



HAL
open science

The lord of the rings, le métamythe comme antimite

Marc Chémali

► **To cite this version:**

Marc Chémali. The lord of the rings, le métamythe comme antimite. Confluences, 1996, XIII. hal-03150461

HAL Id: hal-03150461

<https://hal.parisnanterre.fr/hal-03150461>

Submitted on 31 May 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Parti à l'assaut de "ce-qui-va-de-soi", Roland Barthes a établi que nombre de phénomènes considérés comme "tout naturels" étaient en fait "tout culturels", et que cette confusion résultait de l'utilisation de signes motivés dont le signifiant se trouvait être lui-même un signe dans le cadre de la langue objet. Nul ne songerait à disputer à Barthes le titre de mythologue qu'il s'est octroyé ; cependant, l'on est en droit de s'étonner de ce qu'il confonde cette faculté mythopoétique qu'il a si magistralement décrite, et l'exercice de ladite faculté dans un contexte idéologique particulier. Ainsi qu'il le dit lui-même : « le mythe est une parole » ; or il semble étendre sa condamnation d'un discours spécifique à la parole en général :

L'écœurant dans le mythe, c'est le recours à une fausse nature, c'est le luxe des formes significatives, comme dans ces objets qui décorent leur utilité d'une apparence naturelle. La volonté d'alourdir la signification de toute la caution de la nature provoque une sorte de nausée : le mythe est trop riche, et ce qu'il a en trop, c'est précisément sa motivation.¹

Nombre de chercheurs (Durand, Eliade, Frye, Guiraud, etc.) sont parvenus à la conclusion que c'est précisément dans le mythe (au sens plus restreint de récit sacré) que toute création artistique prend sa source. Nous trouvons le même principe à l'œuvre quand la terre tremble au moment où le Christ meurt sur la croix, et quand le temps se gâte au moment où l'héroïne éclate en sanglots. Ce recours à « la caution de la nature »² est précisément ce qui légitime la démarche sémiotique. Dans le contexte religieux, la parole mythique est une appropriation et une sémantisation du réel : pour l'homo religiosus, tout est signe (hiérophanie ou théophanie) dont le référent n'est pas de ce monde. Mais où le mythe sacré se présente comme parole porteuse de vérité, le mythe littéraire — étymologiquement, le récit littéraire — se présente comme parole porteuse de vraisemblance.

Tolkien s'empresse de balayer ces distinctions. Il l'annonce haut et fort : la vraisemblance est nécessaire à la réussite du récit, mais le récit doit lui-même être un reflet de la Vérité, une vérité contenue dans le mythe judéo-chrétien et selon laquelle le réel fait sens. Il faut donc resémantiser le réel en le retremant dans le mythe. Mais tous les mythes mènent à cette Rome-là. La spécificité de Tolkien et, à mon sens, ce qui fait la grandeur de *The Lord of the Rings*, c'est que pour mieux dépoussiérer les vitres de notre perception du monde, il resémantise le torchon lui-même, parvenant ainsi à une mise en abyme vertigineuse du récit. Car *The Lord of the Rings* est un mythe à plus d'un titre. Nous avons affaire, d'une part à un récit des actes originels qui fondent le cosmos représenté et en font un ensemble signifiant — tant pour les personnages qui l'habitent que pour le lecteur — et d'autre part, à une œuvre de fiction, c'est-à-dire à un discours où la représentation du réel est forcément structurée et signifiante. Bien entendu, ces deux aspects de l'œuvre entretiennent un rapport étroit de légitimation réciproque. C'est ce rapport que nous nous proposons d'étudier ici.

Tolkien écrit dans la préface de son livre : « This tale grew in the telling, until it became a history of the Great War of the Ring and included many glimpses of the yet more ancient history that preceded it »³. Il ajoute plus loin : « ... the story was drawn irresistibly towards the older world, and became an account, as it were, of its end and passing away before its beginning and middle had been told »⁴. Mais ce début et ce milieu sont omniprésents dans la narration. Il n'est jamais permis au lecteur d'oublier que l'action se déroule dans un univers créé — et non pas apparu — et structuré par des dieux et des ancêtres fondateurs. L'imagination de Tolkien a fourni au moindre détail de son univers un point d'ancrage originel (pour le monde végétal, « Telperion... Eldest of Trees », pour le monde animal, « Felarof, father of horses », etc.). En conséquence, tout ce qui s'accomplit au cours du récit s'accomplit in imitatio dei. Ainsi, au moment de la « Guerre de l'Anneau », Middle-Earth baigne dans une nostalgie des origines : « Since this part of the world was shaped », « Those were the broad years », « The sun shone like fire on the red metal of their new and greedy swords », etc. Le lecteur est donc constamment renvoyé à un temps mythique qu'Eliade qualifie de « pur » et « fort », en d'autres termes, un temps où le cosmos, tout frais sorti du chaos, avait un sens ; et nous ne parlons pas ici des appendices — une version concentrée de ce qui allait devenir, tant bien que mal, *The Silmarillion*, et présentés comme compléments d'information non-nécessaires à la compréhension de l'histoire — mais d'éléments soigneusement intégrés au déroulement du récit lui-même. Dans un tel contexte, il était inévitable que sur le plan de la syntaxe fondamentale de l'œuvre nous trouvions l'opposition Bien vs Mal. D'autant que cette opposition sémiotique correspond à l'habillement (on pourrait parler ici de sous-vêtements) de l'opposition sémantique Cosmos vs Chaos : réel structuré vs réel indifférencié, univers fondé vs univers amorphe, être vs non-être. Notons à ce propos que dans la majorité des cas, tout ce qui relève du mal est décrit en termes néantisants : « empty », « shapeless », « void », « nameless », etc.

Mais qui dit nostalgie implique perte, et dans ce cas, bien sûr, perte de sens : désémantisation. En effet, si l'objet de la quête — i.e. la destruction de l'Anneau — est de faire échec à la victoire finale du chaos, c'est-à-dire la victoire de Sauron (dont le nom ne manque pas de suggérer « saurien » : serpent ou dragon, symboles quasi-universels du chaos dans moult mythologies), il apparaît que cette quête est rendue nécessaire par l'euphémisation indue des modèles, et du fait de la personnification du chaos, dire qu'il menace quand le réel est indifférencié n'est pas une tautologie dans *The Lord of the Rings*. C'est donc ici le cosmos lui-même qui est survalorisé ; Gandalf, le personnage autour duquel s'articulent tous les aspects de la Quête, définit son rôle en ces termes :

But I will say this: the rule of no realm is mine... But all worthy things that are in peril as the world stands, those are in my care. And for my part, I shall not wholly fail my task... if anything passes through this night that can still grow fair or bear fruit again in days to come.

De même, le rappel des origines répond à un oubli ou à une dévaluation de ces dernières. Ce qui pour les « sages » et les « initiés » de Middle-Earth relève de l'Histoire est oublié par la population, ou survit de manière tronquée et appauvrie sous forme de légendes. On trouve d'innombrables références, d'une part à des événements ou des connaissances dont seuls les sages se souviennent et, d'autre part, à un scepticisme souvent ricanant (celui des critiques ?) à l'égard de « légendes », ou alors à une crédulité qui, pour être préférable au scepticisme, n'en reste pas moins une réduction du déchiffrement de la hiérophanie à un ânonnement superstitieux. Parlant des « hommes de

Westernesse », Tom Bombadil conclut : « few now remember them... yet still some go wandering, sons of forgotten kings walking in loneliness, guarding from evil things folk that are heedless ». Nous trouvons un parfait exemple de ces derniers dans les personnages de Ted Sandyman, le sceptique de service en poste à Hobbiton, et de Sam Gamgee, détenteur par excellence de la foi du charbonnier :

‘Queer things you do hear these days, to be sure’, said Sam.

‘Ah’, said Ted, ‘you do if you listen. But I can hear fireside-tales and children’s stories at home if I want to.’

‘No doubt you can,’ retorted Sam, ‘and I daresay there’s more truth in some of them than you reckon. Who invented the stories anyway? Take dragons now.’

‘No thank’ee,’ said Ted, ‘I won’t. I heard tell of them when I was a youngster, but there’s no call to believe in them now. There’s only one dragon in Bywater, and that’s Green,’ he said, getting a general laugh.

Nous voyons donc s’opérer, dans le cadre d’un mouvement descendant du Cosmos vers le Chaos, la dégradation d’une connaissance de la situation originelle en légende et une assimilation de la légende à la fiction, à savoir, à un récit dont l’objet n’est pas d’être cru mais de divertir : « quant aux arts « naïfs », « archaïques », « populaires » sous les formes figées que sont les arts de masses,... ce ne sont pas des arts mais des divertissements ».

Il semblerait donc que pour Pierre Guiraud, à qui nous devons la citation ci-dessus, plus une forme d’expression est codifiée, moins elle mérite le titre « d’art ». Nous pourrions paraphraser Sam Gamgee et lui répondre : « I daresay there’s more art in some of them than you reckon », mais nous ne nous lancerons pas dans ce débat quelque peu stérile. Plus intéressant dans le cadre de notre propos est le concept « d’expression codifiée ». Pour reprendre la terminologie de Frye, nous dirons que *The Lord of the Rings* est un genre « sentimental » en ce sens qu’il s’agit de la reprise et du dépoussiérage d’un genre passé de mode, du romance en l’occurrence ; forme d’expression étroitement codifiée s’il en fût. Une codification d’autant plus marquée qu’elle résulte en partie d’une inscription des récits individuels dans une lignée textuelle dont les premiers auteurs, les ancêtres fondateurs sont presque toujours anonymes. *The Lord of the Rings* n’est, bien sûr, pas une exception à cette règle et la question que pose Sam dès le premier chapitre — « who invented the stories anyway? » —, ainsi que son amour immodéré pour le genre mettent ironiquement l’auteur lui-même en abyme. Or, une des exigences de ce genre est que le lecteur « s’y retrouve » ; parlant des enfants et de la réponse à donner à leur question « Is it true? », Tolkien écrit dans son essai « On Fairy-Stories » :

Far more often they have asked me: “was he good? was he wicked?” That is: they were more concerned with getting the Right side and the Wrong side clear. For that is a question equally important in History and in Faërie.

Dans le cas qui nous occupe, la question de la prise de position est directement liée à celle de la véridiction. Les « méchants » sont, entre autres, ceux qui ne croient pas que « c’est vrai ». Selon Todorov, le merveilleux est une réponse à la question que pose le fantastique et, inlassablement, la question est posée dans *The Lord of the Rings*, et obtient presque toujours la réponse merveilleuse. Nous voulons parler ici de l’utilisation extensive de la modalisation épistémique. Pas une description d’événement surnaturel qui ne s’accompagne de « seem », « appear », etc., où le narrateur joue à douter, et à faire

douter, pour mieux révéler et transformer le doute en certitude positive ; c'est ce scepticisme du narrateur — pour rhétorique qu'il soit — qui objective la dimension surnaturelle de l'événement en question. De plus, Tolkien a également recours à un procédé dont Todorov nous dit qu'il contient l'essence même du merveilleux en littérature, à savoir la littéralisation de la métaphore. La transformation du doute en certitude et celle de l'image poétique en pied de la lettre peuvent s'accomplir implicitement, grâce au contexte, immédiatement après la description modalisée ou métaphorique d'un événement ou plusieurs chapitres plus loin ; ou alors, grâce à une dissipation explicite de ce doute. La rencontre des Hobbits et du Saule dans la Vieille Forêt est à la fois marquée du sceau de la modalité et de celui de la métaphore : « Only a gentle noise on the edge of hearing, a soft fluttering *as of* a song half whispered, *seemed to stir in the boughs above* » (souligné par nous) ; une page plus loin, le cliché poétique de l'arbre qui murmure cesse d'en être un dès que l'arbre en question s'avère être doué de raison ; et quand Frodo et Sam tentent d'y mettre le feu pour sauver Merry qu'il a avalé après l'avoir endormi par son chant, le hobbit s'écrie : « Put it out! Put it out!... He'll squeeze me in two, if you don't. *He says so!* » (souligné par nous).

Cette resémantisation des clichés et des métaphores va de pair avec l'intervention de ceux que nous appellerons les « personnages savants ». C'est en effet à ces derniers (Aragorn, Bombadil, Elrond, Gandalf, etc.) que le lecteur doit la plupart de ses certitudes, ce sont eux toujours qui transforment les peurs superstitieuses en crainte respectueuse à l'égard du sacré ; autrement dit, leur rôle est de donner à ce qui ressortit aux procédés narratifs mentionnés ci-dessus une valeur systémique et théorique. Les rappels des origines dont nous avons parlé plus haut apparaissent comme des stases dans la narration, stases durant lesquelles les événements qui se sont produits précédemment se trouvent intégrés dans une trame beaucoup plus vaste que celle du récit lui-même, à savoir la trame du mythe qui le sous-tend. Nous voyons des actants confrontés à des séries d'épreuves arriver enfin — l'espace dans un univers fondé par le mythe étant hétérogène — à des lieux protégés. Là, les épreuves subies se trouvent resituées dans la trame mythique, et donc revêtues de sens, et, toujours en fonction de cette trame, la stratégie à venir est déterminée. Une stratégie qui recoupe d'ailleurs la stratégie narrative elle-même. L'éclatement de la Compagnie en sous-groupes poursuivant chacun une sous-quête essentielle à la réalisation de la Quête, correspond à la reprise par Tolkien d'une stratégie narrative médiévale que les spécialistes désignent du joli nom « d'interlace narrative ». C'est ici que nous pouvons parler de métamythe (où finit le néologisme et où commence le barbarisme ?), car si *The Lord of the Rings* est un mythe au sens de récit imaginaire des actes qui fondent notre réel — « For the time comes of the Dominion of Men, and the Elder kindred shall fade or depart » — il a aussi une valeur de signifiant dans un discours dont le signifié est la valorisation du mythe en général.

Dans le cadre de cette narration hétérogène, le « savoir-être » du héros est fonction du savoir-être et du « savoir-faire » d'autres personnages. Quand le « faire-persuasif » de ces derniers échoue, les événements qui en résultent apparaissent comme une confirmation de la véracité de discours dans son acception ponctuelle (« je l'avais bien dit... »), mais aussi, par voie de conséquence, dans ce qui fonde ledit discours, à

savoir, le présupposé de la véracité du discours mythique lui-même. L'exemple le plus frappant à cet égard est celui de Boromir qui, désirent posséder l'Anneau, affirme la fausseté des raisonnements de Gandalf et d'Elrond tandis que tout dans son comportement et son langage confirme la justesse des raisonnements en question : « Gandalf, Elrond - all these folk have taught you to say so [We cannot use the Ring]... Yet often I doubt (souligné par nous) if they are wise and not merely timid... True-hearted Men, they will not be corrupted ». Plus loin, la corruption à l'œuvre est révélée tant dans le fait qu'il tente d'arracher l'Anneau de force à Frodo, que dans la description du personnage en action : « His fair and pleasant face was hideously changed; a raging fire was in his eyes ».

Tolkien écrit dans son essai : « [a man]... described myth and fairy-stories as 'lies'; though to do him justice, he was kind enough and confused enough to call fairy-story making 'Breathing a lie through Silver' ». Sa réponse à cette affirmation dans *The Lord of the Rings* pourrait être résumée ainsi : « Breathing a truth through Silver lies ». Selon Greimas, « la création des illusions référentielles... sert toujours à la production des effets de sens « vérité » ». Ici, cet effet de sens est, comme nous l'avons vu, dédoublé : il porte, d'une part, sur le récit lui-même, et le lecteur se demande « si tout ça s'est vraiment passé » (« Is it true? »), mais aussi, d'autre part, sur une « vérité universelle » sous-jacente dont le récit n'est qu'un signifiant possible parmi d'autres (« Was he good? Was he wicked? »). *The Lord of the Rings* repose sur un paradoxe sans cesse reformulé : « non, ça ne s'est pas vraiment passé, mais ça n'en est que plus vrai ».

Dès que le lecteur se prête au jeu du “croire-vrai” au premier degré — ce que Tolkien appelle « Secondary Belief » — il se trouve pris dans un jeu véridictoire qui dépasse le cadre de l'histoire en question. Or dans *The Lord of the Rings* le problème de la véridiction est central. En effet, si le lecteur croit vrai qu'Aragorn, par exemple, accomplit et dit certaines choses, et croit vrai ce qu'Aragorn dit, c'est explicitement qu'il est requis de lui qu'il croie en la véracité du discours mythique ; en voici un exemple particulièrement parlant :

'Halflings!' laughed the rider that stood beside Eomer. 'Halflings! But they are only a little people in old songs and children's tales out of the North. Do we walk in legends or on the green earth in the daylight?'

'A man may do both,' said Aragorn. 'For not we but those who come after will make the legends of our time. The green earth, say you? That is a mighty matter of legend, though you tread it under the light of day!'

En d'autres termes, nous sommes les ancêtres mythiques des générations futures. Il ne s'agit d'ailleurs pas ici d'un nouveau mythe qui s'emboîte dans le précédent : le temps non plus n'est pas homogène dans ce contexte, et — en plus des elfes qui, du fait de leur immortalité, demeurent dans le cosmos qu'ils ont contribué à fonder — les nouveaux ancêtres mythiques apparaissent comme une réactualisation des ancêtres premiers. Aragorn, par exemple, est un descendant direct de Beren via Elendil, et sa destinée est quasiment calquée sur celle de ces derniers (grossièrement, une union avec une dame elfique en récompense d'avoir sauvé le monde — la dame elle-même étant une descendante directe des aïeules d'Aragorn). Loin d'être une preuve que le

merveilleux est un sous-genre où règnent les ficelles, ce travail au calque révèle la cohérence parfaite de cette écriture — quand elle est bonne — et est signifiant.

En effet, ce thème de la lignée ininterrompue nous renvoie, bien sûr, à celui du phénix (« ... Deep roots are not reached by the frost./ From the ashes a fire shall be woken... Renewed shall be blade that was broken./ The crownless again shall be king ».). Ce qui est exprimé ici c'est l'universalité des modèles : l'action est pour ainsi dire accomplie par le même personnage à plusieurs ères d'intervalle. Et il est prévu qu'elle le soit, ainsi que le montrent les quelques vers que nous venons de citer. Or quand nombre de ces légendes prennent la forme d'anciennes prophéties qui se réalisent au cours du récit, il apparaît qu'au-delà de la resémantisation de Middle-Earth, c'est la resémantisation des légendes qui est en jeu puisque l'oubli et/ou le mépris de ces dernières sont à la fois symptômes et causes de la résurgence du chaos. Il ne s'agit pas d'un appel à la superstition, mais bien au contraire de la dissipation d'une confusion qui y a mené les hommes quand, toujours selon Aragorn, les légendes ont été vidées de leur sens : « ... only fables that Men have made *as true knowledge fades* » (souligné par nous). Ainsi, comme nous l'avons dit et répété, le véritable objet de la Quête est la restitution au mot légende de son sens premier : en latin, *legenda*, « destiné à être lu » ; nous aurions pu dire la restitution de son sens mythique, car qu'est-ce que l'étymologie sinon une « nostalgie des origines » ? Et qu'est-ce que *legenda* sinon *muthos* en grec ?

Bien entendu, le principe que nous venons de dégager s'applique tout autant au récit lui-même. Tolkien critique les chercheurs que la parenté structurale entre les récits ultra-codifiés qu'offre le roman amène à nier l'individualité desdits récits :

To investigators of this sort recurring similarities... seem specially important. [...] They are inclined to say that any two stories that are built round the same folk-lore motive, or are made up of a generally similar combination of such motives, are 'the same story'. We read that Beowulf 'is only a version of *Dat Erdmänneken* ; that 'The Black Bull of Norway is Beauty and the Beast, or 'is the same story as Eros and Psyche'; that the Norse Mastermaid (or the Gaelic Battle of the Birds and its many congeners and variants) is 'the same story as the Greek tale of Jason and Medea'.

Ce faisant, il se présente, à l'instar d'Aragorn, comme un paradoxe. En reprenant des techniques narratives, des créatures et des thèmes traditionnels, il se fond dans la masse plus ou moins indifférenciée et anonyme des contributeurs à un genre qui, comme le dit Barthes, multiplie les signifiants pour un signifié unique, un genre où la multiplication des histoires équivaut à l'enrichissement d'une seule et même histoire :

'Beren now, he never thought he was going to get that Silmaril from the Iron Crown in Thangorodrim, and yet he did, and that was a worse place and a blacker danger than ours. But that's a long tale, of course, and goes on past the happiness and into grief and beyond it — and the Silmaril went on and came to Eärendil. And why, sir, I never thought of that before! We've got — you've got some of the light of it in the star-glass that the Lady gave you! Why, to think of it, we're in the same tale still! It's going on. Don't the great tales never end?'

'No, they never end as tales,' said Frodo. 'But the people in them come, and go when their part's ended. Our part will end later - or sooner.'

Mais parallèlement, en redéfinissant certains de ses emprunts à la tradition, en inventant de nouveaux, en métissant la technique narrative du roman avec la technique narrative du roman moderne et, par dessus tout, en marquant le récit du sceau de la réflexivité, il affirme son individualité et devient lui-même un nouvel ancêtre fondateur, un critère d'évaluation de tout récit merveilleux publié depuis la parution de *The Lord of the Rings*.

S'il y a — problème épineux — des leçons à tirer de la littérature, celle que nous pourrions tirer de *The Lord of the Rings* est justement de ne jamais perdre le mythe — ou la légende — de vue. Qu'on ne nous reproche pas de préconiser une passivité béate à l'égard de tels récits, attitude que Barthes a dénoncée à juste titre. Il nous semble, au contraire, qu'il nous faut être constamment à l'affût de ce qu'ils ont à nous dire : une attitude faite à la fois de méfiance et d'émerveillement. Car il est impossible d'échapper au mythe. L'échec d'une telle tentative (qui serait de penser qu'on y est parvenu) mènerait à cet obscurantisme dont parle Aragorn et que Barthes stigmatise ; et la réussite — Eru merci, ce n'est qu'une vue de l'esprit — mènerait, elle, à une culture morte de froid. En dépoussiérant le mythe avec un plumeau magique en plumes de phénix, Tolkien nous a rappelé que « l'imagination au pouvoir » n'en est pas un : que serait le réel sans la fiction ?, la raison sans l'imaginaire ? Car la pensée homo-analogique n'est pas un pis-aller ou un stade primitif de la pensée scientifique, elle est simplement une approche différente de la structuration du réel. Le savant utilise des signes dont le signifiant colle arbitrairement — ou prétend le faire — à un signifié et un seul, des signes qui s'effacent humblement devant les relations de causalité dont ils rendent compte. Le créateur de mythes utilise des signes dont le signifiant déteint sur le signifié. Il ne prétend pas dire le réel, mais nous dans le réel. Barthes avait bien raison en parlant de « luxe », mais le mythe, ne lui en déplaise, ne prend justement pas sa source dans l'utile mais dans l'essentiel, il ne relève pas du Besoin mais du Désir. Le Graal n'est pas seulement un saint bol, c'est un symbole.

Ibid., p. 1008.

Ibid., p. 530.

Ibid., p. 487.

Ibid., p. 490.

Ibid., p. 145.

Mircea Eliade, op. cit., pp. 68-70.

Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* (Paris : Bordas), 1969, p. 220.

J.R.R. Tolkien, *The Lord of the Rings*, op. cit., pp. 788-789.

Ibid., p. 161.

Ibid., p. 57.

Pierre Guiraud, *La Sémiologie* (Paris : Presses Universitaires de France), 1971, p. 24.

Ibid., pp. 31-33.

Northrop Frye, *Anatomy of Criticism* (Princeton : Princeton University Press Paperback Edition), 1970, p. 49.

J.R.R. Tolkien, *Tree and Leaf* (London : Unwin Paperbacks), 1975, p. 42.

Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* (Paris : Editions du Seuil), 1970, p. 49.

Ibid., p. 85.

J.R.R. Tolkien, *The Lord of the Rings*, op. cit., p. 131.

Ibid., p. 133.

Ibid., p. 1007.

Pour les définitions des termes "savoir-être", "savoir-faire" et "faire-persuasif" cf Algirdas Greimas et Joseph Courtès, *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (Paris : Hachette), p. 321 et p. 418.

J.R.R. Tolkien, *The Lord of the Rings*, op. cit., p. 418.

Ibid., p. 419.

J.R.R. Tolkien, *Tree and Leaf*, op. cit., p. 55.

Algirdas Greimas et Joseph Courtès, *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, op. cit., p. 418.

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

J.R.R. Tolkien, *The Lord of the Rings*, op. cit., p. 455.

Ibid., p. 186.

Ibid., pp. 462-463.

J.R.R. Tolkien, *Tree and Leaf*, op. cit., p. 24.

J.R.R. Tolkien, *The Lord of the Rings*, op. cit., p. 739.

¹ Roland Barthes, *Mythologies* (Paris : Editions du seuil), 1957, pp. 195-202.

² J.R.R. Tolkien, *The Lord of the Rings* (London : Grafton Books), 1991, p. 9.

³ Mircea Eliade, *Le Sacré et le profane* (Paris : Gallimard), 1965, p. 172.