mais nécessite aussi un grand travail de redéfinition. Un travail qui n'est ici qu'amorcé brièvement et par la formulation complexe d'un exemple plutôt que par une réelle définition conceptuelle. Il est toutefois possible de dire au moins ceci sur le sujet : Si la philosophie s'étend à toute forme d'œuvre, la conception des œuvres philosophiques doit elle aussi être requalifiée inversement, c'est-à-dire que chaque œuvre dite philosophique devra être évaluée selon ses propensions artistiques. Ce genre de réévaluation, entendu au sens fort comme le reclassement moral d'une discipline entière, risque d'avoir des conséquences drastiques sur le paysage de la discipline telle qu'elle a été connue jusqu'ici. L'histoire des idées, par exemple, risque de changer beaucoup, pas chronologiquement évidemment, mais les relations de causalité risquent d'être orientées différemment et certains auteurs moins lus pourraient surgir comme de nouveaux emblèmes alors que d'autres, plus souvent mis à l'avant plan, seront peut-être refoulés au rang d'ingénieurs idéologiques.

Enfin, s'il a été montré qu'il est possible de problématiser des questions et d'explorer des concepts, et même d'en créer de nouveaux afin de mieux caractériser les problèmes qu'on se pose, en d'autres mots d'extraire d'œuvres littéraires une pensée philosophique, il n'est pas encore clair qu'on puisse traiter ces œuvres comme des entreprises proprement philosophiques qui méritent toute l'attention qu'une telle approche nécessiterait<sup>111</sup>. Une

111 Ce qui est d'ailleurs ironique lorsqu'on considère l'attention avec laquelle le présent travail d'analyse approche la question philosophique chez Tolkien et, malgré les embûches réelles ou imaginées lors dudit travail, parvient à en retirer une essence philosophique ou au moins positivement critique. Presque comme si

étude encore plus compréhensive du travail de Tolkien serait nécessaire afin d'évaluer cette qualité unique et instaurative qui caractérise les grandes œuvres à la fois artistiques et philosophiques. Pour ce faire on se proposerait d'utiliser le contexte unique que l'approche littéraire permet de développer dans une œuvre fictionnelle à tendance historique comme celle de Tolkien. On considérerait donc la diversité des positions morales proposées par la multiplicité des personnages, de leur caractère moral et des cultures, à travers la lentille de leur juxtaposition afin de déterminer si la position philosophique ici attribuée à Tolkien survient d'une sorte de fausse argumentation de type socratique ou si elle émerge avec une force de nécessité d'un monde moral représenté honnêtement. En d'autres mots, on tentera de déterminer si l'œuvre de Tolkien met en scène un monde entier de manière proprement et proportionnellement crédible jusque dans ses moindres détails qui donne lieu à des contrastes organiques d'où émerge spontanément une philosophie, ou s'il met en scène quelques personnages écrits réalistement dans un environnement réactif qui a pour but sous-jacent de valider une idéologie qui serait déjà visée par l'auteur. La présente étude nous permet déjà de prendre position par rapport à cette question, mais pour y répondre plus définitivement le travail d'analyse devrait être intégral.

Évidemment une telle entreprise serait de longue haleine et il serait possible qu'au ressortir de celle-ci, aucune philosophie ne puisse être formulée, mais même s'il s'avérait que nous découvriions une sorte de supercherie, de feinte de profondeur, de la part de l'auteur, il y a fort à parier que le travail d'analyse ainsi réalisé permettrait une meilleure compréhension du lien qui unit la pensée philosophique et la littérature. Le but principal d'une telle entreprise ne serait donc pas strictement de découvrir la philosophie de Tolkien, si une telle chose existe, mais d'offrir un terrain de jeu pour exercer une perspective artistique sur des problèmes philosophiques et développer plus ouvertement une thèse sur l'esthétisme et les facultés du philosophe qui le guide vers cette disposition esthétique tel que le goût et le désir. En somme, ce serait l'occasion d'un travail réflexif sur l'exercice de la philosophie elle-même où chaque question posée au texte pourrait être retournée contre soi non

le travail du philosophe, lorsqu'il s'applique aux œuvres, avait toujours une certaine validité au moins critique qui ne dépendait que du commentateur.

seulement dans le but d'atteindre la plus grande exhaustivité analytique possible mais aussi dans le but d'affiner et d'affirmer les préférences philosophiques de celui qui mène l'enquête, afin que celle-ci, indépendamment du substrat de l'exégèse, puisse à son tour mener à une sorte de philosophie.

Si alors du côté de l'interprète il semble possible d'étaler le concept d'étude de la pratique philosophique à tous les types d'œuvres de manière plutôt indiscriminée, on peut retourner la question provisoirement vers la discipline elle-même et se demander s'il convient d'envisager toutes les œuvres comme pouvant s'inscrire dans l'histoire des idées telle qu'elle pourrait être remaniée. Encore une fois on pourrait être tenté de rapidement dire oui par principe, or il est tout de même évident que chaque œuvre a une valeur propre qui n'est pas réductible à sa nature artistique. Peut-on alors justifier la valeur philosophique d'une œuvre sans procéder par une définition qui serait extérieure à l'expérience du contact entre l'interprète et l'œuvre? On peut d'abord tenter de proposer une longue définition qui prescrirait une sorte de forme philosophique qui serait à la fois déterminée par le contenu de l'œuvre et la forme concrète qu'elle prend esthétiquement, or une telle définition serait trop restrictive et produirait déjà un cadre autour du domaine de la philosophie sans qu'il soit possible d'en évaluer plus amplement les frontières telles que suggéré ci-dessus. Il serait aussi possible d'envisager une telle définition de manière à la rendre moins prescriptive et plus qualitative, or celle-ci aurait le désavantage d'être trop interprétative et de ne pas réellement définir quoi que ce soit, c'est-à-dire qu'on pourrait proposer que la forme concrète de l'œuvre n'importe pas pour peu que son contenu soit lui-même de nature philosophique. Mais il est évident que dans ce cas de figure la définition tourne en rond.

En effet, si on se fiait uniquement à une forme qualitative de définition pour reconnaître les propensions philosophiques d'une œuvre, la définition résiderait toujours entièrement entre les mains de celui qui s'exprime sur le sujet. Il serait impossible de justifier l'existence de la discipline en dehors de certains noyaux qui se formeraient pour des raisons sociales et qui seraient presque toujours en compétition pour valider leur position au sein de la discipline. Une telle interprétation de ce qui est philosophique serait évidemment absurde puisqu'elle

ne permettrait aucune description concrète de la philosophie ou de sa pratique en dehors du sentiment intime de celui qui tenterait à un moment particulier d'articuler une telle description. Si l'aspect philosophique de l'œuvre ne peut pas être simplement déterminé de l'extérieur, que ce soit par une convention disciplinaire qui imposerait une forme et un contenu, et qu'il ne peut pas non plus être déterminé entièrement subjectivement et individuellement, il devient évident que l'œuvre ne peut pas être simplement regardée comme un donné. Il est alors possible de se tourner du côté de l'artiste et de l'envisager comme une sorte de géniteur qui survit à travers l'œuvre. Bien entendu celle-ci prend une sorte de vie séparée de l'artiste une fois produite, mais l'existence même de l'œuvre dépend toujours de l'artiste qui l'a mise au monde. Ce processus n'est d'ailleurs pas très différent de celui de la lecture philosophique d'une œuvre, c'est-à-dire que, dans les deux cas, l'humain qui entre en relation avec l'œuvre entre en relation avec une réflexion de l'œuvre qui se produit en lui. Pour l'artiste, cette réflexion est le guide à suivre pour en achever la production matérielle et pour l'interprète, la réflexion est plus distante de l'œuvre elle-même et joue en somme un rôle de boussole qui sert à le guider à travers les questions que soulève en lui le contact avec l'œuvre matérielle qui reste distant jusqu'à ce que cette réflexion atteigne une certaine adéquation plus ou moins cohérente avec l'œuvre. Dans le premier cas on pourrait dire que l'artiste entre en relation avec l'œuvre avant même qu'elle n'existe vraiment, elle existe pour lui en tant que désir de créer qui se détermine à force d'expérimentations, et une fois que ce désir prend une forme matérielle complète, il existe pour le monde et l'artiste existe comme une trace, dans l'œuvre, de l'individualité de ce désir. Le geste philosophique pour celui-ci est de mener jusque dans son extension maximale ce désir de créer de manière à y incorporer son monde entier. Cette représentation d'un monde dans l'œuvre signifiera que la trace individuelle laissée par l'artiste sera elle aussi, idéalement, totale. Pour l'interprète ce désir apparaît comme une altérité complète qui évolue dans une individualité autre que la sienne, et l'acte qui déterminera sa pratique philosophique consistera à tenter de questionner cette représentation d'un monde jusqu'à ce qu'il puisse ressentir de l'intérieur l'individualité qui l'a vue naître. Il est évident que toutes les œuvres ne sont pas créées selon ces déterminations ou même que les œuvres philosophique n'atteignent pas toutes leurs

sommets potentiels, étant limitées par la sensibilité de leurs interprètes ou la puissance de leur artiste. Mais c'est cette tentative qui semble ici être ce qui est philosophique dans l'œuvre. Il est donc clair que toute œuvre peut être abordée philosophiquement bien que toute entreprise artistique ne soit pas nécessairement à la hauteur d'une telle entreprise interprétative, et inversement il est possible que le génie de certaines œuvres reste longtemps occulté à la communauté philosophique pour des raisons contingentes comme une conception trop rigide de la discipline philosophique.

Cette première tentative de déterminer ce qui est philosophique dans une œuvre n'est donc pas sans valeur critique. Il semble impossible de définir l'essence philosophique de l'extérieur de l'œuvre dans la mesure où elle ne peut pas être simplement restreinte à sa forme d'expression et où elle apparaît effectivement évidente au philosophe lorsqu'elle est rencontrée, parce qu'il lui sera possible de trouver considérées toutes les questions qui l'habitent dans l'œuvre de manière organique et, ce faisant, il pourra en faire ressortir une pensée tout aussi organique et distincte qu'il sera à même de comprendre de l'intérieur. Il semble donc que la définition d'une œuvre philosophique ne se trouve pas dans l'éther, mais quelque part entre la relation de l'interprète à l'œuvre et la relation de l'artiste à l'œuvre. Il a été mentionné plus haut que la philosophie apparaît au contact des œuvres à travers les questions que l'interprète peut soumettre à l'œuvre et en retour à travers les interrogations que les réponses de l'œuvre suggèrent. Si on considère cette relation comme promouvant la naissance d'une pratique philosophique chez l'interprète, alors il est possible de dire que plus une œuvre possède un grand potentiel discursif, plus elle possédera une grande puissance philosophique. Bien entendu une telle définition a le désavantage de ne pas fournir de cadre conceptuel clair pour la discipline et de transformer l'entièreté de celle-ci en une grande discussion perpétuelle entre les interprètes, et entre les interprètes et les artistes, qui serait elle-même une pratique philosophique. Celle-ci serait contraire à la manière dont la discussion peut être dite avoir lieu dans le cadre des échanges d'articles et selon les mœurs académiques en vigueur. Elle ne serait pas une discussion qui tenterait de fonder une sorte de base conceptuelle commune solide en s'affairant à de multiples revues de littérature qui serviraient de justification autoritaire à un discours visant à éclairer

toujours des positions relatives aux œuvres en fonction de cette même base conceptuelle et qui s'éloignerait ultimement de ce qui a été décrit plus haut comme le rôle philosophique de l'interprète. La discussion qui serait visée par une telle philosophie se voudrait plus horizontale, elle chercherait à reprendre la pratique philosophique dans le discours à chaque instant et ne se permettrait pas de construire des champs de connaissance pour les bienfaits perçus de la discipline. Au contraire, les interprètes n'auraient pas le luxe de se cacher derrière un statut de disciple, ils auraient sur les épaules la responsabilité de produire des commentaires philosophiques, c'est-à-dire que ceux-ci devraient se comporter en artistes et produire des œuvres philosophiques en considérant comme visée créatrice l'expérience de l'interprétation de l'œuvre en question. Ces mêmes commentaires pourraient eux-mêmes faire l'objet d'interprétation plus ou moins oblique au sein de la grande discussion des philosophes. D'ailleurs, avant même qu'il n'existe une communauté académique aussi définie, il existait une sorte de discussion entre les philosophes qui peut être perçue lorsqu'on s'adonne à l'interprétation de leur œuvres. Il serait difficile qu'il en soit autrement, puisque si ceux-ci parviennent réellement à exprimer un monde dans leur œuvre respective il est certain que, pour peu qu'ils se soient mutuellement lus, ils s'adresseront l'un à l'autre par l'intermédiaire de problèmes et de conceptions divergentes de l'expérience du monde qu'ils tentent de traduire dans leur œuvres. L'idée même de discussion est endémique à la pratique philosophique lorsqu'on considère la nature d'une œuvre puisque celle-ci est éminemment un acte de communication et n'est jamais produite entièrement a-socialement. À plus grande échelle on pourrait même envisager que ce qui détermine la puissance philosophique d'une œuvre soit sa propension à lancer de nouvelles discussions en produisant une génération d'interprètes qui utiliseront réflexivement le donné matériel de ces œuvres afin de s'individuer à leur contact et de devenir éventuellement eux-mêmes artistes. Le danger réside donc dans la cristallisation du discours académique qui voudrait proposer l'étude de ces œuvres en leur retirant cet aspect discursif et en ne les considérant plus que comme des vestiges faciles à objectiver et à communiquer dans un langage formel vide de poésie. Ce genre de discussion est cependant très différente de celle qui était visée plus haut et qu'on souhaiterait attribuée à la discipline telle que mentionné plus haut. Cependant la critique tiendrait du point de vue institutionnel si on désirait conserver les



barrières conceptuelles de manière à préserver plus aisément la discipline en tant que champ d'étude objectivable. Mais il semble que cet argument affaiblisse en même temps la position institutionnelle en la forçant à révéler que son premier but n'est plus la philosophie elle-même, mais une forme de philologie.

Il n'est donc pas entièrement possible de séparer la pratique philosophique de la pratique des œuvres philosophiques, cependant celles-ci ne peuvent pas être proprement identifiées en dehors de la pratique de la philosophie. Ce qui est indispensable est donc de pratiquer des œuvres philosophiquement et d'épuiser le potentiel discursif de ces œuvres, peu importe que la limite soit rencontrée du côté de l'œuvre, de l'interprète ou de l'artiste, de manière à produire une philosophie à la hauteur de ceux-ci.

## **Bibliographie**

### **Œuvres Philosophiques :**

MONTAIGNE, Michel, *Essais*, édition d'Emmanuel Naya, Delphine Reguig et Alexandre Tarrête, Paris, Gallimard, folio classique, 2009, en trois volumes, 709, 818, 659 pages respectivement.

NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi Parlait Zarathoustra*, Présentation par Paul Mathias, Traduction par Geneviève Bianquis, Paris, GF-Flammarion, 2006, 477 pages.

SOURIAU, Étienne, *L'instauration Philosophique*, Paris, Librairie Félix Arcan (Bibliothèque De Philosophie Contemporaine), 1939, 411 pages.

SOURIAU, Étienne, *Les différents modes d'existence*, présentation par Isabelle Stengers et Bruno Latour, Paris, Presse Universitaire de France, MétaphysiqueS, 2009, 220 pages.

SPINOZA, Baruch, *Oeuvres de Spinoza I: Court Traité, Traité de la réforme de l'entendement, Les principes de la philosophie de Descartes, Pensées Métaphysiques*, traduction et notes par Charles Appuhn, Paris, Garnier Flammarion, 1964, 440 pages.

### **Œuvres Littéraires :**

TOLKIEN, John Ronald Reuel, *The Lord Of The Rings*, Boston-New York, Houghton Mifflin Company, 2005, 1178 pages.

TOLKIEN, John Ronald Reuel, *The Silmarillion*, édité par Christopher Tolkien, London, HarperCollinsPublishers, 1999, 443 pages.

TOLKIEN, John Ronald Reuel, *The Letters of J.R.R. Tolkien*, édité par Humphrey Carpenter avec l'aide de Christopher Tolkien, London, HarperCollinsPublishers, 2006, 502 pages.

### **Commentateurs Chrétiens :**

GARBOWSKI, Christopher, « Tolkien's Philosophy and Theology of Death », édité par Roberto Arduini et Claudio A. Testi, *Tolkien and Philosophy*, Zollikofen, Walking tree Publishers, 2014, 166 pages.

KREEFT, Peter J. , *The Philosophy of Tolkien, The Worldview Behind The Lord Of The Rings*, San Francisco, Ignatius Press, 2005, 237 pages.

MONDA, Andrea, MING, Wu 4, « Tolkien the Catholic philosopher? », édité par Roberto Arduini et Claudio A. Testi, *Tolkien and Philosophy*, Zollikofen, Walking tree Publishers, 2014, 166 pages.

SOLARI, Grégory, RANCE, Didier, CALDECOTT, Stratford, *Tolkien : Faërie et Christianisme*, Genève, ADSOLEM, 2002, 108 pages.

WOOD C. Ralph, *The Gospel according to Tolkien : Visions of the Kingdom in Middle-earth*, Louisville-Kentucky, John Knox Press, 2003, 169 pages.

## Annexe: Commentaires

**Nietzsche et Montaigne:** Nietzsche est un auteur qui n'apparaît pas explicitement dans le présent travail mais dont l'œuvre a motivé en partie le choix de l'auteur étudié. En effet, il y a chez Nietzsche une forte propension à l'expression artistique et à l'usage de mécanisme littéraire dans l'expression même de sa pensée qui la rend presque hostile à toute tentative d'intégration dans le modèle d'enseignement académique. C'est la même propension qu'on retrouve chez plusieurs littéraires qui partagent, à travers leurs œuvres, une réflexion sur la nature de leur expérience. Il est donc nécessaire de développer une manière de lire les philosophes qui permette de surmonter cette barrière imposée au lecteur pour prévenir toute systématisation de son œuvre et adopter une manière plus organique de comprendre les mouvements conceptuels qui s'y produisent. Cette méthode est celle qui nous a permis de nous lancer dans la présente recherche sur Tolkien. Le pari qui a été pris ici est que, tout comme l'œuvre de Nietzsche, l'œuvre de Tolkien puisse être lue à la manière de la traduction d'une perspective esthétique de l'expérience du monde de l'auteur en une production littéraire. Pour y arriver il faut donc employer les mêmes mécanismes d'interprétation qui ne se réduisent pas à une systématisation du texte à des fins nomenclaturales ou catégorielles, mais qui explorent les multiples facettes de l'œuvre et tentent de lier les différentes interprétations des différents passages sous une seule perspective qui peut être comprise à la fois comme la construction d'un monde à travers la fiction, mais aussi comme une critique et un diagnostic. Suggérer une proximité avec Nietzsche en ce sens élimine le besoin d'une systématisation de l'œuvre et élimine même le besoin qu'on pourrait ressentir de situer à tout prix l'auteur dans le contexte de l'histoire de la philosophie. C'est peut être une proximité qui devrait d'ailleurs être entretenue avec plus d'auteurs que seulement les littéraires.

Nous nous retrouvons dans une situation similaire face à la relation de Montaigne et du présent travail d'analyse puisque celui-ci n'apparaît pas non plus explicitement. Il est pertinent de le mentionner pour les mêmes raisons que Nietzsche car son œuvre est, elle aussi, plutôt littéraire. La différence majeure qui justifie la mention singulière de l'auteur est que Montaigne nous offre un exemple de ce à quoi une perspective critique kaléidoscopique peut ressembler. Ce qui est ici entendu par le terme kaléidoscopique est que le même auteur entreprend de se composer en une multitude de personnages distincts pour émettre divers arguments tirant leur légitimité de diverses sources tout en concevant une mesure d'empathie immense face à la validité d'arguments avec lesquels il pourrait, partant d'un autre fondement argumentatif, être en désaccord. On le voit donc dans plusieurs essais élaborer une thèse et la retourner contre elle-même de manière efficace et convaincante sans jamais briser le fil continu de sa réflexion, mais en produisant des revirements explicites littérairement. Cette multiplication réflexive des points de vue conduit à une plus grande consistance interne tout en permettant une représentation artistique plus exacte de son expérience du monde. Il est alors possible de poser qu'il en soit de même pour Tolkien lorsqu'il doit se projeter comme le fondement de nécessité qui doit animer ses différents personnages dans leur contexte et selon leurs propres individualités. Cette ressemblance nous permet de dire qu'une certaine familiarité avec Montaigne nous a été bénéfique dans l'entreprise de recherche ici présentée.

**Souriau** : La notion d'instauration apparaît au tout début du travail et reste implicite par la suite, mais on n'y réfère plus directement après cette première mention. On peut alors se demander à bon droit s'il n'est pas superflu de l'invoquer puisqu'elle est dite au fondement de la recherche, mais semble par la suite rester occultée. Nous tenterons donc ici de spécifier ce qui nous intéresse chez Souriau au-delà de la caractérisation de l'instauration faite en introduction. On peut d'abord dire que la portée donnée à l'art en tant qu'instauration par Souriau est très similaire à la portée du concept de sous-crétation suggéré par Tolkien. Ces deux concepts considèrent tout acte créatif avec la même puissance, c'est-à-dire qu'ils ne font pas de distinction immédiate entre la production esthétique et la production de connaissance scientifique ou autre. Bien entendu, par la suite il y a des hiérarchies individuellement imposées de l'intérieur des œuvres à ces différents types de créations et aux processus créatifs qui les régissent, mais même ces hiérarchies s'inscrivent dans des schémas descriptifs rigoureux qui n'ont pas eux-mêmes de valeur prescriptive ou morale. On peut penser par exemple à la manière dont sont décrits les différents modes d'existence dans l'œuvre du même nom. Encore une fois il y a une sorte de hiérarchie imposée par la puissance esthétique développée par ces différents modes, mais si on ignore momentanément cette moralisation on se retrouve avec une description fort intéressante de différentes expériences possibles qu'on peut entretenir avec le monde. Ces hiérarchies sont donc toujours des indices des préférences morales des auteurs et pour cette raison elles ne sont pas ce qui nous intéresse immédiatement comme outil conceptuel pour explorer ces œuvres. Au contraire ce qui nous intéresse, ce seront ces schémas descriptifs. Chez Souriau on parlera du concept d'instauration, comme mis à nu pour ainsi dire, et des notions de différents modes d'existence, et chez Tolkien on trouvera des corollaires dans les concepts de création et de sous-crétation. Dans le cas des concepts de création et de sous-crétation on peut envisager que le premier conserve une existence idéale à cause de son lien abstrait avec l'existence humaine puisqu'il décrit une création radicale, c'est-à-dire ex nihilo. Le second terme arrive à décrire toute interaction avec le monde qui résulte en une transformation de celui-ci ou de l'agent, et puis de l'intérieur de cette relation on peut déterminer la puissance esthétique de chaque interaction en se référant au concept d'auto-détermination. À partir de ces similitudes il devient possible d'explorer plus librement l'œuvre de Tolkien en se donnant des outils proprement philosophiques qui pourront nous servir à établir la puissance esthétique des différents éléments étudiés de l'œuvre et à déterminer pour reformuler cette hiérarchie de l'intérieur et comprendre ce qui, chez l'auteur, lui permet d'exister comme une nécessité. Ou en d'autres mots, il devient possible de comprendre constitutivement la philosophie qui se développe dans le texte si elle existe.

**Spinoza** : Spinoza est mentionné au premier chapitre dans le but de comparer le principe de liberté qui émerge de l'étude du texte de Tolkien et celui qui peut être trouvé tel que développé chez Spinoza. Le but n'est pas de proposer une identité génétique des deux concepts ou même de suggérer qu'il y ait des influences spécifiques d'un auteur sur l'autre, mais de montrer que les deux concepts partagent un fondement similaire, ce qui, dans ce cas précis, suggère une perspective similaire sur la nature de la causalité et sa fonction dans l'esprit humain. Ce qui devient alors intéressant à considérer est que chez Spinoza la causalité est toujours au centre de tous les développements proposés, et grâce à cette

considération les développements moraux explorés chez Spinoza ont une force de nécessité qui les accompagne. Si alors on peut voir que le fondement de la liberté est similaire chez les deux auteurs, il devrait devenir clair qu'une lecture et une rigueur similaire devrait être envisagée dans le texte de Tolkien. Ce qu'il est alors intéressant de garder à l'esprit lors de la poursuite de l'analyse, c'est que si une telle nécessité causale semble émaner du texte, celle-ci pourra être considérée comme étalon de mesure pour valider l'analyse comme ayant effectivement identifié l'intention de l'auteur dans la suite de passages envisagés. Si d'autres similitudes apparaissent entre Spinoza et Tolkien par la suite, il sera alors clair que celles-ci ne sont pas le fruit d'une comparaison dirigée dans le but précis de forcer une adéquation, mais celui d'une nécessité interne à la pensée de Tolkien qui se développera d'une manière analogue à celle de Spinoza.

**John Ronald Reuel Tolkien et Christopher Tolkien** : À ce stade il devrait être très évident que l'œuvre de Tolkien est centrale au travail d'analyse. Il convient tout de même de mentionner que certains des textes envisagés dans l'analyse n'ont pas été publiés par Tolkien lui-même, mais par son fils, et que d'autres des textes utilisés dans l'analyse ne font pas directement partie de son *Legendarium*. Il est donc pertinent de commenter sur ces deux cas spécifiques de référence plus oblique à l'œuvre de Tolkien pour caractériser le poids épistémique qui repose sur ces instances. Certaines de ces références indirectes à l'œuvre centrale analysée sont des commentaires que l'auteur lui-même fait à travers des lettres ou des préfaces concernant ses propres livres. Ceux-ci ne sont pas considérés comme ayant une valeur de vérité supérieures à ce qu'une interprétation intégrale du texte de fiction lui-même peut apporter, mais ils peuvent être considérés comme une confirmation de l'interprétation si les deux propos se corroborent l'un et l'autre. En d'autres mots les commentaires émis par l'auteur lui-même sont considérés avec le même poids épistémique que l'œuvre fictive dans le contexte de l'élaboration de sa pensée philosophique. Pour ce qui en est des commentaires émis par son fil, Christopher, il convient de les considérer comme ayant au moins ces deux facettes : ils sont à la fois, les vœux pieux d'un proche qui tente d'offrir une image vertueuse d'un être aimé et perdu, et les intuitions privilégiées et intimes d'une personne qui aurait adéquatement compris, peut-être mieux même que son père lui-même, certaines des tensions qui ont contribué à former sa pensée. Dans les deux cas il vaut mieux ne pas trop leur donner de poids, mais il convient certainement de les considérer puisque leur source en est une extrêmement privilégiée d'avoir vécu proche de l'auteur du texte analysé et possiblement encore plus proche des textes eux-mêmes puisque la tâche lui a incombé de mettre en ordre toutes les publications posthumes de son père. Donc, en dehors des textes des œuvres fictionnelle écrites par John Ronald Reuel Tolkien et édités par lui-même ou son fils, il convient de ne pas tenter de trouver, dans leurs commentaires périphériques, d'interprétations qui surpasseraient magiquement le travail d'exégèse qu'on se propose d'effectuer ici, mais de les considérer comme faisant intégralement partie de l'œuvre et comme étant soumis à la même exigence de cohérence interne.

**Kreeft et Wood** : Plusieurs mentions sont faites des fameux commentateurs chrétiens lors du présent travail d'analyse et ceux-ci sont souvent abordés de manière antagoniste. On tentera ici d'expliquer pourquoi et de quelle manière il semble illégitime de proposer des

relations causales entre les positions morales explorées dans l'œuvre et celles qu'on peut prêter à l'auteur en fonction d'une doctrine religieuse. Le fondement argumentatif de ces deux auteurs consiste en somme à considérer d'abord que Tolkien soit avant tout un catholique et qu'il soit possible d'assimiler ses positions morales aux dogmes qui suivent de cette allégeance. Il y a ensuite une assimilation de son œuvre à ces positions morales qu'on lui prête comme une extension directe généralement corroborée que par des correspondances ou des similarités avec des passages de la bible sans qu'il n'y ait de réel travail d'exégèse ou d'interprétation dans aucun des deux corpus analysés et mis en relation. Un exemple concret qu'on peut retrouver dans le texte de Wood est à la page 20 alors qu'il tente de fonder l'existence matérielle d'un Bien objectivable chez Tolkien en référant à la manière éminemment moralement bénéfique avec laquelle Tolkien envisage la création de son univers et la mortalité en celui-ci. Cette position a d'ailleurs été envisagée dans le présent travail d'analyse et explorée plus en profondeur afin d'en faire ressortir les subtilités et de mettre cette position en relation avec les autres nexus de causalité qui se développent tout au long de l'œuvre de Tolkien. Par opposition Wood se contente de citer la genèse pour montrer que la bible soutient une position similaire lorsqu'il est écrit que Dieu, voyant sa création, la trouva très bien. Dans les deux cas, la position que prend Tolkien par rapport à la mortalité est utilisée comme fondement pour valider les interprétations morales des situations éthiques présentées plus loin dans l'œuvre. Dans le cas de Wood par contre, le poids de la confirmation repose sur la quantité de passages qu'il est possible de faire corrélés avec la bible, chacun renforçant la légitimité de l'assimilation du message moral d'une œuvre à l'autre. Il devient alors inutile de tenter d'interpréter Tolkien lui-même puisqu'il n'y aurait que très peu d'originalité chez lui de toute façon. Il resterait encore une voix rédemptrice pour un tel commentateur qui serait celle de la différence. En effet, on voit bien qu'il tente de fonder son interprétation de Tolkien sur sa ressemblance avec la bible, mais il pourrait encore y voir des différences et tenter de les explorer afin de découvrir ce qui l'aurait motivé à produire son œuvre. Malheureusement de telles recherches ne semblent pas présentes dans ce livre de Wood.

Un procédé similaire peut être vu chez Kreeft et un exemple concret se trouve à la page 177 alors que celui-ci cite le livre des Épiphanies pour expliciter que le mal ne se retrouve pas incarné pleinement dans des itérations matérielles, mais qu'il est une force morale qui permute le monde spirituellement et qui doit être combattue. Le corollaire proposé dans le texte de Tolkien sont les multiples références au Mordor comme une entité qui ne soit pas purement politique ou géographique, mais conceptuelle ou, on pourrait même dire, culturelle. Encore une fois cette association est envisagée comme une confirmation directe et aucune interprétation plus approfondie des textes n'est proposée pour confirmer que les ressemblances entre les deux positions présentées de manière décontextualisée proviennent d'une similitude nécessaire et non d'une simple similitude thématique.

Aussi alarmantes que ces critiques puissent sembler, elles représentent ce qui se fait de mieux en matière de commentaires religieux portant sur l'œuvre de Tolkien. En effet, ces auteurs tentent au moins d'établir une relation d'identité significative entre la doctrine biblique et la signification morale de l'univers fictif de Tolkien. Beaucoup d'autres commentateurs ne font que considérer cet aspect comme un donné qui ne mérite même pas d'être argumenté plus en détail. Il est difficile d'établir une liste exhaustive de tous les commentateurs qui mériteraient d'y figurer, nous n'en nommons donc que quelques-uns qui

ont produit des œuvres d'envergure significative. Bien entendu la prépondérance du religieux varie grandement d'un commentateur à l'autre, mais le consensus qui peut être vu dans cette branche de la littérature secondaire semble s'appuyer seulement sur la dimension religieuse de la vie de l'auteur pour fonder les arguments pour ou contre la valeur morale de l'œuvre de celui-ci.