



HAL
open science

L'Elfe comme figure d'auteur dans le Cycle du Vieux Royaume de Jean-Philippe Jaworski

Vinciane Passeiro

► **To cite this version:**

Vinciane Passeiro. L'Elfe comme figure d'auteur dans le Cycle du Vieux Royaume de Jean-Philippe Jaworski. Littératures. 2021. dumas-03622168

HAL Id: dumas-03622168

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03622168>

Submitted on 28 Mar 2022

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3
Département de Littérature & linguistique françaises et latines
Mention : Lettres
Parcours-type : Langue et littérature françaises

L'Elfe comme figure d'auteur
dans le Cycle du Vieux Royaume
de Jean-Philippe Jaworski

Mémoire de Master 1 préparé sous la direction de
Mme. Maud Pérez-Simon
M. William Blanc

par Vinciane Passeiro
Année universitaire 2020-2021



REMERCIEMENTS

Je remercie ma directrice de recherche, Mme. Maud Pérez-Simon, d'avoir accepté de me diriger cette année, de m'avoir si bien aiguillée, aidée et soutenue, et pour sa gentillesse et sa bienveillance à mon égard.

Je remercie mon co-directeur de recherche, M. William Blanc, qui m'a donné l'opportunité d'intégrer ce master, m'a appris tant de choses et m'a fait découvrir ce merveilleux auteur qu'est Jean-Philippe Jaworski, et pour son aide précieuse et sa bienveillance.

Je remercie aussi ma mère, pour son soutien et sa patience lors de mes intenses moments de réflexions à haute voix, lorsqu'elle rentrait pourtant fatiguée de ses dures journées de travail.

Et je remercie
Jean-Philippe Jaworski,
Pour ses beaux récits,
Sa plume et sa poésie,
Ses elfes farceurs ;
Pour son imagination,
Et toutes mes heures
Passées à la réflexion
Sur la prose ou presque
De ces êtres si charmeurs,
Facéties elfiques,
Aux effets forts enjôleurs.

Table des matières

INTRODUCTION.....	3
Partie I : Présentation du corpus et analyse du sujet et de ses termes.....	8
A. Contextualisation.....	8
1. L'auteur, son œuvre, ses inspirations.....	8
2. Résumé du corpus.....	11
B. Qu'est-ce qu'un elfe ?.....	15
1. Les origines des elfes.....	15
2. Les elfes dans la fantasy.....	21
3. Les elfes de Jean-Philippe Jaworski.....	24
3.1. Les elfes dans l'Histoire du Vieux Royaume.....	24
3.2. Les elfes dans l'œuvre et leurs caractéristiques.....	26
C. Qu'est-ce qu'un auteur ?.....	29
1. Éléments de définition.....	29
2. L'auteur antique et médiéval.....	34
Partie II : Annoeth : l'elfe conteur d'histoires dans L'Elfe et les Égorgeurs.....	36
A. Mise en abyme : définition et mise en place.....	36
1. Définition.....	36
2. La mise en abyme dans L'Elfe et les Égorgeurs.....	39
B. Les effets produits par la mise en abyme.....	42
1. Les répercussions du conte sur la nouvelle : une mise en abyme inversée ?.....	42
2. Fin et non-fin.....	47
C. Du conteur à l'auteur.....	49
1. Le discours méta.....	49
2. Pouvoir décisionnel.....	53
Partie III : Parole d'Elfe, parole d'auteur.....	56
A. La parole incantatoire de l'elfe.....	56
1. La cadence.....	56
2. Du poète symboliste au poète magicien.....	59
B. L'art de la rhétorique.....	65
1. Définition de la rhétorique et application.....	65
2. Acte de langage et persuasion.....	69
3. Style d'auteur.....	72
C. Auctorialité et immortalité.....	75
1. Production de récit par procuration.....	75
2. Production de récit par contact.....	78
3. Le récit : postérité de l'auteur et immortalité de l'elfe.....	80
CONCLUSION.....	83
Annexes.....	85
Annexe 1.....	85
Annexe 2 :.....	86
BIBLIOGRAPHIE.....	87

INTRODUCTION

Le « Cycle du Vieux Royaume » est un cycle littéraire de *fantasy* écrit par l'auteur français contemporain Jean-Philippe Jaworski. Il a suivi des études de Lettres Modernes, et enseigne dorénavant dans un lycée à Nancy¹. Il est aussi créateur de jeux de rôles, et auteur d'un second cycle de *fantasy*, une saga celtique intitulée « Rois du Monde »². Son cycle du Vieux Royaume, sur lequel nous travaillerons, se compose de deux recueils de nouvelles intitulés *Janua Vera*³ (2007) et *Le Sentiment du Fer*⁴ (2013), et d'un roman intitulé *Gagner la Guerre*⁵ (2009).

D'après le dictionnaire *Le Robert*, la *fantasy* est un « genre littéraire⁶ dans lequel l'action se déroule dans un monde imaginaire peuplé d'êtres surnaturels »⁷. Elle apparaît dans la deuxième moitié du XIXe siècle en Angleterre⁸, période durant laquelle se développe un goût prononcé pour les contes, la littérature enfantine et les récits merveilleux⁹. Il existe un important lien de filiation entre le conte et la *fantasy*, mais cette dernière entend se diversifier, se diriger tant vers les enfants que vers les adultes¹⁰. Nous le voyons avec, par exemple, *Le Hobbit* de J. R. R. Tolkien, paru en 1937, davantage à destination des enfants, puis *Le Seigneur des Anneaux*, paru en 1954-1955, qui tend à s'élargir vers un public adulte¹¹. Il en est de même avec les œuvres de C. S. Lewis que sont *Narnia* (1950-1956) et *Till We Have Faces* (1956)¹². D'après Anne Besson, contrairement au conte qui est un récit court, la *fantasy* se caractérise par « l'allongement et la diversification des structures et des formes, qui s'établissent parfois sur de longs romans en cycles ou séries, et son inventivité repose sur la construction de mondes foisonnants. »¹³. En effet, les œuvres de *fantasy* plongent le lecteur dans un monde secondaire, créé par l'auteur et se situant entre le réel et le merveilleux. Cette pratique a connu un essor après Tolkien, qui a construit une mythologie et un arrière-plan historique très

1 Les Moutons Électriques, Jean-Philippe Jaworski, [en ligne], consulté le 1 Juin 2021, URL : <https://www.moutons-electriques.fr/jean-philippe-jaworski>

2 *Ibid.*

3 Jean-Philippe JAWORSKI, *Janua Vera*, Lyon, Les Moutons Électriques, 2007.

4 Jean-Philippe JAWORSKI, *Le Sentiment du Fer*, Montélimar, Les Moutons Électriques, coll. Hélios, 2013.

5 Jean-Philippe JAWORSKI, *Gagner la Guerre*, Lyon, Les Moutons Électriques, coll. La Bibliothèque Voltaïque, 2009.

6 Nous précisons que la *fantasy* s'étend aussi à d'autres domaines, comme les jeux vidéos (*Donjons&Dragons*) ou le cinéma.

7 « *Fantasy* », *Le Robert (dico en ligne)*, consulté le 30 Mai 2021, URL : <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/fantasy>

8 Anne BESSON, « *Fantasy* », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 1 juin 2021. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/fantasy/>

9 Anne BESSON, « Du conte à la *fantasy*, anatomie d'un filiation », *Bibliothèque Nationale de France* [en ligne], consulté le 1 Juin 2021, URL : <https://fantasy.bnf.fr/fr/comprendre/du-conte-la-fantasy-anatomie-dune-filiation/>

10 Anne BESSON, « *Fantasy* », *art. cit.*

11 *Ibid.*

12 *Ibid.*

13 Anne BESSON, « Du conte à la *fantasy*, anatomie d'un filiation », *Bibliothèque Nationale de France* [en ligne], *op. cit.*

précis, inventé des langues et dessiné des cartes dans son processus de création de la Terre du Milieu. Nous pouvons citer comme exemple contemporain l'auteur américain du *Trône de Fer*, G. R. R. Martin, qui s'inscrit dans cette tradition.

Dans le conte comme dans la *fantasy*, nous retrouvons « des personnages et des motifs (des nains, des elfes, des monstres, des objets magiques), mais aussi des structures profondes et des archétypes »¹⁴. L'auteur de *fantasy* trouve ses sources d'inspiration dans les mythes ou la littérature médiévale dont il réinvestit les motifs¹⁵. Ainsi retrouvons-nous dans les œuvres de *fantasy* « la grandeur des héros et des enjeux, la dimension de sacré immanent et souvent le cadre pré-technologique, où la magie remplace la science »¹⁶. Pour ces raisons, les œuvres de *fantasy* sont considérées comme des œuvres médiévalistes. Le médiévalisme correspond à une fascination moderne pour un Moyen-Âge fantasmé, c'est une image contemporaine du Moyen-Âge qui n'est pas représentative de ce qu'il était réellement. Le médiévalisme naît sous l'influence du romantisme au XIXe siècle, en opposition à l'esprit cartésien des Lumières¹⁷. Le Moyen-Âge devient une époque représentant l'irrationnel, le rêve, la magie ; les œuvres médiévalistes deviennent un moyen d'échapper au monde réel, de se plonger dans un passé glorieux aux valeurs fantasmées¹⁸.

Pour autant, si les œuvres de *fantasy* restent majoritairement axées sur le Moyen-Âge, elles empruntent tout de même souvent des éléments aux autres époques historiques, qui viennent alors se mêler dans l'univers médiévaliste créé¹⁹. En effet, si les motifs de noblesse et de chevalerie inspirés de la littérature médiévale et des cycles arthuriens sont grandement réinvestis, il arrive que la *fantasy* s'imprègne aussi de motifs et images inspirés de l'Antiquité²⁰ ou la Renaissance²¹, en autres, ou bien des éléments considérés comme médiévalisants comportant ainsi, par exemple, des références celtiques²². La *fantasy* s'intéresse beaucoup aux peuples celtes, qui renvoient à une idée de vie en harmonie avec la nature, de magie, de temps reculés, aux origines de l'humanité, en adéquation avec une volonté d'opposition à la modernité industrielle et à la rationalité²³.

En cela, la *fantasy* est un genre marqué par le syncrétisme ; c'est d'ailleurs ce qu'en dit Jean-Philippe Jaworski : « C'est un signal envoyé au public, qu'il soit de *fantasy* ou qu'il vienne d'autres genres :

14 *Ibid.*

15 Anne BESSON, « Fantasy », *art. cit.*

16 *Ibid.*

17 William BLANC, *Le Roi Arthur : un mythe contemporain*, Paris, Libertalia, 2016.

18 *Ibid.*

19 Notons par exemple que *Le Seigneur des Anneaux* se déroule dans un univers médiévaliste majoritairement inspiré du Moyen-Âge, et que la Comté renvoie pourtant au XIXe siècle, non au Moyen-Âge.

20 Par exemple, *Conan le Cimmerien* (1932) de Robert E. Howard.

21 Les récits du Vieux Royaume de Jean-Philippe Jaworski sur lesquels nous allons travailler sont inspirés de la Renaissance Italienne, qui correspond à la fin du Moyen-Âge et au début de la Renaissance française.

22 Nous rappelons que Jean-Philippe Jaworski est aussi l'auteur d'un cycle celtique, « Rois du Monde ».

23 William BLANC, *Le Roi Arthur : un mythe contemporain*, Paris, Libertalia, 2016.

on est dans de la *fantasy*, et la *fantasy* est une littérature du syncrétisme, du mélange. »²⁴.

En France, la *fantasy* a connu une expansion à partir des années 2000, sous l'impulsion de la sortie des adaptations cinématographiques du *Seigneur des Anneaux* par Peter Jackson, mais aussi des romans *Harry Potter* de J. K. Rowling²⁵.

Cependant, l'engouement pour la *fantasy* a aussi provoqué un appauvrissement du genre. Elle est devenue exploitable, faisant naître une *fantasy* commerciale, la « *Big Commercial Fantasy* », entraînant ainsi une réduction de la qualité des œuvres et une dévalorisation du genre. Jean-Philippe Jaworski remarque cela et le déplore :

« Une œuvre est littéraire si elle parvient à combiner, de quelque façon que ce soit, profondeur et poétique. [...] Malheureusement, la catégorisation opère aussi une ségrégation. Alors que les œuvres fondatrices de la *fantasy* moderne sont authentiquement littéraires – *Le Puits au bout du Monde* de Morris, *Le Seigneur des Anneaux* de Tolkien – l'apparition d'éditions ou de collections spécialisées a eu tendance à produire de la *Big Commercial Fantasy*, qui a accredité dans les mentalités du public et des critiques que les littératures de l'imaginaire appartenaient à une infra-littérature. Un effet pervers de ce phénomène est d'induire une baisse d'exigence des éditeurs comme des lecteurs. On en arrive à une dichotomie désolante : d'un côté le divertissement, populaire et creux ; de l'autre, la littérature sérieuse, miroir du monde. »²⁶

Cette dévalorisation explique en partie pourquoi la *fantasy* est un genre encore assez peu présent dans le domaine universitaire, même s'il tend à l'intégrer de plus en plus. Anne Besson, dont le corpus de thèse achevée en 2001 comprenait des œuvres de *fantasy*, de Tolkien et Ursula Le Guin notamment²⁷, rapporte dans un entretien pour le site internet *La Garde de Nuit* daté de 2019 que, dans le milieu universitaire, « assez peu de personnes travaillent sur la *fantasy*, malheureusement. »²⁸. Elle précise qu'il est souvent nécessaire d'avoir une bonne connaissance littéraire, au-delà de la *fantasy*, pour « être pris au sérieux »²⁹. Elle ajoute que « C'est moins le cas pour développer des recherches : il y a beaucoup de colloques, beaucoup de revues, beaucoup de possibilités de recherches intéressantes, et une véritable demande d'expertise sur les contenus »³⁰. Mais elle précise que cela ne garantit pas l'accès à un poste universitaire et que, par « résistances

24 Jean-Philippe JAWORSKI in : 'Izareyaël', *Surin et Tafia : rencontre au sommet*, Elbakin [en ligne], 10 Juin 2012, consulté le 30 Mai 2021, URL : <http://www.elbakin.net/interview/exclusive/Surin-et-tafia-rencontre-au-sommet>

25 Anne BESSON, « Fantasy », *art. cit.*

26 Jean-Philippe JAWORSKI dans *Entretiens*, « Entretien avec Fabienne MATUSZINSKI CAMPOS à propos du cycle du Vieux Royaume », in : *Les Miscellanées de Jean-Philippe Jaworski*, Les Moutons électriques, Bulgarie, 2019, p. 185-186.

27 Anne BESSON, « Les entretiens de la Garde de Nuit », *La Garde de Nuit* [en ligne], 19 Juillet 2019, consulté le 1 Juin 2021, URL : <https://www.lagardedenuit.com/entretien-avec-anne-besson/>

28 *Ibid.*

29 *Ibid.*

30 *Ibid.*

protectionnistes »³¹, celui-ci sera plutôt donné à un « spécialiste de Proust »³² qu'à un « spécialiste de George R. R. Martin »³³, notamment en raison de la « rareté des postes »³⁴ disponibles.

Contre la dévalorisation du genre, Anne Besson rappelle :

« La fantasy est pourtant un genre noble et puissant à plus d'un titre ; héritière d'une filiation millénaire qui la rattache aux plus anciennes traditions du merveilleux, porteuse de valeurs morales et habitée par le sens du sacré, elle a inspiré des œuvres importantes dès la fin du XIX^e siècle. »³⁵

En adéquation avec cette idée, Jean-Philippe Jaworski participe à la conservation de la noblesse première du genre :

« Je m'efforce de soigner le style [...]. Pourquoi diable faudrait-il, au nom de je ne sais quelles segmentations commerciales, séparer le divertissement de l'esthétique ? Par conséquent, j'ai en effet aspiré dès l'origine à donner un vernis littéraire à mon univers [...] je m'efforce d'en soigner la poétique. »³⁶

Pour notre étude, nous avons choisi de travailler sur les elfes de Jean-Philippe Jaworski. D'abord, il est toujours intéressant d'observer la façon dont les auteurs de *fantasy* traitent dans leurs œuvres ce type de personnages, avec tout l'héritage tolkienien que cela impose de prendre en compte. Jean-Philippe Jaworski en témoigne d'ailleurs : « ils [les elfes] m'ont demandé énormément de travail, car j'ai voulu rendre hommage à Tolkien, mais sans reprendre son message christianisé, puisqu'il a christianisé des figures païennes »³⁷. Quelles sont donc les caractéristiques propres à ces elfes-ci ? Quelles références ont pu nourrir leur création ? Se rapprochent-ils davantage des figures païennes que ne le font ceux de Tolkien ?

L'auteur précise aussi, à propos de ses elfes :

« J'ai caché quelque chose dans le roman, présent chez les elfes. Je n'en dis pas plus [...] J'ai réfléchi sur le temps : dans la mesure où j'ai pris l'elfe canonique qui vieillit très lentement [...] ils n'ont pas le même regard sur le temps et la société, ce qui m'a permis de mettre en place une sorte de philosophie, fondée sur la quête de ce qu'on appelle le ravissement, une forme d'extase, de mysticisme, à laquelle on peut accéder soit par ce qu'ils appellent la sagesse, la contemplation, soit par ce qu'ils appellent la fugue, le jeu sous toutes ses formes. Je résume à très grands traits... [...] j'ai en quelque sorte construit un autre système moral et les ai fait ensuite agir en fonction de ce

31 *Ibid.*

32 *Ibid.*

33 *Ibid.*

34 *Ibid.*

35 Anne BESSON, « Fantasy », *art. cit.*

36 Jean-Philippe JAWORSKI dans *Entretiens*, « Entretien avec Fabienne MATUSZINSKI CAMPOS à propos du cycle du Vieux Royaume », *op. cit.*, p. 186

37 Jean-Philippe JAWORSKI dans : "Izareyael", *Surin et Tafia, rencontre au sommet*, Elbakin [en ligne], 2012, consulté le 1 Juin 2021, URL : <http://www.elbakin.net/interview/exclusive/Surin-et-tafia-rencontre-au-sommet>

système moral, même s'ils n'en livrent quasiment aucune clef : il n'y a qu'un des personnages, Annoeth Veiddawc, qui en livre parfois quelques-unes. D'ailleurs, je les ai piégés aussi : s'il y a des gens très, très, très courageux, je les invite à essayer de découvrir le sens exact du nom d'Annoeth Veiddawc, puisque je ne l'ai pas inventé mais suis allé le chercher quelque part. Les Elfes sont donc des créatures ludiques, et ils ont été l'objet d'un jeu pour moi puisque j'ai caché un certain nombre de choses chez eux, soit de ma création, soit inspirées de différentes littératures. »³⁸

Voilà donc une raison supplémentaire de nous intéresser aux elfes de Jean-Philippe Jaworski ; qu'a-t-il caché chez eux ? Nous ne prétendons pas pouvoir répondre avec certitude à cette question ; nous nous efforcerons du moins d'émettre des hypothèses à ce propos. Dans cette étude, nous nous attacherons à mettre en lumière les liens qui semblent se tisser entre les elfes de Jean-Philippe Jaworski et une figure d'auteur, une instance auctoriale. Pour cela, nous étudierons un corpus constitué principalement des nouvelles *L'Elfe et les Égorgeurs*³⁹, *Comment Blandin Fut Perdu*⁴⁰, et du roman *Gagner la Guerre*⁴¹. Pour compléter notre recherche et venir renforcer certains aspects de notre argumentation, nous ferons aussi quelquefois référence à d'autres nouvelles faisant partie des récits du Vieux Royaume, à savoir *Le Conte de Suzelle*⁴², *Le Sentiment du Fer*⁴³ et *La Troisième Hypostase*⁴⁴, et aux « Annexes » du recueil *Janua Vera*⁴⁵.

Nous débiterons notre recherche en nous intéressant aux diverses sources qui ont pu nourrir le travail de Jean-Philippe Jaworski ; en proposant un aperçu de la figure de l'elfe dans l'Histoire, dans la *fantasy*, rapidement, et dans l'univers du Vieux Royaume ; puis en apportant des éléments de définition sur ce qu'est un auteur, en précisant quelle utilisation nous en ferons.

Suite à cela, nous nous arrêterons sur l'elfe Annoeth dans *L'Elfe et les Égorgeurs*, nouvelle dans laquelle les liens entre l'elfe et l'auctorialité semblent particulièrement marqués.

Enfin, nous étendrons notre recherche à propos de l'elfe comme figure d'auteur aux autres elfes peuplant le Vieux Royaume. Nous étudierons en particulier leur langage, et les liens forts que le peuple elfique semble entretenir avec les histoires.

38 *Ibid.*

39 Jean-Philippe JAWORSKI, « L'Elfe et les Égorgeurs », *Le Sentiment du Fer*, Paris, Moutons électriques, coll. Hélios Essentiels, 2019, pp. 69-90

40 Jean-Philippe JAWORSKI, « Comment Blandin fut perdu », *Janua Vera*, in : *Récits du Vieux Royaume*, Paris, Gallimard, coll. Folio SF, 2015, pp. 333-382

41 Jean-Philippe JAWORSKI, *Gagner la Guerre*, in : *Récits du Vieux Royaume*, Paris, Gallimard, coll. Folio SF, 2015, pp. 401-1148

42 Jean-Philippe JAWORSKI, « Le Conte du Suzelle », *Janua Vera*, in : *Récits du Vieux Royaume*, Paris, Gallimard, coll. Folio SF, 2015, pp. 229-258

43 Jean-Philippe JAWORSKI, « Le Sentiment du Fer », *Le Sentiment du Fer*, Paris, Moutons électriques, coll. Hélios Essentiels, 2019, pp. 9-68

44 Jean-Philippe JAWORSKI, « La Troisième Hypostase », *Le Sentiment du Fer*, Paris, Moutons électriques, coll. Hélios Essentiels, 2019, pp. 201-258

45 Jean-Philippe JAWORSKI, « Annexes », *Janua Vera*, Bordeaux, Les Moutons Électriques, coll. La Bibliothèque Voltaïque, [2007] 2014, pp. 374-412

Partie I : Présentation du corpus et analyse du sujet et de ses termes

A. Contextualisation

1. L'auteur, son œuvre, ses inspirations

La culture de Jean-Philippe Jaworski est alimentée par celle du jeu de rôle, dont il est joueur mais aussi créateur. Il est donc naturel de retrouver des liens de parenté entre la constitution des jeux de rôle et celle du Vieux Royaume. Il explique cela dans son entretien avec Fabienne Matuszynski Campos :

« JPJ : J'ai été un joueur passionné ; mon imaginaire est donc nourri par un certain nombre de références rôlistes. Le Vieux Royaume fut avant tout un univers de jeu où j'ai maîtrisé plusieurs scénarios avec les règles d'*Advanced Dungeons & Dragons 2*, puis avec celles de *Dungeons & Dragons 3*. »⁴⁶

Le monde imaginaire d'inspiration médiévale qu'est le Vieux Royaume, avant de devenir le théâtre des récits des nouvelles et du roman, avait été conçu pour le jeu de rôle et existait donc en amont :

« En ce qui concerne l'univers décrit dans *Janua Vera* puis dans *Gagner la guerre*, il s'agit tout d'abord d'un univers de jeu. Je l'avais conçu pour mes joueurs, et pour qu'ils y trouvent leur compte, je l'avais construit avec toute une série de clichés parfaitement reconnaissables, parce que je voulais qu'il leur soit familier : un univers médiéval, avec différentes contrées inspirées de différents régimes médiévaux »⁴⁷

Cette inspiration rôliste explique en parti les archétypes, pouvant parfois sembler « clichés » que l'on retrouve tant dans la construction de l'espace que dans celle des personnages. En effet, l'auteur explique que certains de ces personnages sont conçus selon les classes archétypales que l'on peut trouver, par exemple, dans *Donjons et Dragons* :

« Certaines classes de personnages ont influencé le personnel de mes fictions : le paladin (Ædan de Vaumacel et surtout les chevaliers du Sacre), le prêtre (le confident), le roublard (Benvenuto), le barbare (Cecht), le magicien (Sassanos)... »⁴⁸

Mais, si les jeux de rôles ont été une source d'inspiration pour la constitution d'une partie de la géographie du Vieux Royaume et de certains types de personnages, ils ne sont bien évidemment pas la seule. Ces éléments ont nécessairement dû être étoffés pour leur permettre de passer de l'univers ludique à l'univers littéraire, intégrant alors d'autres sources d'inspiration. L'auteur précise que cette source d'inspiration « s'est mêlée avec d'autres modèles, littéraires, légendaires et historiques »⁴⁹.

Aussi, souligne-t-il :

« Le jeu de rôle ayant lui-même puisé ses archétypes dans des sources littéraires, historiques et cinématographiques, il s'opère dans mon imaginaire une circulation assez naturelle, « transmédiatique » pour utiliser la novlangue, entre les divers matériaux où je

46 Jean-Philippe JAWORSKI dans *Entretiens*, « Entretien avec Fabienne MATUSZINSKI CAMPOS à propos du cycle du Vieux Royaume », in : *Les Miscellanées de Jean-Philippe Jaworski*, Les Moutons électriques, Bulgarie, 2019, p. 160.

47 Jean-Philippe JAWORSKI in : 'Izareyaël', *Surin et Tafia : rencontre au sommet*, Elbakin [en ligne], *op. cit.*

48 Jean-Philippe JAWORSKI dans *Entretiens*, « Entretien avec Fabienne MATUSZINSKI CAMPOS », *op. cit.*, p. 160

49 *Ibid.*

vais puiser l'inspiration. »⁵⁰

Jean-Philippe Jaworski se renseigne aussi abondamment sur la période historique dont il souhaite se rapprocher dans ses récits. Pour créer le Vieux Royaume, il a donc dû effectuer des recherches sur l'Europe des XVe et XVIe siècles, et principalement sur l'Italie pour construire la République de Ciudadalia, dans laquelle se passe majoritairement l'intrigue du roman, dont l'architecture telle qu'elle est décrite rappelle Florence à la Renaissance italienne⁵¹. Les références historiques viennent ponctuer le texte, interviennent dans les détails. Si ces références ne sont pas forcément précisément identifiables par le lecteur, elles possèdent une force évocatrice ; elles parleront à l'imaginaire historique du lecteur, produiront un « effet de réel », et rendront ainsi l'univers fictif plus vraisemblable. Cette nuance de traitement de la référence historique, entre son caractère évocateur et identifiable, tient à la différence entre roman (ou nouvelle) de *fantasy* et roman historique :

« c'est un gros travail et un vrai bonheur de collecter les sources historiques qui vont contribuer à l'effet de réel de la fiction, et on trouve assez souvent des pépites. Dans la mesure où j'écris de la fantasy et pas un roman historique, j'y ajoute un petit jeu qui consiste à laisser des indices à mon lecteur, des références, mais qui ne sont pas explicites : il y a des références à des auteurs, à des peintres, à des personnages historiques, mais qui se trouvent transposés dans un univers fictif. »⁵²

Enfin, le recours aux références historiques et au réalisme, s'il doit être fait avec parcimonie pour ne pas aboutir sur un roman historique, permet de garder l'œuvre du côté de la fantasy sans la laisser tomber dans le merveilleux :

« Une fantasy sans réalisme n'est pas de la fantasy : c'est du merveilleux. Comme son cousin le fantastique, la fantasy a intégré les codes du roman réaliste pour les détourner au service d'une narration qui s'écarte du rationalisme. »⁵³

L'auteur indique que ce procédé est celui que l'on trouve chez Tolkien, notamment dans le premier tome du *Seigneur des Anneaux*. Il donne l'exemple des Cavaliers Noirs, élément merveilleux, qui font irruption dans l'univers familier de la Comté, faisant passer le roman du réalisme au fantastique. Ainsi, « la présence de procédés réalistes favorise l'apparition d'une atmosphère fantastique »⁵⁴.

Cette méthode d'écriture héritée de Tolkien, vient aussi de William Morris, comme l'explique Jean-Philippe Jaworski dans un entretien avec Daria Heinbuch :

50 *Ibid.*, p. 160-161

51 « le Vieux Royaume est un univers créé. Mais il n'est pas créé de toutes pièces, il est vraiment inspiré d'un matériau historique [...]. J'ai beaucoup travaillé sur la Renaissance italienne pour mettre en scène cette république. » (Jean-Philippe Jaworski dans : "Izareyaël", ELBAKIN, *Surin et Tafia, rencontre au sommet, op. cit.*)

52 Jean-Philippe JAWORSKI dans : "Izareyaël", ELBAKIN, *Surin et Tafia, rencontre au sommet, op. cit.*

53 Jean-Philippe JAWORSKI dans *Entretiens*, « Entretien avec Fabienne MATUSZINSKI CAMPOS à propos du cycle du Vieux Royaume », *op. cit.* p. 170

54 *Ibid.*

« J'ai plutôt l'impression de suivre les grands anciens du genre. William Morris a traduit en anglais des sagas majeures – en particulier la Volsungasaga – avant de se lancer dans une série de romans de fantasy à la fin du XIXe siècle. Il influença Tolkien qui a nourri toute sa création d'une érudition de médiéviste extraordinairement pointue et féconde. En collectant une documentation abondante, je ne fais qu'imiter cette méthode créatrice. Avant de créer des mondes complètement fictifs, Morris et Tolkien ont d'abord cherché à réécrire des mythes et des légendes anciens. »⁵⁵

Enfin, les inspirations historiques de l'auteur sont variées et peuvent couvrir un large panel de périodes historiques, qui seront ensuite réinvesties et mélangées dans ses œuvres. Il s'opère là un syncrétisme, que l'auteur revendique, et qui est propre au médiévalisme :

« L'hybridation des sources d'inspiration procède de plusieurs raisons. Tout d'abord, le Vieux Royaume reste un univers de *fantasy* canonique, où le syncrétisme forme une loi du genre. Les décrochages culturels et historiques favorisent la singularité des différentes contrées qui le composent. »⁵⁶

En effet, les romans de *fantasy* et les œuvres médiévalistes en général s'inspirent majoritairement du Moyen-Âge, mais celui-ci s'étend sur une longue période, et le début du Moyen-Âge est bien différent de sa fin. L'œuvre médiévaliste pourra pourtant réinvestir des éléments, fantasmés, d'un siècle comme d'un autre.

Chez Jean-Philippe Jaworski, le syncrétisme n'intervient pas particulièrement dans les inspirations des périodes historiques. Si la ville de Bourg-Preux rappelle les XIIIe et XIVe siècles, tandis que Ciudadalia est davantage tournée vers les XVe et XVIe siècles, c'est pourtant un écart temporel que l'on trouvait réellement dans notre Europe du XVe siècle. En effet, à cette époque, l'Italie était déjà dans la période de la Renaissance, tandis que la France sortait encore progressivement du Moyen-Âge. Un changement d'espace géographique entraînait une impression de changement d'époque, et c'est ce que l'on retrouve, principalement, dans *Gagner la Guerre*. Ce syncrétisme historique de l'œuvre de Jean-Philippe Jaworski se retrouve aussi d'une nouvelle à une autre, parfois parce qu'elles ne se déroulent pas à la même époque, d'autres fois parce qu'elles ne se passent pas au même endroit.

Enfin, le syncrétisme que pratique Jean-Philippe Jaworski ne s'arrête pas aux périodes historiques. Ses nouvelles lui permettent de varier les genres, les styles et le ton de ses récits ; une nouvelle pourra avoir une atmosphère plus merveilleuse ou cauchemardesque qu'une autre (*Un Amour Dévorant*), une autre semblera plus proche des romans de Chrétien de Troyes (*Au Service des Dames*), une autre encore, pourra se rapprocher davantage des romans de cape et d'épées (*Mauvaise*

55 Jean-Philippe JAWORSKI dans *Entretiens*, « Entretien avec Daria HEINBUCH à propos de *Même pas Mort* », in : *Les Miscellanées de Jean-Philippe Jaworski*, Les Moutons électriques, Bulgarie, 2019, p. 155.

56 Jean-Philippe JAWORSKI dans *Entretiens*, « Entretien avec Fabienne MATUSZINSKI CAMPOS à propos du cycle du Vieux Royaume », *op. cit.*, p. 169.

Donne). Les registres de langues sont aussi variés selon les personnages : le langage vulgaire et argotique du narrateur de *Gagner la Guerre*, Benvenuto, dénote avec le langage poétique et raffiné des elfes, ou bien avec celui soutenu et courtois du Chevaliers aux Épines du *Service des Dames*.

Il y a aussi une diversité dans les sources d'inspirations littéraires de Jean-Philippe Jaworski. En effet, outre Tolkien, il cite les œuvres de fantastiques de « Jacques Cazotte, Edgar Allan-Poe, Prosper Mérimée, Théophile Gautier, Nicolas Gogol, Guy de Maupassant, Auguste Villiers de L'Isle-Adam, Jules Barbey d'Aurevilly, H. P. Lovecraft, Marcel Biron, Jean Ray, Jorge-Luis Borges pour citer des classiques... [...] Stephen King, Barbara Hambly, Dean R. Koontz, Graham Masterton »⁵⁷, mais il cite aussi François Villon, Giono, Chrétien de Troyes, Guy Gavriel Kay, Montaigne, Monluc, Marbot... Il connaît également la littérature irlandaise et brittonique comme *Les Mabinogion* – ses elfes semblent d'ailleurs inspirés de la mythologie celtique, mais nous y reviendrons –, ainsi que la littérature médiévale en générale.

Enfin, Jean-Philippe Jaworski entend s'opposer à la *Big Commercial Fantasy*, en montrant que, comme c'est le cas avec l'œuvre de Tolkien, la *fantasy* peut être un genre littéraire et poétique faisant partie de la « grande littérature ». De ce fait, il soigne la forme de ses récits et choisit précisément son vocabulaire, pour sa symbolique ou pour ses sonorités. Ce qu'il exprime dans son entretien avec Daria Heinbuch le montre :

« "Gavotte" et "gigue" ne peuvent nullement être légitimées par un glissement aussi hasardeux, mais les termes me plaisaient pour leurs sonorités. J'ai gardé le verbe gigner pour la paronomase avec le verbe girer ("il gigue et gire sur la houle") dont la quasi-répétition suggère le mouvement des vagues. »⁵⁸

2. Résumé du corpus

Gagner la Guerre est un roman de *fantasy* écrit par Jean-Philippe Jaworski, publié la première fois en 2009⁵⁹. L'histoire est rapportée à la première personne par un truand, narrateur-personnage, nommé Benvenuto Gesufal. Ancien membre d'un groupe de tueurs à gage, La Guilde des Chuchoteurs, il est devenu l'homme de main du Podestat (un des dirigeants) de la ville de Ciudalia, inspirée de Florence et Venise au XVI^e siècle. Impliqué dans les machinations politiques frauduleuses de son patron et d'un sorcier, Sassanos, employé par celui-ci, Benvenuto est accusé de

57 *Ibid.*, p. 173

58 Jean-Philippe JAWORSKI dans *Entretiens*, « Entretien avec Daria HEINBUCH à propos de *Même pas Mort* », *op. cit.*, p. 157.

59 Jean-Philippe JAWORSKI, *Gagner la Guerre*, Lyon, Les Moutons Électriques, coll. La Bibliothèque Voltaïque, 2009.

meurtre, à juste titre, et est contraint de partir en exil à Bourg-Preux. Sassanos et deux Ouromands l'accompagnent mais le quittent à l'entrée de Bourg-Preux au chapitre XII. Benvenuto arrive dans cette ville qui lui semble avoir deux siècles de retard sur Ciudalia et, la mort dans l'âme, il choisit de s'arrêter dans une taverne de laquelle s'échappe une agréable musique. Une fois installé, la musique laisse place à un tapage assourdissant, le poussant à regarder qui sont les responsables de tout ce bruit. S'apercevant qu'il s'agit d'un groupe à l'air turbulent, composé de deux elfes, il regrette d'être entré ; les elfes, élégants personnages enjôleurs, ont la réputation d'attirer des ennuis à quiconque les côtoie. Seulement, son regard attire leur attention, et l'un d'eux, traînant toute sa troupe derrière lui, se présente à lui comme « Eirin, Duc des Sacripants, Grand Prévôt des Étourdis ». Puis il présente son acolyte, un ménestrel du nom d'Annoeth. Après quelques jours et sans s'y être attendu, Benvenuto, qui devait rester discret, se laisse enrôler par les elfes dans leur Compagnie Folle. Benvenuto le tueur à gage insensible, finit par se prendre d'affection pour les elfes et ne montre plus aucune animosité à l'égard d'Eirin et Annoeth. Il reste un petit moment à Bourg-Preux en leur compagnie, et ses activités se résumeront essentiellement à la fréquentation des tavernes, dans lesquelles il boit, joue aux cartes (et perd) avec Eirin et écoute les mélodies et les contes d'Annoeth. Annoeth en vient un jour à lui raconter un récit ancien et mystérieux intitulé le « Dit du Très Ancien », à propos d'un secret. Benvenuto suppose que le secret évoqué est la magie, et Annoeth lui parle de celle-ci. Un peu plus tard, Benvenuto rentre au logement qu'il a loué et trouve Annoeth devant sa porte, écoutant les gouttes d'eau tomber en ritournelle et ne sachant plus ce qu'il venait lui dire. Il finit par l'emmener au temple de la Vieille Déesse afin de lui montrer le tombeau de ses amis Ossirian et Gillomer. Ils parlent de la Guerre des Grands Vassaux, puis Annoeth se souvient de ce qu'il devait dire à Benvenuto : un homme le cherchait et l'attend dans une taverne. Benvenuto rejoint cet homme, qui s'avère être un ami à lui, Welf, venu le prévenir qu'il ne pouvait pas, pour sa sécurité, rester à Bourg-Preux un jour de plus. Benvenuto part sur l'instant. En chemin, il rencontre l'elfe Melanchter, capitaine de la Marche Franche, qui lui demande son aide pour arrêter un malfrat surnommé le Rempailleur qui sévit depuis trop longtemps et auquel Benvenuto, aidé de Sassanos et des Ouromands, avait réussi à échapper. Dans la compagnie de Melanchter, Benvenuto retrouve l'officier Gaidéris, un semi-elfe qu'il a déjà rencontré durant son voyage. Ils parviennent à arrêter le Rempailleur, qui est tué par Melanchter et qui s'avère être Welf. Benvenuto est sous le choc, et prend congé de Melanchter non sans le menacer d'un combat à mort pour avoir tué son ami. Il reprend son chemin pour Ciudalia et nous ne reverrons plus d'elfes jusqu'à la fin du roman.

Comment Blandin Fut Perdu est une nouvelle publiée dans la version étendue du recueil *Janua Vera* en 2014⁶⁰, mais aussi indépendamment en 2016⁶¹. Elle se déroule chronologiquement avant *Gagner la Guerre*, mais nous pouvons établir qu'elles ne sont pas très éloignées l'une de l'autre puisque l'on retrouve le personnage principal de cette nouvelle dans le roman.

Elle est introduite par un narrateur externe qui rapporte que Gaidéris le semi-elfe officier de la Marche Franche que l'on rencontre dans *Gagner la Guerre*, se plaît à « délier les langues » et écouter les récits que les individus de passage dans les tavernes ont à offrir. Le semi-elfe est doté d'une certaine facilité à distinguer les récits honnêtes de ceux modifiés par leurs conteurs, qui ont parfois tendance à mentir, enjoliver et à s'auto-mystifier. Cependant, le récit que lui fait un imagier prénommé Albinello, à propos de son apprenti, Blandin, le laisse perplexe. Le récit lui semble trop bien raconté, et Gaidéris est certain qu'Albinello brode, mais l'imagier montre pourtant une sincérité troublante. Dans la suite de la nouvelle, le narrateur externe laisse Albinello prendre la parole, à la première personne, pour nous narrer comment son apprenti « fut perdu ».

Albinello prend Blandin en apprentissage après avoir effectué un travail de peinture au Monastère mixte de Havreval. Le jeune homme était un des novices qui y faisaient son apprentissage, et qui se chargeait aussi, avec une extrême habileté, du travail d'enluminure des ouvrages du monastère. Au fil du temps passé avec lui, Albinello commence à comprendre pourquoi la Mystagogue Théodrade (la mère supérieure) avait tant l'air de vouloir se débarrasser du jeune homme. Blandin est étrange, peu loquace et renfermé, semblant fragile et malade et pourtant étonnement robuste et infatigable. Son art est d'une beauté inouïe quel que soit le support et les outils à sa disposition, et cette qualité semble chez lui innée puisque Blandin n'a apparemment pas suivi de formation en peinture lui permettant d'atteindre un tel degré d'excellence. Mais son don est d'autant plus perturbant que les illustrations qu'il effectue présentent des sortes de répétitions obsessionnelles de motifs, que l'on ne remarque pas au premier abord. De plus, ces illustrations, lorsqu'on les regarde, procurent une sensation de vertige, de malaise, d'hypnose. Nous finissons par apprendre que Blandin peint toujours la même personne, que ce soit de grands portraits ou dans les détails figuratifs de fresques. Cette personne est Alma, une jeune novice rencontrée au Monastère et dont il est tombé amoureux. Séparés de forces – car ce genre de relation n'est pas toléré – Blandin s'est alors mis à vouer un culte pervers à cette jeune femme, devenue chez lui une obsession malade. Sa seule envie étant de la retrouver, Blandin finit par échapper à la vigilance d'Albinello et s'enfuit. Ce n'est que grâce à une nouvelle embauche qu'Albinello pourra nous rapporter ce qui est arrivé à Blandin. Dans la demeure où il est engagé, Albinello décrit très précisément une poutre peinte de scènes narratives

60 Jean-Philippe JAWORSKI, « Comment Blandin Fut Perdu », *Janua Vera*, Montélimar, Les Moutons Électriques, coll. La Bibliothèque Voltaïque, 2014.

61 Jean-Philippe JAWORSKI, *Comment Blandin Fut Perdu*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2016.

probablement peinte par Blandin retraçant son histoire à partir de sa fugue. Il se serait perdu dans une forêt, où il aurait fait la rencontre d'une elfe nommée Creiddylad. Plus tôt dans la nouvelle, on apprend une rumeur selon laquelle une enchantresse elfe vit dans la forêt, et y attire les voyageurs pour les tuer – il s'agit de Creiddylad. Mais, trouvant Blandin trop pitoyable, elle décide de le renvoyer, en précisant qu'il ne l'oubliera pas et qu'elle sera sa malédiction. Elle dit ensuite que « le jeune Annoeth », que nous rencontrons dans *Gagner la Guerre* mais aussi dans *L'Elfe et le Égorgeurs* se chargera de le secourir. Là s'achève le récit de la poutre narrative. Albinello décide de peindre le portrait de son apprenti à côté du sien, mais, lorsque Gaidéris se rend sur les lieux pour observer le portrait, il n'y trouve pas un jeune homme, mais une jeune femme qui semble être Alma, avec les yeux verts de Creiddylad.

Dans la nouvelle intitulée *L'Elfe et les Égorgeurs*, publiée dans le recueil *Le Sentiment du Fer* pour la première fois en 2013⁶², nous retrouvons le personnage d'Annoeth Veiddawc, cet elfe que rencontre Benvenuto dans le chapitre XII de *Gagner la Guerre*. Les événements de *L'Elfe et les Égorgeurs* se déroulent environ deux cent ans avant ceux de *Gagner la Guerre*, durant la Guerre des Grands Vassaux.

Annoeth, désireux de trouver l'inspiration afin de composer de nouvelles mélodies qui réjouiraient les oreilles de ses pairs, décide de faire un voyage dans le royaume de Leomance, le monde des hommes. Seulement, la Guerre qui oppose ceux-ci sévit et se propage. Son voyage inachevé, Annoeth fait le choix de rentrer chez lui, mais, tenaillé par la faim, il décide de s'arrêter dans le premier bourg qu'il rencontre sur son chemin. Celui-ci vient d'essuyer de violents combats, et le château devant lequel s'arrête Annoeth est maintenant occupé par une bande de dangereux soudards. Il demande à ce qu'on le fasse entrer dans le château, et l'homme à l'entrée, non sans une certaine réticence, accepte de le mener à son chef.

Il rencontre alors cette bande de soudards, les « égorgeurs », comme ils sont nommés dans le titre de la nouvelle. La pièce dans laquelle ils se trouvent est jonchée de cadavres, leur chef est assis sur un coffre duquel dépassent les doigts craquants d'une morte. Leur attitude, leur apparence et leur parler dénotent avec le raffinement de l'elfe. Ils le menacent, mais celui-ci ne semble pas inquiet et demande aux hommes leur hospitalité. Les soudards, désireux d'occire et de détrousser cet elfe aux riches atours, lui demandent comment il compte payer sa nourriture. Annoeth propose de les payer avec un conte. Ils s'en amusent, mais acceptent malgré tout afin de s'amuser un peu avec lui avant de le tuer. Il donne de la nourriture à Annoeth qui, une fois rassasié, entreprend de leur raconter

62 Jean-Philippe JAWORSKI, « L'Elfe et les Égorgeurs », *Le Sentiment du Fer*, Montélimar, Les Moutons Électriques, coll. Hélios, 2013.

son histoire.

L'histoire est en fait celle de son voyage jusqu'au moment présent. Il leur raconte qu'il est parti en voyage en Leomance afin de trouver l'inspiration musicale, mais qu'il est vite rattrapé par la guerre opposant les hommes. Il poursuit en contant sa rencontre avec les soudards, auxquels il a demandé de la nourriture en échange d'un conte, ce qu'ils acceptent. Il en vient à dire qu'il entreprend de conter son fabliau, et reprend, naturellement, son histoire du début.

Les soudards s'aperçoivent que son histoire tourne en boucle, ils s'agacent, et l'interrompent. Ils le menacent, et Annoeth réplique qu'il avait bien compris le danger. Il affirme que l'histoire tourne embrouillée, mais qu'il est pourtant nécessaire de la terminer. Il expose alors que son conte doit avoir un dénouement, mais que deux fins peuvent être envisagées. Dans l'une, les soudards le tuent et le dépouillent, mais ils finiront par le regretter et s'en repentir, dans l'autre Annoeth parvient à s'en tirer par la feinte. Il leur explique que l'une des deux fins implique que l'autre soit abandonnée, et que cela porte le nom de repentir. Il précise aux soudards qu'ils narreront eux-même ce « fabliau », encore et encore, qu'ils s'en souviendront toujours, que le mot repentir prendra tout son sens, les empêchant de continuer à commettre des méfaits. Pour finir, il souligne le fait qu'ils ont donc plutôt intérêt à le laisser s'en aller. Là s'achève la prise de parole d'Annoeth, qui reprend son chemin en pensant à la troisième fin possible, dont il ne leur a pas parlé, et que le narrateur nous rapporte... Sortis de la torpeur dans laquelle le conte les a laissés, les soudards, en colère contre leur chef qui s'est laissé berné par l'elfe s'en prennent à lui. Celui-ci se défend, et ils s'entre-tuent.

B. Qu'est-ce qu'un elfe ?

1. Les origines des elfes

Nombre d'incertitudes et de divergences d'avis existent parmi les différents chercheurs qui se sont intéressés à la question des origines des elfes. A défaut de pouvoir fournir des certitudes sur ces origines, nous tâcherons d'exposer au mieux les suppositions qui ont été faites à leur propos.

Commençons par l'étymologie du mot « elfe ». On trouve le mot « elfe » sous la forme *alb* en proto-germanique, *ælf* en vieil anglais (et *elf* en anglais moderne), *álfr* en vieux norrois, et *alp* en moyen haut allemand⁶³.

Le conteur, linguiste et philologue allemand Jacob Grimm rapproche la racine *alb-* au mot latin *albus* signifiant « blanc », et le linguiste suédois Elis Wadstein à la racine indo-européenne *albh-*

63 Tomas Alan SHIPPEY, « Light-elves, Dark-elves, and Others : Tolkien's Elvish Problem », *Tolkien Studies*, Volume 1, published by West Virginia University Press, 2004, pp. 1-15, p. 2, DOI : <https://doi.org/10.1353/tks.2004.0015> ; et Alaric HALL, *The meanings of elf and elves in medieval England* , 2004, PhD Thesis, [en ligne], p.14, URL : <http://theses.gla.ac.uk/4924/1/2004Hallphd.pdf>

signifiant « briller, être blanc »⁶⁴. Cette étude étymologique a amené à établir un lien entre celle-ci et les caractéristiques des elfes⁶⁵. Les elfes sont alors associés à une idée de blancheur, et par extension à des personnages purs, sages et bienveillants. Pourtant, nous trouvons également dans des traités médicaux du Moyen-Âge, comme le *Lacnunga*, des évocations de maladies qui auraient été causées par des elfes, les présentant davantage comme des personnages néfastes⁶⁶. Il est possible que cela soit lié à un rejet par des auteurs chrétiens des figures païennes que sont les elfes. En effet, Annie Kinniburgh explique dans son article « *The Noldor and the Tuatha Dé Danaan: J.R.R. Tolkien's Irish Influences* » que, nous traduisons, « l'introduction du christianisme dans la culture anglaise a renforcé l'idée selon laquelle les elfes sont de dangereuses figures païennes, au mieux inhumaines, au pire démoniaques. »⁶⁷.

L'une des plus anciennes sources que nous avons à propos des elfes sont les récits de mythologie nordique. Mais il est difficile de clairement identifier qui ils sont et quelles sont leurs caractéristiques. L'une des ambiguïtés majeures nous vient de *L'Edda*⁶⁸ de Snorri Sturluson, rédigée en vieux norrois au XIII^e siècle. Snorri Sturluson couche sur le papier les récits oraux des peuplades scandinaves païennes, à l'époque où elles n'étaient pas encore christianisées. Il y a déjà là deux problèmes ; Snorri Sturluson est un auteur chrétien, et rapporte des récits oraux de peuplades païennes ayant vécu environ deux siècles avant lui. Il est donc possible que les textes que nous avons ne soient pas parfaitement conformes aux récits originaux, et donc que le concept d'elfe soit déjà dévoyé dans ce texte. Ensuite, Snorri Sturluson évoque trois types d'elfes, les *ljósálfar*, c'est-à-dire des *light-elves*, elfes de lumière ou elfes blancs, des *dökkálfar*, *dark-elves* ou elfes sombres, et des *svartálfar*, *black-elves* ou elfes noirs. Seulement, des chercheurs comme Nikolai Grundtvig par exemple, ont étudié ces différents types d'elfes et sont arrivés à la conclusion, douteuse, qu'il n'y a en fait que deux types d'êtres : les *ljósálfar* sont les elfes, et les *dökkálfar* et *svartálfar* sont en fait des dénominations renvoyant aux *dvergar*, les nains⁶⁹. Certains chercheurs, comme Jacob Grimm, mais aussi J. R. R. Tolkien, ne trouvent pas cette théorie satisfaisante⁷⁰. Nous le voyons, nous ne

64 Claude LECOUTEUX, *Les Nains et les Elfes au Moyen âge*, Paris, Imago, 2013, p. 119-120

65 *Ibid.* p. 120

66 Alaric HALL, « Calling the shots: the Old English remedy gif hors ofscoten sie and Anglo-Saxon "elf-shot" », *Neuphilologische Mitteilungen: Bulletin of the Modern Language Society*, 2005, 106(2), pp. 195-209, p. 195, [en ligne], consulté le 22 Mai 2021, URL : https://eprints.gla.ac.uk/3052/1/calling_the_shots1.pdf

67 « The introduction of Christianity into English culture only reinforced this perception of the elves as a dangerous pagan influence, inhuman at best and demonic at worst. » (Annie KINNIBURGH, « The Noldor and the Tuatha Dé Danaan: J.R.R. Tolkien's Irish Influences », *Mythlore: A Journal of J.R.R. Tolkien, C.S. Lewis, Charles Williams, and Mythopoeic Literature*: Vol. 28 : No. 1 , Article 3, p. 29-30, [en ligne], URL : <https://dc.swosu.edu/mythlore/vol28/iss1/3>)

68 Snorri STURLUSON, *L'Edda : Récits de mythologie nordique*, Paris, Gallimard, coll. L'Aube des peuples, 1991.

69 Tomas Alan SHIPPEY, « Light-elves, Dark-elves, and Others : Tolkien's Elvish Problem », *op. cit.*, p. 4.

70 *Ibid.* p. 4-9

parvenons pas à savoir précisément qui sont les elfes et quelles sont leurs origines.

Des figures elfiques se retrouvent aussi dans le folklore celtique. Des sortes d'elfes ou de fées appelés les *aes sidhe*⁷¹, ou simplement les *sidhe* descendraient, ou du moins seraient apparentés à des dieux appelés les Tuatha Dé Danann⁷². Le mot *sidhe* viendrait du mot irlandais *Sidh*, utilisé pour désigner l'Autre Monde, où habitent ces elfes dont le nom signifie « habitants du sidh », « habitant de l'Autre Monde »⁷³. L'Autre Monde serait une partie du monde invisible, situé au-delà ou en-deçà du nôtre, au niveau de dolmens, de tumulus ou de collines, ou encore de l'autre côté de l'océan. Dans la tradition gaélique, plusieurs noms renvoient à cet autre monde (ou à ces autres mondes), mais celui que l'on connaît en général le mieux est Tir nan Og, « Terre des Jeunes »⁷⁴. L'interaction entre les deux mondes, l'Autre Monde et le monde humain n'est pas impossible : les habitants de l'Autre Monde peuvent aller et venir à leur guise d'un monde à l'autre. Cependant, les humains pouvant aller dans l'Autre Monde, mais aussi en revenir, sont rares, et cela n'est jamais sans conséquences⁷⁵.

Olivier Legrand, scénariste de bandes dessinées et auteur de jeux de rôles, indique dans son article « Aux Origines de la Féerie » que « dans la plupart des textes qui les décrivent, ils [les *sidhe*] sont présentés comme des êtres à l'apparence humaine, mais particulièrement beaux, vigoureux et brillants, parés de dons prodigieux et éternellement jeunes... »⁷⁶. On retrouve dans ces caractéristiques l'archétype de l'elfe tel qu'on le retrouve chez Tolkien et dans bien d'autres œuvres de fantasy. Olivier Legrand précise aussi que « certains d'entre eux, toutefois, sont particulièrement laids, ou étrangement difformes, voire franchement monstrueux : dans un cas comme dans l'autre, l'ordinaire n'a pas cours, et les extrêmes constituent la norme. »⁷⁷. Les elfes semblent en effet constituer un peuple caractérisé par les extrêmes, induisant une certaine forme de dichotomie entre des elfes extrêmement beaux et bienveillants, et d'autres extrêmement laids et malveillants, comme deux groupes distincts. D'ailleurs, il existe dans la tradition celtique les termes *seelie* et *unseelie*, qui

71 « Tertre habité par les aes síde « Peuple des Sidh », éponymes de leur habitat. » (Dimitri Nikolai BOEKHOORN, *Bestiaire mythique, légendaire et merveilleux dans la tradition celtique : de la littérature orale à la littérature écrite : étude comparée de l'évolution du rôle et de la fonction des animaux dans les traditions écrites et orales ayant trait à la mythologie en Irlande, Ecosse, Pays de Galles, Cornouailles et Bretagne à partir du Haut Moyen Âge, appuyée sur les sources écrites, iconographiques et toreutiques chez les Celtes anciens continentaux* [en ligne], Littératures, Université Rennes 2; University Collège Cork, 2008, p. 153, note 833, URL : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00293874/document>

72 Jenni BERGMAN, *The Significant Other : a Literary History of Elves*, Cardiff University, Cardiff School of English, Communication and Philosophy, 2011, [en ligne], p. 26, URL : <http://orca-mwe.cf.ac.uk/55478/1/U516593.pdf>

73 "Sidh." *Wikipédia, L'encyclopédie libre*, 22 Juillet 2020, consulté le 22 Mai 2021, URL : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Sidh>

74 « Légendes du Sidh », *Sydhe* [en ligne], consulté le 22 Mai 2021, URL : <https://sydhe.fr/le-sidh/>

75 Olivier LEGRAND, *Aux Origines de la Féerie*, Imaginez.net [en ligne], 2004, p. 4-7, URL : <http://imaginez.net.free.fr/articles/feerie.pdf>

76 *Ibid.*, p. 5

77 *Ibid.*

ont ensuite été utilisés pour désigner deux groupes qui correspondraient aux 'bons sidhe' et aux 'mauvais sidhe' dans la *fantasy* moderne⁷⁸. Mais Olivier Legrand signale que « seelie » est en fait une transcription en gaélique écossais de « sidhe » ; il explique donc que les termes *seelie* et *unseelie* pourraient se traduire par « fée » et « infée ». Il précise ensuite que « loin de s'articuler sur un manichéisme à portée morale, voire moralisatrice, entre le Bien et le Mal, la division entre seelie et unseelie vise plutôt à séparer le beau et le laid, le faste et le néfaste, la lumière et l'obscurité, l'été et l'hiver, l'harmonie et le chaos, le rêve et le cauchemar, la fertilité et la décrépitude. »⁷⁹. Ainsi y a-t-il effectivement une forme de dichotomie présente chez ces elfes, mais dichotomie ne veut pas dire manichéisme. Il serait même possible que la frontière entre *seelie* et *unseelie* soit poreuse, et que ces deux groupes renvoient davantage à une variation d'humeur plutôt qu'à une caste hermétique : « plus qu'un camp ou une faction définie, l'appartenance au bord seelie ou unseelie dénoterait plutôt un aspect, une humeur particulière, et les fées sont souvent connues pour être d'humeur changeante... »⁸⁰.

Il arriverait parfois que les *sidhe* invitent des humains à se joindre à eux pour des réjouissances, sans prendre en compte les conséquences que cela peut avoir : une fois la fête terminée, les *sidhe* disparaissent et l'humain vieillit soudainement. Ce vieillissement accéléré n'est pas systématique, mais peut cependant laisser à l'humain l'impression d'être en décalage avec son temps, à l'écart, et le plonger dans une forme de morosité, marqué à vie par son expérience en compagnie des séduisants *sidhe*⁸¹.

Enfin l'organisation de la société *sidhe* se calque sur celle des tribus celtes, dont les membres ont des fonctions spécifiques. Ainsi trouve-t-on des *sidhe* répartis dans des fonctions précises, telles que des guerriers, des bardes, des rois, des reines⁸²... Dans la tradition celtique, la fonction de barde est une des classes sacerdotales les plus importantes. Son rôle est, par la poésie orale ou le chant, de perpétuer la tradition, transmettre le savoir, mais aussi de chanter des louanges, des satires et des blâmes⁸³.

Quant aux spécificités des elfes, là encore, les choses ne sont pas limpides. La bipartition entre *light-elves* et *dark-elves* suppose une dichotomie du bien et du mal, mais cette idée a pu être induite par une christianisation des récits païens, cherchant à associer ces créatures aux anges et aux démons.

78 Jenni BERGMAN, *The Significant Other : a Literary History of Elves*, op. cit., p. 222.

79 Olivier LEGRAND, *Aux Origines de la Féerie*, op. cit., p. 6.

80 *Ibid.*

81 *Ibid.*

82 *Ibid.*

83 « Celtes », *Wikipédia, L'encyclopédie libre*, 28 Mai 2021, consulté le 31 Mai 2021, URL :

<https://fr.wikipedia.org/wiki/Celtes>

Les caractéristiques originelles des elfes sont difficiles à établir. Selon les cultures, les époques,⁸⁴ et sous la plume de qui ces êtres ont été évoqués⁸⁵, ils sont présentés comme étant tantôt grands, tantôt petits, tantôt bienveillants, tantôt malveillants, tantôt beaux, tantôt repoussants... S'il y a eu différentes sortes d'elfes, à une époque clairement identifiées et différenciées, elles ont pu se superposer et se confondre au fil du temps, et des récits, et ces distinctions sont aujourd'hui perdues ou dévoyées. De plus, ces différentes figures elfiques, en plus de s'amalgamer entre elles se sont trouvées confondues avec d'autres créatures à l'origine différentes. Comme nous l'avons vu plus haut avec le cas de l'*Edda* de Snorri Sturluson, il semble d'abord qu'il y ait eu un amalgame entre les elfes et les nains⁸⁶. Les elfes sont aussi associés aux lutins et surtout aux fées desquelles ils sont difficiles à distinguer.

Il semble qu'à l'origine, la fée soit un être ayant un caractère de prophétesse capable d'influencer la destinée des humains, de les enchanter ou même de les inspirer. Elle avait aussi un puissant lien avec la nature. En cela, elle se rapprochait des déesses, des nymphes ou des muses, mais aussi d'un trio de figures féminines que l'on retrouve dans différentes mythologies : les Parques, les Moires ou les Nornes. Ce trio de puissances féminines sont respectivement issues des mythologies romaine, grecque et nordique, et préside au *fatum*, c'est-à-dire qu'elles sont les gardiennes du temps et de la destinée des humains⁸⁷. Mais le terme « fée » est aussi utilisé comme adjectif pour désigner quelque chose à caractère fantastique ; nous le trouvons même accordé au masculin sous la forme « fé »⁸⁸. Le terme « féérique » semble alors regrouper tous ce qui est à caractère fantastique, et « fée » renvoie à une pluralité d'êtres merveilleux, si bien qu'un elfe peut être appelé une fée. Pourtant la fée est aussi vue comme une créature merveilleuse à part entière, et nous avons tendance, lorsque nous cherchons à distinguer l'elfe de la fée, à dire que la fée est de petite taille et pourvue d'ailes, tandis que l'elfe est de taille humaine et ne peut pas voler. Seulement les elfes sont parfois désignés comme étant petits, les fées comme étant grandes ; les ailes et la taille réduite qu'on leur prête souvent est une idée qui a été majoritairement véhiculée par Shakespeare⁸⁹.

84 Nous retrouvons des personnages elfiques ou féériques dans la culture, par exemple, japonaise, en lien avec des croyances animistes (voir l'article de Kimie IMURA, « Fées du matin calme... », in: dir. Claudine GLOT, Michel LE BRIS, *Fées, elfes, dragons & autres créatures des royaumes de féerie*, Paris, Centre Culturel Abbaye de Daoulas, 2003, p. 210).

85 Dans la littérature contemporaine, les caractéristiques des elfes varient selon les auteurs. Voir par exemple Christopher Paolini, Andrzej Sapowski, J. K. Rowling, Léa Silhol...

86 Voir le cas d'Aubéron : « De tous les nains du Moyen Âge, Aubéron, ou Obéron, alias Alberich, est sans conteste le plus célèbre. » (Claude LECOUEUX, *Les Nains et les Elfes au Moyen âge*, Paris, Imago, 2013, p. 14) ; « Aubéron est un elfe, non un nain, on l'aura déduit des faits. » (*Ibid.*, p. 137)

87 Laurence Harf-Lancner, *Le Monde des fées dans l'occident médiéval*, Paris, Hachette Littératures, 2003, p. 25-39

88 Voir Alfred MAURY, « Les Fées », *Croyances et Légendes du Moyen Âge*, Honoré Champion, Paris, 1896, Gallica [en ligne], p. 16, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6204774n/f94>

89 Claudine GLOT, « ...vint Shakespeare », in: dir. Claudine GLOT, Michel LE BRIS, *Fées, elfes, dragons & autres créatures des royaumes de féerie*, Paris, Centre Culturel Abbaye de Daoulas, 2003, p. 44.

Voir aussi Claudine GLOT, « Dire le surnaturel », in: dir. Claudine GLOT, Michel LE BRIS, *Fées, elfes, dragons &*

Elfes et fées se sont en fait amalgamés, et, a priori, ni l'un ni l'autre n'était de petite taille à l'origine. D'ailleurs, dans son article « Aux Origines de la Féerie », Olivier Legrand emploie le mot « fée », et non « elfe », lorsqu'il parle du peuple *sidhe*, qui ne sont pas de petits êtres. Les *sidhe* présentent plutôt les caractéristiques que l'on retrouve chez les elfes de Tolkien, et chez ceux de la mythologie nordique.

Jusqu'au XXe siècle environ, il semble que nous employions assez indifféremment les mots « elfe » et « fée » comme des termes équivalents pour désigner ces êtres fantastiques. C'est le cas par exemple dans le poème du XIXe siècle de John Keats *La Belle Dame Sans Merci*, où la belle dame est identifiée comme étant une fée grâce aux termes « *a fairy's child* » et « *a faery's song* », traduits par « l'enfant d'une fée » et « une chanson de fée », mais emmenant le chevalier dans « *her Elfin groot* », c'est-à-dire dans sa grotte d'elfe⁹⁰. *Elf* et *fairy* ne sont donc pas différenciés dans le poème. Enfin, les peintres pré-raphaélites qui s'inspireront de poèmes tels que ceux de John Keats, peindront ces femmes elfiques ou féériques de taille humaine et extrêmement belle, non petites⁹¹.

La figure des elfes et des fées telle qu'elle était à l'origine semble s'être réduite au fil de temps, en puissance et en taille. Leurs puissants pouvoirs sont devenus de simples fourberies, et leur taille a diminué, probablement pour expliquer rationnellement le fait que ce peuple ne soit pas visible : le peuple invisible de l'Autre Monde caché est devenu le petit peuple. Les ailes semblables à des ailes de papillons ou de libellules qui leur sont souvent attribuées renvoient probablement à un lien avec les insectes et la nature⁹². Mais ces conceptions sont donc éloignées de ce que les elfes pouvaient être à l'origine.

Ainsi, qu'est-ce qu'un elfe à l'origine ? Nous ne pouvons en donner qu'une définition assez générale.

Il s'agit d'une créature surnaturelle et plus ou moins divinisée selon les cultures. Si les

autres créatures des royaumes de féerie, Paris, Centre Culturel Abbaye de Daoulas, 2003, p. 12 : « Les fées sont grandes, belles, blondes, dans un monde où la beauté a valeur morale : ce qui est beau, ce qui est clair ne peut être mauvais. Notons au passage que les fées ne sont ni bonnes ni mauvaises, ou plutôt qu'elles peuvent être, tour à tour, les deux à la fois – et, pour l'anecdote, qu'elles n'ont ni ailes ni baguette. »

90 « La Belle Dame Sans Merci (poème) », *Wikipédia, L'encyclopédie libre*, 19 Octobre 2020, consulté le 31 Mai 2021, URL : [https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Belle_Dame_sans_merci_\(po%C3%A8me\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Belle_Dame_sans_merci_(po%C3%A8me))

91 Voir par exemple les représentations de *La Belle Dame Sans Merci* de John William Waterhouse, de Frank Bernard Dicksee, ou encore de Henry Meynell Rheam. (Sur les fées dans les peintures préraphaélites, voir aussi : Terri WINDLING, « Mythes, mysticisme, magie : les Préraphaélites », in: dir. Claudine GLOT, Michel LE BRIS, *Fées, elfes, dragons & autres créatures des royaumes de féerie*, Paris, Centre Culturel Abbaye de Daoulas, 2003, p. 112. et : Claudine GLOT, « La fée fatale & la belle morte », in: dir. Claudine GLOT, Michel LE BRIS, *Fées, elfes, dragons & autres créatures des royaumes de féerie*, Paris, Centre Culturel Abbaye de Daoulas, 2003, p. 118.)

92 Ces hypothèses nous sont fournies par Olivier Legrand dans son article (Olivier LEGRAND, *Aux Origines de la Féerie*, *Imaginez.net* [en ligne], 2004, p. 11-12, URL : <http://imaginez.net.free.fr/articles/feerie.pdf>), mais il ne cite pas ses sources.

La réduction de la taille des fées est surtout due à l'influence de Shakespeare, comme l'indique Claudine Glot : « Toute cette nuée de représentants du petit peuple, des elfes et des fées doivent sérieusement en vouloir à William Shakespeare (1564-1616) de les avoir cruellement réduits, en taille comme en variété. [...] la miniaturisation de tout le peuple de féerie devient une idée communément admise au XVIe siècle. [...] c'est l'influence de Shakespeare qui a été décisive dans l'évolution de l'aspect des peuples de féerie. » (Claudine GLOT, « ... vint Shakespeare », in: dir. Claudine GLOT, Michel LE BRIS, *Fées, elfes, dragons & autres créatures des royaumes de féerie*, *op. cit.*, p. 44.)

caractéristiques des elfes ont varié au cours du temps et ne sont pas clairement identifiées, nous pouvons tout de même retrouver des constantes. En général, il s'agit d'êtres immortels ou possédant une grande longévité. Ils représentent « l'autre », l'altérité⁹³, l'étrangeté et le surnaturel, et appartiennent à un monde à part, éloigné et évanescent, qui interfère parfois avec celui des humains. Enfin, ils se caractérisent souvent par les extrêmes, qu'ils soient extrêmement beaux ou extrêmement laids⁹⁴, bienveillants ou malfaisants, même si ces spécificités présentent des frontières poreuses comme nous avons pu le voir avec le cas des *seelie* et des *unseelie* celtiques.

2. Les elfes dans la fantasy

J.R.R Tolkien, écrivain principalement connu pour ses romans *Le Hobbit* et *Le Seigneur des Anneaux*, mais aussi professeur d'université, philologue et essayiste s'est intéressé à cette question de l'origine des elfes. Comme d'autres avant lui, il s'est penché sur les sagas norroises⁹⁵ et sur le poème épique anglo-saxon *Beowulf*⁹⁶, mais est entré en désaccord avec certains de ses prédécesseurs et de ses contemporains, notamment à propos de la réduction des quatre catégories d'elfes évoquées par Snorri Sturluson à deux, et des interprétations de *Beowulf* qui ont pu avoir cours⁹⁷.

Parallèlement à ses tentatives pour démêler la complexité des êtres se cachant derrière le mot « elfe », il en est venu à concevoir ses propres elfes⁹⁸. De ce fait, les elfes de Tolkien sont à la fois des êtres fictifs inventés à partir de sources réelles historiques, et une tentative de reconstitution probable de ces êtres tels qu'ils pourraient être selon sa vision des textes qu'il a étudiés.

Les elfes de Tolkien apparaissent dans ses deux œuvres les plus connues, *Le Hobbit* et *Le Seigneur des Anneaux*, mais ils sont davantage développés dans les récits qui constituent *Le Silmarillion*. Dans la mythologie qu'il a alors créée, il existe plusieurs groupes et sous-groupes d'elfes tels que les Avari, les Eldar, les Noldor, les Teleri, les Vanyar, les Sindar, etc. Ces divisions sont faites selon que ces groupes d'elfes avaient rejoint ou non les Valar (l'équivalent de dieux, en simplifiant), et à quel

93 Sur la figure de l'elfe comme une altérité, voir la thèse de Jenni Bergman : Jenni BERGMAN, *The Significant Other : a Literary History of Elves*, Cardiff University, Cardiff School of English, Communication and Philosophy, 2011, [en ligne], URL : <http://orca-mwe.cf.ac.uk/55478/1/U516593.pdf>

94 Voir Claude LECOUTEUX, « Les personnages surnaturels du Moyen Âge germanique », in: dir. Claudine GLOT, Michel LE BRIS, *Fées, elfes, dragons & autres créatures des royaumes de féerie*, Paris, Centre Culturel Abbaye de Daoulas, 2003, p. 24.

95 Voir Vincent Ferré, « Eddas : Edda poétique et Edda en prose », *Dictionnaire Tolkien*, Paris, Bragelonne, [2012] 2019, vol. 1, p. 272 ; et Edouard KLOCZKO, « Trésor des Nains », in: « Première partie : Les langues des non-humains », *Dictionnaire des langues des Hobbits, des Nains, des Orques & autres créatures de la terre du milieu, de Númenor & d'Aman*, Argenteuil, ARDA, 2002, p. 29.

96 A propos des travaux de Tolkien sur *Beowulf*, voir : J. R. R. Tolkien, *Les monstres et les critiques et autres essais*, trad. Christine LAFERRIERE, Paris, Christian Bourgois, 2006.

97 Tomas Alan SHIPPEY, « Light-elves, Dark-elves, and Others : Tolkien's Elvish Problem », *op. cit.*, p. 4.

98 *Ibid.*, p. 7-8

moment⁹⁹. Les elfes de Tolkien sont supérieurs aux humains ; leurs sens et leur sagesse sont davantage développés, ainsi que leur talent pour la musique et la poésie. Ce sont des êtres immortels, particulièrement beaux, grands, élancés, sans âge.

Tolkien est aujourd'hui considéré comme le père de la *fantasy*, tant son impact sur le genre a été important¹⁰⁰. Dorénavant, les auteurs de *fantasy* semblent toujours s'en référer à lui, pour s'inscrire dans son héritage ou pour tenter de s'en éloigner. Que ce soit l'un ou l'autre, il est en tout cas une référence incontournable pour tout auteur, et pour tout lecteur de *fantasy* qui aura vraisemblablement la mythologie tolkienienne en tête lorsqu'il lira les œuvres de *fantasy* d'un autre auteur, et sera amené, même inconsciemment, à les comparer¹⁰¹.

Quant aux elfes, l'impact de Tolkien sur ces être folkloriques fut phénoménal. Si nous pouvions déjà trouver des elfes chez des écrivains et poètes antérieurs à Tolkien, ils connaissent une expansion après lui et irriguent de plus en plus les romans, ou autres supports, de *fantasy* postérieurs au *Seigneur des Anneaux*¹⁰². Leur présence fait même parti des critères permettant d'identifier une œuvre de *fantasy* comme telle ; souvent, il y a *fantasy* où il y a elfes, et elfes là où il y a *fantasy*. De plus, Tolkien n'a pas joué un rôle important seulement sur le fait que les elfes se soient tant répandus dans la *fantasy*, mais aussi sur leur aspect physique et leur caractéristiques, qui se voient posés comme une norme et souvent recyclées¹⁰³. L'influence des elfes de Tolkien va même au-delà de la littérature : ses elfes vont jusqu'à former L'Elfe dans notre imaginaire et dans la *fantasy* moderne¹⁰⁴. Les œuvres de Tolkien d'une part, et plus tardivement les adaptations cinématographiques du *Seigneur des Anneaux* par Peter Jackson ont induit l'idée que les elfes sont grands, beaux, immortels, androgynes, lumineux, purs, bienveillants bien que potentiellement dangereux, sans âge, magiques, merveilleux, envoûtants, raffinés, etc, mais aussi, avec le film, dotés d'oreilles pointues¹⁰⁵.

99 J. R. R. Tolkien, *Le Silmarillion – Contes et Légendes Inachevés*, trad. Pierre Alien et Tina Jolas, Paris, Christian Bourgois, 2000.

Voir aussi : Vincent Ferré, *Dictionnaire Tolkien*, Paris, Bragelonne, [2012] 2019, vol. 1, p. 277-304.

100 Ludivine PEREZ, *L'archétype de l'elfe en fantasy française à travers l'œuvre de Jean-Louis Fetjaine, La trilogie des elfes : l'intégrale*, Littératures, 2010, p. 29, URL : <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00495980/document>

101 Anne BESSON, « La Terre du Milieu et les royaumes voisins : de l'influence de Tolkien sur les cycles de fantasy contemporains », in: dir. Vincent FERRÉ, *Tolkien, trente ans après*, Christian Bourgois, pp.357-379, 2004, 2-267-01738-5. fihal-01120770f, URL : <https://hal-univ-artois.archives-ouvertes.fr/hal-01120770/document>

102 *Ibid.*

103 Ludivine PEREZ, *L'archétype de l'elfe en fantasy française à travers l'œuvre de Jean-Louis Fetjaine, La trilogie des elfes : l'intégrale, op. cit.*, p. 6.

104 Guillaume BODDAERT, « L'influence de Tolkien sur le monde », *Tolkiendil* [en ligne], 06 Avril 2020, consulté le 30 Mai 2021, URL : <https://www.tolkiendil.com/tolkien/etudes/influence>

105 C'est majoritairement l'adaptation cinématographique qui a induit l'idée que les elfes de Tolkien ont les oreilles pointues, car dans les romans, cela n'est pas dit explicitement. Seules *Les étymologies*, rédigées par Tolkien, donnent une indication ; pour la racine « LAS » il est écrit : « (Certains pensent que cette racine est reliée à la suivante et à *lassē « oreille ». Les oreilles quendiennes étaient plus pointues (en forme de feuilles) que [? les humaines].) (J. R.

Désormais, les auteurs de fantasy voulant introduire des elfes dans leurs œuvres sont confrontés à un défi complexe. Si leurs elfes sont trop semblables à ceux de Tolkien, on considérera souvent qu'ils n'ont fait que copier le « maître », le talent en moins¹⁰⁶. La difficulté est donc de réussir à conserver l'archétype de l'elfe, lui-même en parti conçu par Tolkien, tout en leur apportant quelque chose de différent. Dans ce cas, il est possible de s'éloigner de Tolkien en rapprochant les elfes de ce qu'ils sont dans le folklore, mais ils se trouvent alors parfois taxés d'être trop folkloriques. De plus, du fait de son succès après Tolkien, et des tentatives des auteurs qui ont parfois échoué à rendre leurs elfes aussi intéressants, l'elfe se voit parfois rejeté par les lecteurs¹⁰⁷. En effet, certains se lassent de retrouver ces êtres encore et encore dans la *fantasy*, tandis que d'autres avancent l'argument que la *fantasy*, dépouillée de ses dragons, de ses nains, de ses elfes et autres créatures fantastiques ne serait plus de la *fantasy*¹⁰⁸. Le traitement de l'elfe dans la *fantasy* est donc devenu extrêmement délicat, et impose de savoir le construire en le nuancant suffisamment pour ne pas verser dans la pâle copie de Tolkien, dans le déjà-vu, voire dans la parodie.

Tolkien a créé un nouveau stéréotype de l'elfe, en réinvestissant ce qu'il a pu découvrir dans ses recherches, en s'en rapprochant ou au contraire en s'en éloignant. Si ses elfes ne sont pas une reconstitution réelle de ce que ces êtres avaient pu être, ils semblent en tout cas s'en rapprocher davantage que ce qu'ils avaient pu devenir au fil du temps (notamment dès le XVI^e avec l'idée du « Petit Peuple »).

R. Tolkien, *Les étymologies*, trad. Daniel Lauzon, Paris, Christian Bourgois, 2009, p. 76.)

Notons tout de même que les elfes du folklore (non-tolkienniens) ou assimilés (lutins, gnomes...) sont souvent représentés ou imaginés avec des oreilles pointues. Nombre de créatures de Science Fiction se voient aussi dotées d'oreilles pointues avant les films de Peter Jackson, qui s'inscrit donc probablement dans cette tradition en ayant fait ce choix.

106 Anne BESSON, « La Terre du Milieu et les royaumes voisins : de l'influence de Tolkien sur les cycles de fantasy contemporains », *art. Cit.*, p. 1.

107 Voir le commentaire de l'internaute 'Glorfindel' sur le forum du site internet *La Cour d'Obéron* : « Je remarque que la présence d'elfes et de nains est le reproche le plus récurrent qu'on fait à *Gagner la Guerre*. C'est compréhensible, ces races de fantasy classique sont souvent un bon indicateur de romans de piètre qualité. En inclure dans un bouquin revient à se tirer une balle dans le pied : soit on suit le chemin tracé par Tolkien et c'est sans intérêt, soit on essaie de faire original et c'est pas forcément mieux. Je ne m'étend[s] pas sur les auteurs qui mettent des elfes dans leurs bouquins et tentent courageusement de les cacher en les rebaptisant sidhes, lios alfar ou autre chose. » ('Glorfindel', « Fil de discussion : Gagner la Guerre », *Les Salons de la Cour* [forum], *La Cour d'Obéron* [en ligne], 26 Mars 2011, consulté le 22 Mai 2021, URL : <http://couroberon.com/Salon/index.php?topic=1592.255>)

108 Voir le commentaire d'un lecteur sur le roman de J-Ph. Jaworski : « Et, quelque part, c'est là que j'ai décroché. Cette accumulation ornementale, si riche soit-elle, ne parvient pas à masquer les lignes très ordinaires du bâtiment qu'elle entend décorer. Le Vieux Royaume n'est qu'une énième resucée de notre Europe, avec des elfes et de la magie. La recherche avec laquelle Jawors[k]i le dépeint ne le rend ni original, ni intéressant. » ('Munin Labels', « Jean-Philippe Jaworski – Gagner la guerre », *Hugin&Munin* [en ligne], 29 Juin 2010, consulté le 22 Mai 2021, URL : <http://hu-mu.blogspot.com/2010/06/jean-philippe-jaworski-gagner-la-guerre.html>) ; et le commentaire de 'Hikaki' sur le forum de *La Cour d'Obéron* à propos de cette critique : « Pas d'elfes, pas de nains, pas de dragons, pas de magie... Mais, heu, dites-moi, vous ne vous seriez pas trompés de genre en lisant de la fantaisie ? Parce que, bon, c'est aussi un peu le principe, à la base. Les lutins, farfadets, êtres féériques, etc. participent de la magie du merveilleux constitutif de la fantaisie. » ('Hikaki', « Fil de discussion : Gagner la Guerre », *Les Salons de la Cour* [forum], *La Cour d'Obéron* [en ligne], 27 Mars 2011, consulté le 22 Mai 2021, URL : <http://couroberon.com/Salon/index.php?topic=1592.255>)

Enfin, les autres médiums médiévalistes que sont les romans d'autres auteurs, les nouvelles, les bandes dessinées, les jeux vidéos, les jeux de rôle, etc, ont également participé à cette redéfinition de l'elfe. Chaque œuvre prend des parti-pris, en présentant des elfes d'inspiration tolkiennienne ou non, des elfes d'inspiration celtique, des elfes de petite taille, fourbes, joueurs, ou au contraire sages et bienveillants, ou encore en redéfinissant des catégories : elfes de la forêt, de l'air, de l'eau, etc. L'elfe de *fantasy* devient une figure d'elfe où se mêlent différentes sources d'inspirations historiques, littéraires ou culturelles, et devient en quelque sorte un elfe composite.

3. Les elfes de Jean-Philippe Jaworski

3.1. Les elfes dans l'Histoire du Vieux Royaume

Au moment où se déroulent les récits du roman et des deux recueils de nouvelles, *Gagner la Guerre*, *Janua Vera*, et *Le Sentiment du Fer*, les elfes et les humains vivent séparés. En effet, les Elfes demeurent dans les Cinq Vallées, situées loin au Sud Est de Ciudalia et à l'Est de Bourg-Preux. Rares sont les elfes que l'on rencontre encore dans d'autres contrées du Vieux Royaume¹⁰⁹. Si les elfes ont la possibilité de s'aventurer hors des Cinq Vallées, l'entrée de ces dernières est interdite aux humains¹¹⁰.

Il y eut cependant une époque où le Royaume des elfes n'était pas fermé aux humains, et pendant laquelle ils ne vivaient pas séparés¹¹¹. Seulement, un semi-elfe pratiquant les arts magiques nommé Cynnaredd ne supportait pas l'idée de mourir un jour, sa part d'humanité ne lui permettant pas de vivre éternellement comme les elfes¹¹². Il questionna l'archimage elfe Gilliomer le Clairvoyant afin d'obtenir le secret de l'immortalité elfique, mais la réponse de celui-ci ne lui convint pas¹¹³. Cynnaredd quitta la cour elfique du Haut Roi Dyfinwal Llyr et se rendit dans les Monts Crúaid malgré l'avertissement des nains. Là-bas, il devint le chef d'une tribu goblinoïde, les Uruk Maug, et prit le nom orc d'Ocann. Les Uruk Maug lui parlèrent d'un sanctuaire consacré à un certain « dieu

109 « Il s'agissait d'un des rares elfes que l'on rencontre encore dans cette contrée » (Rastrino Pilarini dans sa lettre à Luca Tradittore : Jean-Philippe JAWORSKI, « Un aperçu de poésie elfique », *Annexe quatrième*, in : *Janua Vera*, Bordeaux, Les Moutons Électriques, coll. La Bibliothèque Voltaïque, [2007] 2014, p. 384)

110 Jean-Philippe JAWORSKI, « Chronologie abrégée du Vieux Royaume », *Annexe sixième*, in : *Janua Vera*, Bordeaux, Les Moutons Électriques, coll. La Bibliothèque Voltaïque, [2007] 2014, p. 393

111 Jusqu'en -536CR (*Ibid.*, p. 398). A titre indicatif, l'intrigue de *Gagner la Guerre* se déroule à partir de l'an 999CR. Le Comput Royal (CR) prend pour an 0 une importante victoire du Resplendissant (personnage que nous voyons dans la nouvelle *Janua Vera* dont le premier recueil de nouvelles porte le nom).

112 *Ibid.*, p. 395

113 Dans le scénario du jeu de rôle fourni par l'auteur en 1999, il est dit que Gilliomer explique à Cynnaredd que l'immortalité lui est inaccessible car la mort est propre à la nature humaine, et l'immortalité propre aux elfes. (Voir 'Usher' (Jean-Philippe JAWORSKI), « Chronique du Vieux Royaume – le cadre » (pdf), *La Cour d'Obéron* [en ligne], p. 1, URL : <https://couoberon.com/site2/campagne-du-vieux-royaume/>) Cependant, dans les Annexes de *Janua Vera*, plus récentes, l'auteur indique que « ce qu'il découvre est un mystère mais le déçoit et il quitte la cour au bout de quelques mois. » (Jean-Philippe JAWORSKI, « Chronologie abrégée du Vieux Royaume », *Annexe sixième*, *op. cit.*, p. 395). Il est possible que l'auteur ait voulu cacher la précédente information à ses lecteurs n'ayant pas connaissance du scénario de 1999, ou bien qu'il ait changé d'avis au sujet de la découverte de Cynnaredd, rendant l'information contenue dans le scénario de 1999 obsolète.

mort ». Ocann s'y rendit et y médita une dizaine d'années, se nourrissant de la chair et du sang d'orcs sacrifiés. Une fois sorti de sa transe, Ocann affirma avoir été caressé par le souffle du Desséché et alla prêcher la parole de ce dieu auprès des peuples humains¹¹⁴. Une scission s'opéra entre les humains convertis au culte du Desséché et ceux restés fidèles à celui de la Déesse Douce (vénérée par les elfes) et de la Vieille Déesse (une variante de la Déesse Douce qui admet dans son culte des mystères sur la mort)¹¹⁵. Pour sortir des Monts Crúaid, Ocann et ses tribus d'orcs et de goblins avaient dû traverser des Montagnes dont les nains leurs avaient refusé l'entrée, ce qui avait débouché sur une guerre. Les nains réclamèrent au Haut Roi elfique qu'Ocann leur soit livré, mais il refusa de prendre parti et essaya de temporiser. Seulement, les humains convertis au culte du Desséché prirent les armes contre les nains pour défendre leur prédicateur. Le Haut Roi convoqua chaque partie afin d'essayer de rétablir la paix, mais les adeptes humains du Desséché se rebellèrent contre le roi elfe. Il s'en suivit une terrible guerre civile. Les armées elfes furent touchées par une fièvre furonculaire invoquée par Ocann, qui mourut rongé par sa propre magie nécromancienne. Le Haut Roi se laissa mourir de chagrin, et les différents partis, sans chefs, finirent par cesser la guerre et fuirent. L'épouse du Haut Roi, la Haute Reine Maelangell Llyr ferma les Cinq Vallées et défendit son entrée à tous les peuples non-elfiques, y compris aux semi-elfes¹¹⁶.

Il n'y eut plus de contact entre les humains et les elfes durant des siècles. Vers l'an 103CR, le contact est renoué entre les humains et les elfes par l'intermédiaire des princes elfes Caewlin de Suellindon et Ossirian de Valaneal, mais les Cinq Vallées demeurent fermées. Des rencontres se font entre des délégations humaines et elfiques à la lisière des Cinq Vallées, dans les Futaies Bleues, et le commerce reprend par voie maritime sur l'île de Llewynedd¹¹⁷.

Aux alentours des années 780CR, une guerre, appelée la Guerre des Grands Vassaux et dont les événements sont ponctuellement rapportés par les personnages dans *Gagner la Guerre*, oppose différents camps humains, dont des Archontes du culte du Desséché en raison d'un différend sur la succession au trône¹¹⁸. La guerre s'éternisant et se répandant, les elfes craignent qu'elle ne parvienne jusqu'à eux. La Haute Reine refuse d'intervenir, mais autorise les elfes qui le veulent à soutenir les humains opposés aux nécromanciens du culte du Desséché. Le Prince Ossirian de Valanael, accompagné de l'archimage Gilliomer et d'une armée prennent part à la guerre et y trouveront la mort mais permettront aussi la victoire. La ville de Bourg-Preux sera construite à l'emplacement de

114 Jean-Philippe JAWORSKI, « Chronologie abrégée du Vieux Royaume », *Annexe sixième, op. cit.*, p. 395-396.

115 *Ibid.*, p. 397

116 *Ibid.*, p. 396-398

117 *Ibid.*, p. 402-403

118 Les événements racontés dans les nouvelles qui constituent le recueil *Le Sentiment du Fer* ont lieu pendant la Guerre des Grands Vassaux, environ 200 ans avant les événements de *Gagner la Guerre*.

cet affrontement final et ils y seront enterrés¹¹⁹.

Par conséquent, les relations entre les humains et les elfes demeurent rares et souvent empreintes de méfiance. Benvenuto, le narrateur de *Gagner la Guerre* affirme même que les elfes sont un peuple mystérieux et qu'ils n'apportent que des ennuis aux humains. Dans la nouvelle éponyme *Le Sentiment du Fer*, dont il est également le narrateur, il affirme :

« Il y a un paquet de bonshommes qui ne peuvent encaisser les elfes. Certains les jalouent, d'autres les méprisent, personne ne les entrave – si toutefois il y a quelque chose à comprendre chez ces écervelés. [...] On trouve aussi pas mal de quidams qui redoutent les elfes – j'en sais quelque chose, j'en étais. [...] Figurez-vous ces artistes avec un couteau dans la main et je vous laisse admirer les tableaux qu'ils peuvent signer. Il y a de quoi trembler dans ses poulaines. »¹²⁰

Cela montre bien le mélange de méfiance et de fascination que les humains éprouvent pour les elfes.

3.2. Les elfes dans l'œuvre et leurs caractéristiques

Parmi les elfes qui peuplent le Vieux Royaume, certains sont cités, mais n'apparaissent et ne parlent pas en personne dans les récits. C'est le cas de la Haute Reine (le Haut Roi n'est évoqué que dans les Annexes), mais aussi du prince Ossirian de Valanael et du Prince Caewlin de Suellindon, et d'elfes nommés Melyncadr, Amlyn, Seriol, Kyllel, Llyd et Tamwen (une femme elfe). Il y a aussi des enfants elfes, Cadellin et Ellylo, qui eux parlent et sont présents dans la nouvelle *La Troisième Hypostase*¹²¹ dont l'intrigue se déroule sur l'île de Llewynedd à la fin de la Guerre des Grands Vassaux. Dans cette même nouvelle, l'archimage Gilliomer de Valanael prend la parole, mais puisqu'il est décédé durant la Guerre des Grands Vassaux, il ne sera qu'évoqué dans *Gagner la Guerre*¹²². Son titre d'archimage signifie qu'il maîtrise les trois types de magie que sont la Magie Vive, la Haute Magie et la Basse Magie. Il est précisé dans le roman que seulement sept sages dans l'histoire ont été archimages¹²³. En fait, les trois magies sont contradictoires les unes avec les autres, et il est extrêmement difficile de réussir à concilier les trois sans être anéanti.

Trois elfes sont présents à Bourg-Preux et dans la Marche Franche dans le roman *Gagner la Guerre*. Melanchter¹²⁴ est co-fondateur de la Marche Franche après la Guerre des Grands Vassaux et

119 Jean-Philippe JAWORSKI, « Chronologie abrégée du Vieux Royaume », *Annexe sixième, op. cit.*, p. 402-412.

120 Jean-Philippe JAWORSKI, « Le Sentiment du Fer », *Le Sentiment du Fer*, Paris, Moutons électriques, coll. Hélios Essentiels, 2019, p. 9

121 Première parution : Jean-Philippe JAWORSKI, « La Troisième Hypostase », *Le Sentiment du Fer*, Montélimar, Les Moutons Électriques, coll. Hélios, 2013.

122 Jean-Philippe JAWORSKI, *Gagner la Guerre*, in : *Récits du Vieux Royaume*, Paris, Gallimard, coll. Folio SF, 2015, p. 927

123 *Ibid.*, p. 928

124 Première apparition : Jean-Philippe JAWORSKI, *Gagner la Guerre, op. cit.*, p. 955 (Chapitre XIII).

capitaine de son échevinat. Eirin¹²⁵ se présente comme « Grand Prévôt des Étourdis »¹²⁶ et « Duc des Sacripants »¹²⁷, il est à la tête de la Compagnie Folle, spécialisée dans le Charivari, à Bourg-Preux. Il est décrit par Benvenuto comme ayant « les cheveux blonds comme les blés »¹²⁸, étant vêtu « de vieilles hardes dépenaillées ; fagoté à l'as de pique, un bouton arraché par ci, un lacet dénoué par-là, un pan de chemise sur les fesses et le col débraillé »¹²⁹. Eirin et Melanchter étaient les écuyers de Gilliomer et Ossirian pendant la guerre des Grands Vassaux. Ils ont gardé des stigmates de cette guerre, après avoir frappé à mort un Archonte du Desséché : la main droite d'Eirin et une partie du visage de Melanchter présentent une sorte de flétrissure qui dénote avec leur beauté elfique. Cela vaut à Eirin le surnom de « Main d'Argent ». Aux côtés d'Eirin se trouve Annoeth Veiddawc, un barde que l'on retrouve non seulement dans *Gagner la Guerre*, mais aussi dans la nouvelle *Le Conte de Suzelle*, évoqué dans la nouvelle *Comment Blandin Fut Perdu*, et personnage principal de la nouvelle *L'Elfe et les Égorgeurs*. Benvenuto indique que sa chevelure est de la couleur de l'ébène, que ses yeux sont bleu cyan, et qu'il se pare de « pourpoints somptueux, taillés dans des étoffes princières, enrichis de galons et de brocards d'une finesse étourdissante »¹³⁰. Enfin, une elfe du nom de Creiddylad apparaît dans la nouvelle *Comment Blandin Fut Perdu*. C'est une puissante enchantresse, a priori, dangereuse, semblant avoir l'aspect d'une ogresse ou d'une bête féroce, bien qu'elle puisse apparemment changer d'apparence à sa guise. Elle est aussi évoquée dans les annexes de *Janua Vera*.

Comme la plupart des elfes dans notre culture du XXI^e siècle, les elfes de Jaworski sont assez semblables à ceux de Tolkien. En effet, ils sont immortels, ou du moins dotés d'une très grande longévité. Ils sont aussi beaux, éternellement jeunes, gracieux, raffinés, envoûtants, séduisants, dotés de cheveux soyeux et parés de beaux habits. Tout comme chez Tolkien, ils sont plus adroits que les humains, leurs sens sont plus développés : ils voient mieux, entendent mieux, ont une perception de ce qui les entoure accrue et ne craignent pas le froid et la neige. La Creiddylad de Jaworski semble aussi très proche de la Galadriel de Tolkien. Elles sont toutes deux des enchantresses vivant dans une forêt dont l'accès est défendu aux humains. Les visiteurs qui s'aventurent dans la forêt de la Lothlorien sans l'autorisation de Galadriel sont exécutés, et Creiddylad se charge elle-même de tuer ceux qui s'aventurent dans sa forêt. La différence entre ces deux elfes, et entre les elfes de Jean-Philippe Jaworski et ceux Tolkien de manière générale, est que

125 Première apparition : Jean-Philippe JAWORSKI, *Gagner la Guerre*, *op. cit.*, p. 883 (Chapitre XII).

126 *Ibid.*, p. 885

127 *Ibid.*

128 *Ibid.*, p. 915

129 *Ibid.*

130 *Ibid.*

Galadriel tend plutôt vers le bien, malgré la dangerosité qui émane parfois d'elle tandis que Creiddylad attire volontairement les malheureux vers elle, par plaisir de les faire souffrir. Une autre différence que l'on trouve entre Tolkien et Jaworski est le rapport de leurs elfes à la sexualité. Chez Tolkien, la fascination qu'a le nain Gimli pour Galadriel est un amour platonique, et la relation amoureuse entre Aragorn et Arwen n'est pas explicitement charnelle. Chez Jaworski, Eirin notamment, fréquente des femmes : « [Eirin] ne quittait jamais ses gants d'osterlin, même quand il jouait aux cartes ou tripotait une fille. »¹³¹

Les elfes de Jean-Philippe Jaworski sont aussi inspirés des *sidhe* celtiques. Les noms Annoeth et Creiddylad n'ont pas été inventés par l'auteur : ils apparaissent dans *Les Mabinogion*, texte de la mythologie celtique. De plus, certains noms de ses elfes sont composés à partir de langues celtiques : Melyncadr est composé des mots gallois « melyn » signifiant « jaune »¹³², probablement en référence à sa chevelure blonde, et « cadr » signifiant « beau »¹³³ ; Ellyllo peut venir du gallois « ellyll » qui signifie « elfe »¹³⁴. Annoeth est composé de la négation « ann » ajoutée au mot gallois « doeth » et signifie en anglais « unwise », en français équivalent à « imprudent », ou « non-sage »¹³⁵. Son nom de famille, Veiddawc, peut être dérivé du gallois « beiddiawd » signifiant « hardi »¹³⁶. L'auteur explique sur le forum de la *Cour d'Obéron* qu'Annoeth Veiddawc signifie « sot insolent »¹³⁷, ce qui correspond à peu près à nos traductions. Quant à Creiddylad, la signification de son nom n'est pas certaine, mais elle est une déesse de la mythologie celtique¹³⁸.

De plus, Annoeth est un poète et un musicien ; c'est un ménestrel qui remplit également la fonction de barde¹³⁹, comme certains *sidhe* celtiques. Eirin et Creiddylad semblent aussi s'apparenter aux

131 *Ibid.*

132 « melyn », *Geiriadur Prifysgol Cymru (A Dictionary of the Welsh Language)*, consulté le 31 Mai 2021, URL : <https://geiriadur.ac.uk/gpc/gpc.html?melyn>

133 « cadr », *Geiriadur Prifysgol Cymru (A Dictionary of the Welsh Language)*, consulté le 31 Mai 2021, URL : <https://geiriadur.ac.uk/gpc/gpc.html?cadr>

134 « ellyll », *Geiriadur Prifysgol Cymru (A Dictionary of the Welsh Language)*, consulté le 31 Mai 2021, URL : <https://geiriadur.ac.uk/gpc/gpc.html?ellyll>

135 « annoeth », *Geiriadur Prifysgol Cymru (A Dictionary of the Welsh Language)*, consulté le 31 Mai 2021, URL : <https://geiriadur.ac.uk/gpc/gpc.html?annoeth>

136 « beiddiawd », *Geiriadur Prifysgol Cymru (A Dictionary of the Welsh Language)*, consulté le 31 Mai 2021, URL : <https://geiriadur.ac.uk/gpc/gpc.html?beiddiawd>

137 'Usher' (Jean-Philippe JAWORSKI, « Fil de discussion : Gagner la Guerre », *Les Salons de la Cour* [forum], *La Cour d'Obéron* [en ligne], 27 Mars 2011, consulté le 22 Mai 2021, URL : <http://couroberon.com/Salon/index.php?topic=1592.280:wap2>

138 « Creiddylad », *Wikipédia, L'encyclopédie libre*, 5 Septembre 2014, consulté le 31 Mai 2021, URL : <http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Creiddylad&oldid=107168768>

Notons tout de même que les sonorités de « Creiddylad » sont proches du mot gallois « cieiddlyd » signifiant « cruel », « brutal » (« cieiddlyd », *Geiriadur Prifysgol Cymru (A Dictionary of the Welsh Language)*, consulté le 31 Mai 2021, URL : <https://geiriadur.ac.uk/gpc/gpc.html?cieiddlyd>)

139 Nous soulignons aussi que, dans le jeu de rôle *Donjons&Dragons*, les elfes sont souvent des bardes.

seelie et aux *unseelie*, selon ce qu'en dit Olivier Legrand : « Les *seelie* inviteront le mortel dans leur ronde ou à leur banquet en dépit des fâcheuses conséquences que cela peut entraîner pour lui, tandis que les *unseelie* agiront dans le but délibéré de provoquer ces fâcheuses conséquences. »¹⁴⁰. Dans le roman, Eirin embrigade Benvenuto dans sa compagnie, et ne semble pas se soucier de savoir si cela pourrait ou non lui attirer des ennuis. Eirin serait en cela un *seelie*, qui côtoierait des humains en dépit des conséquences que cela pourrait avoir pour eux. Quant à Creiddylad, elle attire volontairement les humains dans sa forêt interdite, les rend fous et les tue. Elle est donc bien consciente des conséquences, et agit dans le but de les provoquer tel que le feraient les *unseelie*.

Enfin, les elfes de Jean-Philippe Jaworski réinvestissent aussi d'autres thèmes récurrents liés aux elfes. Dans une moindre mesure, nous retrouvons dans la relation entre l'archimage elfique Gilliomer et son apprentie humaine Lusinga, un motif de transgression qui semble inspiré du conte de Mélusine. Selon le conte, la fée Mélusine aurait quitté son monde pour épouser un humain. D'eux descendraient la lignée des seigneurs de Lusignan. Chez Jean-Philippe Jaworski, Gilliomer enseigne la magie elfique à l'humaine Lusinga, magie qui n'est normalement pas enseignée aux humains. Son nom, Lusinga, signifie « flatterie » en italien, ce qui peut s'expliquer par son rôle politique dans le roman. Mais ce mot peut avoir été mélangé avec « Lusignan » en référence au conte de Mélusine et aux liens transgressifs entre elfes et humains. De plus, l'entrée du royaume des elfes des Cinq Vallées est interdit aux humains depuis la guerre contre Ocann, comme l'est l'entrée dans l'Autre Monde, ou quel que soit son nom, dans la plupart des légendes impliquant un peuple elfique.

Pour notre étude, les éléments qui nous intéressent particulièrement chez les elfes de Jean-Philippe Jaworski sont leur langage et les liens particuliers qu'ils ont avec la poésie et les histoires.

C. Qu'est-ce qu'un auteur ?

1. Éléments de définition

La définition de la notion d'auteur fait encore débat aujourd'hui. Les critères pris en compte dans la définition de l'auteur sont variables au cours des époques, mais aussi selon les conceptions qu'en ont les différents théoriciens qui ont tenté de fournir une définition de cette notion. L'écrivain, critique littéraire et enseignant Antoine Compagnon l'indique dans ses leçons sur l'auteur : « La notion d'auteur est vague, ou synonyme : elle a des sens divers et ses réalités sont nombreuses »¹⁴¹.

D'après Alain Brunn et François-René Martin dans leur article Encyclopedia Universalis, le terme

140 Olivier LEGRAND, *Aux Origines de la Féerie*, op. cit., p. 7.

141 Antoine COMPAGNON, « Deuxième leçon : la fonction auteur », *Qu'est-ce qu'un auteur ?*, [en ligne] consulté le 11 Mai 2021, p. 5, URL : <https://aphelis.net/wp-content/uploads/2012/03/Compagnon-Auteur.pdf>

« auteur » vient du latin « *auctor* », lui-même dérivé du verbe « *augeo* » signifiant « augmenter », mais aussi « garantir »¹⁴². Ce rapprochement entre « *auctor* », « *augeo* » et « augmenter » viendrait du grammairien du XI^e siècle Conrad de Hirsau, qui le justifie en avançant que l'*auctor* est celui qui vient amplifier, augmenter, les dits et les pensées des anciens. Mais cette justification ne convainc pas le linguiste Émile Benveniste qui la considère trop réductrice. Le verbe « *augeo* », dans un sens plus ancien, renvoie selon la pensée d'Émile Benveniste rapportée par Antoine Compagnon dans ses leçons, à « l'acte de produire hors de son propre sein, l'acte créateur qui fait surgir, qui est le privilège des dieux et des forces naturelles, non des hommes. »¹⁴³. Ainsi, pour E. Benveniste, « on qualifie de *auctor*, dans tous les domaines, celui qui "promeut", qui prend une initiative, qui est le premier à produire quelque activité, celui qui fonde, celui qui garantit, et finalement l' "auteur" »¹⁴⁴, et « toute parole prononcée avec l'autorité détermine un changement dans le monde, crée quelque chose »¹⁴⁵. L'auteur est donc un créateur, qui répond en son nom de sa création. Dans la version informatisée du *Trésor de la langue française*, le mot auteur admet deux sens : « Celui ou celle qui est la cause première ou principale d'une chose. *Synon. créateur, instigateur, inventeur, responsable* »¹⁴⁶, et, dans le domaine des arts, des sciences et des lettres : « Celui ou celle qui, par occasion ou par profession, écrit un ouvrage ou produit une œuvre de caractère artistique. »¹⁴⁷. Notons qu'il ne faut pas confondre auteur et écrivain ; l'auteur est une figure distincte de l'écrivain, et renvoie à une fonction. La fonction d'auteur dépasse le domaine de la littérature ; un peintre, par exemple, est auteur de son œuvre picturale.

De ce fait, la fonction auteur semble renvoyer à celui qui répond de l'œuvre qu'il prétend transmettre ; la notion d'auteur induit donc, comme le disent Alain Brunn et François-René Martin, une « responsabilité, juridique ou intellectuelle : [...] l'auteur garantit son texte qui en retour l'autorise »¹⁴⁸. Jean-Jacques Rousseau, auteur de *Julie, ou la Nouvelle Héloïse*, indique en tête de son roman : « Tout honnête homme doit avouer les livres qu'il publie. Je me nomme donc à la tête de ce recueil, non pour me l'approprier, mais pour en répondre. »¹⁴⁹. C'est ici un geste de revendication auctoriale encore inédit au XVIII^e siècle, puisque jusqu'au début du XIX^e siècle, un

142 Alain BRUNN, François-René MARTIN, « AUTEUR », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 10 mai 2021. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/auteur/>

143 Antoine COMPAGNON, « Quatrième leçon : Généalogie de l'autorité », *Qu'est-ce qu'un auteur ?*, op. cit., p. 12.

144 Émile BENVENISTE, *Le vocabulaire des Institutions indo-européennes* (vol. 2), 1981, Paris : Minuit, p. 150.

145 *Ibid.*

146 « Auteur », définition du *Trésor de la Langue Française* informatisé, [en ligne], consulté le 11 Mai 2021, URL : <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?11;s=2757474375;r=1:nat=:sol=0;>

147 *Ibid.*

148 Alain BRUNN, François-René MARTIN, « AUTEUR », art. cit.

149 Jean-Jacques ROUSSEAU, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, 1761, archive.ecole-alsacienne.org [en ligne], consulté le 11 mai 2021, URL : http://archives.ecole-alsacienne.org/CDI/pdf/1301/130128_ROU.pdf

auteur ne peut s'affirmer en tant que tel que lorsqu'il émet un discours sérieux et public, non lorsqu'il produit un texte qui sort de ce cadre, et encore moins une œuvre de fiction. Se nommer sur la couverture de son livre est même considéré comme malséant au XVIIIe siècle. Philippe Lejeune, dans *Le Pacte autobiographique*, exprime également l'idée selon laquelle l'auteur est la personne qui répond de l'œuvre ou du discours qu'elle produit :

« C'est dans ce nom [d'auteur] que se résume toute l'existence de ce qu'on appelle l'auteur : seule marque dans le texte d'un indubitable hors-texte, renvoyant à une personne réelle, qui demande ainsi qu'on lui attribue, en dernier ressort, la responsabilité de l'énonciation de tout le texte écrit. [...] L'auteur se définit comme étant simultanément une personne réelle socialement responsable, et le producteur d'un discours. »¹⁵⁰.

Mais la responsabilité intellectuelle qu'évoquent ces différents théoriciens aboutit aussi, de nos jours, à la notion de propriété intellectuelle : l'œuvre, qu'elle soit littéraire, picturale, musicale, ou autre, appartient à son auteur. La notion a donc continué à évoluer après le XVIIIe siècle, puisque Rousseau expliquait qu'il répondait de son œuvre, non qu'il se l'appropriait. Aujourd'hui, il y a bien appropriation de l'œuvre par l'auteur, et des législations veillent à ce que la propriété intellectuelle soit respectée.

Cependant, à quel moment peut-on dire qu'une œuvre appartient à une personne en particulier ? De manière générale, nous considérons comme auteur d'une œuvre la personne qui l'a créée, c'est-à-dire qui, à partir de son savoir et de son imaginaire personnels, a produit un contenu artistique, théorique ou scientifique, etc, qui lui est propre. Il y a là une idée d'individualité et d'intimité entre l'auteur et l'œuvre qu'il a produite. Antoine Compagnon écrit d'ailleurs que « la notion d'œuvre contient celle d'auteur »¹⁵¹ ; il y a une forme d'indissociabilité entre l'une et l'autre. Seulement, dans quelle mesure peut-on considérer qu'une œuvre est suffisamment personnelle à l'auteur pour considérer qu'elle lui appartient ? Pensons, par exemple, aux auteurs de théâtre de la Renaissance et du XVIIe siècle tels que Shakespeare, Racine ou Corneille : leurs pièces de théâtres étaient certes irriguées par leur propre imaginaire, mais elles puisaient aussi leur inspiration dans des œuvres pré-existantes, et notamment chez les auteurs de l'Antiquité dans le cas des dramaturges classiques. Nous pouvons aussi reprendre un exemple que nous avons déjà cité plus haut, l'*Edda* de Snorri Sturluson. Nous nommons Snorri Sturluson comme auteur de ce recueil (parfois appelé *l'Edda de Snorri*), pourtant, les histoires qui y sont rapportées ne sont pas inventées par lui, même s'il leur a certainement apporté des modifications. Ainsi, l'auteur n'est-il pas seulement celui qui invente, mais aussi celui qui donne forme à l'œuvre, qui a fait des recherches sur son sujet, s'est renseigné avant de constituer

150 Philippe LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 23, cité par Mme. Nathalie Kremer dans son cours « Théories et Poétiques du récit » à l'université Paris 3 Sorbonne-Nouvelle en 2020.

151 Antoine COMPAGNON, « Deuxième leçon : la fonction auteur », *op. cit.*, p. 6

son œuvre, et a fait le choix d'agencer les éléments recueillis de telle ou telle manière. L'auteur se définit aussi par rapport au récepteur de son œuvre, qui le reconnaît comme tel.

Antoine Compagnon exprime que :

« l'auteur est aussi une autorité : une valeur, un (plus ou moins) grand écrivain, un membre du canon littéraire. Toute personne qui écrit ou a écrit n'est pas un auteur, la différence étant celle du document et du monument. Les documents d'archives ont eu des rédacteurs ; les monuments survivent. Seul le rédacteur dont les écrits sont reconnus comme des monuments par l'institution littéraire atteint l'autorité de l'auteur. »¹⁵².

L'auteur acquiert donc bien cette fonction lorsqu'une ou des personnes, physiques ou morales, l'érigent comme tel, lui donnent autorité. La fonction auteur est une attribution de la part d'un récepteur à une personne, qui implique aussi une relation de confiance et un jugement de qualité.

Antoine Compagnon ajoute aussi que :

« un auteur, comme dit Foucault, c'est une fonction, en particulier pour le lecteur qui lit le livre en fonction de l'auteur, non seulement de ce qu'il en sait [...] mais de ce que l'hypothèse de l'auteur permet comme opérations de lecture et d'interprétation. »¹⁵³.

Cela implique deux choses. D'abord, l'auteur n'est pas une personne réelle, mais une projection, une figure que le lecteur a en tête lorsqu'il lit ses œuvres¹⁵⁴. Wayne Booth pose dans *The Rhetoric of Fiction* le concept « d'auteur impliqué » (« *implied author* »), qui renvoie à une scission de l'auteur entre *persona practica* et *persona poetica*, c'est-à-dire que « l'auteur impliqué » n'est pas la personne réelle de l'auteur, mais celle telle qu'elle apparaît dans son texte ou dans son œuvre. L'auteur impliqué est une instance médiane, placée entre la personne réelle, l'auteur et le lecteur, c'est l'image de l'auteur que se forme le lecteur.

Ensuite, la question de l'interprétation suppose que le lecteur va prêter des intentions à l'auteur dans son texte, par rapport à ce qu'il sait sur l'auteur, ou à ce qu'il s'imagine avoir perçu de lui. Les mouvements tels que le positivisme et l'historicisme en particulier considèrent que le sens de l'œuvre correspondait à l'intention de l'auteur. Dérivé de la méthode dite biographique héritée de Sainte-Beuve, c'est encore ce qui prévaut dans les études littéraires de nos jours, puisque nous n'évudons pas la question de l'auteur pour appréhender une œuvre, au contraire, bien que les formalistes russes y soient opposés, et que Roland Barthes ait prôné « la mort de l'auteur » dans son article du même nom publié en 1968. Antoine Compagnon affirme cela en ces termes : « L'intention d'auteur est le critère pédagogique ou académique traditionnel du sens littéraire. Sa restitution est, ou a longtemps été, la fin principale, ou même exclusive, de l'explication de texte. »¹⁵⁵ ; « L'explication par la vie et la personnalité est l'une des méthodes les plus anciennes et les mieux

152 *Ibid.*, p. 5

153 *Ibid.*

154 *Ibid.*

155 Antoine COMPAGNON, « Introduction : mort et résurrection de l'auteur », *op. cit.*, p. 3.

établies de l'étude littéraire »¹⁵⁶. Roland Barthes, quant à lui, disqualifie l'auteur, il considère qu'il n'est qu'un scripteur ou un conteur¹⁵⁷, et que c'est le texte qui parle, non l'auteur.

Enfin, nous pouvons nous demander quelle est la différence entre un auteur et un narrateur puisque selon ce qu'on appelle la conception « non-unifiante » du sujet (où « je » est un autre), Roland Barthes considère que l'auteur et le narrateur sont deux instances différentes, car le récit est le produit d'un autre « moi », et donc pas de l'auteur réel. La différenciation auteur/narrateur se trouve aussi chez Oswald Ducrot : « Alors que l'auteur imagine ou invente ces événements, le narrateur les rapporte »¹⁵⁸, chez Wolfgang Kayser : « dans l'art du récit, le narrateur n'est jamais l'auteur, [...] mais un rôle inventé et adopté par l'auteur. »¹⁵⁹. C'est enfin l'un des présupposés de base de la narratologie telle que l'a conçue Gérard Genette : l'auteur et le narrateur sont toujours des instances différentes, excepté dans le cas de l'autobiographie. Pourtant, il existe une conception, comme celle à laquelle adhère Lucien Dällenbach, selon laquelle l'auteur est le narrateur :

« Par auteur [...], nous entendons le donateur du livre, l'organisateur et le sujet d'énonciation réel du récit. Quant au narrateur, il n'est pour nous, en dépit d'un usage répandu, que le sujet fictif de l'énonciation [...]. Conformément à cette bipartition qui tend à réhabiliter la fonction de l'auteur, nous admettons qu'un récit à la troisième personne est un récit sans narrateur. »¹⁶⁰

La conception non-unifiante du sujet est ici retournée par L. Dällenbach, pour arriver sur une conclusion opposée.

Pour conclure sur cette définition de l'auteur, nous pouvons citer les « quatre caractères spécifiques des discours qui sont pourvus de la "fonction auteur" »¹⁶¹ d'après Michel Foucault que nous rapporte Antoine Compagnon dans ses leçons :

« 1. La fonction auteur est partie du système juridique et institutionnel des discours. [...] 2. La fonction auteur est relative aux genres discursifs et aux époques historiques. [...] 3. La fonction auteur est une construction. La fonction auteur n'est pas spontanée ; elle est le résultat d'opérations complexes qui construisent une figure. [...] 4. La fonction auteur ne renvoie pas à l'individu réel mais à une figure de l'auteur dans le

156 Antoine COMPAGNON, « Deuxième leçon : la fonction auteur », *op. cit.*, p. 5.

157 Roland Barthes utilise le mot « conteur » pour désigner l'auteur dans son *Introduction à l'analyse structurale des récits* : « ou bien le récit est un simple radotage d'événements, auquel cas on ne peut en parler qu'en s'en remettant à l'art, au talent ou au génie **du conteur (de l'auteur)** » (Roland Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, [1966], in : *Poétique du récit*, Seuil, 1977, p.8-9, cité par Mme. Nathalie Kremer dans son cours « Théories et Poétiques du récit » à l'université Paris 3 Sorbonne-Nouvelle en 2020.)

158 Oswald DUCROT, « Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation », in: *Le Dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984, p.207, cité par Mme. Nathalie Kremer dans son cours « Théories et Poétiques du récit » à l'université Paris 3 Sorbonne-Nouvelle en 2020.

159 Wolfgang KAYSER, « Qui raconte le roman? », in: *Poétique du récit*, éd. G. Genette et T. Todorov, Seuil, 1957, rééd. « Points Essais » 1977, p.71, cité par Mme. Nathalie Kremer dans son cours « Théories et Poétiques du récit » à l'université Paris 3 Sorbonne-Nouvelle en 2020.

160 Lucien DÄLLENBACH, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 1977, p.43, note 1, cité par Mme. Nathalie Kremer dans son cours « Théories et Poétiques du récit » à l'université Paris 3 Sorbonne-Nouvelle en 2020.

161 Antoine COMPAGNON, « Deuxième leçon : la fonction auteur », *op. cit.*, p. 7.

texte »¹⁶².

Le narrateur est l'instance qui rapporte le récit. Dans notre étude, nous considérerons auteur et narrateur comme deux instances différentes, dans la lignée de la narratologie genettienne. Nous ne considérons pas les elfes dont nous parlerons comme des narrateurs, car la narration est prise en charge par d'autres instances ou personnages. Ces elfes ne sont que des personnages de la diégèse qui prennent parfois la parole, mais ce ne sont pas eux qui prennent en charge le récit. Enfin puisque ces elfes sont des personnages fictifs, nous ne les considérerons pas comme des auteurs réels, mais tâcherons de montrer qu'ils sont des figures d'auteurs, soit des personnages-auteurs.

2. L'auteur antique et médiéval

Durant l'Antiquité, il n'y avait pas d'auteur au sens où nous l'entendons maintenant. Les poètes grecs, comme l'aède, reçoivent leurs paroles de Muses inspiratrices et ne peuvent pas imposer leur propre savoir. Quant au rhapsode, il reprend et transmet des poèmes qui ne sont pas de lui ; il chante par exemple les poèmes de l'aède. Le rôle du poète antique n'est pas de créer, mais de transmettre une parole divine, de perpétuer la tradition, de célébrer « l'histoire des dieux et les exploits guerriers »¹⁶³. Enfin, cette parole des poètes antiques est essentiellement une tradition orale¹⁶⁴, elle est transmise par le chant : « Les Muses filles de la mémoire, *Mnémosyné*, sont sacrées dans une civilisation fondée non sur l'écriture mais sur les traditions orales, reposant sur un dressage de la mémoire, comme pour les grands catalogues d'Homère. »¹⁶⁵. L'auteur antique n'est pas celui qui crée une œuvre, mais celui qui reçoit l'inspiration et la transmet avec éloquence et lyrisme ; Alain Brunn et François-René Martin expliquent que « La pensée de la figure de l'auteur est donc d'abord une pensée rhétorique. L'auteur est orateur. »¹⁶⁶.

Puis se forme une rupture entre poésie inspirée et poésie lucrative. Le poète, s'il n'exprime pas ses propres paroles, est auteur dans le sens où il « vend sa *sophia*, son habileté professionnelle »¹⁶⁷. Le mot poète vient de *poiètès*, dérivé du verbe *poiein* signifiant « faire », « produire ». A l'instar du peintre médiéval, le poète n'est pas un artiste au sens moderne, mais devient un artisan rémunéré. Il n'exprime toujours pas ses propres paroles puisqu'il est soumis à un commanditaire. Pour cette raison, Platon accuse ces poètes de ne pas dire la vérité, car contrairement à l'« homme privé » ils ne parlent pas de leur propre voix¹⁶⁸. De plus, leur discours est tissé et orné, risquant de tromper

162 *Ibid.*, p. 8.

163 Antoine COMPAGNON, « Quatrième leçon : Généalogie de l'autorité », *op. cit.*, p. 13

164 Nous pouvons remarquer des similitudes entre l'aède grec et le barde celtique.

165 *Ibid.*

166 Alain BRUNN, François-René MARTIN, « AUTEUR », *art. cit.*

167 Antoine COMPAGNON, « Quatrième leçon : Généalogie de l'autorité », *op. cit.*, p. 15.

168 *Ibid.*

l'auditoire, de l'illusionner et de l'éloigner de la vérité. Platon considère pour ces raisons que le poète devrait être exclu de la cité¹⁶⁹. Il estime également que le savoir ne devrait être transmis qu'oralement, car à la mort de l'auteur, l'écrit qu'il laisserait pourrait être déformé et mal compris¹⁷⁰.

La notion d'auteur médiéval est complexe à définir, car sa figure se confond avec celle du copiste et du récitant, d'autant plus que les textes sont souvent anonymes, ou associés à un nom d'auteur obscur, puisque souvent composé d'un prénom répandu et d'un toponyme qui peut renvoyer tant au lieu de naissance de la personne, qu'au lieu où elle habite ou dont elle dépend. Par ailleurs, les textes médiévaux sont souvent écrits par une personne, repris pour être augmentés par une autre, commentés, copiés, recopiés, etc.

Au Moyen-Âge, l'auteur est l'*actor*, celui qui a l'autorité, c'est-à-dire qui dit la vérité et qui est respecté et cru. Contrairement à aujourd'hui, au Moyen-Âge, les textes littéraires circulent anonymement, tandis que les textes véhiculant du savoir portent un nom d'auteur ayant autorité. L'auteur médiéval est celui qui relaye la parole des anciens, c'est-à-dire des auteurs antiques, ou de l'Auteur, Dieu.

Dans sa cinquième leçon sur l'auteur, Antoine Compagnon rapporte les différences que le grammairien du XI^e siècle Conrad de Hirsau distingue entre l'*actor*, l'historien, le poète, le barde, les commentateurs, les *expositores*, et les écrivains de discours :

« Quelle est la différence, demande-t-il, entre un auteur, un poète, un historien, un commentateur, un barde (*vates*), etc. ? *Actor* vient du verbe *augendo* (augmentant), parce que, avec sa plume il amplifie les faits et dits des anciens. L'historien écrit sur ce qu'il a vu. Le poète est un faiseur, qui donne forme aux choses, mélange ce qui est faux et ce qui est vrai. Le barde (*vates*) a un pouvoir mental : il voit le futur. Les *commentatores* sont ceux qui éclairent les dits obscurs des autres. Les *expositores* découvrent les sens mystiques de l'Écriture. Les écrivains de discours composent des discours d'édification. »¹⁷¹.

En ce sens, par exemple, Chrétien de Troyes, que nous appelons de nos jours « auteur » selon notre conception moderne du terme, était un poète au Moyen-Âge.

Enfin, Antoine Compagnon ajoute que le Saint Bonaventure distinguait quatre sortes d'énonciateurs : le scripteur, le compilateur, le commentateur et l'auteur. Le *scriptor* écrit la parole des autres telle quelle, sans rien ajouter ni modifier ; le *compiler* écrit la parole des autres en rassemblant la matière mais n'ajoute pas sa propre parole ; le *commentator* y rajoute sa parole, mais

169 Laetitia MOUZE, « Le conflit entre le poète tragique et le philosophe dans la République de Platon », in: *Rationalité tragique*, Zetesis - Actes des colloques de l'association [En ligne], n° 1, 2010, URL: <https://zetesis.hypotheses.org/files/2015/04/1Mouze.pdf>

170 Antoine COMPAGNON, « Quatrième leçon : Généalogie de l'autorité », *op. cit.*, p. 15

171 Antoine COMPAGNON, « Cinquième leçon : l'*actor* médiéval », *op. cit.*, p. 17

elle ne vient qu'expliciter la parole des autres qui conserve une plus grande place et une plus grande importance ; et enfin, l'*auctor* écrit sa parole, et ajoute celle des autres pour venir confirmer ses dires¹⁷².

Le fait que les elfes dont nous parlons sont des personnages fictifs, créés par Jean-Philippe Jaworski, implique que leur auctorialité est davantage une construction, consciente ou inconsciente, de l'auteur réel par rapport aux études qu'il a faites. En effet, puisque Jean-Philippe Jaworski a fait des études de lettres modernes, il est au fait des théories sur l'auteur que nous venons d'évoquer. De ce fait, nous ne traiterons pas l'auctorialité de ses elfes comme celle d'auteurs réels, mais comme une construction réinvestissant des théories sur l'auteur couvrant différentes conceptions et époques. Puisqu'il s'agit d'une œuvre médiévaliste, et que les elfes sont un peuple très ancien remontant au commencement de l'humanité, nous pensons intéressant d'observer leur auctorialité à l'aune de la conception médiévale de l'auteur, mais aussi de la conception antique, sans pour autant en négliger les conceptions postérieures puisque les théories de l'auteur de toutes les époques et conceptions ont pu être réinvesties chez ces elfes, figures d'auteurs fictives et contemporaines.

Partie II : Annoeth : l'elfe conteur d'histoires dans *L'Elfe et les Égorgeurs*

A. Mise en abyme : définition et mise en place

1. Définition

La définition de la notion de mise en abyme est encore confuse. En effet, certains dictionnaires, comme le *Larousse*, considèrent qu'il y a mise en abyme dès qu'un tableau est représenté dans un tableau, un récit raconté dans un récit, etc., l'un et l'autre pouvant traiter de sujets différents. D'autres, comme le dictionnaire de l'Académie, considèrent que l'œuvre représentée dans l'œuvre doit avoir un lien avec celle-ci¹⁷³. Lucien Dällenbach, professeur et essayiste en littérature moderne française et théorie littéraire, nous indique dans son article sur *Encyclopedia Universalis* que « le terme de "mise en abyme" est volontiers utilisé aujourd'hui pour désigner indifféremment toute modalité autoréflexive d'un texte ou d'une représentation figurée »¹⁷⁴, ce qui reprend l'idée exprimée par le dictionnaire de l'Académie, mais reste assez imprécis. A l'origine issue du domaine pictural, son utilisation dans la littérature a rendu la notion floue.

André Gide est le premier à employer ce terme dans le sens dans lequel nous l'utilisons aujourd'hui. Dans son *Journal* (1893), il exprime : « J'aime assez qu'en une œuvre d'art on retrouve ainsi

¹⁷² *Ibid.*, p. 20

¹⁷³ Patrick PECCATTE, « L'image mise en abyme – pour une typologie historique [1/2] », *Hypothèses* [en ligne], 25 Juin 2018, mis à jour le 16 Octobre 2018, consulté le 26 Mai 2021, URL : <https://dejavu.hypotheses.org/3836>

¹⁷⁴ Lucien DÄLLENBACH, « Mise en abyme », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 25 janvier 2021. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/mise-en-abyme/>

transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre [...] Ce que j'ai voulu dans mes *Cahiers*, dans mon *Narcisse* et dans *La Tentative*, c'est la comparaison avec ce procédé du blason, qui consiste, dans le premier, à en mettre un second "en abyme". »¹⁷⁵, empruntant le terme « abyme » à l'héraldique. André Gide nous livre ici un premier élément définitionnel de la mise en abyme, et permet de dégager ce qui forme la base du concept : le sujet d'une œuvre est injecté dans celle-ci (elle devient l'œuvre cadre ou enchâssante) et devient un élément encadré (ou enchâssé). Le couple œuvre enchâssée/œuvre enchâssante est un élément nécessaire à la définition de la mise en abyme. Ce phénomène d'enchâssement propre à la mise en abyme est souvent exprimé de manière plus simple par l'expression « œuvre dans l'œuvre ».

On donne souvent pour exemple de mise en abyme la boîte de la célèbre marque de fromage « vache qui rit » : la vache représentée sur la boîte porte des boucles d'oreilles qui représentent cette même boîte. On retrouve donc l'image de la boîte dans chaque boucle d'oreille de la vache de chacune des boîtes enchâssées. Ainsi l'image se répète-t-elle, en théorie, à l'infini (infinité relative dans le cas d'une boîte de fromage puisque nous ne sommes pas, en pratique, en mesure de représenter des images infiniment petites sur un emballage). On retrouve la même idée avec les poupées russes ; là encore, si en pratique le phénomène ne peut pas être infini, on comprend qu'il peut l'être sur le plan théorique.

Dans le domaine littéraire, l'un des exemples les plus cités est celui d'*Hamlet* de Shakespeare. Dans la pièce, Hamlet commande une pièce de théâtre dans laquelle est rejoué l'assassinat de son père Claudius. Nous avons donc la pièce de théâtre enchâssée dans la pièce de théâtre enchâssante, *Hamlet* dans *Hamlet*, soit l'œuvre dans l'œuvre.

Toutefois, il ne s'agit pas tout à fait dans *Hamlet* du même type de mise en abyme que pour la « vache qui rit ». Les acteurs de la pièce enchâssée dans la pièce de Shakespeare jouent des personnages (en l'occurrence le père d'Hamlet et son assassin) ; la pièce n'est enchâssée qu'une fois. Il n'y a donc qu'un seul niveau d'enchâssement, là où la boîte de la « vache qui rit » en présente une potentielle infinité. La mise en abyme dans *Hamlet* a donc une forme « finie », avec un seul élément enchâssé dans un seul élément enchâssant, tandis que celle de la « vache qui rit » présente une forme « infinie », avec un élément enchâssé 'n' fois dans un élément enchâssant. La notion de mise en abyme admet donc différents types de réflexion. Lucien Dällenbach en distingue trois : la réflexion « simple », la réflexion « à l'infini », et la réflexion « aporistique »¹⁷⁶. La réflexion simple correspond selon ses dires à une « duplication intérieure ». Il exprime que la plupart des « œuvres

175 André Gide, *Journal*, 1893, cité par Lucien DÄLLENBACH, « Mise en abyme », *art. cit.*

176 Lucien DÄLLENBACH, « Mise en abyme », *art. cit.*

dans l'œuvre » entre dans cette catégorie, et cite comme exemple la représentation de *Phèdre* dans *La Curée* d'Émile Zola. La mise en abyme dans *Hamlet* présente une réflexion de ce type. Pour la réflexion à l'infini, le terme en lui-même est transparent ; il s'agit du type de réflexion que nous pouvons observer sur la boîte de la « Vache qui rit » et avec les poupées russes. Quant à la réflexion aporistique, il s'agit de « l'auto-inclusion qui boucle l'œuvre sur soi »¹⁷⁷. Dans ce cas-ci, c'est la fin de l'œuvre qui permet son commencement. L'exemple qu'il en donne est très clair : à la fin de *Les Enfants de Limon* de Queneau, un personnage remet ses notes à un jeune écrivain nommé Queneau, notes qui lui permettront donc de composer le roman qui vient de s'achever ; il y a auto-inclusion, et l'œuvre est bouclée sur elle-même.

Nous voyons que la définition de la mise en abyme admet un critère formel, qui peut-être de plusieurs types. Mais ce critère seul n'est pas suffisant pour définir la mise en abyme. André Gide en évoque un autre : le sujet. En effet, les trois « modalités réflexives fondamentales »¹⁷⁸ que distingue Lucien Dällenbach (simple, infinie et aporistique) dépendent du « degré de ressemblance entre agent réflecteur et ensemble réfléchi, selon qu'il relève de la similitude, du mimétisme strict ou de l'identité postulée »¹⁷⁹. On retrouve ici l'idée de « fort lien » entre l'œuvre enchâssée et l'œuvre enchâssante souvent évoqué dans les diverses définitions de la mise en abyme. Dans *La Curée* de Zola que nous évoquions plus haut, par exemple, les protagonistes assistent à une représentation de *Phèdre*. La situation amoureuse représentée sur scène fait écho à celle des protagonistes spectateurs eux-même¹⁸⁰ ; ce degré de ressemblance est donc de l'ordre de la similitude. Par contre, sur la boîte de la « Vache qui rit », il s'agit d'un mimétisme strict puisqu'agent réflecteur et ensemble réfléchi sont absolument identiques.

Enfin, nous pouvons remarquer que la mise en abyme agit sur l'œuvre de différentes manières. Dans *Hamlet*, la pièce de théâtre enchâssée permet de faire la révélation de la vérité sur le meurtre de Claudius. La mise en abyme prend une fonction narrative majeure : elle fait tendre le récit vers son dénouement.

Par contre, la mise en abyme que l'on observe dans le tableau *Les époux Arnolfini* de Van Eyck a une fonction différente. Le tableau représente deux époux se tenant la main. Au fond de la pièce, derrière eux, se trouve un petit miroir accroché au mur. Dans le reflet de ce miroir, nous pouvons apercevoir le peintre en train de peindre les époux. Il s'agit bien ici d'une mise en abyme, puisque c'est une image dans une image. Quant au sujet, nous avons bien là un fort lien entre l'agent

177 *Ibid.*

178 *Ibid.*

179 *Ibid.*

180 Renée entretient une relation amoureuse avec le fils de son époux ; sa situation est similaire à celle de Phèdre.

réflecteur et l'ensemble réfléchi, comme les nomme Lucien Dällenbach, puisque c'est bien la même scène, le même moment qui est représenté. Seulement, il l'est de deux point de vue différents, créant deux images différentes, mais liées. Cette mise en abyme nous permet alors de voir, en regardant le détail du miroir à l'arrière-plan du tableau, ce qui nous est normalement caché et impossible à voir : le peintre en train de peindre le tableau que nous regardons. Ici, l'enchâssement dévoile au sein de l'œuvre le tableau en train d'être peint ; le processus de fabrication, les ficelles de la réalisation de l'œuvre. La mise en abyme, dans de nombreux cas, est un procédé qui permet de porter un discours sur l'œuvre au sein de cette même œuvre. Par exemple, dans *L'Impromptu de Versailles*, Molière utilise ce procédé de la mise en abyme puisque la pièce nous donne à voir au sein de la pièce la compagnie réelle de Molière en train de répéter une pièce de théâtre qu'il doivent donner devant le Roi. La mise en abyme permet alors de produire tout un discours métathéâtral, c'est-à-dire qui porte sur le théâtre, ses conditions de fabrication, de réception, etc.

Nous allons nous intéresser à l'utilisation du procédé de la mise en abyme dans la nouvelle *L'Elfe et les Égorgeurs*. Comment est-il mis en place ? A quel(s) type(s) de mise en abyme avons-nous affaire ? Porte-t-elle un discours sur le récit ? Comment est-elle utilisée, et surtout, pourquoi ?

2. La mise en abyme dans *L'Elfe et les Égorgeurs*

Dans *L'Elfe et les Égorgeurs*, Annoeth entreprend de donner à entendre un conte aux truands, créant un enchâssement du récit dans le récit. Comment l'enchâssement se met-il en place ? Annoeth, personnage du récit cadre, commence par annoncer qu'il va conter un récit : « Je vous dédommagerai avec un présent des plus précieux : un conte tout à fait vrai, le don d'un souvenir merveilleux ! »¹⁸¹. Puis, un narrateur externe à la nouvelle nous informe qu'Annoeth commence : « Et sans plus de préambule, il a commencé à narrer son conte. »¹⁸². Enfin, le récit est amorcé : « Il était une fois un elfe baladin dont le charme se trouvait relevé d'un brin d'inconscience. »¹⁸³.

Dans un premier temps, ces trois phrases nous indiquent clairement que nous allons voir se former un récit dans le récit. En effet, le mot « conte » est répété deux fois, le mot « préambule » est un terme du domaine littéraire qui renvoie au texte qui se place avant le texte principal afin de l'introduire, et « narrer » renvoie à l'action narrative. Ces trois mots signalent donc distinctement l'arrivée de l'histoire. Cette annonce du conte est encore appuyée par l'emploi introductif de la

181 Jean-Philippe JAWORSKI, « L'Elfe et les Égorgeurs », *Le Sentiment du Fer*, Paris, Moutons électriques, coll. Hélios Essentiels, 2019, p. 69-90, p. 81

182 *Ibid.* p. 82

183 *Ibid.* p. 82

formule « Il était une fois ». Cette formulation initiée par Charles Perrault est devenue une formule d'introduction classique dans le genre du conte, à tel point que dorénavant, les contes s'ouvrent presque toujours de cette manière¹⁸⁴.

Mais le fait de lire un récit dans le récit est-il suffisant pour considérer cet enchâssement comme une mise en abyme ? Si nous nous référons à la définition de la mise en abyme donnée par le *Larousse*, à savoir que « [en abyme] se dit d'une œuvre citée et emboîtée à l'intérieur d'une autre de même nature (récit à l'intérieur d'un récit, tableau à l'intérieur d'un tableau, etc.). »¹⁸⁵, cet enchâssement est effectivement une mise en abyme. Voyons maintenant s'il peut toujours être considéré comme telle si l'on s'en réfère à Lucien Dällenbach, qui considère que la mise en abyme est une réflexion de l'œuvre dans l'œuvre. Il ne s'agit donc pas seulement, pour former une mise en abyme, d'enchâsser un récit dans un autre, mais bien de présenter un reflet de l'œuvre cadre dans l'œuvre encadrée.

Dans la nouvelle, Annoeth commence par annoncer qu'il va faire don aux truands d'un « souvenir merveilleux »¹⁸⁶ ; nous pouvons supposer que ce souvenir est le sien. En effet, il y a dans le terme « souvenir » une idée d'individualité, comme quelque chose de personnel. Le mot « merveilleux » est une appréciation subjective projetée par Annoeth sur ce souvenir, qui le place bien comme lui appartenant ou étant issu de lui. Si le récit qui va être rapporté concerne personnellement le personnage dont il est question dans la nouvelle, cela suppose qu'il y aura bien un lien entre le récit encadrant et le récit encadré. Le narrateur nous informe ensuite qu'Annoeth entreprend de raconter « son conte »¹⁸⁷. Le pronom possessif « son » admet une double acception. Il s'entend comme l'expression de l'appartenance du conte à Annoeth, c'est-à-dire que le conte lui appartient parce qu'il en est l'auteur, selon la conception moderne du terme, c'est-à-dire l'auteur en temps que créateur et propriétaire de l'œuvre. Mais nous pouvons aussi entendre cela comme étant sa propre histoire, c'est-à-dire celle dont il serait le sujet. En effet, l'ouverture du conte enchâssé vient confirmer qu'Annoeth est bien le sujet du conte, puisque la périphrase « un elfe baladin dont le charme se trouvait relevé d'un brin d'inconscience »¹⁸⁸ renvoie à Annoeth lui-même.

De plus, au fur et à mesure que nous découvrons le conte d'Annoeth, nous nous apercevons qu'il est en train de conter aux truands le récit de son voyage jusqu'à sa rencontre avec eux. Or, il s'agit très

184 « Il était une fois (expression) », *Wikipédia, L'encyclopédie libre* [en ligne], 17 Avril 2020, consulté le 25 Janvier 2021, URL : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Il_%C3%A9tait_une_fois_\(expression\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Il_%C3%A9tait_une_fois_(expression))

185 « En abyme », *Larousse* (dictionnaire en ligne), consulté le 25 Janvier 2021, URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/abyme/322>

186 Jean-Philippe JAWORSKI, « L'Elfe et les Égorgeurs », *Le Sentiment du Fer*, op. cit., p. 81

187 *Ibid.*, p. 82

188 *Ibid.*

précisément de ce qui est narré dans la nouvelle, et donc dans le récit cadre. Le récit encadré est bien une réflexion du récit encadrant dans celui-ci ; il s'agit donc effectivement d'une mise en abyme selon la définition qu'en donne Lucien Dällenbach.

Si l'on se réfère aux types de réflexions dégagés par Lucien Dällenbach, il nous semblerait au premier abord avoir affaire à une réflexion simple. Cependant il n'en est rien ; cette réflexion n'est qu'une première étape, un point de lancement. En effet, puisqu'Annoeth raconte l'intrigue de la nouvelle cadre, c'est-à-dire son voyage, sa rencontre avec les égorgeurs et le moment où il entreprend de leur conter une histoire, il est amené à la recommencer du début. Son conte forme alors, fatalement, une boucle ; il s'ouvre sur la formule « Il était une fois un elfe baladin dont le charme se trouvait relevé d'un brin d'inconscience. »¹⁸⁹, se poursuit jusqu'au point de la rencontre, et reprend par la même formule :

« La plupart des gredins n'avaient que faire de son histoire mais leur capitaine, qui était bien plus perfide que ses hommes, accepta d'écouter la fable. Il s'amusait avec le gandin : il tirerait ainsi double bénéfice, le conte d'abord, puis le larcin et les tourments ensuite.

Malgré sa situation incertaine, le baladin entreprit de raconter son fabliau. Or donc écoutez bien, car le voici mot pour mot ! Il était une fois un elfe baladin dont le charme se trouvait relevé d'un brin d'inconscience. »¹⁹⁰.

En faisant cela, Annoeth forme non pas une réflexion simple, mais une réflexion infinie, puisque son récit pourrait continuer à tourner en boucle indéfiniment. Le lecteur est donc en train de lire une nouvelle à propos d'un elfe qui voyage, rencontre des truands en chemin et leur raconte une histoire. Puis il est amené à lire le conte d'Annoeth, dont le sujet est le même que celui de la nouvelle ; il lit une mise en abyme. Enfin, Annoeth crée une mise en abyme dans son conte, et signale qu'il est en train d'enchâsser lorsque les égorgeurs se plaignent du fait qu'il recommence : « Je ne recommence nullement : je suis en train d'enchâsser. »¹⁹¹ ; le lecteur lit un enchâssement dans un enchâssement, c'est-à-dire une réflexion infinie. Cependant, Annoeth est interrompu, ce qui met fin à la mise en abyme qui n'aura donc connu que deux niveaux d'enchâssement au lieu d'une infinité¹⁹².

189 *Ibid.*, p. 82

190 Jean-Philippe JAWORSKI, « L'Elfe et les Égorgeurs », *Le Sentiment du Fer*, *op. cit.*, p. 85

191 *Ibid.*, p. 86

192 Notons qu'il serait impossible pour l'auteur d'écrire une réflexion infinie, et au lecteur de la lire. Pourtant, dans le contexte fictionnel, Annoeth est un elfe et donc un être immortel ; il aurait techniquement pu enchâsser son conte à l'infini.

B. Les effets produits par la mise en abyme

1. Les répercussions du conte sur la nouvelle : une mise en abyme inversée ?

Si l'on se penche maintenant sur la façon dont le récit d'Annoeth débute, nous nous apercevons que l'identité de l'énonciateur du conte n'est pas claire. En effet, le conte intervient sans guillemets, de manière abrupte après l'annonce de son commencement par le narrateur :

« Et sans plus de préambule, il a commencé à narrer son conte.
Il était une fois un elfe baladin »¹⁹³.

Dans le texte, seul un retour à la ligne sépare ces deux phrases. Le conte d'Annoeth est rapporté au discours indirect libre, qui « comme le discours direct, rapporte les paroles ou les pensées, mais sans indiquer un changement du système d'énonciation. »¹⁹⁴.

A première vue, l'absence de guillemets peut nous laisser penser que le narrateur externe rapporte les paroles d'Annoeth. Seulement, la phrase nous indiquant l'interruption du récit enchâssé se présente de la manière suivante : « Un grognement peu amène a interrompu Annoeth. »¹⁹⁵. Il est laissé entendre ici que c'est Annoeth qui était en train de parler, de rapporter ce conte, et non le narrateur. En effet, le narrateur n'indique pas que le récit ou sa narration ont été interrompus, mais bien Annoeth lui-même. Aussi, la reprise du récit enchâssé qui forme la boucle n'est pas annoncée par le narrateur externe, qui aurait pu nous signaler qu'Annoeth reprenait son récit du début. En fait, à partir du moment où le conte commence, le narrateur externe ne fait pas d'intervention ; est-ce donc bien lui qui parle ? Ou a-t-il laissé Annoeth prendre le relais pour narrer son conte, sans intervenir ? L'identité de l'émetteur du conte est floue. De ce fait, si la forme que prend le texte semble indiquer que le narrateur externe, celui de la nouvelle, est également celui du conte, ce qui est dit dans le texte semble indiquer que c'est Annoeth le narrateur du conte. De plus, lorsque l'un des égorgeurs proteste et reproche à Annoeth de recommencer son histoire, Annoeth répond « Je ne recommence nullement : je suis en train d'enchâsser. »¹⁹⁶, ce qui affiche bien que c'est lui qui enchâsse, que c'est sa voix que nous entendons, et non celle du narrateur externe. Ce dernier semble alors phagocyté par la figure d'Annoeth, qui prend sa place et raconte son histoire sans que l'ouverture des guillemets ne soit nécessaire, puisqu'il est devenu le narrateur. L'utilisation du discours indirect libre donne l'impression qu'il y a un relais narratif, une polyphonie.

193 Jean-Philippe JAWORSKI, « L'Elfe et les Égorgeurs », *Le Sentiment du Fer*, op. cit., p. 82

194 « Le discours rapporté », *EspaceFrançais.com* [en ligne], consulté le 26 Mai 2021, URL : <https://www.espacefrancais.com/le-discours-rapporte/#Le-discours-indirect-libre>

195 Jean-Philippe JAWORSKI, « L'Elfe et les Égorgeurs », *Le Sentiment du Fer*, op. cit., p. 86

196 *Ibid.*

Néanmoins, puisque le conte enchâssé est rapporté à la troisième personne du singulier, nous pourrions considérer que c'est le narrateur externe qui parle, et non Annoeth. Pourquoi Annoeth parlerait-il de lui-même à la troisième personne, en se désignant par des périphrases telles que « un elfe baladin dont le charme se trouvait relevé d'un brin d'inconscience » ? Pourtant l'utilisation de la troisième personne n'exclut pas nécessairement qu'Annoeth en soit bien le narrateur. Premièrement, c'est un conte qu'il a proposé aux truands, non une autobiographie ; il aurait été étonnant de le raconter à la première personne. Deuxièmement, plusieurs éléments nous permettent de voir, de la part d'Annoeth, une volonté de se moquer de ses auditeurs et de jouer avec eux. Pour commencer, nous avons expliqué en première partie que son nom, Annoeth Veiddawc, vient du gaélique et peut être traduit par « le sot insolent », ce qui nous informe de manière assez transparente sur son tempérament. De plus, l'un des personnages de la nouvelle met en garde son chef contre lui : « Ça pue l'entourloupe... Ce faisán-là m'a tout l'air d'être fé ! »¹⁹⁷. Cette phrase laisse facilement comprendre que les elfes, du point de vue des humains du moins, ont une forte tendance à se jouer d'eux. Enfin, le conte d'Annoeth multiplie les termes péjoratifs pour désigner les égorgeurs : « une bande de soudards sans foi ni loi »¹⁹⁸ (« soudard » désigne un « homme de guerre brutal et grossier »¹⁹⁹), « forbans » (« individu[s] sans scrupules »²⁰⁰), « gredins » (des « mendiant[s], des gueux »²⁰¹). À ces termes péjoratifs viennent s'opposer des termes mélioratifs, ou en tout cas flatteurs et raffinés, pour désigner Annoeth : « baladin »²⁰² (« danseur de ballet »²⁰³ ou « comédien ambulante »²⁰⁴), « ménestrel »²⁰⁵, « gandín »²⁰⁶ (« jeune homme d'une élégance excessive »²⁰⁷). Ce contraste permet à Annoeth, non sans un brin de pédanterie qui vise sans doute à les agacer, d'insulter les soldats sans qu'ils ne s'en aperçoivent d'emblée. La narration à la troisième personne lui permettrait donc de ne pas les insulter ouvertement, mais indirectement par le biais du conte. Troisièmement, dans un entretien avec Fabienne Matuszynski-Campos, Jean-Philippe Jaworski nous dit que « quantité d'écrivains ne savent plus parler que d'eux-mêmes, se prennent pour sujet de

197 *Ibid.*, p. 78

198 *Ibid.*, p. 84

199 « soudard », *Le Robert (dico en ligne)*, consulté le 25 Janvier 2021, URL : <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/soudard>

200 « forban », *Le Robert (dico en ligne)*, consulté le 25 Janvier 2021, URL : <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/forban>

201 « gredín », *Le Robert (dico en ligne)*, consulté le 25 Janvier 2021, URL : <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/gredin>

202 Jean-Philippe JAWORSKI, « L'Elfe et les Égorgeurs », *Le Sentiment du Fer, op. cit.*, p. 82

203 « baladin », *Le Robert (dico en ligne)*, consulté le 25 Janvier 2021, URL : <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/baladin>

204 *Ibid.*

205 Jean-Philippe JAWORSKI, « L'Elfe et les Égorgeurs », *Le Sentiment du Fer, op. cit.*, p. 87

206 *Ibid.*, p. 85

207 « gandín », *Le Robert (dico en ligne)*, consulté le 25 Janvier 2021, URL : <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/gandin>

leurs livres »²⁰⁸. Il s'agit d'une critique de la part de l'auteur, mais ce n'est pas cet aspect qui nous intéresse ici. Cette phrase nous permet de voir que Jean-Philippe Jaworski considère que beaucoup trop d'auteurs font de l'autofiction. Or il est très probable que ces écrivains (ou auteurs) auxquels il fait référence se prennent pour sujet de leurs livres sans avoir recours à la première personne du singulier. En effet, nous savons qu'il y a des auteurs qui s'inspirent de leur propre vie afin de la réinjecter de façon plus ou moins affichée dans leurs écrits, sans pour autant utiliser la première personne. Cela donne naissance à des récits en apparence fictionnels, à la troisième personne, qui présentent en fait un fort lien de parenté avec la vie véritable de l'auteur. L'utilisation de la troisième personne dans le conte d'Annoeth n'exclut donc pas le fait que ce soit bien lui qui conte son histoire.

En partant du principe qu'Annoeth est bien le narrateur de ce conte, il devient un narrateur autodiégétique, puisqu'il en est lui-même le sujet et que c'est sa propre histoire qui est contée. Son conte prend alors la forme d'un récit autobiographique. Si l'on s'en réfère aux présupposés de base de la narratologie genettienne, dans le cadre d'un récit autobiographique, l'auteur et le narrateur sont la même personne. En étant narrateur d'un récit autobiographique, Annoeth en est donc bien l'auteur. Cependant ce statut semble déborder du conte, donc du récit encadré, pour aller interférer dans la nouvelle, le récit cadre. Mais le narrateur autodiégétique est-il toujours un simple narrateur lorsqu'il sort de son récit ? De plus, le fait qu'il indique lui-même qu'il est en train d'enchâsser ne permet-il pas de faire pencher son statut de narrateur vers un statut d'auteur, par le biais du discours méta ? Et enfin, n'est-ce pas Annoeth qui conte la nouvelle dès le départ, et non un narrateur externe ?

Le conte d'Annoeth possède une structure particulière, dont les bornes de début et de fin sont difficiles à identifier, rendant la distinction entre la nouvelle et le conte assez floue. Le conte semble morcelé, constitué de deux parties. La première est celle qui forme la réflexion infinie, commençant par « Il était une fois » et, *a priori*, se terminant lorsqu'Annoeth est interrompu. Mais pouvons-nous l'affirmer avec certitude ? D'abord, le conte d'Annoeth débute sans guillemets, ce qui introduit une ambiguïté sur sa place dans la nouvelle cadre. Ensuite, puisqu'Annoeth et les égorgeurs sont des personnages du conte, comment savoir si les dialogues qui nous sont donnés à lire après l'interruption ne font pas partie du conte ? De plus, alors qu'il a commencé sans guillemets, le conte semble se clore avec la fermeture des guillemets : « Vous garderez le cœur à l'ouvrage et un radieux avenir ! » ». Participe aussi de cette imprécision le fait que la fin du conte est produite par un

208 Jean-Philippe JAWORSKI dans *Entretien*, « Entretien avec Fabienne MATUSZINSKI CAMPOS à propos du cycle du Vieux Royaume », *op. cit.*, p. 184

glissement opéré par Annoeth à partir du discours métalittéraire, que nous étudierons dans la sous-partie suivante, entrepris au cours de son dialogue avec les égorgeurs.

Si nous ne nous référons qu'à la structure du texte, il nous est impossible de définir clairement où sont les bornes du récit encadré. Nous allons donc tenter de les préciser en nous intéressant à ce qui est dit par le narrateur ou par les personnages.

Pour ce qui est du commencement du conte, c'est la formulation « Il était une fois » qui nous permet de le définir comme tel malgré l'absence de guillemets. Ensuite, ce qui nous laisse supposer que le récit d'Annoeth est bien interrompu, est qu'il exprime lui même qu'il était en train d'enchâsser, et que la boucle s'arrête lorsque le récit est coupé :

- « – [...] j'entreprends de conter la vérité.
- Et la vérité, elle bagoule en boucle ?
- Jusqu'à ce qu'on coupe le récit.
- Ah ! Ben voilà, c'est fait, je coupe. Et après ?
- Cela devient compliqué. »

En fait, le début du récit n'admet normalement pas de fin, puisque c'est une boucle. L'interruption ici ne forme pas la fin du récit, mais le met seulement en pause ; comme le dit Annoeth, il doit encore être terminé.

A quel moment de la nouvelle le conte d'Annoeth reprend-il, et quand se termine-t-il ?

Dans un premier temps, nous pouvons partir du principe qu'il est relancé après qu'Annoeth a donné la définition du terme « repentir », et qu'il entreprend de conter ce qui va arriver aux truands. La bascule de l'un à l'autre est annoncée par la phrase suivante : « Mais examinez alors les suites de cette conclusion. »²⁰⁹. Dans ce cas-ci, il s'achève lorsque la parole est rendue au narrateur externe, après « Vous garderez le cœur à l'ouvrage et un radieux avenir ! »²¹⁰. Cette phrase semble adéquate pour clore un conte, car on y retrouve la même idée de futur heureux et prospère que dans les formules traditionnelles telles que « Ils se marièrent et eurent beaucoup d'enfants » ou « Ils vécurent heureux jusqu'à la fin des temps » : « Ils gardèrent le cœur à l'ouvrage et eurent un avenir radieux ». Seulement les choses sont plus compliquées qu'elles ne le paraissent. Le dénouement qu'Annoeth commence par leur conter est celui selon lequel les truands ne le laissent pas partir et le dépouillent, mais il termine en exprimant qu'ils le laissent partir. Ainsi est-ce l'autre dénouement qui est privilégié : le fameux « épilogue léger où le ménestrel sut si bien feindre qu'il parvint à s'en tirer »²¹¹. En apparence, le conte a bien eu un dénouement, et il est clos, mais est-ce bien le cas ?

Dans un second temps donc, nous apprenons que le dénouement réel du conte n'a lieu que lorsqu'Annoeth quitte les truands : « Il n'avait pas été complètement honnête avec ses hôtes, car son

209 Jean-Philippe JAWORSKI, « L'Elfe et les Égorgeurs », *Le Sentiment du Fer*, op. cit., p. 88

210 *Ibid.*, p. 89

211 *Ibid.*, p. 87

récit comportait plus d'un repentir. Sans être sur place, il devinait à peu près la troisième fin, le dénouement définitif du conte. »²¹². C'est alors le narrateur externe, celui de la nouvelle, qui nous conte cette troisième fin :

« Maintenant que les soudards recouvraient leurs esprits, ils se rendaient compte qu'ils avaient laissé filer un butin de deux cents deniers. Les fortes têtes, chauffées par Hucbald, allaient récriminer et prendre Offa à parti ; le chef de bande, pour restaurer son autorité, ne manquerait pas de dégainer et de fendre quelques crânes. La querelle, inévitablement, dégénérerait en tuerie. Au terme de l'étripage, peut-être Offa trainerait-il sa panse trouée au sommet d'une tour pour échapper au couteau d'Hucbald, et finirait-il par crever au milieu de ses victimes. Quant à Hucbald, abandonnant son capitaine à une lente agonie, sans doute claudiquerait-il sur les traces d'Annoeth, féroce décidé à le rattraper et à lui faire rendre gorge. Mais, saigné par plusieurs blessures, il serait intercepté par quelques manants qui avaient fui le sac du bourg dans les bois ; les gueux, ivres de vengeance, le dépèceraient tout vif à coups d'herminette et de faucille. »²¹³

Le conte d'Annoeth, en réalité, s'achèverait donc à la fin de la nouvelle, c'est-à-dire à la fin du récit cadre, et non plus dans le récit encadré. Dans ce cas, en quoi peut-on dire qu'Annoeth est toujours l'auteur du conte ?

Même si les guillemets sont refermés, et qu'Annoeth, a priori, a terminé de parler, le troisième dénouement que rapporte le narrateur externe nous parvient par la pensée de l'elfe : « Il songeait distraitemment aux routiers auxquels il venait de fausser compagnie »²¹⁴ ; « Sans être sur place, il devinait à peu près la troisième fin »²¹⁵. L'emploi du verbe « deviner » pourrait mettre en doute l'auctorialité d'Annoeth, mais il serait possible d'y opposer un argument. En effet, il arrive qu'un auteur se laisse porter par le caractère de ses personnages, au point que, même s'il ne sont pas réels, les caractéristiques qu'il leur a insufflé conditionnent leurs actions même si l'auteur ne les avait pas envisagées au départ.

De plus, cette troisième fin est rapportée par le narrateur au conditionnel. Cela donne alors l'impression que le conte en est encore à son processus de création, et que cette fin est encore du domaine de l'envisageable. C'est aussi celle qu'il choisira certainement pour clore son conte, car comme nous l'indique le narrateur : « c'était là un épilogue bien plaisant, qui ferait sans doute rire la bonne société de Duir Rigain. Pour un ménestrel inspiré, la guerre, après tout, ne comportait pas que des désagréments. »²¹⁶. Ces deux dernières phrases, qui viennent cette fois clore la nouvelle, renforcent aussi l'idée qu'Annoeth est l'auteur du conte.

212 *Ibid.*, p. 89

213 *Ibid.*, p. 89-90

214 *Ibid.*, p. 89

215 *Ibid.*

216 *Ibid.*, p. 90

Nous observons un débordement du récit encadré sur le récit cadre. Le conte d'Annoeth a pour sujet celui même de la nouvelle. La fin du conte est rapportée par le narrateur externe dans le récit enchâssant, et non par Annoeth dans le récit enchâssé. Enfin, si au départ la boucle que forme Annoeth en commençant son conte est une réflexion de la nouvelle, n'est-ce pas la fin du conte qui est réfléchi dans la nouvelle ? Nous pouvons avoir l'impression qu'une bascule s'est opérée et que le récit encadré est en quelque sorte devenu le récit encadrant. Au départ, le narrateur externe prête sa voix à l'auteur pour narrer l'histoire d'Annoeth. A la fin, n'est-il pas en train de prêter sa voix à Annoeth pour rapporter la fin du conte ? Il y a là une ambiguïté, et le conte d'Annoeth semble avoir contaminé l'ensemble de la nouvelle, qui ne s'achève que lorsque le conte a bien eu sa véritable fin.

2. Fin et non-fin

Dans son article « Clausules », paru dans le numéro 24 de la revue *Poétique* en 1979, Philippe Hamon explique :

« Interrompre un message n'est pas forcément le finir ; un message est interrompu quand l'émetteur disparaît, quand le récepteur disparaît, quand le code linguistique utilisé change, quand le référent devient opaque, quand le contrat est supprimé, et cette interruption est toujours plus ou moins aléatoire, imprévisible. »²¹⁷

Dans la nouvelle, le conte d'Annoeth est interrompu par Offa, qui est ici le récepteur. L'interruption a-t-elle mis fin au message ? Philippe Hamon ajoute :

« Le sentiment d'achèvement en revanche, (au double sens de « fini » structurel, et de « terminaison » – voir ci-dessous *Remarque 2*) vient en général plus de la *saturation* d'un modèle ou d'un code implicite au message lui-même, que de la *disparition* d'un des paramètres nécessaires au maintien du procès de communication. »²¹⁸

Ce qui est étrange ici est que le message d'Annoeth est arrivé à saturation. En effet, lorsqu'il en arrive à conter le fait qu'il se met à conter un conte aux égorgeurs, le message est contraint de tourner en boucle sur lui-même car, arrivé à ce point, il ne peut pas aller plus loin et apporter une suite inédite. Le message est donc dans une impasse et arrive fatalement à saturation, ce qui implique qu'il est terminé. Il ne s'agit donc ni d'un message inachevé et interrompu, ni d'un message achevé parce qu'interrompu. Ici, Offa n'a fait qu'interrompre un message déjà terminé... Cela signifie que le conte se poursuit, continue d'être raconté, alors qu'il n'y a plus rien à raconter, et c'est ce qui crée la réflexion infinie.

Ensuite, quand Annoeth reprend son conte, lui donne-t-il une fin ? D'après Philippe Hamon :

« la ritualisation des procédures de clausule se fait principalement à l'intérieur du *genre* [...] ; chaque genre développe ses propres clausules, qui lui servent d'indicatif, de

217 Philippe HAMON, « Clausules », *Poétique*, n°24, 1979, p. 499.

218 *Ibid.*

leitmotiv signalétique : « Ils vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants » (le conte) ; « Veuillez agréer, messieurs... » (la lettre) »²¹⁹

Dans le cas d'Annoeth, son conte a bien une clause propre au genre : « Vous garderez le cœur à l'ouvrage et un radieux avenir ! »²²⁰. Pourtant, nous avons une phrase de fermeture qui vient clore le conte, mais il n'est pas fini pour autant. Nous savons que le conte se poursuit après le départ d'Annoeth, qui devine que les égorgeurs s'entre-tuent, et qui choisira de raconter cette troisième fin lorsqu'il retournera chez lui. La fin qu'il nous indique avec cette clause n'est donc pas réellement la fin du conte.

Dans le premier cas, Annoeth poursuit l'histoire alors que le message est achevé, et dans le deuxième cas, il clôt l'histoire alors que le message n'est pas terminé.

Enfin, Philippe Hamon ajoute : « il est certain que le problème de la *fin* du texte (sa *clause* proprement dite) est lié à celui de sa *finalité* »²²¹. Plusieurs options peuvent être envisagées quant à la finalité qu'Annoeth souhaitait servir, les unes n'excluant pas nécessairement les autres. D'abord, puisqu'il est un elfe, et donc un être immortel, il aurait théoriquement pu recommencer son conte en boucle éternellement, bien que le message soit fini. Comme les égorgeurs sont mortels, et s'ils ne l'avaient pas interrompus mais avaient continué à l'écouter, ils en seraient probablement morts et Annoeth aurait pu s'en aller. En pratique, il est difficile d'envisager qu'ils auraient consenti à l'écouter suffisamment longtemps pour cela ; ce qu'il ne font d'ailleurs pas puisqu'ils se plaignent et l'interrompent. Une autre finalité qu'Annoeth peut souhaiter atteindre, avec la création de la réflexion infinie, est en fait de coincer les égorgeurs dans son récit. En effet, les égorgeurs deviennent les personnages dans un récit qui forme une boucle qui se referme sur elle-même et recommence indéfiniment ; il n'y a pas d'échappatoire, et ils se retrouvent piégés dans le récit. Cela permet, à nouveau, à Annoeth de s'enfuir en laissant ses adversaires enfermés dans son conte, et donc de survivre. Le fait de jouer avec les limites, et de créer des récits qui ne finissent pas, ou de dire des fins qui ne sont pas vraiment des fins, permet à Annoeth d'embrouiller les esprits de ses récepteurs, les égorgeurs, qui perdent leurs repères. Annoeth parvient donc à les troubler, et à les plonger dans une sorte de torpeur comme l'indique le narrateur lorsque l'elfe s'en va : « Sans doute émergeaient-ils du charme dans lequel le baladin les avait gentiment entortillés. »²²². Effectivement, son jeu sur les fins semble avoir « entortillé » les égorgeurs, comme le récit s'entortille autour de lui-même.

219 *Ibid.*, p. 500-501

220 Jean-Philippe JAWORSKI, « L'Elfe et les Égorgeurs », *Le Sentiment du Fer*, *op. cit.*, p. 89

221 Philippe HAMON, « *Clausules* », *art. cit.*, p. 501

222 Jean-Philippe JAWORSKI, « L'Elfe et les Égorgeurs », *Le Sentiment du Fer*, *op. cit.*, p. 89

Enfin le but d'Annoeth était aussi, par son voyage, de trouver l'inspiration pour ses contes et ses chansons. Dans cette situation, l'entortillement qu'il crée, et la façon dont il se joue de ses adversaires crée un effet comique qui fera « sans doute rire la bonne société de Duir Rigain »²²³.

C. Du conteur à l'auteur

1. Le discours méta

Dans notre partie dédiée à la définition de la mise en abyme, nous avons souligné que son utilisation permettait de montrer les ficelles, les procédés de constitution de l'œuvre, au sein de l'œuvre. Dans *L'Elfe et les Égorgeurs*, nous l'avons vu, une mise en abyme est produite par la réflexion qu'Annoeth entreprend de créer en narrant son conte. Cette réflexion infinie est brutalement interrompue par l'un des protagonistes qui proteste, ce qui pousse Annoeth à se défendre, engendrant alors tout un discours métalittéraire. A cet instant de la nouvelle, la mise en abyme est terminée et nous sommes revenus au récit cadre, mais elle permet à Annoeth d'embrayer sur ce discours métalittéraire.

Pour commencer, Annoeth justifie qu'il n'est pas en train de recommencer son histoire, mais d'enchâsser. Cette précision de la part d'Annoeth le pose bien comme un auteur en train de produire une œuvre ; il a recours à un terme littéraire pour qualifier un processus de fabrication du récit qu'il produit.

Ensuite, il entame un discours portant sur la façon de finir une histoire. Il commence par expliquer à ses auditeurs que son conte nécessite une fin, et que « deux fins vont être envisagées »²²⁴. Dans l'une, « le baladin s'est jeté dans la gueule du loup ; écorcheurs et malandrins vont méchamment le rouer de coups, l'occire et le dépouiller. »²²⁵, tandis que dans l'autre « le ménestrel sut si bien feindre qu'il parvint à s'en tirer »²²⁶. Ici, nous voyons une dichotomie entre une fin heureuse et une qui ne l'est pas, et qui dépend du point de vue dont on se place. Annoeth souligne bien cela en précisant « D'après vous »²²⁷ avant « le baladin s'est jeté dans la gueule du loup »²²⁸, qui indique que cette fin est profitable aux truands, et « Pour ma part, j'inclinerais à peindre un épilogue plus léger »²²⁹ lorsqu'il évoque qu'il parvient à s'en sortir, ce qui lui est profitable à lui. Nous avons là deux fins aux antipodes l'une de l'autre, fatalement inconciliables, comme le précise Annoeth : « Vous

223 *Ibid.*, p. 90

224 *Ibid.*

225 *Ibid.*

226 *Ibid.*

227 *Ibid.*

228 *Ibid.*

229 *Ibid.*

conviendrez que ces dénouements sont complexes à concilier »²³⁰. Dans ce passage donc, Annoeth incarne la figure de l'auteur, confronté au dilemme du choix d'une fin pour son récit.

Juste après, Annoeth évoque une contrainte supplémentaire qui pèse sur l'auteur : « il faut pourtant clore plaisamment ce conte mal engagé »²³¹. Bien sûr, si les auteurs ne sont pas contraints d'écrire une fin qui plaise à leurs lecteurs, c'est en général le choix qu'ils font, leur but étant tout de même de conserver leur lectorat. Cela suppose donc que la fin du conte d'Annoeth doit plaire, mais à qui ? La réponse nous est fournie à la fin de la nouvelle : « c'était un épilogue bien plaisant, qui ferait sans doute rire la bonne société de Duir Rigain. »²³² ; le conte est à destination de ses homologues des Cinq Vallées.

Face aux protestations des égorgeurs, Annoeth poursuit et insiste : « choisir un dénouement requiert que soit supprimé le second »²³³. Jusqu'ici, Annoeth nous a offert un discours métalittéraire, employant des termes précis tels que « dénouement » ou « épilogue », et offrant un aperçu des contraintes et choix auxquels un auteur est confronté, arrivé au point de fin de son récit. Mais ce discours métalittéraire va encore plus loin ; Annoeth nous livre une définition d'un procédé littéraire appelé le repentir :

« Pendant la composition d'un conte, ce genre de dilemme qui conduit à l'abandon d'un mot ou d'une périphrase porte un nom. C'est appelé un repentir, notion travestie d'un air de moralité. En écartant l'une des deux fins, vous formez un repentir. »²³⁴

D'abord, dès le début de cette définition, la dimension métalittéraire est distinctement affichée avec l'expression « pendant la composition d'un conte »²³⁵, qui annonce d'emblée qu'Annoeth s'apprête à parler de la construction d'un conte dans la nouvelle, ou dans le conte si nous considérons que ce passage fait encore partie du conte d'Annoeth.

Ensuite, le terme « repentir » se trouve dans le domaine artistique et religieux. Dans le domaine artistique, c'est d'abord une notion associée au domaine pictural : il s'agit de modifier une peinture de manière plus importante que lors d'une simple retouche, en effaçant au préalable la première couche de peinture²³⁶. De manière similaire, en littérature, il s'agit de supprimer une partie de son texte pour la remplacer par un nouveau texte. Ce qu'explique Annoeth à propos du destin des dénouements possibles correspond bien à cette idée de suppression et de remplacement. Enfin, dans le contexte religieux, le repentir correspond à un « vif regret (d'une faute), accompagné d'un désir

230 *Ibid.*

231 *Ibid.*

232 *Ibid.*, p. 90

233 *Ibid.*, p. 87

234 *Ibid.*

235 *Ibid.*, p. 87

236 Jean RUDEL, « REPENTIR, peinture », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 27 mai 2021,

URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/repentir-peinture/>

de réparation. »²³⁷. Dans son conte, Annoeth opère un glissement sémantique entre le repentir littéraire et le repentir religieux. En effet, la fin privilégiée, celle qui constitue le repentir littéraire, aboutit sur un repentir religieux, puisqu'en étant sans cesse raconté aux égorgeurs, l'histoire finira par engendrer des remords chez eux :

« L'histoire fera le tour des mercenaires et des soudoyers, si bien que de jour en jour, on la reprendra en ritournelle. Et sans fin le repentir résonnera en votre cervelle. [...] Alors le mot repentir gagnera une saveur surie. Plus moyen de le bannir. Hélas ! Vous l'aurez trop répété ! Fixé dans votre mémoire, sans cesse ressassé, rappelé par vos amis sans gloire, il viendra hanter votre conscience. »²³⁸

Annoeth joue sur le mot et lui fait endosser une de ses autres acceptions ; il emploie une technique linguistique qui lui permet de poursuivre son conte en lui apportant une dimension esthétique. Notons également que le motif du repentir se retrouve aussi dans les récits médiévaux. Dans son compte-rendu sur l'ouvrage de Jean-Charles Payen, intitulé *Le motif du repentir dans la littérature française médiévale : Des origines à 1230*²³⁹, Pierre Gallais nous informe de cela :

« [Le roman] insiste sur la nécessité d'un repentir sincère; quant à la littérature édifiante des *Miracles* et des *Exempla*, elle tend de plus en plus à prôner la confession comme le moyen le plus sûr d'assurer la santé de l'âme et le salut éternel. [...] il y a des larmes de repentir (contritionnisme) dans l'épopée (tardive, il est vrai) et dans les contes pieux (le Barisiel en est l'exemple le plus typique), mais c'est évidemment le roman qui peut approfondir avec le plus de justesse psychologique une véritable morale de l'intention »²⁴⁰.

Annoeth utilise ensuite des termes très précis, renvoyant au domaine littéraire, tels que « péripétie » et « air de moralité ». D'abord, il est intéressant de noter que le mot « péripétie » ne doit pas s'entendre au sens large du terme, c'est-à-dire simplement en temps qu'événement imprévu qui change la situation des personnages, mais davantage dans celui qu'on utilise au théâtre. En effet, dans une pièce de théâtre, la péripétie est le « coup de théâtre » qui permet au dénouement d'avoir lieu. C'est certainement au sens théâtral du terme qu'Annoeth l'emploie : le dénouement sera différent selon la péripétie qui est abandonnée et celle qui est gardée, car l'une et l'autre de ces parties sont indissociables. Ensuite, « air de moralité » renvoie également au théâtre, puisque la moralité est :

« [un] genre théâtral du XVe siècle, caractérisé par son propos moralisateur et par la forme allégorique de ses personnages. La moralité met en scène, de manière satirique,

237 « Repentir », *Le Robert* (dico en ligne), consulté le 27 Mai 2021, URL :

<https://dictionnaire.lerobert.com/definition/repentir>

238 Jean-Philippe JAWORSKI, « L'Elfe et les Égorgeurs », *Le Sentiment du Fer*, op. cit., p. 88-89

239 Jean-Charles PAYEN, *Le motif du repentir dans la littérature française médiévale : Des origines à 1230*, Genève, Publications romanes et françaises, 1967.

240 Pierre GALLAIS, *Le repentir dans la littérature française des XIIIe et XIIIe siècles [A propos d'un ouvrage récent]*, In: *Cahiers de civilisation médiévale*, 15e année (n°57), Janvier-mars 1972. pp. 61-74, p. 61, URL :

https://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_1972_num_15_57_2024

les dangers et les conséquences du vice, ou la récompense d'une vie vertueuse et chrétienne. »²⁴¹

Ce genre littéraire présente des liens avec le dénouement que peint Annoeth. En effet, il expose aux égorgeurs le caractère vicieux de leur activité de brutes armées et de pillards en employant l'ironie, permettant ainsi de s'en moquer et d'endosser un caractère moralisateur sur le mode de la satire :

« Or votre cruel métier exige une pure malveillance. Votre cœur ainsi troublé, comment continuer à piller, à violer, à massacrer ? Un invincible dégoût mettrait terme à vos activités. Allons, allons ! Entre nous, quitter si fructueuses affaires pour un conte mal tourné vous donnerait bien de la misère. »²⁴²

Nous voyons bien qu'Annoeth leur présente ironiquement leur truanderie comme bénéfique, et le repentir comme quelque chose néfaste et indésirable, créant l'effet comique et satirique qui permet de livrer la morale.

Dans sa définition du repentir, Annoeth en livre les deux sens. En effet, il fait d'abord le lien entre le repentir et la moralité : « C'est appelé un repentir, notion travestie d'un air de moralité. »²⁴³. Ici, c'est au sens religieux qu'il faut comprendre le mot repentir, puisqu'il est comparé à la moralité qui vise à ramener les pêcheurs sur le droit chemin. Puis il livre le sens littéraire tout de suite après : « En écartant l'une des deux fins, vous formez un repentir. »²⁴⁴. La définition qu'il en donne préfigure déjà le glissement entre les deux sens du mot qu'il va opérer dans la suite de son discours.

Annoeth entreprend en quelque sorte la rédaction d'un essai littéraire au moment même où il poursuit et achève son conte. En effet, au moment où il explique toute sa théorie aux truands, son conte n'est pas terminé et attend de l'être. Annoeth est donc en train de le finir et d'expliquer de quelle manière il va s'y prendre, et c'est cette réflexion théorique qui finit par être le sujet de la suite du conte et par amener jusqu'au dénouement. Il expose les deux fins possibles et démontre que son épilogue léger est le dénouement qui convient le mieux, même si nous savons que le dénouement réel est une troisième fin possible dont Annoeth n'a pas parlé aux égorgeurs, et qui n'est pas un épilogue léger mais un « épilogue bien plaisant »²⁴⁵.

241 Nicole QUENTIN-MAURER, « MORALITÉ, genre littéraire », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 27 mai 2021, URL : [MORALITÉ, genre littéraire - Encyclopædia Universalis](#)

242 Jean-Philippe JAWORSKI, « L'Elfe et les Égorgeurs », *Le Sentiment du Fer*, op. cit., p. 89

243 *Ibid.*, p. 87

244 *Ibid.*, p. 87

245 *Ibid.*, p. 90

2. Pouvoir décisionnel

Nous allons maintenant nous pencher sur le pouvoir décisionnel que possède Annoeth. Tout d'abord, il serait logique de penser qu'Annoeth est dans une situation délicate, et que ce sont les égorgeurs qui dominent. En effet, Annoeth est seul tandis que les égorgeurs sont en groupe, armés (on ne sait pas si Annoeth l'est également ou non), et ont la ferme intention de ne pas le laisser repartir. Pourtant, contrairement à eux, nous devinons que c'est eux qui sont en danger, bien qu'ils soient nombreux et armés. En effet, Annoeth est un elfe, et le lecteur sait généralement que les elfes ont des sens plus développés que les humains (nous l'avons dit en première partie). De plus, il se joue d'eux, ne semble à aucun moment réellement inquiet, et c'est lui qui domine l'échange.

Durant tout le début du dialogue avec les truands, Annoeth reste sur le ton de la conversation, ses répliques restent brèves, en apparence courtoises ; elles ne sont que des réponses à ses interlocuteurs :

« Faut pas avoir les fumerons, mon prince. Mes zigues, y sont un peu natures, mais dans l'fond, c'est des braves gens.

– Oh, je n'en disconviens pas, a répondu aimablement le ménétrier.

– Alors comme ça, z'en appelez à not'bon cœur ? Vous savez, mes gnasses et moi, c'est p't-être pas écrit sur nos tronches, mais on a l'saignant sur la main. On est tout prêts à vous allonger la graille. Seulement voilà, on a drôlement écosé pour la gagner, cette pitance. Pour trinquer avec nous, va falloir allonger le tir.

– Ah ! Si je vous ai bien entendu, je dois régler mon repas ?

– Oui-da. Une petite contribution à la ripaille.

– Eh bien, c'est normal ! Marché conclu ! »²⁴⁶

Dans cet extrait, la taille des répliques semble indiquer que c'est le chef des égorgeurs, Offa, qui domine l'échange puisqu'il parle plus longtemps qu'Annoeth, qui se contente de répondre seulement par une ou deux phrases courtes. Cependant, nous pouvons déjà remarquer une différence de vocabulaire flagrante entre Annoeth et le égorgeurs : le niveau de langue de l'elfe est soutenu, tandis que celui des truands est familier, bas et argotique. Cela produit alors un effet sur le lecteur, qui perçoit l'elfe comme un personnage plus intelligent et au-dessus ses adversaires, laissant présupposer que c'est lui qui maîtrise en réalité la situation, même si Offa n'en est pas conscient et reste sûr de sa supériorité²⁴⁷. Il y a ici un jeu, où certains éléments présentent les égorgeurs comme ayant l'avantage, mais d'autres laissent percevoir au lecteur que cela n'est pas le cas.

De plus, il s'opère une bascule plus loin dans la nouvelle : Annoeth sera celui qui monopolisera la parole. Après qu'Offa a interrompu la boucle du conte d'Annoeth, et que ce dernier a entamé son discours sur le dénouement, la taille des dialogues se déséquilibre et s'inverse. Les répliques

246 *Ibid.*, p. 80

247 L'avertissement d'un des égorgeurs, que nous avons déjà cité plus haut (« Ça pue l'entourloupe... Ce fais-là m'a tout l'air d'être fé ! », p. 78), renvoie à la même idée.

d'Annoeth augmentent en taille et celles des égorgeurs diminuent : la première réplique d'Annoeth compte six phrases, tandis que la réponse d'Offa n'en compte que deux²⁴⁸. Annoeth enchaînera ensuite sur sept phrases, et Offa ne pourra lui répondre que par une seule avant qu'Annoeth ne monopolise à nouveau la parole. C'est d'ailleurs Annoeth qui aura le dernier mot, puisque les répliques des égorgeurs s'arrêtent sur celle d'Offa : « Un quoi ? Repentir ? Jamais vu l'animal-là ! »²⁴⁹.

Après cette phrase, Annoeth reprend la parole abruptement (nous pouvons avoir l'impression qu'il coupe la parole à Offa), poursuit son discours métalittéraire, et le laissera glisser vers un nouveau récit qui viendra former la fin de son conte. Les guillemets se referment, et le narrateur externe ne reprend la parole que lorsqu'Annoeth n'est déjà plus en la compagnie des égorgeurs. Annoeth semble donc s'imposer, au point que les égorgeurs ne ripostent plus ; il est dorénavant celui qui décide. En effet, Annoeth commence à imposer sa propre volonté lorsqu'il affirme « il faut pourtant clore plaisamment ce conte mal engagé. »²⁵⁰ après que sa boucle narrative est interrompue. Les égorgeurs n'ont aucun désir de le laisser terminer son conte, celui-ci émane bien d'Annoeth et seulement de lui. Il pose pourtant cela comme une nécessité en disant « il faut pourtant », comme s'il n'y avait pas d'issue possible, et supprime ainsi la possibilité aux égorgeurs d'avoir le choix.

Il enchaîne en appuyant encore sur la nécessité de clore l'histoire : « Désormais, il faut finir l'histoire que je viens d'entreprendre. »²⁵¹, et sur le fait qu'elle doit être close sur l'instant (« Désormais »), qu'ils soient d'accord ou non. De plus, il affirme que le conte nécessite une fin plaisante, et elle en aura une, mais uniquement pour lui et la cour de Duir Rigain, pas pour les égorgeurs. Il leur impose donc à nouveau sa propre volonté.

Mais Annoeth, qui continue à se moquer d'eux, leur laisse penser qu'ils ont encore le choix. Son discours est alors construit sur un contraste, un oxymore, entre le choix et l'impossibilité du choix. Avec la phrase « le dénouement impose qu'il va falloir s'entendre sur quelque renoncement »²⁵², il suppose que les deux parties vont devoir se mettre d'accord et faire un choix, seulement il n'a certainement pas l'intention de faire des concessions. C'est ici ironique, une feinte, comme il l'a déjà annoncé auparavant (« le ménestrel sut si bien feindre qu'il parvint à s'en tirer »²⁵³). Le mot « impose » vient s'opposer à « s'entendre ». La phrase suivante fonctionne de la même manière « Le repentir est inévitable : reste à décider celui qui vous paraîtra le plus souhaitable. »²⁵⁴. Le mot

248 *Ibid.*, à partir du haut de la p. 87 à « Croyez que je l'avais bien compris ».

249 *Ibid.*, p. 87

250 *Ibid.*

251 *Ibid.*

252 *Ibid.*

253 *Ibid.*

254 *Ibid.*, p. 88

« inévitable » vient s'opposer à « décider » et « souhaitable ». Là non plus, Annoeth n'a pas l'intention de les laisser choisir. Il continue cependant de feindre qu'il leur laisse le choix de la fin, mais vient les troubler en leur démontrant que la fin qui serait en leur faveur ne le serait pas. Il leur explique qu'après l'avoir tué et dépouillé, ils en seraient si fiers qu'ils narreraient ce conte, qui se répandrait et serait ensuite répété par d'autres encore et encore. Le repentir de ce conte, sa fin, résonnerait dans leur tête et finirait par changer de sens. Le repentir littéraire deviendrait le repentir religieux, les empêchant de poursuivre leurs vilaines activités.

Annoeth vient donc supprimer le choix qu'ils croyaient avoir : ils n'ont d'autre choix que de le laisser partir ; aucune fin n'est en leur faveur. De plus, toute cette partie est énoncée par Annoeth au futur, et à l'impératif : « N'affichez pas l'air si sûr »²⁵⁵ ; « Mais examinez alors les suites de cette conclusion »²⁵⁶ ; « L'affaire vous fera rire »²⁵⁷ ; « vous prendrez plaisir à dire le conte de ce fou qui pensa vous payer par un bon mot »²⁵⁸ ; « vous narrerez aux hommes de guerres ce cocasse fabliau »²⁵⁹ ; « vous imiterez le sot »²⁶⁰ »²⁶¹.

Nous voyons ainsi qu'Annoeth décide jusqu'à leurs actions quel que soit le dénouement. Cela permet alors de poser encore une fois Annoeth comme l'auteur du conte : il a défini les égorgeurs comme personnages, et a un contrôle total sur eux. En auteur de son conte, l'elfe décide du sujet, des personnages, des actions des personnages, du dénouement, et de la forme du récit.

Enfin, nous avons remarqué que les égorgeurs, qui jusqu'ici parlaient librement, ne sont plus en mesure de le faire après la phrase : « Et pourtant vous n'y pouvez plus rien. »²⁶². Cette phrase est une affirmation, qui laisse une impression d'injonction. En disant qu'ils n'y peuvent plus rien de cette manière, Annoeth décrète l'impuissance des égorgeurs et l'actualise. Cette phrase vient aussi couper court à la conversation et y mettre fin. En effet, « plus rien » prend ici une dimension définitive, et « pourtant » vient marquer que malgré toutes les objections qu'ils pourraient formuler, il est vain de continuer à essayer de battre l'elfe. Elle marque ici le début de la totale domination d'Annoeth sur les égorgeurs, qui ne seront plus en mesure de reprendre la parole et se s'adresser à lui ; ils semblent perdre leur libre arbitre. Annoeth oppose au pouvoir des armes le pouvoir de la parole, car c'est uniquement par sa parole qu'il parvient à manipuler ses adversaires et à triompher

255 *Ibid.*

256 *Ibid.*

257 *Ibid.*

258 *Ibid.*

259 *Ibid.*

260 Il est amusant de noter qu'Annoeth se désigne ici par le mot « sot ». Comme nous l'avons dit, le mot « annoeth » en gaélique peut être traduit par « sot » ou « non-sage ».

261 *Ibid.*

262 *Ibid.*, p. 87

d'eux. Il semblerait que la parole des elfes de Jean-Philippe Jaworski ait quelque chose de particulier, nous allons donc l'étudier plus en détail.

Partie III : Parole d'Elfe, parole d'auteur

A. La parole incantatoire de l'elfe

1. La cadence

Le style de Jean-Philippe Jaworski est souvent considéré par ses lecteurs comme chargé et trop lourd, ou au contraire recherché, fin et délicat. Un lecteur sur un blog internet, à propos du recueil *Le Sentiment du Fer*, qualifie son écriture en ces termes :

« Précise et délicate, ronflante ou intimiste, recherchée sans être pédante, elle sait aussi se faire changeante comme en témoigne la façon dont elle nous restitue le caractère et la personnalité des différents personnages au travers de leur langage : la gouaille du maître assassin, le parler ampoulé du troubadour, la cautèle du voleur, le ton de commandement d'un seigneur nain... »²⁶³.

Il est vrai, Jean-Philippe Jaworski varie son vocabulaire en fonction de ses personnages, et utilise un langage tantôt argotique, tantôt désuet, et plus encore. Cependant, la désuétude du vocabulaire, et l'emphase que souligne ce lecteur par les termes « parler ampoulé du troubadour »²⁶⁴ renvoyant à Annoeth dans *L'Elfe et les Égorgeurs*, ne suffit pas à expliquer la spécificité qui émane du langage des elfes de Jean-Philippe Jaworski. En effet, leur langage semble étrangement doux et harmonieux à l'oreille, poétique au sens moderne du terme. Benvenuto, le narrateur-personnage du roman, remarque lui aussi une certaine étrangeté langagière, et livre quelques clefs au lecteur lorsqu'il décrit la manière de parler d'Eirin et d'Annoeth :

« Le parler des deux galants, fantasque par sa préciosité et par je ne sais quelle musicalité, présentait lui aussi des nuances sensibles. Leur phrasé suivait des cadences distinctes, et ils n'avaient pas le même accent. »²⁶⁵

Nous remarquons ici l'utilisation des termes « musicalité » et « cadence », qui ne renvoient pas tant au vocabulaire employé qu'à la manière qu'ils ont de prononcer leurs phrases. Le dictionnaire *Le Robert* donne pour premier sens du mot « cadence » la définition suivante : « Rythme de l'accentuation, en poésie ou en musique ; effet qui en résulte »²⁶⁶. Les deux elfes semblent donc avoir un langage qui diffère de celui des humains par leur rythme et leur accentuation.

De plus, Benvenuto ajoute :

« Eirin avait de légères inflexions preux-bourgeoises ; elles sonnaient incongrues dans

263 "Lekarr76" (un lecteur), « Le Sentiment du Fer – Jean-Philippe Jaworski », *SFEMOI* [en ligne], 06 Janvier 2019, consulté le 18 Mai 2021, URL : <http://sfemoi.canalblog.com/archives/2019/01/06/36995174.html#comments>

264 *Ibid.*

265 Jean-Philippe JAWORSKI, *Gagner la Guerre*, in : *Récits du Vieux Royaume*, Paris, Gallimard, coll. Folio SF, 2015, p. 915.

266 « Cadence », *Le Robert (dico en ligne)*, 1., consulté le 18 Mai 2020, URL : <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/cadence>

son exquise frimousse, lui donnaient le piquant d'une duchesse déguisée en bergère. Annoeth s'exprimait avec des modulations vieillottes, déconcertantes pour qui se laissait capter par son timbre velouté et sa jeunesse éclatante. »²⁶⁷

Les termes « inflexion »²⁶⁸, « modulations »²⁶⁹ et « timbre »²⁷⁰ renvoient aux sons et aux variations de la voix, et en particulier aux domaines du chant et de la musique.

En temps que lecteur, nous ne sommes pas en mesure d'entendre les accentuations, les inflexions, les modulations et le timbre des voix des deux elfes. Pourtant, leur langage nous semble, à nous aussi, étrangement musical. La raison à cela est que cette musicalité elfique ne vient pas uniquement de leur voix, mais aussi de la forme que prend leur parole. Si leur cadence est également palpable à l'écrit, c'est parce qu'il s'agit en vérité de vers, déguisés en prose dans le corps du texte. C'est ainsi que le lecteur entend la poésie du langage des elfes, sans pourtant identifier dès le départ que cela est dû au fait qu'ils parlent en vers rimés. D'ailleurs, camouflées par la disposition en prose, les rimes passent pour des assonances. Nous pouvons cependant bel et bien redécouper la parole en prose de ces elfes en vers à rimes croisées, comme nous le montrons dans les exemples ci-dessous :

Annoeth (dans *L'Elfe et les Égorgeurs*)

Le| re|pen|tir |est| in|é|vi|table (9)
 Reste| à |dé|ci|der| ce|lui (7)
 Qui |vous |pa|raî|tra |le |plus |souhai|table.
 (9)
 Sé|pa|rons|-nous |bons |am|is (7)
 Et |vous |per|drez |bu|tin |et |fier|té ; (9)
 Tour|men|tez|-moi |en |ces |murs (7)
 Et |je |paie|rai |ma |té|mé|ri|té. (9)
 N'a|ffi|chez |pas |l'air |si |sûr : (7)
 Le |choix |est |plus |dur |qu'il |n'y |pa|raît.
 (9)
 Vous |vou|lez |me |faire |un |sort²⁷¹, (7)
 C'est |en|ten|du|, je |m'y |a|tten|dais.²⁷² (9)

Eirin (dans *Gagner la Guerre*, chap. XII)

Non,| non,| Mè|re-|Folle ; (5)
 Nous |ne |som|mes |mau|plai|sants, (7)
 Jus|te |gens |fri|voles. (5)
 N'a|gi|ssons |point |en |ru|ffi|ans. (7)
 Nous |som|me|s |a|tten|dus (5)
 Pour |un |beau |cha|ri|va|ri ; (7)
 Il |est |mal|ve|nu (5)
 De |fair(e) |faux |bond| au |ma|ri (7)
 Et |à |l'è|pou|sée²⁷³ !²⁷⁴ (5)

267 Jean-Philippe JAWORSKI, *Gagner la Guerre*, op. cit., p. 915.

268 « Changement subit d'accent ou de ton dans la voix. – PHONETIQUE Changement de timbre des voyelles. » (« Inflexion », *Le Robert (dico en ligne)*, 2., consulté le 18 Mai 2020, URL : <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/inflexion>)

269 « 1. Chacun des changements de ton, d'accent, d'intensité, de hauteur dans l'émission d'un son ; action ou façon de moduler. 2. MUSIQUE Passage d'une tonalité à une autre. » (« Modulation », *Le Robert (dico en ligne)*, 1., 2., consulté le 18 Mai 2020, URL : <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/modulation>)

270 « Qualité spécifique des sons, indépendante de leur hauteur, de leur intensité et de leur durée. » (« Timbre », *Le Robert (dico en ligne)*, 2., consulté le 18 Mai 2020, URL : <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/timbre>)

271 « sort » rimera avec « alors » dans la phrase qui suivra.

272 Jean-Philippe JAWORSKI, « L'Elfe et les Égorgeurs », op. cit., p. 88

273 « épousée » rimera avec « échauffourée » dans la phrase qui suivra.

274 Jean-Philippe JAWORSKI, *Gagner la Guerre*, op. cit., p. 885

Nous remarquons que la cadence des deux elfes n'est en effet pas la même, comme le soulignait Benvenuto, puisqu'Annoeth alterne des vers de 9 et de 7 syllabes, tandis qu'Eirin alterne des vers de 5 et 7 syllabes.

Cette parole en vers n'est pas l'apanage d'Eirin et Annoeth, puisque tous les elfes du Vieux Royaume semblent s'exprimer ainsi. Nous citons comme exemple des extraits de discours des autres elfes présents dans les récits, que sont Melanchter, Gilliomer et Creiddylad :

Melanchter (dans *Gagner la Guerre*)

Ra|ssu|rez-|vous|, il |n'y |a |que |moi. (9)
[...]
En|fin |pres|que. |J'i|gnore |qui |est |la |fille. (11)
[...]
La |pe|ti|te |tou|te |bleue |de |froid, (9)
Per|chée |dans |l'arbre |au |mi|lieu |des |ra|milles, (11)
Au |de|ssus |de |vous|, un |peu |à |droite. (9)
[...]
Je |ne |pen|se |pas |que |vous |pui|ssiez |la |voir. (11)
Elle |se |tient |di|ssi|mu|lée |et |coïte, (9)
Em|ma|illo|tée |dans |un |nid |de |ha|illons |noirs.²⁷⁵ (11)

Gilliomer (dans *La Troisième Hypostase*)

Mais |Ser|iol |a |été |ti|ré |d'a|ffaire (10)
Du |moins |pour |l'in|stant. | Nous |ve|nons |de |re|ce|voir (12)
Des |ren|forts |que |nous |n'es|comp|tions |plus |guère ; (10)
Le |se|cours |du|cal |a |ra|ni|mé |nos |es|poirs, (12)
La |char|ge |du |ban |a |pu |dé|ga|ger (10)
No|tre |com|pa|gnon |au |mi|lieu |d'un |grand |pé|ril. (12)
Am|lyn |l'a |re|trou|vé |et |ra|me|né (10)
Derr|rière |nos |li|gnes : |sa |vie |n'est |plus |sur |le |fil.²⁷⁶ (12)

Creiddylad (dans *Comment Blandin Fut Perdu*)

Pe|tit |im|pru|dent, |cro|yais-|tu |vrai|ment |me |du|per ? (13)
[...]
Te |la |ren|dre ? |Mais |te |ren|dre |quoi ? (9)
[...]
Crois-|tu |donc |qu'il |su|ffit |de |ram|per |et |men|di|er (13)
Pour |ti|rer |quel|que |cho|se |de |moi ? (9)
Tu |vas |mou|rir ? | La |belle |a|ffaire ! | C'est |mon |plai|sir (13)
De |fai|re |pé|rir |les |va|ga|bonds. (9)
J'ai |un |cœur |de |pier|re |que |rien |ne |sait |a|tten|drir, (13)
En|co|re |moins |les |vi|lains |gar|çons (9)
Qui |vien|nent |m'in|sul|ter |en |a|bu|sant |de |mon |art. (13)
[...]
Et |puis |ce|ssons |ces |en|fan|ti|llages ! (9)
Lè|ve-|toi ! |Té|moi|gne-|moi |un |mi|ni|mum |d'é|gards ! (13)
[...]
Pe|tit |sot ! |Quel |est |donc |ce |ra|mage ?²⁷⁷ (9)

275 Jean-Philippe JAWORSKI, *Gagner la Guerre, Op.Cit.*, p. 955-956

276 Jean-Philippe JAWORSKI, « La Troisième Hypostase », *op. cit.*, p. 227

277 Jean-Philippe JAWORSKI, « Comment Blandin fut perdu », *Janua Vera*, in : *Récits du Vieux Royaume*, Paris, Gallimard, coll. Folio SF, 2015, p. 379.

La prose des personnages qui ne sont pas des elfes ne peut pas être redécoupée en vers. Lusinga, l'élève humaine de l'elfe Gillomer, précise qu'elle ne sait pas cadencer :

« Mais si cela a sublimé la femme qui est en moi, cela ne m'a pas transformée en elfe. Je ne maîtrise même pas la cadence : à l'oreille, tous ceux de votre peuple savent que je suis humaine dès que je prends la parole. »²⁷⁸

Ce type de langage est donc bien réservé uniquement au peuple elfique.

Enfin, lors des dialogues, les elfes ne riment pas avec les mots prononcés par leur locuteur, mais avec les leurs, prononcés avant la réponse du locuteur. Les elfes ne riment qu'avec eux-même, et ils riment toujours²⁷⁹, quelle que soit la situation. Prenons pour exemple le dialogue entre Eirin et des hommes voulant s'en prendre à lui :

« – **J'ai | bien | en|ten|du | (5),** rétorqua Main d'Argent sur un ton un peu narquois. **Ne | m'a|vez|-vous | pas | vu | cou|rir ? (7)**
– C'est pas ce que j'appelle courir, grommela le gros bras. Mais t'inquiète : on va t'aider à débâcher, nous autres.
– **Vous | se|rrez | ba|ttus | (5) si | vous | me | fai|tes | sou|ffrir. » (7)**
L'homme de main ricana.
« J'ai les fumerons, mon bon seigneur, j'en ferai presque dans mes chausses.
– **Tant | qu'il | en | est | tem|ps, | (5) je | tiens | à | vous | pré|ve|nir | (7) qu'il | est | im|pru| dent | (5) d'e|ssa|yer | de | me | fé|rir | (7) en | tour|nant | le | dos | (5) à | quel|qu'un | de | mes | a|mis. (7)**
– Ben voyons, on me l'a jamais faite, celle-là ! Rétorqua le meneur en s'avançant sur le ponton.
– **Bou|che|-Cou|sue²⁸⁰ |! Oh !| (5) Ne|ttoie|-moi | ce | ra|ma|ssis ! » (7) »²⁸¹**

D'autres spécificités que nous pouvons remarquer chez les uns et les autres, et chez les uns par rapport aux autres, seront développées dans les deux dernières sous-parties.

2. Du poète symboliste au poète magicien

La versification des elfes de Jean-Philippe Jaworski est hétérométrique, puisqu'ils utilisent en alternance des vers de deux longueurs différentes. Aussi, ils utilisent tous, exceptés Gilliomer sur qui nous reviendrons, des vers impairs. Les vers impairs sont considérés comme rares en poésie classique ; on leur préfère généralement les vers pairs. Pour autant, Michel Gribenski indique dans son article « Vers impairs, ennéasyllabe et musique : variations sur un air (mé)connu » :

278 Jean-Philippe JAWORSKI, « La Troisième Hypostase », *Le Sentiment du Fer*, Paris, Moutons électriques, coll. Hélios Essentiels, 2019, p. 215

279 Nous pouvons remarquer qu'Annoeth cadence dans tous les récits dans lesquels il apparaît, excepté *Le Conte de Suzelle*. Or, cette nouvelle, publiée pour la première fois en 2007, est le premier récit dans lequel apparaît un elfe. Il est probable que l'auteur n'avait pas encore songé à faire cadencer ses elfes.

280 « Bouche-Cousue » est le surnom qu'Eirin donne à Benvenuto à cause d'une cicatrice qu'il a à la bouche.

281 Jean-Philippe JAWORSKI, *Gagner la Guerre*, *op.cit.*, p. 904

« On en trouve, en effet, des exemples dans la poésie lyrique de toutes les époques, dès le Moyen-Âge et la Renaissance, notamment dans les chansons et les odes. Parmi ces vers lyriques brefs figurent ainsi des vers impairs, de 7, de 5 ou de 3 (voire de 1) syllabes – et même de 9 et de 11 syllabes au Moyen Âge ou dans les chansons et airs de cour du XVIIe siècle, le plus souvent dans des strophes hétérométriques, rarement isométriques. »²⁸²

La notion de « vers impairs » est peu reconnue et ils ne sont pas fréquemment utilisés, mais ils ne sont tout de même pas absents de la littérature ou de la musique. Les vers impairs ont la réputation d'être plus musicaux, ou en tout cas d'avoir une meilleure musicabilité que les vers pairs, c'est-à-dire qu'ils se prêteraient davantage à la mise en musique. Cette idée vient en grande partie de l'intervention du poète symboliste Paul Verlaine, dans son poème *L'Art Poétique*, dans lequel il l'exprime :

« De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'Impair
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose. »²⁸³

Le poème est d'ailleurs écrit en ennéasyllabes, donc en vers impairs de 9 syllabes, que l'on trouve chez Annoeth, Melanchter et Creiddylad. Les symbolistes se sont intéressés aux vers impairs et aux vers libres, et se distinguent ainsi du classicisme et de sa rigidité formelle, désirant accorder une plus grande place à la subjectivité et à l'expression des sensations à travers une nouvelle forme. L'utilisation des vers impairs semble rapprocher la parole des elfes de Jean-Philippe Jaworski de la poésie symboliste, et de celle du Moyen-Âge et de la Renaissance, c'est-à-dire de la période pré-classique.

Les poètes symbolistes ont recours aux images et aux analogies, afin d'évoquer plus que de montrer, ou démontrer, et laissent une place importante à la subjectivité. Leur volonté n'est pas d'explicitier le monde, mais de l'évoquer, de suggérer des idées abstraites²⁸⁴. Or, lorsque Benvenuto demande à Annoeth si le secret dont il est question dans le conte *Le Dit du Très Ancien*²⁸⁵ est la magie, celui-ci lui répond que c'est une intéressante interprétation, poursuit en lui disant qu'il peut lui parler des arts magiques, et utilise une analogie, en la signalant comme telle :

« L'ivresse fait la poivrade, mais l'ivrognerie n'est pas l'ivresse. Avaler quelques rasades est source, non essence, d'allégresse. La clef de ce que tu veux saisir siège en cette altérité : le divin transcende en dieu, et non le dieu en divinité. [...] C'était une analogie pour représenter les choses au mieux. »²⁸⁶

282 Michel GRIBENSKI, « Vers impairs, ennéasyllabe et musique : variations sur un air (mé)connu. », *REVEL revues électroniques de l'UNS*, Loxias 19, mis en ligne le 06 décembre 2007, consulté le 18 Mai 2021, p. 6, URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1988>

283 Paul VERLAINE, *L'Art Poétique*, in : *Poèmes*, Lonrai, Profrance/Maxi-livre, [1987] 1992, p. 260.

284 « Le Symbolisme », *Études Littéraires* [en ligne], 2004-2021, consulté le 19 Mai 2021, URL : <https://www.etudes-litteraires.com/symbolisme.php>

285 Jean-Philippe JAWORSKI, *Gagner la Guerre*, op. cit., p. 917.

286 Jean-Philippe JAWORSKI, *Gagner la Guerre*, Op.Cit., p. 919-920.

La démarche d'Annoeth semble suivre celle des poètes symbolistes, en utilisant des moyens et en servant des buts similaires aux leurs.

Aussi les sujets de prédilections des symbolistes sont-ils, entre autres, « la mort, le crépuscule, le rêve, le flou, les paysages qui reflètent les états d'âme, l'ésotérisme, la mythologie, le mystère, etc. »²⁸⁷. L'imprécision, la « Nuance »²⁸⁸, pour citer Verlaine, le flou, le mystère, etc, semblent émaner du discours des elfes. En effet, il est souvent difficile de saisir le sens exact de ce qu'ils expriment : ce que dit Creiddylad à Blandin lorsqu'il la rencontre dans la forêt dans *Comment Blandin Fut Perdu* est difficilement interprétable par le lecteur, ou peut en tout cas se prêter à diverses interprétations ; les discours d'Annoeth ne sont pas non plus toujours limpides, tant pour les lecteurs que pour les personnages, et poussent davantage à l'interprétation qu'ils ne livrent un sens précis. Comme la poésie symboliste, le discours des elfes tend à produire et livrer une impression, une sensation, en ayant recours non pas à un discours logique, mais à des procédés semblables à ceux employés par l'inconscient dans le rêve. Dans *Gagner la Guerre* Benvenuto en témoigne : « Malgré son obscurité, le discours d'Annoeth réveilla un souvenir chez moi. »²⁸⁹.

Enfin, l'ésotérisme fait aussi parti des sujets sur lesquels l'intérêt des symbolistes se porte. Le terme d'ésotérisme renvoie tant au caractère énigmatique de quelque chose, qu'à des pratiques liées à la magie telles que l'occultisme par exemple. Or, les elfes sont à la fois un peuple énigmatique²⁹⁰ et un peuple magique. Il semble que le mystère et la magie des elfes de Jean-Philippe Jaworski transparaissent dans leur parole, présentant des aspects similaires à celle des poètes symbolistes²⁹¹.

Par ailleurs, le mouvement symboliste considère que :

« seul le poète est capable de déchiffrer les mystères du monde : le recours aux symboles et aux images permet de saisir une réalité dissimulée, d'établir des correspondances (c'est-à-dire des liens entre le monde visible et le monde invisible). »²⁹²

Nous retrouvons l'idée du poète éclairé, détenteur de sagesse et devant la transmettre par sa poésie. Dans les œuvres médiévalistes, sagesse et magie sont souvent liées : le mage, ou magicien, est celui qui sait ; il est la figure du Sage. Pensons par exemple, à des figures de magiciens tels que Merlin

287 « Le Symbolisme », *Études Littéraires* [en ligne], *op. cit.*

288 Paul VERLAINE, *L'Art Poétique*, in : *Poèmes*, Lonrai, Profrance/Maxi-livre, [1987] 1992, p. 260.

289 Jean-Philippe JAWORSKI, *Gagner la Guerre*, *op.cit.*, p. 920.

290 Benvenuto exprime que les elfes sont un peuple mystérieux ; ils sont vus ainsi par les humains, mais Eirin le raille à ce propos en lui demandant s'il les trouve vraiment dissimulés (eux qui chantent dans les tavernes et font le charivari). (Jean-Philippe JAWORSKI, *Gagner la Guerre*, *op.cit.*, p. 919.)

291 Il est intéressant de noter que des symbolistes tels que Joris-Karl Huysmans, Claude Debussy (avec son opéra *Pelléas et Mélisande*), ou encore Tristan Klingsor (de son vrai nom Léon Leclère) se sont intéressés au médiévalisme.

292 « Le Symbolisme », *Études Littéraires* [en ligne], *op. cit.*

dans le mythe arthurien, ou même, chez Tolkien, Gandalf ou Saroumane (avant d'être perverti par le Mal), d'ailleurs appelé « Saroumane le Sage » par Gandalf. Dans *Gagner la Guerre*, le sorcier Sassanos établit lui aussi un lien entre magie et sagesse lorsqu'il parle des elfes :

« Ils [ces ouvrages] exposaient les principes de la Magie Vive telle qu'elle est pratiquée par les elfes. [...] J'ai ainsi acquis des idées imparfaites sur l'anagogie elfique, et sur la Sagesse et la Fugue, les voies que le peuple ancien emprunte pour atteindre le ravissement... »²⁹³.

Cependant, les elfes dont nous parlons sont-ils réellement sages, ou font-ils croire qu'ils le sont ? Rappelons que Creiddylad rend les humains fous jusqu'à ce qu'ils en meurent, qu'Eirin se joue des humains en provoquant des échauffourées dans les tavernes et dans la rue, en ayant des liaisons avec des femmes mariées, et en se spécialisant dans la pratique de charivari²⁹⁴. Quand à Annoeth, rappelons que « annoeth veiddawc » peut se traduire par « sot insolent » et que, lui aussi, se joue des humains, notamment dans *L'Elfe et les Égorgeurs*.

Dans la mythologie celtique, il existe un personnage nommé Aillen, parfois considéré comme un monstre cracheur de feu, d'autres fois comme un fantôme ou un esprit malin, mais aussi associé aux termes « *sidhe* » et « *fairy* » selon les versions. Chaque année, au moment de Samhain²⁹⁵, il endort les humains, incapables de résister, en leur chantant des chansons, puis brûle leur château pendant qu'ils dorment²⁹⁶. Dans *Gagner la Guerre*, Benvenuto côtoie Eirin et Annoeth quotidiennement, les suit dans les tavernes, et joue aux cartes avec eux en écoutant les contes et chansons d'Annoeth. Mais voici ce qu'il rapporte :

« Annoeth jouait des mélodies des Cinq Vallées, chantait des villanelles ou des sextines, murmurait des contes du pays des elfes. La musique poignait comme l'enroulement d'un songe, répétitive, indéfinie et mouvante. Les histoires étaient fantasques, à la fois tristes et drôles, pleines d'une sagesse empreinte de folie douce. La plupart de ces fables m'échappaient sitôt racontées, un peu comme un rêve vous fuit au réveil. »²⁹⁷

Il est tout à fait possible d'émettre l'hypothèse qu'Annoeth plonge volontairement Benvenuto dans une somnolence ou dans une forme de torpeur. D'abord, sachant qu'il chante et raconte ses histoires pendant que Benvenuto joue aux cartes avec Eirin, il est très probable qu'Annoeth endorme les sens de Benvenuto de manière à le faire perdre contre Eirin, et ainsi de le dépouiller du peu d'argent qu'il

293 Jean-Philippe JAWORSKI, *Gagner la Guerre*, *op.cit.*, p. 1042.

294 Dans *Le Robert*, la définition du charivari établie au XVIIe siècle est la suivante : « Bruit confus que font des gens du peuple avec des poësles, des bassins & des chauderons pour faire injure à quelqu'un. On fait les *charivaris* en derision des gens d'un âge fort inegal qui se marient. » ; c'est bien ce que fait Eirin dans le roman. Mais il est aussi intéressant de souligner qu'une acception du mot au XVIIe siècle est : « se dit aussi ironiquement d'une mauvaise Musique. ». (« Charivari », *Le Robert (dico en ligne)*, consulté le 20 Mai 2020, URL : <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/charivari>)

295 Souvent identifiée à un équivalent d'Halloween, en simplifiant.

296 « Aillén mac Midgna », in: *A Dictionary of Celtic Mythology* [en ligne], consulté le 20 Mai 2021, URL : <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095357590>

297 *Ibid.* p. 917.

a. Ensuite, nous savons qu'Annoeth a la capacité de plonger les humains dans la torpeur, puisque c'est ce qui est sous-entendu dans *L'Elfe et les Égorgeurs*, lorsqu'il fausse compagnie aux soudards qui voulaient le tuer et le dépouiller : « Sans doute émergeaient-ils du charme dans lequel le baladin les avait gentiment entortillés »²⁹⁸. Dans un cas comme dans l'autre, nous remarquons des termes liés au sommeil tels que « songe », « rêve », « réveil », « émergeaient ».

De plus, le fait qu'ils parlent en vers impairs, les rapprochant des poètes symbolistes, signifie-t-il nécessairement, par extension, qu'ils possèdent la sagesse ? Dans son article, Michel Gribenski cite Louis Becq de Fouquières à propos des vers impairs :

« Tous les vers impairs manquent d'un centre fixe, et par là blessent le sentiment naturel de la symétrie qui est en nous. Ils nous causent une sorte d'angoisse, qui ne s'apaise que lorsque notre esprit trouve un point de repos, soit à la fin des strophes, soit après de longues césures. »²⁹⁹

Les vers impairs donnent une impression de déséquilibre, de manque, d'instabilité. D'après Michel Gribenski et Louis Becq de Fouquières, c'est justement cet effet particulier produit par les vers impairs, qui leur permet d'avoir la faveur des poètes lyriques, et nous rajoutons, symbolistes, car c'est à travers cet état de trouble et d'agitation que sont exprimés les sentiments et les passions. Chez les elfes, l'emploi de vers impairs semble être moins pour diffuser une forme de sagesse que pour la détourner, se jouer des humains, et volontairement les troubler.

Aussi, Michel Gribenski ajoute-t-il dans son article :

« D'ailleurs, le caractère principal des vers impairs, pour ces métriciens qui le reconnaissent comme catégorie, n'est nullement leur musicalité, notion qui est associée, sous les termes d' "harmonie" et de "cadence", à celle de symétrie, ainsi qu'à celle d'euphonie. »³⁰⁰

Cela signifie que l'harmonie, puisqu'elle correspond à la symétrie, est transmise par les vers pairs, et non par les vers impairs. Or, il se trouve que parmi les elfes de Jean-Philippe Jaworski, nous n'en connaissons qu'un qui parle en vers pairs : Gilliomer de Valanael. En effet, l'elfe parle en alternance de vers de 12 et 10 syllabes. Les alexandrins, ou dodécasyllabes, et les décasyllabes sont courants dans la poésie française, et l'alexandrin est considéré comme le vers de prédilection durant la période classique. Il se trouve que Gilliomer de Valanael est un archimage, c'est-à-dire, comme nous l'avons dit en première partie, qu'il est capable de maîtriser les trois Magies sans être détruit par leur conflit. Contrairement à Eirin, Annoeth ou Creiddylad qui se jouent des humains, Gilliomer a pris une humaine, Lusinga, en apprentissage. Il lui a appris les arts magiques tels qu'ils sont pratiqués par son peuple, l'a transcendée au-delà de sa mortalité humaine, au point qu'elle n'est pas

298 Jean-Philippe JAWORSKI, « L'Elfe et les Égorgeurs », *op. cit.*, p. 89.

299 Louis BECQ DE FOUQUIÈRES, *Traité élémentaire de prosodie française*, p. 61, cité par Michel GRIBENSKI, « Vers impairs, ennéasyllabe et musique : variations sur un air (mé)connu. », *op. cit.*, p. 5.

300 Michel GRIBENSKI, « Vers impairs, ennéasyllabe et musique : variations sur un air (mé)connu. », *op. cit.*, p. 5.

immortelle, mais dotée d'une longévité bien plus importante que celle permise par sa condition humaine. De ce fait, la sagesse véritable est probablement transmise par Gilliomer et ses vers pairs, tandis que les autres elfes dont nous parlons sont peut-être tournés vers une perpétuelle transgression. De plus, la « Sagesse » qu'évoque Sassanos lorsqu'il parle de la magie elfique vient de l'ouvrage qu'il a lu, ouvrage rédigé par Lusinga, à qui Gilliomer a transmis du savoir et de la sagesse elfique.

La Magie est pratiquée différemment par les elfes et par les humains dans le Vieux Royaume. Dans son étude intitulée *La puissance de la parole magique dans la littérature, les « papyri magicae » et les défixions*, Thierry Grandjean écrit :

« le problème fondamental que l'on découvre en étudiant la puissance de la parole magique est lié au support de cette parole : est-ce que la puissance des formules magiques réside dans un support intrinsèque au langage, autrement dit dans la rhétorique elle-même ? Dans ce cas, c'est la parole magique elle-même qui est efficace ; le support de la magie est interne. Ou bien est-ce que la puissance des formules magiques réside dans un support extrinsèque au langage, c'est-à-dire dans des supports extérieurs (comme les tablettes de défexion ou les papyrus magiques) ou même dans des supports spirituels (comme les esprits ou les dieux, invoqués dans la théurgie) ? »³⁰¹.

Notre intention n'est pas ici de répondre à cette question, mais de remarquer la différence de pratique de la magie entre les humains et les elfes. En effet, les sorciers humains que sont Sassanos et Psammétique utilisent le langage, des formules magiques, mais lui associent des supports extrinsèques au langage, tels que les tablettes de défexion, des corps, du sang... A l'inverse, les elfes semblent faire de la magie sans jamais utiliser de support matériel ; il semblerait que leur magie passe uniquement par leur langage : Annoeth n'utilise que sa parole pour endormir les humains. De plus, Lusinga, initiée à la magie par Gilliomer, n'est pas une elfe et ne cadence pas. Pourtant, sa magie passe par son chant, et donc par la parole. Dans *La Troisième Hypostase*, elle tisse des charmes afin de garder un lien psychique avec ses amis partis à la guerre. Ce lien est soutenu par des objets physiques que ses amis lui ont offerts : un livre, un peigne, un anneau et une broche. Mais ces objets sont le réceptacle du charme, ils ne servent pas à le produire :

« l'enchanteuse en transe avait chanté. Elle avait assigné un couplet à chacun des elfes et à chacun des présents qu'elle avait reçus d'eux. [...] Lusinga n'avait qu'à fredonner les paroles dédiées pour deviner l'écume lointaine de leur existence »³⁰².

301 Thierry Grandjean, *La puissance de la parole magique dans la littérature, les « papyri magicae » et les défixions* [en ligne], Mulhouse, 2010, consulté le 19 Mai 2021, p. 5, URL : https://www.ac-strasbourg.fr/fileadmin/pedagogie/lettres/Examens/La_puissance_de_la_parole_magique.pdf

302 Jean-Philippe JAWORSKI, « La Troisième Hypostase », *op. cit.*, p. 208-209.

Ainsi les elfes sont-ils indissociables de leur cadence ; elle est liée à leur nature elfique et leur est propre. La magie elfique passe par la parole elfique, particulière et incantatoire. Leur cadence est par définition une parole rythmée et codifiée, et devient incantatoire du fait de l'effet surnaturel qu'elle est capable de produire. De ce fait, leur parole s'apparente à des formules magiques, et devient un acte de langage.

B. L'art de la rhétorique

1. Définition de la rhétorique et application

Nous avons vu que les elfes, Annoeth en particulier, utilisaient des images et des analogies pour livrer une impression ou une sensation à la manière des poètes symbolistes. Cependant, Annoeth est aussi capable de tenir un discours logique et argumenté. En effet, il maîtrise l'art de la rhétorique et ses règles telles qu'elles ont été établies par les théoriciens de l'Antiquité, comme Aristote dans son traité *Rhétorique*.

Le site internet « Espace Français.com », donne la définition de la rhétorique suivante :

« La rhétorique est la technique du discours ; l'ensemble des règles, de procédés constituant l'art de bien parler, de l'éloquence. Elle désigne également l'ensemble des moyens d'expression, des procédés stylistiques propres à une personne ou à un groupe de personnes. La rhétorique est, en particulier, l'ensemble des expressions, des figures de style propre à une écrivain ou à une école littéraire. »³⁰³.

Elle est la théorie de l'éloquence, de l'argumentation, et l'art de la persuasion. Pour convaincre, le discours doit suivre un certain nombre de règles. Le discours se compose de cinq parties : l'*inventio*, la *dispositio*, l'*elocutio*, l'*actio* et la *memoria*. L'*inventio* comprend le choix du sujet et la recherche des arguments qui vont pouvoir être utilisés pour persuader son auditoire³⁰⁴. La *dispositio* correspond à la façon dont le discours va être structuré³⁰⁵. L'*elocutio* est l'esthétique du discours, les mots et figures de styles qui vont être employés³⁰⁶. Les deux parties suivantes (l'*actio* et la *memoria*) sont liées au fait que la rhétorique est un art oratoire dans l'antiquité : l'*actio* correspond à la gestuelle que va adopter l'orateur, ainsi qu'à l'utilisation qu'il va faire de sa voix, en jouant sur son timbre, son intensité, en la modulant, etc³⁰⁷. Enfin, la *memoria* correspond au fait de retenir son discours, afin de pouvoir correctement livrer ses arguments, dans l'ordre et sans en oublier³⁰⁸.

303 « Rhétorique et style », *EspaceFrançais.com* [en ligne], 2004-2021, consulté le 21 Mai 2021, URL : <https://www.espacefrancais.com/rhetorique-et-style/>

304 « La Rhétorique », *EspaceFrançais.com* [en ligne], 2004-2021, consulté le 21 Mai 2021, URL : <https://www.espacefrancais.com/la-rhetorique/#Les-cinq-parties-de-la-rhetorique>

305 *Ibid.*

306 *Ibid.*

307 *Ibid.*

308 *Ibid.*

Aristote, dans sa *Rhétorique*, distingue trois genres de discours : le discours délibératif, le discours judiciaire, et le discours épideictique (ou démonstratif)³⁰⁹.

Dans *L'Elfe et les Égorgeurs*, Annoeth est contraint, pour sauver sa vie, de déployer des arguments dans le but de convaincre ses opposants qu'il serait préférable pour eux de le laisser partir plutôt que de le tuer. Pour cela, Annoeth construit un discours judiciaire sur le mode de la rhétorique, en suivant ses règles. Pour l'*inventio*, son sujet est la nécessité de choisir une fin pour son conte, qui peut en admettre plusieurs. Il met au point une alternative, procédé courant en rhétorique. De son point de vue, la fin la plus souhaitable est que les Égorgeurs le laissent partir. Comme argument, il avance que s'ils le tuent, grisés par ce meurtre, ils narreront cette histoire autour d'eux, qu'elle sera reprise et leur reviendra sans cesse, en particulier le mot « repentir » qui prendra un nouveau sens, les forçant à mettre un terme à leur activité meurtrière. Il ajoute qu'au contraire, en le laissant partir, il pourront oublier le repentir et continuer leurs maraudes armées sans s'en soucier. Nous reviendrons sur la *dispositio* après avoir identifié les parties qui suivent. La cadence d'Annoeth, qui comme dans le roman parle en alternant de vers hétérométriques de 9 et 7 syllabe en rimes croisées, participe de l'*elocutio*. Pour ce qui est de l'*actio*, le narrateur externe explique qu'ils ont été « bercés par cette voix suave, captés par ce regard d'été »³¹⁰. Nous savons par ailleurs, grâce à *Gagner la Guerre* et à la nouvelle *Le Conte de Suzelle*, qu'Annoeth a un timbre particulier et qu'il y a des modulations dans sa voix³¹¹. Enfin, pour la *memoria*, il peut s'agir ici davantage d'une improvisation que d'un discours préparé. Mais cela n'est pas certain ; en allant se présenter avec ses manières élégantes et ses habits luxueux devant des soudards avides d'argent et de meurtre, pour leur demander leur hospitalité, Annoeth devait bien avoir idée de la tournure que prendrait la situation. Ainsi son discours a-t-il pu être préparé à l'avance ; le cas de figure selon lequel ils souhaiteraient le tuer et le dépouiller était assez évident et facile à anticiper. Par ailleurs, même si sa mémoire semble lui faire défaut dans *Gagner la Guerre*, lorsqu'il prétend ne plus savoir ce qu'il venait dire à Benvenuto en se rendant devant chez lui³¹², d'autres éléments nous permettent de prouver qu'il retient ses discours. D'abord, rimer même au sein de dialogue impose qu'il se souvienne précisément de la phrase qu'il a dite avant qu'on ne lui réponde, afin de pouvoir rimer avec elle dans la phrase suivante. Ensuite, dans *L'Elfe et les Égorgeurs*, il narre son conte une

309 « La Rhétorique », *EspaceFrançais.com* [en ligne], 2004-2021, consulté le 21 Mai 2021, URL : <https://www.espacefrancais.com/la-rhetorique/#La-rhetorique-antique>

310 Jean-Philippe JAWORSKI, « L'Elfe et les Égorgeurs », *op. cit.*, p. 89.

311 « Il avait la voix douce, agréable, et incontestablement masculine. Ses paroles étaient infléchies par un soupçon d'accent, qui sonnait à la fois familier et un peu bizarre aux oreilles de Suzelle. » ; « ce timbre trop suave » (Jean-Philippe JAWORSKI, « Le Conte de Suzelle », *Janua Vera*, in : *Récits du Vieux Royaume*, Paris, Gallimard, coll. Folio SF, 2015, p. 239-240.)

312 Jean-Philippe JAWORSKI, *Gagner la Guerre*, *op. cit.*, p. 924-925

première fois, et le reprend exactement à l'identique, ce qui prouve bien qu'il en a retenu chaque mot.

Pour en revenir à la *dispositio*, elle se compose elle-même de cinq parties : L'exorde, la proposition (ou narration), la division, la confirmation (ou réfutation), et enfin la péroraison³¹³. Annoeth suit dans l'ordre ces cinq parties, lorsqu'il expose à ses adversaires qu'il faut terminer son conte et par quelle fin³¹⁴. Au départ, Annoeth ne parvient pas à aller au bout de son discours, car il est à deux reprises interrompu par les Égorgeurs. Dans un premier temps, son discours commence par l'exorde, puis enchaîne sur la proposition et sur la division, puis il est interrompu. Il reprend, en recommençant par un exorde, continue avec la proposition, et est à nouveau interrompu. La troisième fois, il reprend encore et parvient jusqu'à la péroraison.

L'exorde est la partie qui vise à préparer l'auditoire, en le disposant à écouter le discours, en gagnant son attention et sa bienveillance. Il en existe plusieurs types : l'exorde simple, selon lequel l'orateur entre en matière avec simplicité et naturel, l'exorde par insinuation, lorsque l'orateur prend des précautions et essaie de prévenir les objections qui pourraient lui être adressées, et enfin l'exorde brusque, lorsque l'orateur entre en matière abruptement³¹⁵.

Puisqu'il est contraint de reprendre son discours trois fois, Annoeth fait trois exordes. Les deux premières sont des exordes par insinuation : « Croyez que je l'avais bien compris, a repris Annoeth. C'est pourquoi j'ai affirmé que l'histoire tournait embrouillée. »³¹⁶ ; « Certes, certes, mais je vous prierai d'ouïr encore ceci. Contre le droit du plus fort, c'est vrai, je me trouve démuné. »³¹⁷. Dans les deux cas, il feint d'être d'accord avec ses adversaires afin de ne pas les froisser, de manière à ce qu'ils soient plus enclins à le laisser poursuivre, et emploie aussi une formule de politesse ; cela correspond au procédé rhétorique de la *captatio benevolentiae*.

La troisième exorde est brusque : « Et pourtant vous n'y pouvez plus rien. »³¹⁸ ; il leur impose de l'écouter et enchaîne sans leur laisser le temps de l'interrompre à nouveau.

En deuxième vient la proposition ; c'est l'exposition du sujet³¹⁹. Annoeth recommence la proposition à trois reprises, toujours après l'exorde. Il y expose qu'il faut trouver un dénouement pour son

313 « La Rhétorique », *EspaceFrançais.com* [en ligne], *op. cit.*

314 **Voir Annexe 1.**

315 « L'exorde », *EspaceFrançais.com* [en ligne], 2004-2021, consulté le 21 Mai 2021, URL : <https://www.espacefrancais.com/rhetorique-et-style/> <https://www.espacefrancais.com/lexorde/>

316 Jean-Philippe JAWORSKI, « L'Elfe et les Égorgeurs », *op. cit.*, p. 87

317 *Ibid.*

318 *Ibid.*

319 « La Proposition et la division », *EspaceFrançais.com* [en ligne], 2004-2021, consulté le 21 Mai 2021, URL : <https://www.espacefrancais.com/la-proposition-et-la-division/>

histoire, que deux options sont possibles, mais que le choix de l'une des deux implique que la seconde soit supprimée.

La troisième partie de la *dispositio*, la division, sépare les parties constituant l'argumentation. Annoeth la recommence deux fois. Il y expose les deux fins possibles de son conte :

« D'après vous, le baladin s'est jeté dans la gueule du loup ; écorcheurs et malandrins vont méchamment le rouer de coups, l'occire et le dépouiller. Pour ma part, j'inclinerais à peindre un épilogue léger où le ménestrel sut si bien feindre qu'il parvint à s'en tirer.

[...]

Séparons-nous bons amis et vous perdrez butin et fierté ; tourmentez-moi en ces murs et je paierai ma témérité. N'affichez pas l'air si sûr : le choix est plus dur qu'il n'y paraît. »³²⁰

La quatrième partie, la confirmation (ou réfutation), est le moment du discours où l'orateur expose ses arguments pour prouver ou réfuter ce qu'il a exposé dans la proposition ; « c'est la partie essentielle du discours »³²¹. Ici, Annoeth leur expose ce qu'il adviendra d'eux s'ils décident de le tuer, dans le but de les convaincre que des deux fins, c'est celle dans laquelle ils le laissent s'en aller qui est préférable pour tous.

Enfin, la cinquième partie, la péroraison, est la conclusion du discours ; elle doit « achever de convaincre les esprits d'une manière vive et achever de toucher les cœurs par l'emploi du pathétique. »³²². C'est précisément ce que fait Annoeth pour clore son discours : « Vous garderez le cœur à l'ouvrage, et un radieux avenir ! »³²³

Le discours d'Annoeth est donc bien construit selon les règles de la rhétorique telles qu'elles ont été édictées par les Anciens. Cependant, si Annoeth a pu s'en aller sans encombres, ça n'est pas parce qu'il a réussi à convaincre ses auditeurs, mais parce que sa parole a constitué un charme qu'il leur a lancé : « Sans doute émergeaient-ils du charme dans lequel le baladin les avait gentiment entortillés »³²⁴. Il ne les a pas persuadés, il les a bernés : « Bercés par cette voix suave, captés par ce regard d'été, ils s'étaient fait berner en douceur. »³²⁵. De fait, le charme d'Annoeth n'est pas produit par sa rhétorique aristotélicienne, mais par le fait que sa parole possède une force illocutoire.

320 Jean-Philippe JAWORSKI, « L'Elfe et les Égorgeurs », *op. cit.*, p. 87

321 « La Confirmation », *EspaceFrançais.com* [en ligne], 2004-2021, consulté le 21 Mai 2021, URL : <https://www.espacefrancais.com/la-confirmation/>

322 « La Péroraison », *EspaceFrançais.com* [en ligne], 2004-2021, consulté le 21 Mai 2021, URL : <https://www.espacefrancais.com/la-peroraison/>

323 Jean-Philippe JAWORSKI, « L'Elfe et les Égorgeurs », *op. cit.*, p. 89

324 *Ibid.*

325 *Ibid.*

2. Acte de langage et persuasion

La théorie de ce qu'on appelle « acte de langage », en anglais « *speech act* », apparaît avec la publication à titre posthume de l'article de John Austin « *How to Do Things With Words* ». La traduction française de ce titre, « Quand dire, c'est faire », est déjà révélatrice de ce dont il s'agit³²⁶. Cette théorie a, à la suite de John Austin, été développée par d'autres théoriciens, notamment John Searle³²⁷. L'idée est que toute production d'énoncé est un acte, car elle a des conséquences extralinguistiques, un effet sur les interlocuteurs. John Austin distingue trois types d'actes de langage : l'acte locutoire, l'acte illocutoire, et l'acte perlocutoire³²⁸. L'acte locutoire est celui qui correspond, simplement, à la production d'un énoncé. L'acte illocutoire correspond au fait que l'action est produite par l'énoncé et uniquement par lui ; la seule énonciation permet d'accomplir l'action concernée³²⁹. Ce que l'on appelle la parole performative est un acte illocutoire : « il suffit à un président de séance de dire « Je déclare la séance ouverte » pour ouvrir effectivement la séance. »³³⁰. L'énoncé performatif se distingue de l'énoncé de constatation du fait que c'est l'énonciation de l'acte qui produit l'action, tandis que l'énoncé de constatation décrit l'action mais ne l'engendre pas à lui seul³³¹. Par exemple, « Je mange une pomme. » est une constatation, car le simple fait de dire que l'on mange la pomme ne permet pas de la manger effectivement. Par contre, dire « Je te jure que ça n'est pas moi. » est une parole performative, car c'est le fait de dire que l'on jure qui produit l'action de jurer. La parole performative concerne les énoncés à la première personne. Pour que l'acte illocutoire soit considéré comme tel, des conditions extralinguistiques doivent être réunies, car il n'est un succès que lorsque la personne qui fait l'acte illocutoire est autorisée à le faire³³². Par exemple, si un prêtre ou un maire dit : « Je vous déclare mari et femme. », l'acte illocutoire est un succès parce que le prêtre et le maire sont reconnus comme des entités autorisées à faire une telle déclaration. Si un ami ou un collègue de travail déclare la même chose, puisqu'il n'a pas autorité de le faire, n'est pas un acte illocutoire car l'acte n'est pas un succès. Enfin, l'acte perlocutoire correspond au fait de produire par l'acte de langage un effet sur son interlocuteur. Là encore, le succès de l'acte est indispensable pour le définir comme acte perlocutoire. Si un locuteur demande à son interlocuteur de manger sa pomme, et que celui-ci le

326 Catherine FUCHS, « Actes de langage », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 21 mai 2021.

URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/actes-de-langage/>

327 *Ibid.*

328 *Ibid.*

329 Cours de M. Dominique LEGALLOIS, « Introduction aux analyses du discours », Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, année scolaire 2020-2021.

330 Catherine FUCHS, « Actes de langage », *art. cit.*

331 *Ibid.*

332 Cours de M. Dominique LEGALLOIS, « Introduction aux analyses du discours », *op. cit.*

fait, l'acte perlocutoire est satisfait, s'il refuse, c'est un échec et donc pas un acte perlocutoire³³³.

Dans son article sur *Encyclopedia Universalis*, Catherine Fuchs ajoute que : « Reprenant l'idée selon laquelle la production d'un énoncé revient à accomplir un certain acte qui vise à modifier la situation des interlocuteurs, Searle appelle force illocutoire ce qui permet d'établir sa valeur d'acte de langage. »³³⁴.

Nous avons vu que ce n'était pas l'application des règles de la rhétorique telles qu'elles sont établies à l'Antiquité qui a permis à Annoeth de persuader ses adversaires de le laisser partir, puisque ceux-ci ont été mis sous l'emprise d'un charme, et non sensibles à ses arguments. Les deux premières fois qu'Annoeth essaie de commencer son discours, ils l'interrompent. Ce n'est qu'après l'exorde brusque « Et pourtant vous n'y pouvez plus rien. »³³⁵, que les Égorgeurs cessent de l'interrompre, et ce jusqu'à la fin de la nouvelle. De fait, cette phrase possède une force illocutoire. Quand Annoeth prononce qu'ils n'y peuvent plus rien, ils n'y peuvent effectivement plus rien. C'est le fait d'énoncer qui produit l'action, et comme cette parole a un effet désiré par le locuteur sur l'interlocuteur, il s'agit d'un acte perlocutoire. Puisque les Égorgeurs seront incapables de faire quoi que ce soit avant qu'Annoeth n'ait terminé son conte, l'acte perlocutoire est un succès. Cet acte perlocutoire semble priver les Égorgeurs de leur libre arbitre ; ils ne sont plus en mesure de riposter. Cela permet à Annoeth de poursuivre son discours, qui les plonge dans la torpeur et lui permet de s'enfuir.

Quant à Eirin, il produit dans *Gagner la Guerre* un acte perlocutoire, mais aussi un acte illocutoire. En effet, lorsqu'il se plaint que Benvenuto l'a regardé dans la taverne et écouté leur musique, en refusant de leur payer à boire en contre-partie, il décide de le sanctionner :

« Eirin Main d'Argent, Grand Prévôt des Étourdis, Duc des Sacripants, rend la sentence qui suit : Don ciudalien, pour s'être rincé l'oreille sans offrir le vin, pour lésiner sur l'oseille, pour le reluquer comme un objet de désir (vilain débauché !), est condamné à ouïr, sans nul contredit et sans aucun fiel, un beau concetti d'Annoeth le Ménestrel ! »³³⁶

D'abord, cette parole constitue un acte illocutoire car il s'agit d'une condamnation. Ensuite, l'acte illocutoire est un succès parce qu'Eirin affirme qu'il a autorité à le condamner de la sorte. En effet, il est le meneur de cette troupe spécialisée dans la pratique du charivari. Ici, le but est de punir Benvenuto, en l'humiliant publiquement, en faisant du bruit et de la musique autour de lui, de manière à attirer l'attention sur lui. De fait, il le punit en faisant un charivari, ce qu'il est autorisé à faire en tant que meneur de la troupe. D'ailleurs, il annonce bien ses titres le rattachant à cette

333 *Ibid.*

334 Catherine FUCHS, « Actes de langage », *art. cit.*

335 Jean-Philippe JAWORSKI, « L'Elfe et les Égorgeurs », *op. cit.*, p. 87

336 Jean-Philippe JAWORSKI, *Gagner la Guerre*, *op. cit.*, p. 885

activité avant de prononcer sa sentence. De plus, sa sentence est validée par les membres de la troupe : « La condamnation fut approuvée avec une chaleur excessive »³³⁷, reconnaissant son autorité et venant donc la renforcer. Enfin, la sentence est réalisée, puisqu'Annoeth s'exécute. Les conditions de succès de l'acte illocutoire sont donc toutes respectées, et l'acte est satisfait.

Pour ce qui est de l'acte perlocutoire, Eirin est bien décidé à forcer Benvenuto à leur payer à boire. Un peu après cet épisode de condamnation, Eirin et Benvenuto sont amenés à se recroiser, et Eirin lui rappelle : « A propos de boire, tu nous dois une tournée ! »³³⁸. Mais Benvenuto refuse, alors Eirin affirme : « On se reverra, comme disaient les ribauds ! Tu nous le paieras, ce verre ; et j'offre un tonneau ! »³³⁹. La nuit suivante, Eirin et sa troupe se rendent sous la fenêtre de Benvenuto, et Eirin lui rappelle à nouveau qu'il leur doit à boire. Benvenuto finit par s'exécuter, et se laisse embrigader :

« Ainsi s'ouvrit l'un des épisodes les plus glorieux de mon existence. En me laissant entraîner par le Compagnie folle dans les rues de Bourg-Preux, je me jurai de saisir la première occasion pour m'éclipser. Seulement voilà, après quelques pichets, la chaleur humaine dont j'avais été sevré, les chansons paillardes, le rentre-dedans commerçant des catins, tout cela me tourna un peu la tête, et ce soir-là, je m'attardai plus que de raison. »³⁴⁰

En prononçant la phrase « Tu nous le paieras, ce verre »³⁴¹, Eirin entend produire un effet sur son interlocuteur, en le faisant effectivement leur payer un verre. Puisque Benvenuto finit par s'exécuter, l'acte perlocutoire est satisfait. Tout comme c'est le cas avec les Égorgeurs, Benvenuto semble perdre son libre arbitre ; il tombe de manière abrupte dans une situation qu'il ne désirait pas, parce qu'un elfe l'y a forcé.

Par leur parole, les elfes sont capables de contrôler les actions d'autrui, de les plier à leur désir, de leur faire faire ce qu'ils souhaitent. En cela, ils sont comparables à une figure d'auteur, qui tout comme eux, emploie les mots pour décider des actions et du destin de ses personnages. D'autant plus que, comme nous l'avons dit en seconde partie, les Égorgeurs deviennent effectivement des personnages du conte d'Annoeth.

337 *Ibid.*

338 *Ibid.*, p. 907

339 *Ibid.*

340 *Ibid.*, p. 910

341 *Ibid.*, p. 907

3. Style d'auteur

Le mot « style » admet plusieurs sens ; en voici les deux premiers, ceux qui nous intéressent pour notre sujet, selon la définition qu'en donne le dictionnaire *Le Robert* :

« 1. Part de l'expression (notamment écrite) qui est laissée à la liberté de chacun, n'est pas directement imposée par les normes, les règles de l'usage, de la langue. [...] Façon de s'exprimer propre à une personne, à un groupe, à un type de discours. [...] Aspect particulier de l'énoncé. [...]

2. [...] Manière d'écrire présentant des qualités artistiques. »³⁴²

Au début de cette sous-partie, nous avons donné une définition de la rhétorique qui prenait en compte celle de « style » : « La rhétorique est, en particulier, l'ensemble des expressions, des figures de style propre à un écrivain ou à une école littéraire. »³⁴³.

Si les elfes du Vieux Royaume parlent tous sur le même modèle, c'est-à-dire en vers de deux longueurs différentes qui s'alternent, avec des rimes croisées, nous remarquons des différences entre les cadences de chaque individu. En effet, nous avons relevé que Gilliomer parlait en vers pairs, de 10 et 12 syllabes, tandis que tous les autres parlent en vers impairs. De plus, les vers de tous ceux qui parlent en vers impairs sont de longueurs différentes les uns par rapport aux autres. Nous l'avons vu dans nos exemples, Annoeth alterne des vers de 9 et 7 syllabes, Eirin de 5 et 7 syllabes, Melanchter de 9 et 11 syllabes, et Creiddylad de 9 et 13 syllabes. Chacun des elfes a donc un style qui lui est propre, et ainsi reconnaissable. De fait, si un elfe s'exprimait dans le texte sans que son nom ne soit donné, nous pourrions supposer son identité rien qu'en analysant sa manière de cadencer.

Annoeth utilise sa cadence en vers de 9 et 7 syllabes lorsqu'il raconte une histoire, comme nous l'avons vu avec son conte dans *L'Elfe et les Égorgeurs*. Nous le voyons aussi avec le conte intitulé *le Dit du Très Ancien* dans *Gagner la Guerre*, où sa cadence reste la même. Cependant, il s'agit bien de sa manière naturelle de parler, puisqu'il cadence ainsi même lorsqu'il n'est pas en train de raconter une histoire. Aussi, tous les autres elfes cadencent-ils, bien qu'ils ne racontent pas d'histoires comme le fait Annoeth. Leur cadence est donc quelque chose de naturel chez eux, et indissociable de leur nature elfique.

Enfin, nous pouvons remarquer que même si leur cadence semble indissociable de leur personne, ils sont capables de la faire varier, ou de volontairement cesser de cadencer. En effet, dans *Comment Blandin Fut Perdu*, l'enchanteresse Creiddylad prend l'apparence d'Alma, la femme qu'aime Blandin

342 « Style », *Le Robert (dico en ligne)*, 1., 2., consulté le 21 Mai 2020, URL :

<https://dictionnaire.lerobert.com/definition/style>

343 « Rhétorique et style », *EspaceFrançais.com* [en ligne], *op. cit.*

et de qui il a été séparé. Sous cette forme, Creiddylad ne cadence pas en vers de 13 et 9 syllabes, comme elle le fait habituellement :

« Ai|me|-moi ! |Ai|me |moi ! |Pas |com|me |ça ! Prou|ve-|moi (13)
ton |a|mour ! |Prends|-moi ! |A|ttends ! |Tu |em|pestes ! (10)
Tu |pou|rrais |te |la|ver, |quand |même ! |Et |puis |il |fait |trop (13)
froid, |ici ! |Tu |ne |pou|rrais |pas |faire (9)
un feu ? »³⁴⁴

Nous voyons bien que l'alternance de vers de 13 et 9 syllabes ne fonctionne pas ici, et qu'il n'y a pas de rimes croisées. Nous avons essayé de redécouper le passage selon une cadence différente de celle qu'emploie habituellement Creiddylad, mais nous n'y sommes pas parvenue. Il est donc vraisemblable que Creiddylad ait modifié son style, de manière à copier celui d'une humaine, qui ne cadence donc pas.

Ensuite, dans les annexes de *Janua Vera*, nous avons accès à une lettre intitulée « Un aperçu de poésie elfique »³⁴⁵, écrite par Rastrino Pilarini à l'intention de Luca Tradittore, un poète ciudalien.

Rastrino Pilarini, de passage à Bourg-Preux, raconte dans sa lettre :

« Il se trouve qu'au milieu de tant de rusticité, j'ai eu la chance d'entendre une chanson elfique. Descendu *Aux Armes d'Arches*, l'auberge la plus passable de Bourg-Preux, j'ai croisé dans la salle commune une bande un peu louche au sein de laquelle se produisait un baladin. Il s'agissait d'un des rares elfes que l'on rencontre encore dans cette contrée ; au milieu des quelques chansons à boire (des plus vulgaires), le bateleur entonna une ritournelle qui m'était inconnue, et dont j'ai noté les paroles »³⁴⁶

L'elfe n'est pas nommé, mais nous comprenons qu'il s'agit d'Annoeth : le terme « baladin » est souvent utilisé pour le désigner, il fait parti d'une troupe que l'on comprend être celle d'Eirin, et la lettre est datée de 1001, c'est-à-dire peu de temps après le départ de Benvenuto de Bourg-Preux.

Rastrino Pilarini note dans sa lettre les paroles de la ritournelle (nous les recopions en **Annexe 2**).

Il explique à son ami qu'il n'est pas parvenu à identifier précisément quelle forme prenait ce poème :

« J'ai d'abord cru qu'il s'agissait d'un triolet ou d'une *terza-rima*, en raison de la récurrence des vers à laquelle vous serez sensible. Mais en couchant le texte sur le vélin, je me suis rendu compte que ce n'était pas le cas ; bien que la forme du poème me paraisse familière, elle ne correspond pas tout à fait à l'un de nos genres poétiques. »³⁴⁷

Il ajoute ensuite :

« Votre œil de poète sera sans doute sensible à une particularité de cette chanson : ses quatrains peuvent se lire de façon rétrograde. De fait, mon baladin, quand il eut terminé les quatre strophes, les a chantées à rebours puis, lorsqu'il est arrivé au premier vers

344 Jean-Philippe JAWORSKI, « Comment Blandin Fut Perdu », *op. cit.*, p. 377-378.

345 Jean-Philippe JAWORSKI, « Un aperçu de poésie elfique », *Annexe quatrième*, in : *Janua Vera*, Bordeaux, Les Moutons Électriques, coll. La Bibliothèque Voltaïque, [2007] 2014, p. 384

346 *Ibid.*

347 *Ibid.*

(qui est aussi le dernier), il les a reprises dans l'ordre, et ainsi de suite, en une interminable ritournelle. »³⁴⁸

Bien que ce soit Annoeth qui chante cet étrange poème, il n'est pas composé en vers alternés de 9 et 7 syllabes, mais en alexandrins ; Annoeth est donc, lui aussi, capable de changer sa cadence. Cependant, la forme du poème peut nous permettre de reconnaître Annoeth, car celui-ci, une fois son poème arrivé à sa fin, le reprend à rebours, puis arrivé au premier vers, le reprend du début, et ainsi de suite, en une « interminable ritournelle »³⁴⁹. Nous rappelons que son conte dans *L'Elfe et les Égorgeurs* formait une boucle, une réflexion potentiellement infinie, elle aussi interminable. Les histoires racontées par Annoeth semblent ne jamais vraiment se terminer. Ce poème, dont Rastrino Pilarini ne parvient pas à identifier la forme est un pantoum, c'est-à-dire un « poème à forme fixe, emprunté par les romantiques à la poésie malaise appelée pantun. (Il se compose de quatrains à rimes croisées, dont le deuxième et le quatrième vers fournissent les premier et troisième vers du suivant ; le dernier vers de la pièce répète le premier.) »³⁵⁰.

Annoeth est donc capable de varier sa cadence, et son style se compose non seulement de sa cadence habituelle, mais aussi des motifs de répétition qu'il crée dans ses contes et ses chansons.

Chez Creiddylad, nous pouvons remarquer également que son style ne tient pas uniquement à sa cadence. En effet, lorsqu'elle est sous l'apparence d'Alma, ses phrases sont courtes et exclamatives (« Pas comme ça ! »³⁵¹, « Prends-moi ! »³⁵², « Attends ! »³⁵³, « Tu empestes ! »³⁵⁴), lorsqu'elle reprend son apparence à elle, et sa cadence, elle continue à faire des phrases courtes, exclamatives et interrogatives : « Tu vas mourir ? La belle affaire ! »³⁵⁵, « Lève-toi ! »³⁵⁶, « Petit sot ! »³⁵⁷, « Jeune fat arrogant ! »³⁵⁸. Dans les deux cas, sa parole est agressive vis-à-vis de Blandin, puisqu'elle lui donne des ordres et l'insulte, tandis qu'Alma est présentée comme une jeune femme douce. Le style propre à Creiddylad trahit donc qu'il ne s'agit pas réellement d'Alma.

Creiddylad et Annoeth sont donc en mesure de modifier leur cadence et ainsi de nuancer leur style, mais celui-ci ne tient pas qu'à leur cadence, ce qui fait qu'ils peuvent être reconnaissables même

348 *Ibid.*, p. 385

349 *Ibid.*

350 « pantoum », *Larousse* [dictionnaire en ligne], consulté le 23 Mai 2021, URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/pantoum/57718>

351 Jean-Philippe JAWORSKI, « Comment Blandin Fut Perdu », *op. cit.*, p. 378.

352 *Ibid.*

353 *Ibid.*

354 *Ibid.*

355 *Ibid.*, p. 379

356 *Ibid.*

357 *Ibid.*

358 *Ibid.*

lorsqu'ils le varient. Ils sont en cela identifiables à une figure d'auteur qui est, lui aussi, capable de varier son style d'écriture (selon les personnages qu'il fait parler, ou le ton de son récit par exemple), tout en restant reconnaissable.

C. Auctorialité et immortalité

1. Production de récit par procuration

Au chapitre XIII de *Gagner la Guerre*, Benvenuto s'entretient avec le capitaine de l'Échevinat de la Marche Franche, l'elfe Melanchter :

« Et c'est pour me raconter des histoires que vous me faites l'honneur insigne de vous geler les miches avec moi ? grommelai-je.

– Rien n'a plus de valeur qu'une histoire.

Il avait répondu sourdement, et son étrange regard se troubla fugitivement. »³⁵⁹

Cette affirmation catégorique de la part de Melanchter sous-entend que les histoires ont une grande importance pour les elfes, mais il ne donne pas davantage de détails. Son regard « étrange » qui se « troubl[e] fugitivement »³⁶⁰ vient encore renforcer l'aspect énigmatique de cette réponse. Ce bref passage nous pousse alors à nous poser un certain nombre de questions. Est-ce seulement l'avis de Melanchter, où est-ce que tous les elfes considèrent les histoires comme ce qui a le plus de valeur ? Nous avons vu qu'Annoeth racontait des histoires, mais qu'en est-il des autres elfes ?

Dans notre première partie, nous avons expliqué que dans l'Antiquité, on considérait que la Muse était à l'origine de la parole des poètes. Nous avons aussi évoqué que les fées (ou elfes) étaient comparables à des Muses, et tout particulièrement la Leanan Sidhe. La Leanan Sidhe est une invention du poète irlandais William Butler Yeats dans son recueil *Fairy and Folk Tales of the Irish Peasantry*³⁶¹. Il lui prête des qualités d'amante inspiratrice à l'origine du talent de celui qu'elle a charmé, et qu'elle vampirise jusqu'à ce qu'il en meurt. Le poète a construit ce nom sur le mot gaélique « leannan » signifiant « amante »³⁶².

Dans *Comment Blandin Fut Perdu*, Blandin est doté d'un don prodigieux pour la peinture, et voue un culte obsessionnel à la femme qu'il aime, Alma, qu'il représente sans cesse. Cependant, Alma n'est *a priori* pas une elfe, car lorsque Creiddylad prend son apparence, elle cesse de cadencer. Mais au cours d'un voyage, Blandin entend des soldats parler d'une enchanteresse elfe qui vit dans la forêt et attire les hommes pour les faire périr de folie :

359 Jean-Philippe JAWORSKI, *Gagner la Guerre*, op. cit., p. 959.

360 *Ibid.*

361 « Leanan Sidhe », *Wikipédia, L'encyclopédie libre*, 18 Mai 2021, consulté le 23 Mai 2021, URL : https://fr.wikipedia.org/wiki/Leanan_s%C3%ADdhe

362 *Ibid.*

« ses rets étaient des charmes lénifiants, qui engluaient le voyageur aventuré dans l'oubliette de ses désirs les plus secrets. [...] les imprudents qui se risquaient dans ces limbes périssaient de faim, de froid et de solitude, en croyant toucher à la béatitude. »³⁶³

Nous devinons que Blandin prend la décision de trouver Creiddylad, de manière à retrouver à travers elle et ses charmes sa bien-aimée Alma, quitte à en mourir. Ces propos d'Albinello, son maître peintre, qui raconte l'histoire de Blandin le laissent comprendre :

« Quand il se fut glissé hors du bivouac, il partit droit vers l'ouest, vers un faux espoir paré de toutes les séductions du suicide. »³⁶⁴ ;

« Comme je suivais son histoire sur la frise de la maison Warnachaire, je ne comprenais pas ce qu'il avait entrepris. S'il avait tenu à retrouver Alma, il lui aurait fallu revenir sur nos pas, rentrer dans le duché, gagner la comté de Belestace. Au lieu de cela, le garçon s'en écartait toujours plus, s'enfonçait dans une contrée sauvage où seul un sort funeste pouvait le guetter. »³⁶⁵.

Blandin parvient jusqu'à Creiddylad, retrouve une Alma fantasmée, mais Creiddylad, qui comprend que le garçon s'est volontairement jeté entre ses griffes, se met en colère : « Et voici que tu as l'insolence de détourner ma magie à tes fins dévoyées ! [...] point ne suis la mort consolatrice. »³⁶⁶. Elle décide de le chasser, mais lui lance aussi ce qui s'apparente à une malédiction : « Tu vivras, tu traîneras ta terne humanité. [...] Et jamais tu ne m'oublieras, car je soigne le mal par le mal, petit Blandin. »³⁶⁷

Suite à cela, d'après Albinello, c'est là que la poutre peinte racontant l'histoire de Blandin s'achève. Quels éléments nous permettent de comparer Creiddylad à une *Leanan Sidhe* ? D'abord, elle dit refuser de prendre Blandin comme amant : « Mais loin de moi l'idée de te prendre pour galant, petite babiole pleurnicheuse, car tu n'as pas l'étoffe d'un véritable amant. »³⁶⁸ ; cela laisse sous-entendre que c'est d'habitude ce qu'elle fait, et que Blandin est l'exception. Cependant, elle décide qu'il ne l'oubliera pas, et nous pouvons supposer qu'elle dit vrai.

Il semblerait que Blandin et Albinello ne soient pas l'apprenti et le maître, mais la même personne. En effet, les deux prénoms sont construits sur « blanc », « Albinello » étant composant du latin « *albus* » signifiant « blanc », et d'une terminaison *-inello* à consonance italienne. Les suffixes « -in », en français, de Blandin et « -ello », en italien, d'Albinello, sont tous deux des diminutifs. De plus, Albinello livre une description extrêmement précise de la poutre, y compris les sentiments et sensations du jeune garçon, ainsi que les dialogues, ce qui semble *trop* précis, comme s'il avait vécu l'histoire lui-même. L'auteur a par ailleurs à peu près confirmé que les deux personnages étaient la

363 Jean-Philippe JAWORSKI, « Comment Blandin Fut Perdu », *op. cit.*, p. 366.

364 *Ibid.* p. 373

365 *Ibid.*, p. 374

366 *Ibid.*, p. 380

367 *Ibid.*

368 *Ibid.*

même personne³⁶⁹. Or, Albinello, qui semble ne pas savoir qu'il est Blandin, ou feint qu'il ne le sait pas, explique qu'à côté d'un tableau le représentant dans la maison Warnachaire, il a voulu peindre le portrait de Blandin. Seulement, le portrait ne représente pas Blandin, mais Alma, avec les yeux verts de Creiddylad et non ses yeux bleus à elle. De plus, Creiddylad dit à Blandin : « Pauvre garçon, [...] entraîné dans une contre-danse où se disputent deux enjôleuses ! »³⁷⁰. Dans le tableau peint par Albinello se battent bien les deux enjôleuses que sont Alma et Creiddylad, puisque la jeune femme représentée a le visage de l'une et les yeux de l'autre.

Nous pouvons par ailleurs émettre l'hypothèse qu'Albinello est sous l'emprise de Creiddylad. D'abord, il ne l'a en effet pas oubliée, puisqu'il a peint ses yeux. Ensuite, son nom est certes composés à partir de « *albus* », mais nous pouvons supposer qu'il l'est aussi sur le radical *-alb*, que l'on retrouve dans les origines étymologiques du mot « elfe », comme nous l'avons vu en première partie. Le nom de Blandin se modifie lorsqu'il quitte Creiddylad, pour prendre une forme similaire qui inclut cependant une trace du mot « elfe ». De plus, la Leanan Sidhe vampirise l'énergie vitale de sa victime. Or, Blandin était un jeune homme, Albinello est un homme âgé, et la poutre a été peinte, selon ses dires, trois mois avant qu'il n'aille dans la maison Warnachaire et ne la découvre :

« Il se trouvait que trois mois plus tôt, mon hôte avait embauché un imagier pour décorer la grand-salle de l'hôtel Warnachaire. Mon devancier avait presque rempli sa commande, et puis avait disparu du jour au lendemain, son œuvre quasiment terminée, sans réclamer son salaire. »³⁷¹

Il est donc tout à fait possible d'envisager qu'Albinello est Blandin, qui sous l'emprise de la Leanan Sidhe Creiddylad a vieilli plus rapidement, son énergie vitale vampirisée par elle. Enfin, la décoration de la grand-salle ne correspond pas à la commande qu'avait passé le client, mais a une immense forêt :

« Mais l'artiste, quant à lui, avait entendu forêt là où ses patrons ne désiraient qu'ornements, et il avait transformé les cloisons en sous-bois. [...] le quatre murs se fondaient dans un trompe-l'œil saisissant, une futaie dense qui démultipliait l'espace en ombrages rembrunis. [...] Il émanait de ce paysage une beauté étouffante, une colonnade semée de ronceraies entortillées, de calices vénéneux, de ramages mystérieux. »³⁷²

La forêt représentée est sans doute celle de Creiddylad. Ainsi, la pièce et la poutre peinte représentant l'histoire de Blandin, dans laquelle Creiddylad et lui sont personnages, ont été peintes par Blandin/Albinello, sous l'emprise de la Muse, ou de la Leanan Sidhe qu'est Creiddylad. C'est

369 « Votre étudiante et vous-même avez vu juste : il existe un dédoublement entre Albinello et Blandin. C'est l'une des façons dont Blandin se perd, dans son trouble dissociatif » (Jean-Philippe Jaworski dans un courrier électronique à Mme. Maud Pérez-Simon, daté du 1er Décembre 2020).

370 *Ibid.*

371 *Ibid.*, p. 371

372 *Ibid.*, p. 372

donc elle qui est à l'origine de l'histoire racontée sur la poutre, selon la conception antique, et non Blandin ; elle produit une histoire par procuration.

2. Production de récit par contact

Nous pouvons aussi émettre l'hypothèse que, d'une certaine manière, les elfes poussent les humains à produire des récits simplement en étant en contact avec eux, volontairement ou non. Par exemple, dans *Gagner la Guerre*, Benvenuto décide au chapitre XII de coucher ses aventures sur papier, afin de se venger de son patron :

« Ainsi, le Podestat voulait maîtriser le temps ? [...] Eh bien j'allais lui en donner, moi, de la postérité ! Cette confession, c'est ma revanche à moi, c'est le coup de poignard posthume, c'est le graffiti obscène barbouillé sur le monument du grand homme. [...] J'allais écrire la légende de la fresque à ma façon [...] Je me gardais bien d'écrire le premier mot de ce récit dans ma petite chambre de la rue de la Pironnerie. [...] Mais le projet mûrit à ce moment-là, pendant ces longues journées d'ennui, à attendre que les heures tournent vers un avenir incertain. »³⁷³

Benvenuto explique que c'est le fait d'entendre le copiste de la chambre du dessus écrire qui lui a donné cette idée, mais cela coïncide aussi avec sa première rencontre avec Eirin et Annoeth quelques pages plus tôt³⁷⁴. Il est possible que la présence des elfes ait joué un rôle dans son désir d'écrire le récit de ses aventures, dans une moindre mesure. Cependant, nous avons des exemples plus probants de production de récit après un contact avec des elfes.

Dans la nouvelle *Le Sentiment du Fer*, publiée dans le recueil éponyme pour la première fois en 2013³⁷⁵, un tueur à gage de la Guilde des Chuchoteurs de Ciudalia doit dérober un ouvrage de grande valeur. L'ouvrage a été rédigé par le comte de Floriscans, un humain qui avait été envoyé en ambassade auprès d'elfes des Cinq Vallées, venus en émissaires dans les Futaies Bleues³⁷⁶. Au cours de cette entrevue, elfes et humains se sont livrés à un concours de musique, comme le rapporte un personnage de la nouvelle :

« Pour égayer le rembour, les deux délégations se sont fendues d'un concours de goulantes. Tu vois le tableau : mandolines, belles sapes et triolets, troubadours de la haute contre musiques fées. Ce sont ces madrigaux que le comte de Floriscans a compilés en recueil, une fois rentré chez lui. »³⁷⁷

373 Jean-Philippe JAWORSKI, *Gagner la Guerre*, op. cit., p. 892

374 Aux pages 883-886.

375 Jean-Philippe JAWORSKI, « Le Sentiment du Fer », *Le Sentiment du Fer*, Montélimar, Les Moutons Électriques, coll. Hélios, 2013.

376 *Ibid.*, p. 40.

377 *Ibid.*

Replacé dans un contexte médiéval, le comte de Floriscans est un compilateur. Les histoires livrées par les paroles des chansons, elles, viennent des elfes et des troubadours humains. C'est donc par contact avec des elfes que le comte est amené à produire un récit, en partie constitué de récits elfiques.

Dans *Comment Blandin Fut Perdu*, nous retrouvons le centenier Gaidéris, un semi-elfe officier de la Marche Franche que rencontre Benvenuto à deux reprises dans *Gagner la Guerre*. Gaidéris ne cadence pas, sans doute parce qu'il n'est qu'un semi-elfe, mais considère lui aussi les histoires comme importantes. En effet, dans la nouvelle, nous apprenons qu'il pousse les voyageurs de passage dans les tavernes à lui raconter des histoires :

« Le centenier Gaidéris aimait faire parler les gens. [...] Le vrai plaisir plaisir que le centenier goûtait à faire parler quelqu'un, il le trouvait au milieu des conversations à bâtons rompus. Il aimait nourrir les bavardages jusqu'au moment où, par sa faconde et par sa cordialité, il libérait le discours des causeurs. »³⁷⁸

En temps qu'officier de la Marche Franche, il est intéressant pour lui de recueillir des informations que lui livrerait tout voyageur : « Gaidéris avait parfois besoin d'obtenir des renseignements, des aveux ou des dénonciations, et il se révélait fort utile de savoir tirer les vers du nez à un fâcheux. »³⁷⁹

Pour autant, le narrateur précise : « On pourrait conclure un peu précipitamment que ce trait de caractère était dû à sa charge d'officier. »³⁸⁰. Son intérêt pour les histoires n'est pas lié qu'à sa fonction ; peut-être l'est-il aussi et surtout en raison de sa nature semi-elfique.

C'est aussi en compagnie d'une troupe escortée par Gaidéris entre Bourg-Preux et Montefellône qu'Albinello a fini par raconter l'histoire de Blandin, alors qu'il précise lui-même : « Je ne suis pas homme à raconter des contes »³⁸¹.

Il semblerait que les humains, dont certains qui ne sont habituellement pas conteurs, entreprennent de conter des histoires. Dans le cas du comte de Floriscans, les chansons des elfes deviennent la matière première de son recueil ; les elfes les produisent et le comte les rapporte. Dans celui de Benvenuto et d'Albinello, ils sont amenés à conter leur propre histoire. Du côté de Benvenuto, nous pouvons avoir l'impression qu'il a été comme contaminé par une sorte de fièvre conteuse, par le copiste dans la chambre au-dessus de la sienne que l'on entend marmonner et

378 Jean-Philippe JAWORSKI, « Comment Blandin Fut Perdu », *op. cit.*, p. 335-336.

379 *Ibid.*, p. 335

380 *Ibid.*

381 *Ibid.*, p. 338

gratter le papier frénétiquement³⁸², pour une raison que nous ignorons, et peut-être par le fait d'avoir été en contact avec des elfes, et notamment l'elfe conteur qu'est Annoeth.

Quant à Albinello enfin, nous avons montré que le récit rapporté par la poutre peinte de la maison Warnachaire a pu être produit par Creiddylad, par l'emprise qu'elle a exercé sur lui. Mais Albinello raconte ensuite son histoire, et celle de Blandin qui se trouve être lui-même, en compagnie de Gaidéris.

Nous avons donc vu que les elfes entretenaient tous des liens avec les histoires d'une manière ou d'une autre, et nous pouvons nous interroger sur la raison qu'il y a à cela.

3. Le récit : postérité de l'auteur et immortalité de l'elfe

La phrase de Melanchter « Rien n'a plus de valeur qu'une histoire »³⁸³ est intéressante à mettre en relation avec le *Dit du Très Ancien* que raconte Annoeth. Dans ce *Dit du Très Ancien*, il est question d'un secret que le Très Ancien souhaite confier à ses enfants avant de mourir. Le premier enfant explique que ce secret est très précieux, qu'il l'inscrira sur une stèle qu'il mettra dans un coffre cadénassé, enfoui, et qu'il protégera. Il devient le père des Nains. Le deuxième fils affirme qu'il ne veut pas de ce secret et préfère l'oublier, car c'est un trop lourd fardeau à porter, il ne veut pas se soucier de faits ayant eu lieu avant sa naissance. Il devient le père des Hommes. Le troisième fils, enfin, s'exclame que c'est insensé, que le secret n'en est plus un, et qu'il en tirera des couplets, car « un mystère n'est précieux que lorsqu'il nourrit la tradition. »³⁸⁴ ; il devient le père des Elfes.

Il semble que ce *Dit du Très Ancien* soit un récit fondateur, puisqu'il expose les origines des peuples que sont les Nains, les Hommes et les Elfes. Le conte indique aussi : « le Très Ancien désirait confier un secret à ses enfants. Nul ne connaît ce qu'il a légué à ses plus proches parents, à moins que le secret se révèle être le conte lui-même... »³⁸⁵. Peut-être ce secret est-il en effet le récit de la naissance de ces trois peuples, et donc le conte lui-même. De ce fait, le conte rapporte les caractéristiques de chaque peuple, et montre alors que le fait de conter des histoires est la spécificité qui a fait naître les elfes, et qui est alors propre à eux. Le père des Elfes exprime sa volonté en ces termes : « J'en tirerai des couplets à chanter au milieu des festins ! Un mystère n'est précieux que lorsqu'il nourrit la tradition. Tu peux nous quitter heureux, je composerai mille chansons ! »³⁸⁶

Les elfes, en racontant des histoires, perpétuent la tradition de leur peuple. Par ailleurs Gaidéris, le semi-elfe, raconte à son tour les histoires que lui rapportent les humains :

382 Ce copiste est certainement Maître Druse Calame, que nous rencontrons dans la nouvelle *Jour de Guigne* publiée dans le recueil *Janua Vera* pour la première fois en 2007 par l'édition « Les Moutons Électriques » à Lyon.

383 Jean-Philippe JAWORSKI, *Gagner la Guerre*, op. cit., p. 959.

384 *Ibid.*, p. 918

385 *Ibid.*, p. 917-918

386 *Ibid.*, p. 918

« Ces habitudes avaient fait de lui un érudit en matière de tradition populaire : il s'y entendait pour faire rire une compagnie avec des fabliaux comme *Les deux perdrix*, *Les trois vieilles et le goupil*, voire avec des contes aussi gaillards que *Le Chevalier qui fit parler les cons*. Il connaissait aussi par le menu les légendes de la contrée, et même s'il n'y accordait guère de crédit, il s'amusait parfois à inquiéter une veillée avec la dame blanche de Frambois, les noyés de Croquerive ou les appeleurs de Noant-le-Vieux. »³⁸⁷

Gaidéris, à moitié elfe et à moitié homme, participe donc à perpétuer la tradition du peuple des Hommes. En racontant les histoires de leur peuple, ils les livrent à la postérité, font survivre ces histoires, et ainsi font survivre le peuple. Nous pouvons aussi noter un lien de parenté intéressant entre le *Dit du Très Ancien* que raconte Annoeth, et le *Hávamál*, dont on traduit le titre par « Dit du Très Haut »³⁸⁸, poème didactique contenu dans l'*Edda Poétique*³⁸⁹. La strophe 76, ici traduite par Régis Boyer, évoque l'idée d'une immortalité par la réputation :

« Meurent les biens,
Meurent les parents,
Et toi, tu mourras de même;
Mais la réputation
Ne meurt jamais,
Celle que bonne l'on s'est acquise.³⁹⁰ »³⁹¹

De plus, *Encyclopedia Universalis* donne pour le mot « postérité » la définition suivante : « Descendance. Ensemble des générations à venir. État de ce qui reste dans la mémoire des hommes ; immortalité. »³⁹². Dans son poème *Quand vous serez bien vieille*, Ronsard entend faire savoir à une femme qui l'a dédaigné qu'elle sera un jour vieille, et que ses poèmes auraient pu éternellement fixer sa beauté si elle avait accepté ses faveurs, et était devenue sa Muse. Il montre ainsi le pouvoir de la poésie à rendre les choses immortelles en les perpétuant³⁹³. Mais cela soulève aussi une autre idée : celle de l'immortalité du poète. En effet, une fois décédé, un auteur renommé laisse ses œuvres à la postérité, et ce sont elles qui lui permettent de ne pas tomber dans l'oubli. Ses œuvres constituent des traces, et il continue de vivre à travers elles. De plus, la notion d'immortalité admet celle de postérité dans son sens figuré, comme nous le montre le deuxième sens de la

387 Jean-Philippe JAWORSKI, « Comment Blandin Fut Perdu », *op. cit.*, p. 336.

388 Il est possible que Jean-Philippe Jaworski se soit inspiré du *Hávamál*, « Dit du Très Haut », pour écrire son « Dit du Très Ancien » ; nous remarquons la similitude des deux titres.

389 « *Hávamál* », *Wikipédia, L'encyclopédie libre* [en ligne], 24 Février 2021, consulté le 02 Juin 2021, URL : <https://fr.wikipedia.org/wiki/H%C3%A1vam%C3%A1l>

390 « Deyr fé, / deyja frændr, / deyr sjálfr it sama, / en orðstírr / deyr alregi, / hveim et sér góðan getr. » (« *Hávamál* », *Völuspa.org* [en ligne], URL : <http://www.voluspa.org/literal/havamal.htm>)

391 *Hávamál*, trad. Régis Boyer, Les Clés d'Asgard [en ligne], URL : <http://asatru-sadhr.e-monsite.com/medias/files/havamal.pdf>

Voir aussi : Vincent Ferré, « Eddas : Edda poétique et Edda en prose », *Dictionnaire Tolkien*, Paris, Bragelonne, [2012] 2019, vol. 1, p. 272.

392 « Postérité », *Encyclopedia Universalis* [en ligne], consulté le 25 Mai 2021, URL : <https://www.universalis.fr/dictionnaire/posterite/>

393 Eva DEVRIERE, « Ronsard : un tableau cynique et désespérant de la vieillesse », *Major-Prépa* [en ligne], 31 Décembre 2017, consulté le 25 Mai 2021, URL : <https://major-prepa.com/culture-generale/ronsard-corps-vieillesse/>

définition du mot par le *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* : « 2. Fig. Perpétuation dans la mémoire des hommes, postérité indéfinie. *Des actions dignes de l'immortalité. Aspirer à l'immortalité* ». ³⁹⁴

Ainsi la postérité est-elle en mesure de rendre l'auteur, d'une certaine manière, immortel. Les elfes sont des êtres immortels, et qui racontent des histoires ; nous pourrions nous demander dans quelle mesure le fait de perpétuer la tradition ne serait pas en partie responsable de leur immortalité, comme si l'un et l'autre étaient liés.

De plus, nous savons avec le cas de Cynnaedd dont nous avons parlé en première partie, que les semi-elfes, comme Gaidéris, sont mortels. Dans quelle mesure Gaidéris n'accorde-t-il pas autant d'importance aux histoires, au point de s'en prendre à ceux qui refusent de lui en raconter afin de les rapporter à son tour, en raison de leur capacité à outre-passer la mort ? Nous remarquons aussi que, parmi les elfes sur lesquels nous avons travaillé, les deux seuls qui ne semblent pas raconter d'histoires sont Eirin et Melanchter ³⁹⁵. Or, nous savons qu'ils ont été touchés par la magie des Archontes du Desséché lors de la Guerre des Grands Vassaux et en conservent des flétrissures, Eirin à la main, et Melanchter au visage. Nous pouvons donc, aussi, nous demander dans quelle mesure le fait d'avoir été touchés par la mort, à cause de la nécromancie des Archontes, n'a pas entaché une partie de leur immortalité elfique, et donc de leur possibilité de raconter des histoires.

Les elfes sont donc des êtres immortels, conteurs d'histoires ou entretenant de forts liens avec elles, et peut-être une métaphore des auteurs ayant la possibilité d'atteindre une forme d'immortalité par les œuvres, les histoires qu'ils laissent à la postérité.

394 « Immortalité », CNRTL [en ligne], consulté le 25 Mai 2021, URL : <https://cnrtl.fr/definition/academie9/immortalit%C3%A9>

395 Lorsque Benvenuto lui dit : « Et c'est pour me raconter des histoires que vous me faites l'honneur insigne de vous geler les miches avec moi ? », il ne s'agit pas tout à fait d'histoires ; Melanchter lui rapportait seulement ce qu'il savait à son propos. (Jean-Philippe JAWORSKI, *Gagner la Guerre*, op. cit., p. 959.

CONCLUSION

Au début de cette étude, nous nous demandions quelles étaient les caractéristiques propres aux elfes de Jean-Philippe Jaworski, s'ils se rapprochaient davantage des elfes païens que ne le font ceux de Tolkien, et quelles influences avaient pu intervenir dans le processus de création de ces personnages de *fantasy*. Enfin, nous nous demandions surtout ce qu'a caché l'auteur chez ses elfes.

Nous avons pu remarquer que, comme beaucoup d'elfes de *fantasy*, les elfes de Jean-Philippe Jaworski sont assez proches de ceux de Tolkien, notamment pour ce qui est de leur apparence physique, de leur longévité, de leurs sens plus développés que ceux des humains, et de leur naturel raffiné et proche de la nature. Pour autant, nous avons vu que les elfes de Jean-Philippe Jaworski sont plus proches des figures d'elfes païennes que ne le sont ceux de Tolkien. En effet, leurs noms sont inspirés des langues celtiques, ou directement de la littérature celtique (*Les Mabinogion*), leur tradition et leur organisation rappellent aussi celles des sociétés celtiques, surtout dans le cas d'Annoeth qui se rapproche grandement du barde celtique. La différence majeure entre les elfes de Tolkien et ceux de Jean-Philippe Jaworski, est que ces derniers ne sont pas aussi sages et tournés vers le bien que ceux de Tolkien. En effet, seul Gilliomer nous paraît sage et sans ambiguïté, tandis que nous avons peu d'informations sur Melanchter, qui reste mystérieux. Eirin est spécialisé dans la pratique du charivari et semble s'attirer plus ou moins volontairement des ennuis, certainement pour le simple divertissement. Annoeth semble aussi jouer à ce genre de jeu ; nous l'avons vu avec *L'Elfe et les Égorgeurs*, lorsqu'il va volontairement demander de quoi se ravitailler à une bande de truands, et finit par se jouer d'eux au point qu'ils s'entre-tuent. Enfin, Creiddylad se joue elle aussi des humains, qu'elle attire dans sa forêt et fait périr de folie pour son plaisir.

A propos de ce qui est caché chez eux, nous avons remarqué que leur langage était particulier et impliquait un certain nombre de choses. Le parler cadencé de ces elfes semble être une innovation de la part de Jean-Philippe Jaworski. L'utilisation, cachés dans le texte en prose, de vers impairs à rimes croisées, rappelle le mouvement symboliste d'une part, et la poésie de la période pré-classique d'autre part. Cela rattache donc ces elfes à des références médiévales, renforcées par la pratique du charivari, et à une philosophie symboliste qui nous a poussée à nous interroger sur leur conception du monde, sur leurs liens avec la magie et l'utilisation qu'ils en font. Le fait que seul Gilliomer, l'archimage, parle en vers pairs, et que les vers impairs ont la réputation de donner une impression de manque, et de blesser l'harmonie, nous pousse à croire que les autres elfes de notre corpus suivent des règles dévoyées et sont dans la perpétuelle transgression. D'après nous, il est probable que la tradition qu'ils prétendent respecter n'est en fait que transgression des règles et de l'harmonie du monde.

Nous avons vu que ces elfes sont indissociables de cette parole cadencée, particulière et personnelle, et que le fait de raconter des histoires semble d'une grande importance pour eux. Pour ces raisons, nous avons vu en eux une figure d'auteur. En effet, leur parole est soignée comme le serait celle d'un auteur, elle est poétique, au sens moderne, et correspond à ce que l'on appelle un style d'auteur, puisque nous avons vu que ces elfes avaient tous un style de langage différent les uns des autres, malgré leur similitude structurelle. Ils emploient également des procédés littéraires, tels que la mise en abyme ou la rhétorique. Leur parole, par sa puissance incantatoire, sa force illocutoire et sa magie, semble pousser les autres personnages, non-elfiques, à faire ce qu'ils souhaitent. Cela les rapproche encore d'une figure d'auteur, qui emploie ses mots pour contraindre les personnages à faire les actions qu'il désire.

Nous avons noté que leur auctorialité renvoyait à différentes conceptions de la fonction d'auteur à travers les époques, qui se trouvent ici mêlées, alliant la Muse, l'aède grec, le barde celtique, mais aussi les visions plus récentes du statut de l'auteur.

Enfin, leur goût pour les histoires semble s'inscrire dans une volonté de perpétuation de la tradition. Nous avons supposé que c'est ce que sous-entendait le *Dit du Très Ancien* que raconte Annoeth, et avons montré que la plupart des elfes du vieux royaume entretenaient des liens avec le fait de raconter des histoires, laissant supposer l'importance qu'ils portent à leur transmission. Nous en sommes ensuite arrivée au constat que le fait de raconter des histoires pouvait, d'une certaine manière, permettre l'accès à l'immortalité. En effet, l'auteur devient en quelque sorte immortel, lorsque ses œuvres sont transmises, portées à la postérité. Quant aux elfes, l'immortalité est dans leur nature, mais le fait de raconter des histoires, et de s'exprimer comme le ferait un auteur, semblent l'être aussi. C'est ainsi que nous en arrivons à la conclusion que les elfes de Jean-Philippe Jaworski peuvent être vus comme une figure d'auteur.

Le langage des elfes de Jean-Philippe Jaworski, par sa spécificité, son esthétisme, la profondeur de sa conception et par ce qu'il permet de supposer à propos de ces personnages, participe à redonner de la noblesse et de la poésie à la *fantasy*.

Annexes

Annexe 1

Croyez que je l'avais bien compris, a repris Annoeth. C'est pourquoi j'ai affirmé que l'histoire tournait embrouillée. **[1. Exorde par insinuation]** De fait, on peut supposer que deux fins vont être envisagées. **[2. Proposition]** D'après vous, le baladin s'est jeté dans la gueule du loup ; écorcheurs et malandrins vont méchamment le rouer de coups, l'occire et le dépouiller. Pour ma part, j'inclinerais à peindre un épilogue léger où le ménestrel sut si bien feindre qu'il parvint à s'en tirer. Vous conviendrez que ces dénouements sont complexes à concilier ; il faut pourtant clore plaisamment ce conte mal engagé. **[3. Division] (interruption par les égorgeurs)**

[...] **(reprise)**

Certes, certes, mais je vous prierai d'ouïr encore ceci. Contre le droit du plus fort, c'est vrai, je me trouve démuné. **[1. Exorde par insinuation]** Toutefois, choisir un dénouement requiert que soit supprimé le second. Cela pose un problème. Pendant la composition d'un conte, ce genre de dilemme qui conduit à l'abandon d'un mot ou d'une péripétie porte un nom. C'est appelé un repentir, notion travestie d'un air de moralité. En écartant l'une des deux fins, vous formez un repentir. **[2. Proposition] (interruption par les égorgeurs)**

[...] **(reprise)**

Et pourtant vous n'y pouvez plus rien. **[1. Exorde brusque]** Désormais, il faut finir l'histoire que je viens d'entreprendre. Quel qu'il soit, le dénouement impose qu'il va falloir s'entendre sur quelque renoncement. Le repentir est inévitable : reste à décider celui qui vous paraîtra le plus souhaitable. **[2. Proposition]** Séparons-nous bons amis et vous perdrez butin et fierté ; tourmentez-moi en ces murs et je paierai ma témérité. **[3. Division]** N'affichez pas l'air si sûr : le choix est plus dur qu'il n'y paraît. Vous voulez me faire un sort, c'est entendu, je m'y attendais. Mais examinez alors les suites de cette conclusion. L'affaire vous fera rire et amusera vos compagnons ; vous prendrez plaisir à dire le conte de ce fou qui pensa vous payer pas un bon mot. Parmi les bivouacs et galetas, par les camps et les châteaux, vous narrerez aux hommes de guerres ce cocasse fabliau. Pour parader devant le parterre, vous imitez le sot qui avait tenté de vous duper. L'histoire fera le tour des mercenaires et des soudoyers, si bien que de jour en jour, on la reprendra en ritournelle. Et sans fin le repentir résonnera en votre cervelle. Cela va vous divertir quelques mois ou bien quelques années, jusqu'à ce qu'un accident attriste vos maraudes armées. Un épisode cuisant, dérouté, maladie ou blessure, escorté d'autres malheurs, d'errements et de mésaventures, jettera de la douleur dans le cours sanglant de votre vie. Alors le mot repentir gagnera une saveur surie. Plus moyen de la bannir. Hélas ! Vous l'aurez trop répété ! Fixé dans votre mémoire, sans cesse ressassé, rappelé par vos amis sans gloire, il viendra hanter votre conscience. Or votre cruel métier exige une pure malveillance. Votre cœur ainsi troublé, comment continuer à piller, à violer, à massacrer ? Un invincible dégoût mettrait terme à vos activités. Allons, allons ! Entre nous, quitter si fructueuse affaires pour un conte mal tourné vous donnerait bien de la misère. Tandis que, tout bien pesé, la honte de m'avoir épargné et laissé prendre congé vous incitera à oublier ce stupide repentir. **[4. Confirmation/Réfutation]** Vous garderez le cœur à l'ouvrage, et un radieux avenir ! **[5. Péroration]**³⁹⁶

396 Jean-Philippe JAWORSKI, « L'Elfe et les Égorgeurs », *Le Sentiment du Fer*, Paris, Moutons électriques, coll. Hélios Essentiels, 2019, p. 87-88

Annexe 2 :

En sombres horizons la dame musicienne
Est-elle allée chanter dans le soir incertain ?
Sa ligne sibylline et ses rimes aériennes
Vagueront-elles encore aux croisées des chemins ?

Est-elle allée chanter dans le soir incertain
Une berceuse lente et de tristes antiennes ?
Vagueront-elles encore aux croisées des chemins
Ses ballades charmeuses et mélodies anciennes ?

Une berceuse lente et de tristes antiennes
Soupirent à mon oreille en languissants refrains ;
Ses ballades charmeuses et mélodies anciennes
S'attardent doucement sur les échos lointains.

Soupirent à mon oreille en languissants refrains
Les notes allitérées d'une pluie diluvienne ;
S'attarde doucement sur les échos lointains
En sombres horizons la dame musicienne.³⁹⁷

397 Jean-Philippe JAWORSKI, « Annexes », *Janua Vera*, Bordeaux, Les Moutons Électriques, coll. La Bibliothèque Voltaïque, [2007] 2014, p. 386

BIBLIOGRAPHIE

• Dictionnaires utilisés :

- *Le Robert* (en ligne) : <https://www.lerobert.com/>
- *Larousse* (en ligne) : <https://www.larousse.fr/>
- *Geiriadur Prifysgol Cymru (A Dictionary of the Welsh Language)* : <https://geiriadur.ac.uk/gpc/gpc.html?>
- Vincent FERRÉ, *Dictionnaire Tolkien*, Paris, Bragelonne, [2012] 2019
- Édouard KLOCZKO, *Dictionnaire des langues des Hobbits, des Nains, des Orques & autres créatures de la terre du milieu, de Númenor & d'Aman*, Argenteuil, ARDA, 2002
- J. R. R. TOLKIEN, *Les étymologies*, trad. Daniel Lauzon, Paris, Christian Bourgois, 2009

I- Corpus :

• Corpus primaire :

- Jean-Philippe JAWORSKI, « L'Elfe et les Égorgeurs », *Le Sentiment du Fer*, Paris, Moutons électriques, coll. Hélios Essentiels, 2019, p. 69-90
- Jean-Philippe JAWORSKI, *Gagner la Guerre*, in : *Récits du Vieux Royaume*, Paris, Gallimard, coll. Folio SF, 2015, p. 401-1148
- Jean-Philippe JAWORSKI, « Comment Blandin fut perdu », *Janua Vera*, in : *Récits du Vieux Royaume*, Paris, Gallimard, coll. Folio SF, 2015, p. 333-382

• Corpus secondaire :

- Jean-Philippe JAWORSKI, « Annexes », *Janua Vera*, Bordeaux, Les Moutons Électriques, coll. La Bibliothèque Voltaïque, [2007] 2014, p. 374-412
- Jean-Philippe JAWORSKI, « Le Sentiment du Fer », *Le Sentiment du Fer*, Paris, Moutons électriques, coll. Hélios Essentiels, 2019, p. 9-68
- Jean-Philippe JAWORSKI, « La Troisième Hypostase », *Le Sentiment du Fer*, Paris, Moutons électriques, coll. Hélios Essentiels, 2019, p. 201-258
- Jean-Philippe JAWORSKI, « Le Conte du Suzelle », *Janua Vera*, in : *Récits du Vieux Royaume*, Paris, Gallimard, coll. Folio SF, 2015, p. 229-258
- J. R. R. TOLKIEN, *Le Silmarillion – Contes et Légendes Inachevés*, trad. Pierre Alien et Tina Jolas, Paris, Christian Bourgois, 2000
- *Hávamál*, trad. Régis Boyer, Les Clés d'Asgard [en ligne], consulté le 02 Juin 2021, URL : <http://asatru-sadhr.e-monsite.com/medias/files/havamal.pdf>
- « Hávamál », Völuspa.org [en ligne], consulté le 02 Juin 2021, URL : <http://www.voluspa.org/literal/havamal.htm>
- Paul VERLAINE, *L'Art Poétique*, in : *Poèmes*, Lonrai, Profrance/Maxi-livre, [1987] 1992.

II- Ressources historiques et littéraires :

- Sur Jean-Philippe Jaworski et son œuvre :
 - Jean-Philippe JAWORSKI dans *Entretiens*, « Entretien avec Daria HEINBUCH à propos de *Même pas Mort* », in : *Les Miscellanées de Jean-Philippe Jaworski*, Les Moutons électriques, Bulgarie, 2019.
 - Jean-Philippe JAWORSKI dans *Entretien*, « Entretien avec Fabienne MATUSZINSKI CAMPOS à propos du cycle du Vieux Royaume », in : *Les Miscellanées de Jean-Philippe Jaworski*, Les Moutons électriques, Bulgarie, 2019.
 - Jean-Philippe JAWORSKI ('Usher'), « Fil de discussion : Gagner la Guerre », *Les Salons de la Cour* [forum], *La Cour d'Obéron* [en ligne], 2011, URL : <http://couroberon.com/Salon/index.php?topic=1592.280;wap2>
 - Jean-Philippe JAWORSKI ('Usher'), « Chronique du Vieux Royaume – le cadre » (pdf), *La Cour d'Obéron* [en ligne], URL : <https://couroberon.com/site2/campagne-du-vieux-royaume/>
 - 'GLORFINDEL', « Fil de discussion : Gagner la Guerre », *Les Salons de la Cour* [forum], *La Cour d'Obéron* [en ligne], 26 Mars 2011, consulté le 22 Mai 2021, URL : <http://couroberon.com/Salon/index.php?topic=1592.255>
 - 'HIKAKI', « Fil de discussion : Gagner la Guerre », *Les Salons de la Cour* [forum], *La Cour d'Obéron* [en ligne], 27 Mars 2011, consulté le 22 Mai 2021, URL : <http://couroberon.com/Salon/index.php?topic=1592.255>
 - 'IZAREYAEL', *Surin et Tafia : rencontre au sommet*, Elbakin [en ligne], 10 Juin 2012, consulté le 30 Mai 2021, URL : <http://www.elbakin.net/interview/exclusive/Surin-et-tafia-rencontre-au-sommet>
 - "LEKARR76" (un lecteur), « Le Sentiment du Fer – Jean-Philippe Jaworski », *SFEMOI* [en ligne], 06 Janvier 2019, consulté le 18 Mai 2021, URL : <http://sfemoui.canalblog.com/archives/2019/01/06/36995174.html#comments>
 - Les Moutons Électriques, *Jean-Philippe Jaworski*, [en ligne], consulté le 1 Juin 2021, URL : <https://www.moutons-electriques.fr/jean-philippe-jaworski>
 - 'Munin Labels', « Jean-Philippe Jaworski – Gagner la guerre », *Hugin&Munin* [en ligne], 29 Juin 2010, consulté le 22 Mai 2021, URL : <http://hu-mu.blogspot.com/2010/06/jean-philippe-jaworski-gagner-la-guerre.html>
- Ressources sur la *fantasy*, le médiévalisme, les elfes et la magie :
 - Anne BESSON, « Du conte à la fantasy, anatomie d'un filiation », *Bibliothèque Nationale de France* [en ligne], consulté le 1 Juin 2021, URL : <https://fantasy.bnf.fr/fr/comprendre/du-conte-la-fantasy-anatomie-dune-filiation/>
 - Anne BESSON, « Fantasy », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 1 juin 2021. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/fantasy/>

- Anne BESSON, « La Terre du Milieu et les royaumes voisins : de l'influence de Tolkien sur les cycles de fantasy contemporains », in: dir. Vincent FERRÉ, *Tolkien, trente ans après*, Christian Bourgois, pp.357-379, 2004, 2-267-01738-5. fhal-01120770f, URL : <https://hal-univ-artois.archives-ouvertes.fr/hal-01120770/document>
- Anne BESSON, « Les entretiens de la Garde de Nuit », *La Garde de Nuit* [en ligne], 19 Juillet 2019, consulté le 1 Juin 2021, URL : <https://www.lagardedenuit.com/entretien-avec-anne-besson/>
- William BLANC, *Le Roi Arthur : un mythe contemporain*, Paris, Libertalia, 2016.
- Jenni BERGMAN, *The Significant Other : a Literary History of Elves*, Cardiff University, Cardiff School of English, Communication and Philosophy, 2011, [en ligne], URL : <http://orca-mwe.cf.ac.uk/55478/1/U516593.pdf>
- Dimitri Nikolai BOEKHOORN, *Bestiaire mythique, légendaire et merveilleux dans la tradition celtique : de la littérature orale à la littérature écrite : étude comparée de l'évolution du rôle et de la fonction des animaux dans les traditions écrites et orales ayant trait à la mythologie en Irlande, Ecosse, Pays de Galles, Cornouailles et Bretagne à partir du Haut Moyen Âge, appuyée sur les sources écrites, iconographiques et toreutiques chez les Celtes anciens continentaux* [en ligne], Littératures, Université Rennes 2; University Collège Cork, 2008, URL : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00293874/document>
- « Celtes », *Wikipédia, L'encyclopédie libre*, 28 Mai 2021, consulté le 31 Mai 2021, URL : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Celtes>
- « Creiddylad », *Wikipédia, L'encyclopédie libre*, 5 Septembre 2014, consulté le 31 Mai 2021, URL : <http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Creiddylad&oldid=107168768>
- Claudine GLOT, Michel LE BRIS, *Fées, elfes, dragons & autres créatures des royaumes de féerie*, Paris, Centre Culturel Abbaye de Daoulas, 2003.
- Thierry GRANDJEAN, *La puissance de la parole magique dans la littérature, les « papyri magicae » et les défixions* [en ligne], Mulhouse, 2010, consulté le 19 Mai 2021, URL : https://www.ac-strasbourg.fr/fileadmin/pedagogie/lettres/Examens/La_puissance_de_la_parole_magique.pdf
- Alaric HALL, « Calling the shots: the Old English remedy gif hors ofscoten sie and Anglo-Saxon "elf-shot" », *Neuphilologische Mitteilungen: Bulletin of the Modern Language Society*, 2005, 106(2), [en ligne], URL : https://eprints.gla.ac.uk/3052/1/calling_the_shots1.pdf
- Alaric HALL, *The Meanings of Elf and Elves in Medieval England* (PDF), Ph.D thesis, University of Glasgow, 2004, URL : <http://theses.gla.ac.uk/4924/>
- Laurence HARF-LANCNER, *Le Monde des fées dans l'occident médiéval*, Paris, Hachette Littératures, 2003.
- Annie KINNIBURGH, « The Noldor and the Tuatha Dé Danaan: J.R.R. Tolkien's Irish Influences », *Mythlore: A Journal of J.R.R. Tolkien, C.S. Lewis, Charles*

- Williams, and Mythopoeic Literature*: Vol. 28 : No. 1 , Article 3, [en ligne], URL : <https://dc.swosu.edu/mythlore/vol28/iss1/3>
- Claude LECOUEUX, *Les nains et les elfes au Moyen-Âge*, Paris, Imago, [1988] 2013.
 - Olivier LEGRAND, *Aux Origines de la Féerie*, Imaginez.net [en ligne], 2004, consulté le 4 mars 2021, URL : <http://imaginez.net.free.fr/articles/feerie.pdf>
 - « Leanan Sidhe », *Wikipédia, L'encyclopédie libre*, 18 Mai 2021, consulté le 23 Mai 2021, URL : https://fr.wikipedia.org/wiki/Leanan_s%C3%ADdhe
 - "Sidh." *Wikipédia, L'encyclopédie libre*, 22 Juillet 2020, consulté le 22 Mai 2021, URL : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Sidh>
 - « Légendes du Sidh », *Sydhe* [en ligne], consulté le 22 Mai 2021, URL : <https://sydhe.fr/le-sidh/>
 - Alfred MAURY, « Les Fées », *Croyances et Légendes du Moyen Âge*, Honoré Champion, Paris, 1896, Gallica [en ligne], URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6204774n/f94>
 - Ludivine PEREZ, *L'archétype de l'elfe en fantasy française à travers l'œuvre de Jean-Louis Fetjaine, La trilogie des elfes : l'intégrale*, Littératures, 2010, URL : <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00495980/document>
 - « Aillén mac Midgna », in: *A Dictionary of Celtic Mythology* [en ligne], consulté le 20 Mai 2021, URL : <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095357590>
 - Tomas Alan SHIPPEY, « Light-elves, Dark-elves, and Others : Tolkien's Elvish Problem », *Tolkien Studies*, Volume 1, published by West Virginia University Press, 2004, pp. 1-15, DOI : <https://doi.org/10.1353/tks.2004.0015>
 - J. R. R. TOLKIEN, *Les monstres et les critiques et autres essais*, trad. Christine LAFERRIERE, Paris, Christian Bourgois, 2006.
 - « *Hávamál* », *Wikipédia, L'encyclopédie libre* [en ligne], 24 Février 2021, consulté le 02 Juin 2021, URL : <https://fr.wikipedia.org/wiki/H%C3%A1vam%C3%A1l>
 - Vincent FERRÉ, « Eddas : Edda poétique et Edda en prose », *Dictionnaire Tolkien*, Paris, Bragelonne, [2012] 2019, vol. 1, p. 272.
- Théories, notions et définitions littéraires :
- « Auteur », définition du *Trésor de la Langue Française* informatisé, [en ligne], consulté le 11 Mai 2021, URL : <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?11;s=2757474375;r=1;nat=;sol=0;>
 - Roland BARTHES, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, [1966], in : *Poétique du récit*, Seuil, 1977
 - Émile BENVENISTE, *Le vocabulaire des Institutions indo-européennes (vol. 2)*, 1981, Paris : Minuit.
 - Alain BRUNN, François-René MARTIN, « AUTEUR », *Encyclopædia*

- Universalis* [en ligne], consulté le 10 mai 2021. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/auteur/>
- « Cadence », Le Robert (dico en ligne), 1., consulté le 18 Mai 2020, URL : <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/cadence>
 - Antoine COMPAGNON, *Qu'est-ce qu'un auteur ?*, [en ligne] consulté le 11 Mai 2021, URL : <https://aphelis.net/wp-content/uploads/2012/03/Compagnon-Auteur.pdf>
 - Lucien DÄLLENBACH, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 1977
 - Lucien DÄLLENBACH, « Mise en abyme », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 25 janvier 2021. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/mise-en-abyme/>
 - Eva DEVRIERE, « Ronsard : un tableau cynique et désespérant de la vieillesse », *Major-Prépa* [en ligne], 31 Décembre 2017, consulté le 25 Mai 2021, URL : <https://major-prepa.com/culture-generale/ronsard-corps-vieillesse/>
 - Oswald DUCROT, « Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation », in: *Le Dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984
 - Catherine FUCHS, « ACTES DE LANGAGE », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 4 mars 2021. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/actes-de-langage/>
 - Pierre GALLAIS, *Le repentir dans la littérature française des XIIe et XIIIe siècles [A propos d'un ouvrage récent]*, In: *Cahiers de civilisation médiévale*, 15e année (n°57), Janvier-mars 1972. pp. 61-74, URL : https://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_1972_num_15_57_2024
 - Michel GRIBENSKI, « Vers impairs, ennéasyllabe et musique : variations sur un air (mé)connu. », *REVEL revues électroniques de l'UNS*, Loxias 19, mis en ligne le 06 décembre 2007, consulté le 18 Mai 2021, URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1988>
 - Philippe HAMON, « Clausules », *Poétique*, n°24, 1979.
 - « Immortalité », CNRTL [en ligne], consulté le 25 Mai 2021, URL : <https://cnrtl.fr/definition/academie9/immortalit%C3%A9>
 - Wolfgang KAYSER, « Qui raconte le roman? », in: *Poétique du récit*, éd. G. Genette et T. Todorov, Seuil, 1957, rééd. « Points Essais » 1977
 - « La Confirmation », *EspaceFrançais.com* [en ligne], 2004-2021, consulté le 21 Mai 2021, URL : <https://www.espacefrancais.com/la-confirmation/>
 - « La Péroration », *EspaceFrançais.com* [en ligne], 2004-2021, consulté le 21 Mai 2021, URL : <https://www.espacefrancais.com/la-peroraison/>
 - « La Proposition et la division », *EspaceFrançais.com* [en ligne], 2004-2021, consulté le 21 Mai 2021, URL : <https://www.espacefrancais.com/la-proposition-et-la-division/>
 - « Le discours rapporté », *EspaceFrançais.com* [en ligne], consulté le 26 Mai 2021, URL : <https://www.espacefrancais.com/le-discours-rapporte/#Le-discours-indirect->

libre

- Philippe LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975
- « Le Symbolisme », *Études Littéraires* [en ligne], 2004-2021, consulté le 19 Mai 2021, URL : <https://www.etudes-litteraires.com/symbolisme.php>
- « L'exorde », *EspaceFrançais.com* [en ligne], 2004-2021, consulté le 21 Mai 2021, URL : <https://www.espacefrancais.com/rhetorique-et-style/>
<https://www.espacefrancais.com/lexorde/>
- Laetitia MOUZE, « Le conflit entre le poète tragique et le philosophe dans la République de Platon », in: *Rationalité tragique*, Zetesis - Actes des colloques de l'association [En ligne], n° 1, 2010, URL: <https://zetesis.hypotheses.org/files/2015/04/1Mouze.pdf>
- Patrick PECCATTE, « L'image mise en abyme – pour une typologie historique [1/2] », *Hypothèses* [en ligne], 25 Juin 2018, mis à jour le 16 Octobre 2018, consulté le 26 Mai 2021, URL : <https://dejavu.hypotheses.org/3836>
- « Postérité », *Encyclopedia Universalis* [en ligne], consulté le 25 Mai 2021, URL : <https://www.universalis.fr/dictionnaire/posterite/>
- Nicole QUENTIN-MAURER, « MORALITÉ, genre littéraire », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 27 mai 2021, URL : [MORALITÉ, genre littéraire - Encyclopædia Universalis](https://www.universalis.fr/dictionnaire/moralite-genre-litteraire-encyclopedie-universalis/)
- « Repentir », *Le Robert (dico en ligne)*, consulté le 27 Mai 2021, URL : <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/repentir>
- « Rhétorique et style », *EspaceFrançais.com* [en ligne], 2004-2021, consulté le 21 Mai 2021, URL : <https://www.espacefrancais.com/rhetorique-et-style/>
- Jean-Jacques ROUSSEAU, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, 1761, archive.ecole-alsacienne.org [en ligne], consulté le 11 mai 2021, URL : http://archives.ecole-alsacienne.org/CDI/pdf/1301/130128_ROU.pdf
- Jean RUDEL, « REPENTIR, peinture », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 27 mai 2021, URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/repentir-peinture/>

Mots clés : Elfes, *fantasy*, Jean-Philippe Jaworski, auteur, conteur, narrateur, auctorialité, mise en abyme, cadence, rhétorique, postérité, histoires, récits, immortalité.

Résumé

Dans ce mémoire, nous mettons en lumière les liens entre les elfes de Jean-Philippe Jaworski, auteur français de *fantasy*, et l'auctorialité. Nous montrons dans quelle mesure les elfes qui peuplent le Vieux Royaume sont eux-mêmes des auteurs en analysant ces personnages, leur manière de s'exprimer, et en relevant leur intérêt particulier pour les récits. Notre corpus d'étude est constitué d'un roman et de deux nouvelles faisant partie du « Cycle du Vieux Royaume », intitulés *Gagner la Guerre*, *Comment Blandin fut perdu* et *L'Elfe et les égorgeurs*. Nous renforçons notre analyse en recueillant des éléments d'autres nouvelles du cycle, dans les recueils *Janua Vera* et *Le Sentiment du Fer*, et dans les annexes qui les accompagnent.

Nous introduisons notre travail par une définition de la *fantasy*, et indiquons la place de ce genre dans le domaine universitaire. Dans une première partie, nous présentons l'auteur, ses inspirations, son œuvre, et résumons notre corpus d'étude. Nous proposons ensuite une définition des elfes en revenant sur leurs origines historiques et littéraires, sur leur utilisation dans la *fantasy* et sur leur place et leurs spécificités dans l'œuvre de Jean-Philippe Jaworski. Nous donnons ensuite une définition de la notion d'« auteur », et offrons un aperçu de son évolution à l'aune des époques et de ses différentes conceptions théoriques. Dans une deuxième partie, nous étudions en détail la dimension auctoriale présente chez l'elfe Annoeth dans la nouvelle *L'Elfe et les égorgeurs*, en nous intéressant particulièrement aux effets de mise en abyme, et en montrant la manière dont cet enchâssement permet à l'elfe de passer d'un statut de conteur à un statut d'auteur. Enfin, dans notre troisième partie, nous étendons notre recherche de liens entre les elfes et la figure de l'auteur aux autres elfes de l'œuvre dans notre corpus. Cette troisième partie s'intéresse à la façon qu'ont ces elfes de s'exprimer, souligne la cadence particulière de leur parole, relève les rimes et effets de rythmes qui font d'elle une parole incantatoire, et la rapproche de celle des poètes symbolistes et de l'idée du « poète magicien ». Nous y relevons également que l'elfe Annoeth a recours à la rhétorique, notion que nous définissons. Nous opérons finalement un glissement de l'auctorialité à l'immortalité, celle des elfes, des histoires et des auteurs, possible grâce à la postérité.