

[Isabelle Pantin a prononcé cette intervention dans le cadre du colloque « Tolkien aujourd'hui » (13-15 juin 2008, château de Rambures), à l'invitation des organisateurs. Elle précède d'une année la publication de son ouvrage, *Tolkien et ses légendes. Une expérience en fiction*, Paris, CNRS Editions, coll. « Médiévalisme(s) », 2009, 322 p. Ce texte est à paraître dans M. Devaux, V. Ferré, Ch. Ridoux (éd.), *Tolkien aujourd'hui*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2009 [N. d. E.]

## TOLKIEN ET L'HISTOIRE LITTÉRAIRE : L'APORIE DU CONTEXTE

Cet exposé va commencer par prendre un tour autobiographique peut-être un peu hors sujet : les autres participants à ce colloque, plus sûrs de ce qu'ils visaient à mettre en lumière, n'ont pas eu besoin d'un tel préambule. Ma démarche est plus hésitante car c'est la première fois que j'interviens dans un travail collectif sur l'œuvre de Tolkien. Jusqu'ici je me suis confrontée à cette œuvre de façon plutôt solitaire (pour préparer un livre, désormais quasiment prêt<sup>1</sup>), et ces quelques années d'étude ne m'ont pas fait complètement perdre le sentiment d'y arriver de l'extérieur. Découvrir un nouveau domaine est pourtant une expérience très ordinaire pour un enseignant-chercheur. Or, s'agissant de celui-ci, j'ai éprouvé une lenteur particulière à me sentir de plain-pied et à me situer — à moins que ce ne soit lui que j'aie mis du temps à situer. Le désir de mieux cerner les raisons de cette lenteur a donc été le point de départ des quelques réflexions qui suivent, introduites par un bref récit de mes relations « savantes » avec Tolkien.

À première vue, je n'étais pas vouée à me diriger de ce côté-là : mon champ de recherche est la Renaissance, plus particulièrement l'étude des rapports entre la littérature, la philosophie et les sciences au moment de la révolution astronomique, un phénomène que notre auteur considérait avec des sentiments ambivalents. D'autre part, j'appartiens à une génération qui, au moins en France, est un peu au creux de la vague. Ceux qui admirent Tolkien sont souvent un peu plus âgés, ou bien beaucoup plus jeunes. En ce qui me concerne, j'ai été imbibée, presque depuis le collège, par des principes critiques diversement dérivés du structuralisme et dont il n'aurait pas voulu entendre parler. *On Fairy-stories* contient en effet des propos bien sentis dirigés contre les pionniers qui, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, ont posé certaines des bases de l'analyse structurale des mythes ; et, quelle que soit la validité de celle-ci, il est au moins clair qu'elle prépare mal à entrer dans le *Legendarium* avec les dispositions les meilleures. Quand les traductions publiées par Christian Bourgois ont commencé à paraître, je n'aurais donc eu presque aucune chance de m'y intéresser, si je n'avais eu un petit frère qui m'a offert le *Seigneur des anneaux*, et ensuite des enfants à qui j'ai lu le *Hobbit*.

Bien entendu, il en faut un peu plus pour inciter à écrire un livre. L'occasion décisive est venue d'un côté inattendu. J'ai obtenu une délégation du CNRS sur un projet d'histoire de l'astronomie. Comme il arrive parfois en pareil cas, la brusque interruption de ma routine professionnelle a créé un appel d'air qui a attiré au premier plan une quantité de pensées jusqu'ici cachées derrière l'écran des obligations immédiates et, parmi elles, un ensemble de doutes minant une sorte de dogme fondateur que l'on pourrait formuler ainsi : quoi qu'il arrive, enseigner la littérature est un métier

---

<sup>1</sup> L'ouvrage a paru depuis : *Tolkien et ses légendes. Une expérience en fiction*, Paris, CNRS Editions, coll. « Médiévalisme(s) », 2009, 322 p. [N. d. E.]

dont la légitimité s'impose avec une évidence absolue. Ces doutes, auparavant trop tenus pour se rendre perceptibles, ont brusquement cristallisé, et l'évidence a disparu. Je ne savais même plus quel sens donner exactement à l'expression « enseigner la littérature ».

Le hasard a voulu qu'à peu près au même moment s'achève la série des films que Peter Jackson a consacrés au *Seigneur des anneaux*. Peut-être à cause de cet état d'esprit, ces films m'ont fait une impression bizarre. D'un côté, je ne les trouvais pas mal du tout. Mais de l'autre, ils me mettaient mal à l'aise à cause d'une sorte de contradiction interne. Leur orientation la plus visible était plutôt mimétique : il ne s'agissait pas de réinventer un nouveau monde, mais de se coller sur celui que les admirateurs de Tolkien connaissaient déjà. Le cinéaste paraissait s'être construit une « représentation type », attribuable à une sorte de « lecteur majoritaire », sinon idéal, et en avoir fait la base de sa reconstitution. Cependant, malgré cette forme de « fidélité », si le terme a un sens, il avait travaillé selon une poétique diamétralement opposée à celle de l'œuvre originale. Cette poétique était surtout celle du collage, et avait été appliquée à peu près partout : dans le scénario qui met bout à bout des segments de l'intrigue, avec quelques éléments nouveaux, d'invention inégale, en guise de colle ; dans les dialogues, où de petits morceaux de texte ont été découpés et remis dans la bouche des divers personnages, sans craindre les changements d'attribution et de contexte ; dans l'aspect visuel enfin qu'on s'accorde pourtant à trouver particulièrement convaincant. Dans ce domaine, le réalisateur semblait s'être reposé, avec discernement, sur des gens qui possédaient un talent artistique, ainsi qu'une culture et une mémoire qu'il n'avait pas lui-même. Le résultat était remarquable, mais pouvait donner une sensation de « déjà vu ». Au pire, le spectateur mal disposé avait l'impression de visiter successivement les salles du musée imaginaire de quelqu'un d'autre. Qui donc ? on ne savait pas très bien.

Cette poétique, que je viens d'analyser de façon subjective, s'oppose à celle de Tolkien, qui n'admet pas d'éléments étrangers, sinon pour les fondre dans une « soupe » dont on n'identifie plus les ingrédients<sup>2</sup>. En simplifiant beaucoup, on dira que sa poétique dérive, à travers plusieurs intermédiaires, dont Owen Barfield<sup>3</sup>, de celle du romantisme allemand, elle-même l'héritière de la théorie de l'art et de l'imagination créatrice conçue par les néo-platoniciens de la Renaissance<sup>4</sup>. Dans ce courant esthétique, il n'y a pas d'œuvre, sans unité du *disegno*, et cette unité n'existe que si toute l'« invention » sort de l'esprit du poète, que celui-ci, à l'image de Dieu, ait conçu la totalité du projet avant de commencer à le réaliser, ou qu'il en prenne conscience progressivement.

Dans le cas de Tolkien, c'est plutôt le second cas qui se vérifie. La genèse de son œuvre, telle qu'on peut la suivre à travers les tomes successifs de *The History of Middle-earth*, a connu un développement malaisé, mais sur un modèle biologique et non pas mécaniste. L'auteur n'était pas devant son établi, à chercher des combinaisons pour

---

<sup>2</sup> « Par “la soupe”, j'entends, moi, l'histoire comme elle est servie par son auteur ou son conteur, et par “les os”, ses sources ou son matériau — à supposer que, par une chance rare, ils puissent être découverts avec certitude. Mais bien sûr, je n'interdis pas de critiquer la soupe en tant que soupe », *On Fairy-stories, The Monsters and the critics, and other essays*, éd. Christopher Tolkien, London, Allen and Unwin, 1983, p. 120.

<sup>3</sup> *Poetic Diction. A Study in Meaning* d'Owen Barfield, paru pour la première fois en 1928, a profondément influencé l'idée que se faisait Tolkien de la possibilité d'une véritable « création seconde », à la fois dans le langage et dans le mythe. La pensée de Barfield a plusieurs points d'accord avec celle de Vico qu'il n'avait pas lu en 1928, mais qui lui était parvenue filtrée par le romantisme allemand.

<sup>4</sup> Sur cette conception, voir notamment Erwin Panofsky, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, trad. H. Joly, Paris, Gallimard, 1983.

ajuster au mieux les matériaux dont il disposait ; il était plutôt dans son jardin, à attendre de voir ce qui poussait. Et quand une plante très prometteuse arrêta de croître à un certain moment, il l'abandonna à son sort et s'intéressa plutôt au rejet qui repartait à partir du pied. Bien entendu, pour la composition du *Seigneur des anneaux*, Tolkien a forcé les choses un peu plus, mais en continuant à procéder par tâtonnements, jusqu'à ce que se révèle le véritable « plan » qu'il portait en lui. Les brouillons successifs du roman feraient presque penser à ce que Jacques Peletier du Mans, un poète et un mathématicien du XVI<sup>e</sup> siècle, disait de sa propre façon de composer : « selon la mode que j'ai de faire mes Chaos, et puis mes Mondes »<sup>5</sup>. Bref, là où Peter Jackson ressemble à un entrepreneur sagace qui ne laisse jamais rien perdre de ce qui pourrait servir (quitte à laisser bailler certaines jointures), Tolkien serait plutôt l'un de ceux qu'Arthur Koestler a appelés des « somnambules ». Il a employé ce mot pour parler des astronomes philosophes qui ont inventé une nouvelle vision du cosmos à la fin de la Renaissance et qui, comme Kepler, étaient à la fois des travailleurs acharnés et des dormeurs éveillés, faisant confiance à une intuition intérieure qui leur révélerait progressivement la vérité de leur propre pensée<sup>6</sup>.

Mais, dira-t-on, une telle différence entre l'œuvre et son adaptation n'est pas grave. Les fictions littéraires sont constamment soumises à ce régime. Quand *Madame Bovary* ou *A la Recherche du temps perdu* sont transposés au cinéma, de deux choses l'une : soit l'adaptation en vaut la peine, et c'est tant mieux, soit on n'y prête pas attention. Il m'a paru que le *Seigneur des anneaux* était un cas un peu différent où se révèle une certaine fragilité de la littérature.

Il y a au moins deux raisons à cela. Tout d'abord, la nature même de l'œuvre qui, de première intuition pour tout lecteur, représente d'abord l'expérience d'un Nouveau Monde qui émerge. De ce monde, presque tout semble donné d'emblée, si bien que l'on revient au texte pour rafraîchir l'impression originelle qu'il vous a donnée, non pour l'explorer par une voie différente. Or, c'est une vérité première : la succession perpétuelle de lectures non répétitives est la seule chose qui maintienne en vie les œuvres littéraires. Hans Robert Jauss a évoqué le sort malheureux de *l'Iphigénie* de Goethe, qui s'est quasiment effacée à partir du moment où l'on a cessé de vraiment s'intéresser à elle<sup>7</sup>. Se pourrait-il, paradoxalement, que les livres qui plaisent trop courent un risque analogue ? On voit déjà comment, en tout cas, *Le Seigneur des anneaux*, identifié comme un monde imaginaire avant de l'être comme un roman, et devenu, par l'étendue de son succès, une sorte de « bien commun », est exposé à toutes les formes de transfert, de transposition et de captation d'imaginaire.

Ensuite, si l'œuvre reste malgré tout protégée par l'existence d'un nombre important de lecteurs attentifs, et même savants, pour qui son monde ne se sépare pas de son texte, il lui manque un « statut », ce qui, d'une certaine façon, met un peu à part le travail mené sur elle. Selon ma propre expérience académique, la chose est claire : si l'on annonce que l'on travaille sur un recueil de sonnets publié à compte d'auteur par un

---

<sup>5</sup> Jacques Peletier du Mans, *L'Art poétique* (1555), « Épître à Zacharie Gaudart » : « [...] j'ai trouvé parmi mes confusions d'Ecrits (selon la mode que j'ai de faire mes Chaos, et puis mes Mondes) certains préceptes de Poésie, par-ci par-là, épandus comme les feuilles de la Sibylle, et mis par pièces en petits coins de papier, comme l'imagination m'avait apporté divers points et diverses raisons, en divers temps et en divers lieux [...] ».

<sup>6</sup> Arthur Koestler, *The Sleepwalkers: a History of Man's Changing Vision of the Universe*, London, Hutchinson, [1959].

<sup>7</sup> Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception* [*Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*], trad. Claude Maillard, préface de Jean Starobinski, Paris, Gallimard, 1972, V : « De *l'Iphigénie* de Racine à celle de Goethe ».

avocat au Parlement de Toulouse, à l'occasion de son mariage, personne ne bronche, mais si c'est sur Tolkien, il faut s'expliquer. C.S. Lewis voyait un véritable fléau dans cette question du « statut », particulièrement sensible à Oxford et à Cambridge. Ce fléau empêchait ses propres romans de trouver leur place, comme ceux de son ami Tolkien et des auteurs qu'ils aimaient tous deux ; mais il faisait aussi bien pire : il faussait le jeu, créait diverses formes de snobisme, et favorisait des modes de lecture sophistiqués, conçus pour éviter toute rencontre directe avec les livres<sup>8</sup>. L'obligation du « statut » est un puissant moyen de structurer le champ littéraire, et Lewis avait bien mesuré ses risques dans le cadre qu'il connaissait : un monde où la culture littéraire jouissait d'un tel prestige qu'on lui accordait un rôle essentiel dans la formation des élites. Il n'avait pas eu l'occasion de songer à ce qu'il en était dans la situation inverse : quand cette culture souffre non d'un excès mais d'un manque de prestige. Nous avons désormais amplement les moyens de compléter son analyse, sans que, d'ailleurs, les conclusions en soient renversées.

Tout ceci a contribué à créer le malaise dont j'ai parlé au début, en me ramenant à la difficulté de concilier deux sentiments antagonistes : d'un côté l'attachement opiniâtre à une certaine conception de la littérature, de l'autre le soupçon qu'elle s'adaptait de moins en moins bien à un cadre sans cesse transformé par l'évolution des choses. En a émergé le besoin d'entreprendre un travail cette fois délibérément hors-cadre, qui ne répondrait à aucune demande, n'aurait aucune utilité professionnelle et ne serait justifié par aucune compétence. J'ai choisi de le consacrer à l'œuvre de Tolkien à cause de sa singularité extrême, et parce qu'elle m'avait donné l'occasion de voir plus clairement certaines impasses. De plus, elle représentait à elle seule toute une province de la littérature, mais une province qu'on n'arrivait pas à situer.

Le panorama offert par sa réception est en effet très étonnant : les dithyrambes d'un côté, les réactions fusionnelles d'un autre, ailleurs les attaques sauvages et grossières ; au milieu de tout cela le développement irrépressible des lectures spécialisées et savantes, mais sans que soit entamé le désintéret obstiné des historiens de la littérature. C'est une étape indispensable de la reconnaissance que d'entrer dans les annales de son propre pays, or Tolkien n'a même pas encore trouvé une place appropriée dans l'histoire de la littérature anglaise. Les raisons en semblent diverses. La condescendance envers le « genre » dans lequel il est souvent classé a sans doute longtemps joué son rôle<sup>9</sup>, mais ce ne doit plus autant être le cas puisque la « fantasy » et ses cousins sont désormais bien catalogués dans la nomenclature des espèces littéraires. De la même façon, le fait d'être un *best-seller* n'est plus un véritable obstacle, depuis que l'histoire littéraire a intégré tout un courant sociologique. Il semblerait surtout que les spécialistes éprouvent des difficultés à parler de Tolkien dans le cadre des ouvrages qu'ils écrivent.

Pour prendre la mesure de la situation il est utile de consulter *The Cambridge History of Twentieth-Century English Literature*, volume paru en 2004. Cette remarquable somme, qui n'hésite pas à explorer des secteurs mal connus de la production nationale, mentionne seulement deux fois notre auteur. Il n'est pas cité dans la partie « panoramique » qui montre la succession des « périodes » qui ont constitué l'évolution de la littérature anglaise au cours du siècle (les périodes « *fin de siècle* », Edwardienne, Georgienne, moderniste et post-moderniste), et l'on comprend qu'il n'ait

<sup>8</sup> Voir notamment « High and Low Brows » (1939), dans C.S. Lewis, *Selected Literary Essays*, éd. Walter Hooper, Cambridge, University Press, 1969, p. 266-279

<sup>9</sup> Voir Brian Attebery, *Strategies of Fantasy*, Bloomington, Indiana University Press, 1992, p. 18-35 (« Is Fantasy Literature? Tolkien and the Theorists »).

été jugé représentatif d'aucune. Il est également absent des chapitres parlant des livres ayant exprimé une réaction aux deux guerres mondiales. Et, là aussi, des explications se présentent. L'ouvrage de Tom Shippey, qui fait de Tolkien un archétype des réponses littéraires aux guerres du XX<sup>e</sup> siècle, ne tente pas vraiment de justifier cette idée par une comparaison précise avec les œuvres contemporaines où se lirait une réaction analogue<sup>10</sup>. Et le livre de John Garth, qui a montré à quel point l'expérience de la guerre de 1914 est une source importante de la création du *Legendarium*, n'a paru qu'en 2003<sup>11</sup>. D'autre part, pour caractériser Tolkien comme un écrivain de l'après-guerre, il faudrait pouvoir préciser de laquelle. L'étiquette d'écrivain « des après-guerres », qui lui conviendrait peut-être le mieux, aurait vraiment un air bizarre. *The Cambridge History* l'a donc placé aux deux endroits où son insertion ne posait aucun problème : dans le chapitre « Modernité et mythe » et dans celui qui s'intitule littéralement : « Les demi-vies des fictions littéraires : fictions de genre à la fin du XX<sup>e</sup> siècle ».

« Modernité et mythe » se concentre sur deux phases. La première va des années 1910 aux années 1930, au cours desquelles Yeats, Lawrence, Eliot ou Ezra Pound ont puisé une inspiration dans des ouvrages aussi disparates que *La Naissance de la tragédie* de Nietzsche, *Le Rameau d'or* de Frazer, les écrits de Jung, et certains essais théosophiques, comme la *Doctrine secrète* d'Helena Petrovna Blavatsky, tandis que Joyce entreprenait d'écrire tout un roman en prenant la série des aventures d'Ulysse comme premier principe de construction. La seconde commence dans les années 1950 ; elle correspond à la crise de la mythologie déclenchée par la réflexion sur le nazisme. Les critiques qui forgeaient alors le concept de « modernisme » pour analyser la période venant de s'achever y ont donc associé la question du mythe. Au même moment, des livres comme ceux de Mircea Eliade trouvèrent un écho dans le grand public. Tolkien, jusqu'ici absent de ce tableau, y apparaît alors dans une courte phrase qui donne une preuve supplémentaire du phénomène : il fut, apprend-on, « l'un des écrivains projetés dans le succès populaire par l'engouement pour le mythe des années cinquante<sup>12</sup> ».

Le chapitre sur les « fictions de genre » fait partie d'une réflexion sur la littérature de masse, présentée comme une production industrielle, soumise au règne des « marques de fabrique ». Les « genres » (depuis le roman policier jusqu'à la biographie pour supermarché) appartiennent à ce système de standardisation, et ne sont donc doués que d'une « demi-vie »<sup>13</sup>. Ils se caractérisent par un profond conservatisme : comme jadis la « Bibliothèque bleue », ils sont voués à transmettre un héritage et, d'autre part, l'industrie culturelle se nourrit d'un recyclage perpétuel qui prend le masque d'un renouvellement incessant. Ces mines de lieux communs et de fantasmes élémentaires ont tout de même une utilité : le grand art et la littérature peuvent trouver des matériaux dans leur bric-à-brac. Ils sont partagés en divers secteurs, dont celui de la *fantasy* qui se situe à mi-chemin entre l'horreur « gothique » et la science-fiction, et qui dérive de la littérature enfantine :

<sup>10</sup> Tom Shippey, *J.R.R. Tolkien Author of the Century*, London, HarperCollins, 2000.

<sup>11</sup> John Garth, *Tolkien and the Great War*, New York, Houghton Mifflin, 2003.

<sup>12</sup> « [...] one of the writers swept into popular success by the mythicist mindset of the 1950s », Steven Connor, « Modernity and Myth », *The Cambridge History of Twentieth-century English Literature*, éd. par Laura Marcus et Peter Nicholls, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 266. Connor se réfère notamment à Robert Ellwood, *The Politics of Myth: a Study of C.G. Jung, Mircea Eliade, and Joseph Campbell*, Albany, State University of New York Press, 1999.

<sup>13</sup> Fredric Jameson, *The Political Unconscious*, London, Methuen, 1981, p. 107, cité par Scott McCracken, « The half-lives of literary fictions: genre fictions in the late twentieth century », dans *The Cambridge History...*, *op. cit.*, p. 619.

La série de *Narnia* de C.S. Lewis a rapidement acquis le statut d'un classique de la littérature enfantine. *Le Seigneur des anneaux* de Tolkien a eu une audience encore plus large et est devenu un texte originaire pour le genre dit « *sword and sorcery* »<sup>14</sup>.

On observe donc par deux fois la même ellipse. L'œuvre de Tolkien est transparente : les auteurs des articles ne semblent pas voir qu'elle a été écrite. En revanche, elle se rend perceptible par l'intermédiaire de son succès et de son impact, phénomènes dignes d'observation... même si c'est une observation erronée, puisque le critique peine à s'y retrouver dans les sous-genres de la *fantasy*, et parle à mauvais escient de *sword and sorcery*, quand il conviendrait d'évoquer plutôt la *high fantasy* ou, plus prudemment, d'en rester à la catégorie englobante de *fantasy*.

Un livre de Joshua Esty sur la littérature anglaise de l'entre-deux-guerres est aussi instructif. Il étudie les conséquences littéraires du traumatisme national provoqué par la dislocation de l'empire colonial. L'ancienne métropole dont l'influence s'étendait auparavant jusqu'au bout du monde, se serait alors sentie « rétrécir ». Pour les écrivains, une autre perte s'y serait ajoutée : la dévaluation de la littérature face à l'essor d'un « culturalisme » polymorphe, cosmopolite et ignorant des hiérarchies. La culture littéraire était en train de devenir « mineure ». T.S. Eliot, Virginia Woolf, E.M. Forster, et toute la dernière génération des « modernistes » auraient réagi en participant « activement au développement d'un paradigme anglo-centré »<sup>15</sup>, pris dans le même courant qui entraînait des personnalités aussi marquantes que Benjamin Britten et Winston Churchill. Ils auraient cherché pour cela à redécouvrir « l'anglicité » (*englishness*) dans tous ses modes d'expression, et à lui redonner vie et sacralité, d'où leur intérêt pour les rites et spectacles ruraux issus de traditions ancestrales. On le voit, notamment, dans le dernier roman de Virginia Woolf, *Between the Acts*, qui prend pour thème la préparation d'un *pageant*, sorte de parade médiévale, dans un village en 1939. Au-delà de ces grands exemples, des écrivains tout à fait mineurs et marginaux auraient suivi la même tendance, comme Tolkien et ses amis, les « chrétiens d'Oxford »<sup>16</sup> : « ils émergèrent dans les années trente pour jouer des variations populaires sur une version domestiquée du roman de quête et pour ré-enchanter le paysage anglais »<sup>17</sup>. Imbus du « mythe d'une anglicité atavique et transhistorique », ils attribuaient une puissance « quasi shamanique » à leur activité d'écrivains, pensant que par leur médiation les « esprits vulgaires des lecteurs modernes » accèderaient aux « mystères de l'univers »<sup>18</sup>.

Pour arriver à ce dernier constat, Joshua Esty a utilisé peu de sources : il a consulté le recueil où Robert Giddings a rassemblé des échantillons typiques de la critique dépréciative de Tolkien, se référant plus particulièrement à l'article de Fred Inglis qui interprète des éléments de l'œuvre comme l'expression de préjugés de classe, et sa représentation du « shamanisme d'Oxford » vient de l'ouvrage très imaginaire de Gareth Knight sur *L'univers magique des Inklings*<sup>19</sup>. Qu'un auteur publié par Princeton

<sup>14</sup> *Op. cit.*, p. 630.

<sup>15</sup> Joshua Esty, *A Shrinking Island: Modernism and National Culture in England*, Princeton University Press, 2004, p. 2. Le titre fait allusion, en s'y opposant, à celui du livre d'Hugh Kenner, *A Sinking Island* (1989), selon lequel les derniers modernistes se seraient repliés sur une défense désespérée de la sacralité de la littérature.

<sup>16</sup> « The Oxford Christians are often written out of mainstream 1930s literary history as retiring crackpots not in step with major literary development », *ibidem*, p. 257, note 2.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 118.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 121.

<sup>19</sup> Fred Inglis, « Gentility and Powerlessness: Tolkien and the New Class », dans Robert Giddings éd., *J.R.R. Tolkien: This Far Land*, London, Vision Press, 1983; Gareth Knight, *The Magical World of the*

University Press traite d'une question sans même utiliser une bibliographie élémentaire indique un réel mépris qui s'exprime dans une impunité tranquille, comme si les règles philologiques de base cessaient d'être valables envers un auteur qui n'a pas obtenu de plein droit d'entrer dans l'histoire littéraire. Comme son œuvre semblait ne rien faire « progresser » et ne pas constituer une expression significative de la réalité contemporaine, on n'a pas pu l'admettre parmi les « grands auteurs » auxquels on consacre des chapitres séparés parce qu'on leur reconnaît la capacité d'être des centres, et non des points de passage de la réflexion. Le recevoir comme auteur secondaire aurait présenté un intérêt si, faisant partie du « tissu » de la vie littéraire, il avait permis d'enrichir un discours théorique de portée générale, mais il n'était vraiment gibier que pour la critique sociologique.

Ceux des admirateurs de Tolkien qui, voyant les inconvénients de cette exclusion, ont tenté de le faire reconnaître comme un écrivain de son siècle, s'y sont pris d'une façon significative. L'effort majeur a porté sur le recensement de toutes les choses valables qu'il a pu exprimer pour ses contemporains, voire les générations suivantes, comme le pacifisme ou l'écologie<sup>20</sup>. Même le livre de Brian Rosebury, dont les premiers chapitres montrent que *Le Seigneur des anneaux* est avant tout un roman du XX<sup>e</sup> siècle exceptionnellement bien écrit et composé, a pris le titre de *Tolkien a Cultural Phenomenon* dans sa version augmentée, qui défend la modernité de son auteur par le biais de l'histoire des idées et en analysant les formes prises par l'exploitation de son succès<sup>21</sup>.

Tolkien fait partie de ces auteurs qui requièrent d'être abordés selon une approche interne et avec des outils d'analyse faits pour eux — la seule méthode d'ailleurs dont il reconnaissait la validité, y compris pour les œuvres autres que les siennes : il suffit de se reporter à ses essais sur *Beowulf* et sur le conte de féerie. N'ayant pas le statut qui lui ouvrirait le droit à une telle approche, il reste le créateur d'un monument isolé sur lequel les discours de portée générale ont du mal à s'accrocher. Impropre à servir de support à une théorisation intelligente, il ne lui reste que les clichés, et les historiens de la littérature, découragés d'avance, ne prennent même pas la peine de se documenter sérieusement à son sujet. C'est un cercle vicieux.

Or c'est justement parce que cette œuvre ne se prête guère au type de réflexions dont se constitue l'histoire littéraire, qu'elle est exposée à l'emprise du lieu commun, d'autant que le seul point d'ancrage qui s'offre à elle d'emblée est celui du « genre ». Un tel rattachement est paradoxal, puisque Tolkien n'avait pas à son horizon les règles d'un genre quand il écrivait, mais il sert au moins à combler une lacune, celle du contexte chronologique. Ce dernier pose en effet un véritable problème. Si Tolkien lui-même appartient à une génération clairement identifiée, tel n'est pas le cas de son œuvre. Celle-ci, d'une certaine façon, ne fait qu'un puisqu'elle se rapporte à une seule « matière » (au sens médiéval), et qu'elle a connu une évolution par phases, sans vraie rupture de continuité, ni périodes clairement distinctes. Or en raison de la lenteur de sa

---

*Inklings*, Longmead, Element Books, 1990.

<sup>20</sup> Patrick Curry défend assez agressivement l'idée d'un Tolkien post-moderne pour répondre à ceux qui le jugent arriéré et transforme dans ce but *Le Seigneur des anneaux* en plaidoyer pour la sauvegarde de l'environnement (*Defending Middle-earth: Tolkien, Myth, and Modernity*, New York, St. Martin's, 1997). Une collection d'articles réunis par Jane Chance aborde plus subtilement la question en montrant la diversité des univers culturels (et historiques) dont relève l'œuvre et sa capacité à entrer en correspondance avec l'extrême contemporain (*Tolkien's Modern Middle Ages*, New York, Palgrave Macmillan, 2005).

<sup>21</sup> Brian Rosebury enseigne la littérature dans une université anglaise, et il est publié par Palgrave Macmillan, et non par HarperCollins ou Houghton Mifflin, qui détiennent une sorte de monopole dans le domaine « Tolkien », ou par une maison d'édition spécialisée dans la *fantasy*, comme Greenwood Press.

genèse, elle appartient autant au début des années vingt qu'à la fin des années cinquante. En principe, on n'attend pas cela d'un écrivain, à moins qu'il ne se soit vraiment transformé en cours de route.

Le rattachement chronologique a donc tendance à s'opérer à partir d'éléments qui, normalement, ne devraient pas tenir ce rôle. Il s'agit, en premier, des sources d'inspiration les plus visibles des livres de Tolkien, qui permettent de le relier au Moyen Age (alors que l'on jugerait inepte de remettre Joyce dans le contexte de l'Antiquité parce qu'il a écrit *Ulysse*). Pour contrebalancer ce médiévalisme, on fait appel à certains thèmes, comme le rejet du machinisme, la critique de la guerre ou l'amour des arbres, prétexte à établir des ponts tantôt vers la fin de l'époque victorienne, tantôt vers l'ère des totalitarismes, tantôt enfin vers l'actualité post-moderne. En revanche, on ne « situe » jamais Tolkien en fonction de son style, ni de ses procédés de composition narrative, ni de son choix fondamental qui a été de prendre l'invention linguistique comme première matrice de l'invention littéraire, ni encore, alors qu'il a visé à constituer un monde, en fonction de ses modes de représentation de grandes catégories comme l'espace et le temps.

Ceci me ramène à mon point de départ, qui concernait la capacité de Tolkien à devenir le révélateur de certaines fragilités de la littérature. De la littérature non pas au sens large (l'ensemble des livres qui trouvent des lecteurs), mais au sens étroit : ce domaine à part, objet d'enseignement, et sur lequel s'exerce l'activité investigatrice et ordonnatrice de personnes vouées à cette tâche. Ce cas assez absurde d'une œuvre monumentale et célèbre quasiment réduite à l'invisibilité, met évidemment en lumière le caractère parfois artificiel et inopérant du discours de l'histoire littéraire. Mais il montre aussi que le fait d'échapper aux filets du discours théorique général, même s'il est à certains égards libérateur, et même s'il ne gêne nullement le développement d'une activité féconde (l'œuvre de Tolkien est loin d'être négligée), comporte aussi quelques risques, par exemple celui de devenir trop facilement un territoire de propriété publique, où l'absence de régulation peut laisser proliférer le cliché.

Isabelle Pantin  
École Normale Supérieure (Paris)