

ANNEE UNIVERSITAIRE 1992-1993

YVAN STRELZYK

MYTHE ET ILLUSION
DANS LES ŒUVRES DE
TOLKIEN ET WAGNER

MEMOIRE DE MAITRISE REALISE SOUS LA DIRECTION
DE MONSIEUR JEAN-LOUIS BACKES,
PROFESSEUR A LA FACULTE FRANÇOIS-RABELAIS DE TOURS

*I would that I might with the minstrels sing
and stir the unseen with a throbbing string.
I would be with the mariners of the deep
that cut their slender planks on mountains steep
and voyage upon a vague and wandering quest,
for some have past beyond the fabled West.
I would with the beleaguered fools be told,
that keep an inner fastness where their gold,
impure and scanty, yet they loyally bring
to mint in image blurred of distant king,
or in fantastic banners weave the sheen
heraldic emblems of a lord unseen.*

MYTHOPOEIA

INTRODUCTION

INTRODUCTION

« Gangleri demanda : « Où se situe le siège qui est le sanctuaire des dieux ? »

Le Très-Haut répondit : « C'est à l'endroit où s'élève le frêne Yggdrasil. C'est là que, chaque jour, les dieux doivent rendre la justice. »

Gangleri demanda : « Qu'y a-t-il à dire de ce site ? »

L'Egal du Très-Haut dit alors : « Ce frêne est le plus grand et le meilleur de tous les arbres ; ses branches s'étendent au-dessus du monde entier et dominent le ciel. Il est supporté par trois racines, qui sont extrêmement éloignées les unes des autres. » »

SNORRI STURLUSON

Pilier, axe, et centre du monde, Yggdrasil est le lieu saint de la mythologie nordique. Origine du règne des Ases divins — c'est d'une lance taillée dans son bois qu'Odin est armé —, il symbolise leur pouvoir jusqu'au célèbre Crépuscule des Dieux, ressuscité par Wagner au siècle dernier. C'est d'ailleurs un frêne que Wagner place au centre de la maison d'un de ses personnages, Hunding, réplique miniature de l'univers entier.

Pourrait-on rapprocher Yggdrasil de l'Arbre Blanc des hommes de Númenor, dans l'œuvre de Tolkien, dont la longévité est égale à celle de leur royauté ? Il y est dit aussi qu'au centre du pays de Faërie, « *il y avait une grande montagne ombreuse, et de l'ombre, qui en était la base, s'élevait dans le ciel, sommet après sommet, l'Arbre du Roi ; sa lumière était celle du soleil à midi, et il portait en même temps des feuilles, des fleurs et des fruits innombrables, mais tous différents.* » (Smith de Grand Wootton, p. 81)

Arbre du Mythe, source d'où naissent et s'enchaînent les récits qui constituent le monde des Premiers Jours ? Arbre du Conte, dont chaque feuille est une histoire unique dans l'univers formé par la frondaison entière ? Peut-on considérer Wagner et Tolkien comme les tenants respectifs des deux aspects du même Arbre, ou n'est-ce là qu'un moyen de plus pour confronter deux auteurs qui se ressemblent ? Chacun d'eux a raconté l'histoire d'un Anneau maléfique qui donne à son porteur la maîtrise du monde : nombreux sont ceux pour qui une telle similitude justifierait une comparaison entre les œuvres des deux hommes, malgré le refus agacé de Tolkien à ce sujet : « *Les deux anneaux sont ronds, la ressemblance s'arrête là.* »¹ Opinion que pourront contredire certains, non sans raisons, due essentiellement au fait

¹ - Cité in Humphrey Carpenter, *J.R.R Tolkien. Une biographie*, p. 227.

que Tolkien n'aimait pas Wagner, tout simplement. Une parenthèse biographique l'expliquera aisément.

Richard Wagner, né à Leipzig le 22 mai 1813 dans une famille d'acteurs, commence très tôt à composer des saynètes pour un petit théâtre de marionnettes qu'il s'est lui-même fabriqué, mais n'a rien d'un enfant prodige. S'il décide de devenir musicien après avoir entendu les symphonies de Beethoven, ce n'est qu'en 1829, ébloui par la cantatrice Wilhelmine Schröder-Devrient, qu'il s'oriente véritablement vers l'opéra, dont il écrira le texte et la musique. En revanche, il a très tôt le goût de la lecture, qui ne le quittera jamais, et acquiert ainsi une très vaste culture.

Commence une vie errante à la recherche d'une situation stable, toujours refusée. Wagner épouse en 1836 l'actrice Minna Planner, mariage désastreux, et occupe divers postes de direction musicale, à Riga notamment, et accumule les dettes. Il rencontre Liszt à Paris, où il connaît l'échec, et devient maître de chapelle à Dresde, lieu de son premier succès avec *Rienzi* (1842), dernier de ses opéras de jeunesse (après *Les Fées*, 1833 ; et *La Défense d'aimer*, 1836), qu'il renie peu après pour un style nouveau, mis en œuvre pour son opéra *Le Vaisseau fantôme* (1843). Or cet ouvrage connaît un demi-échec. En 1845, *Tannhäuser* est créé à Dresde et dérouté le public. Se liant avec l'anarchiste Bakounine, Wagner est mêlé au soulèvement de mai 1849 à Dresde, rapidement maté, et doit prendre la fuite pour Zurich, exil qui durera quinze ans.

Entre temps, Liszt crée pour lui *Lohengrin* à Weimar en 1850, amorce d'un succès durable : Wagner assemble des fidèles, mécènes (Otto Wesendonck) ou artistes (le pianiste et chef d'orchestre Hans von Bülow) dont il profite outrageusement, de même qu'il s'attire de nombreuses inimitiés, créanciers ou critiques, qui montent contre lui de retentissantes cabales, comme à Paris en 1861 où l'on doit retirer *Tannhäuser* de l'affiche. Amnistié, Wagner reste l'homme des scandales, couvert de dettes et vivant avec la femme de Bülow et fille de Liszt, Cosima, quand le jeune roi Louis II de Bavière le fait venir à Munich et lui offre sa protection en 1864.

Wagner y fait monter *Tristan et Isolde* en 1865, œuvre inspirée par sa liaison passée avec Mathilde Wesendonck, et ferment de la musique atonale : la critique se déchaîne. En 1868 Wagner donne *Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg*, ouvrage immédiatement très populaire et dont le succès ne se démentira jamais ; il reçoit à Tribschen, en Suisse, les visites de Nietzsche, admirateur fervent. Pendant cette période, il achève pour Louis II les quatre volets de *L'Anneau du Nibelung* dont les premiers, *L'Or du Rhin* et *La Walkyrie* sont créés séparément, contre sa volonté, à Munich en 1869 et 1870.

En 1871, il choisit la ville de Bayreuth comme cadre des festivals consacrés à son œuvre, et pose la première pierre de son théâtre, le *Festspielhaus*, le 22 mai 1872. Déçu par Wagner, qui renie sa philosophie passée, Nietzsche se détache de lui définitivement. Le premier

festival a lieu en 1876, avec la création de *L'Anneau* en intégralité (comprenant donc les deux derniers volets : *Siegfried* et *Le Crépuscule des Dieux*) : succès artistique considérable, mais désastre financier. Wagner, entre divers voyages, vit avec Cosima, épousée en 1870 après divorce, dans sa luxueuse villa Wahnfried, à Bayreuth, et termine *Parsifal* à temps pour le deuxième festival, en 1882. Il meurt à Venise le 13 février 1883, dans sa soixante-dixième année.

Quelques années plus tard, le 3 janvier 1892, John Ronald Reuel Tolkien naît à Bloemfontein, Etat d'Orange, en Afrique du Sud. Son père, employé de banque, meurt quand il a quatre ans. Sa mère l'emmène vivre dans les environs de Birmingham, à la campagne, où il s'éprend de la nature. Sa mère lui enseigne le français et le latin, et il s'amuse déjà à inventer des langues fantaisistes pour composer de petites chansons. A la mort de sa mère, en 1904, il est confié à un prêtre catholique.

Entré à Oxford en 1911, il étudie, en plus du latin et du grec ancien qu'il parle couramment, les littératures et langues germaniques, passées et présentes, mais aussi nordiques, vieil islandais et langues scandinaves, et le gallois. Affinant ses connaissances, il s'oriente vers la littérature anglaise d'avant Chaucer. En 1915, Tolkien obtient brillamment son diplôme et s'enrôle pour rejoindre le front, ce qu'il fait immédiatement après son mariage avec Edith Bratt, son amour de jeunesse, en 1916. Rapatrié très vite pour avoir contracté la « fièvre des tranchées », il passe le reste de la guerre en convalescence. Dès 1917, il se met à travailler sur une œuvre d'abord appelée *Le Livre des Contes perdus*, qui deviendra plus tard *Le Silmarillion*, texte posthume qu'il aura remodelé durant sa vie entière.

Après la guerre, Tolkien est nommé lecteur puis professeur d'anglais à l'université de Leeds, avant d'être élu professeur d'anglo-saxon à Oxford (1925), où il occupera la chaire de langue et littérature anglaises à Merton College (1945) ; il prend sa retraite en 1959. Entre temps, il se lie d'amitié avec l'écrivain C. S. Lewis, publie diverses éditions d'œuvres médiévales (dont *Sire Gauvain et le Chevalier vert*) et autres travaux philologiques, et un essai, *Du Conte de Fées* (1947). Mais il doit surtout sa popularité à un conte à l'origine destiné à ses propres enfants, publié par Stanley Unwin : *Bilbo le Hobbit* (1937), qu'il rattache très vite à la cosmogonie de la Terre du Milieu ébauchée dans *Le Silmarillion*. Le succès est tel que l'éditeur lui en demande une suite.

Tolkien se met donc au travail, ses cours à Oxford en pâtissant quelque peu, et son nouveau texte, directement lié au *Silmarillion*, prend des proportions énormes, qui obligeront les éditeurs, à une époque où le papier est devenu cher, à le publier en trois volumes : *La Communauté de l'Anneau* (1954), *Les deux Tours* (1954), et *Le Retour du Roi* (1955), le tout formant la vaste fresque intitulée *Le Seigneur des Anneaux*. Le succès sera fulgurant. La critique est pourtant parfois sévère, mais l'engouement du public est réel, éclipsant un peu ses

autres récits publiés, essentiellement des contes : *Feuille, de Niggle* (1945), *Le Fermier Gilles de Ham* (1949), et *Smith de Grand-Wootton* (1964).

En 1962, il publie *Les Aventures de Tom Bombadil*, un recueil de poèmes liés à sa mythologie, et tente de mettre terme à sa refonte du *Silmarillion*, sans plus y pouvoir travailler beaucoup, alors que le courrier de ses lecteurs et les titres honorifiques d'universités anglaises ou étrangères s'accumulent, et que ses œuvres sont traduites en vingt langues. Tolkien s'éteint à Bournemouth le 2 septembre 1973, à l'âge de quatre-vingt-un ans.

Tolkien, ayant eu en main au cours de sa carrière les textes médiévaux dont s'inspira Wagner, méprisait les interprétations qu'en avait tirées le compositeur : une comparaison entre leurs deux œuvres ne pouvait donc que lui déplaire. Un trait rapproche pourtant les deux hommes, qui n'a cependant qu'un faible rapport avec leurs ouvrages, n'étant qu'un détail matériel. Pour mettre en scène son dragon Fafner, dans *Siegfried*, Wagner fit venir de Grande-Bretagne, en 1876, un monstre de carton-pâte qui lui coûta cinq cents livres. Le compositeur, avec un sérieux presque enfantin, tenait à ce que son dragon pût paraître tout à fait crédible, et imagina pour cela un système compliqué de trappes afin de donner un son plus approprié à la voix du monstre, correspondant à ses différentes situations scéniques, et modulant à l'envi le timbre de la trompe et des porte-voix qui devaient lui donner la parole, pour un effet de terreur aussi visuel qu'auditif. Echec mémorable, car le colis contenant le cou du dragon n'arriva jamais, compromettant l'ensemble du projet. Quant à Tolkien, il souhaitait que les fragments du Livre de Mazarbul, trouvé par des personnages du *Seigneur des Anneaux*, pussent être reproduits en couleur dans son livre, désir trop onéreux pour être accepté par son éditeur.

Deux projets secondaires, avortés pour des raisons purement matérielles, mais très révélateurs d'un état d'esprit commun : la même volonté de rendre crédible au spectateur ou lecteur l'action représentée ou décrite. Faut-il en déduire que Tolkien et Wagner veulent donner la vie, ou l'illusion de la vie, à leurs œuvres ? Serait-il possible de croire, ne serait-ce qu'un moment, à l'existence de ces dieux, géants, elfes et gnomes ? Mythe et illusion sont-ils donc compatibles, et comment ?

Une définition communément admise du *mythe* le décrit comme un « *récit exemplaire développant les thèmes symboliques incarnés dans des personnages et des événements* »². Le grec *muthos* désignant une parole narrative, ou une belle histoire selon Platon, il convient de le différencier de la légende, du latin *legenda*, « ce qui doit être lu » : un mythe peut être à la

² - Henri Lemaître, *Dictionnaire de Littérature française*, Paris, Bordas, 1986, 850 p., pp. 547-548, dont nous nous inspirons ici.

source de légendes diverses, qui en sont les expressions renouvelées et adaptées à la civilisation où elles naissent. En cela, la légende, fille du mythe, est plus restreinte et souvent moins riche que l'ensemble qui l'a générée. En outre, la fonction majeure du mythe est de faire le lien entre le divin et l'humain, ce qu'une légende ne fait généralement pas. Pour simplifier à l'extrême, on peut dire que le mythe présente des dieux, des demi-dieux et des hommes, le plus souvent dans des mondes neufs, alors que dans la légende, adaptée au monde où elle est racontée, les dieux n'interviennent pas directement. C'est ainsi que *L'Anneau du Nibelung* peut être qualifié de mythique, et les autres opéras de Wagner légendaires. Le cas des *Maîtres Chanteurs* est particulier : il s'agit d'un mythe populaire né de faits historiques et de la tradition littéraire, tout comme le mythe de Don Juan ou le mythe napoléonien. Le mythe nourrit la littérature, qui donne naissance à son tour à des mythes nouveaux, ce dont l'œuvre de Tolkien est l'exemple flagrant.

Quel rapport le mythe entretiendrait-il alors avec l'illusion ? Alors que le mythe est surtout révélateur des vérités originelles, l'illusion, *illusio*, au départ « ironie », prend très vite le sens de tromperie, parfois mal intentionnée, héritée de sa racine première, le *jeu*. L'illusion suscite donc une perception erronée de la vérité, générant des chimères parfois voulues vraisemblables ; telle et « *l'illusion comique* » mise en œuvre par Corneille : la fiction devient réalité le temps d'une représentation théâtrale. N'est-ce pas cette acception qui a généré le désir du dragon de carton-pâte ou des manuscrits polychromes ? En d'autres termes, est-il possible de faire croire à des œuvres fictives de contenu mythique ou légendaire ? Quel lien, quel troisième terme, unira finalement mythe et illusion pour Tolkien et Wagner ?

Il convient pour mener à bien la présente étude de faire un choix dans les œuvres de nos auteurs, ce qui n'est guère difficile. En ce qui concerne Wagner, nous avons vu qu'il a très tôt renié ses trois opéras de jeunesse, *Les Fées*, *La Défense d'aimer* et *Rienzi*, indignes à ses yeux de figurer à l'affiche de Bayreuth, en conséquence de quoi nous ne les étudierons pas, pas plus que ses *Cinq Lieder sur des Poèmes de Mathilde Wesendonck* ou sa cantate *La Cène des Apôtres*, dont la valeur dans son œuvre est surtout musicale. Il nous reste donc dix opéras : *Le Vaisseau fantôme*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Tristan et Isolde*, *Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg*, les quatre parties de *L'Anneau du Nibelung* : *L'Or du Rhin*, *La Walkyrie*, *Siegfried* et *Le Crépuscule des Dieux*, et *Parsifal*.

En ce qui concerne Tolkien, nous écarterons les récits « mineurs », *Le Fermier Gilles de Ham*, *Feuille de Niggle* et *Smith de Grand Wootton*, pour nous consacrer aux récits explicitement situés dans son monde de la Terre du milieu : *Bilbo le Hobbit*, *Le Seigneur des Anneaux*, *Les Aventures de Tom Bombadil* et *Le Silmarillion*, auxquels Tolkien apportait le plus d'importance. Faisons ici deux remarques : tout d'abord, *L'Anneau* de Wagner, appelé familièrement le *Ring*, est souvent qualifié de *tétralogie* par allusion aux tétralogies du théâtre

antique grec, ce qui est inexact. Ce qui était autrefois constitué de trois tragédies suivies d'un drame satirique devient chez Wagner trois drames précédés d'un prologue ; c'est donc au sens moderne, c'est-à-dire un ensemble de quatre œuvres indépendantes regroupées pour former une vaste histoire, qu'il faut entendre le terme de tétralogie chez Wagner. Deuxièmement, au sujet du *Seigneur des Anneaux*, il est inapproprié de parler de *trilogie* : ses trois parties sont dues, nous l'avons vu, à des facteurs économiques, et son édition en trois volumes chagrina un temps son auteur ; d'ailleurs, il est impossible de commencer l'œuvre autrement que par son premier tome, sous peine de n'y rien entendre. Par souci de justesse et de clarté, nous nous abstiendrons donc de parler ici de *tétralogie*, et encore moins de *trilogie*.

Quant à notre confrontation de Tolkien avec Wagner, nous avons opté en général pour des analyses spéculaires — à l'étude d'un auteur répondant celle de l'autre —, qui offrent la possibilité de comparaisons immédiates sur des points précis, à la semblance du thyrses dont les lianes s'enlacent ou se croisent autour du même bois, révélant ainsi que les deux œuvres ont bien plus de raisons d'être rapprochées que ne le laissait entendre Tolkien.

Après une première partie consacrée à l'étude du corps des œuvres retenues, sorte d'enquête généalogique et anatomique à la fois, nous porterons notre attention dans un deuxième temps sur les méthodes employées par nos auteurs pour donner la vie, au moyen de l'illusion, aux corps en question ; leurs créateurs les ayant dotés de la parole, une troisième étape nous permettra de réfléchir sur le rôle primordial du langage dans leur existence, examen que nous conclurons en nous demandant si la poudre aux yeux de nos illusionnistes n'a pas pour raison d'être autre chose qu'un simple désir de faire prendre le rêve pour la réalité.

NOTICE

On trouvera dans les appendices en fin d'ouvrage les résumés des œuvres étudiées et la liste des ouvrages consultés. En outre les parenthèses au sein du texte ont pour dessein de replacer certains exemples dans l'œuvre dont ils sont tirés (ainsi *Lhg*, II, 3 signifie : *Lohengrin*, Acte II, scène 3 ; et *SdA*, VI, 9 : *Le Seigneur des Anneaux*, Livre VI, chapitre 9. Liste des abréviations page suivante).

LISTE DES ABREVIATIONS

ŒUVRES DE WAGNER :

<i>Le Vaisseau fantôme</i>	<i>Vf</i>
<i>Tannhäuser</i>	<i>Ths</i>
<i>Lohengrin</i>	<i>Lhg</i>
<i>Tristan et Isolde</i>	<i>T&I</i>
<i>Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg</i>	<i>MCN</i>
<i>L'Anneau du Nibelung :</i>	
- <i>L'Or du Rhin</i>	<i>OdR</i> (en scènes)
- <i>La Walkyrie</i>	<i>Wkr</i>
- <i>Siegfried</i>	<i>Sgf</i>
- <i>Le Crépuscule des Dieux</i>	<i>CdD</i>
<i>Parsifal</i>	<i>Psf</i> (en Actes)

ŒUVRES DE TOLKIEN :

Le Silmarillion (somme de cinq récits) :

- <i>Ainulindalë</i>	<i>Ainu</i>
- <i>Valaquenta</i>	<i>Vala</i>
- <i>Quenta Silmarillion</i>	<i>QS</i> (en chapitres)
- <i>Akallabêth</i>	<i>Akal</i>
- <i>Des Anneaux de Pouvoir</i>	<i>Ann</i>
<i>Bilbo le Hobbit</i>	<i>BLH</i> (en chapitres)
<i>Le Seigneur des Anneaux</i>	<i>SdA</i> (en Livres et chapitres)
<i>Les Aventures de Tom Bombadil</i>	<i>ATB</i> (en poèmes)
« dans notre traduction »	<i>dnt</i>

PREMIERE PARTIE

ENQUETES PRELIMINAIRES

QUELQUES ANALOGIES

— *Prélude* —

« Nous trouvons dans de vieilles légendes maint
récit merveilleux de glorieux héros, d'exploits
audacieux, de réjouissances et de fêtes, de combats
de vaillants guerriers ; sur tout cela vous pourrez
ouïr des merveilles. »

NIBELUNGENLIED

Le monde de la Terre du Milieu, imaginaire aussi bien historiquement que géographiquement, n'est pas l'univers wagnérien, loin de là. Pourtant, le lecteur qui parcourt ces deux œuvres et parfois surpris d'y trouver des similitudes diverses. Echos ? Allusions ? Coïncidences ?

De telles analogies peuvent être dues à des inspirations communes, appartenant au folklore d'Europe occidentale. Le jeu des devinettes dont l'enjeu est la tête du perdant, qui oppose Mime et le Voyageur chez Wagner (*Sgf*, I, 2) et Bilbo³ et Gollum chez Tolkien (*BIH*, 5), en est l'exemple le plus frappant. On pourrait y ajouter la figure du tueur de dragon, en l'occurrence le guerrier Túrin qui abat Glaurung le Ver (*QS*, 21), ou Siegfried tuant Fafner (*Sgf*, II, 2), héros tous deux brûlés par le sang du monstre.

Les ressemblances vont cependant plus loin, notamment dans le cas de structures narratives identiques, qui laisseraient croire à des emprunts directs. En effet, Túrin est hébergé un temps chez le Petit Nain Mîm, comme Siegfried le fut par le Nibelung Mime, ressemblance d'autant plus flagrante que les noms sont presque identiques. Túrin apporte les désastres chez ses hôtes, tel Siegmund dont il gagnerait aisément le surnom de Wehwalt, « celui qui est voué au malheur ». Siegmund épouse sa sœur Sieglinde ; Túrin épousera la sienne, Nienor. Quant au dragon, qu'il s'appelle Fafner, Glaurung ou Smaug, il apparaît toujours vautré paresseusement sur son trésor.

³ - Ce personnage apparaît dans *Bilbo le Hobbit* sous le nom de Bilbo et dans *Le Seigneur des Anneaux* sous celui de Bilbon : différence que nous conserverons en vue de clarifier le contexte de ses apparitions. En outre, la qualification de « neveu » pour Frodon vient de Bilbon lui-même, Frodon étant son jeune cousin, qu'il a adopté.

Ailleurs, le cortège funèbre du héros Beren rappelle inmanquablement celui de Siegfried, tués tous deux par une « bête sauvage » — le loup Carcharoth ou Hagen —, au cours d'une partie de chasse. L'Elfe Lúthien meurt sur le corps de Beren, par amour, comme Brünnhilde sur celui de Siegfried, et Isolde sur celui de Tristan. Dans ce dernier cas, le parallélisme est parfait : le roi Thingol/Marke garde près de lui sa fille/femme, en l'occurrence Lúthien/Isolde, aimée illicitement par Beren/Tristan, qui sera dénoncé par le barde Daeron/l'ami Melot.

Enfin, le royaume caché de Gondolin, entouré de montagnes, lieu d'un bonheur dont on finit par se lasser, ne serait-il pas un nouveau Venusberg, montagne des délices de Vénus, dont Tannhäuser voudrait partir ? Il serait aussi possible de retrouver en Gandalf le Magicien quelques traits de Lohengrin : lors de leur confrontation il épargne Saroumane/Telramund, et son humilité lui fait refuser la présidence du Conseil Blanc, assemblée de lutte contre Sauron, tout comme Lohengrin refuse la couronne de Brabant. Quant à l'œil bleu de Tom Bombadil qui brille dans la boucle d'or de l'Unique, c'est peut-être, justement, un clin d'œil à la rançon des Géants dans *L'Or du Rhin* : le trésor exigé doit pouvoir dissimuler Freia entièrement⁴, mais Fasolt aperçoit son œil par un interstice dans la masse d'or empilée, et réclame l'Anneau pour masquer cette ouverture.

Lorsque Gandalf fait lecture des runes de l'Unique et blesse les oreilles d'Elrond, comme Tannhäuser celles de son ami Wolfram en prononçant le nom du Venusberg, l'analogie est particulière, et joue sur les effets de la parole. Ces phénomènes linguistiques peuvent se retrouver dans le chant de travail de Sachs, aisément rapprochable du refrain de Bombadil, car

« Jerum ! Jerum !

Hallo hallo hé !

*Oho ! Trallalei ! O hé ! »*⁵

n'est guère plus intelligible que

« Holà ! Viens gai dol ! sonne un donguedillon !

Sonne un dong ! Saute ! fal lall le saule !

*Tom Bom, gai Tom, Tom Bombadillon ! »*⁶

sinon peut-être par leur chanteur.

Les analogies foisonnent, et soulèvent diverses questions quant au classement, à la valeur et à l'origine réelle de ces similitudes. Est-ce volontaire ? Des hasards sont certes possibles, mais ne suffisent pas pour tout expliquer. Une chose est certaine, des liens solides existent

⁴ - Wotan a épousé Fricka, déesse du Mariage, dont les frères et sœurs sont Donner, dieu du Tonnerre, Froh, dieu de la Joie, et Freia, qui se trouve donc être la belle-sœur de Wotan. Voir les arbres généalogiques à la fin de l'Appendice I.

⁵ - *MCN*, II, 6, vv. 19-21, pp. 384-385.

⁶ - *SdA*, I, 6, p. 140.

entre les deux œuvres, qu'une première approche, étude d'aspects extérieurs comme les sources et structures, aidera certainement à mieux dégager.

CHAPITRE PREMIER

LA QUESTION DES SOURCES

« Et Gaißer répond : « Creusez toujours, creusez.
Je veux savoir sur quoi ma demeure est bâtie. » »

HUGO

Nous pencher sur les sources de nos auteurs ne sera pas une fin en soi. Tolkien et Wagner ont travaillé à partir d'une somme impressionnante d'ouvrages que nous n'avons pas l'intention d'énumérer ici dans le détail, d'autres travaux se révélant assez exhaustifs à ce sujet. Cette question de l'origine nous intéresse uniquement dans la mesure où elle pourra nous indiquer quelques liens supplémentaires entre nos auteurs, ou quelques divergences, en ce qui concerne la genèse de textes aux analogies certaines. Les ressemblances que nous avons relevées peuvent-elles s'expliquer par des sources communes ? De quelle manière ont-elle été utilisées ?

Des sources sûres...

Dans les années 1840, Wagner se constitue une solide bibliothèque, où s'accumulent surtout des œuvres de la littérature médiévale et légendaire ; c'est aussi vers cette époque que naissent les premières esquisses de ses opéras futurs, en général inspirés de la *Mythologie allemande* de Jacob Grimm, et de textes très divers.

Pour *Le Vaisseau fantôme*, Wagner s'est servi de la légende du Hollandais Volant, qu'il aurait entendue lors de sa difficile navigation de Riga à Londres. Il semble plus certain que

l'auteur ait trouvé son sujet à Riga dans le *Salon* de Heine, puis à Londres dans la pièce *Le Hollandais volant ou le Vaisseau fantôme* de Fitzball⁷.

Tannhäuser est issu de plusieurs textes : un livre populaire sur le Venusberg, une chanson extraite du recueil d'Arnim et Brentano, *Le Cor merveilleux de l'Enfant*, le *Phantasmus* de Tieck, et un cahier de la Société allemande de Kœnigsberg intitulé *La Guerre de la Wartburg*⁸.

En ce qui concerne *Lohengrin* et *Parsifal*, dont les sujets sont liés, Wagner a puisé dans la légende du *Chevalier au Cygne* et dans l'épopée anonyme *Lohengrin*. A cela il faut ajouter les *Légendes allemandes* des frères Grimm et le *Parzifal* de Wolfram von Eschenbach, qui rattache le Chevalier au Cygne à la légende du Saint Graal, et adapté du *Perceval* de Chrétien de Troyes⁹.

Enfin, pour *Tristan et Isolde*, il s'inspire de la version de Gottfried de Strasbourg, poète qu'il considère pourtant comme incapable car trop romanesque, mais qui a le mérite de faire naître l'amour de Tristan et Iseult avant l'absorption du vin herbé. Bien entendu, Wagner ne s'est pas limité au poème de Gottfried, mais a consulté les autres versions de la légende¹⁰.

Avec *L'Anneau du Nibelung*, il mêle le mythe et la légende : Wagner découvre par divers commentateurs les poèmes qui constituent l'*Ancienne Edda*, dont il tire quelques éléments merveilleux comme le Tarnhelm ou le sang du dragon qui fait comprendre le sang des oiseaux, et un vers souvent répété de la *Völuspá*,

« *En savez-vous davantage, vraiment ?* »¹¹

lui inspire son refrain des Nornes, filles d'Erda :

« *Sais-tu ce qu'il advint ?* »¹²

Le *Hávamál* peut aussi lui avoir fourni l'inspiration de ce chant des Nornes, et

« *Wotan grava
sur le bois de sa lance
les runes des traités* »¹³

vient probablement du passage où le dieu se pend au frêne Yggdrasil pour obtenir ce savoir : « *Tu découvriras les runes (...) que grava le Crieur des Dieux [Wotan]* »¹⁴. Wagner s'inspire

⁷ - Voir Michel Pazdro *et al.*, *Guide des Opéras de Wagner*, p. 62.

⁸ - *Ibid.*, p. 124.

⁹ - *Ibid.*, pp. 200-201 et 850.

¹⁰ - Voir Marcel Schneider, *Wagner*, pp. 86-87.

¹¹ - Cité dans *L'Edda* de Snorri Sturlusson, p. 42. *L'Ancienne Edda* en vers regroupe entre autres la *Völuspá*, le *Hávamál* et le *Fáfnismál*. *L'Edda* en prose de Snorri regroupe la *Gylfaginning* et le *Skáldskaparmál*, qui citent de nombreux passages de l'*Ancienne Edda*.

¹² - *CdD*, Prologue, vv. 43, 64, 93, 104, 126 et 136, pp. 636-638.

¹³ - *Ibid.*, Prologue, vv. 44-46, p. 636.

par ailleurs du poème *Sigurd vainqueur de Fafnir* (Chant II), repris par Snorri Sturlusson dans son *Edda* en prose, dont la *Gylfaginning* lui donne l'idée de Freia salaire des Géants (Chapitre XLII) et le *Skáldskaparmál* celle du vieillissement des dieux sans leurs pommes de jeunesse (Chapitre I^{er}) ; et l'idée générale de ses livrets depuis la rançon de l'or jusqu'à la mort de Brünnhilde lui vient de la *Völsunga Saga*, amalgame de légendes primitives composé d'après l'*Ancienne Edda*. A ce texte qui appartient à la légende plus qu'au mythe, ajoutons le poème germanique *Nibelunge Nôt* du même genre, et dans un tout autre domaine le drame de La Motte-Fouquet, *Siegfried le Tueur de Dragon*, deux drames de Hebbel, *Siegfried à la Peau cornée* et *La Mort de Siegfried*, et l'étude d'Ampère : *Sigurd, la Tradition épique restituée*¹⁵.

Quant aux *Maîtres Chanteurs*, ils trouvent leur origine dans l'histoire populaire allemande, dont émerge la figure de Hans Sachs, que Wagner découvre dans l'*Histoire de la Littérature allemande* de Gervinius. Les noms des autres Maîtres sont tirés de la chronique de Wagenseil, *Du ravissant Art des Maîtres Chanteurs*, et l'étude de Jacob Grimm, *Sur la Poésie des Trouvères allemands du Moyen-Age*, lui fournit les éléments de métrique nécessaires à l'exposé de l'apprenti David, au premier acte¹⁶.

Les sources de Tolkien sont finalement assez proches de celles de Wagner. Notons cependant que si le musicien s'est surtout appuyé sur des textes de seconde main, comme divers commentaires en ce qui concerne les récits médiévaux, le philologue a eu accès aux sources originales, le plus souvent dans le texte.

Ces sources, professionnelles, sont des textes et surtout des vers en vieil anglais, comme *Solomon and Saturn II* qui lui a fourni l'énigme posée par Gollum à Bilbo et dont la réponse est le temps (*BlH*, 5), mais aussi les *Contes* des frères Grimm, et les recueils *Contes populaires du Nord* et *Contes populaires des Western Highlands*¹⁷.

Tolkien connaissait le *Nibelungenlied*, texte allemand du XIII^e siècle modérément utilisé par Wagner, comme le montre l'épisode où Beren cache le trésor de Doriath dans la rivière, comme Hagen plonge dans le Rhin l'or des Burgondes. Les poèmes eddiques et Snorri lui fournissent de nombreux éléments narratifs : l'expression « *Terre du Milieu* » est une traduction du vieil islandais *Midgarðr* ; le garçon Máni, la lune, et la fille Sol, le soleil, deviennent chez lui Tirion et Arien¹⁸ ; la main de Beren arrachée par le loup Carcharoth est un

¹⁴ - Cité dans Régis Boyer et Eveline Lot-Falck, *Les Religions de l'Europe du Nord*, Paris, Fayard-Denoël, 1974, 753 p., pp. 173-177.

¹⁵ - Voir Marcel Schneider, *op. cit.*, pp. 103-105.

¹⁶ - Voir Michel Pazdro, *op. cit.*, pp. 432-433.

¹⁷ - Voir T.A.Shippey, *The Road to Middle-Earth*, pp. 220,-226.

¹⁸ - Voir *L'Edda* de Snorri, p. 40. En *SdA*, I, 9, p.182 ; II, 3, p. 322 ; et III, 2, p. 462, les notes de l'éditeur qui font du soleil féminin et de la lune masculine une particularité du langage des Elfes oublient que dans la cosmogonie de Tolkien, comme dans les civilisations germano-nordiques, cela est vrai pour tous. En voir la raison dans *QS*, 11, pp. 125-128. Voir aussi Wagner : *CdD*, III, 1, vv. 1-2, p. 675 : « *Dame Soleil / darde ses clairs rayons* » (« *Frau Sonne / sendet lichte Strahlen* »).

emprunt à la *Gylfaginning* (Chapitre XXV), où le loup Fenrir emporte celle du dieu Tyr ; les chevaux Hrimfaxi, Skinfaxi et Gullfaxi contiennent l'étymologie (*faxi* : *crinière*) de Shadowfax (en français : Gripoil), le cheval de Gandalf. Les Nains de *Bilbo le Hobbit*, et le nom Gandalf, sont eux tirés de la *Völuspá* :

« *Altiof, Dvalin,
Nar, Nain,
Niping Dain,
Bifur, Bafur,
Bombor, Nori,
Ori, Onar,
Oin, Miodvitnir,
Vig et Gandalf,
Vindalf, Thorin,
Fili, Kili,
Fundin, Vali (...)
Hlediof, Gloin,
Dori, Ori* »¹⁹

et annoncent les compagnons de Bilbo : Dori, Ori, Nori, Óin, Glóin, Fili, Kili, Bifur, Bofur, Bombur, Dwalin et Thorin. Les autres Nains de la Terre du Milieu, Balin fils de Fundin, Dáin, Durin, Náin, Thráin, Thrór, etc., s'y trouvent aussi, et en d'autres passages. Enfin, la rune nordique ƒ , *óss* (estuaire), est peut-être à l'origine du Maia Ossë, Esprit des Eaux²⁰ ; et l'épisode où Túrin se glisse dans une crevasse pour transpercer le ventre du dragon Glaurung est une transposition du *Fáfnismál*, où Sigurd fait de même sur le chemin de Fafnir.

Pour finir, il faut évoquer les deux sources majeures de Tolkien : le poème *Beowulf* et le *Kalevala*. Du premier, il tire de nombreux détails, comme des noms propres divers : Éomer et son ancêtre Éofor ; Hama, le héraut de Théoden ; Wulf et Fréawaru, figures historiques du Rohan ; etc. Un dragon y dort dans une caverne, et un homme va dérober un gobelet d'or à son trésor, ce que fait Bilbo pour les Nains en volant à Smaug une coupe à deux anses. « *Avant longtemps les gens du voisinage eurent sujet de connaître son ire* »²¹ dit-on du dragon de *Beowulf* ; dès qu'il se rend compte du larcin, Smaug va détruire la cité voisine d'Esgaroth pour se venger. Quant à l'épée de Merry, dans *Le Seigneur des Anneaux*, dont la lame se consume pour avoir frappé le maléfique Roi-Sorcier d'Angmar, elle rappelle l'épée de Beowulf, qui fond au contact du sang de la mère de Grendel.²²

¹⁹ - Cité dans *L'Edda* de Snorri, pp. 44-45.

²⁰ - Les Maiar sont des esprits divins au service des Valar. Ossë est le Maia serviteur d'Ulmo, le Vala des Mers.

²¹ - *Beowulf*, p. 141.

²² - Voir T.A.Shippey, *op. cit.*, pp. 94-96, et Humphrey Carpenter, *J.R.R.Tolkien. Une Biographie*, pp. 47 et 199.

Les chants du *Kalevala*, l'épopée mythique de la Finlande, ont surtout donné à Tolkien le souffle d'une geste vaste et complexe, dont le caractère sombre et tragique baigne *Le Silmarillion*. Impression d'ensemble donc, mais il est possible d'en trouver ici et là des échos plus précis. Tolkien ne parle, au sujet des constellations, que des Pléiades (« *Remmirath* »), d'Orion (« *Menelmacar* », « *Menelvagor* » ou « *Telumhtar* »), et de la Grande Ourse (« *La Faucille des Valar* »), les seules à être mentionnées dans le *Kalevala* (Chant I^{er}). De même que Gandalf, emprisonné par Saroumane, est sauvé par l'aigle Gwaihir, de même le barde Wäinämöinen est sauvé par un aigle d'une tempête en mer (Chant III). Enfin, le malheureux Túrin semble calqué sur Kullervo, héros hanté par le mal, qui va de désastre en désastre. Ainsi tous deux commettent l'inceste avec une sœur qu'ils ne connaissent pas, et ne trouvent de répit qu'en se suicidant. Ces scènes méritent d'être comparées ; voici ce que dit le *Kalevala* :

« Le gazon ne verdissait plus, les bruyères ne fleurissaient plus, les feuilles et les plantes s'inclinaient desséchées (...).

Kullervo, fils de Kalervo, tira son glaive au tranchant aigu ; il le regarda longtemps, le retournant dans sa main, et lui demandant s'il n'aurait pas plaisir à manger la chair de l'homme chargé d'infamies, à boire le sang du criminel.

Le glaive pressentit le dessein de l'homme, il comprit la question du héros, et il lui répondit : « Pourquoi donc ne mangerais-je pas volontiers la chair de l'homme chargé d'infamies ? Pourquoi donc ne boirais-je pas le sang du criminel ? Je mange bien la chair de l'homme innocent, je bois bien le sang de celui qui est libre de crimes ! »

Alors Kullervo, fils de Kalervo, Kullervo le jeune homme aux bas bleus, fixa son glaive en terre du côté de la garde, et il se précipita sur la pointe, et il l'enfonça profondément dans sa poitrine. »²³

La comparaison avec Tolkien est éloquente :

« Túrin arriva à Cabed-en-Aras (...), vit que toutes les feuilles étaient tombées des arbres, comme si l'hiver était venu. Il tira son épée, le seul bien qu'il lui restait, et s'écria :

— Salut, Gurthang ! Tu ne connais ni maître ni loyauté, sauf la main qui te tient. Aucun sang ne te fait peur. Veux-tu prendre alors celui de Túrin Turambar, veux-tu me tuer sans attendre ?

Et une voix froide lui répondit, venue de l'épée :

— Oui, je boirai ton sang avec joie pour oublier le sang de Beleg, mon maître, et le sang de Brandir, tué injustement. Je te tuerai promptement.

Túrin posa la poignée sur le sol et se jeta sur la pointe. L'Épée Noire prit sa vie. »²⁴

Ressemblance frappante s'il en est.

²³ - *Le Kalevala*, p. 367.

²⁴ - *QS*, 21, p. 300.

... *aux emprunts probables*

Le passage en revue qui précède ne peut suffire à expliquer tous les éléments narratifs qui reviennent dans le texte et évoquent autre chose dans l'esprit du lecteur. Tolkien et Wagner présentent, consciemment ou non, des souvenirs littéraires ou personnels qui peuvent surprendre ou intriguer. Ainsi, on oublie fréquemment que Tolkien, spécialiste des littératures médiévales, a reçu lui aussi une culture classique très solide, dont les traces sont visibles dans son œuvre. Melkor enchaîné par Aulë, le Vala forgeron, rappelle Arès pris par Héphaïstos ; Lúthien allant implorer en chantant le Vala Mandos, maître des âmes défuntes, pour qu'il lui rende Beren (*QS*, 19), est une reprise du mythe d'Orphée où les sexes seraient inversés ; les prodiges qui troublent Númenor avant sa submersion — éclairs, aigles, fumées — ont tout des présages antiques (*Akal*) ; dans *Les Aventures de Tom Bombadil*, l'Homme-dans-la-Lune part à l'aventure en empruntant une porte d'ivoire, symbole virgilien des rêves faux (*ATB*, 6) ; le chant funèbre de Legolas et Aragorn sur le cadavre de Boromir semble un écho du rite appelé myriologue (*SdA*, III, 1) ; et Thargelion, une région de Beleriand, est aussi le nom du quatrième mois dans un calendrier grec.

Tolkien se souvient d'Homère, et surtout de *L'Illiade*. Ce Túrin qui se cloître, en colère pour le tort qu'on lui a fait, et dont on vient implorer l'aide pour sauver le royaume de Thingol (*QS*, 21), rappelle Achille retiré sous sa tente ; et les nombreux exploits ou désastres survenus dans la guerre contre Morgoth évoquent le siège de Troie : les Elfes/Achéens assiègent pendant plusieurs siècles/années la forteresse d'Angband/Troie pour reprendre les Silmarils/Hélène. On trouve aussi des échos de *L'Odyssée* dans *Le Silmarillion* : l'Elfe navigateur Olwë demande vengeance au Maia Ossë contre les Noldor (*QS*, 9), comme Polyphème réclame à Poséidon, dieu des mers, vengeance contre Ulysse. Polyphème connaît un nouvel avatar dans le loup-garou qui vient dévorer régulièrement les compagnons de Beren prisonnier (*QS*, 19). Le fait que l'histoire du vol des Silmarils, le *Quenta Silmarillion*, soit composé de vingt-quatre chapitres, ou chants, renforce la dette de Tolkien envers Homère, dont il garde même quelques tournures : « *And Manwë spoke and said...* » (« *Et Manwë parla et dit...* »)²⁵, se trouve déjà, par exemple, dans « *Plein de bons sentiments, il leur parla et dit...* » au Chant VII de *L'Illiade*²⁶.

Le souvenir de la Bible est tout aussi considérable : on trouve dans *Le Silmarillion* des listes généalogiques et des accumulations typiques de la conjonction *et*²⁷ ; lorsque l'Elfe Fingon venu délivrer son ami Maedhros prisonnier sur le Thangorodrim, la montagne d'Angband, accepte de le tuer pour abrégé ses souffrances, l'aigle de Manwë, le chef des Valar, retient sa main tel l'Ange qui sur la montagne retint la main d'Abraham prêt à sacrifier

²⁵ - *QS*, 8, p. 91.

²⁶ - Homère, *L'Illiade*, p. 163.

²⁷ - Comparer *QS*, 5, p. 74 et 17, p. 192 avec *Genèse*, 10, 1-32. Voir enfin *QS*, 7, p. 89.

Isaac. Quant au jour de la chute de Sauron, Gandalf parle du 25 mars, date traditionnellement admise pour la Crucifixion, l'Annonciation, et le dernier jour de la Création²⁸.

Tolkien a lu Shakespeare, dont il a réécrit, avec ses Ents à l'assaut d'Isengard, l'attaque du château de Macbeth par la forêt de Birnam²⁹. Enfin ses œuvres portent le souvenir d'éléments biographiques personnels, comme une gravure suisse de l'Esprit de la Montagne, qui lui inspire la figure de Gandalf ; Cul-de-Sac, la ferme de sa tante, donne son nom à la maison de Bilbon ; Tom Bombadil est une poupée de son fils Michael ; la voix de Sylvebarbe est celle de son ami C. S. Lewis ; et les Ents lui ont été inspirés par les dessins d'Arthur Rackham, illustrateur entre autres de *L'Anneau du Nibelung*. La submersion de Númenor, quant à elle, vient d'un rêve souvent répété, que Tolkien appelait son « *complexe d'Atlantis* »³⁰.

Les opéras de Wagner portent eux aussi le souvenir de divers moments dans la vie du compositeur, essentiellement des emprunts ou analogies livresques. A titre anecdotique, Wagner a lu Shakespeare, dont la pièce *Mesure pour Mesure* lui inspira l'opéra de jeunesse *La Défense d'aimer*. Mais c'est surtout sa culture classique qui transparaît çà et là dans ses œuvres. C'est probablement son goût pour Eschyle et Sophocle qui l'a amené à l'idée d'un drame bâti sur un mythe. De l'Antiquité, comme Tolkien après lui, il garde des souvenirs d'Homère : son Hollandais est aussi bien Ahasverus, le Juif errant, qu'Ulysse ballotté par les flots ; le Venusberg, dont on se lasse comme de l'ancre de Calypso, est hanté par des sirènes, et de même qu'Ulysse est condamné par Poséidon, Tannhäuser est voué au malheur par Vénus (*Ths*, I, 1 et 3). Quant aux nombreux retours en arrière de *L'Anneau*, ils sont certainement un souvenir du procédé homérique utilisé dans *L'Odyssée*. *Lohengrin*, en plus de nombreux éléments fréquents dans les récits médiévaux, recherche d'identité et transmission d'objets — ici un cor, une épée et un anneau (*Lhg*, III, 3) —, n'échappe pas aux lectures antiques, et Baudelaire y trouve « *une frappante analogie avec le mythe de la Psyché* »³¹.

Enfin, il serait impossible de parler de Wagner sans évoquer ses maîtres en philosophie, dont son œuvre porte les traces. De même que *Parsifal* rassemble selon Wieland Wagner tous les symboles de l'ésotérisme occidental³², de même *Tristan et Isolde* apparaît comme la rencontre des lectures philosophiques du compositeur : on y trouve la « *saine sensualité* » de Feuerbach dénoncée par Nietzsche³³ ; le lyrisme mystique des *Hymnes à la Nuit* de Novalis, dont le dernier s'intitule *Désir de la Mort* ; et le pessimisme de Schopenhauer, dont la lecture

²⁸ - Voir T.A.Shippey, *op. cit.*, pp. 151-152.

²⁹ - Voir *ibid.*, pp. 136-139, et Humphrey Carpenter, *op. cit.*, pp. 39-40.

³⁰ - Voir *ibid.*, pp. 32, 34, 67-68, 126, 182-184 et 217.

³¹ - Charles Baudelaire, *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, p. 712.

³² - Voir Marcel Schneider, *op. cit.*, pp. 124-125.

³³ - Friedrich Nietzsche, *Nietzsche contre Wagner*, p. 78 : « *La formule feuerbachienne de la « saine sensualité », voilà qui, alors, (...) sonnait comme une parole libératrice aux oreilles de Wagner, et à celles de beaucoup d'Allemands.* »

confirmera Wagner dans ses idées, et dont le cycle de *L'Anneau* sera aussi imprégné. De Schopenhauer, il faut surtout retenir cette pensée : « *Le musicien nous révèle l'essence intime du monde, il se fait l'interprète de la sagesse la plus profonde, tout en parlant une langue que la raison ne comprend pas.* »³⁴ Nous le verrons, cela aura son importance.

Le travail effectué

Il apparaît lors de cette confrontation des sources que Tolkien et Wagner possèdent la même culture. Tous deux ont fréquenté les œuvres de l'Antiquité avec application, Homère surtout, avant de découvrir le monde des mythologies celtique et nordique. Cela n'aurait rien de bien étonnant, si seulement les œuvres produites à partir de ces sources se ressemblaient un peu plus. Les analogies décelées ici et là ne sont que ponctuelles, et ne doivent pas faire oublier certaines différences radicales : que Wagner évoque Fafnir assoupi sur son trésor, il le baptise Fafner et l'origine de son opéra est claire ; Tolkien, lui, le nomme Glaurung et lui adjoint un double, Smaug. Les divergences sont donc profondes quant à l'utilisation de sources pourtant communes. A vrai dire, leurs méthodes sont totalement opposées.

Lorsque Wagner décide de composer le livret d'un opéra, il se livre à un travail de refonte : il commence par rassembler le plus de textes possibles concernant son sujet, pour en avoir la vision la plus complète, et se met à les élaguer progressivement, à les déshabiller pourrait-on dire, afin de n'en garder qu'une trame unique. « *Mes études m'emportèrent ainsi, à travers les poèmes du moyen-âge, jusqu'au fond du vieux mythe allemand originel ; un à un, je parvins à lui arracher les voiles qui lui avait jeté, en le défigurant, la poésie ultérieure, et je parvins enfin à l'apercevoir dans sa beauté la plus virginale.* »³⁵ Wagner poursuit : « *L'unité plastique du sujet mythique avait cet avantage que, tous ces petits détails qui sont indispensables au dramaturge moderne pour expliquer les incidents historiques enchevêtrés, étaient tout à fait inutiles, et que la force de l'exposition pouvait être concentrée sur un petit nombre de moments, toujours importants et décisifs, du développement.* »³⁶ L'ambition du compositeur est de retrouver la pureté de l'action originelle, seule condition d'une poésie supérieure. Il n'élague pas un texte, mais plusieurs, pour un livret simple et complet à la fois.

L'exemple de *Tristan et Isolde* est révélateur : la légende est condensée, mais on rappelle que Tristan a tué Morholt, dont Wagner a fait le fiancé d'Isolde afin de rendre dynamique le premier acte, où se déroule alors un processus d'« *hainamoration* », selon le terme de Lacan. Les aventures des amants secrets, les exils de Tristan et les complots des losengiers s'effacent devant une seule nuit d'amour, où le roi Marke surprend les adultères ; d'où un troisième acte

³⁴ - Cité dans Albert Lavignac, *Le Voyage artistique à Bayreuth*, p. 229.

³⁵ - Richard Wagner, *Une Communication à mes Amis*, p. 130.

³⁶ - *Ibid.*, p. 143.

fait d'une unique scène de dénouement. La trame est claire, et l'action de chaque acte tend vers sa propre fin. On peut même déceler les traces du travail d'accumulation/élagage de Wagner : l'épisode bien connu de la voile blanche ou noire selon qu'Isolde est ou non à bord du navire figurait dans l'esquisse du livret, mais le compositeur l'a supprimé ; pourtant, lorsque le navire est en vue, Tristan demande à Kurwenal :

« *Le pavillon ? Le pavillon ?* »

KURWENAL :

« *Le pavillon de joie*

au mâât, joyeux et clair ! »³⁷

Faut-il le prendre pour un accord tacite, dont Tristan n'a pourtant pas pu être informé, ou pour un souvenir inconscient de Wagner qui trahirait son désir de reconstitution d'un tout à partir de fragments ?

Dans un sens, si Wagner fait subir à ses sources de nombreuses adaptations en vue d'une adaptation scénique, il préserve au moins leur identité. A l'opposé, si Tolkien s'inspire de Kullervo ou de Fafnir, ils ont changé de nom dans son œuvre. Pourquoi ? On peut très bien imaginer une réécriture des légendes celtiques ou des mythes finlandais du *Kalevala* sous forme de roman ; que l'on pense aux *Dames du Lac* de Marion Zimmer Bradley : pourquoi avoir maquillé les sources ? En outre, une œuvre comme *Le Silmarillion* conserve les traces à la fois de la Bible, d'Homère et des mythologies de l'Europe du Nord : pourquoi une telle accumulation ? Il faut se rendre à l'évidence : Tolkien a voulu créer sa propre mythologie, ce qui implique qu'il se soit inspiré de mythes divers sans pouvoir conserver leur identité, auquel cas son travail n'aurait plus rien eu de personnel.

Si Túrin est l'amalgame de Sigurd, Beowulf et Kullervo, d'après Humphrey Carpenter « *ces influences ne sont que superficielles. Les Enfants de Húrin [l'histoire de Túrin] rassemble avec force les traditions finnoises et islandaises et les dépasse pour atteindre dans l'intrigue comme dans l'esprit des personnages un niveau d'élaboration et une subtilité qu'on trouve rarement dans les anciennes légendes* »³⁸. Ce principe d'accumulation fait que Túrin, tuant un dragon, pourrait encore s'appeler Sigurd ou Beowulf, mais que cela lui est refusé puisque aucun des deux n'épouse sa propre sœur ; de même il ne peut simplement s'appeler Kullervo, du fait qu'il n'existe pas de dragon dans le *Kalevala*. L'accumulation oblige l'auteur à maquiller ses sources, comme par un paradoxal souci d'honnêteté intellectuelle.

Ainsi, l'histoire de Beren et Lúthien dépasse, ou tout du moins unifie, des sources qu'une simple réécriture n'aurait pu rendre compatibles : le poème en vieil anglais *Sir Orfeo* présente

³⁷ - *T&I*, III, 2, vv. 439-441, p. 288.

³⁸ - Humphrey Carpenter, *op. cit.*, p. 116.

un roi-elfe qui impose au héros une quête périlleuse grâce à une promesse irréfléchie, comme Thingol ne laissera partir sa fille que si Beren lui apporte un Silmaril de la couronne de Morgoth. Le *Kalevala* présente des affrontements à coups de chants : c'est en chantant que Finrod lutte contre le Verbe de Sauron, dans les geôles duquel le loup-garou dévore, comme Polyphème mais aussi comme le loup-garou de la *Völsunga Saga*, les hommes enchaînés. La Rapunzel des frères Grimm s'enfuit de chez elle grâce à une corde faite de ses cheveux, et c'est le moyen que choisit Lúthien pour quitter son père Thingol en secret. Elle rend la vie à Beren avec l'herbe qui a certainement ressuscité Guildehuec dans le lai d'*Eliduc* de Marie de France, et son Manteau de Nuit, le **heolodhelm* du poème en vieil anglais *Genesis B*, lui sert à endormir Morgoth. La main de Beren arrachée par le loup Carcharoth est, nous l'avons vu, un emprunt aux poèmes eddiques (Tyr et Fenrir dans la version de Snorri), et la chasse que Thingol organise pour le tuer est une reprise dans la chasse au sanglier Twrch Trwyth dans le poème gallois *Mabigion*. Rappelons enfin le chant de Lúthien devant Mandos, tiré du mythe d'Orphée³⁹. Autant de textes que n'aurait pu rassembler une simple juxtaposition.

Il semble donc que certaines analogies pourraient être dues à des sources communes dans l'ensemble. Cela est d'autant plus étrange que ces sources ont été utilisées de manière radicalement opposée. Le pourquoi de telles utilisations, confection d'un drame adapté à la scène ou création d'un récit mythique personnel, reste une réponse limitée : peut-on la justifier à l'échelle de l'œuvre entier ?

³⁹ - Voir T.A.Shippey, *op. cit.*, pp. 192-193.

CHAPITRE II

VISION D'ENSEMBLE

« L'objet visé — qu'il s'agisse d'un acte perceptif, d'un apprentissage, d'un système physiologique ou, dans le cas qui nous occupe, d'un puzzle de bois — n'est pas une somme d'éléments qu'il faudrait d'abord isoler et analyser, mais un ensemble, c'est-à-dire une forme, une structure : l'élément ne préexiste pas à l'ensemble, il n'est ni plus immédiat ni plus ancien, ce ne sont pas les éléments qui déterminent l'ensemble, mais l'ensemble qui détermine les éléments. »

PEREC

Si les sources de Tolkien et Wagner sont, comme nous l'avons vu, à peu près identiques, leurs utilisations radicalement différentes dépendent-elles de la nature même des ouvrages proposés ? De plus, l'auteur construit-il son œuvre en fonction des précédentes, comme cela semble parfois le cas, et si cela est prouvé, dans quel dessein ?

Structures synchroniques

Il est bien évident qu'on ne bâtit pas un opéra à la façon d'un roman ; l'art lyrique a ses lois, mais aussi ses usages : que l'on repense au scandale de *Tannhäuser* à Paris, notamment dû au ballet placé au premier acte et non au second, à la grande colère de ces messieurs du Jockey Club. On aurait pu penser que Wagner adopterait pour ses sujets grandioses le traditionnel découpage en cinq actes des grandes machines historiques ; il n'en fut rien. L'opéra wagnérien est immuablement tripartite⁴⁰. Comme nous l'avons vu, Wagner condense, quitte à écrire de longues tirades pour raconter tout ce qui se passe ou s'est passé hors de la scène, obtenant selon Marcel Schneider un drame « dont les trois parties, au caractère nettement tranché, ont un climat, le premier acte mystique, le deuxième fantastique, le troisième religieux »⁴¹, pour prendre le cas de *Parsifal*. Le choix de Wagner n'est pas arbitraire ; il joue sur la structure interne de ses œuvres, jusqu'à faire de *Siegfried* un opéra en trois actes composés chacun de trois scènes.

⁴⁰ - Le cas de *L'Or du Rhin*, composé de quatre scènes enchaînées, fait certes exception. N'oublions pas cependant qu'il n'est pas un opéra à part entière, mais seulement le prologue d'un cycle d'opéras.

⁴¹ - Marcel Schneider, *op. cit.*, p. 122.

Le premier acte de l'opéra wagnérien expose en général des prémisses qui entraînent au troisième acte les conséquences attendues, aucun personnage n'échappant à son destin. Elsa gagne Lohengrin au prix d'une promesse exigeante, alors que ses ennemis ne sont pas neutralisés ; Tristan et Isolde cherchent à mourir et boivent un philtre qui les voue à un amour impossible à vivre en ce monde. C'est donc logiquement qu'au troisième acte la promesse est rompue à cause des ennemis ; et que la mort s'empare enfin des amants. Le deuxième acte apparemment inutile permet au compositeur de donner à son œuvre la dimension dramatique voulue, en introduisant un duo d'amour, un complot, etc. qui donne une plus grande plausibilité au dénouement : les ennemis Ortrude et Telramund se concertent pour qu'Elsa brise sa promesse à Lohengrin ; la seule rencontre entre Tristan et Isolde mise en scène est celle où les amants sont surpris et Tristan blessé, pour projeter l'action très vite à l'acte suivant. Le dernier acte est ainsi celui du constat⁴². Pas de vraie surprise, donc, et l'œuvre est alors irrémédiablement achevée. Cette structure fait dire à Baudelaire : « *J'ai trouvé dans ceux de ses ouvrages qui sont traduits (...) une méthode de construction excellente, un esprit d'ordre et de division qui rappelle l'architecture des tragédies antiques* »⁴³, bien que ces tragédies aient été fort différentes les unes des autres ; Wagner en ferait donc, comme de bien d'autres choses, la synthèse.

Cette rigueur du tragique grec se retrouve dans Tristan et Isolde, dont chaque acte possède son atmosphère propre, mais s'enchaîne en toute logique avec les autres : du jour, on passe naturellement à la nuit, et de la nuit à la mort. Cette évolution se double d'un renversement méticuleux, du monde des femmes à celui des hommes :

(rôles principaux — lieux — action)

<u>ACTE I^{er}</u>	<u>ACTE II</u>	<u>ACTE III</u>
Brangäne / Isolde	Isolde / Tristan	Tristan / Kurwenal
—————	—————	—————
Les appartements d'Isolde	Un jardin de la cour de Cornouailles	Le château de Tristan
—————	—————	—————
Attente de la venue de Tristan	Dialogue Brangäne / Isolde ; duo Isolde / Tristan ; dialogue Tristan / Marke	Attente de la venue d'Isolde

⁴² - Voir Michel Pazdro, *op. cit.*, p. 11.

⁴³ - Charles Baudelaire, *op. cit.*, p. 703.

La structure tripartite permet à l'œuvre, dont l'action nettement définie est complètement résolue, de se renverser tout en restant symétrique. Chaque opéra, même au sein de *L'Anneau*, peut être considéré comme indépendant et autosuffisant.

Il est tout à fait possible de comprendre *Siegfried* sans avoir assisté à *L'Or du Rhin* ni à *La Walkyrie* : le jeu des questions entre Mime et Wotan au premier acte permet à l'auditeur de tout connaître des opéras précédents, et de suivre *Siegfried* sans rien en perdre. Quelle différence avec les récits de Tolkien ! C'est bien simple : on ne peut jamais profiter pleinement de l'un de ses ouvrages, tout saisir, si l'on n'a pas lu le restant de sa production.

Les lecteurs qui découvrent *Bilbo le Hobbit* apprennent que les deux épées trouvées par les Nains « furent forgées à Gondolin pour les Guerres des Gobelins. (...) Cette ville fut détruite il y a des siècles par les dragons »⁴⁴. A moins de connaître la tragédie de Gondolin, nul ne saisit véritablement la valeur de ces armes ; mais il faudrait pour cela avoir lu *Le Silmarillion*. De même, une allusion au Conseil Blanc n'est explicable que par la lecture du *Seigneur des Anneaux*.

Lire *Le Seigneur des Anneaux*, présenté à l'origine par ses éditeurs comme la suite de *Bilbo le Hobbit*, permet de trouver quelques éclaircissements. Cependant, certaines obscurités persistent. Il est possible d'y lire : « Les Nains étaient une race à part. Dans *Le Silmarillion* sont relatées les étranges circonstances de leur avènement. »⁴⁵ Allusion explicite à un ouvrage qui est toujours inédit à cette époque ! Sans ce texte fondateur, d'ailleurs posthume, le roman garde ses zones d'ombre, sorte de flou artistique, qui deviennent parfois franchement incompréhensibles. C'est le cas pour la chanson de Bilbon, le Lai d'Eärendil, composée à Fondcombe, le demeure d'Elrond le Semi-Elfe : qui est Eärendil ? Pourquoi Aragorn juge-t-il osée pareille chanson sous le toit d'Elrond ? Simplement car Eärendil, devenu une étoile, est le père d'Elrond ; impossible de le savoir sans *Le Silmarillion*, auquel *Le Seigneur des Anneaux* fait d'incessantes allusions (*SdA*, II, 1).

Même le recueil *Les Aventures de Tom Bombadil* s'y rapporte, dès sa préface, en évoquant Túrin et Mím⁴⁶, bien que ses allusions majeures concernent *Le Seigneur des Anneaux* : sans lui, comment voir que le poème *Errance* est une parodie du *Lai d'Eärendil* de Bilbon ? Les écrits de Tolkien sont tous des œuvres à appel, qui foisonnent d'allusions et d'autoréférences. Les erreurs des traducteurs sont les meilleures preuves que l'un ne peut jamais être lu sans les autres. Dans le présent recueil, les toponymes sont nombreux. Le traducteur, différent de celui du *Seigneur des Anneaux*, ne donne pas les mêmes noms aux lieux communs aux deux œuvres : « *Fin-de-Barrière* », « *le Brandevin* » et « *le Tournesaules* », un village et deux

⁴⁴ - *BIH*, 3, p. 69.

⁴⁵ - *SdA*, App. F, I, p. 1227.

⁴⁶ - Cette préface est malheureusement absente de l'édition française. Voir *The Adventures of Tom Bombadil*, p. iv.

cours d'eau, deviennent « *Fin-des-Fouins* », « *le Vin-de-Brandy* », et « *l'Oserette* ». Certes rien de dommageable, mais continuons. Traduire le mot « *orks* » par « *démons* », si cela est conforme au vieil anglais, constitue une inexactitude, puisque le terme désigne expressément chez Tolkien la race dénaturée par Morgoth et Sauron. L'erreur, enfin, est flagrante, lorsque la méconnaissance du *Seigneur des Anneaux* fait traduire « *Shirebourn* » par « *Bornes-du-Comté* », nom de village, alors que ce terme désigne en fait la « *Rivière de la Comté* », ce qui est fort différent (*ATB*, 2).

Quant au *Silmarillion*, œuvre-clé de l'univers de Tolkien, il multiplie lui-même les appels à d'autres textes. A lui-même tout d'abord, étant composé de cinq récits : *Ainulindalë*, *Valaquenta*, le *Quenta Silmarillion* (qui fait explicitement allusion à *Ainulindalë*), *Akallabêth*, et *Des Anneaux de Pouvoir* (où le *Quenta Silmarillion* et *Akallabêth* sont mentionnés trois fois). Les chapitres *Beren et Lúthien* (*QS*, 19) et *Túrin Turambar* (*QS*, 21) sont présentés dans le *Quenta Silmarillion* comme des versions abrégées de deux lais, le *Lai de Leithian* et le *Narn i Hîn Húrin*, qui existent dans les archives de l'auteur. Les chants prétendument célèbres appelés *La Chute de Gondolin* et *Lai d'Éärendil* (différent de celui de Bilbon), auxquels le lecteur est souvent renvoyé, eux, ne semblent exister nulle part, et le mystère subsiste. Même *Le Silmarillion* a besoin d'autres textes pour être parfaitement compris : il n'existe pas chez Tolkien d'œuvre totalement indépendante.

Répétitions générales

Doit-on en conclure que Tolkien compose toujours ses ouvrages en fonction des précédents, au contraire de Wagner ? En ce qui concerne l'écrivain, cela ne fait aucun doute. *Bilbo le Hobbit*, *Le Seigneur des Anneaux* et *Les Aventures de Tom Bombadil* ont leur origine, peu ou prou, dans *Le Silmarillion*, œuvre constamment réécrite dont l'édition posthume tient même compte des romans qu'elle a inspirés : le *Quenta Silmarillion* parle des gardiens des arbres (*QS*, 2 et 22), vraisemblablement les Ents, et *Des Anneaux de Pouvoir* mentionne les Rôdeurs, compagnons d'Aragorn, et les Periannath, les Hobbits, tous créés bien après la conception originelle du *Silmarillion*.

Au sujet de *Bilbo le Hobbit*, on pourrait parler de répétition générale : *Le Seigneur des Anneaux* en devait être la suite, bien que Tolkien ne sût pas très bien quelle histoire il inventerait ; on peut penser qu'il s'est largement inspiré du premier roman pour échafauder le second. Dans chacun, un Hobbit doit quitter la maison de Cul-de-Sac pour partir dans les pays lointains. Passage par un repaire de Trolls, où Frodon fait allusion au voyage de Bilbo (*BlH*, 2 et *SdA*, I, 12) ; repos chez Elrond, où l'on détermine la route à suivre pour repartir ; aventure dans les Monts Brumeux ; passage en forêt, Mirkwood ou Lórien ; mission achevée à la montagne, Erebor ou le Mont du Destin ; réjouissances, récompenses, et retour à Cul-de-Sac où les choses vont mal, soit que les huissiers veuillent vendre les biens d'un Bilbo trop

longtemps absent, soit que les sbires de Saroumane aient saccagé la Comté. La trame du récit, si l'on ne tient pas compte de l'éclatement des lignes narratives du second roman, est identique. Parmi les sources du *Seigneur des Anneaux*, on pourrait ainsi citer *Bilbo le Hobbit lui-même*.

En plus des structures, on y retrouve de nombreux épisodes : Merry et Pippin révèlent ainsi leurs noms avec autant d'insouciance que Bilbo se présenta jadis à Gollum (*SdA*, III, 4 et *BIH*, 5) ; avant de franchir la Moria, la compagnie est prise dans la tempête sur la montagne, où des rochers volent dans la bourrasque, peut-être lancés par les Géants de *Bilbo le Hobbit*, dont c'est le jeu favori (*SdA*, II, 3 et *BIH*, 4). Thorin énonçant ses titres avec emphase, malgré sa tenue défectueuse, se retrouve en Aragorn, que ses vêtements usés n'empêchent pas d'exposer à Éomer sa généalogie (*BIH*, 10 et *SdA*, III, 2). La porte secrète d'Erebor est tout aussi invisible que celle de la Moria (*BIH*, 11 et *SdA*, II, 4) ; et le conflit entre le Maître d'Esgaroth et l'héritier de la couronne a failli se reproduire entre le Surintendant et le prétendant au trône de Gondor (*BIH*, 14 et *SdA*, V, 7 et VI, 5). Enfin, si l'ascension du Rôdeur Aragorn donne son titre à la troisième partie du *Seigneur des Anneaux*, *Le Retour du Roi*, *Bilbo le Hobbit* pourrait être sous-titré avec raison *Le Retour des Rois*, puisque Thorin revient au pays de ses ancêtres, à Erebor, en réclamant le titre de Roi sous la Montagne, et Barde, l'archer qui abat Smaug, est l'héritier du roi de Dale, ville située au pied d'Erebor et jadis ravagée par le dragon, qu'il fera reconstruire et où il ira régner. Dans chaque cas, le retour du roi est annoncé par des chansons. Les exploits de Frodon ne sont pas la simple réplique de ceux de Bilbo, mais *Bilbo le Hobbit* aura été l'étape nécessaire, le tremplin qui a permis à Tolkien de peindre sa fresque du *Seigneur des Anneaux*.

Quant à savoir s'il existe des répétitions générales dans l'œuvre wagnérien, la réponse est plus difficile à donner. Nous l'avons vu, les opéras de Wagner sont autosuffisants et indépendants du point de vue de leur structure : en est-il de même pour leur thèmes, pour leurs compositions respectives ?

D'un opéra à un autre, on peut déceler çà et là quelques ressemblances, peut-être involontaires. Par exemple, la supplique de Kundry à Parsifal,

« Sois seulement une heure à moi,
seulement une heure être à toi ! »⁴⁷

rappelle celle d'Isolde à Tristan :

« Une heure seulement,
une heure seulement
veille avec moi ! »⁴⁸

⁴⁷ - *Psf*, II, vv. 514-515, p. 839.

Est-ce une réminiscence inconsciente, ou une allusion qui annoncerait déjà le salut de Kundry par sa mort tant désirée, à l'exemple d'Isolde qui parvient à renoncer à la vie sur le corps de son amant ? De même, existe-t-il un lien voulu entre les paroles d'Isolde, qui retrouve Tristan à l'agonie,

« *Isolde ruft :*
Isolde kam. »⁴⁹

(« *Isolde appelle :*
Isolde est venue. »)

et celles de Siegfried éveillant Brünnhilde :

« *Brünnhilde lebt !*
Brünnhilde lacht ! »⁵⁰

(« *Brünnhilde vit,*
Brünnhilde rit ! »)

comme un présage de leur fin prochaine ? De façon plus certaine, ces souvenirs plus ou moins conscients sont devenus fortement parodiques dans *Les Maîtres Chanteurs*, où Wagner arrive à rire de lui-même. Hans Sachs en train de retravailler une paire de chaussures dans son atelier,

« *C'est mon destin de faire toujours des souliers ;*
de jour, de nuit, le métier ne me lâche pas ! »⁵¹

est un clin d'œil à Mime s'acharnant à refaire une épée dans sa forge :

« *Je frappe et martèle seulement*
parce que l'enfant l'exige (...)
et m'insulte si je ne forge pas ! »⁵²

De plus les opéras de la maturité n'ont-ils pas quelque dette envers les opéras de jeunesse ? Dans *Les Fées*, Lorindal doit ignorer huit ans les origines d'Arda, comme Elsa doit promettre à Lohengrin de ne jamais chercher à savoir d'où il vient ni qui il est ; et de même que Wagner pensait composer sur son héros libre deux opéras, *Le jeune Siegfried* et *La Mort de Siegfried*, de même il avait d'abord conçu la vie de Rienzi en deux œuvres, *La Grandeur de Rienzi* et *La Chute de Rienzi*. Enfin, la cantate *La Cène des Apôtres* ne constitue-t-elle pas d'un point de vue musical une répétition générale de *Parsifal*, comme les *Wesendonck Lieder* celle de *Tristan et Isolde* ?

Si cela était, on pourrait exploiter l'idée émise par Michel Fano au colloque de Nice en 1988, selon laquelle *L'Or du Rhin* serait le noyau microcosmique, sorte de plan, du cycle macrocosmique qu'est *L'Anneau*. Dans la première scène, le vol de l'or par Alberich annoncerait la série de vols du prologue entier : les Géants volent l'otage Freia, Alberich vole le Tarnhelm à Mime, Wotan vole l'Anneau à Alberich, comme Fafner le vole à Fasolt. Dans

⁴⁸ - *T&I*, III, 2, vv. 44-46, p. 290.

⁴⁹ - *T&I*, III, 2, vv. 40-41, p. 290.

⁵⁰ - *Sgf*, III, 3, vv. 402-403, p. 634.

⁵¹ - *MCN*, III, 4, vv. 39-40, p. 415.

⁵² - *Sgf*, I, 1, vv. 41-42 et 44, p. 574.

la deuxième scène, les disputes entre Wotan, Fricka, les dieux et les Géants seraient reprises dans *La Walkyrie* : dispute entre Hunding et Siegmund, entre Fricka et Wotan, entre Brünnhilde et Siegmund, entre Wotan et Brünnhilde. Dans la troisième scène, les violences d'Alberich sur Mime et les Nibelungen, et de Wotan sur Alberich, se retrouveraient aussi dans *Siegfried* : Mime brimé par Siegfried, menacé par Wotan, et finalement abattu par Siegfried, meurtrier de Fafner. Dans la scène finale, la ruse assassine de Fafner contre Fasolt serait un avant-goût du *Crépuscule des Dieux* : Brünnhilde trahie par Siegfried lui-même drogué par Hagen, complot contre Siegfried, meurtre de Siegfried et Gunther par Hagen. Représentation générale *a posteriori*, mais justement possible en cela, puisque le livret de *L'Or du Rhin* a été composé le dernier du cycle, et preuve supplémentaire de la cohérence au sein de *L'Anneau*. Le prologue et les trois journées sont liés, tout naturellement ; mais si certaines influences au sein de l'œuvre entier sont possibles, les opéras de Wagner forment-ils pour autant un tout uni ?

Structures diachroniques

Peut-on perler d'un univers wagnérien ? Ces œuvres constituent-elles un monde, ou des mondes ? *A priori*, rien ne permet de rattacher la tradition celtique de *Tristan et Isolde* au cycle nordique de *L'Anneau*, ni une œuvre d'inspiration historique comme *Les Maîtres Chanteurs* au mystique *Parsifal*. Pourtant, des liens existent entre certains opéras proches de nature. Se présentant devant l'assemblée des Maîtres Chanteurs, Walther von Stolzing dit avoir trouvé son maître en Walter von der Vogelweide, poète mis en scène par Wagner dans *Tannhäuser*, dont *Les Maîtres Chanteurs* est la reprise parodique. Nouvelle allusion plaisante à lui-même, Wagner met dans la bouche de Sachs quelques paroles,

« *Je connais une triste histoire
d'Iseult et de Tristan* »⁵³

chantées sur un air de *Tristan et Isolde*.

Au-delà du jeu des allusions, il existe des liens plus fermes entre opéras. L'aveu tant attendu par Elsa de la part de son époux,

« *Par le Graal je fus envoyé à vous :
mon père Parzifal en porte la couronne,
son chevalier je suis, et j'ai nom Lohengrin* »⁵⁴

établit un rapport véritablement filial entre *Lohengrin* et *Parsifal*, bien que nous connaissions le fils avant le père pour ce qui est de l'ordre de la composition musicale. A propos du travail de Wagner, Albert Lavignac note une forte ressemblance entre « *les accords par lesquels il*

⁵³ - *MCN*, III, 4, vv. 126-127, p. 417.

⁵⁴ - *Lhg*, III, 3, vv. 36-38, p. 195.

représente le cygne, aussi bien dans *Lohengrin* que dans *Parsifal*. Et quoi de plus naturel ? N'est-ce pas toujours le cygne du Graal ? »⁵⁵ Plus que d'un sujet réparti sur deux opéras, c'est d'une même musique qu'il faut parler. Les thèmes musicaux se répondent dans l'œuvre de Wagner : de *Lohengrin* à *Parsifal*, donc, mais aussi de *Tristan* aux *Maîtres Chanteurs*, et tout au long de *L'Anneau*. Que penser enfin du dernier acte de *Tristan et Isolde*, dans la première esquisse du compositeur, où Parsifal apparaît en personne au chevet de Tristan blessé ? Cet épisode, supprimé lors de l'élagage de la trame narrative, n'est-il pas révélateur de l'envie de mêler un tant soit peu les livrets ?⁵⁶

La raison à tout cela tient probablement à la date du choix du sujet de ces opéras, approximativement : 1838 pour *Le Vaisseau fantôme*, 1841 pour *Lohengrin*, 1842 pour *Tannhäuser*, 1843 pour *L'Anneau*, 1845 pour *Les Maîtres Chanteurs* et *Parsifal*, et au plus tard 1854 pour *Tristan et Isolde* ; c'est-à-dire une période très courte si l'on pense que la dernière note du dernier opéra a été écrite en 1882. Pour reprendre les mots de Thomas Mann, « pendant la décennie de 1840 à 1850 se trace, du Vaisseau fantôme à Parsifal, le programme de toute son œuvre, dont les diverses parties, imbriquées les unes dans les autres, seront exécutées sans que le compositeur ait jamais cessé de penser simultanément à elles toutes dans les années suivantes (...). A vrai dire, il n'y a pas de chronologie de ses œuvres. Elles naissent à telle date et surgissent d'un coup. »⁵⁷

Mais n'existe-t-il pas au contraire une chronologie des œuvres de Wagner ? Non pas celle de leur composition, mais celle de leur place dans le « livre unique » wagnérien dont parle Dominique Jameux, cet « ensemble à la fois clos et ouvert, et d'une homogénéité presque inquiétante [dont] la lecture peut se faire par feuillets séparés, intervertis, discontinus »⁵⁸. A supposer que l'on veuille rassembler ces feuillets et les mettre dans un ordre plus ou moins logique, voici ce qu'il serait possible d'y lire : tout d'abord les origines du monde, au nord, et les exploits des premiers hommes autour du Rhin, racontés dans *L'Anneau du Nibelung*. Passe alors le monde arthurien des cycles bretons et de *Tristan et Isolde*, traversé par l'apparition de *Parsifal* errant, champion de la foi chrétienne. Au X^e siècle, son fils *Lohengrin* quitte le Montsalvat, probablement situé dans les Pyrénées, pour se mêler à Anvers aux gens de Brabant et de Thuringe. Trois siècles plus tard, c'est en Thuringe que se déroule l'action de *Tannhäuser*, et en Bavière, encore trois siècles après, celle des *Maîtres Chanteurs de Nuremberg*. Quant au Hollandais du *Vaisseau fantôme*, il peut surgir tous les sept ans de la tempête, probablement à partir du XV^e siècle.

Il est fort tentant de prêter à Wagner le désir de créer sa propre *Comédie Humaine*, peinture de l'âme allemande par le récit de ses principales légendes, des origines à l'ère moderne.

⁵⁵ - Albert Lavignac, *op. cit.*, p. 239.

⁵⁶ - Voir Michel Pazdro, *op. cit.*, p. 296.

⁵⁷ - Cité par Marcel Schneider, *op. cit.*, p. 36.

⁵⁸ - Voir Michel Pazdro, *op. cit.*, p. 17.

Certains échos, musicaux ou thématiques, en assureraient la continuité, pour ne pas dire la cohérence : il existe bien plusieurs mondes wagnériens, comme autant de civilisations diverses, mais chacun prend sa place au sein d'un unique univers.

Le terme de cohérence vient d'être prononcé : rapporté aux œuvres de Tolkien il sonne apparemment comme un mot d'ordre. Lorsqu'en préface à son édition du *Silmarillion* Christopher Tolkien écrit qu'« *il ne faut pas chercher une parfaite cohérence (ni à l'intérieur du Silmarillion lui-même, ni entre ce livre et les autres écrits déjà publiés par [son] père)* »⁵⁹, il est permis de douter. En effet, si ce texte est, nous l'admettons, une somme d'écrits divers réunis pour former une vaste épopée, on n'y trouve pas d'incohérence flagrante, ni en lui-même, ni avec les autres œuvres. Le fait qu'il soit posthume peut trouver son explication, non dans son possible état d'inachèvement, mais dans la constante volonté de son auteur de le retravailler pour le faire correspondre parfaitement avec le reste de sa création. Nous l'avons vu, *Le Silmarillion* porte même la trace des romans qu'il a inspirés.

Au-delà des simples ressemblances, des analyses entre schémas narratifs, ou du jeu allusif de ces récits à appel, on peut relever ici et là quelques détails anodins en apparence, voire gratuits, qui révèlent en fait la cohérence du monde créé par Tolkien. Dans *Le Silmarillion*, au sujet des plus puissants des Valar, il est dit que « *quand Manwë monte sur [son] trône, son regard, si Varda est à ses côtés, voit plus loin qu'aucun regard (...). Et lorsque Manwë est auprès d'elle, Varda entend plus clairement que tout autre* »⁶⁰. Il faut attendre que des siècles s'écoulent pour que l'on mentionne, dans *Le Seigneur des Anneaux*, deux collines jumelles, coiffées chacune d'un siège de pierre, qui démultiplient l'un les pouvoirs de la vue et l'autre ceux de l'ouïe, Amon Hen et Amon Lhaw (*SdA*, II, 10). De même, à la chute de Morgoth, il est dit que les Balrogs s'enfuirent et se tapirent dans les profondeurs de la terre ; c'est dans les ténèbres souterraines de la Moria que Gandalf succombe à l'un de ces esprits maléfiques (*QS*, 24 et *SdA*, II, 5). D'ailleurs, chez Tolkien, les maîtres du mal gardent un air de famille certain, bien que jamais explicitement mentionné. Sauron est bien l'héritier de Morgoth, en cela qu'il subjugué ses victimes par son regard terrifiant, et décime ses ennemis en leur envoyant la peste (*QS*, 13 et 21, et *SdA*, II, 2 et App. B). Enfin, de même que Morgoth essayait en vain de sonder l'esprit de Melian, la Maia épouse du roi Thingol, de même Sauron ne parvient pas à mettre à jour les pensées de Galadriel (*QS*, 21 et *SdA*, II, 7). Quant à Grond (Broyeur), le Marteau de Morgoth, il donne son nom au bélier à tête de loup — souvenir du loup Carcharoth ? — qui brise les portes de Minas Tirith à la fin du Troisième Age (*QS*, 18 et *SdA*, V, 4).

⁵⁹ - *Le Silmarillion*, introduction, p. 10.

⁶⁰ - *Vala*, p. 27.

De tels échos implicites montrent aussi que *Bilbo le Hobbit*, bien qu'écrit à l'origine en marge du monde de Tolkien, reste fidèle à l'esprit du *Silmarillion*. Outre les épées fabriquées à Gondolin, référence explicite, il évoque le danger qu'il y a à parler avec un dragon comme Smaug, souvenir tacite de Túrín ensorcelé par les propos de Glaurung le Ver (*BIH*, 12 et *QS*, 21) ; et la distinction faite entre les races elfiques (Elfes de Lumière⁶¹, Elfes Profonds, Elfes Marins et Elfes des Bois) vient tout droit de la classification présentée dans *Le Silmarillion* (Calaquendi, Noldor, Teleri et Nandor).

C'est ce système de rappels non exprimés qui permet au *Seigneur des Anneaux* de mieux insérer *Bilbo le Hobbit* dans le monde de la Terre du Milieu, en le rattachant à la source première du *Silmarillion*. Ainsi, lorsque Gandalf quitte Bilbo et les Nains pour aller s'occuper du Nécromancien (*BIH*, 7), Tolkien fait de cet être extrêmement mystérieux l'une des identités de Sauron, ce qui n'était pas prévu à l'origine, mais n'est révélé que dans *Le Seigneur des Anneaux*. Les Grands Eléphants dont parle Gandalf y apparaissent sous les traits des gigantesques Oliphants ; Radagast, qui n'était qu'un cousin de Gandalf, y devient un des membres de son Ordre des Mages ; les Elfes Sylvains de Mirkwood bandent les yeux des étrangers venus chez eux, ce qui doit être un trait propre à leur race, puisque leurs frères de Lórien en font autant par la suite. Tout y est réexploité, jusqu'à l'expression fétiche de Bilbo, « *La troisième fois rachète tout* » (*BIH*, 12 et *SdA*, IV, 4), pour s'inscrire dans la continuité du *Silmarillion*, dont *Le Seigneur des Anneaux*, plus que *Bilbo le Hobbit*, est la suite. Ce n'est pas innocemment que Damrod, un des guerriers de Faramir, invoque la protection des Valar (*SdA*, IV, 4)

Quant aux *Aventures de Tom Bombadil*, elles sont en quelque sorte la cerise placée sur le gâteau, le parachèvement de ce travail de cohérence : on y trouve expliquées dans le détail, bien que là encore aucun lien ne soit explicite, les remarques du *Seigneur des Anneaux* concernant les visites de Tom au fermier Maggotte (*ATB*, 2), et l'origine de son « *absurde histoire de blaireaux* »⁶². De même, le recueil fait de très discrètes allusions au retour du roi (*ATB*, 2).

On peut conclure sur l'idée que tout, dans les œuvres de Tolkien, trouve quelque part son explication, même les remarques les plus anodines, ou les allusions aux mystérieux Mages Bleus et aux chats de la reine Berúthiel⁶³. La seule incohérence inexplicable se trouve dans *Le Seigneur des Anneaux*, où il est dit que la région d'Ithilien avait « *une beauté de dryade échevelée* »⁶⁴ : or il n'est question nulle part ailleurs dans l'œuvre entier de dryade, créature

⁶¹ - *BIH*, 8, p. 208. La traduction de « *Light-Elves* » par « *Elfes Légers* » est une erreur : il s'agit en réalité des Elfes qui ont pu voir Valinor baignée par la lumière des Deux Arbres, d'où leur nom de « *Calaquendi* », « *Elfes de Lumière* ».

⁶² - *SdA*, I, 7, p. 155. Voir *ATB*, 1, pp. 13-15.

⁶³ - Voir J.R.R. Tolkien, *Contes et Légendes inachevés*, vol. 3, pp. 199-200.

⁶⁴ - *SdA*, IV, 4, p. 698. Voir aussi *QS*, 18, p. 200 et 24, p. 333, où Morgoth perd un pied, puis les deux à la fois : incohérence par excès après l'incohérence par défaut de l'Ithilien ? Enfin, Morgoth étant d'essence divine, il aura peut-être trouvé moyen de retrouver le pied perdu.

relevant directement de la mythologie gréco-latine. Une erreur d'inattention ? L'exception qui confirme la règle, dirons-nous.

En conclusion de cette première étude, nous constatons donc que les œuvres de Tolkien et Wagner ont des points de ressemblance, que ces ressemblances ponctuelles sont peut-être dues à des sources communes, bien qu'utilisées tout à fait différemment, et que ces œuvres, même disparates, semblent former deux ensembles organisés. Cela est flagrant pour Tolkien, et envisageable pour Wagner. Car la volonté dont chacun fait preuve pour donner à ses productions une cohérence avec soi-même et les autres œuvres est le signe d'un travail plus vaste : Tolkien cherche à créer une mythologie complète où s'inscriraient tous ses écrits, l'univers de la Terre du Milieu ; Wagner pense certainement son œuvre comme la fresque reconstituée des mythes et légendes de l'Europe du Nord ; cette cohérence est la première condition à respecter pour quiconque désire construire sa propre cosmogonie, ou en d'autres termes, bâtir un monde. Mais elle n'y suffit pas. Voyons à présent comment nos auteurs auront mené à bien leur entreprise...

DEUXIEME PARTIE

L'AMBITION DU DEMIURGE

CHAPITRE III

LEGENDE ET FEERIE

« *Sphères de rêve et de magie,
Nous vous atteignons à présent.* »

GOETHE

L'univers wagnérien se rapprocherait assez de la *Comédie Humaine* de Balzac, où quelques liens unissent des œuvres diverses et indépendantes ; le monde de Tolkien évoquerait plutôt *A la Recherche du Temps perdu* de Proust, en une même fresque racontée au fil d'œuvres qui se suivent. Nos deux auteurs ont pourtant une différence radicale avec ces ensembles romanesques, fictifs mais profonds reflets de leur temps : la volonté de créer un univers et des sociétés indépendants de ceux dans lesquels ils ont vécu. Proust et Balzac mettent en scène leurs personnages dans un monde qu'ils connaissent, à la différence de Tolkien et Wagner dont les œuvres sont uniquement constituées de récits mythologiques et légendaires.

Bâtir un monde, certes, mais un monde à part. Qu'est-ce à dire ? Tolkien et Wagner ont-ils la même conception de cette différence ? Quel monde imaginaire créer, comment le définir par rapport à la réalité, et comment lui donner l'étincelle de vie ?

Des univers fantastiques ?

Il est moins aisé qu'il n'y paraît de qualifier les œuvres de Wagner et Tolkien. En effet, les opéras du premier ne sont pas tous purement mythologiques ni purement historiques ou légendaires ; les récits du second ne relèvent ni de la science-fiction, ni du conte de fées au sens traditionnel du terme. Essayons de mieux les cerner.

Nous entendons par *fantastique* ce qui est créé par l'imagination, ce qui n'existe pas dans la réalité ou semble tel, et en quelque sorte l'apparition dans le monde réel de phénomènes incompatibles avec les lois physiques connues ; ce qui se distingue du simple *imaginaire*,

chose sans réalité qui n'existe que dans l'imagination. Le *légendaire* est alors un fantastique qui trouve son origine dans les récits traditionnels, à la semblance du *fabuleux*. En ce qu'il dépasse les lois physiques connues, le fantastique est assimilable au *surnaturel*, que l'origine du phénomène soit divine ou non. Le tout peut être caractérisé par le terme de *merveilleux*, qui désigne ce qui, tout d'abord, étonne, essentiellement par son caractère inexplicable, voire magique, puisque la signification du rituel de magie est incompréhensible à tous, sauf au magicien. De telles définitions *a priori* sont nécessairement arbitraires, et susceptibles de recevoir quelques corrections.

Examinons par exemple, chez Wagner, le cas du *Vaisseau fantôme*, qui demeure assez simple : né des contes populaires, le Hollandais est légendaire ; sa survie au fil des siècles étant contraire au postulat qui veut que tout homme soit mortel, il tient aussi du fantastique ; enfin, puisque cela est dû à une malédiction divine, c'est un être surnaturel. Admettons que si l'immortalité de Kundry donne un caractère fantastique à *Parsifal*, l'œuvre est avant tout placée sous le signe du plus haut surnaturel, celui des miracles de la foi. En ce qui concerne *Tristan et Isolde*, sujet perpétué par une des traditions occidentales les plus durables, c'est le légendaire qui l'emporte, malgré le philtre préparé par la reine d'Irlande, une magicienne. Là où de telles définitions montrent leur insuffisance, non en elles-mêmes mais dans leur emploi, c'est que le philtre, fantastique à nos yeux, ne l'est certainement pas à ceux de la reine.

Poursuivons. Les livrets de *L'Anneau du Nibelung* sont légendaires, puisque issus du fonds mythologique nordique, et surnaturels ; les montures volantes des Walkyries, le dragon Fafner, le Tarnhelm, l'Anneau et la potion d'oubli leur donnent aussi un cachet merveilleux. Le surnaturel a sa place dans le monde des premiers hommes, mais dans *L'Or du Rhin*, avant leur apparition, les choses sont moins nettes. Aux yeux des mortels que nous sommes, les Ondines, les Géants et les Nibelungen appartiennent au domaine du fantastique ; mais aux yeux de ces créatures et des dieux, quoi de plus naturel ? Alberich respire à la fois dans l'air et sous l'eau, l'immortalité se gagne grâce à la culture de pommes particulières, et Donner invoque la nuée par son chant pour former un arc-en-ciel sur lequel les dieux peuvent marcher : le fantastique ne l'est pas pour tout le monde.

Enfin, *Tannhäuser*, *Lohengrin* et *Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg* constituent un triptyque où l'imaginaire intervient dans l'histoire. L'un se déroule « en Thuringe, près d'Eisenach, au XIII^e siècle »⁶⁵, le second met en scène un personnage historique, le roi Henri l'Oiseleur, et le dernier a pour cadre la cité de Nuremberg au XVI^e siècle. Pourtant, le Venusberg et la rédemption miraculeuse opérée par Elizabeth, le chevalier légendaire et la sorcière qui métamorphose le frère d'Elsa en cygne, et un Hans Sachs tiré tout droit de la tradition populaire, ont de quoi faire préférer la qualification de merveilleux ou légendaire à

⁶⁵ - *Ths*, didascalies initiales, p. 89.

celle d'historique. Bien que de nombreux phénomènes étranges semblent ne pas surprendre les personnages, ils paraîtront fantastiques au spectateur, notamment du fait de prodiges multiples réalisés sur scène de préférence — nous verrons bientôt pourquoi. S'il apparaît que le fantastique est question de point de vue, Wagner adopte toujours, pour son public, le point de vue humain.

L'univers de la Terre du Milieu n'a pas véritablement les mêmes conceptions de l'extraordinaire. Si Wagner adopte le point de vue humain, ce qui pour les races légendaires semble normal devant étonner le spectateur du XIX^e siècle, Tolkien adopte le point de vue inverse, l'auteur présumé du *Seigneur des Anneaux* étant un Hobbit familier des Elfes, Nains, et autres créatures fabuleuses. L'œuvre n'en demeure pas moins placée sous le signe de l'imaginaire, même s'il est précisé que les Hobbits vivent toujours, bien que rares soient ceux qui peuvent encore les apercevoir, leur faculté naturelle pour se fondre dans le paysage pouvant paraître magique à nos yeux (*SdA*, Prologue I). La différence avec Wagner est donc que si le fantastique dépend du point de vue adopté, Tolkien en rend compte dans ses œuvres. Ainsi, les Hobbits sont pour les cavaliers de Rohan des personnages de légende et de chansons (*SdA*, III, 2), tout comme les Nains sont pour nous « *une race abandonnée au conte populaire où subsiste du moins une parcelle de vérité* »⁶⁶. Le légendaire, dans la Terre du Milieu, est donc le souvenir soudain rendu d'un monde réel oublié, à l'exemple des Ents, qui sont à l'origine bien réelle d'une expression hobbitte, « *le jour (...) où les arbres se mettront en marche* »⁶⁷, équivalent de notre « jour où les poules auront des dents », pour désigner un phénomène sans existence possible.

L'emploi du merveilleux

L'étonnement qui résulte de la confrontation avec ces phénomènes surnaturels n'est donc pas le même pour Wagner et Tolkien. La façon dont est perçu l'écoulement du temps dans ces deux mondes est significatif. Chez nos auteurs, il arrive que le temps suspende parfois son vol. Il ne s'écoule plus dans les cavernes du Venusberg, devient monotonie et lasse Tannhäuser (*Ths*, I, 2). Cela est certainement dû aux pouvoirs de Vénus, mais il n'en est rien dit. Il arrive aussi que le temps s'écoule de façon imperceptible. Le premier et le dernier acte de *Parsifal* se déroulent chacun un Vendredi Saint : un an au moins les sépare, mais rien ne permet de dire combien de temps met Parsifal pour arriver chez Klingsor, ni combien de temps durent ses errances avant son retour à Montsalvat. On pourrait dire la même chose de

⁶⁶ - *SdA*, App. F, II, p. 1232.

⁶⁷ - *SdA*, App. D, p. 1195. Nous comprenons mieux ainsi les railleries dont Sam est l'objet, lorsqu'il affirme que son cousin a vu un orme marcher, en *SdA*, I, 2, pp. 60-61.

Tristan et Isolde, bien que la blessure de Tristan réduise beaucoup la durée qui sépare le deuxième acte du troisième.

De même, dans *L'Anneau du Nibelung*, il est difficile de dresser une chronologie précise. L'action de *L'Or du Rhin* peut être contenue dans une journée, les deux premières scènes étant au plus simultanées et les suivantes venant s'y enchaîner sans interruption ; *La Walkyrie* et *Siegfried* s'étalent sur deux jours, première journée au premier acte et seconde aux suivants ; *Le Crépuscule des Dieux* est déjà plus difficile à saisir : le jour se lève et se couche au premier acte sur le rocher de Brünnhilde, mais Siegfried doit avoir eu entre temps la possibilité d'atteindre le palais de Gunther et d'en revenir ; un jour enfin doit s'écouler pour chacun des actes suivants, bien que le soleil qui se lève au début du deuxième acte ne se couche qu'à la fin du troisième, et que rien n'interdise d'en faire la même journée.

Cette imprécision croît encore si l'on s'intéresse au temps qui sépare chacun de ces opéras. Entre *Siegfried* et le *Crépuscule des Dieux*, une nuit s'écoule, peut-être plus. Entre *La Walkyrie* et *Siegfried*, c'est le temps d'une gestation et d'une enfance, ce qui à la rigueur pourrait s'étaler sur quinze à vingt ans. Entre *L'Or du Rhin* et *La Walkyrie*, on ne peut rien affirmer. Wotan recherche Erda, engendre avec elle Brünnhilde et peut-être les autres Walkyries, et de son union avec une femme-louve naissent Siegmund et Sieglinde, dont l'âge nous est inconnu. De même, entre le moment où il a bu à la source de la sagesse et la construction du Walhalla, qui peut dire combien de temps s'est écoulé ? Le spectateur devient pareil aux Nornes aveugles dont la corde a fini par se rompre. Les contours sont volontairement estompés, comme pour créer le merveilleux d'un temps mythique.

Le temps s'arrête aussi dans les œuvres de Tolkien. Il est dit dans *Bilbo le Hobbit* que le temps passe vite à Fondcombe, la demeure d'Elrond, en ce sens qu'on ne le sent pas s'écouler (*BLH*, 3). Même lorsqu'il y a pris sa retraite, dans *Le Seigneur des Anneaux*, Bilbon n'arrive pas à compter les jours. Il se produit la même chose en Lórien, le bois de la Dame Galadriel, où les arbres ne sont jamais nus, soit couverts de feuilles, soit de fleurs : les membres de la Compagnie de l'Anneau y perdent la notion de durée, celle du décompte des jours aussi bien que celle d'époque, car le présent n'y est plus séparé du passé (*SdA*, II, 1 et 6-9). Fondcombe et la Lórien sont deux lieux merveilleux hors du temps. Cela pourrait être dû au caractère immortel des Elfes ; que l'on pense à Legolas pour qui la construction de Meduseld, le palais royal de Rohan, est chose récente, alors qu'elle est déjà un sujet de chanson pour les hommes qui y vivent (*SdA*, III, 6). Pourtant, à la différence du Venusberg, l'intemporalité qui règne sur ces lieux est expliquée : Elrond et Galadriel possèdent tous deux un Anneau de Pouvoir, dont le sortilège permet de placer ces domaines hors du monde, comme le confirme l'appellation de Vallée Cachée pour Fondcombe. Quant au temps qui s'écoule dans la Terre du Milieu, il demeure imprécis pour les récits — posthumes — du Premier Âge du monde, mais pour les

Âges qui suivent, les chronologies, qui couvrent plus de six mille ans d'histoire, sont extrêmement détaillées⁶⁸.

Si Tolkien et Wagner font usage du merveilleux, c'est d'un merveilleux différent. Nous venons de le voir en ce qui concerne les questions de temporalité, chez Wagner l'inexplicable reste inexplicable, chez Tolkien il est expliqué. Cette explication est possible puisque chaque légende a son fond de vérité : le recherche des Ents-femmes par les Ents est devenue légende, mais Pippin et Merry découvrent que cela est bien réel (*SdA*, III, 4) ; Celeborn, l'époux de Galadriel, affirme par ailleurs que les récits des vieilles femmes sont parfois bien utiles aux sages, et c'est en effet la vieille infirmière Ioreth qui rappelle à Gandalf les contes sur le roi thaumaturge, ce qui permet de sauver de nombreux blessés (*SdA*, II, 6 et V, 8). Dans tout l'œuvre de Tolkien, le merveilleux apparaît comme un phénomène réel, devenu chanson ou légende, qui redevient réalité. A Erebor, le retour du Roi sous la Montagne hantait l'imaginaire collectif, et la légende se réalise avec le retour de Thorin. *Le Seigneur des Anneaux* est en ce sens une entreprise de démystification, car toutes les légendes y sont systématiquement expliquées, et leurs mécanismes démontés et exposés ; le lecteur assiste même à la naissance d'un de ces contes pour enfants : Bilbon Sacquet décide au beau milieu de son banquet d'anniversaire de se rendre invisible grâce à l'Unique et de quitter pour toujours la Comté, ses voisins en parlent longtemps, le supposent mort, et Sacquet le Fou entre dans le répertoire des histoires pour jeunes Hobbits (*SdA*, I, 2). Le réel est devenu légende ; comment nier alors que les légendes, ces « *fables élaborées par les hommes à mesure que le souvenir se perd* »⁶⁹, puissent être des réalités, même lointaines ? Le merveilleux, c'est le familier devenu étranger.

Tolkien va plus loin, grâce aux Ents et Sylvebarbe : ils tiennent du fantastique autant que du naturel, puisque à mi-chemin entre l'arbre et l'homme, et les deux en même temps. Les Huorns, ces Ents sauvages, sont-ils des arbres éveillés ou des hommes arbresques ? Même Sylvebarbe n'en sait rien. Leur spectacle merveilleux, pour les hommes de Rohan comme pour Legolas, est de la magie ; or quoi de plus naturel que les Ents ? Gandalf évoque les contes de jadis, et Théoden peut enfin s'exclamer : « *Hors des ombres de la légende, je commence à comprendre un peu la merveille des arbres.* »⁷⁰ Il en va de même au sujet des Elfes : Gandalf insiste sur le fait que leurs anneaux merveilleux ne sont pas magiques mais elfiques (*SdA*, I, 2). C'est là encore une question de point de vue, ce qui va de soi pour les uns, qui comprennent l'art elfique de la forge, devenant magique pour ceux qui n'en ont aucune idée. Ainsi, l'incantation de Gandalf pour allumer un feu avec son bâton, « *naur an*

⁶⁸ - Voir *SdA*, App. B, pp. 1157-1179, et Robert Foster, *The complete Guide to Middle-Earth*, pp. 436-441.

⁶⁹ - *SdA*, III, 2, p. 479.

⁷⁰ - *SdA*, III, 8, p. 592.

edraith ammen ! »⁷¹, est une phrase en langue elfique, rien de plus. Enfin, lorsque ce dernier se débarrasse de Grima Langue-de-Serpent, un traître au service de Saroumane, il est impossible de dire si l'éclair qui tombe du ciel sur l'espion est dû aux pouvoirs du Magicien, ou à l'orage qui couvait au-dessus d'eux (*SdA*, III, 6). La magie, en ce sens, est indissociable de la nature.

Si l'on consulte l'essai *Du Conte de Fées*, on constate que pour Tolkien « surnaturel est un mot difficile et dangereux dans toutes ses acceptions, des plus larges aux plus strictes. Mais on ne peut guère l'appliquer aux fées [les Elfes] à moins de ne prendre le sur que pour un préfixe superlatif. Car c'est l'homme qui est, en contraste avec les fées, surnaturel (...); alors qu'elles sont naturelles, beaucoup plus naturelles que lui »⁷². L'étonnement que procurent ces êtres, leur art, les Ents, les bâtons de sorcier, etc. se double d'une prise de conscience : le merveilleux est une réalité naturelle dont nous avons perdu le savoir.

En ce qui concerne Wagner, les choses se présentent différemment. Comme dans les récits de Tolkien, le merveilleux existe, mais la prise de conscience qu'il suscite semble être tout à fait contraire : le merveilleux reste du pur merveilleux, à jamais inexplicable par nos lois physiques. Ainsi, des deux pouvoirs surnaturels qui s'affrontent dans *Lohengrin*, la croyance païenne d'Ortrude et la foi chrétienne du Chevalier au Cygne, aucune n'est accessible à l'entendement humain, puisque métaphysique. Ce parti pris de pur merveilleux peut être décelé chez Wagner en août 1851, lorsqu'il décide de réécrire *La Mort de Siegfried*, alors poème héroïque, pour en faire un sujet mythique, cherchant en quelque sorte à consacrer ce qui n'était que lointain.

Cette volonté apparaît très tôt dans la composition de ses opéras, car comme le remarquait déjà Baudelaire, « ils ont un aspect général décidément légendaire : le *Tannhäuser*, légende ; le *Lohengrin*, légende ; légende, le *Vaisseau fantôme* »⁷³. Wagner refuse la reconstitution fidèle du grand opéra historique alors en vogue, qui pêche par ses excès de couleur locale, et préfère le passé imaginaire des récits populaires, qui a l'avantage de préserver l'âme d'un monde, plutôt que sa dépouille naturalisée. « *Le Moyen Age chevaleresque, où le trouve-t-on ressuscité, dans sa chair et son esprit, comme il l'est dans Lohengrin ? Et les Maîtres Chanteurs ne parleront-ils pas de l'essence allemande aux siècles les plus lointains ?* »⁷⁴ demande Nietzsche, pour qui le compositeur ne se livre pas à de simples représentations rationnelles, mais rend la vie, et fait participer le spectateur à de véritables mystères. « *Nous voyons en de prodigieux miroitements éthérés nous-mêmes et nos semblables vaincre et*

⁷¹ - *SdA*, II, 3, p. 320.

⁷² - J.R.R.Tolkien, *Du Conte de Fées*, p. 135.

⁷³ - Charles Baudelaire, *op. cit.*, p. 704.

⁷⁴ - Friedrich Nietzsche, *Richard Wagner à Bayreuth*, p. 110.

succomber dans la lutte, spectacle sublime »⁷⁵, dont le merveilleux naît du surnaturel. Notons que le merveilleux pourrait être absent des *Maîtres Chanteurs*, si Wagner n'en avait pas placé l'action le jour de la Saint-Jean, fête chrétienne et païenne, qui explique peut-être l'étrange folie générale qui étonne Hans Sachs (*MCN*, III, 1). L'attrait de ces opéras vient surtout de l'impression d'extra-ordinaire qu'ils produisent. Comme le résume Fantin-Latour, illustrateur de Wagner, « *c'est unique et dans la féerie et dans la musique* »⁷⁶.

Des cas criants de... vérité

Tolkien et Wagner n'ont donc pas la même conception du merveilleux. Mais une fois de plus leurs idées se rejoignent là où leurs pensées divergent, en cela que tous deux semblent avoir le même dessein : le merveilleux est un moyen de susciter l'adhésion du lecteur ou spectateur.

La féerie des opéras wagnériens doit beaucoup à leurs origines mythiques ou légendaires. Wagner emprunte des éléments typiques aux contes de fées, et s'applique à leur donner une existence concrète : un cercle de flammes jaillit du rocher sur une invocation, pour apporter une étincelle surnaturelle à un phénomène comme le sommeil enchanté de Brünnhilde, en soi peu spectaculaire (*Wkr*, III, 3). L'insistance sur le chant, à la flûte, de l'Oiseau de la forêt a pour but de faire partager au spectateur l'émerveillement de Siegfried, qui comprend soudain ce langage, chanté alors par une voix de soprano sur la même mélodie, en paroles enfin intelligibles (*Sgf*, II, 2). Ces emplois du merveilleux vont de la magie en soi discrète, comme le philtre dans *Tristan et Isolde* et *Le Crépuscule des Dieux*, aux très impressionnantes métamorphoses dues au Tarnhelm : Alberich devient en quelques secondes un dragon puis immédiatement un crapaud, ou se rend invisible sous nos yeux (*OdR*, 3) et le ténor Siegfried, ayant pris l'apparence de Gunther, lui emprunte en même temps son registre de baryton pour pousser l'illusion à son comble (*CdD*, I, 3).

Alberich devenu dragon évoque bien sûr Fafner, monstre de carton-pâte fort coûteux auquel Wagner tenait beaucoup, nous l'avons vu dans le soin qu'il voulait prendre de sa voix caverneuse. Or Fafner n'est que l'un des nombreux animaux qui composent le bestiaire de *L'Anneau du Nibelung*. Fricka apparaît sur un char tiré par deux béliers (*Wkr*, II, 1), Siegfried apprivoise un ours pour effrayer Mime (*Sgf*, I, 1), et Brünnhilde s'adresse à son cheval Grane ainsi qu'aux deux corbeaux de Wotan (*CdD*, III, 3), ce qui rend leur présence indispensable sur scène. Une pareille ménagerie a choqué au XIX^e siècle⁷⁷, et de manière paradoxale, Wagner a parfois poussé assez loin le réalisme dans la féerie.

⁷⁵ - *Ibid.*, p. 132.

⁷⁶ - Cité dans Jean-Claude Berton, *Richard Wagner et la Tétralogie*, p. 115.

⁷⁷ - *Ibid.*, p. 33. Voir aussi dans Marcel Schneider, *op. cit.*, p. 112, une photographie de la cantatrice Felia Litwinne avec son cheval.

Parsifal rassemble ces deux extrêmes de subtilité et de lourdeur. Les didascalies initiales du deuxième acte, par exemple, exacerbent la vision romantique et tourmentée du château de Klingsor : « *Un sombre souterrain. Instruments divers servant à la magie et à la nécromancie. Klingsor est assis à côté (...). Il commence à descendre vers le milieu de la scène et allume une cassolette d'herbes à brûler qui remplit aussitôt une partie de l'arrière-scène avec une fumée bleuâtre. Puis il retourne à sa place et, avec des gestes mystérieux, lance un appel vers le fond.* »⁷⁸ Le magicien est ici assez caricatural, semblant produire sur Wagner le même éblouissement enfantin que son dragon Fafner. A l'opposé, après ces préparations magiques, le spectacle du jardin enchanté révèle combien le résultat de ces sortilèges naïfs peut être puissant. De la végétation luxuriante, mais qui demeure familière, jaillissent les Filles-Fleurs séductrices, mi-plantes mi-humaines comme les Ents, mais assurément liées au surnaturel magique, se flétrissant avec le jardin à la chute de Klingsor (*Psf*, II). Le merveilleux vient de la métamorphose du naturel en surnaturel, à l'inverse des Ents dont le merveilleux provient d'un pur naturel. De là le caractère artificiel des Filles-Fleurs et leur pouvoir ensorceleur sur les étrangers comme Parsifal, et bien entendu sur le spectateur. Wagner recherche donc l'adhésion par l'emploi d'un merveilleux proprement onirique, crédible à force d'être réel dans son irréalité.

Tolkien, dans le même dessein de faire adhérer le lecteur à ses récits, use de la stratégie inverse. Les Hobbit Merry et Pippin boivent l'eau de la rivière Entalluve, s'y baignent et sont surpris de voir leurs plaies cicatriser et leur vigueur revenir très vite (*SdA*, III, 4) : cette guérison miraculeuse vient tout simplement des vertus bénéfiques de la rivière, comparables aux effets d'eaux thermales. Le merveilleux, toujours naturel, demeure discret. Si Tolkien a recours à lui, c'est justement pour le rendre familier au lecteur ; et s'il espère rendre ses œuvres crédibles, c'est par l'emploi d'un réalisme très touffu. Gandalf fait la distinction entre Gobelins, Hobgobelins et Orques, créatures pourtant très proches, comme l'entomologiste distinguerait trois espèces dans une même famille d'insectes (*BIH*, 7). Le terme générique *Orque* cache donc une diversité insoupçonnée.

De même, les trois montagnes qui s'élèvent au-dessus de la Moria ont pour nom Rubicorne, Corne d'Argent et Tête Couverte, mais aussi pour les Elfes : Caradhras, Celebdil et Fanuidhol ; et : Barazinbar, Zirakzigil et Bundushathûr pour les Nains. Elles surplombent la même vallée : les Rigoles Sombres, ou Nanduhirion, ou encore Azanulbizar. D'ailleurs la Moria elle-même s'appelait jadis Cavenain, Hadhodrond, ou Khazad-dûm (*SdA*, II, 3). La diversité du détail se retrouve aussi dans les quelques pages concernant les calendriers de la Terre du Milieu, tous différents, tous exposés méticuleusement, qu'il s'agisse du Comput d'Imladris (autre nom de Fondcombe), de celui de la Comté, avec sa réforme opérée vers l'an

⁷⁸ - *Psf*, II, didascalies initiales, p. 824.

2700 du Troisième Age et sa variante de Bree, que ce soit le Comput des Rois de Númenor, celui des Surintendants de Gondor ou le Nouveau Comput, avec un luxe invraisemblable de précisions techniques⁷⁹.

On trouve encore dans *Le Seigneur des Anneaux* des phrases rédigées en langues inconnues du lecteur. Elles sont parfois traduites, comme la chanson d'adieu de Galadriel ou la salutation de Frodon à Gildor : « *Elen síla lúmenn' omentielvo, une étoile brille sur l'heure de notre rencontre* », ou non, comme le vivat d'Éomer, « *Westu Théoden hal !* » (« *Vive le roi Théoden* » ?), ou le cri de guerre du Nain Gimli : « *Baruk Khazad ! Khazad aimênu !* » (« *Les haches des Nains ! Les Nains sont à tes trousses !* »)⁸⁰. Comment résister à la tentation, et ne pas croire un instant aux productions d'une imagination aussi inventive ?

En outre, l'œuvre est ornée ici et là de dessins totalement gratuits, comme celui des lettres elfiques qui ornent l'Unique (*SdA*, I, 2), celui des portes ouest de la Moria, ou l'inscription runique, en deux langues, du tombeau de Balin, un ancien compagnon de Bilbo lors de la quête d'Erebor (*SdA*, II, 4). Inclus au sein du texte, ce ne sont pas de simples illustrations comme celles des éditions (anglaises) de *Bilbo le Hobbit*, mais autant de témoignages d'une aventure vécue par Frodon dans un monde presque existant. Tolkien en raconte beaucoup, mais le fait bien sentir : il pourrait en dire beaucoup plus. Pour emporter l'adhésion, il préfère au merveilleux trop flagrant une accumulation de petits éléments anodins, mais extrêmement révélateurs de la richesse immense, et donc de la profondeur envoûtante, de son monde imaginaire.

Nos définitions des différents aspects du merveilleux doivent donc être corrigées, nous venons de le voir, en fonction des œuvres étudiées. Au contraire de Wagner, Tolkien émerveille par la féerie de son réalisme ; les deux univers sont donc fantastiques pour des raisons totalement opposées, mais il faut déjà constater que nos auteurs, pour bâtir un monde, cherchent surtout à le rendre crédible. Le merveilleux, qu'il soit une réalité oubliée ou l'anti-réalité, est un des moyens de cette même volonté de faire croire. Mais à dessein commun, procédés différents, et ce n'est qu'un début.

⁷⁹ - Voir *SdA*, App. D, pp. 1189-1198.

⁸⁰ - *SdA*, respectivement : II, 8, p. 412 ; I, 3, p. 99 ; III, 6, p. 559 ; et III, 7, p. 577.

CHAPITRE IV

A LA FRONTIERE DE DEUX MONDES

« La fable et l'histoire vont de paire, unies en des rapports étroits, sur les sentiers les plus entrelacés, et dans les travestissements les plus étranges. »

NOVALIS

Revenons un instant sur la question du point de vue dans la définition du merveilleux. La résurrection de Gandalf est un mystère dont lui-même, pourtant savant sur toutes choses en Terre du Milieu, ne semble pas avoir saisi tous les mécanismes (*SdA*, III, 5) : serions-nous en présence d'un cas de merveilleux absolu, par tous inexplicable ? Ce serait oublier les Valar, à l'origine de ce retour à la vie, qui n'a aucun secret pour eux. Rien n'est donc inexplicable chez Tolkien ; et si le terme *merveilleux* est toujours autorisé pour s'appliquer à l'effet produit par le phénomène en question, celui de *fantastique* est injustifiable s'il doit désigner ledit phénomène.

A l'opposé, Wagner ne pose jamais la question du point de vue, bien qu'il impose des limites à la compréhension humaine, que l'on pense à Klingsor maître de ses sortilèges mais impuissant face au pouvoir de la Lance, et même au pouvoir des dieux puisque Wotan est soumis au destin, symbolisé par la corde divinatoire des Nornes qui finit elle-même par se rompre. A tout phénomène, chez Wagner, on peut donc appliquer la qualification de *fantastique*, pour un effet toujours *merveilleux* aux yeux du public. L'adhésion de ce dernier aux œuvres qu'on lui soumet dépend ainsi de l'équilibre entre naturel et surnaturel, entre merveilleux et familier : Wagner adopte le point de vue du spectateur, Tolkien tient compte aussi de celui de ses protagonistes ; quel rôle cette différence jouera-t-elle dans la création de ces deux mondes imaginaires ?

Des dieux aux hommes

A bien y regarder, les œuvres de Tolkien et de Wagner sont semblables en ce qu'elles racontent chacune l'histoire d'un déclin et d'un passage du monde imaginaire vers notre monde réel : faut-il parler de confrontation ou de transition ? Dans la Terre du Milieu, tout commence avec les Valar. « *Les humains souvent les appelèrent des Dieux* »⁸¹ dit-on, et c'est de leur grand chant inspiré par Eru, l'Ainulindalë, que le monde est né. Ils sont venus y vivre et en modeler l'aspect. Première diminution pour ces purs Esprits, les Valar adoptent l'apparence de ceux dont ils adoptent la venue : les Elfes, créés par Eru. Ils les accueillent et les emmènent jusqu'à Valinor pour les tenir hors de l'influence néfaste de Morgoth. Mais à la mort des Deux Arbres les Valar perdent de leur prestige aux yeux des Elfes, et optent pour une stratégie purement défensive face à Morgoth : Valinor est ceint de hautes montagnes et entouré de brumes pour décourager toute approche. Les Valar s'isolent, et leur dernière action d'éclat réside en la Guerre de la Grande Colère où fut renversé Morgoth.

Au Deuxième Age du monde, lorsque le roi Ar-Pharazôn de Númenor décide d'envoyer son armada conquérir Valinor et que le monarque y débarque en personne, les Valar n'interviennent pas, et s'en remettent à Eru qui foudroie l'offensive. Valinor se retire alors des cercles du monde, et plus rien ne viendra des Valar au Troisième Age, sauf cinq Mages, les Istari, des Maiar dont Gandalf et Saroumane. On peut parler en ce qui concerne les Valar d'un effacement progressif, d'un long repli sur soi qui laisse la place aux autres races.

Les Elfes constituent donc le chaînon manquant entre les êtres divins et les hommes. Des premiers, ils lèguent aux seconds une partie du savoir et la foi : après tout, le polythéisme des hommes serait un reste du culte voué aux Valar, et leur monothéisme un retour au culte d'Eru le Dieu Unique, peu importe le nom donné à ces divinités au cours des siècles jusqu'à nos jours. Celle des Valar était un effacement, l'histoire des Elfes est une chute qui s'adoucit en déclin. La révolte de Fëanor et des Noldor en marque le début : dans leur fuite de Valinor ils sont maudits par le Vala Mandos : « *Tout ce qui commence bien finira mal et la fin viendra des trahisons entre les frères et de la peur d'être trahi. Ils seront à jamais les Dépossédés* »⁸². Ce surnom s'applique aux fils de Fëanor, qui doivent abandonner la royauté à la branche cadette de leur famille, et tous périssent dans leur quête des Silmarils, entraînant dans leur chute les royaumes elfiques du Beleriand.

Après la défaite de Morgoth, la chute se change en déclin : les Elfes ont le choix entre un retour à Valinor, loin de la Terre du Milieu, et un affaiblissement progressif, tant en nombre qu'en pouvoir, s'ils décident de rester. Pour ceux qui restent, la déchéance s'amorce : face à Sauron, ils ne peuvent plus se passer de l'aide des hommes, notamment des premiers Númenoréens, et finissent par adopter la stratégie purement défensive des Valar. La Lórien et

⁸¹ - *Vala*, p. 26.

⁸² - *QS*, 9, p. 110.

la cité-refuge de Fondcombe en sont les exemples les plus flagrants, mondes fermés, même aux hommes. L'aide qu'ils fournissent contre Sauron, puisqu'ils ont passé à d'autres le fardeau de la lutte, est toujours indirecte : conseils, manteaux, pain de route, fiole de lumière, fourreau, mais jamais épée ni escorte. A la chute de Sauron, c'est malgré tout « *le crépuscule des Elfes et le début du règne des humains* »⁸³, car les derniers Elfes retournent à Valinor ou sombrent dans l'oubli, ainsi que les Nains, Hobbits, Orques, etc. pour nous laisser la souveraineté du Quatrième Age, le nôtre.

Il ne faut pas croire que l'ère des hommes arrive après une constante montée en puissance. Dès le Premier Age, les hommes ont été divisés, pour ou contre Morgoth, certains l'ayant suivi dans sa chute. Au Deuxième Age, si Númenor devient la plus brillante civilisation de la Terre du milieu, le déclin s'amorce vite : jalousie de la nature immortelle des Elfes, culte rendu à Sauron, colonisation-exploitation des terres continentales et déforestation massive pour toujours plus de navires. Signe de cette déchéance, alors que le premier roi, Elros, meurt âgé de cinq cents ans, les derniers rois ne vivent plus que deux cents ans. Númenor engloutie, et la vie des hommes s'écourte encore jusqu'à la fin du Troisième Age, où la hantise du dépérissement entraîne en Gondor une lutte fratricide aussi paradoxale que désastreuse. La venue d'Aragorn est un signe de renouveau pour les hommes dans un Quatrième Age où ils seront les seuls maîtres.

Les Elfes sont absents de l'univers wagnérien, et le passage des dieux aux hommes n'y pourra donc se faire avec une transition aussi régulière ; si l'on passe d'un monde à l'autre, c'est seulement en les juxtaposant, ce qui n'empêche pas le déclin. A l'origine, Wotan s'assure la suprématie sur le monde grâce à sa lance et aux traités qui y sont gravés. C'est le règne des Dieux sur les Nibelungen et les Géants. « *La Tétralogie, c'est l'histoire d'une transformation : la race des dieux s'éteint et fait progressivement place à la race des hommes* »⁸⁴ écrit Jean-Claude Berton. Dès *La Walkyrie*, Wotan sait que pour avoir possédé et désiré l'Anneau il doit dépérir et s'éteindre. Alors que les divinités chthoniennes comme Erda ou les Nornes, mais aussi les dieux païens des autres civilisations, s'enfoncent dans la terre pour n'en plus jamais sortir, il préfère l'embrassement purificateur au Walhalla, et se suicide en quelque sorte en offrant sa lance à la colère de Siegfried. Une fois brisé le symbole de son autorité passée, Wotan s'efface complètement de *L'Anneau*.

Les dieux se retirent du monde, et c'est désormais par les hommes qu'ils seront présents. Près du palais de Gunther il est possible de voir « *un autel dédié à Fricka, plus haut un autel plus grand en l'honneur de Wotan et sur le côté, un autre semblable au premier, voué à Donner* »⁸⁵. Hagen ordonne d'y aller immoler des animaux, ainsi qu'en l'honneur de Froh ; or

⁸³ - *Ann*, p. 390.

⁸⁴ - Jean-Claude Berton, *op. cit.*, p. 9.

⁸⁵ - *CdD*, II, didascalies initiales, p. 662.

l'acte religieux envers les dieux païens s'efface peu à peu, hormis pour quelques personnes marginalisées par l'avènement du christianisme. C'est le cas de la magicienne Ortrude, qui invoque les dieux disparus :

« *Dieux humiliés ! Aidez-moi à me venger !
Punissez la honte qui vous a été infligée !
Donnez-moi la force au service de votre sainte cause !
Anéantissez les viles croyances des apostats !
Wodan le fort ! J'en appelle à toi !
Freia la sublime ! Entends-moi !* »⁸⁶

Mais il est trop tard, car les dieux païens sont définitivement perdus. Vénus est réfugiée dans sa grotte mais ne peut plus en sortir, et Tannhäuser dissipe sa magie avec le seul nom de Marie (*Ths*, I, 2). De même, le signe de croix fait par Parsifal avec la Sainte Lance anéantit les sortilèges de Klingsor ; le geste chrétien remplace le geste païen d'un Wotan tuant Hunding d'un signe méprisant de la main (*Wkr*, II, 5). Pourtant Wagner expose moins un passage du monde des dieux au monde de Dieu qu'à celui des hommes, car le dieu chrétien reste caché et n'intervient qu'au moyen de miracles, à la différence des divinités de jadis. En un sens, Brünnhilde, passée douloureusement de l'état de déesse à celui de femme, est un symbole de *L'Anneau* comme de l'histoire entière du monde wagnérien⁸⁷.

Sur la frontière

Dans la vaste évolution que Tolkien et Wagner mettent en scène, passage du divin à l'humain, du surnaturel au probable naturel, merveilleux et familier sont nécessairement en contact à un endroit, et la question se pose de savoir où nos auteurs ont décidé de placer cette frontière entre les deux mondes, et comment ils l'ont décrite.

La réponse semblerait plus simple à donner dans le cas de Wagner, qui oppose nettement le réel et le fantastique, mais ce n'est qu'une impression. En effet, si les dieux s'éteignent dans la dernière journée de *L'Anneau du Nibelung*, les hommes ne paraissent pas en être complètement affranchis. Bien que très ironiquement ordonnés par Hagen, dont les projets de domination du monde rejoignent ceux de son père Alberich, des sacrifices sont encore pratiqués pour le mariage de Gunther (*CdD*, II, 3), et les autels déjà mentionnés prouvent bien qu'un culte formel subsiste. De plus, lorsque Brünnhilde et Gunther font reposer leurs espoirs sur la lance de Hagen pour se venger de Siegfried, ils invoquent le nom de Wotan (*CdD*, II, 5), tout comme les vassaux jurent par Donner et comme Guttrune accueille Siegfried d'un

⁸⁶ - *Lhg*, II, 2, vv. 61-66, p. 177.

⁸⁷ - Voir Jean-Claude Berton, *op. cit.*, p. 42.

« *Que Freia te bénisse* »⁸⁸ : ces paroles sont à mi-chemin entre la conviction sincère et l'habitude de langage, la distinction n'est pas visible.

Pour reprendre les termes de Lucie Kayas, « *Wagner brouille si bien les cartes que la frontière entre réel et irréel devient de plus en plus floue* »⁸⁹. Entendons par là qu'il parvient à mêler l'histoire et la légende de façon inextricable, tout en laissant clairement percevoir quelle scène tient du fantastique et quelle autre du quotidien. Seules les limites sont imprécises, assez du moins pour faire naître l'illusion et le rêve à partir d'un personnage historique comme Tannhäuser. Dans l'opéra qui porte son nom, il est ainsi possible de trouver à la fois une allusion aux guerres très réelles contre les Guelfes (*Ths*, II, 4), et la vision romantique d'un Venusberg refuge des divinités déchues : la caverne enchantée et la Wartburg coexistent dans un monde dont le poète Tannhäuser est la seule frontière véritable, toujours errante.

La frontière wagnérienne existe mais reste introuvable, ce dont le compositeur semble toujours avoir été désireux. Senta, simple fille de marchand, fredonne souvent la ballade légendaire du Hollandais, jusqu'au jour où celui-ci entre dans sa vie, tout simplement, en franchissant sa porte : où est la limite entre ces deux mondes ? Dans la venue du Hollandais, ou déjà dans la transe qui s'empare de Senta lorsqu'elle chante ? Entre les deux ? Si cette intrusion du merveilleux est comparable à celle de l'opéra dans la vie du spectateur, dans ce dernier cas la porte du théâtre constitue une frontière tangible pourtant refusée sur la scène, le comble pouvant être trouvé dans *Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg* : la foule chante à la venue de Sachs un poème du Hans Sachs historique en l'honneur de Luther⁹⁰. Enfin, rien de plus net et de plus trouble à la fois lorsque, guidé par le vieux chevalier Gurnemanz, Parsifal quitte le monde profane de la forêt pour l'univers sacré du Graal :

PARSIFAL

« *Je marche à peine,
et pourtant, je me sens déjà loin.* »

GURNEMANZ

« *Tu vois, mon fils,
ici le temps devient espace.* »⁹¹

Formule sibylline s'il en est ; l'espace et le temps sont indifférenciables, pour un flou artistique complet. Tout est fait pour que le passage se fasse imperceptiblement, du surnaturel au naturel, du réel à l'illusion.

⁸⁸ - *CdD*, II, 2, v. 24, p. 661.

⁸⁹ - Citée dans Michel Pazdro, *op. cit.*, p. 132.

⁹⁰ - *MCN*, III, 5, vv. 52-59, p. 422.

⁹¹ - *Psf*, I, vv. 353-356, p. 819.

A l'opposé de la conception wagnérienne, Tolkien insiste dans *Le Seigneur des Anneaux* sur ces nombreuses frontières entre deux mondes. Il n'y a guère de cas où un sujet n'appartient pas entièrement au merveilleux ou entièrement au quotidien. Gollum pourrait en fournir un exemple : dans sa jeunesse, le Gondor était pour lui un sujet d'histoires, de *on-dit*, mais pas encore l'histoire ni un conte, quelque chose entre les deux, presque indéfinissable. Ce type d'exemple est très rare en Terre du Milieu ; tout y est en général très distinct.

Afin de pouvoir déterminer plus aisément les limites du merveilleux, Tolkien se dote d'un paramètre : le Hobbit. Reflet des gens simples que l'auteur a pu côtoyer dans son enfance, le Hobbit mène la vie paisible de nos semblables, sans histoires, dans ce petit pays isolé du monde qu'est la Comté, dont les frontières sont bien gardées. « *Vérité en deçà, erreur au-delà* » pourrait-on dire avec justesse, puisque aux yeux des Hobbits toute nouvelle provenant de l'extérieur est par principe douteuse, et tient certainement de l'affabulation. Les Havres Gris, un peu à l'ouest, où s'embarquent les Elfes pour Valinor ; le sinistre pays de Mordor, là-bas, loin dans le sud ; les ormes qui marchent dans les landes du nord : tout cela est reçu avec circonspection, probablement par peur de tout événement ne s'inscrivant pas dans l'ordre normal des choses. Même la ville de Bree, à quelques lieues à l'est, où vivent pourtant plusieurs familles hobbitiques, reste sujette à caution, comme le rappelle le dicton « *Aussi étrange que des nouvelles de Bree* »⁹². A Bree, d'ailleurs, on dit les mêmes choses de la Comté !

On comprend donc que les Hobbits, une fois sortis de leur tranquille pays, aillent d'un merveilleux à un autre tout au long de leur aventure. En règle générale, les seuils du sur-naturel sont nettement marqués. Les premiers pas des Hobbits hors de la Comté ont lieu dans le Vieille Forêt, que l'on pénètre en empruntant un tunnel « *sombre et humide. A l'autre extrémité, il était fermé par une grille de solides barreaux de fer. Merry descendit ouvrir la grille, et quand ils furent tous passés il la repoussa. Elle se ferma avec un bruit métallique, et la serrure cliqueta. Le son était sinistre.* »⁹³ Insistance marquée, et pour cause : la forêt justifiera tous les sombres récits faits à son sujet. Chaque signal d'incursion dans un lieu merveilleux est très net. On pense à la vallée de Fondcombe où il faut franchir le gué de Bruinen, et à la Lórien, où ce sont deux cours d'eau qu'il faut traverser, le second en marchant sur une corde. C'est ici la frontière liquide des récits médiévaux que l'on retrouve, obstacle d'eau qui sépare notre monde de celui des fées (*SdA*, I, 12 et II, 6).

De tels seuils se retrouvent devant d'autres mondes isolés. Une rivière marque la limite du pays des légendaires Ents ; le domaine de Saroumane, rempli de machines étranges et de fumées, est gardé par de lourdes portes prolongées par un tunnel (*SdA*, III, 4 et II, 2). D'autres portes s'ouvrent sur les domaines de la nuit : la Moria et le Chemin des Morts. Les mines de

⁹² - *SdA*, I, 9, p. 173.

⁹³ - *SdA*, I, 6, p. 131.

la Moria sont closes par des portes invisibles qui ne s'ouvrent que sur un mot de passe (*SdA*, II, 4) ; pour franchir le Chemin des Morts hanté par les âmes de guerriers parjures, Aragorn et ses compagnons « *finir par arriver ainsi au fond du ravin ; et là s'élevait un mur de rocher vertical, et dans ce mur la Porte Ténébreuse s'ouvrait devant eux comme la bouche de la nuit. Des signes et des figures, trop effacés pour être déchiffrables, étaient gravés au-dessus de la vaste arche, et la crainte s'en échappait comme une vapeur grise.* »⁹⁴

Rivières et ténèbres sont chez Tolkien les seuils les plus courants. On se souvient de *Bilbo le Hobbit* où cela était déjà de mise. Le repaire des Gobelins dans les Monts Brumeux s'ouvre par une caverne profonde ; le palais souterrain du roi Thranduil, père de Legolas, possède deux issues : un portail sur l'obscurité de la Forêt Noire et une arche prolongée par un tunnel où s'écoule une rivière. Il en va de même pour les mines d'Erebor : une porte cachée s'ouvre sur un tunnel obscur, et l'entrée principale sert aussi de lit à une rivière (*BIH*, 4, 8 et 11). Quant au *Silmarillion*, il évoque de même des royaumes hors du monde : Valinor et Gondolin, à l'abri de montagnes en guise de murailles ; Doriath, entouré d'un anneau protecteur immatériel ; Tol-in-Gauroth, l'île des loups-garous de Sauron, et Tol Galen, celle où Beren et Lúthien finissent leur vie en secret, chacune au milieu d'un fleuve (*QS*, 19 et 20). On comprend toute l'importance des seuils en lisant que le palais caché de Nargothrond, creusé dans un coteau au bord d'une rivière, fut perdu quand un pont y fut construit, et facilement franchi par Glaurung (*QS*, 21).

Cette question des frontières du merveilleux aboutit finalement à un paradoxe : Wagner, qui prônait un pur surnaturel, cherche en fait à effacer les distances entre le réel et l'irréel, et Tolkien, qui faisait du surnaturel un naturel différent, insiste au contraire sur leurs limites distinctes. N'est-ce pas pour l'un atténuer une différence de nature que l'on désirait accentuer et pour l'autre accentuer ce qu'il fallait atténuer ? Comment cela s'explique-t-il ?

Moment choisis

A la réflexion, peut-être n'y a-t-il pas d'autre frontière bien tranchée dans un opéra de Wagner que cet opéra lui-même ? S'il est vrai que ses œuvres constituent une cosmogonie cohérente qui dépeindrait le passage du règne des dieux à celui des hommes, Wagner a toujours situé ses compositions au point de bascule d'une domination à l'autre, comme autant d'articulations intéressantes dans sa vaste création. Dans chaque opéra, deux pouvoirs sont confrontés : à l'échelle de l'œuvre entier, la frontière est nette, il y a un gagnant et un perdant ; à l'échelle de la composition, les limites sont floues, car il s'agit plus de transition que de rupture.

⁹⁴ - *SdA*, V, 2, p. 842.

L'Or du Rhin est un passage du monde des traités, de la loyauté, à celui de la transgression et de la trahison ; *La Walkyrie* relate le rejet des interdits et tabous pour l'infidélité, l'inceste, et la désobéissance ; *Siegfried*, outre le fait que la loi des dieux est brisée avec la lance de Wotan par l'épée Notung, oppose à la convoitise, vaincue, la liberté désintéressée ; *Le Crépuscule des Dieux*, quant à lui, est l'avènement d'un monde neuf et purifié sur les cendres d'un univers corrompu. Dans l'ensemble, *L'Anneau du Nibelung*, s'il débarrasse la terre des dieux, laisse le champ libre à des hommes encore conditionnés par le souvenir des divinités.

Lohengrin oppose ce souvenir païen au christianisme triomphant, de même que *Parsifal*, où le héros éponyme combat une magie différente, certainement issue de la Kabbale. Dans *Tannhäuser*, plus qu'une lutte entre paganisme et foi chrétienne, c'est un combat intérieur entre la chair et l'esprit qui a lieu. En ce qui concerne ces œuvres, la croyance nouvelle s'impose toujours, chassant l'ancienne par ses vertus, respectivement : la valeur, la pureté, la spiritualité. Dans un registre différent, avec *Tristan et Isolde*, la mort des amants, puisque Marke leur accorde son pardon, est une victoire de la passion sur les interdits — héritage des dieux ? — de la société. De même *Le Vaisseau fantôme* instaure le règne de l'amour dans un monde jusqu'alors régi par l'argent. Quant aux *Maîtres Chanteurs de Nuremberg*, c'est le triomphe d'une modernité raisonnable sur une tradition sclérosée. Ces œuvres sont en quelque sorte l'accession de la foi nouvelle, entre les mains des hommes, à ses divers degrés de perfectionnement.

Le monde qui disparaît était-il mauvais, ou seulement plus faible que son adversaire ? Face à Lohengrin, la magicienne Ortrude renverse la situation, faisant d'elle-même une détentrice de la foi véritable et du héros un utilisateur de magie, doté de la puissance

« qu'un magicien lui a péniblement prêtée »⁹⁵.

Est-ce parce qu'il remporte le combat que Lohengrin détient la vérité ? Si les crimes d'Ortrude sont impardonnables, sa foi ne saurait être mise en doute. Ces opéras, comme autant de morceaux choisis dans la fresque wagnérienne, illustre les renversements successifs survenus dans un univers qui évolue plus qu'il ne cède à jamais la place à un autre. Si les frontières sont aussi imprécises, c'est qu'en définitive le fantastique, les dieux païens, les lois et les valeurs de jadis ne disparaissent jamais irrémédiablement, mais à l'instar de Vénus peuvent survivre réfugiés dans une grotte, et reparaître un jour. Le merveilleux ne meurt jamais, il se transforme simplement, peu importe sa nature, païenne ou chrétienne.

Dans l'histoire immense qu'il dévoile à son lecteur, Tolkien s'attache lui aussi à peindre quelques épisodes bien précis, mais d'une façon différente. Alors que Wagner examine des situations ponctuelles dans sa cosmologie, Tolkien passe en revue, en bonne part dans *Le*

⁹⁵ - *Lhg*, II, 1, v. 82, p. 174.

Silmarillion, les trois premiers Ages du monde dans leur ensemble. *Les Aventures de Tom Bombadil* sont certes des historiettes ponctuelles, mais sans véritable importance. Certes *Bilbo le Hobbit* décrit la découverte capitale de l'Anneau unique, mais l'œuvre en elle-même n'en fait pas grand cas. Il n'y a que *Le Seigneur des Anneaux*, qui raconte le passage du Troisième au Quatrième Age, qui pourrait correspondre à la conception de la frontière exposée chez Wagner. Mais ce n'est pas la conception de Tolkien.

Les frontières de la Terre du Milieu sont plus d'ordre synchronique que diachronique. Transitions chez Wagner, elles sont ici de simples détours, beaucoup plus liées à la question du merveilleux. Ces limites bien marquées, même physiquement si l'on repense aux seuils, ont une raison qui s'accorde avec la leçon du *Seigneur des Anneaux* : le surnaturel reste du naturel malgré les points de vue. Revenons par exemple à Bree, à l'auberge du Poney Fringant : Frodon chante une joyeuse comptine sur une table devant un auditoire amusé, fait un bond pour en illustrer un vers, et se casse la figure en retombant. Honteux de sa maladresse, il passe l'Anneau à son doigt et se rend invisible. Aussitôt le public se raidit avec stupeur et considère Sam, Merry et Pippin avec méfiance. « *Il était clair que nombre de gens les considéraient à présent comme les compagnons d'un magicien ambulant, doué de pouvoirs inconnus comme ses desseins.* »⁹⁶ Réaction due à l'ignorance du pouvoir de l'Anneau, et comparable à celle des gens humbles de Rohan qui ne veulent pas sortir de chez eux qu'Aragorn et ses amis ne soient partis pour le Chemin des Morts : « *Et certains disaient : « Ce sont des êtres elfiques. Qu'ils aillent là où ils sont chez eux, dans les endroits ténébreux, et qu'ils ne reviennent jamais. Les temps sont déjà assez néfastes ».* »⁹⁷ En cette époque troublée, tout inhabituel devient un facteur de crainte. Lorsque Bilbon passe l'Unique à son doigt pendant son banquet d'adieu, Gandalf, bien connu dans la Comté pour ses feux d'artifice et ses tours d'illusionniste, prend soin de masquer ce geste par un éclair et de la fumée : il a très bien compris qu'une telle disparition, due à un anneau dont nul ne connaît l'existence dans le public, causerait une stupeur désastreuse ; son intervention a donc pour dessein de couvrir par une magie connue, domestiquée et plus acceptable, un pouvoir inexplicable (*SdA*, I, 1).

De telles peurs sont dues, non à un caractère intrinsèquement surnaturel du phénomène, mais à la distance, l'ignorance ou l'incompréhension qui existent par rapport à lui. Le héraut Hama manipule avec un respect mêlé de crainte l'épée d'Aragorn, arme à proprement parler fabuleuse qui servit jadis à Elendil le Grand (*SdA*, III, 6). Enfin, c'est aussi par ignorance des mœurs très secrètes des Nains que les hommes, ne pouvant distinguer Nains et Naines, croient que cette race de mineurs est engendrée par les pierres (*SdA*, App. A, III). Insister sur ces limites entre ordinaire et extra-ordinaire est nécessaire pour démontrer qu'elles sont injustifiées. Quant aux seuils, il est clair qu'ils n'ont rien de magique puisque toujours

⁹⁶ - *SdA*, I, 9, p. 184.

⁹⁷ - *SdA*, V, 2, p. 842.

naturels. En ce sens, Aragorn étant versé dans le savoir des Jours Anciens, le retour du roi est un retour de la mémoire qui permettra de réunir ces mondes devenus étrangers, Elfes, hommes et autres races parentes, de remettre en commun leur science à présent incomprise, et de faire la preuve que tout phénomène merveilleux peut s'expliquer naturellement.

Finalement, le travail de nos auteurs sur les frontières qu'ils ont disposées ou non au sein de leurs œuvres peut être conçu comme un prolongement de leur volonté de cohérence. Dans les œuvres-charnières de Wagner, les limites entre réel et irréel sont effacées pour que le spectateur puisse passer de l'un à l'autre imperceptiblement, sans rompre l'adhésion qui le liait jusqu'à lors au spectacle ; dans les récits de Tolkien, au contraire, ces limites sont nettement tranchées pour être mieux dénoncées, avec l'approbation du lecteur qui accepte ainsi l'irréel comme réalité. On le sent bien, chacun tient à amener le public à croire en l'univers qui lui est présenté. Il reste maintenant à voir comment Tolkien et Wagner peuvent donner l'illusion complète d'un monde totalement crédible.

CHAPITRE V

L'ETINCELLE DE VIE

« Supposez que cela a eu lieu véritablement et que vous y êtes. »

MALLARME

Susciter et garder l'adhésion du lecteur ou spectateur aux univers créés apparaît comme l'un des impératifs de nos auteurs. La recherche de la cohérence et le traitement particulier du merveilleux en sont deux constantes, nécessaires mais encore insuffisantes. Comment donc l'illusion de la réalité est-elle mise en œuvre, et par quelle méthode dynamique peut-on animer les diverses parties de ces mondes pour donner la vie aux corps uniques qu'elles constituent ? Quel cadre donner, enfin, à ces travaux prométhéens ?

Les méthodes de persuasion

On ne transporte pas un public dans un monde imaginaire simplement en exhibant sous ses yeux des guerriers vêtus de peaux ou des arbres qui marchent. Wagner ne s'y risque, pourrait-on dire, que lorsqu'il se devine en terrain conquis. Ses créations ne sont pas de pures inventions, puisqu'elles ont toutes leurs origines dans les mythes et légendes de l'Europe du Nord : Wagner présente sa version d'une histoire déjà écrite, revue et corrigée par ses soins, une sorte de *remake* pour user d'un terme en vogue. Si son art musical est novateur, ses sujets n'apportent rien de nouveau à l'imaginaire collectif, car Wagner est surtout, remarque Nietzsche, « non pas, comme nous en avons peut-être l'impression, le voyant qui scrute un avenir, mais l'interprète qui transfigure un passé »⁹⁸.

Ce choix d'un patrimoine connu et partagé est essentiel à son travail de persuasion, car il est beaucoup plus facile d'accepter mentalement, comme le montre Tolkien, un monde déjà familier que parfaitement étranger. L'analyse de *L'Anneau* faite par Patrice Chéreau est

⁹⁸ - Friedrich Nietzsche, *Richard Wagner à Bayreuth*, p. 167.

d'autant plus surprenante que quelques mois encore avant de le mettre en scène, il ignorait tout ou presque de Wagner. La facilité avec laquelle il a pénétré dans son univers est révélatrice : « *De vieux souvenirs se réveillaient : j'ai étudié l'allemand au lycée, un professeur m'avait raconté Fasolt et Fafner, la transformation en dragon, le Walhalla, les héros morts et la cosmologie germanique... Cette œuvre était donc accessible ? Je découvrais que Wagner s'inscrivait dans une filiation qui m'était proche.* »⁹⁹ En quelque sorte, Wagner redonne vie aux classiques, monde légendaire où le spectateur se sentira déjà chez lui ; c'est alors qu'il peut soumettre à son public ce que ce dernier n'aurait peut-être pas admis aisément dans un univers de lui inconnu : le merveilleux.

Voilà pourquoi ce compositeur maître des transitions musicales cherche aussi à effacer les frontières entre merveilleux et familier dans sa dramaturgie. Tout doit procéder d'une contamination : une fois que le spectateur aura admis le monde fabuleux qui lui est présenté, des phénomènes surnaturels propres à ce monde seront acceptés sans grande difficulté pour un résultat final d'adhésion que Paul Bekker résume ainsi : « *En transférant le merveilleux dans l'âme humaine, il lui confère le caractère du vrai (...); il porte l'idée de légende et de conte jusqu'à l'illusion de la réalité absolue de l'irréel.* »¹⁰⁰ Ce processus délicat ne saurait pourtant être possible, selon Wagner, hors d'une scène uniquement conçue dans ce dessein, et qu'il mettra toute son énergie à construire : Bayreuth.

Tolkien aussi a sa méthode. On se rappelle son insistance sur le fait que les Hobbits ou les gens simples de Rohan craignent le merveilleux par seule ignorance de son essence véritable. Dans *Le Seigneur des Anneaux* il s'attache à supprimer cette distance due à l'oubli ou à la méconnaissance. Cette volonté peut même être décelée dès *Bilbo le Hobbit* : alors que dans les contes traditionnels le héros reçoit un objet magique en le sachant tel, et l'utilise avec une foi que l'on devine toujours respectueuse, voire craintive, Bilbo découvre l'Unique et en utilise les pouvoirs bien avant de prendre conscience de leur existence : « *Il semblait que l'anneau qu'il avait fût un anneau magique : il vous rendait invisible ! Notre Hobbit avait entendu parler de semblables choses dans les vieux, vieux contes, évidemment ; mais il était difficile de croire qu'il en avait trouvé un, par hasard.* »¹⁰¹ Le fabuleux redevient réalité.

Pour le lecteur du *Seigneur des Anneaux*, l'anneau qui rend invisible est donc devenu une réalité familière. C'est alors que Tolkien met en œuvre ce que l'on pourrait appeler sa politique du fait accompli. Peu de temps après le passage par la forêt de Lórien, le guerrier Boromir succombe au pouvoir tentateur de l'Anneau confié à Frodon et tente de le prendre par la force : effrayé, Frodon passe l'Unique à son doigt et disparaît. Surpris, Boromir avoue qu'il n'avait jamais entendu parler de pareils prodiges que dans de vieilles histoires (*SdA*, II,

⁹⁹ - Patrice Chéreau, *Histoire d'un Ring. Bayreuth 1876-1976*, p. 87.

¹⁰⁰ - Cité dans Theodor W. Adorno, *Essai sur Wagner*, p. 120.

¹⁰¹ - *BlH*, 5, p. 109.

10). Cette disparition ne surprend absolument pas le lecteur, habitué à ce pouvoir de l'Anneau, mais lui fait comprendre qu'aux yeux de ceux qui l'ignorent cela relève du surnaturel. A la différence d'Ann Radcliff qui, par exemple dans *Les Mystères du Château d'Udolphe*, expose un phénomène merveilleux avant d'en dévoiler le secret, généralement une astuce bien concrète, Tolkien met d'abord le lecteur en contact avec des phénomènes étranges mais facilement compréhensibles ; c'est seulement après qu'il confronte à ces phénomènes des personnes pour qui cela est surnaturel. L'effet produit est simple : c'est le lecteur, plus que le héros qu'il suit, qui est prêt à expliquer aux personnages émerveillés que tout est parfaitement naturel. C'est par le public que la frontière entre naturel et surnaturel sera donc dénoncée comme injustifiée. Tolkien fait adopter à son lecteur le point de vue de ses héros. Fait accompli : le merveilleux n'est reconnu comme tel qu'*a posteriori* ; le merveilleux est désormais un visage du familier. Si même ce qu'il y a de plus étrange en cet univers est accepté comme tout à fait plausible, explicable, comment ne pas accorder créance à tout ce qui y est anodin ?

Detels exemples de fait accompli concernent surtout les gens du Rohan, peuple de tradition orale dont le patrimoine, non fixé par l'écriture, serait plus susceptible d'être oublié ou déformé par l'oralité. Que ce soit le roi Théoden, pour qui les Hobbits sont des personnages de légende (*SdA*, III, 8), ou son neveu Éomer étonné de voir qu'il y a bien une Dame dans la forêt d'or de Lórien (*SdA*, III, 2), en passant par le héraut Hama pour qui Aragorn, Legolas et Gimli sont « *venus des temps oubliés sur les ailes de la chanson* »¹⁰², tous pourront être corrigés par le lecteur comme par les héros du récit eux-mêmes. C'est d'ailleurs du fait accompli au premier degré que d'exhiber, à ceux qui les considèrent comme imaginaires, les créatures ou objets qu'ils reléguent aux histoires pour enfants. Rappelons le rôle d'Aragorn, la mémoire faite homme, qui considérait lui-même les Ents comme une légende du Rohan (*SdA*, III, 5) ! Un détail amusant qui accentue encore le réalisme crédible de la Terre du Milieu.

Le Temple de Bayreuth

Wagner se faisant une haute idée de ses productions, il lui apparut qu'elles devraient être jouées dans un théâtre des festivals (« *Festspielhaus* ») consacré uniquement à son œuvre. Ce désir mégalomane peut trouver sa justification en ce que ce théâtre serait doté de tous les atouts techniques nécessaires à des représentations idéales, et l'écrin de son illusion. C'est à Bayreuth, en Bavière, que Wagner décide de créer ces festivals, non dans le superbe opéra margravial déjà existant, mais dans un théâtre construit sur ses propres plans.

¹⁰² - *SdA*, III, 6, p. 553.

Toutes les innovations de Bayreuth ont eu pour objectif d'effacer la frontière entre le monde représenté sur scène et celui qui entoure le théâtre. En ce sens, la salle où sont disposés les gradins est un lieu intermédiaire entre le réel et le fantastique. Pour une visibilité parfaite, la salle est en pente, et les sièges, de simples strapontins, sont placés en arc de cercle comme dans les amphithéâtres antiques ; idée que Wagner a pu emprunter aux architectes du théâtre de Riga, où il fut un temps chef d'orchestre. Les colonnes et pilastres qui constituent son décor ont aussi pour fonction de créer une illusion d'optique en rapprochant le spectateur de la scène, dont la superficie est bien plus grande que celle des autres salles de spectacle de l'époque. Selon Philippe Godefroid, « *le rapport proportionnel du cadre de scène à la salle et à la scène accentue la proximité des interprètes, donnant l'illusion d'un plateau très vaste ou de décors impressionnants* »¹⁰³. Ce rapprochement des spectateurs et des chanteurs supprime les frontières, ce qui est très efficacement utilisé au premier acte de *Tristan et Isolde* : sur le navire qui amène Isolde en Cornouailles, le premier plan est occupé par ses appartements, séparés du reste du navire par une vaste tenture à l'arrière-plan. Seule cette séparation visible fait oublier la distance invisible entre la scène et la salle, et plonge le public dans l'intimité de la princesse (*T&I*, I, 1).

Cet oubli du monde réel est accentué par l'extinction des lumières pendant les représentations, chose banale de nos jours, mais nouvelle à l'époque. Le seul endroit où le spectateur peut poser son regard reste la scène et la scène seulement, à la différence des théâtres habituels où la fosse d'orchestre est éclairée, formant une barrière lumineuse entre salle et scène. A Bayreuth, la fosse porte vraiment son nom, puisque logée sous la scène, suivant la pente des gradins, et dérobée aux regards par un proscenium. S'il n'en est peut-être pas le véritable concepteur, Wagner est le premier à réaliser un orchestre invisible, et d'ailleurs le seul.

Pour d'autres détails sur le cadre de ces festivals, il est bon de consulter *Le Voyage artistique à Bayreuth* d'Albert Lavignac, véritable *vade-mecum* du mélomane wagnérien. Au sujet de la fosse, il est dit qu'« *une petite pièce sert aux instrumentistes pour y accorder leurs instruments, ce qu'ils ne doivent pas faire dans l'orchestre, où le silence est imposé* »¹⁰⁴. Pour en revenir aux places des spectateurs, Lavignac donne d'autres précisions : « *Les sièges sont placés de façon alternative d'une rangée à l'autre, ce qui fait qu'on est aussi peu gêné que possible par ses voisins, et que de partout on voit bien* »¹⁰⁵ ; ajoutons que les meilleures places sont situées au centre des rangs numéros quatre à huit, et cette réserve que si la sonorité y est très bonne les loges et la galerie sont situées un peu trop loin de la scène. Enfin, le voile sombre qui clôt les actes n'est pas l'habituelle toile qui se baisse, mais un mécanisme très étudié : « *A Bayreuth, le rideau lui-même est déjà expressif ; il s'ouvre par le milieu en se*

¹⁰³ - Philippe Godefroid, *Richard Wagner. L'Opéra de la Fin du Monde*, p. 89.

¹⁰⁴ - Albert Lavignac, *op. cit.*, p. 58.

¹⁰⁵ - *Ibid*, p. 52.

soulevant gracieusement vers les angles, et cela, selon les circonstances, avec une soudaineté ou une majestueuse lenteur. Après la terrifiante scène qui termine Le Crépuscule des Dieux, par exemple, il se referme comme à regret, laissant voir encore longtemps les émouvantes lueurs du bûcher et l'embrasement du Walhalla ; tandis qu'il clôt brusquement les scènes bouffonnes du deuxième acte des Maîtres Chanteurs pendant que la salle s'inonde de lumière. »¹⁰⁶

On comprend que tout est subordonné à cette volonté de ne pas rompre le charme au sein de l'œuvre, volonté qui fit certainement renoncer Wagner à l'artificiel découpage du chant en arias et récitatifs, ou qui motiva ses plaintes auprès du roi Louis II, pour l'empêcher de faire représenter *L'Or du Rhin* en 1869 et *La Walkyrie* en 1870, alors que les deux dernières journées de *L'Anneau* n'étaient pas achevées : pour que le miracle ait lieu, il requiert l'unité. D'où l'importance des transitions : à celles de l'action doivent s'accorder celles de la musique, ce en quoi Wagner excelle, et celles de la mise en scène. Dans *Parsifal* l'entrée au Montsalvat exige un décor mobile, peint à l'origine sur des rouleaux pour que le défilement de la toile produise le fondu-enchaîné scénique désiré, bien que les premiers essais n'aient guère été concluants. Encore plus délicat, le passage du sommet des montagnes au souterrain Nibelheim, entre la deuxième et la troisième scène de *L'Or du Rhin*, doit se faire en « *donnant ainsi l'impression que la scène s'enfoncé de plus en plus dans les profondeurs de la terre* »¹⁰⁷. Ce n'est qu'avec des jeux de lumière ou des fumigènes que l'on aura le mieux répondu aux difficiles exigences de l'auteur.

Enfin, dernière innovation de Bayreuth, l'illusion ne pouvant s'accommoder des traditionnels interprètes qui oublient l'action et se tournent vers le public pour entonner leur grand air, Wagner insiste beaucoup sur l'attitude et les gestes des chanteurs, afin de leur rendre le plus de naturel possible pour accompagner un discours non naturel puisque chanté. La recommandation la plus élémentaire : regarder, c'est la moindre des choses, la personne à qui l'on s'adresse, ou s'en détourner assez clairement pour faire comprendre qu'on refuse de la regarder, toujours sans avoir l'air de se confier au public. Règles élémentaires au théâtre, qui pourtant n'avaient pas encore franchi la porte des opéras. Selon Wagner, « *l'art parfait, l'art qui prétend révéler l'homme tout entier, exigera toujours ces trois modes d'expression : geste, musique, poésie* »¹⁰⁸. Le geste, on le voit, avant la musique.

Le résultat d'un tel spectacle sur le public était très clair aux yeux du compositeur : « *Au moment où il est représenté avec la réalité scénique, le drame éveille dans le spectateur un intérêt profond pour une action qui s'accomplit devant lui (...). Cet intérêt élève déjà par lui-même les sentiments de sympathie jusqu'à une sorte d'extase* »¹⁰⁹, c'est-à-dire qu'il réalise

¹⁰⁶ - *Ibid.*, pp. 7-8.

¹⁰⁷ - *OdR*, 2, didascalies finales, p. 491.

¹⁰⁸ - Cité dans Albert Lavignac, *op. cit.*, p. 60.

¹⁰⁹ - Richard Wagner, *Lettre sur la Musique*, p. 213.

une communion spirituelle entre la scène et la salle, entre le monde où vit le public et celui que Wagner ressuscite. Il poursuit, à propos de son dernier opéra : « *Grâce aux impressions produites par l'atmosphère ambiante, tant acoustique qu'optique, sur toute notre sensibilité, nous pûmes ainsi nous croire soustraits au monde banal, et la conscience très nette se fit de l'inquiétude que l'on aurait à se retrouver dans ce monde. D'ailleurs, le Parsifal lui-même ne devait son origine et sa vie qu'à cette évasion hors de ce monde.* »¹¹⁰ Preuve ultime de ce qu'un théâtre comme celui de Bayreuth était la condition impérative des représentations wagnériennes : « *La partition de Parsifal se fonde, selon Wieland Wagner, sur l'expérience acoustique que Wagner a faite en 1876 à Bayreuth.* »¹¹¹ Cet opéra, conçu pour le *Festspielhaus*, ne devait jamais en sortir, selon la volonté de son compositeur, bien qu'il en advînt autrement.

Parsifal, nous le voyons, s'intègre dans l'édifice de Bayreuth par sa conception technique autant que musicale. Vouloir susciter l'adhésion de l'esprit à un opéra passe bien sûr par la musique, et Wagner l'utilise aussi dans ce dessein, de même qu'il utiliserait un décor très subtil, en continuité avec sa mise en scène. C'est à la fosse d'orchestre invisible, familièrement appelée « Abîme mystique », que cette tâche est dévolue : son espace clos où la disposition des pupitres est inversée crée une sonorité particulière qui baigne la salle de manière uniforme, premier pas fait par Wagner pour tirer le public hors du monde réel. Nous pouvons comprendre dans le même sens la préférence du compositeur pour les préludes plutôt que pour les ouvertures. Jusqu'à *Tannhäuser* inclus, Wagner compose des ouvertures, qu'il abandonne bien vite, au point de remplacer l'ouverture de *Tannhäuser* par un prélude lors de la révision de l'ouvrage en 1861. Première raison, le prélude a l'avantage d'enchaîner directement sur l'acte qui suit, donc sans rompre l'unité de la représentation ; seconde raison, il permet au compositeur de donner le ton de l'œuvre qui vient pour préparer psychologiquement l'auditeur. Cette importance psychologique est souvent ignorée hors de Bayreuth, où si l'on choisit l'ouverture, c'est surtout pour faire taire un public souvent bruyant à l'époque. Si le public « *s'en doutait, il ne profiterait probablement pas de ce moment pour causer plus bruyamment que jamais, se moucher, fermer les portes avec fracas..., il ferait tout cela avant, comme à Bayreuth* »¹¹² écrit Lavignac. L'atmosphère du *Festspielhaus*, on le sent bien, est à la limite du recueillement sacré. Dans le même ordre d'idées, les applaudissements sont dûment interdits pendant la représentation, surtout pour *Parsifal*, que son créateur qualifié de « *festival scénique sacré* ».

La mise en condition obtenue grâce au prélude serait à rapprocher de la tradition selon laquelle Wagner se livrait à des recherches musicales en vue de découvrir des accords

¹¹⁰ - *Id.*, dans la revue *L'Avant-Scène Opéra*, n°38/39, p. 161.

¹¹¹ - Cité dans Marcel Guiomar, *Imaginaire et Utopie. Etudes berliozziennes et wagnériennes*, vol. 1, p. 215.

¹¹² - Albert Lavignac, *op. cit.*, p. 250.

capables de provoquer certaines réactions chez l'auditeur, angoisse, larmes, plénitude, et ainsi de suite. Pour Nietzsche, « *le prélude de Lohengrin a, pour la première fois, prouvé (...) que l'on peut hypnotiser par la musique* »¹¹³. Wagner serait-il un autre Klingsor, mage ensorceleur dont les Filles-Fleurs sont ses compositions ? La force évocatrice de sa musique est après tout une des composantes de son illusion, car sa justesse sera reconnue de tous, même de ceux qui n'ont aucune notion de solfège, à l'instar de Baudelaire dont le témoignage est en cela fort précieux : « *Si nous écartons un instant le secours de la plastique, du décor, de l'incorporation de types rêvés dans des comédiens vivants, et même de la parole chantée, il reste encore incontestable que plus la musique est éloquente, plus la suggestion est rapide et juste, et plus il y a de chances pour que les hommes sensibles conçoivent des idées en rapport avec celles qui inspiraient l'artiste (...). Le lecteur sait quel but nous poursuivons : démontrer que la véritable musique suggère des idées analogues dans des cerveaux différents.* »¹¹⁴ Il est évident, comme le note Theodor Adorno, que « *la musique de Wagner [implique] le public dans l'œuvre en tant qu'élément de l'« effet » de celle-ci* »¹¹⁵. Ce qui est d'autant plus facile et efficace que l'on se trouve dans la salle du *Festspielhaus*.

La musique wagnérienne serait-elle la concrétisation de cette « *langue que la raison ne comprend pas* », mais qui s'adresse directement à l'âme, dont parlait Schopenhauer ? Quoiqu'il en soit, Wagner est sûr de lui : « *Comment enfin la musique achève et complète l'enchantement d'où résulte cette sorte de clairvoyance, vous n'avez maintenant aucun mal à le comprendre.* »¹¹⁶ A Bayreuth, Wagner est donc partout, dans la mise en scène et la musique, mais aussi dans la conception de la salle, et finalement dans l'esprit du spectateur aliéné par la représentation ; pourtant, il demeure invisible en apparence, s'effaçant derrière le spectacle. Wagner est ainsi comparable à la fée Morgane, qui nous entraîne en Faërie pour quelques instants, et nous rend à notre univers l'esprit encore plein des merveilles de l'Autre Monde : le *Festspielhaus* n'est peut-être pas le pays des fées, mais nombreux sont ceux désormais qui, chaque année, font le pèlerinage vers ce qui est devenu le Temple de Bayreuth.

Le Livre Rouge des Marches de l'Ouest

Des années après avoir écrit *Le Seigneur des Anneaux*, Tolkien disait : « *Je voulais simplement que les gens pénètrent l'histoire et la prennent (en un sens) pour l'histoire réelle.* »¹¹⁷ Ce souhait, commun à tout auteur de fiction, aurait certainement plus de chances de se réaliser dans le cas de Tolkien, car contrairement aux écrivains qui demandent simplement d'adhérer à leurs œuvres, il offre à son lecteur une preuve tangible de la véracité

¹¹³ - Friedrich Nietzsche, *Le Cas Wagner*, p. 35.

¹¹⁴ - Charles Baudelaire, *op. cit.*, pp. 694 et 696.

¹¹⁵ - Theodor W. Adorno, *op. cit.*, pp. 33-34.

¹¹⁶ - Richard Wagner, *Lettre sur la Musique*, p. 226.

¹¹⁷ - Cité dans Humphrey Carpenter, *op. cit.*, p. 218.

de ses écrits, comme nous allons le voir. Comme Wagner, il donne à ses œuvres un cadre où elles pourront s'inscrire et porter l'illusion de la Terre du Milieu à son comble.

Remarquons que dès les premières pages de *Bilbo le Hobbit*, pourtant écrit en marge du monde de Tolkien, il est précisé que les Hobbits vivent toujours en notre XX^e siècle, ce qui dénote une constance certaine dans cette volonté d'amener le lecteur à accorder quelque crédit au roman. Rappelons-nous aussi le Livre de Mazarbul qui devait illustrer *Le Seigneur des Anneaux*, et les illustrations que l'on peut encore y trouver ; Tolkien avait déjà eu projet semblable pour *Bilbo le Hobbit* : il désirait y inclure des cartes polychromes, et un système d'encre invisible conçu pour certaines lettres qui ne pourraient ainsi être lues qu'une fois la feuille tenue devant une source lumineuse, les mêmes lettres que les Nains et Elrond découvrent à la lueur de la lune (*BLH*, 3). Ce projet fut irréalisable, mais reste révélateur du désir de faire partager au lecteur les émotions des personnages, comme pour prouver une fois de plus que le merveilleux n'a rien d'extraordinaire.

Mais c'est avant tout sur le récit que Tolkien fait porter son effort. Nous l'avons vu, il fait allusion à de nombreux ouvrages inconnus du lecteur pour susciter l'illusion, parfois avec quelques précisions intéressantes. Ainsi, le *Noldolantë* aurait été composé par Maglor, l'un des fils de Fëanor (*QS*, 9). Que l'auteur fasse référence à un texte écrit par l'un de ses personnages laisserait penser, espère-t-on sûrement, que l'histoire qu'il expose est véridique. La question de l'auteur des textes dans la cosmogonie de Tolkien est indissociablement liée à une série de mises en abyme illusoires. « *Cette histoire étant rapportée ailleurs, et Elrond lui-même l'ayant consignée dans ses livres d'archives, nous ne la rappellerons pas ici* »¹¹⁸ lit-on dans *Le Seigneur des Anneaux*, comme une invitation au lecteur à consulter la bibliothèque du Semi-Elfe : une chimère qui reviendra sans cesse.

Qui est l'auteur des textes que nous lisons ? La question est justifiée par les écritures différentes que l'on peut y trouver : les premiers livres du *Silmarillion* ont été transmis par les Elfes, et les derniers sont certainement dus aux descendants des hommes de Númenor ; la preuve en est que pour désigner le navire d'Eärendil, les premiers auteurs emploient le nom elfique Vingilot, et les derniers sa traduction dans leur langue humaine, Rothinzil. Chaque récit possède son ton propre, et les œuvres prennent finalement l'apparence d'une somme due à des mains étrangères, illusion que Tolkien accentue en se posant lui-même la question de savoir qui a composé les poèmes des *Aventures de Tom Bombadil* (dans la préface des éditions anglaises).

Dans cette mosaïque d'écritures, il existe pourtant une présence qui unifie l'ensemble : le Hobbit. Si en effet les textes écrits par les Elfes étaient restés entre leurs mains, quel besoin auraient-ils eu par exemple de sous-titrer le *Valaquenta*, dans *Le Silmarillion*, « *Histoire des*

¹¹⁸ - *SdA*, II, 2, pp. 269-270.

Valar et des Maiar d'après les récits des Eldar [Elfes] »¹¹⁹ ? De même, si l'emploi des noms propres est, on l'a vu, un signe de la personnalité de l'auteur, pourquoi en aurait-on parfois donné le sens, comme « *Nen Girith, l'Eau du Frisson* » (*QS*, 21), ce que l'auteur, pour qui cela est inutile puisque évident, n'aurait jamais fait ? Tout amène à penser qu'une main étrangère s'est appliquée à transmettre ces récits, à les traduire, en y incorporant des gloses diverses, pour les rendre accessibles à un lectorat bien précis : les Hobbits de la Comté.

C'est là le Grand Œuvre de Tolkien, la clef de voûte de sa création entière, et l'équivalent de Bayreuth pour Wagner : *Le Livre Rouge des Marches de l'Ouest*. C'est l'ouvrage dont on parle le plus dans tous ces récits, sans avoir cependant beaucoup de détails à chaque fois qu'il est mentionné. Une chose est certaine, annoncée dès le Prologue du *Seigneur des Anneaux* : ce livre contient les mémoires de Bilbon concernant la quête d'Erebor, conservés dans un volume à couverture rouge, d'où son nom. Un extrait en est même cité : « *C'était, comme Bilbon l'avait déclaré jadis, « une maison parfaite, que l'on aime manger, dormir, raconter des histoires ou chanter, ou que l'on préfère rester simplement à penser, ou encore un agréable mélange de tout cela* ». »¹²⁰, ce qui est une citation littérale d'un passage d'un chapitre de *Bilbo le Hobbit* : faut-il en déduire que ce dernier roman et le Livre Rouge ne font qu'un ? Pas encore, car il est dit ailleurs que le Livre Rouge comporte des arbres généalogiques dans ses dernières pages et des calendriers annotés en marge (*SdA*, Prologue I et App. D), or *Bilbo le Hobbit* ne contient rien de tout cela. Il est dit aussi dans la préface (anglaise) des *Aventures de Tom Bombadil* que les poèmes qui forment le recueil ont été à l'origine griffonnés par des mains hobbités dans les marges du Livre Rouge ; n'oublions pas que le titre complet de l'ouvrage est *Les Aventures de Tom Bombadil et autres Poèmes du Livre Rouge*.

En outre, on signale dans *Le Seigneur des Anneaux*, après la bataille dans la Comté qui vit l'élimination des sbires de Saroumane, que le récit en fut conservé dans un chapitre de ce fameux Livre (*SdA*, VI, 8), et le lecteur est en droit de se demander si ce n'est pas le chapitre qu'il vient précisément de lire, tout comme à la fin du chapitre où Pippin permet à Merry de s'enfuir avec lui des griffes des Orques, et que Merry lui glisse : « *Tu auras presque un chapitre à toi dans le livre du vieux Bilbon, si jamais j'ai une chance de lui faire un compte rendu*. »¹²¹ Comment ne pas croire alors que *Le Seigneur des Anneaux* est lui aussi une partie de ce livre ? Il faut se rendre à l'évidence, Tolkien ne nous présente pas plusieurs livres sur la Terre du Milieu, mais un seul, le Livre Rouge, publié en plusieurs volumes. Il est possible de le vérifier. Après ses mémoires sur Erebor, consignés dans *Bilbo le Hobbit*, Bilbon décide d'écrire l'histoire vécue par Frodon ; il en écrira un chapitre au plus, l'âge l'empêchant de

¹¹⁹ - *Vala*, p. 25.

¹²⁰ - *SdA*, II, 1, p. 251 et *BIH*, 3, p. 69.

¹²¹ - *SdA*, III, 3, p. 497.

poursuivre, et le reste du *Seigneur des Anneaux* sera relaté par Frodon lui-même, et terminé par Sam. A Fondcombe, Bilbon confie à Frodon trois volumes de traductions de textes elfiques, sans aucun doute les récits du *Silmarillion* retouchés par la main hobbitte, et Frodon laisse le tout à Sam avant de partir pour Valinor :

« Il y avait un grand livre relié de cuir rouge ; les hautes pages étaient à présent presque entièrement remplies. Il y avait au début de nombreuses feuilles couvertes de la main vagabonde de Bilbon ; mais la plus grande partie était de l'écriture ferme et aisée de Frodon. L'ouvrage était divisé en chapitres, mais le chapitre 80 était inachevé, et il était suivi de quelques pages blanches. La page de titre portait maints libellés (...) et Frodon avait écrit :

LA CHUTE
du
SEIGNEUR DES ANNEAUX
et le
RETOUR DU ROI

(...) Avec des extraits des Livres de la Tradition, traduits par Bilbon à Fondcombe. »¹²²

Ajoutons aux dix-neuf chapitre de *Bilbo le Hobbit* les soixante-deux contenus dans *Le Seigneur des Anneaux*, et nous obtenons quatre-vingt-un chapitres, soit les quatre-vingts mentionnés ci-dessus, et celui rédigé par Sam sur les dernières feuilles blanches. C'est cette somme que Sam transmet à ses enfants, et qui sera connue comme *Le Livre Rouge des Marches de l'Ouest*, celui que le lecteur a dans les mains, traduit par le professeur Tolkien. Merveilleuse illusion littéraire dont la preuve est ici tangible.

Le Livre Rouge est une somme, ce qui explique ses différences de tons ou de sujets. C'est en quelque sorte un livre de raison, transmis dans une famille de génération en génération, s'enrichissant de notes, de remarques, ou en l'occurrence des poèmes présentés dans *Les Aventures de Tom Bombadil*, à l'exemple du vieux Peaujaune, le Livre des Touque, la famille de Pippin (*SdA*, App. D). A la fois livre de comptes, registre des naissances, recueil de savoirs divers, il s'orne aussi dans le cas du Livre Rouge d'extraits de *L'Herbier de la Comté*, composé plus tard par Merry (*SdA*, Prologue II), de témoignages de Hobbits, etc. Certes, les livres ne manquent pas où l'on se rend compte au fil du texte que l'ouvrage a été écrit par l'un des personnages de la fiction ; Tolkien ne s'en contente pas, et insiste sur son travail quant au texte : procédé classique, il ne s'en dit pas l'auteur mais l'éditeur, avec là encore cependant une touche très personnelle.

Ses récits, et en particulier *Le Seigneur des Anneaux*, sont présentés comme une édition critique du Livre Rouge. Comble de l'illusion, il y distingue les ajouts dus aux descendants de Sam et aux copistes divers, identifie les citations qui y sont faites, et émet parfois quelques

¹²² - *SdA*, VI, 9, p. 1094.

réerves : « *En ces choses, je ne suis guère versé, et j'ai pu commettre bien des erreurs.* »¹²³
Les Appendices E et F sont rédigés par lui, et forment un traité de philologie de la Terre du Milieu, nous y reviendrons ; sa note sur sa traduction des textes est un chef-d'œuvre d'illusion : Tolkien y justifie son travail avec la conscience professionnelle d'un universitaire présentant des manuscrits anciens (*SdA*, App. F, II). Illusion contagieuse, puisque Robert Foster, dans son dictionnaire de la Terre du Milieu, évoque les différentes copies du Livre Rouge et termine ainsi : « *Cette copie, la seule à contenir toutes les Traductions de Bilbon, renferme aussi des annotations et corrections faites par des lettrés de Gondor, aussi bien que diverses notes en marge écrites par de nombreuses générations de Hobbits. Cette copie semble être celle qu'utilisa le Professeur Tolkien.* »¹²⁴

Faudrait-il voir en Tolkien une incarnation de la fée Mélusine, venue de Faërie pour nous offrir pendant quelques instants des histoires merveilleuses inconnues en notre monde ? Quand on lui posait des questions sur tel ou tel détail de ce qui, en définitive, aura été l'œuvre de toute une vie, Tolkien répondait qu'il ne savait pas, mais qu'il essaierait de trouver la réponse. Il semble bien qu'il ait été le premier — il ne le démentit jamais — à croire sincèrement à ce qu'il écrivait.

Féerie du spectacle ou livre ensorceleur, l'illusion a besoin pour naître d'un cadre bien établi. Tolkien et Wagner ne se font pas la même idée du merveilleux, ni des moyens à employer pour bâtir un monde, certes, mais ils auront tout fait pour parvenir au même but : faire croire. Faire croire que, le temps d'une représentation, les brumes du passé se déchirent et dévoilent une cation prodigieuse et vécue ; faire croire, le temps d'une lecture, et plus peut-être, que notre monde était jadis appelé Terre du milieu et peuplé d'être aujourd'hui oubliés.

A conceptions différentes, méthodes différentes ; à rêves communs, ambitions égales. Wagner aura parcouru l'Europe pour réunir les fonds nécessaires à l'édification du *Festspielhaus*. Pour créer sa féerie il aura tant dépensé que le bilan financier de Bayreuth, la première année, compromettra les festivals à venir pour cinq ans. Peu importe, le cadre était en place, et pouvait réellement fonctionner. Tolkien aura passé sa vie entière à travailler et retravailler sa mythologie personnelle, pour nous laisser finalement des fragments du Livre Rouge. Là aussi le cadre est en place, pour une éventuelle édition de ses œuvres, qui ainsi regroupées pourraient concrétiser son rêve d'illusion. Mais qui serait capable d'un tel travail ? Car il est un domaine où Tolkien fut un précurseur, de même que Wagner quant à l'opéra, pour parachever cette féerie : la recherche systématique, dans son œuvre entier, d'une langue illusoire. C'est à cette dernière constante qu'il nous faut à présent réfléchir.

¹²³ - *SdA*, App. D, p. 1192.

¹²⁴ - Robert Foster, *op. cit.*, pp. 327-328 *dnt*.

TROISIEME PARTIE

L'ILLUSION PAR LE VERBE

CHAPITRE VI

« *AU COMMENCEMENT ETAIT LE VERBE* »

« *Tout fut par lui,
et rien de ce qui fut, ne fut sans lui.
En lui était la vie
et la vie était la lumière des hommes.* »

SAINT JEAN

Lorsqu'il inscrivit son nom sur le registre des habitants de Bayreuth, Wagner établit ainsi sa profession : « *Poète, musicien* » et non l'inverse. Il aimait à lire en public les livrets de ses opéras avant même que la musique n'en fût écrite, et préférait à celui qui chante juste le chanteur dont l'élocution est irréprochable. De son côté, Tolkien confiait : « *J'aime l'Histoire, et elle m'émeut, mais ses passages les plus admirables sont pour moi ceux où elle fait la lumière sur les mots et les noms.* »¹²⁵ Dès son plus jeune âge, non content de maîtriser plusieurs langues, il en inventait d'autres, pour finalement leur consacrer son existence et devenir philologue.

Deux hommes, nous le voyons, qu'il est à nouveau possible de rapprocher par leur amour du langage : n'était-il pas alors naturel que chacun y trouvât une puissante source d'illusion ? Une fois de plus pourtant, si l'idée leur est commune, leurs méthodes seront-elles identiques ?

Le langage : héros de l'œuvre ?

Au commencement, Wotan paya d'un œil le savoir des runes et les grava sur le bois de sa lance, asservissant ainsi le monde à la loi écrite, immuable. Bien que Wagner ne le mette pas vraiment en exergue, c'est le non-respect des traités gravés dans la lance de frêne qui entraîne la chute des dieux, et la succession de catastrophes exposées dans le poème de *L'Anneau du Nibelung*. A l'origine, la langue se confond donc avec la loi, et la lance brisée par Siegfried est le signe de l'avènement d'un monde nouveau : la fin des dieux est aussi celle d'un

¹²⁵ - J.R.R.Tolkien, *The Letters of J.R.R.Tolkien*, p. 264.

langage, fondement mais aussi sujet du cycle. Le compositeur ferait-il des mythes nordiques un prétexte, un outil symbolique, un poème qui parle du poème ?

En ce qui concerne *L'Anneau*, cette supposition paraît outrée, car ces textes sont d'une richesse que ne peut expliquer à elle seule l'histoire d'un langage, qui n'en est que le substrat. Pourtant, à bien considérer les autres opéras, il semble que ce substrat soit un terreau fertile. *Tannhäuser et le Tournoi des Chanteurs à la Wartburg* : l'œuvre porte déjà dans son titre le véritable sujet, un concours de chant, un travail sur la langue. Le livret d'opéra, né du langage, a le langage pour sujet, et comme l'indiquent les paroles du Landgrave, créé par lui, l'opéra recrée le verbe :

« Allons ! Qu'aujourd'hui même le prodige
suscité, inspiré par le Chant,
soit par le Chant dévoilé, parfait et couronné.
Jeu d'un art très gracieux, deviens ici réalité ! »¹²⁶

C'est ainsi que la joute verbale qui s'engage entre Tannhäuser et Walter von der Vogelweide (dans la version de Dresde) a pour articulation le mot *Bronnen*, la fontaine : passion sensualiste ou amour courtois, l'interprétation du mot est radicalement différente (*Ths*, II, 4). Cet opéra peut donc être considéré comme une réflexion sur la valeur relative du langage dans une société donnée.

Wagner n'en reste pas là, et cette compétition entre chanteurs, entre artistes de la langue, se retrouve ailleurs dans son œuvre. Passons sur le jeune Siegfried qui taille des roseaux pour imiter l'Oiseau de la forêt, et se console de ses échecs par une tonitruante sonnerie de cor (*Sgf*, II, 2), pour étudier le cas plus sérieux des *Maîtres Chanteurs de Nuremberg*. Wagner y parodie son tournoi de la Wartburg, mais le sujet reste le même, et les réflexions sur la langue y sont amplifiées. David, l'apprenti de Sachs, fait à Walther von Stolzing un long exposé théorique sur les règles de la poésie, sur les tons, les rimes et les rythmes à adopter, dont seules quelques plaisanteries bienvenues atténuent l'aridité (*MCN*, I, 2). Le livret expose le passage d'une poésie à une autre, nous l'avons vu, et ne peut échapper à cette frénésie du verbe qui semble posséder tous les protagonistes. Tout y est langage, ou le devient immédiatement :

« La tradition des maîtres le veut :
lorsqu'un ton de maître a été créé,
il doit porter un beau nom »¹²⁷,

et Sachs de baptiser dès son apparition le ton inventé par Walther.

¹²⁶ - *Ths*, II, 3, vv. 12-15, p. 105.

¹²⁷ - *MCN*, III, 4, vv. 138-140, p. 418.

De la même manière, Elsa de Brabant, bientôt imitée par les femmes du pays, cherche un chant adéquat pour célébrer la victoire de Lohengrin, et cela le combat contre Telramund à peine achevé (*Lhg*, I, 3). Il est d'ailleurs remarquable que *Lohengrin* ne repose que sur un unique mot, le nom du héros. « *C'est sur ce mot qu'on a fait ce livre* » écrit Hugo en préface de *Notre-Dame de Paris*, et c'est sur un prénom que Wagner aura construit son opéra, quête irrépressible du verbe interdit.

Cette contamination du langage n'épargne pas non plus *Tristan et Isolde*, peut-être pourtant l'œuvre la plus personnelle, la moins théorique du compositeur. Lors de leur méditation nocturne les amants arrivent à l'idée qu'ils sont leur propre amour, et c'est le moment que choisit Isolde pour se livrer à une nouvelle réflexion sur la langue :

« *Pourtant notre amour
n'a-t-il pas nom Tristan
et – Isolde ?
Ce petit mot tendre : « et »,
ce qu'il lie,
ce lien d'amour... »*¹²⁸

L'amour ne peut se distinguer du langage ; il en est le moteur et la raison. La communion des êtres a besoin de lui pour atteindre à la conscience.

TRISTAN :
« *Tristan toi,
moi Isolde,
[et non plus] Tristan !* »
ISOLDE :
« *Isolde toi,
moi Tristan,
[et non plus] Isolde !* »¹²⁹

S'il paraît excessif de dire que Wagner écrit des opéras sur le langage, reconnaissons du moins que le langage est une des grandes préoccupations de ses personnages, de manière presque inhérente.

Aux premiers jours du monde, l'Elfe Rúmil de Tirion inventa les *certhas*, les premières runes, auxquelles Fëanor attachait son nom en les rendant propres à l'écriture cursive. Plus tard, le ménestrel Daeron de Doriath élaborait son propre système de runes, plus moderne, adopté en Terre du Milieu. La mythologie de Tolkien, quant à elle, est indissociable de son

¹²⁸ - *T&I*, II, 2, vv. 360-365, p. 272.

¹²⁹ - *T&I*, II, 2, vv. 451-456, p. 276.

fonds linguistique, sans pourtant rien avoir d'abstrait. Il semble même qu'il en soit le fil directeur.

Ainsi, les textes compilés dans *Le Silmarillion* sont des sommes d'un savoir ancien, un bien que les Elfes semblent se transmettre par les chants et la poésie, auxquels il est constamment fait allusion : « *Et les plus vieux chants des Elfes, dont la mémoire de ceux de l'Ouest garde encore l'écho, racontent les ombres qu'on voyait sur les hauteurs* », ou encore : « *A cette époque que les chants appellent Nurtalë Valinoreva...* »¹³⁰, etc. Le langage est donc essentiel en ce qu'il est le reflet et le souvenir du monde.

Ce substrat de la remembrance est lui aussi fertile, puisque à la fois sujet et acteur des récits de Tolkien. Il est par exemple certaines périodes du monde où l'histoire fait sa langue, et d'autres où la langue fait l'histoire. Lorsque meurt Eärendur, dernier roi d'Arnor, les noms des souverains ne sont plus inscrits dans les annales en quenya, la haute langue des Elfes, mais en sindarin, leur langue usuelle. Il se produit plus tard la même chose, à la mort d'Eärnur le dernier roi de Gondor (*SdA*, App. A, I, 2), et c'est Aragorn qui rétablira cet usage en rétablissant la royauté : la langue se plie aux caprices de l'histoire en ce qu'elle a de plus visible, les noms et la parole. De même, près d'un ruisseau Niniel, la sœur de Túrin, « *fut prise d'un grand tremblement, et depuis cet endroit fut nommé Nen Girith, l'Eau du Frisson* » ; c'est à ce même endroit qu'elle se jette dans le torrent quelques années plus tard, et il est dit de ce lieu : « *Son nom est devenu Cabed Naeramarth, le Saut du Destin* »¹³¹. A chaque événement, c'est au langage qu'on a recours comme à une mémoire fiable.

Cela est d'autant plus vrai à Edoras, capitale du Rohan, dont le peuple est de tradition orale, rappelons-le. La langue est vraie, elle a de la valeur. C'est pourquoi en temps de guerre elle se révèle un atout précieux, comme le prouve un garde d'Edoras : « *C'est la volonté du roi Théoden que nul ne franchisse ses portes, hormis ceux qui connaissent notre langue et sont nos amis.* »¹³² Comprendons ici que seuls les amis parlent la langue des Rohirrim : c'est par cela qu'ils seront reconnus. Il est dit aussi que sous le règne de Thengel, le parler de Gondor était d'usage à Edoras, ce qui suscita des protestations (*SdA*, App. A, II) : la langue détermine parfois le cours de l'histoire.

Les manifestations les plus visibles de ces interactions peuvent se trouver dès le Premier Age, à la cour de Doriath, où Thingol apprend de ses sujets, les Elfes Sindar, le massacre de leurs parents les Teleri par les Noldor, et prend une décision symbolique : « *Jamais plus mes oreilles n'écouteront le langage de ceux qui ont tué mes frères (...)! Jamais plus, tant que j'aurai pouvoir, on ne le parlera ouvertement dans mon royaume. Tous les Sindar vont recevoir l'ordre de ne plus parler la langue des Noldor et de ne plus y répondre. Et tous ceux*

¹³⁰ - *QS*, 3, p. 60 et 11, p. 129.

¹³¹ - *QS*, 21, pp. 292 et 298.

¹³² - *SdA*, III, 6, p. 549.

qui l'emploieront seront tenus pour des traîtres et des assassins sans remords. »¹³³ Thingol reconnaît le pouvoir politique du langage, ce qu'un âge plus tard les hommes de Númenor se rappelleront, quand les langues elfiques seront proscrites par le roi Ar-Adûnakhor. Il faut noter à ce sujet que si le langage est assez puissant pour entraîner, dans un tel bannissement, la ruine de toute une civilisation, le roi númenoréen qui s'en fait une arme lui est encore soumis : Ar-Adûnakhor prend soin d'inscrire son nom sur le registre des rois en conformité avec la tradition : en langue elfique ! (*Akal*)

La langue, c'est l'homme

Nous avons vu que dans le Livre Rouge l'auteur était souvent reconnaissable à son vocabulaire ; il en va de même lorsqu'en Rohan Aragorn entonne une chanson dans une langue inconnue : « *C'est, je suppose, la langue des Rohirrim, dit Legolas, car elle ressemble à ce pays même : en partie riche et ondulé, et ailleurs dur et sévère comme les montagnes.* »¹³⁴ Le langage est le pivot de la Terre du Milieu en cela qu'il se confond avec elle et avec ceux qui y vivent. Il influe sur l'histoire des peuples car à bien y réfléchir *il est* ces peuples qui le matérialisent. Le signe le plus flagrant est l'identification qu'il permet : Frodon sait distinguer les Elfes par leurs paroles ; ainsi, s'ils emploie le nom « *Elbereth* », alors ce sont des Hauts Elfes, des Noldor (*SdA*, I, 3). Il identifie de la même manière les hommes de Faramir comme venant du Gondor, grâce à leur parler, en devinant à leur emploi de l'elfique qu'ils sont de plus descendants des Númenoréens (*SdA*, IV, 4).

La langue est une véritable carte d'identité, jusqu'à cet extrême qu'est Tom Bombadil. Dans le poème qui ouvre le recueil *Les Aventures de Tom Bombadil*, il échappe sans cesse à toutes sortes d'ennemis, ondine, saule, blaireaux et tombeau, en conséquence de quoi son langage est tout naturellement incompréhensibles, puisque insaisissable. Cette osmose entre l'être et sa parole est surtout sensible avec une créature double comme Gollum. Gollum, quand il est moins possédé par ses pulsions mauvaises, redevient presque celui qu'il fut jadis, le Hobbit Sméagol. La distinction est très nette : quand il dit « je », c'est Sméagol qui parle ; quand il dit « nous », il faut alors entendre « l'Unique et moi », et c'est le Gollum aliéné par l'Anneau qui reprend le dessus. L'identification par la langue est entérinée par le nom du locuteur, ce qui permet à Sam de faire un jeu de mots au sujet de Sméagol/Gollum, en l'appelant « le Sournois/le Puant » (« *Slinker* » / « *Stinker* » ; *SdA*, IV, 3) suivant les différents visages de sa personnalité. De la même façon, Sauron — dont le nom signifie « l'Abominable » — mérite bien par le sadisme de ses paroles son surnom de Gorthaur (« le Cruel » ; *QS*, 19), et Sylvebarbe est aussi appelé Fangorn, comme la forêt où il vit : l'identité est parfaite.

¹³³ - *QS*, 15, p. 166.

¹³⁴ - *SdA*, III, 6, p. 549.

On peut donc affirmer, car c'est en définitive le trait d'union entre locuteur et langage, que chacun dans la Terre du Milieu est avant tout son propre nom. Or le vrai nom est un bien assez précieux pour que les Nains, comme l'Ent Sylvebarbe, refusent de le dévoiler aux autres peuples, et ne le fassent même pas figurer sur leurs tombes (*SdA*, App. F, I), en conséquence de quoi ils préfèrent apprendre une langue étrangère plutôt que de trahir leur idiome secret. C'est alors seulement que l'on comprend le drame de Nienor Niniel, la sœur de Túrin, devenue amnésique : « *Elle n'avait de nom pour aucune chose* »¹³⁵. Incapable d'appréhender le langage, Nienor est complètement inadaptée à un monde qui en fait un si grand cas, et puisqu'elle a oublié jusqu'à son propre nom — c'est son frère qui la rebaptisera Niniel —, autant dire qu'elle n'existe même plus. Autre exemple, le messager de Sauron est si aliéné à son maître qu'il en a oublié son nom, et qu'il est devenu pour tous, lui y compris, simplement la Bouche de Sauron (*SdA*, V, 10).

Alors que certains refusent de révéler leur nom véritable par conviction presque sacrée, d'autres prennent des identités différentes au cours de leur existence. C'est le cas d'Aragorn. Ce nom qui signifie « Arbre royal » est à rapprocher de l'Arbre Blanc, symbole d'une royauté qu'il finit par restaurer. Dans son enfance on dissimule son identité en l'appelant Estel, « l'Espoir », Aragorn étant le dernier héritier des rois de jadis ; il parcourt ensuite le monde incognito, se faisant appeler Thorongil, « Aigle de l'Etoile », en raison de sa vue perçante et d'un joyau en forme d'étoile, symbole du royaume perdu d'Arnor, ou Grands-Pas, ce que ses longues enjambées suffisent à expliquer. C'est pourtant sous un nouveau nom, Elessar, « Pierre Elfique », qu'il assume la royauté, nom qui lui fut prédit longtemps auparavant, et justifié par une pierre verte que lui remet Galadriel¹³⁶. Néanmoins, il reste attaché au passé, comme à son habitude, en prenant pour nom de sa maison la traduction de Grands-Pas en haut elfique, Telcontar.

Le nom est ainsi d'autant plus proche de la personnalité de son porteur qu'il est un reflet de l'histoire de ce dernier. Cela peut être fixé dès la naissance, en cas de prophétie : « *Arvedui fut bel et bien le dernier roi, comme son nom l'indique. On raconte que ce nom lui fut donné à sa naissance par Malbeth-le-Voyant qui dit à son père : « Tu l'appelleras Arvedui car il sera le dernier en Arthedain. Mais un choix sera proposé aux Dúnedain, et s'ils prennent le moins prometteur en apparence, alors ton fils changera de nom et il deviendra souverain d'un vaste royaume* » »¹³⁷ ; ou bien ce nom peut venir d'exploits ultérieurs : que l'on pense à Thorin dont le bouclier fut fendu lors d'un combat contre les Orques, et qui se servit d'une simple branche pour le remplacer, d'où son surnom d'Ecu-de-Chêne (*SdA*, App. A, III). D'ailleurs, dans la langue des Ents, les noms s'allongent à mesure que leurs porteurs agissent : de même que

¹³⁵ - *QS*, 21, p. 291.

¹³⁶ - Ce qui explique qu'une pierre elfique trouvée sur le chemin soit pour lui un bon signe. Voir *SdA*, I, 12, pp. 227 et 237. Quant à ses autres noms : *SdA*, II, 8, p. 409 ; V, 8, p. 923 ; App. A, I, v, p. 1130 ; et App. B, p. 1170.

¹³⁷ - *SdA*, App. A, I, iv, p. 1122.

l'homme est son langage, le nom est l'histoire de l'homme. Dans la Terre du Milieu, plus qu'une évidence, c'est un principe.

Prétendre qu'il en va de même dans l'univers wagnérien est bien plus difficile. Wagner ne fait pas de lien systématique entre ses personnages et leur langage. Néanmoins, il accorde au nom quelque intérêt, tout d'abord en se plaçant dans l'optique des textes médiévaux. La remarque apparemment gratuite qu'Ortrude est la fille de Radbod (*Lhg*, I, 1), personnage qui n'intervient même pas dans l'opéra, est pourtant tout à fait conforme à la mentalité du lai, où la filiation est un signe de valeur, d'autorité et de puissance. Radbod est ici un argument de plus en faveur d'Ortrude dans le procès qui l'oppose à Elsa. D'ailleurs, ce qu'Elsa cherchera à connaître de Lohengrin est, tout autant que son nom, son origine. Comme dans la littérature médiévale où l'on n'existe pas si l'on n'a pas de filiation connue, chez Wagner les êtres sans ascendance sont toujours en proie au doute qui leur interdit de jouir d'une existence entière. Ils sont des êtres fragmentaires, des personnes auxquelles manque toujours la part des géniteurs.

Tristan est très tôt orphelin et recueilli par Marke, dont il devient l'héritier : sa filiation est en quelque sorte reconstituée ; pourtant, dans son agonie même, Tristan revient à ses parents disparus, et se demande si sa vie était bien utile (*T&I*, III, 1). Le cas de Siegfried est plus révélateur : Mime peut certes lui servir de père, l'enfant le déteste et observe avec intérêt le comportement des animaux envers leurs petits. Il en conclut que le Nibelung n'est pas son père, manque dès lors compensé par la présence fortement symbolique de l'épée Notung, son unique héritage. L'élimination de Mime pourra ainsi se faire sans difficulté. Quant à sa mère, Siegfried ne peut la remplacer ; c'est peut-être dans cet espoir qu'il suit l'Oiseau vers la vierge endormie sur le rocher. Manque cruel, car s'il a la force virile de franchir les flammes, Siegfried, face au corps de femme de Brünnhilde, connaît enfin la peur et appelle sa maman (*Sgf*, III, 3). Parsifal enfin offre à tous la preuve de son état négligeable, ce dont lui-même semble conscient, car sans filiation connue : l'attitude de Gurnemanz est sans surprise, car avant de lui demander qui il est, il cherche d'abord à savoir qui est son père. Parsifal répond qu'il a une mère, ce qui reste sans valeur si le père n'existe pas (*Psf*, I). Autant de questions de détail qui permettent à Wagner de recréer une mentalité typique du temps qu'il cherche à ressusciter.

Quand enfin Gurnemanz cherche à connaître son identité, Parsifal donne une réponse en accord parfait avec son absence de filiation :

GURNEMANZ :

« *Ton nom, alors ?* »

PARSIFAL :

« *J'en avais plus d'un,*

*mais je n'en ai plus aucun. »*¹³⁸

Dans un monde où tout repose sur la parole et sur le texte, depuis Wotan et les Ecritures, Parsifal n'a donc aucune existence sociale. C'est peut-être ce qui pousse tout sans-père, pour remplacer la valeur de la naissance par celle du mérite, à devenir sans-pair en accomplissant divers exploits, que ce soit rendre la Lance au Graal ou tuer le Dragon afin, comme on dit, de se faire un nom. Remarquons au passage que Parsifal dit avoir eu plusieurs noms, ce en quoi il n'est pas le seul dans la cosmogonie wagnérienne : comme le rappelle Fasolt par un jeu de mots, Freia est aussi appelée Holda :

*« Freia la douce,
Holda, la libre »*¹³⁹

*(« Freia, die holde,
Holda, die freie »)*

Un nom qui est repris plus tard par Waltraute (*CdD*, I, 3).

Cela tendrait à prouver, outre que les géants sont bien moins stupides qu'ils ne le prétendent, que Wagner y accorde une importance certaine, au point de faire du nom de Siegmund un double du personnage. Wehwalt, celui qui voué au malheur ne connaissait que des calamités, devient Siegmund, le messenger de la victoire, et du moins retrouve l'espoir depuis longtemps perdu. Une même identité peut être décelée entre le roi Marke et son langage : Marke est un homme bienveillant que sa faiblesse rend impuissant ; en conséquence de quoi ses paroles seront sans effet ni contenu. Ne pouvant empêcher l'amour de Tristan et Isolde, il ne sait pas les châtier, comme il ne saura pas les pleurer :

*« A moi, ceci ?
Ceci, Tristan, à moi ? » (...)
« Ils sont tous morts !
Morts, tous ! »*¹⁴⁰

Marke se répète, parle beaucoup pour peu dire, et l'impuissance du langage rejoint celle de l'homme en toute logique. Ce n'est donc ni un principe, ni peut-être une évidence, mais c'est un fait : les héros de Wagner, qu'ils le sachent ou non, évoluent dans un monde régi par la parole, qui devient au bout du compte partie d'eux-mêmes.

La Puissance du Verbe

Les plaintes impuissantes de Marke auprès de Tristan sont donc d'autant plus surprenantes que la parole est douée chez Wagner d'une force réelle. Klingsor n'a qu'à prononcer son incantation :

*« Monte vers ton seigneur, émerge ! »*¹⁴¹

¹³⁸ - *Psf*, I, vv. 280-282, p. 817.

¹³⁹ - *OdR*, 2, vv. 151-152, p. 480.

¹⁴⁰ - *T&I*, II, 3, vv. 34-35, p. 276 et III, 3, vv. 54-55, p. 293.

pour que Kundry, endormie à Montsalvat, se réveille aussitôt devant lui. De même, il suffit au Hollandais de révéler son propre nom pour que l'effroi saisisse ceux qui l'entendent (*Vf*, III, 2). Le nom possède un pouvoir sur les hommes, au sens presque physique du terme, que l'on pense à Wolfram qui retient Tannhäuser prêt à retourner au Vénusberg rien qu'en prononçant le nom d'Elizabeth (*Ths*, III, 3), pouvoir qui s'exerce aussi sur les dieux eux-mêmes : c'est en prononçant le nom de Marie que Tannhäuser dissipe la magie de Vénus et revient au monde (*Ths*, I, 2).

Le pouvoir du Verbe est ainsi résumé par Paul Roubertoux : « *Savoir le nom, dire le mot, c'est posséder l'être ou créer la chose.* »¹⁴² Mais c'est plus encore. Si Tannhäuser a pu séduire Elizabeth, c'est, comme le révèle Wolfram, grâce à son chant :

« *Usas-tu de magie, ou bien de forces pures,
pour accomplir un tel prodige :
captiver par ton chant, vibrant de joies et de douleurs,
la plus riche en vertu des damoiselles ?* »¹⁴³

On reconnaît bien là « *le pouvoir étonnant du chant des poètes* »¹⁴⁴ célébré par Walther von Stolzing dans *Les Maîtres Chanteurs*. Pourtant, ce pouvoir peut aussi causer le malheur, s'il est utilisé pour maudire : le Hollandais, Tannhäuser et Parsifal, maudits respectivement par Dieu, Vénus et Kundry, ne peuvent échapper à l'errance qui leur est imposée de la sorte. L'exil est cependant peu de choses comparé aux morts qu'entraîne la malédiction de l'Anneau par Alberich, hécatombe qu'il faudra quatre soirées pour arrêter, preuve qu'avec une phrase il est possible d'abattre un monde érigé par les dieux.

Ce double visage de la puissance du Verbe est symbolisé dans *L'Anneau* par les runes, ces lettres primitives des hommes de l'Europe du Nord. En reniant l'amour, Alberich acquiert le pouvoir de lire des runes qui lui livrent le moyen de forger son Anneau de pouvoir, objet lui-même gravé de runes (*OdR*, 2). Arrivé entre les mains de Siegfried, il est donné à Brünnhilde en gage d'amour, mais aussi de gratitude :

« *Je t'offre cet anneau
en échange de tes runes* »¹⁴⁵

c'est-à-dire en échange du savoir que la Walkyrie a transmis au héros. Cette richesse runique est détenue par Wotan, qui les grava sur sa lance pour régir le monde. Or la médaille a son revers : les runes s'approprient le monde, mais aussi celui qui les brandit. La langue est une force terrifiante qui n'est pas exempte de contraintes : Wotan règne sur tous, mais il est

¹⁴¹ - *Psf*, II, v. 13, p. 824.

¹⁴² - Paul Roubertoux, *Wagner dramaturge*, p. 91.

¹⁴³ - *Ths*, I, 4, vv. 74-77, p. 101.

¹⁴⁴ - *MCN*, I, 3, v. 327, p. 362.

¹⁴⁵ - *CdD*, Prologue, vv. 204-205, p. 640.

prisonnier de ses propres traités, et c'est en voulant revenir sur ceux qui le lient aux Géants qu'il provoque sa ruine.

Il n'en va pas autrement dans la Terre du Milieu, comme le montre l'importance accordée aux serments. S'ils sont une motivation sérieuse pour accomplir une tâche périlleuse, que ce soit pour Fëanor et ses fils reprendre les Silmarils à Morgoth en le jurant sur la montagne sacrée Taniquetil comme on jurait sur le Styx (*QS*, 9), ou pour Beren venger son père Barahir (*QS*, 19), ils révèlent bien vite leurs aspects contraignants. Le serment de Fëanor le conduit à sa perte ainsi que ses fils, et entraîne dans leur chute tous les royaumes du Beleriand ; le serment de Beren l'amène à réclamer l'aide de l'Elfe Finrod, lié lui-même par un serment à la maison de Barahir qui l'avait jadis sauvé, et Finrod accepte tout en sachant qu'il rencontre là son destin : « *Et ainsi nous sommes tous pris au piège.* »¹⁴⁶ De même, pour avoir juré sur l'Anneau d'aider Sam et Frodon, Gollum sera mentalement détruit par les forces qui s'opposent en lui, l'envoûtement de l'Unique et la puissance de la parole donnée (*SdA*, IV, 2).

Il n'est donc pas rare que les serments soient maudits par ceux qui les ont prêtés ; c'est le cas de Beren qui maudit trois fois celui qu'il fit à Thingol de lui ramener un Silmaril (*QS*, 19). On remarquera qu'une malédiction, comme celle de Mandos qui voue les Noldor à la ruine ou celle de Morgoth qui condamne au malheur les enfants de Húrin, Túrin et Nienor, finit toujours par se réaliser. En cela, la langue qui châtie est plus puissante que celle qui conforte. Le verbe est donc une arme : c'est par une injonction qu'Eorl le Jeune, le grand roi des Rohirrim, dompta jadis le sauvage destrier Felaróf (*SdA*, App. A, II), et au cours de sa quête avec Beren, Finrod lutte contre Sauron à coups de Chants (*QS*, 19). Arme défensive cette fois, c'est la parole de Tom Bombadil qui le sauve de tous ceux qui veulent l'attraper, fût-elle aussi ordinaire que « *Montre-moi la sortie sur-le-champ ! Je dois m'en aller.* »¹⁴⁷ C'est aussi pour se protéger des coups du Destin que Túrin change de noms au cours de sa vie, comme pour devenir un autre : successivement Neithan, Gorthol, Agarwaen le Sanglant, Mormegil et enfin Turambar (Maître du Destin), il ne pourra échapper à son triste sort, puisque maudit par Morgoth (*QS*, 21).

La foi de Túrin en le verbe est un trait commun aux peuples de la Terre du Milieu, car là aussi nommer c'est créer et s'approprier. L'humain Beren découvre Lúthien qui chante au crépuscule, et il lui donne aussitôt un nom, Tinúviel (Rossignol), pour se sentir plus proche de celle dont il ignore l'identité (*QS*, 19) ; le mot a plus de valeur que l'image du souvenir. De même, il est dit qu'à leur apparition sur terre, les Elfes « *apprirent un langage et donnèrent*

¹⁴⁶ - *QS*, 19, p. 221.

¹⁴⁷ - *ATB*, 1, p. 15.

un nom à tout ce qu'ils voyaient »¹⁴⁸, ce que fit exactement Durin, le mythique Père des Nains, quand il ouvrit les yeux sur le monde (*SdA*, II, 4).

N'oublions pas pour comprendre tout cela qu'à l'origine Eru proposa aux Valar un thème musical qu'ils développèrent, l'Ainulindalë, et dont il leur donna une image : leurs chants avaient composé l'univers, Eä, « *Ce qui est* ». Le Verbe était à la source de tout ; Eru prononça alors le mot Eä, qui signifie aussi « *Que cela soit* » : et le monde fut (*Ainu*).

Nous pouvons ici conclure cette approche générale sur le langage par un accord de méthode entre Wagner et Tolkien sur la place à lui accorder dans leurs créations, dont il fixe à la fois le fondement et les limites. Œuvres de langage, œuvres sur le langage, qu'en est-il à présent de l'utilisation du verbe en vue de porter l'illusion à son parachèvement ?

¹⁴⁸ - *QS*, 3, p. 59.

CHAPITRE VII

UN PEU DE PHILOGOLOGIE

« *Qui ne connaît la valeur des mots ne saurait connaître les hommes.* »

CONFUCIUS

B*ilbo le Hobbit* est une œuvre conçue à l'origine pour les enfants. Tout y commence paisiblement par la rencontre, un matin de printemps, de Bilbo et Gandalf. Dès la première parole, « Bonjour » (« *Good Morning* »), la conversation devient pourtant une petite réflexion sur la polysémie et les emplois de ce mot (*BlH*, 1) : le naturel, si Tolkien a jamais voulu le chasser, est revenu au galop. Voici l'occasion de faire un court voyage au cœur du langage, où Tolkien aura certes la part belle, Wagner s'étant livré, nous le verrons bientôt, à un travail sur la langue d'un genre différent. Car si tout est langage dans ces univers créés, la langue et même simplement le mot peuvent-ils véritablement faire naître l'illusion du vrai ?

Le choix des langues

Observons d'abord la langue des personnages de Wagner. Les protagonistes des *Maîtres Chanteurs de Nuremberg* conversent tout ce qu'il y a de plus naturellement, en allemand. Il en va de même pour ceux de *Tannhäuser*, à l'exception peut-être de Vénus, la déesse grecque : dans quelle langue parle-t-on au Vénusberg ? Encore en allemand, semble-t-il. Aux limites de la sphère germanophone, le doute s'instaure : dans quelle langue Henri l'Oiseleur, les comtes et nobles de Saxe et de Thuringe et leurs suites, dans *Lohengrin*, conversent-ils avec les nobles brabançons et Elsa ? Useront-ils du même langage avec le mystérieux Lohengrin, venu des Pyrénées ? Dans quelle langue le Hollandais marchandera-t-il la main de Senta, fille du Norvégien Daland ?

Les mêmes questions peuvent être posées au sujet des Chevaliers du Graal, aux origines certainement diverses, de Kundry, venue du Moyen-Orient, et de Parsifal, arrivant d'on ne sait où. Isolde, enfant de la verte Erin, use-t-elle de la même langue avec sa suivante Brangäne qu'avec Tristan, né en Bretagne et vivant en Cornouailles ? Le bon sens le voudrait autrement mais il faut admettre l'idée que les personnages de Wagner parlent tous la même langue, universelle, puisque les problèmes de compréhension sont inexistant dans son œuvre. Serait-ce fortuit ? Ne peut-on interpréter différemment cette universalité ?

A l'aube des temps, les runes que Wotan grave sur sa lance seront comprises par les dieux autant que par les Géants, puisqu'un traité lie les deux races. Il est alors probable que cette langue sera employée avec Alberich pour lui extorquer son trésor, et que c'est cette même langue que le Nibelung aura utilisée avec les Filles du Rhin. Langue qui servira aux Ondines pour réclamer leur or aux dieux du Walhalla, à la fin du prologue de *L'Anneau* : la boucle est ainsi bouclée. En ces temps mythiques, la langue est une au pays des êtres surnaturels.

En ce qui concerne les premiers hommes, une certaine proximité géographique — la vallée du Rhin — peut expliquer que le monde clanique de Siegmund et Hunding possède le même langage que le monde féodal de Gunther et Hagen, la Walkyrie Brünnhilde n'ayant pas plus de difficulté à converser avec les uns qu'avec les autres. Ce qui tendrait aussi à prouver que la langue des dieux est la même que celle des hommes. Siegfried est élevé par le Nibelung Mime dans le langage des êtres surnaturels, qui lui permet ainsi de dialoguer avec Fafner, Wotan et Brünnhilde ; il n'a donc pas d'occasion d'apprendre un éventuel langage des hommes, ce qui confirmerait, puisqu'il est capable de parler aux gens de Gunther, que la langue divine et le langage des hommes ne font qu'un. Unité du Verbe aux origines du monde, qui se perpétue aux Ages suivants. Ce phénomène effacerait ainsi une dernière frontière dans le système wagnérien : la frontière linguistique, tant entre les personnages qu'entre les chanteurs et le public, à une époque où les livrets sont toujours traduits dans la langue du spectateur.

Cette unité connaît pourtant quatre exceptions, qui prouveraient l'existence de langues supplémentaires. Si Siegfried parle la langue universelle, comment se fait-il qu'il ne comprenne pas le chant de l'Oiseau de la forêt avant d'avoir bu le sang de Fafner (*Sgf*, II, 2) ? L'Oiseau use donc d'une autre langue. Une troisième langue, d'origine sarrasine selon Wagner, apparaît dans Parsifal dont le héros éponyme serait justement *Parsi-fal*, le pur du culte persiste et notre fol, étymologie bien sûr fantaisiste. Enfin, les deux dernières exceptions concernent une quatrième langue, bien identifiée cette fois : le latin. C'est sur un élément du décor qu'il apparaît d'abord, dans *Les Maîtres Chanteurs*, sur le tableau qui porte les règles de l'art poétique sous le titre de « *Leges tabulaturae* » (*MCN*, I, 3), puis dans la bouche des Apprentis, au commencement du concours de chant :

« *Silentium ! Silentium !* »

*Plus un mot ! Plus un murmure ! »*¹⁴⁹

Il est difficile d'expliquer ces exceptions sans écorner notre hypothèse d'une langue unique voulue universelle par Wagner, mais peut-être la question n'est-elle pas là.

Que l'univers wagnérien ne connaisse qu'une langue, ou une langue principale et quatre langues secondaires, le contraste avec l'œuvre de Tolkien reste flagrant : il n'est en rien outré de parler de foisonnement au sujet des langages en Terre du milieu.

Les mots y sont le reflet des individus ; or à individus différents, reflets multiples. Cependant, les langues des créatures de Tolkien avaient à l'origine une source commune. Lorsque l'Elfe Thingol désire converser avec l'humain Bëor, il le comprend très vite, car « *ces humains avaient des rapports depuis longtemps avec les Elfes Noirs à l'est des montagnes et avaient reçu d'eux une bonne part de leur langage, et comme toutes les langues des Quendi [Elfes] ont la même origine, celle de Bëor et des siens ressemblait par un grand nombre de mots et de tournures à la langue des Elfes* »¹⁵⁰.

Mais les choses n'en restent pas là, car les langues évoluent. La langue des Noldor à leur retour de Valinor n'est plus celle de leurs frères Sindar restés en Beleriand. Quant aux Sindar appelés Teleri, qui se sont arrêtés à Tol Eressëa, ils n'ont plus le même langage que les Elfes qui ont poursuivi leur exode à Valinor, pourtant en vue de l'île. A cela ajoutons les Elfes qui n'ont pas voulu entreprendre ce grand voyage, les Elfes Noirs ou Sylvains, dont la langue est bien sûr devenue différente (*QS*, 5 et 13). De leur côté, les gens de Bëor ne constituent que la première des Trois Maisons des Hommes venues lutter contre Morgoth en trois vagues successives. Or déjà, en ces temps reculés, on apprend ceci : « *D'autres de ma race ont traversé les montagnes, dit Bëor, et sont dans les environs. Quant aux Haladins, un peuple qui parle un autre langage, ils sont toujours à l'est, dans les vallées (...). Il y a aussi d'autres Humains, dont le langage ressemble le plus au nôtre, avec qui nous avons parfois affaire.* »¹⁵¹ Dès le commencement, les parlers se différencient, et l'unité des temps mythiques est très tôt rompue.

Des langues humaines du Premier Age subsistent la langue des gens installés à Númenor et celles des hommes restés en Terre du milieu loin des guerres contre Morgoth, et dont est issu le parler des Rohirrim de Théoden. La diversité est de mise, et le lecteur doit ajouter à la liste le langage secret des Nains, celui des Ents, les dialectes tribaux des Orques, le Noir Parler inventé de toutes pièces par Sauron, le langage particulier des Hobbits, et ainsi de suite. Le réalisme touffu que nous avons évoqué plus haut, par exemple au sujet des calendriers, passe en grande partie par la langue, et ce jusqu'à l'excès. En effet, donner à chaque petite peuplade

¹⁴⁹ - *MCN*, III, 5, vv. 47-48, p. 422.

¹⁵⁰ - *QS*, 17, p. 182.

¹⁵¹ - *QS*, 17, p. 183.

des particularités linguistiques, dans un monde où les communications sont très limitées et souvent réduites à des rumeurs, est une preuve de réalisme ; faire parler les animaux est autre chose.

Cela ne surprend guère en ce qui concerne les monstres : Gandalf comprend les Ours-Garous, qui sont à moitié humains ; et malgré leur langage grossier Bilbo saisit les paroles des Trolls qui ont capturé ses amis Nains, de même qu'il converse sans difficulté avec le dragon Smaug (*BIH*, 2, 7 et 12), comme le fit jadis Túrin avec Glaurung : Trolls et dragons sont l'invention de Morgoth, qui leur a appris à parler. A l'inverse, les animaux normaux ont leurs propres langages, aussi bien les loups de Sauron appelés Wargs que les corneilles et la famille des grives d'Erebor (*BIH*, 6, 14 et 15) qui peuvent être compris de certains mortels, et que le renard qui observe les Hobbits endormis dans une forêt de la Comté (*SdA*, I, 3). Mais il est étrange de constater que certaines espèces animales usent du langage des hommes, tel Huan le Grand Chien compagnon de Beren et Lúthien, qui parle trois fois au cours de leur quête (*QS*, 19), ou les Aigles qui sauvent Bilbo et ses amis des griffes des Wargs, les corbeaux d'Erebor, ou encore les Araignées géantes qui prennent les voyageurs dans leurs toiles (*BIH*, 6, 8 et 15).

Le cheval est un cas particulier. C'est l'animal qui reçoit le plus de noms propres, et dont la parole est la moins sûre. Jamais l'auteur n'oublie de mentionner qu'un cheval s'appelle Nahar, Rochallor, Asfaloth, Gripoil, Hasufel, Arod, Felaróf, Nivacrin fils de Piedléger, Piedardent, Roheryn ou Windfola¹⁵² ; jamais non plus il ne leur fait prononcer explicitement une parole. Les chevaux de Beorn semblent pouvoir parler à leur maître, un Ours-Garou (*BIH*, 7) ; Aragorn dit que les montures des Nazgûl renseignent leurs cavaliers (*SdA*, I, 11) ; et le cheval d'Eorl connaissait le langage des hommes (*SdA*, III, 2) : rien de cela ne leur confère véritablement la parole, ce qui constituerait une exception en Terre du Milieu. Il n'est qu'une remarque de Legolas à leur sujet pour résoudre cette possible contradiction : « *Ils parlaient* » dit-il « *comme le font les chevaux quand ils rencontrent un ami depuis longtemps disparu.* »¹⁵³ La raison de ce silence apparent s'expliquerait peut-être par le fait que seuls les Elfes les comprennent vraiment.

Jusque pour les arbres de la Vielle Forêt, dont le bruissement peut être aussi bien l'effet du vent que leur sourde parole (*SdA*, I, 6), les langues dans l'œuvre de Tolkien sont indissociables de toutes ses créatures, et le réalisme de leur diversité contribue à rendre la Terre du Milieu plus crédible encore. Poursuivons, et allons un peu plus loin au cœur de ces langages, pour en étudier un élément révélateur : les noms propres.

¹⁵² - Respectivement : *QS*, 5, p. 71 et 18, p. 198 ; *SdA*, I, 12, p. 240 ; III, 2, pp. 472 et 476 deux fois ; III, 6, pp. 549 et 566 ; V, 6, p. 904 ; III, 6, p. 566 ; V, 2, p. 834 et V, 3, p. 861. Citons aussi les poneys Ouïe-fine, Bon-nez, Queue-vive, Godichon, Paturons-blancs et Gros-balourd, *SdA*, I, 8, p. 166 ; Bill, *ibid.*, II, 3, p. 309 ; Stybba, *ibid.*, V, 2, p. 834 ; et Grands-Pas, *ibid.*, VI, 9, p. 1094.

¹⁵³ - *SdA*, III, 5, p. 528.

Le sens des noms

Lohengrin reposait sur un nom, Parsifal, le pur et fol, tient dans son nom la promesse d'une rédemption, et Siegfried interroge Mime :

« *Mais, dis : d'où vient mon nom, Siegfried ?* »¹⁵⁴

En l'occurrence, Siegfried porte en lui la victoire (*Sieg*) et la paix (*Friede*), et personnifie l'espoir dans un monde gangrené par la malédiction d'Alberich. Le nom du héros wagnérien est porteur de sens, ce qui est presque un principe dans *L'Anneau* : aucune distinction entre l'adjectif *froh*, « *joyeux* », et le nom du dieu de la Joie, Froh ; peu de différence entre le nom de la déesse chthonienne Erda et la terre, *die Erde*.

Dès la première scène de *L'Or du Rhin*, supposée se dérouler sous l'eau, le spectateur est mis en contact avec les Filles du Rhin dont les noms sont censés confirmer ce milieu aquatique : Woglinde évoque la vague (*die Woge*), dont le synonyme (*die Welle*) se retrouve en Wellgunde, et Flosshilde, *Floss-Hilde*, allie écoulement et courage. L'étymologie agit ici avec force sur des rapprochements à la limite de l'inconscient dans l'esprit du spectateur. D'une façon différente, les noms indiquent aussi la parenté, comme le fait remarquer Jean-Claude Berton¹⁵⁵, que ce soit la fraternité dans le cas de Fasolt et Fafner, ou de Gunther et Gutrune, enfants de Gibich et Grimhilde. Lien fraternel et parental dont la manifestation la plus évidente est le trio Siegmund-Sieglinde-Siegfried. Sieglinde associe la victoire et le tilleul (*die Linde*), et Siegmund annonce cette même victoire (*der Mund* : la bouche). Wagner joue d'ailleurs avec ces significations portées par le nom, comme le montrent ces paroles de Siegmund :

« *Je ne puis m'appeler Friedmund ;
je voudrais être Frohwalt ;
mais je dois me nommer Wehwalt.* »¹⁵⁶

Ces trois noms — Friedmund, le messenger de paix, Frohwalt, voué à la joie, et Wehwalt, voué au malheur — sont autant de preuves supplémentaires que le nom est un reflet de la personnalité, comme semble en avoir conscience Siegmund avec cette plaisanterie désespérée ; Siegmund dont l'attitude changera radicalement dès qu'il aura reçu son nouveau nom.

L'opposition entre Siegmund et Hunding est d'autant plus nette qu'elles se retrouve dans leurs noms : le Wölfling (Louveteau), fils de Wolfe (le Loup, nom pris par Wotan en tant que père de Siegmund), et le Chien (*der Hund*) ne peuvent que se détester. De même, le brutal Hagen porte en son nom l'aubépine (*der Hagedorn*), ce qui expliquerait son caractère épineux. Le nom ne trompe pas sur la nature de son porteur, au point d'être dans certains cas

¹⁵⁴ - *Sgf*, I, 1, v. 338, p. 580.

¹⁵⁵ - Voir Jean-Claude Berton, *op. cit.*, p. 87.

¹⁵⁶ - *Wkr*, I, 2, vv. 46-48, p. 521.

d'une totale transparence. Lorsque Fricka demande à Wotan la signification de « Walhalla », le dieu des dieux répond :

« *J'ai conçu un projet ;
s'il se réalise,
son sens t'apparaîtra !* »¹⁵⁷

Mais la déesse a déjà de quoi deviner : Wal-halla, ce nom évoque le palais, la grande salle (*die Halle*), la bataille (radical *Wal-*) et le choix (*die Wahl*) : c'est le lieu où seront conduits les héros morts au combat, choisis par les filles de Wotan, les Wal-kyries (*Walküren*), toutes désignées pour cette tâche qui leur a donné leur nom (*küren* : choisir). Ces vierges guerrières, dans leur individualité, appartiennent aussi au monde des combats, toujours par leurs noms : Brünnhilde associe cuirasse (*Brünne*) et courage (*Hilde*) ; courage auquel Gerhilde ajoute le javelot (*Ger*) ; Schwertleite évoque la conduite (*Leitung*) de l'épée (*Schwert*) ; Helmwige porte le heaume (*Helm*) ; Grimgerde la fureur (*Grim*) ; Roßweiße agit sous le signe d'un cheval (*Roß*) blanc (*weiß*), allusion aux chevaux ailés qui leur servent de montures ; et Ortlinde pourrait préfigurer le Walhalla, paradis des héros, lieu (*Ort*) embaumé peut-être de tilleuls (*Linden*). Quant à Waltraute, un peu à part, c'est celle à qui l'on peut se fier (*trauen*), et dont Brünnhilde a fait sa confidente (*Traute*). Enfin Siegrune montre bien que la victoire (*Sieg*) s'obtient par le verbe, en l'occurrence par les runes (*Runen*).

Si Wagner préfère appeler Odin Wotan, ou Wodan dans *Lohengrin*¹⁵⁸, c'est que ce nom convient mieux à son personnage : il est facilement sujet à la colère (*die Wut*, même racine), et la racine *vada* signifiant en vieil islandais « *aller de l'avant* », Wotan, celui-qui-s'en-est-allé, est le dieu marcheur qui prend l'apparence du Voyageur (*Wanderer*) mis en scène dans *Siegfried*. Dans les autres œuvres, on remarquera l'ambitieuse ardeur de Walther von Stolzing, probablement due à sa fierté (*der Stolz*), et le fait que « *Kundry* » viendrait selon Klingsor du nom « *Gundryggia* » (*Psf*, II), signe que malgré ses vies successives, son nom l'atteste, *Kundry* reste la même. Le nom étant, nous l'avons vu, un élément essentiel du monde créé, l'occasion n'a pas été manquée de l'utiliser en vue de parfaire l'illusion : comme porteur de sens, le nom simplement prononcé permet au spectateur d'identifier le personnage autant extérieurement qu'intérieurement, et c'est cette négation de la distance face à autrui qui intègre le public immédiatement dans l'action en cours.

Cette méthode se complique chez Tolkien, car ses étymologies nominales font appel à des connaissances bien plus poussées, et ne peuvent donc être saisies immédiatement.

¹⁵⁷ - *OdR*, 4, vv. 497-499, p. 514. L'étude étymologique des noms wagnériens qui suit doit beaucoup à Jean-Claude Berton, *op. cit.*, pp. 15, 36, 41 et 85-88.

¹⁵⁸ - Voir note 86, p. 49.

Certes, il utilise lui aussi le nom comme indicateur de parenté, que l'on pense à BÓR et ses trois fils, BORlad, BORlach et BORthand, ou aux trois fils d'ULfang, ULdor, ULfast et ULwarth (*QS*, 18), des Orientaux venus lutter pour et contre les Elfes de Beleriand. Tolkien se permet aussi des jeux de mots entre les langues de son invention. Il est dit d'Orthanc, autre nom de l'Isengard : « *C'était là Orthanc, la citadelle de Saroumane, dont le nom avait (à dessein ou par hasard) un double sens ; car, en langue elfique, orthanc signifie Mont du Croc, mais dans l'ancienne langue de la Marche [Rohan], Esprit rusé.* »¹⁵⁹ Remarque intelligible seulement pour qui connaît le sens du nom « *Saroumane* », précisément « *Homme à l'esprit habile* », fantaisie dont l'auteur est le seul à pouvoir donner l'explication, contrairement à la démarche de Wagner.

La technique wagnérienne n'est pas rejetée pour autant, si l'on se penche sur *Bilbo le Hobbit* : contrairement au *Seigneur des Anneaux*, il ne contient que très peu de noms propres, dont les plus fréquents sont des toponymes, uniquement descriptifs. Bilbo habite à Cul-de-Sac (*Bag End*), au bout du chemin de la Colline (*the Hill*). Non loin de là, les Hobbits sont établis à Hobbitebourg (*Hobbiton*), près d'une rivière appelée l'Eau (*the Water*). Son expédition lui fait traverser les Monts Brumeux (*the Misty Mountains*) pour rejoindre un pic isolé, la Montagne Solitaire (*the Lonely Mountain*), au pied de laquelle s'élevait jadis, dans une vallée, la ville de Dale (*a dale* : une vallée). De la montagne jaillit la Rivière Courante (*the River Running*) qui se jette dans le Long Lac (*the Long Lake*), où vivent les hommes de Lacville (*Laketown*). Rien de plus limpide en effet. D'autres noms sont pourtant plus difficiles à expliquer, que l'on pense à Smaug ou Beorn, et sont réservés aux initiés, en l'occurrence les philologues.

« *Une basse plaisanterie de philologue* »¹⁶⁰ : c'est ainsi effectivement que Tolkien considère le nom « *Smaug* », le dragon enfoui sous la montagne, tiré du verbe germanique *smugan* qui signifie : « *se glisser dans un trou* ». Cette plaisanterie s'étend à d'autres : la Magicien Gandalf est un pléonasme, car le vieil islandais *gandalfr* signifie « *elfe-sorcier* », d'où « *magicien* ». C'est aussi le vieil islandais *vargr* (loup) qui est à l'origine des Wargs ; le vieil anglais est lui la source du personnage appelé Beorn, ce qui veut dire « *homme* » dans le vocabulaire héroïque, et dont le sens originel était « *ours* », ce qui explique sûrement que Beorn soit un Ours-Garou. Quant au mot « *Orque* » (*Orc*), soi-disant une invention linguistique des Hobbits, il est curieusement proche du vieil anglais *orcnéas*, « *cadavre-démon* ». Le nom « *Hobbit* » est souvent expliqué par la combinaison de *hole* (trou) et de *rabbit* (lapin), plausible pour ce petit peuple qui vit dans des maisons creusées dans des collines ; l'étymologie de Tolkien est différente : **hol-bytla*, mot supposé de vieil anglais signifiant « *habitant de trous* », tout simplement. Enfin, le patronyme de Bilbo, Sacquet

¹⁵⁹ - *SdA*, III, 8, pp. 597-598.

¹⁶⁰ - Cité dans Humphrey Carpenter, *op. cit.*, p. 198. Les analyses qui suivent sont inspirées de : *ibid.*, pp. 198-199, et T.A. Shippey, *op. cit.*, pp. 12, 50, 56, 62, 73, 82-83, 94, 96, 100 et 156.

(*Baggins*), n'a en fait aucun rapport avec le mot sac (*bag*), mais vient d'un terme campagnard pour désigner un thé pris dans l'après-midi, ce qui serait plus du goût des Hobbits.

Cette « plaisanterie » gagne aussi *Le Seigneur des Anneaux*, où tous les noms des langues humaines suivent la règle. Les toponymes ne sont plus aussi limpides, loin de là, et c'est le gallois qui permet de savoir que « *Bree* » et « *Chet* » désignent respectivement une colline et une forêt, ce que les autochtones eux-mêmes semblent avoir oublié, car le bois appelé « *Chetwood* » (« Forêt-forêt ») est un pur pléonasme. C'est de même par des mots de vieil anglais que s'expliquent de nombreux termes du pays de Rohan : les deux régions appelées « *Ouestemnet* » et « *Estemnet* » dérivent de **emnaep* (prairie) ; les cavaliers d'Eorl nommés « *Éothéods* » sont l'alliance du peuple (*béod*) et du cheval (*éoh*), cette dernière racine se retrouvant dans le nom de personnages comme Éomer, Éowyn, Éofor ou Éomund ; et le cheval Hasufel aurait, selon son étymologie nominale, une robe grise (*haesufel*). La langue des Rohirrim serait-elle donc simplement celle des premiers habitants de l'Angleterre ? Tolkien échappe à cette accusation en affirmant que s'il emploie des termes de vieil anglais, c'est pour traduire plus justement les mots correspondants du Livre Rouge, et donner au lecteur contemporain l'équivalent de l'impression reçue par le lecteur de la Terre du Milieu : la langue appelée rohirric sonnait à ses oreilles comme le vieil anglais aux nôtres (*SdA*, App. F, II). L'illusion persiste.

Eclairons encore quelques noms, toujours issus du vieil anglais : Orald, le nom donné par les hommes à Tom Bombadil, veut dire « *très vieux* », et en effet Tom était le premier à venir en Terre du Milieu ; le mot *Ent* désigne des géants bâtisseurs ; et les Woses, Hommes Sauvages du Gondor, trouvent leur origine dans l'expression *wudu-wasa*, « *êtres des bois* ». Des noms propres comme Vidugavia ou Vidumavi (*SdA*, App. A, II) sont directement empruntés au gotique, et le nom « *Frodon* » peut être à rapprocher du vieil islandais « *Fróthi* » (le Sage). Quant à Arachne (*Shelob*), c'est un monstre femelle (*she*) proche de l'araignée (*lob*) dont Tolkien espérait exprimer l'aspect par un nom répugnant¹⁶¹, l'un des rares cas où le nom doit avoir un effet direct sur le lecteur, et où son étymologie peut en être l'instrument.

On peut donc se poser la question de savoir pourquoi Tolkien s'est amusé, s'il s'agit bien de plaisanterie, à chercher de pareilles étymologies si elles n'ont aucun effet illusoire majeur, ou aucun effet du tout pour le commun des lecteurs. Il est fort probable que cela est lié à sa personnalité et à sa passion pour les langues. Quoi qu'il en soit, il prend parfois la peine d'exposer l'évolution des langages en Terre du Milieu, pour prouver une fois de plus qu'ils sont le passé de nos langues actuelles, et donc de notre monde. Prenant pour ce faire des noms qui comptent parmi les plus ordinaires, les jours de la semaine, il s'efforce de démontrer que leur étymologie n'est pas à chercher dans le nom des dieux ou des planètes, mais dans les

¹⁶¹ - Voir Humphrey Carpenter, *op. cit.*, p. 222.

éléments de sa propre mythologie : les Etoiles, la Soleil et le Lune, deux nefs célestes, l'Arbre Blanc, le Firmament, la Mer, et les Très-Hauts (les Valar), qui donnent leurs noms en langue sindarine aux jours des Dúnedain, ordre inspiré de la semaine elfique de six jours et remanié, ont été traduits par les Hobbits dans leur langue, le kuduk, langue qui a évolué au cours des siècles, et dont les jours anglais sont dérivés :

<u>Sens</u>	<u>Vieux kuduk</u>	<u>Kuduk (SdA)</u>	<u>Jours actuels</u>
Etoiles (<i>stars</i>)	<i>Sterrendei</i>	<i>Sterday</i>	<i>Saturday</i> (samedi)
Soleil (<i>sun</i>)	<i>Sunnendei</i>	<i>Sunday</i>	<i>Sunday</i> (dimanche)
Lune (<i>moon</i>)	<i>Monenendei</i>	<i>Monday</i>	<i>Monday</i> (lundi)
Arbre (<i>tree</i>)	<i>Trewesdei</i>	<i>Trewsday</i>	<i>Tuesday</i> (mardi)
Firmament (<i>heaven</i>)	<i>Hevenesdei</i>	<i>Hevensday</i>	<i>Wednesday</i> (mercredi)
Mer (<i>mere ?</i>)	<i>Meresdei</i>	<i>Mersday</i>	<i>Thursday</i> (jeudi)
Très-Hauts (<i>high</i>)	<i>Highdei</i>	<i>Highday</i>	<i>Friday</i> (vendredi)

Tolkien précise aussi, toujours pour convaincre le lecteur, que le jour principal de la semaine, celui des Valar, était le vendredi, mais qu'il a pris soin de décaler les jours dans *Le Seigneur des Anneaux* pour le faire correspondre avec notre dimanche¹⁶². Evolution plus simple à retrouver, la terre, Arda, est probablement à l'origine de son nom allemand, *die Erde*. Une pareille débauche de détails, et ce goût apparent de la complication en vue de faire vrai, sont une dominante de l'écriture de Tolkien : la structure gigantesque des histoires qui forment le Livre Rouge existe aussi en ce qui concerne son langage, de façon encore plus complexe, et qui mérite que l'on s'y arrête un instant.

Le cas Tolkien

En avant-propos du Seigneur des Anneaux, Tolkien avoue que son travail de création entier « *était à l'origine d'inspiration linguistique, et avait été entamé afin de fournir l'arrière-plan historique nécessaire aux langues elfiques* »¹⁶³ qu'il venait d'inventer. Première constatation : l'auteur n'a pas cherché simplement à élaborer des langages divers, mais les a conçus d'emblée comme ayant subi au fil des siècles des évolutions à prendre en compte, et à justifier par des exodes, des interdictions, des échanges culturels, et ainsi de suite. L'histoire de la Terre du Milieu est donc un prétexte à un jeu linguistique démesuré. Il est révélateur que les premiers êtres nés en Terre du Milieu, les Elfes, se soient baptisés dans leur langue les Quendi, c'est-à-dire les Discoureurs, ceux qui ont un langage.

Les premières langues elfiques inventées, le quenya et le sindarin, trouvent respectivement leur origine dans le finnois du *Kalevala* et dans la phonologie du gallois ; d'autres langues en

¹⁶² - Voir *SdA*, App. D, pp. 1196-1197.

¹⁶³ - *The Lord of the Rings*, Foreword, p. 9 *dnf*. Cet avant-propos est malheureusement absent des éditions françaises.

naissent alors au cours de l'histoire des Elfes, et forment un « *arbre des langues* » aux nombreuses ramifications¹⁶⁴. Seuls les deux langages originels seront largement développés, en accord avec leur usage : lorsque Thingol interdit à son peuple, les Sindar, de parler la langue que les Noldor ont ramenée de Valinor, le quenya, le sindarin devient en quelque sorte la langue internationale en Terre du Milieu, et donc susceptible par son emploi fréquent d'évolutions plus rapides que le quenya, devenu langue de tradition et réservé aux grandes occasions, même chez les Noldor. Le quenya demeure en cela une langue complexe. Bien que Tolkien n'ait jamais écrit de grammaire elfique, il est possible, grâce aux passages en quenya qui ornent ici et là ses récits, d'arriver aux conclusions suivantes : cette langue possède trois genres (masculin, féminin et neutre), quatre nombres (singulier, pluriel, duel et multiple), et huit cas (nominatif, accusatif, génitif, instrumental, ablatif, locatif, allatif et métaphorique, plus quelques cas secondaires), ce qui donne trente désinences (le métaphorique du duel et du multiple n'existant pas) dans la flexion d'un mot ! Ajoutons à cela qu'il existe deux déclinaisons, divisées en groupes, puis en thèmes, aux désinences particulières, et qu'il s'agit là seulement du quenya classique. La conjugaison connaît trois modes (indicatif, impératif et optatif) et cinq temps (présents déictique et relatif, passés simple et antérieur, et futur) ; les adjectifs sont divisés en quatre groupes, comme les pronoms¹⁶⁵. On peut considérer alors que le quenya, doté aussi d'un vocabulaire conséquent, est linguistiquement viable : l'illusion ne naît pas de quelques phrases en langue étrangère glissées dans le texte, mais de la cohérence profonde qui les unit. Tolkien dépasse l'illusion de la réalité en créant véritablement cette réalité.

Ces langages nécessitant un support matériel, l'auteur se penche alors sur la question d'un alphabet. Pour l'écriture cursive, il crée les *tengwar*, signes qui doivent peut-être aux caractères grecs et hébraïques et au sanskrit, dont quelques lettres sont communes (*pa* **𐌰** et *quesse* **𐌱** ; *da* **𐌲** et *lambe* **𐌳** ; *8* **𐌴** et *silmë* **𐌶**...) ainsi que le système de signes diacritiques pour indiquer les voyelles. A cet alphabet, il donne d'autres lettres, destinées à être sculptées ou gravées, les *certhas*. Elles ont pour origine l'alphabet runique nordique appelé « *futhark* », complété et sophistiqué à l'envi (*SdA*, App. E). Doit-on préciser que ces alphabets ont des significations et des usages totalement différents suivant qu'ils sont employés par les Elfes, les hommes ou les Nains, avec de nombreuses variantes au sein de chaque race ? En page de garde du *Seigneur des Anneaux* (édition anglaise), Tolkien a placé quelques frises de runes dont la signification est la suivante : « Le Seigneur des Anneaux, traduit du Livre Rouge. Bienheureux témoignage [?] de John Ronald Reuel Tolkien : ci-dedans est exposée l'histoire du Seigneur des Anneaux et du Retour du Roi, telle que l'on vue les Hobbits. »¹⁶⁶ Ce qui

¹⁶⁴ - Voir Humphrey Carpenter, *op. cit.*, pp. 37, 76 et 113. Pour l'arbre des langues, consulter J.R.R.Tolkien, *The Lost Road*, édité par Christopher Tolkien, pp. 167-198 (vol. 5).

¹⁶⁵ - Voir la revue *Feerik* n°1, hors-série, 1990, édité par la Faculté des Etudes Elfiques, pp. 49-68.

¹⁶⁶ - *The Lord of the Rings*, p. 1 *dent*. Comparer avec *SdA*, VI, 9, p. 1094. Voir aussi la frise runique de la jaquette de *The Hobbit* (édition cartonnée), dont le texte est, toujours dans notre traduction : « Le Hobbit ou Un Aller et

confirme l'organisation du Livre Rouge, le travail de simple éditeur du Professeur Tolkien, et le bon fonctionnement de ses créations.

L'évolution des langues elfiques passe bien sûr par ses contacts avec d'autres langues, qu'elles ont toutes fait naître jadis et qui ont évolué séparément, faisant travailler l'auteur sur les langages des autres peuples, en suivant les différentes branches de son arbre linguistique. Les Elfes apprennent à parler aux Ents et aux hommes, et les hommes aux Hobbits. Merry remarque dans son essai *Anciens Mots et Noms de la Comté* que les gens de Rohan emploient le mot « *holbyltan* » pour désigner les Hobbits, ce qui révèle une parenté entre les deux langues (*SdA*, Prologue IV), parenté d'origine géographique, puisque les deux peuples occupaient le même pays avant de migrer l'un vers l'ouest et l'autre vers le sud. Tom Bombadil est un nom hobbit du quartier est de cette Comté qui se distingue par maints régionalismes. Le kuduk, la langue des Hobbits, a donc elle aussi ses patois et son histoire, tout comme la langue des hommes ainsi que le remarque Gandalf au sujet d'un manuscrit vieux de trois mille ans, le Parchemin d'Isildur « *que peu de gens peuvent encore lire, même parmi les maîtres du savoir, car l'écriture et la langue en sont devenues obscures pour les hommes des temps plus récents* ». ¹⁶⁷ Les autres langages présentés par Tolkien, des hommes, Hobbits, Orques, Ents, Trolls, etc., n'ont certes pas la richesse des langues elfiques originelles auxquelles il a travaillé toute sa vie, mais le cadre de leur histoire est en place. Ces langues sont aussi persuasives que les premières, puisqu'elles en sont finalement le prolongement ; langues véritables car elles ont vécu, à la différence des langues artificielles. C.S.Lewis a cette parole, qui peut expliquer le caractère si crédible de l'illusion créée par Tolkien : « *Il est allé à l'intérieur du langage.* » ¹⁶⁸

Il est clair que dans des mondes où tout est langage, le créateur devait prêter une attention particulière à la langue elle-même, pour construire un tout cohérent en s'interrogeant sur le choix, le pourquoi, et le comment de cette langue. Les exceptions relevées chez Wagner sont certainement liées à une quatrième question, celle de l'effet du langage. Mettre du latin dans la bouche d'Allemands, c'est affirmer la noblesse de l'art qu'ils célèbrent avec respect — de même que les Elfes auraient alors utilisé le *quenya* — et peaufiner le monde ressuscité en rappelant que le latin est la langue culturelle de l'époque, quitte à une entorse minime au concept de langage universel. L'utilisation d'une langue dépend aussi des usages du locuteur, et c'est, après cette étude étymologique ponctuelle, l'analyse de l'emploi général qu'en font nos auteurs qui pourra donner son plein pouvoir, son rôle essentiel, au Verbe dans la création.

Retour ; consignation d'un voyage d'une année par Bilbo Sacquet de Hobbitebourg ; recueilli d'après ses mémoires par J.R.R.Tolkien ; et publié par George Allen et Unwin Ltd. »

¹⁶⁷ - *SdA*, II, 2, p. 280.

¹⁶⁸ - Cité par Humphrey Carpenter, *op. cit.*, p. 152.

CHAPITRE VIII

LA PAROLE EN ACTES

*« Ils te séduisent, mon style et mon langage ?
Quoi, tu me suivrais pas à pas ? »*

NIETZSCHE

« *Dès lors s'ouvre ma carrière de poète et j'abandonne celle de fabricant de livrets d'opéra* »¹⁶⁹ écrit Wagner dans *Une Communication à mes Amis*, et parle toujours par la suite de poèmes pour désigner les textes de ses œuvres, preuve de l'importance qu'il leur accorde, le poème devant pouvoir suffire à lui-même comme œuvre littéraire véritable. La qualité de ses textes est très discutée, mais là n'est pas notre propos ; c'est l'effet de ces poèmes sur le lecteur ou spectateur qui requiert notre attention : après une incursion en son centre, le présent voyage, autour du langage, nous permettra peut-être de connaître les particularités qui font de ces textes des outils de l'illusion wagnérienne, et de savoir s'il est possible d'en dire autant des récits de Tolkien. Comme précédemment, nous irons du plus vaste au plus ponctuel, passant des aspects généraux du langage de nos auteurs à son organisation versifiée, cas particulier, pour terminer avec les petits riens qui en font toute la saveur.

Des langues mythiques ?

Si à Bayreuth tout est fait pour que le spectateur soit plongé dans un monde où il doit oublier le réel, il serait fâcheux que le langage en soit le dernier souvenir et brise ainsi l'unité de cette « illusion comique ». C'est ce que Nietzsche met en évidence : « *S'il se trouve que les héros et les dieux des drames mythiques tels que ceux que Wagner met en poèmes aient à se*

¹⁶⁹ - Richard Wagner, *Une Communication à mes Amis*, p. 58.

faire comprendre aussi en paroles, un danger nous guette alors plus que tout autre : c'est que cette langue qui s'exprime en paroles éveille en nous l'homme théorique et nous fasse passer ainsi dans une autre sphère, non mythique, avec pour seul résultat que, loin d'avoir mieux compris, grâce à la parole, ce qui s'est passé sous nos yeux, nous n'aurions rien compris du tout. »¹⁷⁰ Déphasage qui serait en définitive fatal à la création entière, et qui contraint l'auteur à retrouver le langage des origines : un tel travail est inconcevable, mais n'a pas effrayé Wagner, loin de là.

Concevant le langage comme sa musique, c'est-à-dire en vue de produire certains effets sur le public, Wagner s'attache à inventer un allemand ancestral, ou du moins à le reconstituer d'après l'idée qu'il s'en fait, pour convaincre par l'étrangeté exotique, au sens temporel, de pareil idiome. « *La présence charnelle de l'expression, le raccourci saisissant, sa force et ses modulations rythmiques, une remarquable richesse en mots expressifs, une structure de phrase simplifiée, une inventivité presque unique dans la langue des émotions fluctuantes et du pressentiment et, à l'occasion, le jaillissement d'une veine populaire et proverbiale* »¹⁷¹ : telles sont aux oreilles enthousiastes de Nietzsche les qualités de cette langue nouvelle et archaïque à la fois qui anime les œuvres de Wagner, en particulier dans *Lohengrin* et *L'Anneau*, où elle sera le plus remarquée.

Wagner se dote d'un vocabulaire choisi, fait de termes rares dont l'emploi est devenu suranné, pour donner à ses textes l'aspect archaïque désiré. *Drangsal* (tourment), *Zins* (tribut), *Fehde* (querelle), *Magd* (jeune fille), *Buhlschaft* (idylle), *Recke* (héros), *Fug* (bon droit), *kunden* (proclamer), *lugen* (regarder), *Friedel* (ami), *frein* (courtiser), *Geck* (gandin), *Wag* (vague), *Schächer* (brigand), *Wal* (lieu de bataille), *Harst* (lutte), *reisig* (en armes), *Mär* (récit), *Wicht* (gredin), *Spürer* (espion) et *einstens* (un jour)¹⁷² sont quelques-uns de ces termes employés par Wagner, « *ces mots d'autrefois, qui sans être complètement oubliés, portent cependant un cachet de vétusté* »¹⁷³ pour reprendre l'expression de Liszt. Signalons au passage le jeu de mots ainsi autorisé au sujet de Friedrich von Telramund, avec le remplacement de l'adjectif *friedlich* (paisible) par son équivalent vieilli :

« *Friedricher Graf von Telramund !* »¹⁷⁴

(« *Paisible comte de Telramund !* »)

Wagner emprunte aussi quelques mots au vocabulaire poétique : *ward* (forme poétique du prétérit de *werden* : « être, devenir »), *Minne* (amour), *kiesen* (choisir), *Maid* (jeune fille),

¹⁷⁰ - Friedrich Nietzsche, *Richard Wagner à Bayreuth*, p. 147.

¹⁷¹ - *Ibid.*, p. 148.

¹⁷² - Respectivement : *Lhg*, I, 1, vv. 10, 20, 31 et 53, p. 162, v. 71, p. 163 ; I, 2, v. 36, p. 164 ; I, 3, v. 110, p. 169 ; v. 122, p. 170 ; *OdR*, 1, v. 28, p. 469 ; vv. 64 et 66-67, p. 470 ; v. 105, p. 471 ; v. 221, p. 474 ; 2, v. 48, p. 478 ; *Wkr*, I, 2, vv. 160 et 165, p. 523 ; II, 1, v. 2, p. 531 ; v. 240, p. 542 ; II, 5, v. 45, p. 551 ; *Sgf*, I, 2, v. 31, p. 583 ; et *CdD*, III, 1, v. 9, p. 675.

¹⁷³ - Cité dans Michel Pazdro, *op. cit.*, p. 202.

¹⁷⁴ - *Lhg*, II, 1, v. 30, p. 172.

Weckerin (aube), *hehr* (sublime), *Rehhindin* (biche), et *hegen* (conserver)¹⁷⁵ se mêlent à l'ensemble pour former avant tout un allemand extra-ordinaire, chaotique et tout sauf naturel.

Dans cet assemblage curieux, la syntaxe est travaillée, au sens fort du terme, pour s'accorder à l'ensemble : chaque phrase doit gagner en concision pour retrouver une densité que la langue de l'époque ne connaît plus, si elle l'a jamais connue. C'est ce qui inciterait Wagner à renoncer par exemple aux formes lourdes du futur (qui nécessitent l'auxiliaire *werden* plus un infinitif) pour leur préférer un présent de narration qui accroît l'intemporalité de la scène, comme on le voit lors du chant des Normes (*CdD*, Prologue). Wagner élimine aussi, ou les contracte, les nombreuses prépositions qui parsèment la phrase allemande, grâce aux agglutinations permises par les génitifs et les datifs. C'est ainsi que ce qui aurait pu s'écrire : « *Ihr hütet schlecht vor dem Schlaf des Goldes* » devient :

« <i>Des Goldes Schlaf</i> <i>hütet ihr schlecht.</i> » ¹⁷⁶	(« <i>Vous gardez mal</i> <i>le sommeil de l'Or.</i> »)
---	--

Et un possible « *Tür und Tor bewachen für mich den seligen Saal der Wonne* » se trouve chez Wagner ramassé en :

« <i>Der Wonne seligen Saal</i> <i>bewachen mir Tür und Tor.</i> » ¹⁷⁷	(« <i>Porte et portail gardent pour moi</i> <i>la demeure sacrée du bonheur.</i> »)
--	--

Enfin, des participes présents se retrouvent fréquemment adjectivés ou substantivés, condensations extrêmes qui permettent d'éviter les propositions relatives. On trouve ainsi, dans une seule scène du *Crépuscule des Dieux* (*CdD*, I, 3) les expressions suivantes : *zehrendem Feuer* (feu dévorant), *des strahfenden Zorn* (courroux vengeur), *ragendem Hauf* (tas immense), *flehende Blicken* (regards suppliants), *flackernde Glut* (flamme vacillante), *währendes Glück* (bonheur éternel), *strahlende Pracht* (éclatante splendeur), *lodernde Welle* (vagues ardentes), et *frevelnder Dieb* (infâme voleur)¹⁷⁸. L'accumulation s'ajoute encore à ce langage qui relève du fantasme, mais l'objectif est atteint : l'unité onirique de la représentation est préservée, voire consolidée par une langue non naturelle, corrompue par un paradoxal souci de pureté originelle.

Evoquer les premiers jours du monde sans user d'une langue archaïsante est une tentation à laquelle Tolkien non plus ne saurait résister. Pourtant, à la différence de Wagner, il écrit dans un anglais parfaitement reconnaissable, bien qu'un peu vieilli, dont la syntaxe, si l'on excepte quelques inversions classiques, est impeccable.

¹⁷⁵ - Respectivement : *OdR*, I, v. 70, p. 470 ; v. 101, p. 471 ; vv. 132 et 152, p. 472 ; v. 204, p. 474 ; 2, v. 19, p. 478 ; *Sgf*, I, 2, v. 31, p. 583 et *CdD*, III, 1, v. 81, p. 677.

¹⁷⁶ - *OdR*, I, vv. 15-16, p. 468.

¹⁷⁷ - *OdR*, 2, vv. 2-3, p. 477.

¹⁷⁸ - *CdD*, I, 3, vv. 41 et 61, p. 652, vv. 92 et 122, p. 653, v. 159, p. 654, vv. 188 et 201, p. 655, v. 220, p. 656, et v. 264, p. 657.

Plus que la langue, c'est ici le style qui importe. Dans une œuvre comme *Bilbo le Hobbit*, le ton d'ordinaire très condescendant des contes pour enfants est peu perceptible, et à mesure que les événements prennent un tour plus tragique, la langue de l'auteur ne varie guère, évitant un écart trop grand entre une narration au ton badin et des faits dramatiques. Un archaïsme est pourtant mis en évidence, *Attercop* (araignée), dans la chanson de Bilbo face aux araignées géantes¹⁷⁹ : un terme qui se veut moqueur dans une chansonnette pleine de raillerie, et en aucun cas une volonté de couleur locale.

Le ton de ce premier roman se retrouve dans *Le Seigneur des Anneaux*, aux chapitres concernant la Comté (*SdA*, I, 1-5 et VI, 8-9), et le style s'adapte à ce petit monde campagnard, adoptant des expressions populaires propres aux discussions d'auberge animées par Sam et son Ancien (*Gaffer*). Relevons l'utilisation fréquente et incorrecte de la double négation (« *The Sackville-Bagginses won't never see the inside of Bag End now* », « *Les Sacquet de Besace ne verront jamais l'intérieur de Cul-de-Sac à présent* »), de l'emploi de *ain't* pour *am/is/are not* (« *He sees things that ain't there* », « *Il voit des choses qui n'y sont pas* »), ou les deux à la fois (« *And there ain't no elm tree on the North Moors* », « *Et il n'y a pas d'ormes sur les Landes du Nord* »), et ainsi de suite¹⁸⁰. Ce langage familier évolue pourtant à mesure que les Hobbits s'éloignent de la Comté, pour devenir recherché et châtié à l'extrême.

« *Mr. Tolkien part bien trop souvent dans une sorte de prose biblique à la Brewer, chargée d'inversions et pleine d'archaïsmes* »¹⁸¹ écrivit John Metcalf dans le *Sunday Times* au sujet du *Seigneur des Anneaux* ; l'auteur ne le niait pas, considérant que seul un style noble pouvait convenir à une action des plus héroïques. Plus qu'archaïque, sa langue se veut solennelle, mais sans grandiloquence, pour recréer l'atmosphère de l'épopée, et entre autres celle du poème en vieil anglais *Beowulf*. Cette recherche passe par un choix du vocabulaire, avec une préférence pour les racines germaniques au détriment des racines latines, et un usage particulier de certains mots. Pourquoi employer le verbe *to breakfast* (prendre le petit déjeuner) quand on peut utiliser sa forme composée, par exemple : « *Faramir broke his fast with them* » (« *Faramir déjeuna avec eux* ») ?¹⁸²

Tolkien use aussi de l'exclamation épique « *Lo !* » (« *Voyez !* »), archaïque il est vrai, et de son équivalent biblique « *Behold !* ». Il est ainsi possible de lire : « *The Black Rider flung back his hood, and behold ! he had a kingly crown* » (« *Le Cavalier Noir rejeta son capuchon en arrière, et voilà qu'il portait une couronne royale !* »), ou « *But lo ! the mantel and hauberk were empty* » (« *Mais manteau et haubert étaient vides !* »).¹⁸³ Emplois qui confirment que *Le seigneur des Anneaux* est bien la suite directe du *Silmarillion*, du point de vue de la langue. En effet, cette dernière œuvre est délibérément archaïsante et biblique, du

¹⁷⁹ - *BH*, 8, p. 198.

¹⁸⁰ - *SdA*, I, 1, p. 35 et I, 2, pp. 57-58.

¹⁸¹ - Cité dans Humphrey Carpenter, *op. cit.*, p. 248.

¹⁸² - *The Lord of the Rings*, IV, 7, p. 721 et *SdA*, IV, 7, p. 745.

¹⁸³ - *The Lord of the Rings*, V, 4, p. 861 et V, 6, p. 875 ; *SdA*, V, 4, p. 886 et V, 6, p. 901.

fait de sa place dans la mythologie de la Terre du milieu : pour ces récits de la Création, le langage se devait d'être consacré. Le vocabulaire employé est celui des Ecritures, inchangé dans la langue anglaise, et donc en même temps archaïque. Les pronoms *thou* (tu) / *ye* (vous), *thee* (te, toi) et *thy* (ton, ta, tes) remplacent ainsi les pronoms habituels, et la conjugaison s'y accorde : « *Thou speakest of thraldom. If thraldom it be, thou canst not escape it* » (« *Tu as parlé de servitude. Si servitude il y a, tu ne peux y échapper* »)¹⁸⁴. Un mot comme *thraldom* est d'ailleurs peu usité, de même que les *brethren* (frères), *aught* (quelque chose), *like unto* (à la semblance de), etc. qui parsèment le récit¹⁸⁵. L'effet d'une telle écriture, en définitive, est de faire reconnaître au lecteur le type de texte qu'il a entre les mains, par son ton religieux, héroïque, ou familier, ce qui conditionne sa lecture, et en quelque sorte accentue la personnalité propre des mains qui ont participé à la rédaction du Livre Rouge.

Les poèmes

Dans ses livrets, Wagner parvient à écrire des vers en les isolant des autres de façon que leur qualité de vers soit remarquée : en d'autres termes, il insère des poèmes dans le poème de ses œuvres. Des opéras comme *Le Vaisseau fantôme*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*, et même *Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg* comportent de très nombreuses rimes, et des vers de mètres réguliers. Il s'en dégage cependant de véritables chansons : la Ballade de Senta (*Vf*, II, 1), la Romance à l'Etoile et la Marche des Pèlerins (*Ths*, II, 4 et III, 1), le Chant nuptial (*Lhg*, III, 1), les chants de concours, la chanson de Sachs et la sérénade de Beckmesser (*MCN*, I, 3 ; III, 2 et 5 ; et II, 6) sont autant de lieder au sein de l'opéra. Dans les textes de *L'Anneau*, pareil phénomène est rarissime — le chant de la forge (*Sgf*, I, 3) en est l'unique exemple —, comme dans *Tristan et Isolde* et *Parsifal*, peut-être pour cette raison que le vers employé par Wagner est différent.

En effet, lorsque les Maîtres écoutent le chant de Walther von Stolzing, ils sont effarés par ce style nouveau, et pour cause : ils viennent d'entendre du Wagner ! Les Maîtres Chanteurs utilise en partie le vers rimé et métré des opéras traditionnels dont le souvenir subsiste dans les premières œuvres de Wagner, et en quelques endroits, les chansons de Walther, Wagner emploie le vers nouveau sur lequel il a bâti *L'Anneau* ; le contraste est saisissant, et révélateur, comme le prouvent les entorses à la tradition relevées par Beckmesser :

« *Faux schéma strophique* », « *mot imprononçable* »,
« *élision prohibée* », « *emploi d'assonances* »,
« *homonymes à la rime* », ou « *rime déplacée* » »¹⁸⁶

¹⁸⁴ - *The Silmarillion*, *QS*, 7, p. 82 ; et *QS*, 7, p. 87 (traduction).

¹⁸⁵ - *The Silmarillion*, *Ainu*, p. 15.

¹⁸⁶ - *MCN*, I, 3, vv. 572-574, p. 368.

et ainsi de suite. Autant d'entorses qui fondent le nouveau style du compositeur. Selon Wagner, le vers usuel « *ne suffisait plus, avec son apparence falote et sans consistance ; la supercherie fantastique de ses rimes faciles ne pouvait plus guère que donner l'illusion d'une chair artificielle sur quelque squelette* »¹⁸⁷. Wagner revient aux sources, et préconise un vers libre dont il peut travailler le rythme à sa guise, sans donner l'impression de vers blanc : « *Et ce fut le vers allitéré (Stabreim), qui se plie d'après l'accent de la parole, à la rythmique la plus naturelle et la plus vivante, qui se montre prêt à tout moment à une expression infiniment variée, et dans lequel, autrefois, le peuple créa, lorsqu'il était encore poète et créateur de mythes.* »¹⁸⁸ A la tradition, Wagner substitue une fois encore ce qu'il pense avoir été l'originel ; à juste titre d'ailleurs, le *Stabreim* étant aussi vieux que la poésie allemande.

Ce vers allitéré est une idée que le compositeur porte en lui certainement depuis longtemps : il apparaît dès *Le Vaisseau fantôme*, avec le chant des fileuses, « *Summ und brumm* » (« *Bourdonne et ronronne* ») ou « *braus und saus* » (« *bruisse et siffle* »), puis passe par *Lohengrin*, avec l'accusation de Telramund terminée par un brutal « *Du hörst die Klage, König ! Richtete recht !* » (« *Tu entends la plainte, ô roi ! Sois bon juge !* »), passe par *Tristan et Isolde*,

« <i>Dem Land, das Tristan meint,</i>	(« <i>Le pays auquel Tristan songe</i>
<i>der Sonne Licht nicht scheint</i> »	<i>ignore l'éclat du soleil</i> »)

et se diffuse dans ses autres drames¹⁸⁹. Mais c'est avant tout dans *L'Anneau du Nibelung* que ce procédé est utilisé de façon systématique. Le vers acquiert une musicalité propre, qui permet à l'auteur quelques jeux de langue très expressifs, comme rendre par des sifflantes le tranchant d'une épée :

« *Ich schuf die Waffe scharf* »¹⁹⁰ (« *J'ai bien affilé l'arme* »),

par des gutturales l'aspect répugnant d'un Nibelung :

« <i>Grade so garstig,</i>	(« <i>Tout aussi laid</i>
<i>griesig und grau,</i>	<i>blafard et blême,</i>
<i>klein und krumm,</i>	<i>petit et tordu,</i>
<i>höckrich und hinken</i> » ¹⁹¹	<i>bossu et boiteux</i> »),

ou par des labiales la splendeur époustouflante :

« <i>Prächtigt prahlt</i>	(« <i>Superbe et fastueux,</i>
<i>der pragende Bau !</i> » ¹⁹²	<i>l'édifice resplendit !</i> »)

¹⁸⁷ - Richard Wagner, *Une Communication à mes Amis*, p. 155.

¹⁸⁸ - *Ibid.*, p. 155.

¹⁸⁹ - Respectivement : *Vf*, II, 1, vv. 1 et 8, pp. 40-41 ; *Lhg*, I, 1, v. 64, p. 162 ; et *T&I*, II, 3, vv. 143-144, p. 473.

¹⁹⁰ - *Sgf*, I, 1, v. 79, p. 575.

¹⁹¹ - *Sgf*, II, 2, vv. 129-132, p. 605.

¹⁹² - *OdR*, 2, vv. 13-14, p. 478.

Les injures doivent aussi beaucoup au *Stabreim* :

« <i>Schwarzer, schwieliges</i> <i>Schwefelgezwerg !</i> » (...)	(« <i>Un nain noir, tout calleux,</i> <i>et plein de soufre !</i> » (...))
« <i>Ihr schmällig schlaues,</i> <i>lüderlich schlechtes Gelichter !</i> » ¹⁹³	« <i>Sales rosses, sales rouées,</i> <i>perverses et perfides créatures !</i> »)

C'est aussi une source d'amusement : lorsque Flosshilde complimente ironiquement Alberich sur son chant délicieux, le Nibelung reprend sa cacophonie de plus belle :

« <i>Mir zagt, zugt</i> <i>und zehrt sich das Herz.</i> » ¹⁹⁴	(« <i>Mon cœur tremble,</i> <i>tressaille et s'embrase.</i> »)
---	---

Une fois de plus, ces rythmes et sons nouveaux sont pour Wagner « *des moyens d'assurer au vers, à la phrase, une puissance qui captive comme un charme et gouverne à son gré le sentiment* »¹⁹⁵.

Alors que chez Wagner le terme « poème » est très vague, s'appliquant aussi bien aux passages nettement définis considérés comme des chansons de personnages qu'aux textes des livrets eux-mêmes, il a son sens habituel chez Tolkien.

Plus ponctuels, les poèmes de Tolkien n'en sont pas moins importants à ses yeux, comme le prouve le fait que le premier index du *Seigneur des Anneaux*, avant même celui des personnages, est l'index des « Chansons et poèmes » (dans les éditions anglaises). Ces textes sont d'ailleurs fort nombreux : si l'on ajoute à ceux de *Bilbo le Hobbit* ceux du *Seigneur des Anneaux*, on en obtient quatre-vingt-sept, soit plus que de chapitres contenus dans le Livre Rouge, ce sans compter les pièces qui forment le recueil *Les Aventures de Tom Bombadil* ni les quelques vers du *Silmarillion*. Précisons aussi que toutes les races douées de parole ont leurs chansons, Elfes, hommes, Nains, Hobbits, mais aussi Ents, Orques, Aigles et Araignées.

Le poème possède donc une fonction en Terre du Milieu : transmettre les exploits et belles histoires des temps passés ; ils sont la mémoire du monde. En cela, Fëanor ne se trompe pas, lorsqu'il proclame : « *Les exploits que nous allons accomplir seront chantés sur Arda jusqu'à la fin des temps* »¹⁹⁶, car ils sont encore consignés dans le Livre Rouge, trois Ages plus tard. De même les anciennes listes des êtres vivants restent gravées dans l'esprit de Sylvebarbe (*SdA*, III, 4), qui par ailleurs médite sur la Dernière Marche des Ents, et pense qu'elle peut valoir une chanson (*SdA*, III, 4), tout comme Sam se demande si une chanson conservera le souvenir de sa lutte contre les Orques (*SdA*, IV, 10).

¹⁹³ - *OdR*, 1, vv. 106-107, p. 471, et vv. 173-174, p. 473.

¹⁹⁴ - *OdR*, 1, vv. 144-145, p. 472.

¹⁹⁵ - Richard Wagner, *Une Communication à mes Amis*, p. 202.

¹⁹⁶ - *QS*, 9, p. 111.

Comme on pouvait s'y attendre, Tolkien entre dans les détails au sujet de la métrique des peuples de la Terre du Milieu. Il y dénombre divers systèmes, styles et traditions poétiques, bien souvent hérités des Elfes. Par exemple, le *linnod* est un vers comportant quelque jeu sur les mots, composé de dactyles et trochées sur le schéma ' – UU / ' – U / ' – U // ' – UU / ' – U / ' – U. C'est cette forme que choisit la mère d'Aragorn pour ses dernières paroles :

« *Onen i-Estel Edain, ú-chebin estel anim* »¹⁹⁷

(« *J'ai donné l'Espoir aux Dúnedain, je n'ai gardé aucun espoir pour moi-même* »),

Estel étant un nom d'Aragorn. Le *Lai de Beren et Lúthien* chanté par ce dernier est d'autre part propre au style elfique appelé *ann-thennath*, difficile à rendre dans le langage des hommes (*SdA*, I, 11) ; et il est dit que les Hobbits aiment les poèmes cycliques et les astuces de versification, ainsi que les allitérations, comme on peut le vérifier dans *Les Aventures de Tom Bombadil*. Le poème intitulé *Chat* est ainsi entièrement constitué de vers allitératifs, dont voici un extrait :

« *The pard dark-starred,
fleet upon feet,
that oft from aloft
leaps on his meat,
where woods loom in the gloom.* »¹⁹⁸

(« *Le léopard moucheté
— Pas souple et léger
Quand il glisse élastique et pique
En vrille sur sa proie
Là où les bois se détachent de leur fond
[d'obscurité. »)*

Notons aussi que l'allitération est chère aux Orques qui capturent Bilbo lors de son voyage pour Erebor, ainsi que les rimes internes, fréquentes chez Tolkien :

« *Clash, crash ! Clush, smash !*

Hammers and tongs ! Knockers and gongs !

Pound, pound, far underground ! »¹⁹⁹

(« *Clic, clac ! Broie, brise !*

*Marteaux et tenailles ! Heurtoirs et
[gongs !*

Pilonnez, pilonnez, tout en bas ! »)

En quelque sorte, si les poèmes de Wagner contribuent à accroître l'illusion auditive, ceux de Tolkien, porteurs de savoir et de traditions de la Terre du milieu, accentuent l'illusion cosmique.

Des détails persuasifs

Les allitérations du chant wagnérien permettent de passer sans grande difficulté ni rupture audible du cri à la parole. Dans le chant des Filles du Rhin, les deux se confondent, noyés dans les sonorités coulantes du fleuve :

¹⁹⁷ - *SdA*, App. I, 5, p. 1134.

¹⁹⁸ - *ATB*, 12, pp. 120-123.

¹⁹⁹ - *The Hobbit*, 4, p. 68, et *BlH*, 4, p. 80.

« *Weia ! Waga !*
Woge, du Welle !
Walle zur Wiege !
*Wagalaweia ! »*²⁰⁰

(« *Weia ! Waga !*
Vogue la vague !
Berce et ondoie !
Wagalaweia ! »)

Est-ce le cri qui imite la parole, ou la parole le cri ? Les onomatopées abondent dans l'œuvre de Wagner, que l'on pense au chant de la forge de Siegfried (« *Hoho ! Hahei ! / Heiaho ! Heiaho ! / Heiahohoho ! » Sgf, I, 3*), au cri des Walkyries (« *Hojotoho ! »*) ou aux marins du *Vaisseau fantôme* :

« *Huissa !*
Johohoe ! Johohoe !
Huissa ! Johohoe ! Johohoe ! Huissa !
Johohohe ! Johohoe ! Johohohe ! Joho !
*Johohe ! Johohehohe ! »*²⁰¹

Mots dont la seule signification est peut-être le besoin de rythmer l'effort et le travail, comme le laisserait penser leur similitude, dans un autre passage,

« *Ho ! He ! Je ! Ha ! »*²⁰²,

avec le chant des matelots de *Tristan et Isolde* :

« *Ho ! He ! Ha ! He ! »*²⁰³

en même temps qu'un cri appelant à la vaillance, semblable à celui des Walkyries :

« *Heiaha ! Heiaha !*
*Heiohotojo ! Hotojoha ! »*²⁰⁴

Ce déferlement sonore possède une réelle unité, autant par la forme que par le fond. La cohérence du monde wagnérien y gagne, tout comme l'illusion voulue par le compositeur : selon Jean-Claude Berton, « *les onomatopées abondent d'autant plus qu'elles constituent un lien entre la langue primitive et la mélodie* »²⁰⁵. ce sont en quelque sorte des leitmotivs verbaux purement informatifs, utilisés pour recréer une atmosphère adéquate.

Le chant des marins en est un exemple ; d'autres ont pour fonction de caractériser les personnages. Ainsi, Siegfried ne peut être dissocié de son « *Hoiho ! Hoiho ! »*, ni Hagen de son « *Hoiho ! Hoihohoho ! »*, ce qui leur permet de s'identifier à distance, lors d'une partie de chasse, sans avoir à crier leurs noms (*CdD*, III, 2). L'une de ces onomatopées les plus caractéristiques reste le « *Hojotoho ! »* de Brünnhilde la farouche vierge guerrière. Ce cri doit

²⁰⁰ - *OdR*, 1, vv. 1-4, p. 468.

²⁰¹ - *Vf*, III, 1, v. 143-147, p. 58.

²⁰² - *Vf*, III, 1, v. 133, p. 57.

²⁰³ - *T&I*, I, 3, v. 226, p. 251.

²⁰⁴ - *Wkr*, II, 1, vv. 251-252, p. 537.

²⁰⁵ - Jean-Claude Berton, *op. cit.*, pp. 74-75.

surtout exprimer la joie et la confiance en la mission confiée par Wotan, car Brünnhilde n'entonne plus ce péan entre le moment où elle désobéit à son père et celui où elle s'élance sur le bûcher de Siegfried, certaine d'accomplir enfin la volonté du dieu des dieux. De même, lorsque Waltraute quitte en secret le Walhalla pour supplier Brünnhilde de jeter l'Anneau (*CdD*, I, 3), elle s'abstient de ce « *Hojotoho!* » qui la caractérisait elle aussi auparavant. Enfin, l'onomatopée peut être porteuse de sens, comme le montre le dernier cri de Brünnhilde sur le corps de Siegfried : « *Heiajoho!* » (*CdD*, III, 3), cri révélateur de sa volonté d'être unie à lui par l'association de son « *Hojotoho!* » au « *Heiahohohoho!* » de son époux défunt. Du cri au langage articulé, Wagner crée donc un *continuum* qui parachève l'unité essentielle à l'illusion totale.

L'illusion littéraire recherchée par Tolkien trouve elle aussi son aboutissement par les nombreux détails persuasifs qui ponctuent le Livre Rouge. L'unité n'y est obtenue que par l'infinie diversité.

Arrivé à Valinor pour y implorer l'aide des Valar, Eärendil le Semi-Elfe appelle la population dans la langue de Valinor et dans celle des Elfes, bilinguisme inutile en apparence puisque le seul langage elfique suffirait, mais diplomatiquement essentiel, car il est le messager des deux races, par ailleurs réunies dans sa seule personne (*QS*, 24) : en cela Eärendil est un symbole parfait du Livre Rouge. De même, Tolkien a beau préciser que tel personnage s'exprime dans tel langage, la remarque serait sans grand effet s'il n'en glissait les preuves dans le texte anglais par lequel il traduit uniformément les paroles originales. Nous avons vu l'utilité révélatrice du navire Vingilot / Rothinzil ; l'auteur utilise aussi des noms propres — les seuls qui puissent ne pas être traduits en anglais — particuliers au langage des locuteurs, sans jamais donner explicitement le nom sous lequel le lecteur les connaît déjà : l'Elfe Glorfindel parle du fleuve Baranduin (*SdA*, I, 12), les Orques du Grand Œil et de Lugburz (*SdA*, III, 3), et les gens de Rohan de Mundburg (*SdA*, V, 5), sans qu'il soit révélé que ces noms désignent, respectivement, le Brandevin, Sauron et sa tour de Barad-dûr, et la cité de Minas Tirith. Si l'auteur a bien fait son travail, le lecteur comprendra de lui-même. En ce sens, Tolkien incite son public à jouer le jeu de son illusion.

Jeu de l'ombre et de la lumière où le connu et l'inconnu se croisent jusqu'à se confondre. La lumière, ce sont ces précisions gratuites qui nous apprennent dans quel type de runes est gravée l'épithaphe de Túrin (*QS*, 21), ou ces exposés qui permettent de décoder les signes du tombeau de Balin et les inscriptions sur les portes de la Moria (*SdA*, App. E ; II, 4), petit exercice ludique de déchiffrement. L'ombre, c'est de trouver dans cette tour de Babel, où les clés abondent, des portes irrémédiablement fermées dont les clés existent pourtant, mais demeurent hors d'atteinte : au sujet du métal qui fit la fortune des mines de la Moria, il est dit

que « *mithril est son nom elfique. Les Nains ont un nom qu'ils ne disent pas* »²⁰⁶. L'auteur a-t-il gardé le nom pour lui, ou ne l'a-t-il jamais inventé ? Le mystère est insoluble. Clair-obscur enfin, dans les petits pièges qui attendent le lecteur familiarisé avec les sonorités de l'elfique, qu'il pense retrouver dans les noms propres du poème *Errance*, dans *Les Aventures de Tom Bombadil* : ce sont en fait des imitations de l'elfique, d'un humour très hobbit (*ATB*, préface anglaise). Pour être totalement crédible, le Livre Rouge doit toujours garder une part de secret dont le lecteur actuel puisse avoir conscience : quoi de plus artificiel en effet qu'un monde où toutes les questions trouvent aisément leurs réponses ?

Jeu d'érudition en ce qui concerne la langue, où les informations procurées contribuent à désorienter le lecteur : vertigineux est le seul qualificatif applicable à l'exposé philologique présenté sur la Terre du Milieu, truffé de variantes, de régionalismes, et d'évolutions historiques multiples. En ce qui concerne le réalisme, les langues de Tolkien semblent atteindre un sommet : au sujet du signe diacritique que l'on place au-dessus des consonnes pour indiquer les voyelles des mots, une note précise : « *En quenya où le a était extrêmement fréquent, on omettait purement et simplement le signe vocalique le désignant. Ainsi calma « lampe » pouvait s'écrire clm, mot qui se lisait tout naturellement comme calma, car en quenya cl n'était pas une combinaison possible en début de mot, et ne figurait jamais en finale. On aurait pu aussi lire calama, mais ce mot n'existait pas.* »²⁰⁷ La langue créée par Tolkien n'est plus une langue artificielle : des langues réelles, elle a l'histoire, les exceptions, et les illogismes justifiés par son évolution mouvementée, ce qu'une langue artificielle ne connaît pas puisque sans existence prolongée, et ne peut se permettre. Si ce langage, et par extension le Livre Rouge dans son ensemble, n'est plus entièrement de la fiction, peut-être serait-il juste de dire qu'il représente l'état intermédiaire entre le rêve et la réalité.

On l'aura compris, seul le Verbe est susceptible d'animer les chimères fabriquées par nos auteurs, comme un sang qui irrigue un corps peut seul lui donner la vie. Lien entre la scène et la salle, entre l'encre et l'imagination, le langage est le seul point commun entre opéra et roman, et l'artisan de ce sur quoi repose en fait l'illusion : la communication. En travaillant le langage, c'est à l'ensemble de l'œuvre que l'on donne de la profondeur ; c'est en faisant reposer la création sur lui que l'on peut la rendre crédible. En cela, les méthodes de Tolkien et Wagner sont enfin réconciliées.

²⁰⁶ - *SdA*, II, 4, p. 559.

²⁰⁷ - *SdA*, App. E, II, p. 1211.

QUATRIEME PARTIE

LA SUBSTANTIFIQUE MOELLE

CHAPITRE IX

ENTRE LES LIGNES

« *Ce n'était plus un livre qui me parlait. C'était une voix. Une voix qui voulait de moi quelque chose que je ne saisisais pas, si grands que fussent mes efforts. Qui me tourmentait de questions brûlantes, incompréhensibles.* »

MEYRINK

« *Ce fut la première vision que Sam eut de la bataille des Hommes contre les Hommes, et elle ne lui plut guère.* »²⁰⁸ La position extérieure de Sam et son jugement le rapprochent par certains aspects des *Lettres persanes* de Montesquieu : cet être étrange qui nous observe, nous autres humains, n'est-il pas la conscience qui n'hésite pas à dévoiler nos vices et nos défauts ? Il est difficile en effet de penser qu'au dégoût de Sam ne se joint pas une condamnation, indirecte celle-là, venant de l'auteur lui-même.

La question se pose : l'illusion est-elle gratuite ? Cette phrase de Tolkien doit-elle être lue au premier degré uniquement ? Le théâtre de Bayreuth, le Livre Rouge ne font-ils qu'exposer d'innocentes fictions ? Après l'étude du comment de l'illusion, nous en voici rendus — revenus ? — au pourquoi. Si l'illusion est née, cache-t-elle ou dévoile-t-elle autre chose ?

Un état second

Poser la question de l'origine implique une totale remise en cause. Pourquoi Bayreuth ? Pourquoi le Livre Rouge ? Questions qui ne se posaient pas jusqu'alors, tant leur réponse semblait évidente : pour faire vrai, bien sûr. Pour que le spectateur et le lecteur puissent se laisser prendre au charme de la fiction, et croire ne serait-ce qu'un court instant que tout ce qui leur est présenté est vrai. Un pareil désir révèle une ambition certaine dont Bayreuth et le Livre Rouge sont les moyens indispensables. Pourquoi alors les fictions qui ont motivé de tels moyens ? Pour Tolkien, on pourrait évoquer le souhait de donner une mythologie propre à

²⁰⁸ - *SdA*, IV, 4, p. 709.

l'Angleterre. Dans la première version du *Silmarillion*, les récits des premiers jours seraient rapportés du pays des Elfes par un certain Eriol, marin parti vers l'ouest à la manière des Saints navigateurs, pour connaître l'origine du monde²⁰⁹. Quant à savoir pourquoi Wagner décide de composer des opéras à partir des mythes et légendes de l'Europe du Nord, il n'existe pas de réponse certaine. Nous avons vu d'ailleurs que le choix d'une telle mythologie peut aider à faire naître l'illusion, et serait donc plus un moyen qu'une cause. Que conclure ?

Lorsque pour *L'Anneau* du centenaire de Bayreuth Patrice Chéreau met en scène *Siegfried* et confronte le Voyageur (Wotan) à Mime, il use d'un symbole ignoré du compositeur : sentant sa vie menacée par le Voyageur, Mime se précipite vers sa valise, la boucle, et se prépare à un nouvel exil, une nouvelle diaspora. Car Chéreau insiste sur l'idée que ce Nibelung hideux, couard, perfide et manipulateur est aux yeux de Wagner l'incarnation du Juif. *Siegfried* serait une expression de l'antisémitisme wagnérien, jouée sous le masque de la mythologie nordique. Si l'interprétation de Chéreau est juste, l'opéra wagnérien est un support allégorique. *Le Livre Rouge des Marches de l'Ouest* serait-il la même chose sous la plume de Tolkien ? L'illusion y aurait-elle son rôle à jouer ?

Ce que nous entendons par allégorie n'est pas uniquement l'expression d'un sens par son incarnation dans une figure, comme la Discorde des mythes grecs ou les personnages de Danger, Bel-Accueil, etc. du *Roman de la Rose*, mais aussi l'incarnation en des éléments concrets de symboles qui s'y développent en « *métaphores obsédantes* » et « *mythes personnels* », pour reprendre les termes de Charles Mauron. Prenons l'exemple du dégoût de Sam pour la guerre entre les hommes : si de pareils jugements revenaient au cours du *Seigneur des Anneaux*, que ce soit encore par le biais de Sam ou d'un autre personnage, ne pourrait-on pas en déduire qu'il y aurait là autre chose que de simples coïncidences entre des esprits différents ? De tels retours de motifs précis ne peuvent apporter la preuve irréfutable d'un travail allégorique, conscient dans le cas qui nous intéresse, de la part de l'auteur, mais seraient autant d'invitations à l'allégorèse de leurs œuvres.

Dans son essai *Du Conte de Fées*, Tolkien expose sa conception des rapports du lecteur à l'œuvre féerique qui lui est soumise. Il est selon lui inexact de croire à la créance littéraire qui ne serait qu'une « *suspension consentie de l'incrédulité* »²¹⁰, où le lecteur accepterait de jouer le jeu proposé par l'auteur. Tolkien ne croit pas non plus, bien que cela soit possible mais fort rarement, qu'un auteur soit capable de suspendre l'incrédulité malgré la volonté du lecteur. La créance véritable n'existe que quand l'incrédulité suspendue oublie vraiment qu'elle est suspendue, état second particulièrement fragile qui demande à l'écrivain un talent adéquat, résumé par Tolkien au moyen du concept de « *sous-création* » : « *Ce qui arrive vraiment,*

²⁰⁹ - Voir J.R.R.Tolkien, *The Book of Lost Tales*, 2 vol., édité par Christopher Tolkien (dans : *History of Middle-Earth*).

²¹⁰ - J.R.R.Tolkien, *Du Conte de Fées*, p. 167.

*c'est que le conteur se montre un « sous-créateur » qui réussit. Il fabrique un Monde Secondaire dans lequel l'esprit peut entrer. A l'intérieur, ce qu'il relate est « vrai » : cela s'accorde avec les lois de ce monde. L'on y croit donc tant que l'on se trouve, pour ainsi dire, dedans. »*²¹¹ Si le charme est rompu, le lecteur revient à l'état conscient de crédulité suspendue, et l'illusion ne sera jamais aussi forte.

C'est seulement dans le Monde Secondaire, là où la créance est devenue naturelle, qu'une allégorie serait parfaitement réalisable : l'esprit acceptant comme vrai ce qu'il reçoit, l'idée exprimée par son auteur au travers du récit sera admise elle aussi comme acceptable, de façon presque inconsciente. En cas d'échec de la sous-création, l'illusion s'estompe et l'allégorie reprend son visage ordinaire, en cela bien plus facilement décelable, ce qui est désastreux dans le cas d'un conte de fées, allégorie et illusion étant aussi miscibles que l'huile et l'eau. En outre, l'illusion, et plus encore l'illusion allégorique, ne saurait se satisfaire d'une représentation théâtrale : *« La différence radicale en tout art (y compris le théâtre) qui offre une représentation visible et la véritable littérature est qu'il impose une forme visible. La littérature opère d'esprit à esprit et elle est donc plus progénitive. Elle est en même temps plus universelle et d'une particularité plus stimulante. »*²¹² Entre le mot et l'image, il y a donc toute la différence qui existe entre l'Idée et l'idée de l'Idée, entre l'idée que l'on peut librement se faire d'une chose et la représentation qu'on en impose. Ce qui, bien entendu, n'est pas de l'avis de Wagner.

A supposer que l'œuvre de Tolkien puisse se prêter à une allégorèse, nous en connaîtrions donc le mécanisme et les rapports avec l'illusion. Dans le cas de Wagner, c'est au contraire la scène qui doit créer le caractère du vrai : par la féerie scénique, il est possible de plonger le spectateur dans un état second, proche de l'hypnose, où l'allégorie serait aussi assimilable que dans l'œuvre d'un écrivain sous-créateur. Dans l'esprit de Wagner, *« le caractère de la scène et le ton de la légende contribuent ensemble à jeter l'esprit dans cet état de rêve qui le porte bientôt jusqu'à la pleine clairvoyance ; et l'esprit découvre alors un nouvel enchaînement des phénomènes du monde, que ses yeux ne pouvaient apercevoir dans l'état de veille ordinaire »*²¹³. Comprenons que cet enchaînement nouveau des phénomènes dévoilé par le compositeur serait contrôlé par lui, pour mieux faire passer ses idées au spectateur.

Il est clair que dans chaque cas, l'illusion serait l'outil d'une allégorie supérieure permise par l'état second du public. Théorie ambitieuse, certes, qui supposerait que les œuvres de Tolkien et Wagner se prêtent à l'allégorie, ce qui n'est encore qu'une supposition.

²¹¹ - *Ibid.*, pp. 167-168.

²¹² - *Ibid.*, p. 209.

²¹³ - Richard Wagner, *Lettre sur la Musique*, p. 226.

Des motifs récurrents

L'un des motifs les plus frappants chez Tolkien est la présence d'araignées géantes dans chacune de ses trois œuvres majeures. Ces monstres sont des femelles sans exception — rappelons-nous le nom d'Arachne (She-lob) —, et toujours hostiles. Tout commence avec Ungoliant, une Maia dévoyée par Morgoth, qui prend l'apparence d'une énorme araignée (*QS*, 8) ; ses accouplements avec d'autres araignées de la Terre du Milieu donnent naissance aux créatures qui capturent Bilbo et les Nains en route pour Erebor (*BIH*, 8), et son dernier rejeton sera Arachne, gardienne d'une entrée du Mordor (*SdA*, IV, 9). Notons aussi qu'Arachne est un être néfaste qui vivait déjà au Premier Age, et qui ne fit que revêtir la forme d'une araignée comme son ancêtre Ungoliant. Pourquoi le choix d'un tel animal ? Faut-il rapprocher ce motif de la tarentule qui piqua l'auteur dans sa petite enfance ?²¹⁴ Cela n'expliquerait pas, cependant, que ces créatures soient toutes de sexe féminin.

Plus que des motifs, chez Tolkien réapparaissent ici et là divers schémas narratifs, assez vastes parfois pour être qualifiés de structures internes. L'un d'eux, qui n'apparaît certes que trois fois, est une rencontre bien précise, qui semble être très chère à l'auteur. Un homme rencontre une femme, dont la race lui est supérieure, dans une clairière, et tombe aussitôt sous son charme. Pour cette scène précise, le couple est successivement constitué d'un Elfe et d'une Maia, puis dans les autres cas d'un homme et d'une Elfe.

Par amour de la Maia Melian, toujours accompagnée de rossignols, rencontrée de la sorte en Beleriand, l'Elfe Thingol refuse de mener son peuple jusqu'à Valinor (*QS*, 4). Leur fille Lúthien, la plus belle qui vécut jamais parmi ceux de sa race, charme de la même manière l'humain Beren, qui la nomme « *Tinúviel* » (Rossignol) en raison de son chant crépusculaire (*QS*, 19). Une femme de leur descendance, Elwing, épouse le marin Eärendil, et donne naissance aux jumeaux Elros et Elrond. Arwen, la fille d'Elrond, rencontrera de la même manière le dernier héritier d'Elros, Aragorn : « *Le lendemain, au coucher du soleil, Aragorn se promenait seul dans les bois (...). Et soudain, tandis même qu'il chantait, il vit une jeune fille qui marchait sur le gazon parmi les troncs blancs des bouleaux (...). Aragorn regarda un moment en silence, mais, craignant qu'elle ne disparût à jamais, il l'appela, criant Tinúviel, Tinúviel ! tout comme avait fait Beren aux Temps des Anciens, depuis longtemps passés.* »²¹⁵ Le lien est explicite, et pareille répétition est sûrement plus qu'un hasard.

D'autres schémas, moins stricts bien que plus étendus, évoluent avec les personnages qui les constituent. Tolkien donne l'impression de peindre des vies parallèles en mettant côte à côte deux êtres dont la situation initiale est semblable, et qui suivront leur destin, identique ou non. On trouve ainsi dans *Le Silmarillion* deux cousins, les Elfes Turgon et Finrod, qui dans la même nuit reçoivent un rêve du Vala Ulmo leur conseillant de bâtir chacun un royaume

²¹⁴ - Voir Humphrey Carpenter, *op. cit.* p. 23.

²¹⁵ - *SdA*, App. A, I, 5, p. 1130.

caché. Finrod creuse le royaume de Nargothrond dans une falaise près d'un fleuve, et Turgon celui de Gondolin dans une cuvette montagnaise ; contre Morgoth, Finrod accepte d'agir en aidant Beren dans sa quête d'un Silmaril, et Turgon refuse toute intervention qui trahirait l'emplacement de sa cité secrète ; les deux royaumes, enfin, tombent à cause de la malédiction qui suit Húrin et les siens. Húrin entre d'ailleurs dans le cadre de ces vies parallèles : avec son jeune frère Huor ils combattent les Orques, passent un an à Gondolin, puis épousent deux cousines, Morwen et Rían, dont ils auront chacun un fils, Túrin et Tuor, avant de trouver la mort à cause de Morgoth, Huor au combat et Húrin dans sa malédiction.

Túrin et Tuor ont eux aussi des destins comparés, bien que radicalement opposés. Les deux cousins sont très tôt séparés de leurs parents et adoptés par des Elfes Sindar, Túrin par Thingol et Tuor par Annael. Ils terrorisent l'un les Orques, l'autre les Orientaux au service de Morgoth. Mais alors que Tuor reçoit des armes du Vala Ulmo, Túrin s'empare de l'épée maléfique Gurthang. Tuor est accepté par Turgon à Gondolin, et Túrin arrive à Nargothrond après la mort de Finrod, dont la fille Finduilas s'éprend de lui. Pourtant, il ne l'épouse pas, alors que Tuor épouse Idril, la fille de Turgon. A la chute des royaumes cachés, Tuor s'enfuit avec Idril et Túrin perd Finduilas. Tuor engendre Eärendil, promis au plus glorieux des destins ; Túrin épouse sa sœur, qui porte bientôt le fruit de l'inceste. Túrin et sa sœur trouvent une mort tragique ; Tuor et Idril font voile pour Valinor, Tuor étant le seul humain admis sur les Terres Immortelles. Deux chemins d'existence qui divergent complètement après s'être croisés un instant : Tuor croise un jour « *un humain de grande taille, vêtu de noir et qui portait une épée noire* »²¹⁶. Il s'agit de son cousin, qu'il ne connaît pas, portant Gurthang. Peut-être était-ce là une occasion de changer la destinée de Túrin, ou un simple caprice du hasard. Faudrait-il aussi y chercher un sens caché ?

De telles existences parallèles se retrouvent dans *Le Seigneur des Anneaux*. Toujours avec des cousins, Tolkien confronte Merry et Pippin, personnages jumeaux dont seul Pippin se distingue par son caractère insouciant et curieux. Ce n'est qu'après leur capture par les Orques qu'ils se différencient : Pippin réalise diverses petites prouesses, comme organiser leur évasion, sauver Faramir de la folie de son père, et combattre aux portes de Mordor ; Merry, lui, n'accomplit qu'un seul exploit, mais de taille : éliminer le Roi-Sorcier d'Angmar, chef des Nazgûl, avec l'aide d'Éowyn. Puis tout revient à la situation de départ : ils retournent dans la Comté en émissaires, Pippin pour Gondor, Merry pour Rohan, luttent tous deux pour chasser les sbires de Saroumane, et deviennent chacun chef de son clan. Même destinée glorieuse pour Éomer et Faramir qui héritent de titres qui ne devaient pas leur revenir, le premier devenant héritier de la couronne de Rohan à la mort du fils unique de Théoden ; le second héritant du titre de Surintendant de Gondor après que son frère aîné Boromir fut tué par des Orques. Situation d'autant plus inattendue qu'ils connurent tous deux la disgrâce dans le cœur

²¹⁶ - *QS*, 23, p. 316.

de leurs seigneurs. A cela ajoutons un mariage final qui réunit ces deux lignes parallèles : Éomer épouse une noble de Gondor, et Faramir se marie avec Éowyn, la sœur d'Éomer.

La structure la plus développée de ces destins comparés est donnée par le rapprochement que l'on peut faire entre Théoden et Denethor, et résumé comme suit :

	<u>DENETHOR</u>	<u>THÉODEN</u>
<i>Titre :</i>	Surintendant (Gondor).	Roi (Rohan).
<i>Situation :</i>	Veuf ; fils héritier mort au combat (Boromir) ; un fils cadet (Faramir).	Veuf ; fils héritier mort au combat (Théodred) ; un neveu (Éomer).
<i>Santé mentale :</i>	Folie du désespoir due à un Palantír, boule de cristal contrôlée par Sauron.	Gâtisme dû aux avis Pervers de Langue-de-Serpent, agent de Saroumane.
<i>Rôle de Gandalf :</i>	Accentue la folie ; rejet de la guerre.	Guérison et retour de force ; part en guerre.
<i>Reçoit allégeance :</i>	du Hobbit Pippin.	du Hobbit Merry.
<i>Fin :</i>	Suicide infamant.	Mort héroïque.

Le déclic est donc dû à Gandalf, qui précipite les événements et met un terme à la lente déchéance des souverains, apportant soit la chute, soit la rédemption. Denethor et Théoden sont les derniers d'une importante série ; pourquoi ces confrontations proches, bien souvent, de parcours initiatiques ? L'auteur voudrait-il que son lecteur en tire certaines conclusions ?

Si l'on se penche à présent sur l'opéra wagnérien, il apparaît que la récurrence la plus fréquente dans les livrets du compositeur est le motif du renoncement. Dès *Le Vaisseau fantôme*, ce renoncement est nécessaire : Erik doit renoncer à Senta car elle en aime un autre ; Senta elle-même n'a qu'un seul moyen de prouver sa fidélité au Hollandais : renoncer à la vie pour le suivre dans la mort. La malédiction qui pousse le Hollandais à errer sans fin est d'ailleurs due au fait que jadis il a refusé de renoncer : s'obstinant à vouloir doubler un cap en pleine tempête, il en vint au blasphème fatal qui ne l'aurait pas condamné s'il avait eu la sagesse de rebrousser chemin. Il en va de même pour *Tannhäuser*, où le poète connaît la déchéance pour ne pas savoir renoncer aux charmes de Vénus, ce qui oblige Elizabeth à rendre l'âme pour sauver celle du dévoyé. C'est encore de renoncement qu'il s'agit pour *Lohengrin* : Elsa doit renoncer à tout savoir des origines du héros, sans quoi c'est lui qui devra renoncer à elle. *Parsifal*, enfin, s'articule autour de Kundry : pour n'avoir pas pu lui résister, Amfortas a perdu la Sainte Lance ; c'est en renonçant à Kundry que Parsifal pourra reprendre l'arme et sauver Amfortas. Comme on peut le constater, lorsqu'un personnage refuse le renoncement, que ce soit le Hollandais, Tannhäuser, Elsa ou Amfortas, un autre, en l'occurrence Senta, Elizabeth, Lohengrin ou Parsifal, doit renoncer à sa place.

Dans le cas de *Tristan et Isolde*, le renoncement est fait par ceux qui l'ont d'abord refusé. Tristan et Isolde ne peuvent se défaire de leur amour, et la haine d'Isolde pour celui qu'elle aime malgré tout ne la trompe pas elle-même. Lorsque tous deux boivent ce qu'ils croient être un poison, c'est encore un refus du renoncement par une fuite dans la mort. Après l'absorption du philtre, c'est cette fois à la vie qu'ils doivent renoncer pour préserver leur amour. Ajoutons que Marke renonce à Isolde car il connaît le pouvoir du philtre, alors qu'Erik délaissé par Senta n'a pas connaissance des choix impérieux du destin.

Ce renoncement nécessaire prend des proportions gigantesques avec *L'Anneau du Nibelung*. Dans *L'Or du Rhin*, Alberich renie l'amour pour s'emparer de l'Or et forger l'Anneau. La suite de l'œuvre sera un perpétuel refus du renoncement à la possession de l'Anneau, d'où l'effondrement du monde des dieux. Wotan cède l'Anneau aux Géants, mais uniquement sur l'injonction de la prophétesse Erda, ce qui ne tue en rien son désir de le reprendre, par l'intermédiaire de Siegmund, puis de Siegfried. C'est seulement une fois son projet mis en œuvre qu'il renonce peu à peu, renoncement qui ne sera vraiment effectif que dans l'embrasement du Walhalla. Le prix d'une si longue hésitation est cher à payer : il doit se séparer de Siegmund et de sa fille préférée, Brünnhilde. Siegfried refuse de rendre l'Anneau aux Filles du Rhin par défi enfantin, et en meurt. D'autres mourront aussi, pour les mêmes raisons : Fafner et Fasolt, Mime, Gunther et Hagen. C'est finalement en renonçant à la vie, par amour, que Brünnhilde peut lever la malédiction qui pèse sur le monde.

Enfin, œuvre à part dans les opéras de Wagner, seule comédie au milieu de sombres drames, *Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg* occupe une place particulière dans ce déferlement de renoncements. Certes, le ridicule Beckmesser doit oublier celle qu'il désire ; Sachs lui-même doit faire quelques concessions pour accepter l'art novateur de Walther, et renonce à Eva malgré son affection pour elle, comme elle semble hésiter un instant à lui en préférer un autre malgré la tendresse qui les unit : renoncements plus raisonnables que la passion honteuse d'un barbon comme Beckmesser. Certes Walther offre à Sachs la couronne qu'il vient de recevoir du peuple, mais cela est surtout un hommage : Walther garde en effet la main d'Eva, et demeure le seul personnage important qui refuse de renoncer sans en pâtir. Débouté par les Maîtres de sa demande d'admission au sein de leur confrérie, il ne renonce pas pour autant à Eva et tente de s'enfuir avec elle, projet insensé qui ne se réalise pas, non parce que Walther abandonne, mais parce que Sachs le rend impossible. Pour une fois seulement, l'obstination paie. La personnalité de Walther y est peut-être pour quelque chose.

Il existe un autre motif récurrent dans les œuvres de Wagner, dont Walther est un exemple : l'émergence du poète nouveau. Un pareil poète, le compositeur en a déjà mis un en scène dans *Tannhäuser*, où le héros se heurte à l'incompréhension outragée de ses proches, en raison de son chant hétérodoxe. Ce que l'on reproche à Tannhäuser, c'est une inspiration érotique et païenne, inacceptable dans le monde très chrétien de l'amour courtois. *Tannhäuser*

est un échec : le poète est racheté, ce qui implique le reniement de son art novateur. Wagner prend en quelque sorte sa revanche avec Walther von Stolzing, dont les innovations finissent par triompher. Il est séduisant de faire de Walther un avatar de son créateur, et en ce sens de faire des *Maîtres Chanteurs* un plaidoyer allégorique de l'art wagnérien. Mais est-ce bien tout ?

Deux œuvres messianiques

Walther von Stolzing est certes un poète novateur, mais s'il est finalement l' élu du peuple, il est aussi l' élu du Maître Hans Sachs. Ce dernier réclamait un poète qui pourrait juger en toute objectivité si l'art des Maîtres est toujours valable :

*« Seul nous le dira
qui ne sait rien de la tablature »*²¹⁷

et celui-là est arrivé en la personne de Walther. L'ignorant enseigne au sage : Siegfried, ne connaissant rien de l'art de la forge, réussit là où l'expert Mime était tenu en échec et reforge Notung. C'est aussi une leçon possible de *Parsifal*. Là où les plus braves Chevaliers de la Foi ont échoué, victimes des sortilèges de Klingsor, c'est le benêt chassé par ces mêmes chevaliers qui réussira et reprendra la Lance salvatrice à l'ennemi. Comme Walther, Parsifal est attendu depuis longtemps, mais de façon officielle, révélé par une prophétie divine :

*« Par la pitié devenu sage,
le pur et le fol,
attends celui
que j'ai élu. »*²¹⁸

Parsifal est aussi celui qui pourra opérer la rédemption de Kundry, comme elle le lui révèle :

*« Depuis l'éternité je t'attends,
j'attends le sauveur. »*²¹⁹

Si bien que le benêt-rédempteur finit enfin par comprendre ce qui est exigé de lui :

*« A lui porter enfin la délivrance
je puis me croire destiné. »*²²⁰

Lorsqu'il revient à Montsalvat avec la Lance, Kundry lui oint les pieds et le front : Parsifal est donc par définition un *messie*. Cette attente d'un messie rédempteur hante l'univers wagnérien. Ses mondes sont maladifs, rongés par la corruption, la trahison et des malédictions

²¹⁷ - *MCN*, I, 3, vv. 212-213, p. 359.

²¹⁸ - *Psf*, I, vv. 442-445, p. 822.

²¹⁹ - *Psf*, II, vv. 433-434, p. 838.

²²⁰ - *Psf*, III, vv. 78-79, p. 843.

diverses que seul pourra effacer, par exemple, le héros libre, Siegmund ou Siegfried, souhaité par Wotan.

Dans le cas du *Vaisseau fantôme*, le rédempteur est une rédemptrice, la femme fidèle jusqu'à la mort inlassablement recherchée par le Hollandais. Peut-on en dire autant d'Isolde, attendue avec impatience par un Tristan agonisant en Bretagne ? La femme est le moyen d'une rédemption par l'amour, qui chaque fois ne se réalise que dans la mort. Triptyque que l'on retrouve à la fin du *Crépuscule des Dieux*, où c'est Brünnhilde qui lave le monde de la malédiction en se tuant par amour de Siegfried. Triptyque que l'on retrouve encore dans *Tannhäuser* où Elizabeth se sacrifie pour celui qu'elle aime, et qui mourra dans la Grâce. A croire, puisque c'est aussi dans la mort que Kundry trouve le salut, que la rédemption n'est pas de ce monde. Dans le cas du Hollandais, Wagner confie d'ailleurs que « *sa femme ne devait le sauver que par la double disparition d'elle et de lui* »²²¹. Si les héros ne meurent pas dans *Lohengrin*, c'est que la rédemption a en partie échoué, malgré celui dont l'envoi commandité par Dieu fut salué par le peuple comme un miracle. D'aussi amères conclusions, voulues par Wagner, sont trop insistantes pour ne pas signifier quelque chose d'autre : comment ne pas les considérer comme une invitation à l'allégorie du monde wagnérien ?

De telles rédemptions se produisent aussi en Terre du Milieu, mais sans impliquer un dénouement malheureux pour les rédempteurs. Ces derniers sont généralement des êtres élus par le Destin, et dont la venue, espérée voire annoncée depuis longtemps, trouve des échos dans les contes et les chansons. Le retour du Roi sous la Montagne devait rendre les jours meilleurs à l'ombre d'Erebor ; de fait, lorsque Thorin Ecu-de-Chêne reprend possession des mines de ses aïeux, la menace constituée par Smaug est anéantie, les tribus d'Orques sont chassées pour longtemps, et la prospérité renaît. Cela aura certes coûté la vie à Thorin, mais sans susciter les sombres arrières-pensées des dénouements wagnériens.

Lorsque le roi Thingol décrète qu'aucun humain ne franchira les frontières de Doriath, sa femme Melian confie pourtant : « *Et un des Humains, de la maison même de Bëor, va venir en vérité et l'Anneau de Melian ne le retiendra pas car il sera envoyé par un destin funeste qui dépasse mes pouvoirs.* »²²² Cet homme qui saura franchir la barrière magique qui entoure Doriath, c'est Beren, choisi par le Destin avant même sa naissance. Il en va de même pour Tuor, dont le Vala Ulmo annonce à Turgon : « *C'est grâce à lui, malgré les ruines et les flammes, qu'un espoir nouveau naîtra pour les Elfes et les Humains.* »²²³ Tuor, qui saura entrer dans le royaume caché de Gondolin, est de fait le père du marin Eärendil, qui obtiendra des Valar la chute de Morgoth et le pardon, et dont l'union avec Elwing, la petite-fille de Beren, donnera la lignée où naîtra Aragorn : Tuor et Beren, qu'aucune muraille ne peut

²²¹ - Richard Wagner, *Une Communication à mes Amis*, p. 218.

²²² - *QS*, 17, p. 186.

²²³ - *QS*, 15, p. 160.

arrêter, ont donc été choisis pour donner naissance, à court et à long terme, à un grand rédempteur.

Eärendil le Semi-Elfe a conscience de sa qualité d' élu. Alors que Morgoth est sur le point de triompher, il se décide à transgresser l'interdit des Valar en voguant vers Valinor pour leur adresser sa supplique. De même que l'Anneau de Melian et les montagnes de Gondolin furent impuissants à arrêter Beren et Tuor, de même les Iles Enchantées sur les Mers de la Brume, disposées par les Valar pour égarer à jamais ceux qui voudraient franchir leur réseau, ne peuvent retenir Eärendil (*QS*, 24). Sa réussite amène des jours un peu meilleurs. Il en va pareillement pour Aragorn à la fin du Troisième Age : Sauron est sur le point de recouvrir le monde de ses ténèbres, et c'est Aragorn, le dernier chef des Dúnedain, le Roi Guérisseur annoncé par les chansons, qui sera la réponse à l'interrogation depuis longtemps à l'esprit d'Elrond, lui disant « *que de cette lignée naîtrait un homme qui devait jouer un grand rôle dans les événements de cette époque dernière* »²²⁴. Comme Eärendil, Aragorn voyage sans répit, empruntant des passages dont on ne revient jamais, tel le Chemin des Morts (*SdA*, V, 2), pour réussir à éloigner l'attention de Sauron de Frodon et Sam glissés en Mordor. A la chute de Sauron, il restaure les royaumes du temps jadis, ramène la paix, et ressuscite une sorte d'Age d'Or. Remarquons en outre qu'Aragorn est le quarantième descendant d'Elendil le Grand, comme Jésus est le quarantième descendant d'Abraham : son rôle messianique est rendu plus flagrant encore par ce qui est certainement plus qu'une coïncidence. Destins parallèles une nouvelle fois, liés à une série de rédemptions : doit-on en tirer les mêmes conclusions que pour l'œuvre de Wagner ?

Coïncidences, réminiscences involontaires ou non, ou encore rappels insistants ? Les textes de Tolkien et Wagner se répètent souvent de façon troublante, et assez fréquemment pour faire réfléchir. Leurs projets illusoires seraient-ils finalement les porteurs de messages cachés ? Si l'illusion allégorique est bien possible, les œuvres, par les récurrences de leurs motifs, semblent pouvoir se prêter à ce jeu de l'allégorie. Mais une allégorie en serait-elle pour autant autorisée ?

²²⁴ - *Ann*, p. 389.

CHAPITRE X

LE VISAGE SOUS LE MASQUE

« C'est pourquoi faut ouvrir le livre et soigneusement peser ce qui y est deduict. »

RABELAIS

Se livrer à l'analyse allégorique des œuvres de Wagner et Tolkien tient à la fois du devoir et du sacrilège. Non seulement parce que s'atteler à pareille tâche pourrait relever de l'interprétation forcenée, et que s'en abstenir frustrerait les esprits intrigués par les constations précédentes ; mais surtout parce que nos auteurs ont des opinions tranchées à ce sujet, comme nous allons le voir.

Analyse et pertinence

Pour Wagner, la chose est entendue : l'art est un moyen, non une fin. Le compositeur, jusqu'alors invisible au *Festspielhaus*, se glisse pourtant dans certains de ses personnages et parle par leurs bouches. Bayreuth sera le temple où l'oracle wagnérien, par l'art, pourra instruire le peuple. N'oublions pas qu'en grec *muthos* désigne aussi, chez Esope par exemple, la morale d'une fable, la leçon à retenir. C'est ainsi qu'un opéra comme *Lohengrin* où s'unissent l'histoire et la légende est selon Philippe Godefroid « destiné à présenter au public des situations passées susceptibles d'enrichir sa réflexion sur le présent et de dégager des voies de salut conformes aux valeurs éternelles de l'Allemagne »²²⁵. Le drame musical est ainsi conçu comme l'expression du nationalisme du compositeur. Message d'autant plus probable que Wagner s'est longuement expliqué sur ses œuvres en ce sens.

Le contenu des opéras sera donc politique, mais aussi inspiré par les lectures philosophiques du compositeur. Après avoir parcouru les œuvres des penseurs de son temps,

²²⁵ - Philippe Godefroid, *op. cit.*, p. 53.

Hegel, Feuerbach, Schopenhauer, c'est avec ce dernier, dans *Le Monde comme Volonté et comme Représentation*, que Wagner connaît la révélation, c'est-à-dire une confirmation de ses idées plus qu'une véritable découverte. D'une conception du monde héritée de Feuerbach, où la vie repose sur une union originelle — les traités de Wotan ou les alliances avec Dieu —, Wagner arrive à un monde où l'humanité se substitue à la divinité. Ce premier pas franchi, l'ordre du monde nécessite une nouvelle loi, un sens nouveau, que Wagner lui donne en retenant de Schopenhauer certains concepts, assez superficiellement du moins pour qu'ils s'accordent à ses propres idées, ainsi résumées par Nietzsche : « *Zèle à dénoncer les corruptions de la langue allemande, (...) haine des Juifs, (...) tentative de Wagner de concevoir le christianisme comme une graine éventée du bouddhisme* »²²⁶, et cette idée que « *le mourir est en somme le but de l'existence* »²²⁷. Autant de conceptions que l'on retrouvera surtout dans *Tristan et Isolde*, *L'Anneau* et *Parsifal*.

Prenons le cas de Siegfried : il est l'enfant de l'adultère et de l'inceste, ce qu'ignorent les textes anciens ; ce serait donc probablement le résultat d'un travail d'allégorie ainsi explicable : enfant de l'adultère, Siegfried rompt dès sa naissance avec les lois du vieux monde ; enfant de l'inceste, il gagne la pureté par un sang non mêlé ; deux conditions censées lui apporter la liberté rédemptrice. Siegfried est donc le ferment d'une nouvelle société, comme aurait pu en souhaiter Wagner vers 1848. Lorsqu'il se penche sur l'action de tels opéras, Nietzsche s'exclame : « *Jamais que des problèmes résolument modernes, des problèmes de citadins invétérés ! Aucun doute n'est possible !* »²²⁸ Si le contexte mythologique n'est qu'un masque, que l'allégorèse de l'opéra wagnérien soit autorisée est donc peu dire : elle en fait partie, au même titre que l'audition, permise pour reprendre les termes de Patrice Chéreau par « *l'allégorie théâtrale, c'est-à-dire (...) l'utilisation du théâtre comme du lieu privilégié où s'incarnent des idées abstraites sous une forme qui raconterait le monde et ses conflits* »²²⁹.

Devoir chez Wagner, l'analyse des allégories dans l'œuvre de Tolkien est autrement plus problématique. Rappelons que Tolkien avait toujours, « *en passant, un sarcasme à l'intention de Wagner dont il méprisait l'interprétation des mythes* »²³⁰. Dès l'introduction du *Seigneur des Anneaux*, l'auteur est formel : « *Quant aux significations internes ou « messages », cela n'est en rien dans l'intention de l'auteur. Ce n'est ni allégorique, ni allusif.* »²³¹ Cette simple dénégation cache en fait une répulsion : « *L'allégorie me déplaît chaque fois que je la*

²²⁶ - Friedrich Nietzsche, *Le gai Savoir*, § 99, p. 176.

²²⁷ - *Ibid.*, § 99, p. 174.

²²⁸ - *Id.*, *Le Cas Wagner*, p. 40.

²²⁹ - Patrice Chéreau, *op. cit.*, p. 93.

²³⁰ - Humphrey Carpenter, *op. cit.*, p. 62.

²³¹ - *The Lord of the Rings*, Foreword, p. 10 dnt.

soupçonne. »²³² Vouloir se livrer à l'allégorèse de ses récits est donc un acte sacrilège ; or les motifs énigmatiques décelés plus haut laisseraient penser qu'une telle analyse est plus interdite qu'injustifiée, supposition que l'on pourrait conforter, paradoxalement, par les propos de l'auteur lui-même.

L'allégorie ne peut s'appliquer à des récits comme ceux de Tolkien, car à ses yeux « *le mythe est vivant, immédiatement et dans son intégralité, et meurt avant d'avoir pu être disséqué* »²³³, mais il n'exclut pas toute interprétation de son œuvre. Il juge nécessaire de faire une distinction : « *Je pense que nombreux sont ceux qui confondent « pertinence » [« applicability »] et « allégorie » ; or l'une ne tient qu'à la liberté du lecteur, et l'autre aux vues imposées par l'auteur.* »²³⁴ La leçon est claire : Tolkien ne se tient pas pour responsable des éventuels messages que le lecteur pourrait trouver dans son œuvre ; ses concessions à ce sujet sont d'ailleurs très limitées : « *Il y a une « morale », je suppose, comme dans toute histoire digne de ce nom. Mais ce n'est pas la même chose. Même le combat entre l'ombre et la lumière (comme [l'éditeur Rayner Unwin] le dit, pas moi) n'est pour moi qu'un moment précis de l'histoire, une des structures qui la forment, mais pas la Structure, et les acteurs sont des individus — ils recèlent chacun des universaux, bien sûr, ou ils ne seraient pas en vie, mais ils n'en sont jamais les représentants.* »²³⁵ L'interprétation du lecteur, sa « pertinence », est donc libre, mais ceinte de nombreux garde-fous.

Il est souvent convenu de voir dans *Le Seigneur des Anneaux* une allégorie de la Seconde Guerre mondiale et de l'immédiat après-guerre en Grande-Bretagne, ce dont Tolkien s'est toujours défendu, comme le confirme son ami l'écrivain C. S. Lewis : « *Toutes ces choses n'ont pas été inventées pour refléter une situation particulière du mode réel. C'est dans l'autre sens : les événements du monde réels se mirent affreusement à se conformer au plan qu'il avait librement tracé.* »²³⁶ A ce sujet, pourtant, Tolkien fait une nouvelle concession : « *Bien sûr, un auteur ne peut demeurer complètement insensible à ses expériences vécues (...). Cela a bien sûr quelque fondement dans l'expérience, bien que ténu (...) et bien plus loin en arrière* »²³⁷ : s'il fallait chercher des analogies avec une guerre quelconque, ce serait donc avec la Première Guerre mondiale.

Quoi qu'il en soit, le lecteur français, s'il ne peut tenter une allégorèse du *Seigneur des Anneaux*, peut se risquer à un essai de pertinence et voir en la Comté son propre pays au sein de la Seconde Guerre mondiale. Comme dans la France occupée, le rationnement est de rigueur ; les anciens dirigeants, le maire Will Piedblanc, sont emprisonnés ; les forces de l'ordre, les Shiriffes, sont au service d'un gouvernement fantoche, Lothon Sacquet de Besace

²³² - Cité dans Humphrey Carpenter, *op. cit.*, p. 110.

²³³ - Cité dans T. A. Shippey, *op. cit.*, p. 258 *dnf*.

²³⁴ - *The Lord of the Rings*, Foreword, p. 11 *dnf*.

²³⁵ - Cité dans Humphrey Carpenter, *op. cit.*, p. 227.

²³⁶ - *Ibid.*, p. 212.

²³⁷ - *The Lord of the Rings*, Foreword, pp. 11-12 *dnf*.

dit « la Pustule », d'ailleurs incarcéré lui aussi ; l'ennemi a ses propres troupes en stationnement, les grands hommes, et des espions hobbits qui sont autant de collaborateurs ; couvre-feu et représailles sur la population sont aussi de mise (*SdA*, VI, 8). Application sommaire et nombriliste de situations semblables et communes à bien d'autres pays, mais suscitée par une coïncidence intrigante, à savoir que le mandat du Maire de la Comté est un septennat renouvelable (*SdA*, Prologue, III), que tout lecteur français est tenté de rapprocher de celui de son président de la République.

Cet essai de pertinence aurait bien entendu été désavoué par l'auteur. Ce dernier, pour montrer que de pareilles applications ou de quelconques allégorèses seraient fallacieuses, se livre à un étrange exposé : « *Si [la guerre réelle] avait inspiré ou dirigé le développement de la légende, alors l'Anneaux aurait certainement été pris et utilisé contre Sauron, qui n'aurait pas été anéanti mais réduit en esclavage, et Barad-dûr n'aurait pas été détruite mais occupée. Saroumane, ne parvenant pas à prendre possession de l'Anneau, aurait trouvé en Mordor, dans la confusion et les perfidies de l'époque, les chaînons manquants à ses propres recherches en science des anneaux, et aurait conçu avant longtemps un Grand Anneau de son cru pour se mesurer à celui qui se serait lui-même baptisé Souverain de la Terre du Milieu.* »²³⁸ Étrange, surtout parce qu'en voulant démontrer que l'allégorie n'existe pas, il prouve combien son œuvre y est propice.

Cette allégorie volontaire de la Guerre Froide ne pourrait en effet être développée si *Le Seigneur des Anneaux* n'était pas lui-même une allégorie de la Seconde Guerre mondiale. Allégorèse à laquelle se livre T. A. Shippey de façon tranchée : « *On voit que l'Anneau = la bombe atomique ; Sauron = les puissances de l'Axe ; les participants au Conseil d'Elrond = les Forces Alliées ; Saroumane = l'URSS ; « perfidies » et « en Mordor » = le rôle des traîtres anglo-américains et des savants allemands dans la création de la bombe atomique russe. Ceci est une allégorie appropriée, exacte dans chaque parallèle ; mais ce n'est pas Le Seigneur des Anneaux* »²³⁹, conclusion que nous n'adopterons plus sans émettre quelques réserves. D'autre part, Tolkien écrivit un jour : « *Le Seigneur des Anneaux est bien sûr une œuvre fondamentalement religieuse et catholique* »²⁴⁰, ce qui sonne comme une invitation à l'allégorèse, que l'on voudra bien nous pardonner.

Explications et interprétations

Les innovations de l'art wagnérien ayant ébranlé l'édifice vénérable de la tradition musicale, il s'est très tôt déclenché de vaines querelles entre wagnériens et anti-wagnériens. Revenant sur ces frictions, Paul Claudel parvient à identifier « *le plus cruel ennemi de*

²³⁸ - *Ibid.*, Foreword, p. 11 *dnt.*

²³⁹ - T. A. Shippey, *op. cit.*, p. 238 *dnt.*

²⁴⁰ - J.R.R. Tolkien, *The Letters of J.R.R. Tolkien*, p. 172, *dnt.*

Wagner, Richard Wagner lui-même. Au moment même où Parsifal est représenté, il écrit Religion und Kunst [*Religion et Art*] et se livre dans [le journal] Bayreuther Blätter à un débordement d'inepties »²⁴¹. Car c'est une constante, les livrets de Wagner suscitent toujours de leur auteur des essais explicatifs : Wagner étudie lui-même ses œuvres.

Il est certainement le premier — sinon le seul — à avoir autant écrit sur ses propres ouvrages. Ses principaux essais sont *L'Art et la Révolution* et *L'Œuvre d'Art de l'Avenir* (1849), et *Opéra et Drame* (1850), auxquels il faut ajouter des écrits biographiques qui en reprennent les idées, comme *Une Communication à mes Amis* (1851) et la *Lettre sur la Musique. La Musique de l'Avenir* (1861) qui offre un résumé de ses conceptions musicales et artistiques, sans parler du tristement célèbre *Judaïsme dans la Musique* (1850), opuscule navrant dicté par la rancœur et arme anti-wagnérienne par excellence. Dans ces ouvrages, il expose des théories fort personnelles — redéfinition des rapports entre musique et poésie, choix et éloge des sujets mythiques, bases du système des motifs musicaux, définition du drame et rejet de l'opéra traditionnel — qui ont souvent fait dire à l'époque que ses créations musicales n'avaient pour seule raison d'être que la volonté de démonstration et de justification de ces théories. Mais déjà Wagner laisse entendre que son art doit être avant tout utile : le poète doit devenir un messager de l'action auprès du peuple grâce à un art intelligible de tous, dans le cadre d'une vaste refonte de la société en vue d'amener le genre humain vers la transcendance et la rédemption²⁴². Vaste programme, dont les aspects sociaux se dissiperont à mesure que la situation de Wagner deviendra plus confortable, qui trouve donc son expression dans les œuvres du compositeur, comme autant d'actes au service d'une grande cause : l'opéra wagnérien est en cela conçu pour être immédiatement allégorisable.

« *Le musicien en lui* », écrit Nietzsche, « est resté un rhéteur : il est donc absolument obligé de mettre au premier plan son « cela signifie... » La musique n'est jamais qu'un moyen : c'était là sa théorie. »²⁴³ Le drame wagnérien est si porteur de sens qu'en faire lui-même l'analyse est aux yeux du compositeur une nécessité, afin que nul ne l'interprète de façon erronée ; par souci de clarté, Wagner leste son œuvre d'un pesant fardeau didactique. Nous l'avons vu, la rédemption espérée, par exemple, ne peut se réaliser sans renoncements, mais si le prix est cher à payer, il est la condition *sine qua non* d'« une grande idée [qui] traverse toute l'œuvre de Wagner que devait incarner le jeune Siegfried : la victoire de l'homme et du peuple »²⁴⁴.

Le cas de *Siegfried* doit ainsi servir d'exemple. C'est un opéra initiatique : dans la forêt, lieu typique des récits d'aventure médiévaux, hors du monde, Siegfried trouve sur son chemin des épreuves (forge de Notung, combat contre Fafner, franchissement des flammes), et des

²⁴¹ - Paul Claudel, *Richard Wagner. Rêverie d'un Poète français*, p. 208.

²⁴² - Voir Jean-Claude Berton, *op. cit.*, pp. 100 et 105-106 ; Philippe Godefroid, *op. cit.*, p. 50 ; et Marcel Schneider, *op. cit.*, pp. 66-76.

²⁴³ - Friedrich Nietzsche, *Le Cas Wagner*, p. 41.

²⁴⁴ - Jean-Claude Berton, *op. cit.*, p. 21.

rencontres avec des figures-types, comme le guide-Oiseau et le gardien-Wotan, jusqu'à l'ultime rencontre avec Brünnhilde, à la fois épreuve de la peur et récompense. Siegfried prend conscience de ses dons (Notung), les met en pratique pour surmonter les obstacles (Fafner, Mime), et reçoit le jugement favorable d'une entité supérieure (les flammes — purificatrices ? — de Loge) qui lui donne accès au trésor (la femme) : l'œuvre est une allégorie de l'homme en marche vers sa transcendance. Parsifal et un poète comme Walther von Stolzing sont d'autres cas de héros qui surmontent les épreuves que le sort leur impose, exemples pour le peuple et hérauts de la pensée wagnérienne.

Au sujet des *Maîtres Chanteurs de Nuremberg*, Wagner donne d'autres précisions : « *Je pris Hans Sachs comme la dernière incarnation de l'esprit populaire artistiquement créateur en art, et l'opposais avec cette signification au bourgeoisisme des maîtres chanteurs.* »²⁴⁵ Wagner poursuit ses analyses avec *Lohengrin* : « *Elsa est l'inconscient, l'involontaire, en quoi l'essence consciente, volontaire de Lohengrin aspire à s'affranchir.* »²⁴⁶ La figure allégorique touche ici à une grande idée du compositeur, au sujet de laquelle il laissera un essai inachevé, *Du Féminin dans l'Humain* : le rôle de la femme. Sur *Lohengrin* : « *Je devais amener sa perte afin de suivre les traces du véritable féminin, qui doit apporter le salut (...) au monde entier, lorsque l'égoïsme masculin, même sous sa forme la plus noble, s'anéantissant soi-même, sera brisé par lui. [Elsa] était l'esprit du peuple, dont j'attendais, même comme artiste, ma rédemption.* »²⁴⁷ Il disait déjà de Senta : « *C'est la femme en général, la femme encore absente, désirée, pressentie infiniment femme, — pour tout dire en un mot : la Femme de l'avenir.* »²⁴⁸ Siegfried ne saurait en effet apporter la rédemption au monde sans Brünnhilde, qui accomplira pour lui le geste salvateur en rendant l'Anneau aux Filles du Rhin. La victoire de l'homme et du peuple passe donc par la victoire de la femme.

Les analyses de Wagner par lui-même, obscures, parfois confuses ou en contradiction d'un essai à l'autre, furent autant une aide pour ses inconditionnels qu'une arme perfide pour ses détracteurs. Mais le maître avait montré la voie : ses exégètes s'y sont précipités.

Comme le constate Albert Lavignac, « *ce n'est à vrai dire ni la mythologie du Nord, ni celle du Rhin. — c'est la mythologie wagnérienne, tout comme la religion du Graal, que nous avons entrevue dans Lohengrin et que nous retrouverons dans Parsifal, n'est pas la religion chrétienne, mais un culte spécial sorti du cerveau de Wagner, avec l'aide de quelques légendes également poétisées et transformées* »²⁴⁹. Le spectateur de Bayreuth entend un oracle sibyllin que se chargeront de lui éclaircir de nombreux interprètes d'écoles diverses ;

²⁴⁵ - Richard Wagner, *Une Communication à mes Amis*, p. 88.

²⁴⁶ - *Ibid.*, p. 113.

²⁴⁷ - *Ibid.*, p. 114.

²⁴⁸ - *Ibid.*, p. 58.

²⁴⁹ - Albert Lavignac, *op. cit.*, p. 151.

car l'œuvre de Wagner est assez riche — et assez solide — pour supporter toutes les allégorèses. En voici quelques exemples pour *L'Anneau du Nibelung*.

Dans son *Richard Wagner révolutionnaire*, René Malherbe arrive à l'idée que pour l'auteur « la Tétralogie sera une longue clameur de réprobation contre la société (...), un interminable cri de souffrance et de révolte poussé par les cent voix de l'orchestre. (...) Il combinera ce qu'on attend le moins d'un musicien, le plus de politique avec le plus de beauté dramatique. Une signification affective du bouleversement social sera attachée à chaque épisode de *L'Anneau du Nibelung* »²⁵⁰. L'acteur principal en sera Siegfried, continuateur d'une idée lancée par Wotan. C'est là un Wagner qui appliquerait au cycle ses théories de *L'Art et la Révolution*. Il convient de compléter cette voie d'analyse par l'étude socio-économique de Jean-Claude Berton : « *Alberich est seulement avide de capitalisme, tandis que Wotan cherche à construire une puissance reposant sur l'or, mais aussi sur des lois. Fafner est un receleur improductif. Mime représente la classe laborieuse. (...) Wotan, c'est la persistance d'un capitalisme antérieur, possesseur de nouvelles formes de puissance ; Alberich, c'est la montée d'un capitalisme nouveau, nourri d'ambition et prêt à toutes les compromissions. Mime, c'est la levée de l'artisan vers le monde industriel ; Fafner, c'est l'effondrement passif d'une société sclérosée.* »²⁵¹ Analyses qui aboutissent à la conclusion que l'œuvre, écrite au temps où Wagner soutenait la révolution à Dresde avec Bakounine, « se joue en 1848 comme au Moyen Age ; [elle] est marxiste et légendaire »²⁵² pour reprendre les termes de Patrice Chéreau.

Chéreau évoque d'ailleurs l'interprétation de *L'Anneau* faite par le nouveau philosophe André Glucksmann : « *Wotan-Siegfried : l'un est la liberté de l'autre, l'autre est le savoir de l'un (...), Siegfried est assimilable au héros prolétaire sauvant l'humanité dans des idéologies révolutionnaires, c'est-à-dire qu'il regroupe en lui tous les mythes de sauvetage de l'humanité. Mais c'est (...) l'instrument des gens qui savent, à sa place. Glucksmann compare brutalement Wotan et Siegfried à Lénine et Staline ; cette coupure entre celui qui sait, et celui qui fait, il la retrouvait entre savoir théorique et prolétariat combattant, entre le socialisme importé de l'extérieur par des intellectuels au Comité central et Staline, le Géorgien mal équarri qui n'était au début protégé que par Lénine.* »²⁵³ On le voit, l'interprétation peut aller très loin, et il conviendrait de garder quelque bon sens pour s'y livrer. Il est d'ailleurs probable que le message révolutionnaire serait moins à appliquer à l'humanité qu'au compositeur lui-même, scandalisé par sa situation de Kapellmeister misérable.

²⁵⁰ - Cité dans Pierre Roubertoux, *op. cit.*, p. 18.

²⁵¹ - Jean-Claude Berton, *op. cit.*, p. 101.

²⁵² - Patrice Chéreau, *op. cit.*, p. 105.

²⁵³ - *Ibid.*, p. 148.

Enfin, *L'Anneau* supporte aussi bien l'analyse psychanalytique, dont Siegfried est, une fois encore, le sujet le plus évident. Nous avons déjà évoqué le manque ressenti par le héros pour n'avoir pas connu sa mère, et qui devient un véritable complexe. Il est donc clair qu'avant d'être une femme, Brünnhilde est une mère pour lui, et devra en faire un homme propre à adopter une attitude virile face à Guttrune. L'analyse peut être élargie à Wotan, que le remords envers sa descendance pousserait à chercher la castration irrémédiable dans le geste d'offrir sa lance aux coups de Siegfried, après sa propre quête de la figure maternelle en la personne d'Erda. Et ainsi de suite.

Quant à un opéra comme *Parsifal*, qui donc apportera l'interprétation véritable ? Les exégèses ne manquent pas, mais aucune n'est pleinement satisfaisante. « *Cet air — à défaut de paroles — vous vient de Rome et de sa foi* »²⁵⁴ : même Nietzsche, pourtant si perspicace dans son démontage minutieux de la machine wagnérienne, se contente de présenter un Wagner tombé au pied de la Croix, sans emporter vraiment notre adhésion. Il y a autre chose ; *Parsifal* est en cela la figure emblématique de l'opéra wagnérien : une œuvre qui persuade d'un message cryptique à décoder, et qui refuse à quiconque la certitude d'une réponse définitive. Que penser d'un homme qui s'efforce de bâtir un héros libre et démontre qu'un tel projet est impossible à réaliser²⁵⁵, qui donne des pistes d'interprétation, et demeure aussi mystérieux que l'antique pythie ? Selon Theodor Adorno, « *dans son œuvre l'allégorie n'occupe pas la dernière place du fait qu'en lui tout peut tout signifier : symboles et figures coulent les uns dans les autres jusqu'à ce que Sachs devienne Marke et le Graal le trésor des Nibelungen* »²⁵⁶.

Morales et confidences

Si Tolkien, au contraire de Wagner, interdit toute allégorie de son œuvre, nous nous abstiendrons de nous livrer à pareille analyse, ou de citer celles — en cela très rares — de ses quelques commentateurs. Soit. Mais nous ne saurions taire les éléments de cette morale dont l'auteur lui-même reconnaissait l'existence. D'après T. A. Shippey, Tolkien « *savait que son propre pays retombait dans le paganisme (...), et alors qu'un sermon purement professoral ne changerait rien aux choses, une histoire le pourrait* »²⁵⁷. A défaut d'allégorie, peut-être

²⁵⁴ - Friedrich Nietzsche, *Nietzsche contre Wagner*, p. 76.

²⁵⁵ - Voir *Wkr*, II, 1 : Fricka démontre à Wotan que Siegmund, et *a fortiori* Siegfried, ne sera jamais libre puisque le dieu l'accompagne en secret et l'aide à abattre les obstacles sur le chemin de l'Anneau, faisant de lui sa marionnette ; de fait, Siegfried ne fait rien de sa propre volonté : c'est Mime, sur l'invitation de Wotan, qui l'incite à forger son épée et tuer Fafner ; c'est l'Oiseau qui lui suggère de prendre l'Anneau, tuer Mime et éveiller Brünnhilde ; il ne brise la lance de Wotan que parce que ce dernier la brandit sous son nez en le provoquant ; enfin, dans *Le Crépuscule des Dieux*, il n'est qu'un pantin entre les doigts de Hagen, et s'il refuse l'Anneau aux Filles du Rhin, c'est par jeu. Son seul acte volontaire semble celui de quitter Brünnhilde pour repartir, par goût, à l'aventure : ce qui est bien peu pour le « héros libre ».

²⁵⁶ - Theodor W. Adorno, *op. cit.*, p. 135.

²⁵⁷ - T. A. Shippey, *op. cit.*, p. 158 *dnt*.

pourrait-on parler d'apologues ou de paraboles ? Plus qu'à des applications politiques ou historiques, les écrits de Tolkien semblent être destinés à des interprétations morales.

Nous avons déjà décelé une condamnation de la guerre — rappelons que l'auteur participa à la bataille de la Somme — qui apparaît dès *Bilbo le Hobbit* d'une étonnante manière : notre Hobbit revient à lui après la bataille, et « *il régnait un silence de mort. Il n'y avait pas d'appels, pas un seul écho de chanson. La tristesse était répandue dans l'air. « Ce doit être la victoire, après tout ! » dit-il* »²⁵⁸. Ce qui est effectivement le cas ; la guerre, même gagnée, n'apporte que des maux. Pourtant, celui qui combat a l'occasion de révéler sa vertu. Tourmenté par le pouvoir d'un Anneau de plus en plus puissant, Frodon sait qu'il n'a guère de chances et que, même s'il réussit à détruire l'Unique, son voyage sera sans retour ; il continue cependant sa marche pénible, pour accomplir la mission dont il s'est chargé. Vertu et non point héroïsme, car ce dernier, on le voit avec Boromir, fait naître l'orgueil, qui engendre les guerres, et dont la condamnation est elle aussi flagrante.

Dès *Le Silmarillion*, la création de Fëanor, les Silmarils, fruits d'un travail prométhéen — capter la lumière du monde dans trois joyaux — suscite l'avarice du créateur, l'envie de Morgoth, et un conflit désastreux. Fruits de la démesure, les Silmarils seront maudits. Lorsque Morgoth fut plongé dans le sommeil par Lúthien, Beren descella avec son poignard un Silmaril de la Couronne de Fer et « *pensa qu'il pourrait aller au-delà de son vœu et sortir d'Angband les trois joyaux de Fëanor, mais tel n'était pas le destin des Silmarils. La lame (...) cassa et un éclat d'acier vint frapper la joue de Morgoth* »²⁵⁹, provoquant son réveil. Enfin, autre orgueil fatal, le roi Thingol décide de faire sertir dans un collier le joyau volé par Beren pour l'arborer en permanence ; il excite la convoitise des Nains chargés du travail, qui le tuent et s'emparent du Silmaril (*QS*, 22). Dans *Bilbo le Hobbit*, la cupidité est à son tour dénoncée, qu'elle soit la « *rage des gens riches qui, possédant bien plus que ce dont ils peuvent jouir, perdent soudain ce qu'ils avaient depuis longtemps sans jamais s'en servir ou sans en avoir jamais eu besoin* »²⁶⁰, ou la folie du Maître d'Esgaroth qui n'emporte dans sa fuite que l'or de la cité, et meurt de faim dans le désert (*BIH*, 19), ce qui inspire peut-être Gandalf lorsqu'il demande aux gens d'Edoras de ne pas se charger de trésors dans leur exode (*SdA*, III, 6).

Comme le rappelle Aragorn, « *qui ne peut jeter un trésor en cas de nécessité est dans les fers* »²⁶¹, ce qui est en accord avec l'opinion de Tom Bombadil selon laquelle « *les vêtements ne représentent qu'une petite perte, quand on échappe à la noyade* »²⁶². De pareilles sentences semblent fort en usage en Terre du Milieu, et Tolkien en parsème abondamment son œuvre, comme d'autant de petites morales à méditer : « *Ce peut être le rôle d'un ami que*

²⁵⁸ - *BIH*, 18, pp. 352-353.

²⁵⁹ - *QS*, 19, p. 238.

²⁶⁰ - *BIH*, 12, p. 266.

²⁶¹ - *SdA*, III, 9, p. 607.

²⁶² - *SdA*, I, 8, p. 166.

de s'opposer à la folie de son frère » ; « Souvent l'aide vient des faibles quand les sages font défaut » ; « Les riches peuvent avoir pitié indépendamment du droit envers les nécessiteux qui se sont montrés leurs amis quand ils étaient dans le besoin » ; « Chaque petit peu aide » ; « Qui brise quelque chose pour découvrir ce que c'est a quitté le chemin de la sagesse » ; ou encore : « Une arme traîtresse est toujours un danger pour la main », ce qui va dans le sens de deux autres sentences : « La haine fait naître la haine », et « La volonté du mal ruine souvent le mal »²⁶³.

Car le mal engendre le mal, même pour soi, depuis que Morgoth a trahi Ungoliant (*QS*, 9), en conséquence de quoi Tolkien refuse la vengeance, qui ne saurait remédier au mal déjà causé. Que les Nains assassins de son père Thingol aient été passés au fil de l'épée ne console en rien Lúthien (*QS*, 22), et c'est en général le pardon, né de la pitié, qui est préféré. Gandalf offre au traître Saroumane une chance de rachat, ou simplement de fuite, après la chute de l'Isengard (*SdA*, III, 10), comme il sermonne Frodon qui regrette que Bilbo n'ait pas tué Gollum quand il en avait l'occasion : « Nombreux sont ceux qui vivent et qui méritent la mort. Et certains qui meurent méritent la vie. Pouvez-vous la leur donner ? Alors, ne soyez pas trop prompt à dispenser la mort en jugement »²⁶⁴, et encore moins sans jugement, quand l'esprit est dans le doute : Sylvebarbe épargne Merry et Pippin car il ne sait pas s'ils sont bons ou mauvais, comme Aragorn défend pour les mêmes raisons de tirer sur le mystérieux vieillard qui apparaît à ses compagnons (*SdA*, III, 4 et 5).

De son côté, pourtant persuadé que Gollum est foncièrement mauvais, Bilbo l'a épargné, car Gollum était sans arme et lui invisible et armé, refusant un combat déloyal contre un être dont il a pitié (*BIH*, 5). Ce sentiment louable se transmet au cours des Trois Âges, à l'origine l'attribut de la Valië Nienna, la Pleureuse des morts et des douleurs du monde. Nienna plaide la clémence envers Morgoth quand il fait mine de se repentir (*QS*, 6), et il est dit que la Maia Olorin, plus connu sous le nom de Gandalf, « se rendit souvent dans les domaines de Nienna, de qui il apprit la patience et la compassion »²⁶⁵. La leçon de Gandalf à Frodon porte ses fruits, car Frodon épargne Gollum — contre l'avis de Sam — quand il tombe en leur pouvoir (*SdA*, IV, 1) ; Sam lui-même épargnera Gollum plus tard, malgré ses perfidies, ne pouvant se résoudre à la haine, mais au dégoût, et à la pitié (*SdA*, VI, 3). Est-ce dû aux effets des paroles de Frodon ou au fait que « Sam était plus doux que ses paroles »²⁶⁶ ? Pour Tolkien, d'ailleurs, nul n'est mauvais au commencement : Gollum, Saroumane, Ungoliant, Sauron même, et peut-être aussi Morgoth, l'origine du mal, étaient bons au début. Innocence originelle dont le souvenir est probablement biblique.

²⁶³ - Respectivement : *QS*, 9, p. 108 ; *Ann*, p. 393 ; *BIH*, 15, p. 325 ; *SdA*, I, 10, p. 193, II, 2, p. 287, et III, 5, p. 538 ; *Akal*, P. 358 ; et *SdA*, III, 11, p. 640.

²⁶⁴ - *SdA*, I, 2, pp. 76-77.

²⁶⁵ - *Vala*, p. 33.

²⁶⁶ - *SdA*, IV, 1, p. 664.

A supposer que Tolkien ait voulu remplacer le prêche doctoral par la belle histoire pour faire œuvre de catholique, on pourrait éclairer certains motifs à la lumière de l'Évangile : lorsque Beren est conduit pour la première fois devant Thingol, « *il lui sembla que les mots lui venaient tout seuls à la bouche* »²⁶⁷. De même, quand Tuor arrive à Gondolin, c'est le Vala Ulmo qui parle par sa bouche au roi Turgon (*QS*, 23), tout comme une autre volonté se sert de la voix de Frodon pour se porter volontaire dans l'entreprise de destruction de l'Anneau (*SdA*, II, 2), ou fait dire à Sam, dans une situation critique, des mots en langue elfique que lui-même ne comprend pas, et le tire d'affaire (*SdA*, IV, 10). L'explication peut être trouvée dans les paroles du Christ : « *Lorsqu'ils vous livreront, ne vous inquiétez pas de savoir comment parler ou que dire : ce que vous aurez à dire vous sera donné à cette heure-là, car ce n'est pas vous qui parlerez, c'est l'Esprit de votre Père qui parlera en vous* » (Mt, 10. 19-20). D'apologue, le récit de Tolkien se fait petit à petit *exemplum*.

Quant aux biographies parallèles que nous avons décelées dans l'œuvre, outre le fait qu'elles peuvent avoir une portée messianique, il faut observer qu'elles sont toujours fonction du Destin, contre lequel les Valar eux-mêmes ne peuvent rien, et contenu dans les mains d'Eru. La grandeur ou le malheur des héros dépend d'une Volonté divine, en laquelle il est aisé de reconnaître la Providence. Lors de leur évasion, en plein combat, Merry et Pippin sont à la merci d'un Orque qui brandit son épée au-dessus d'eux quand soudain « *une flèche jaillit en sifflant de l'obscurité : décochée avec art ou guidée par le destin, elle perça sa main droite* »²⁶⁸ ; quand Frodon rencontre l'Elfe Gildor, celui estime qu'il peut y avoir là plus qu'un simple hasard (*SdA*, I, 3), et Tom dit que c'est la chance, si l'on veut bien appeler cela de la chance, qui a guidé ses pas vers les Hobbits en détresse (*SdA*, I, 7).

Pour certains les choses sont plus claires : « *Vous n'allez pas refuser créance aux prophéties pour la seule raison que vous avez contribué à leur réalisation ? Vous ne pensez tout de même pas que toutes vos aventures et vos évasions ont été le résultat d'une pure chance à votre seul bénéfice ?* »²⁶⁹ demande Gandalf à Bilbo. Le signe le plus manifeste reste le Conseil d'Elrond, impromptu comme le précise Elrond le Semi-Elfe : « *Vous êtes venus et vous vous êtes rencontrés ici, à point nommé, par hasard, pourrait-il sembler. Mais il n'en est pas ainsi. Croyez plutôt qu'il en est ainsi ordonné.* »²⁷⁰ Faut-il en conclure que les personnages de Tolkien sont les simples exécutants d'une Volonté en lutte contre les forces ténébreuses ? L'homme est libre, mais le hasard, un visage de la Providence, fait qu'il agit de son plein gré, et en accord avec cette Volonté. Tolkien insiste-t-il un peu trop ? Son style noble lui donne-t-il un ton de moralisateur ou de prédicateur ? L'écrivain Michael Moorcock est impitoyable à son égard : « *[J']attaque Tolkien (que je considère comme un propagandiste fasciste petit-bourgeois). Je déteste ce genre de contes bien pensant et quasi-religieux. Pas de*

²⁶⁷ - *QS*, 19, p. 217.

²⁶⁸ - *SdA*, III, 3, p. 495.

²⁶⁹ - *BlH*, 19, p. 372.

²⁷⁰ - *SdA*, II, 2, p. 269.

tripes. »²⁷¹ Reproche outré par endroits, mais qui montre bien qu'une belle histoire ne doit pas trop accorder au pêché si elle tient à rester une belle histoire.

Tolkien glisse d'autres messages qui lui tiennent à cœur dans ses œuvres. Ainsi, parcourir la Terre du Milieu, c'est lire une vaste déclaration d'amour à la Nature, peinte avec un grand luxe de détails, dont l'épisode des Ents est une véritable prosopopée. L'auteur la sait menacée par l'usine des temps modernes qu'est l'Isengard (*SdA*, III, 8) et par le progrès destructeur des machines, créées par les Orques à l'origine (*BlH*, 4). Dernière confidence qui explique les rencontres du type Lúthien-Beren, l'auteur a toujours considéré son épouse comme étant sa Lúthien, dont il a peut-être voulu éterniser le souvenir dans ses œuvres comme il le fit sur leur tombe : « *Edit Mary Tolkien, Lúthien, 1889-1971. John Ronald Reuel Tolkien, Beren, 1892-1973* »²⁷². Il est difficile de nier que ces messages personnels ne sont pas sources d'allégories dans son œuvre, certes, mais leur place au sein du Livre Rouge a pu avoir l'effet, aux yeux de Tolkien du moins, de donner plus de vie encore à sa fiction.

Que l'illusion allégorique soit voulue ou non, et qu'elle fonctionne ou non, nos auteurs n'ont certainement pas uniquement à l'esprit le contenu seul de leurs histoires quand il les composent. Si la volonté de faire passer un message tout en offrant quelque divertissement est peut-être la réponse du pourquoi de telles œuvres, soit elle n'est liée en rien à l'illusion et ne fait que s'y ajouter sans être pourtant incompatible, soit elle en est un élément moteur et permet d'y mettre le point final ; réconciliation ultime de Tolkien et Wagner à ce sujet, qui reste le meilleur moyen de s'adresser à son public tout en préservant le crédible des univers créés.

²⁷¹ - Cité dans la revue *Dragon Magazine* n°7, septembre-octobre 1992, p. 43.

²⁷² - Cité dans Humphrey Carpenter, *op. cit.*, p. 286.

CONCLUSION

CONCLUSION

« Tout le monde n'a peut-être pas eu son compte mais j'ai fait du mieux que j'ai pu et j'ai dit toute la vérité comme je l'avais promis au début. J'ai rassemblé des contes et des vers. »

THOMAS D'ANGLETERRE

La machine illusoire étant en place, il est temps d'observer le résultat de son fonctionnement, et le jugement de la postérité. Relativisons les choses : affirmer que l'illusion est le dessein unique de Tolkien et Wagner est certainement excessif, voire réducteur quant à la richesse de chaque œuvre, mais cette optique aura au moins eu le mérite de pouvoir rapprocher les deux hommes et la plus grande part de leur œuvre sur un sujet curieusement peu étudié par leurs commentateurs respectifs. Quoi qu'il en soit, si l'illusion n'est pas leur propos principal, la place qu'ils lui ont accordée n'en est pas moins importante. Reste à savoir ce qu'en aura pensé le public.

Il est clair que pour les wagnériens de l'époque, Bayreuth est l'apothéose de l'art. cette concrétisation de l'idéal rêvé déchaîne leur enthousiasme, et l'illusion du spectacle atteint son but. Preuve en est la confession de Lavignac, au sujet de *Parsifal* : « *Je vivais réellement au milieu des chevaliers du Graal, et, au début des entr'actes, il me semblait rêver quand je me promenais dans la campagne en fumant une cigarette ; l'illusion scénique était donc aussi complète que possible.* »²⁷³ Ceux qui ne sont pas des wagnériens convaincus peuvent certes se laisser envoûter par la magie du *Festspielhaus* ; pour d'autres cependant l'effet est nul, voire inverse, comme dans le cas de Tchaïkovski ou de Tolstoï, qui raconte ainsi son expérience : « *Siegfried [chanta] : « Heaho, heaho, hoho ! Hoho, hoho, hoho, hoho ! Hoheo, haho, haheo, hoho ! » — et ce fut la fin du premier acte.— Tout cela était si faux, si stupide, que j'avais eu*

²⁷³ - Albert Lavignac, *op. cit.*, p. 66.

de la peine à rester assis jusqu'au bout et à ne pas m'en aller. »²⁷⁴ Selon Mallarmé, qui ne fit jamais le pèlerinage de Bayreuth, « la fiction en est fabriquée d'un élément grossier : puisqu'elle s'impose à même et tout d'un coup, commandant de croire à l'existence du personnage et de l'aventure — de croire, simplement, rien de plus. Comme si cette foi exigée du spectateur ne devait pas être la résultante par lui tirée du concours de tous les arts suscitant le miracle, autrement inerte et nul de la scène. »²⁷⁵ L'art théâtral, malgré les tentatives d'abolition des distances, nécessite toujours un spectateur, témoin passif, et un acteur ou chanteur dont il ne peut modifier les aventures : « Les effets (...) sont toujours inférieurs sur le plateau à ce qu'ils étaient dans l'imagination du spectateur »²⁷⁶ et surtout dans celle du compositeur.

Les opéras de Wagner reposent sur des « trucs » de théâtre déjà pressentis chez Aristote ou Sénèque, et exploités à leur maximum. Le spectacle fait naître des sentiments d'autant plus puissants dans l'esprit du spectateur que celui-ci, dans la masse de ses voisins, perd sa propre personnalité et accepte plus facilement ce qu'on lui soumet. En plus de cet effet de foule, Nietzsche dénonce autre chose encore : « Sa pratique — depuis le début jusqu'à la fin montrait (...) que « l'attitude est la fin, le drame autant que la musique n'en est que le moyen » (...): le drame de Wagner, rien qu'un prétexte à nombre d'attitudes dramatiques ! »²⁷⁷ Propos lourd de conséquences conforté par cette autre remarque de Mallarmé : « Un auditoire éprouvera cette impression que, si l'orchestre cessait de déverser son influence, le mime resterait, aussitôt, statue. »²⁷⁸ L'opéra — on pense ici à *Parsifal* — ne serait qu'un prétexte à de hiératiques tableaux vivants. De plus, pour le poète français, des sujets mythiques et légendaires ne peuvent que détonner dans un théâtre, symbole du monde moderne et de la civilisation. Quant à Theodor Adorno, il remet purement en cause la méthode de fusion wagnérienne : « Plus les arts divergents se rapprochent indiscrètement l'un de l'autre, plus la volonté dramatique musicale vise l'abolition de leurs différences et plus ils se gênent mutuellement. »²⁷⁹

C'est aussi pour cela, en plus des difficultés économiques du Nouveau Bayreuth, que les petits-fils de Wagner ont supprimé les accessoires et décors traditionnels du spectacle, pour un dépouillement qui incite à faire travailler l'imagination, surtout si l'on préfère fermer les yeux. Alfred Einstein déclare en ce sens : « L'effet qui se dégage des créations des Wagner contredit à sa théorie, car il repose presque entièrement sur sa musique avec cette nuance que, chez lui, ce n'est plus le chanteur qui est le support de l'expression comme dans l'opéra classique, mais cet orchestre auquel il insuffle l'âme de la symphonie. »²⁸⁰ Le décor et la mise

²⁷⁴ - Cité dans la revue *L'Avant-Scène Opéra* n°12, novembre-décembre 1977, p. 20.

²⁷⁵ - Stéphane Mallarmé, *op. cit.*, p. 543.

²⁷⁶ - Pierre Roubertoux, *op. cit.*, p. 15.

²⁷⁷ - Friedrich Nietzsche, *Le gai Savoir*, § 368, p. 387.

²⁷⁸ - Stéphane Mallarmé, *op. cit.*, p. 543.

²⁷⁹ - Theodor W. Adorno, *op. cit.*, p. 140.

²⁸⁰ - Cité dans Marcel Schneider, *op. cit.*, p. 76.

en scène sont-ils superflus ? De Cosima à Wieland Wagner son petit-fils, du décor de carton-pâte foisonnant de détails réalistes au dénuement extrême, les idées à ce sujet ont bien évolué. Ajoutons que le décor est un instrument de l'exégèse, tout comme la mise en scène, et que les opéras de Wagner ont été travaillés de toutes les façons, passant par l'interprétation marxiste, nationale-socialiste ou autre, jusqu'à transformer le château de Klingsor en centrale atomique et faire évoluer les dieux du Walhalla en scaphandre de cosmonautes²⁸¹. De plus, l'illusion wagnérienne se sait de courte durée : à quelques pas du *Festspielhaus*, elle s'estompe pour tous et s'évanouit jusqu'à la prochaine représentation.

En ce qui concerne Tolkien, les données du problème sont différentes : les œuvres sont récentes, et les témoignages plus rares ; en outre la lecture n'a pas besoin d'un espace physique bien défini pour que le charme opère. Il faut pourtant rester lucide, comme le montre T. A. Shippey dans une conclusion qui est aussi valable pour Wagner : « *Tolkien demandait bien sûr beaucoup plus qu'il n'en avait le droit. Personne ne peut attendre de la fantaisie qu'elle devienne réalité, et tous les espoirs pour une étoile, un coquillage ou une caution surnaturelle finissent inmanquablement par être déçus.* »²⁸² De plus, l'illusion n'aura aucun effet sur ceux qui n'apprécient pas ses récits, bien évidemment. Pourtant — est-ce dû à la différence de nature entre opéra et roman ? —, la Terre du Milieu a fait des adeptes de façon durable, c'est-à-dire même une fois la lecture terminée.

Ainsi, de nombreux inconditionnels, surtout des étudiants américains, ont voulu faire entrer le monde de Tolkien dans leur existence propre, notamment lors de pique-niques hobbits, manifestations excentriques où l'on revêt des habits de contes et mange des champignons, dont les Hobbits sont si friands, en buvant du cidre²⁸³. En 1974, l'Américain Gary Gygax tente de recréer à son tour l'illusion du *Seigneur des Anneaux* et invente le jeu de rôles : inspiré de l'œuvre de Tolkien, ce jeu cherche en quelque sorte à en retrouver l'atmosphère au moyen d'échanges oraux entre les joueurs, chacun devant se glisser dans la peau d'un personnage fictif et devant improviser : c'est, on le voit, la synthèse du roman et du théâtre, comme un opéra de Wagner sans musique où le spectateur serait véritablement impliqué dans l'action en cours. Enfin, il s'est créé une Faculté des Etudes Elfiques (F.E.E.), composée de dix chaires — ethnographie et biologie ; histoire et philologie ; géographie ; linguistique et poétique ; études humaines ; elfiques ; naines ; tératologiques ; ludiques ; et mythologie comparée — dont la matière est uniquement constituée des œuvres de Tolkien, en vue d'établir des atlas, grammaires et autres dictionnaires de la Terre du Milieu : d'un sérieux déroutant, c'est là une preuve certaine de réussite de l'illusion.

²⁸¹ - Voir Oswald Georg Bauer, *Richard Wagner. Opéras de la création à nos Jours*.

²⁸² - T. A. Shippey, *op. cit.*, p. 211 *dn*.

²⁸³ - Voir Humphrey Carpenter, *op. cit.*, pp. 256-258.

Il y aurait encore beaucoup à dire des rapports entre les œuvres de Tolkien et Wagner, non seulement à l'appui de leurs œuvres achevées (au rang desquelles nous plaçons malgré tout *Le Silmarillion*), mais encore à l'aide de leurs brouillons et projets avortés. Wagner a composé d'autres livrets, *Wieland le Forgeron*, *Les Vainqueurs*, *Achille*, *Jésus de Nazareth*, etc., qui sont restés sans musique, et qu'il serait curieux de confronter au reste de sa production. Quant à Tolkien, il faudrait certainement relire ses textes à la lumière du *Premier Silmarillion* de 1926-1927 et des ébauches du *Seigneur des Anneaux* actuellement édités par son fils Christopher sous le titre d'*Histoire de la terre du Milieu* et d'*Histoire du Seigneur des Anneaux*. Programmes ambitieux qui n'avaient pas leur place dans notre modeste étude.

Enfin, il semble clair désormais que Tolkien et Wagner peuvent être rapprochés sans avoir à pâtir de pareille comparaison, et que malgré leurs divergences, Yggdrasil ou Arbre du Roi, l'arbre qui symbolise leurs œuvres est identique. Des racines communes, les sources, c'est un même tronc qui s'élève, l'action, paré des feuilles chatoyantes et changeantes de l'illusion, qui parachèvent sa croissance, soutenues par leurs nombreuses branches, messages voilés, qu'elles estompent sans les masquer entièrement.

« *Frodon posa sa main sur l'arbre, à côté de l'échelle : jamais auparavant il n'avait eu une conscience aussi soudaine et aussi vive du contact et de la texture d'une enveloppe d'arbre et de la vie qui courait dessous. Le bois et son contact lui furent un délice, non pas comme pour un forestier ou un charpentier ; c'était le délice de l'arbre vivant même.* »²⁸⁴

²⁸⁴ - *SdA*, II, 6, p. 384.

APPENDICES

APPENDICE I

RESUMES DES ŒUVRES ETUDIÉES

Les récits de Tolkien

LE SILMARILLION

Au commencement des jours, Eru crée le monde par une musique prodigieuse, l'Ainulindalë, et en confie la charge à ses serviteurs angéliques, les Valar. A Valinor, les Terres Immortelles dans le cercle du monde, ils créent les Deux Arbres, qui baignent la terre de leur lumière. A l'est de Valinor, en Terre du Milieu, apparaissent les Elfes, race immortelle de nature et proche de la perfection. Les Valar les invitent à venir vivre à Valinor, mais certains refusent le voyage. Parmi les trois peuples qui se mettent en marche, Vanyar, Noldor et Teleri, l'Elfe le plus brillant, le Noldo Fëanor, crée trois bijoux, les Silmarils, où il a recueilli la lumière des Deux Arbres.

Ces bijoux attisent la convoitise du Vala renégat Melkor, dit Morgoth, qui s'allie pour les ravir avec l'insatiable araignée Ungoliant : pendant qu'elle dévore les Deux Arbres, plongeant le monde dans l'obscurité, Morgoth s'empare des bijoux et s'enfuit en Terre du Milieu, où il les sertit sur sa Couronne de Fer, dans sa forteresse d'Angband. Fëanor jure alors avec ses fils de combattre quiconque leur refusera les Silmarils. Il entraîne les Noldor en guerre contre Morgoth, et quitte Valinor ; les Valar le désapprouvent et son peuple est maudit : Fëanor meurt dans son premier combat contre les armées d'Angband.

Avec l'apparition du Soleil et de la Lune, créations des Valar, commence le Premier Age du monde. Plusieurs siècles d'une guerre désespérée s'écoulent à lutter contre les dragons de Morgoth et ses Orques, Elfes qu'il a dénaturés, entraînant la ruine du Beleriand, partie occidentale de la Terre du Milieu, et des royaumes qui s'y trouvent : celui de Finrod, Nargothrond ; celui de Thingol, Doriath ; celui de Turgon, Gondolin ; etc. Les hommes font alors leur apparition, venus de l'Est, et luttent pour ou contre Morgoth.

On retiendra surtout les exploits de l'humain Beren, qui pour la main de l'Elfe Lúthien, fille de Thingol, arrache un Silmaril à la Couronne de Fer, au cœur même d'Angband, et les mésaventures de Túrin Turambar, homme poursuivi par un Destin malheureux, qui tue le dragon Glaurung mais finit par se jeter sur son épée. La victoire de Morgoth semble totale, quand Eärendil le Semi-Elfe, portant au front le Silmaril dérobé jadis par Beren, fait voile pour Valinor où il implore le pardon et l'aide des Valar. Ils acceptent, envoient une armée

contre Morgoth, et le jettent dans le Vide hors du monde. Les Silmarils sont perdus avec les fils de Fëanor, entraînés par leur serment maudit.

Commence le Deuxième Age. Pardonnés, les Noldor peuvent revenir sur l'île de Tol Eressëa, en vue de Valinor. Cependant, certains refusent ce pardon, comme la Dame Galadriel et le roi Noldo Gil-galad. Déserté, le Beleriand est englouti. Aux humains qui ont lutté contre Morgoth, les Valar offrent l'île de Númenor, à mi-chemin entre la Terre du Milieu et Valinor. Au faîte de leur puissance, les Númenoréens, sur les conseils perfides de Sauron, l'ancien lieutenant de Morgoth, décident de prendre d'assaut Valinor afin de gagner l'immortalité sur les Terres Bénies. Eru intervient, engloutit Númenor et sa population, et courbe la Terre pour rendre Valinor inaccessible. Seuls les Elfes gardent la connaissance de la Voie Droite qui y mène, et qu'ils empruntent lorsqu'ils sont las du monde.

Quelques survivants de Númenor, les Dúnedain ou Hommes de l'Ouest, arrivent en Terre du Milieu ; leur chef Elendil y fonde deux royaumes, Arnor au nord, confié à son aîné Isildur, et Gondor au sud, confié à son cadet Anárion. Entre les deux, dans la province d'Eregion, des Elfes Noldor se sont établis et commencent à forger des Anneaux de Pouvoir, sous la direction de Celebrimbor, petit-fils de Fëanor. Pour s'en emparer, Sauron lance ses Orques sur l'Eregion. Il est pourtant battu plus tard par la Dernière Alliance, menée par Elendil et Gil-galad. Sauron y perd son propre Anneau, l'Unique, et disparaît pour un temps. Le Troisième Age du monde commence alors.

Par l'intermédiaire du Roi-Sorcier d'Angmar, Sauron abat enfin l'Arnor et élimine la lignée royale de Gondor, que les Surintendants prennent en charge en attendant un improbable héritier. De son côté, Sauron se lance à la recherche de l'Unique, mystérieusement disparu.

BILBO LE HOBBIT

Les Hobbits, petits gnomes aux pieds velus, sont un peuple ignoré par l'Histoire, jusqu'au jour où l'un d'eux, Bilbo, est entraîné par le Magicien Gandalf dans une périlleuse aventure : il s'agit de reprendre au dragon Smaug le trésor qu'il a volé aux Nains de la montagne Erebor. Au cours de cette expédition, Bilbo dérobe à un Hobbit dégénéré appelé Gollum un anneau qui a le pouvoir de rendre invisible, ce qui lui permet d'échapper, avec ses compagnons nains au nombre desquels figure Thorin Ecu-de-Chêne, à bien des dangers. Smaug est finalement abattu, et Bilbo retourne chez lui dans la Comté, petite province du royaume perdu d'Arnor.

LE SEIGNEUR DES ANNEAUX

Après bien des recherches, Gandalf découvre que l'anneau de Bilbon n'est autre que l'Unique pris jadis à Sauron. Ce dernier a lancé ses spectres, les Nazgûl, pour le retrouver.

S'il y parvenait, il retrouverait sa puissance d'antan et couvrirait le monde de ses ténèbres. Le seul moyen de l'en empêcher est de jeter l'Anneau dans le feu de la Montagne du Destin, seul volcan capable de le détruire, au cœur de Mordor, le royaume de Sauron. Bilbon étant trop âgé, c'est à son « neveu » Frodon que l'Anneau est confié pour cette mission. Au Conseil d'Elrond le Semi-Elfe, fils d'Eärendil, on lui adjoint des compagnons de route : Gandalf le Magicien, l'Elfe Legolas, le Nain Gimli, deux hommes : le Rôdeur Aragorn, dit Grands-Pas, et le fier Boromir, fils du Surintendant de Gondor, ainsi que trois Hobbits : Meriadoc (Merry) et Peregrin (Pippin), cousins de Frodon, et Sam son fidèle jardinier.

L'expédition commence mal : dans les mines de la Moria, ancienne colonie des Nains, Gandalf se sacrifie pour que la Compagnie échappe à un Balrog, démon de Morgoth. Après une pause en Lórien, bois enchanté où vit la Dame Galadriel, le groupe repart sous la direction d'Aragorn, qui se révèle être le descendant des rois d'Arnor, et donc susceptible de revendiquer le trône vacant de Gondor. La Compagnie est attaquée par des Orques et se disloque : Boromir est tué en défendant Merry et Pippin, finalement enlevés ; Aragorn, Gimli et Legolas se lancent à la poursuite des ravisseurs ; Frodon et Sam se dirigent seuls vers Mordor, voisin oriental du Gondor, pour y accomplir leur mission désespérée.

Echappant à leurs ravisseurs, des Orques de Saroumane, un Magicien allié à Sauron uniquement pour s'emparer de l'Anneau avant lui, Merry et Pippin font la connaissance des Ents, les hommes-arbres régis par Sylvebarbe, qu'ils décident à lutter contre Saroumane. Dans leur poursuite, Aragorn, Legolas et Gimli retrouvent Gandalf, ramené à la vie par les Valar pour lutter contre Sauron avec des pouvoirs accrus. Tous décident cependant d'abattre Saroumane comme étant le danger le plus immédiat. Pour cela, ils font appel au vieux roi Théoden de Rohan. Dans la bataille qui s'engage, les Orques de Saroumane sont anéantis, et son repaire, Isengard, tombe aux mains des Ents.

Pendant ce temps, Frodon et Sam sont rattrapés par Gollum, créature dominée par l'Unique, et prête à tout pour le reprendre. Gollum est pourtant contraint par les Hobbits à leur servir de guide jusqu'en Mordor. En chemin, ils rencontrent Faramir, frère cadet de Boromir, occupé à défendre Minas Tirith la capitale du Gondor. Malgré le piège tendu par Gollum avec l'aide d'Arachne, dernier enfant d'Ungoliant, Frodon et Sam pénètrent dans Mordor à l'heure où Sauron lance une grande offensive contre le Gondor.

Le devoir des anciens compagnons de Frodon est clair : retenir l'attention de Sauron hors de son royaume, en menant la guerre contre lui. Minas Tirith est assiégée quand les cavaliers de Rohan arrivent en Gondor. Dans la bataille qui suit, Théoden est tué par le Roi-Sorcier d'Angmar, chef des Nazgûl, lui-même abattu par Merry et Éowyn, la nièce de Théoden et sœur du nouveau roi, Éomer. Le Surintendant Denethor, père de Faramir, perd la raison par désespoir et se suicide. Aragorn, prétendant officiel au trône, décide de poursuivre la lutte, quitte à se sacrifier : à la porte même du Mordor, il engage un combat sans espoir.

Après être passés plusieurs fois entre les griffes des Orques, Frodon et Sam, pistés par Gollum, atteignent enfin la Montagne du Destin. Frodon, au bord de la fournaise, refuse de détruire l'Unique, qui a fini par le dominer. Sauron prend alors conscience du stratagème de ses adversaires, mais il est trop tard : Gollum arrache l'Anneau à Frodon, trébuche, et tombe dans le cratère. Sauron est aussitôt balayé du monde, et ses troupes sont mises en déroute. Aragorn devient roi d'Arnor et Gondor, condition imposée par Elrond pour qu'il puisse épouser sa fille Arwen ; de même Faramir épouse Éowyn de Rohan. Les Hobbits s'en retournent vers la Comté. A leur douloureuse surprise, elle a été dévastée pendant leur absence par Saroumane, et c'est là que le Magicien d'Isengard est enfin abattu. Le pays panse ses plaies, bien que Frodon, intérieurement blessé par l'Unique, s'embarque avec Bilbon, Gandalf, Elrond et Galadriel, pour Tol Eressëa où il espère trouver le repos.

LES AVENTURES DE TOM BOMBADIL

Ces poèmes écrits par des Hobbits autour et après les années de la Guerre de l'Anneau, à la fin du Troisième Age et au cours du suivant, mêlent en des récits fantaisistes comptines et histoires de monstres divers, avec ici et là des souvenirs de l'art elfique. Tom est un joyeux drille qui hébergea un temps Frodon et ses compagnons Hobbits sur le chemin de Fondcombe, la demeure d'Elrond.

Les opéras de Wagner

LE VAISSEAU FANTOME

Le Hollandais, un marin maudit pour avoir défié Dieu, est condamné à errer sur les mers tant qu'il n'a pas trouvé une épouse fidèle jusqu'à la mort. Sur la côte de Norvège, il rencontre le marchand Daland qui, contre de l'or, lui promet la main de sa fille.

Cette dernière, Senta, rêve souvent du marin maudit ; leur rencontre est un coup de foudre : le marché avec Daland est conclu.

Arrive Erik, ancien fiancé de Senta, qui lui rappelle ses promesses passées. Le Hollandais les surprend, se méprend sur leurs paroles, et se croit trompé : il s'embarque aussitôt sur son vaisseau fantôme et sombre dans une tempête. Senta se jette à la mer, et leurs corps transfigurés s'élèvent vers le ciel.

TANNHAUSER

Le poète Tannhäuser perd son âme auprès de la déesse Vénus, réfugiée au Venusberg. Il s'en lasse et prend congé.

Revenu en Thuringe, il participe au tournoi des poètes à la Wartburg pour la main de la pure Elizabeth, fille du Landgrave. Son chant sensualiste le ferait lyncher si Elizabeth ne prenait pas sa défense, par amour pour lui. Tannhäuser est envoyé à Rome pour y obtenir le pardon du Pape.

Celui-ci refuse, considérant sa crosse aussi susceptible de se couvrir de feuilles que le poète d'être absout. Elizabeth rend alors son âme à Dieu pour que Tannhäuser soit racheté, et il meurt sur son cercueil alors que des pèlerins apportent le bâton papal couvert de feuilles, en signe de rédemption.

LOHENGRIN

Elsa de Brabant est accusée du meurtre de son frère par Friedrich von Telramund et sa femme Ortrude. Arrive sur une nacelle tirée par un cygne un chevalier du Graal nommé Lohengrin, qui accepte de défendre Elsa à condition qu'elle ne cherche jamais à savoir qui il est. Dans le Jugement de Dieu qui suit, Lohengrin l'innocente en défaisant Telramund.

Humilié, ce dernier s'en remet à sa femme, qui rend un culte aux dieux païens. Ortrude se charge de briser le bonheur d'Elsa, maintenant épouse de Lohengrin, et parvient à faire naître la curiosité dans son cœur.

Le soir des noces, Elsa succombe et demande à son époux qui il est et d'où il vient. Telramund surgit pour se venger, mais Lohengrin le tue. Il révèle alors publiquement son identité, et Elsa, ayant rompu sa promesse, il retourne au château du Graal.

TRISTAN ET ISOLDE

Il a suffi d'un regard pour qu'une haine mortelle entre le héros Tristan, neveu du roi Marke de Cornouailles, et Isolde, princesse d'Irlande dont il a tué le fiancé Morholt, se change en amour invouable. Tristan escorte Isolde, et pendant le voyage tous deux boivent un philtre d'amour sur une méprise de Brangäne, la servante d'Isolde. Ce qu'ils ne voulaient admettre, les amants devront à présent le cacher.

En effet, Isolde épouse Marke, et Tristan la rejoint la nuit pour quelques heures de passion mortifère. Ils sont finalement dénoncés par Melot, qui inflige à Tristan une blessure mortelle.

Ramené en Bretagne par son fidèle écuyer Kurwenal, Tristan agonise en attendant la venue d'Isolde, qui seule saurait le guérir. Lorsqu'elle arrive enfin, il expire entre ses bras.

Surviennent Marke et sa suite, informés de l'erreur de Brangäne, pour accorder le pardon aux amants. Se méprenant, Kurwenal abat Melot, et se fait tuer. Isolde, insensible au carnage, meurt d'amour sur le corps de Tristan.

LES MAITRES CHANTEURS DE NUREMBERG

Le jeune Walther von Stolzing, pour épouser Eva, la fille du Maître Pogner, tente de se faire admettre parmi les artisans-poètes qui composent la confrérie des Maîtres Chanteurs de Nuremberg. Son chant novateur les déconcerte et son admission est refusée, à la grande joie du greffier Beckmesser, vieillard grincheux épris d'Eva, promise par son père au vainqueur du tournoi de poésie de la Saint-Jean, le lendemain.

Eva et Walther décident de s'enfuir tous deux pendant la nuit, mais leur projet tombe dans l'oreille de Hans Sachs, cordonnier et Maître de talent. Pour le bien des jeunes gens, il les empêche de partir, tout en contrariant les projets de Beckmesser venu chanter sous les fenêtres d'Eva.

Le lendemain matin, Sachs reconnaît la beauté du style de Walther, et note une de ses chansons sur une feuille de papier. Beckmesser la subtilise, croyant détenir là un poème de Sachs, et donc le moyen assuré de remporter le tournoi. Cependant, les erreurs qu'il commet en déchiffrant l'écriture du cordonnier le vouent à la honte publique et à l'échec. Walther est reconnu vainqueur, mais s'il peut enfin épouser Eva, c'est sur la tête de Sachs qu'il dépose les lauriers de la victoire.

L'ANNEAU DU NIBELUNG

1) Prologue : L'Or du Rhin

Au fond du fleuve, les trois Filles du Rhin gardent l'Or, que celui qui aura la force de renoncer à l'amour pourra fondre en un Anneau qui lui conférera un pouvoir absolu. Arrive le Nibelung Alberich, difforme et poilu, dans l'espoir de séduire l'une des Ondines. Elles se moquent de lui assez cruellement pour que, ayant surpris leur secret, il préfère la puissance à l'amour, le renie, et s'empare de l'Or.

Sur les cimes, Fasolt et Fafner, les derniers des Géants, viennent d'achever pour Wotan, le dieu des dieux, un burg gigantesque, le Walhalla, et lui réclament leur dû : Freia, belle déesse de la Fertilité. Wotan est dans l'embarras, car s'il leur accorde Freia, la seule qui sache cultiver les pommes d'immortalité, les dieux dépériront ; s'il leur refuse, il rompt les traités gravés sur sa lance, symbole de son autorité. Son espoir réside en Loge, Esprit du Feu et de la Ruse, qui lui apprend que grâce à l'Anneau qu'il vient de forger, Alberich est devenu maître

des Nibelungen et de leur trésor. Il suffirait de livrer ce trésor à la place de Freia pour satisfaire les Géants.

Sous terre, au Nibelheim, Alberich sème la terreur : son Anneau contraint les Nibelungen à extraire pour lui les richesses du sous-sol. En outre, il possède le Tarnhelm, un heaume pris à son frère Mime le forgeron, qui permet à son porteur soit de se rendre invisible, soit de changer d'apparence. Mais la ruse de Loge l'emporte sur la bêtise vaniteuse d'Alberich, qui tombe aux mains de Wotan.

Pour retrouver sa liberté, Alberich doit tout donner : le trésor, le Tarnhelm, et surtout l'Anneau, source de sa puissance. Redevenu libre, le Nibelung maudit l'Anneau et quiconque le portera jusqu'à ce qu'il revienne en sa possession. La rançon entière est exigée par les Géants, y compris l'Anneau que Wotan refuse de céder ; pourtant, sur le conseil de la déesse originelle Erda, il le leur abandonne. Fafner tue aussitôt Fasolt pour s'en emparer.

2) Première Journée : La Walkyrie

Un soir d'orage, un guerrier épuisé, Siegmund, trouve refuge dans une maison bâtie autour d'un frêne. Il y est accueilli par Sieglinde et son époux, le brutal Hunding, qui appartient au clan qui pourchasse Siegmund : s'il ne peut lui refuser l'hospitalité, il le défie en duel pour le lendemain. Sans arme, Siegmund est désespéré. Sieglinde le rejoint dans la nuit, et ils se reconnaissent comme étant frère et sœur, séparés à la disparition de leur père. Siegmund arrache du frêne une épée, Notung, plantée là pour lui jadis par un vieillard errant, et fuit avec sa sœur, devenue son amante.

Non loin de là, Wotan est au désespoir : Siegmund et Sieglinde sont ses enfants, conçus avec une mortelle dans l'espoir de reprendre l'Anneau par leur intermédiaire, et l'utiliser ainsi sans craindre la malédiction. Or sa femme, la déesse Fricka, vient exiger de lui la mort de Siegmund, qui avec Sieglinde a transgressé les interdits de l'inceste et de l'adultère. Pour être fidèle à ses propres lois, Wotan doit céder. Il charge sa fille préférée, la Walkyrie Brünnhilde, d'annoncer à Siegmund sa mort face à Hunding. Mais le héros menace de se tuer avec sa sœur, et Brünnhilde, émue, lui promet son aide. Wotan doit intervenir : il brise Notung de sa lance et Siegmund est abattu. La Walkyrie n'a que le temps de s'enfuir en emportant Sieglinde sur son cheval ailé.

Sur leur rocher, les Walkyries épouvantées accueillent les fuyardes. Brünnhilde annonce à Sieglinde qu'elle attend un enfant de Siegmund qu'elle appellera Siegfried, et l'envoie se cacher dans la forêt. Wotan arrive et punit à regret celle qui lui a désobéi : il lui ôte sa divinité et l'endort dans un cercle de flammes, l'abandonnant à celui qui saura le franchir.

3) Deuxième Journée : Siegfried

Au cœur de la forêt, Mime, le frère d'Alberich, a recueilli l'enfant de Sieglinde morte en couches, Siegfried, garçon intrépide d'une force prodigieuse. Son dessein est moins généreux : il espère que Siegfried pourra tuer Fafner, transformé en dragon grâce au Tarnhelm, et lui permettra de s'emparer de l'Anneau. Pendant que Siegfried reforge Notung avec facilité, Mime prépare une drogue pour le tuer quand il aura abattu Fafner.

Devant la grotte du dragon, Wotan en tenue de vieillard errant, le Voyageur, renonce à la possession de l'Anneau. Poussé par Mime, Siegfried tue Fafner. Il boit son sang et comprend aussitôt le langage de l'Oiseau de la forêt, qui lui révèle le plan de Mime : l'enfant abat le Nibelung sans remords, et va prendre dans le trésor du dragon le Tarnhelm et l'Anneau.

Siegfried approche du rocher de la Walkyrie, où l'attend le Voyageur qui lui interdit le chemin de sa lance délibérément tendue : le héros la brise grâce à Notung, et poursuit son ascension. Il franchit les flammes et éveille Brünnhilde, qui au fond de son cœur attendait sa venue.

4) Troisième Journée : Le Crépuscule des Dieux

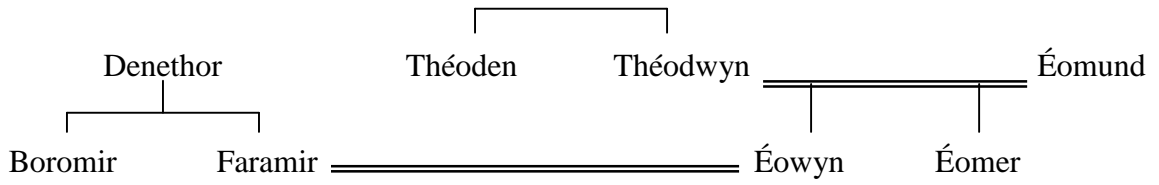
Les Nornes, filles d'Erda, étudient le cours du destin : hier Wotan paya d'un œil le droit de boire à la fontaine de la Sagesse ; il devint alors le chef des dieux et asservit le monde par des lois gravées sur sa lance. Aujourd'hui, la lance est brisée, le règne des dieux s'achève, et Wotan fait dresser un immense bûcher autour du Walhalla. Demain reste caché. Siegfried quitte Brünnhilde pour repartir à l'aventure. Il lui laisse l'Anneau en gage d'amour, et part naviguer sur le Rhin.

Au bord du fleuve, Hagen, le fils d'Alberich et d'une mortelle conçu lui aussi en vue de reprendre l'Anneau, tend un piège chez son demi-frère Gunther et sa demi-sœur Gutrune à Siegfried qui vient d'arriver : un philtre lui fait perdre la mémoire, et Gutrune lui est promise s'il permet à Gunther d'épouser Brünnhilde. Siegfried prend l'apparence de Gunther grâce au Tarnhelm, retourne chercher pour lui la Walkyrie, et lui arrache l'Anneau en signe de possession.

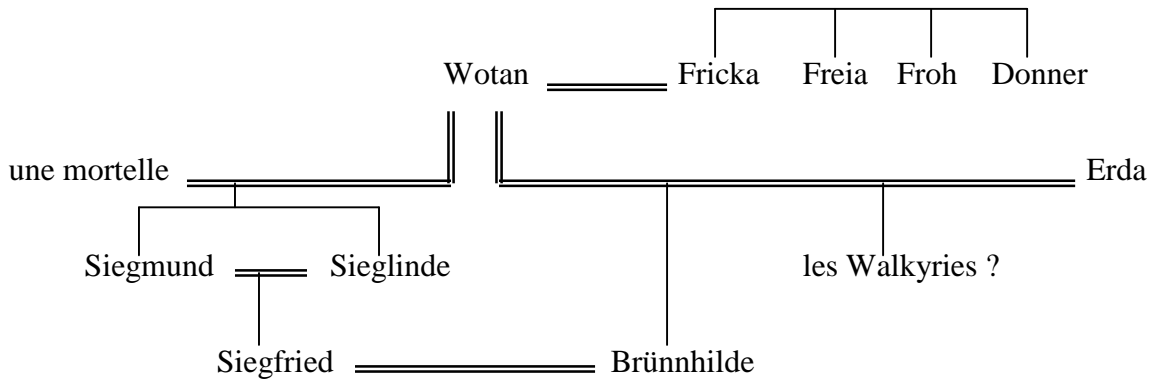
Au retour, il laisse Brünnhilde au vrai Gunther, mais oublie de lui donner aussi l'Anneau, ce dont la Walkyrie s'aperçoit. Elle crie à la trahison et Hagen s'offre pour la venger, trouvant là un moyen de récupérer l'Anneau, dessein enfin réalisable de toute la machination.

Pendant une partie de chasse, Hagen tue Siegfried, puis Gunther qui lui disputait la possession de l'Anneau. Ce dernier est finalement repris par Brünnhilde, informée de tout par les Filles du Rhin, qui s'immole sur le bûcher de Siegfried dont les flammes embrasent

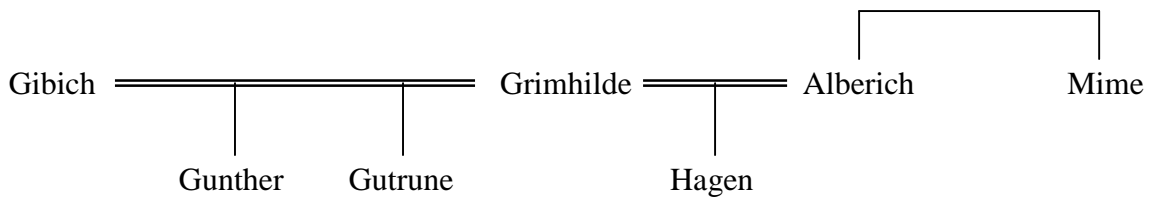
Gondor et Rohan



La descendance de Wotan



Gibichungen et Nibelungen



APPENDICE II

LISTE DES OUVRAGES CONSULTÉS

I – LES TEXTES DE J.R.R.TOLKIEN

1) En français :

- *Les Aventures de Tom Bombadil*, Paris, Presses Pocket, 1992, 159 p.
- *Bilbo le Hobbit*, Paris, Le Livre de Poche, 1980, 372 p.
- *Le Seigneur des Anneaux*, Paris, Christian Bourgois, 1990, 1278 p.
- *Le Silmarillion*, Paris, Presses Pocket, 1984, 479 p.

2) En anglais :

- *The Adventures of Tom Bombadil, and other Verses from the Red Book*, Londres, Unwin Hyman, 1990, 75 p.
- *The Hobbit*, Londres, Grafton, 1991, 285 p.
- *The Lord of the Rings*, Londres, Grafton, 1992, 1193 p.
- *The Silmarillion*, Londres, Grafton, 1992, 439 p.

3) Textes divers :

- *Contes et Légendes inachevés*, Paris, Presses Pocket, 1988, 3 volumes, 633 p.
- *Fäerie* (regroupe : *Le Fermier Gilles de Ham, Smith de Grand-Wootton, Feuille, de Niggle*, et l'essai *Du Conte de Fées*), Paris, Presses Pocket, 1992, 217 p.
- *Tree and Leaf* (regroupe : *On Fairy Stories, Leaf, by Niggle*, et *Mythopoeia*), Londres, Grafton, 1992, 101 p.

II – OUVRAGES CONCERNANT J.R.R.TOLKIEN

1) Ouvrages généraux :

- Carpenter (H.) : *J.R.R. Tolkien. Une Biographie*, Paris, Presses Pocket, 1992, 316 p.
- Kocher (P. H.) : *Les Clés de l'Œuvre de Tolkien. Le Royaume de la Terre du Milieu*, Paris, Retz, 1981, 183 p. (Traduction incomplète de :)

– Kocher (P. H.) : *Master of Middle-Earth. The Achievement of J.R.R. Tolkien*, Londres, Allen & Unwin, 1973, 247 p.

2) Tolkien sur Tolkien :

– *Du Conte de Fées*, in *Fäerie* (voir ci-dessus, I, 3).

– *The History of Middle-Earth* et *The History of The Lord of the Rings*, édités par Christopher Tolkien, Londres, Grafton, 1990-1993, 9 volumes publiés, 3869 p.

– *The Letters of J.R.R. Tolkien*, édité par Humphrey Carpenter et Christopher Tolkien, Londres, Unwin Hyman, 1981, 463 p.

3) Divers :

– Foster (R.) : *The complete Guide to Middle-Earth : from The Hobbit to The Silmarillion*, Londres, Unwin Hyman, 1978, 449 p. (Un dictionnaire).

– Garric (A.) *Tolkien le Hobbit*, revue *Magazine littéraire*, Paris, n°191 (janvier 1983), pp. 53-55.

– Kloczko (E.) : *Dictionnaire quenya – français/anglais, avec Appendices*, revue *Feerik*, Houilles, n°1 hors-série (1990), 71 p.

– Moorcock (M.) : *Moorcock au Kaléidoscope*, revue *Dragon Magazine*, Paris, n°7 (septembre-octobre 1992), pp. 43-45.

III – LES TEXTES DE RICHARD WAGNER

1) Les livrets :

– Pazdro (M.) *et al.* : *Guide des Opéras de Wagner*, Paris, Fayard, 1988, 894 p. (Livrets bilingues et commentés des opéras étudiés).

2) Wagner sur Wagner :

– *Une Communication à mes Amis et Musique de l'Avenir. Lettre sur la Musique*, dans *Œuvres en Prose*, Editions d'aujourd'hui, Plan-de-la-Tour (Var), 1976, vol. 6, 250 p.

– *Du Livret d'Opéra et de la Composition musicale et De l'Application de la Musique au Drame*, dans *Œuvres en Prose*, Editions d'aujourd'hui, Plan-de-la-Tour (Var), 1976, vol. 12, 293 p.

IV – OUVRAGES CONCERNANT RICHARD WAGNER

1) Ouvrages généraux :

- Adorno (T. W.) : *Essai sur Wagner*, Paris, Gallimard, 1966, 224 p.
- Beaufils (M.) : *Wagner et le Wagnérisme*, Paris, Aubier, 1947, 393 p.
- Berton (J.-C.) : *Richard Wagner et la « Tétralogie »*, Paris, PUF, 1986, 127 p.
- Godefroid (P.) : *Richard Wagner. L'Opéra de la Fin du Monde*, Paris, Gallimard, 1988, 160 p.
- Lavignac (A.) : *Le Voyage artistique à Bayreuth*, Genève, Minkoff, 1973, 499 p.
- Mayer (H.) : *Sur Richard Wagner*, Paris, L'Arche, 1972, 108 p.
- Schneider (M.) : *Wagner*, Paris, Seuil, 1989, 183 p.

2) Wagner sur scène :

- Bauer (O. G.) : *Richard Wagner. Opéras de la Création à nos Jours*, Paris, Office du Livre, 1983, 288 p.
- Boulez (P.), Chéreau (P.) et al. : *Histoire d'un Ring. Bayreuth 1876-1976*, Paris, Hachette Pluriels, 1981, 254 p.
- Guiomar (M.) : *Imaginaire et Utopie. Etudes berliozziennes et wagnériennes*, Paris, José Corti, vol . 1 : *Wagner*, 1976, 383 p.
- Roubertoux (P.) : *Wagner Dramaturge*, Bruxelles, Editions du CELF, 1965, 230 p.

3) Les poètes français :

- Baudelaire (C.) : *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, dans *Curiosités esthétiques. L'Art romantique*, Paris, Bordas, 1990, 958 p.
- Claudel (P.) : *Richard Wagner. Rêverie d'un Poète français*, revue *Avant-Scène Opéra*, Paris, n°13/14 (janvier-avril 1978), pp. 202-208.
- Mallarmé (S.) : *Richard Wagner. Rêverie d'un Poète français*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard/La Pléiade, 1945, 1659 p.

4) Nietzsche et Wagner :

- Nietzsche (F.) : *Le Cas Wagner* (suivi de *Nietzsche contre Wagner*), Paris, Folio essais, 1991, 163 p.
- Nietzsche (F.) : *Le gai Savoir*, Paris, 10/18, 1990, 450 p.
- Nietzsche (F.) : *Richard Wagner à Bayreuth*, dans *Considérations inactuelles III et IV*, Paris, Folio essais, 1992, 204 p.

5) Numéros de la revue *Avant-Scène Opéra (Paris)* :

- *Le Vaisseau fantôme* : n°30 (novembre-décembre 1980), 170 p.
- *Tannhäuser* : n°63/64 (mai-juin 1984), 257 p.
- *Tristan et Isolde* : n°34/35 (juillet-août 1981), 287 p.
- *Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg* : n°116/117 (janvier-février 1989), 257 p.
- *L'Anneau du Nibelung* :
 - L'Or du Rhin* : n°6/7 (novembre-décembre 1976), 226 p.
 - La Walkyrie* : n°8 (janvier-février 1977), 162 p.
 - Siegfried* : n°12 (novembre-décembre 1977), 162 p.
 - Le Crépuscule des Dieux* : n°13/14 (janvier-avril 1978), 210 p.
- *Parsifal* : n°38/39 (janvier-février 1982), 261 p.

V – LES TEXTES ANCIENS

1) *La Grèce* :

- Homère : *L'Illiade*, Paris, Le Livre de Poche, 1991, 616 p.
- Homère : *L'Odyssée*, Paris, Le Livre de Poche, 1990, 481 p.

2) *Le Nord* :

- *Beowulf*, Paris, Gallimard, 1981, 192 p.
- *Les Épopées germaniques* (extraits de *Beowulf*, *Chant d'Atli*, *La Saga des Völsungar*, *La Chanson des Nibelungen*), présentation de E. Tonnelat et A. Jolivet, Paris, Mazenod, 1966, 214 p.
- *L'Edda. Récits de Mythologie nordique par Snorri Sturlusson*, Paris, Gallimard, 1991, 232 p.
- *Le Kalevala. Épopée nationale de la Finlande et des Peuples finnois*, Paris, Marpon et Flammarion, 1879, 508 p.
- Lichtenberger (H.) : *Le Poème et la Légende des Nibelungen*, Paris, 1891, 442 p. (Thèse sur le poème du XIII^e siècle).

TABLE

INTRODUCTION.....	p. 4
Notice.....	p. 9
Liste des abréviations.....	p. 10
PREMIERE PARTIE : ENQUETES PRELIMINAIRES	
Prélude : <i>Quelques Analogies</i>	p. 12
Chapitre Premier : <i>La Question des Sources</i>	p. 15
Chapitre II : <i>Vision d'ensemble</i>	p. 25
DEUXIEME PARTIE : L'AMBITION DU DEMIURGE	
Chapitre III : <i>Légende et Féerie</i>	p. 37
Chapitre IV : <i>A la Frontière de deux Mondes</i>	p. 46
Chapitre V : <i>L'Étincelle de Vie</i>	p. 56
TROISIEME PARTIE : L'ILLUSION PAR LE VERBE	
Chapitre VI : « <i>Au Commencement était le Verbe</i> ».....	p. 68
Chapitre VII : <i>Un peu de Philologie</i>	p. 79
Chapitre VIII : <i>La Parole en Actes</i>	p. 90
QUATRIEME PARTIE : LA SUBSTANTIFIQUE MOELLE	
Chapitre IX : <i>Entre les Lignes</i>	p. 102
Chapitre X : <i>Le Visage sous le Masque</i>	p. 112
CONCLUSION.....	p. 125
Appendice I : <i>Résumés des Œuvres étudiées</i>	p. 130
Appendice II : <i>Liste des Ouvrages consultés</i>	p. 140

