



HAL
open science

J.R.R. Tolkien Artiste

Marie Bretagnolle

► **To cite this version:**

| Marie Bretagnolle. J.R.R. Tolkien Artiste. 2021. hal-04318237

HAL Id: hal-04318237

<https://hal.u-pec.fr/hal-04318237v1>

Submitted on 1 Dec 2023

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.

J.R.R. Tolkien artiste

Le nom de J.R.R. Tolkien évoque immédiatement ses écrits, qu'ils soient fictionnels ou académiques, et l'on n'envisage souvent son art graphique, quand on le connaît, dans un second temps. Or le dessin, et dans une moindre mesure la peinture, est une activité que J.R.R. Tolkien a pratiquée tout au long de sa vie, et ce depuis son enfance.

Un artiste autodidacte ?

J.R.R. Tolkien n'a pas fréquenté d'Académie des Beaux-Arts, mais il est courant dans l'Angleterre victorienne (Tolkien naît en 1892) que les enfants de la bonne société apprennent les rudiments des arts graphiques, comme le rappellent Wayne Hammond et Christina Scull dans le catalogue d'exposition de la Bodleian Library[1]. La mère de J.R.R. Tolkien, Mabel, elle-même artiste amatrice, lui inculque très tôt les bases du dessin et de la peinture. Il n'est pas rare que le petit John dessine ainsi à même le carnet de sa mère. Il poursuit cet enseignement à la King Edward's School de Birmingham à partir de 1900.

Les souvenirs que J.R.R. Tolkien garde de ses voyages prennent souvent la forme d'études au crayon, à l'encre ou en couleur, par exemple à Lyme Regis en 1906, où il dessine une vue du port depuis sa chambre d'hôtel[2]. Il est particulièrement attentif aux paysages et aux architectures qui retiennent son attention. Au fil de ses carnets, les esquisses du jeune J.R.R. Tolkien gagnent en précision et ses talents de coloriste s'affirment, ce qui lui permet dès 1911 de mettre en images les mondes imaginaires qui l'habitent. Il est moins à l'aise avec la figure humaine, qui apparaît peu au fil de ses carnets, sauf à quelques notables exceptions comme « La Grande Vie à Gipsy Green », qui montre son épouse Edith dans ses occupations quotidiennes – toujours de dos. Ses *media* de prédilection sont le crayon, les crayons de couleur, l'encre et l'aquarelle.

Tout au long de la vie de J.R.R. Tolkien, le légendaire prend forme à travers des poèmes, des fragments de récits, des langues inventées, mais aussi des illustrations plus ou moins abstraites.

Un imaginaire visuel déconcertant

Avant les premières esquisses du légendaire qui occupent J.R.R. Tolkien pendant le reste de sa vie, sa production graphique se répartit entre des études d'après nature, fourmillant de vie et de détails naturalistes, et des œuvres abstraites qui donnent un aperçu de son imaginaire déjà riche.

Dans les années précédant son engagement dans la Première Guerre mondiale, entre 1911 et 1915, il conçoit une série d'images d'ordre plus abstrait, dont la plupart sont rassemblées dans *Le Livre d'Ishness (The Book of Ishness)*. Ce sont des œuvres difficiles à classer et à définir, réalisées tantôt au crayon de couleur, tantôt à l'encre ou à l'aquarelle, et qui représentent des concepts plus ou moins abstraits, parfois inquiétants, souvent oniriques, qui défient toute explication. Certaines sont purement imaginaires : *Eeriness (Étrangeté)*[6],

Before (Avant)[7] et son pendant *Afterwards (Après)*[8]. Elles présentent pour la plupart un point de vue frontal avec une forte symétrie. Celles qui représentent un espace font souvent figurer un chemin ou un couloir qui part du premier plan, où se tient le spectateur qu'il soit fictif ou présent comme dans *Eeriness (Étrangeté)*, et se dirige en ligne droite vers l'arrière-plan.

La plupart de ces œuvres explorent la notion de seuil. Dans le cas des illustrations conceptuelles comme *Afterwards (Après)* ou *Wickedness (Méchanceté)*[9], cela se traduit par la représentation d'une porte en partie fermée. Dans le premier exemple, le passage est présenté de profil : malgré la lumière qui en sort et indique qu'il est ouvert, le regard des spectateurs ne peut s'y aventurer. Dans le second, un rideau légèrement écarté par une main griffue masque le fond de la pièce. Le seuil peut également avoir une valeur métaphorique, comme dans *Undertenishness (Moins de dix ans)*[10], qui explore les sensations liées à cet âge intermédiaire entre l'enfance et l'adolescence.

La qualité intrigante de ces recherches graphiques n'a d'égale que la variété des styles que J.R.R. Tolkien y déploie. *Before* montre une composition épurée crayonnée *a priori* hâtivement. Son pendant, *Afterwards (Après)* est construit sur une perspective plus élaborée et des jeux de lumières plus subtils. *Beyond (Au-delà)*[11] est tout à fait minimaliste dans ses formes et sa palette de couleurs, alors que *Wickedness (Méchanceté)* fourmille de détails.

D'autres dessins évoquent des fragments légendaires : *End of the World (Bout du Monde)*[12], *The Land of Pohja (Le Pays de Pohja)*[13] inspiré du *Kalevala* finnois. Cette dernière œuvre est peinte à la fin de la période concernée par *Le Livre d'Ishness*, et signale un changement de direction dans l'art de J.R.R. Tolkien : il s'éloigne peu à peu de l'exploration d'illustrations conceptuelles pour se diriger petit à petit vers la mise en image des récits mythologiques qu'il élabore à partir de 1915. Néanmoins, il ne renonce pas à son style graphique et coloré. Ses illustrations des années 1915 gardent une mesure d'abstraction tant l'usage de la couleur rend parfois difficile l'identification de certains éléments, ce qui n'est pas sans rappeler les expérimentations esthétiques de certains artistes de la toute fin du 19^e siècle ou du début du 20^e siècle.

Water, Wind & Sand (Mer, vent et sable), que Tolkien peint au début de l'année 1915, et sous-titre « Chant marin d'un jour ancien »[14] évoque à travers des plages de couleurs vives un poème que l'artiste compose à la même époque, et qui constitue l'une des premières traces du légendaire associé au « Silmarillion ». Ses tonalités vives et chaudes, ainsi que la répartition semble-t-il arbitraire des couleurs, peut évoquer les recherches esthétiques de Paul Sérusier (1864-1927) qui peint en 1888 *Le Talisman*, œuvre fondatrice du mouvement Nabi, et qui à son tour inspire certains mouvements artistiques d'avant-garde du début du 20^e siècle.

Les recherches graphiques de J.R.R. Tolkien, en mêlant l'épure des formes à des couleurs vives, ne sont pas sans évoquer également les explorations d'un artiste comme Vassily Kandinsky (1866-1944). Kandinsky, en rejetant la figuration, cherche à associer les couleurs, souvent primaires, les lignes et les formes pour évoquer des sensations à travers une œuvre

purement visuelle. Son *Impression III (Concert)* de 1911, par exemple, retranscrit par le médium de la peinture les impressions et émotions ressenties par l'artiste lors d'un concert. Cette démarche n'est pas si éloignée de celle de J.R.R. Tolkien qui à la même époque (1912) illustre le concept abstrait d'*Undertenishness (Moins de dix ans)* par un agencement minutieux de formes colorées.

Avec les années, les illustrations d'imagination prennent de plus en plus le pas sur les études d'après nature. J.R.R. Tolkien conçoit les histoires qu'il invente pour ses enfants comme l'association fructueuse d'un texte et d'illustrations, dont *Le Hobbit* n'est qu'un exemple parmi d'autres tout aussi enchanteurs.

Ses enfants grandissant, et lui-même se consacrant à des textes plus sombres, il continue à dessiner mais pour lui-même, et ne s'embarrasse pas toujours d'achever ses images. Il abandonne d'ailleurs presque complètement l'aquarelle au profit de l'encre et des crayons de couleur.

Les illustrations pour ses enfants

J.R.R. Tolkien compose un nombre important, difficile à évaluer, d'histoires pour ses enfants, qui s'accompagnent souvent d'illustrations. Le projet qui l'occupe de façon intermittente sur la plus longue période est sûrement la création de ses *Lettres du Père Noël*, qu'il écrit et dessine entre 1920 et 1943, chaque mois de décembre (à l'exception d'une interruption entre 1940 et 1942 inclus). Il pousse le perfectionnisme jusqu'à inventer une graphie spécifique aux personnages principaux (le Père Noël, l'Ours polaire et Ilbereth l'elfe-secrétaire) ainsi qu'une série de timbres dessinés et encrés avec minutie, sur lesquels J.R.R. Tolkien trace une marque de tampon factice afin de renforcer la dimension immersive de ses lettres. Il s'agit moins pour le père de faire croire à ses enfants qu'un monde imaginaire existe, que de ménager une place pour ces personnages fictifs, qui acquièrent un degré de réalité grâce aux preuves élaborées par leur inventeur.

Ce corpus, rassemblé sous la forme d'un livre, est conçu dans un cadre exclusivement privé, sans volonté de publication sous forme de livre. L'image et le texte y fonctionnent en symbiose, l'un enrichissant l'autre d'autant plus que la graphie même du texte renseigne les destinataires (les enfants de J.R.R. Tolkien) sur leur interlocuteur.

Outre *Le Hobbit*, dont il sera question plus bas, deux récits illustrés de J.R.R. Tolkien à destination de ses enfants ont été publiés de façon posthume : *Roverandom* (1998, traduit en français en 1999) et *Mr. Bliss* (1982, traduit en *Monsieur Merveille* en 2009). Le premier fait la part belle à l'imaginaire débordant de l'auteur qui met en scène un voyage fabuleux illustré par des vues colorées, la plupart montrant les paysages fabuleux traversés par le héros. Dans le second, conçu comme un livre d'images, les illustrations racontent l'histoire tout autant que le texte et sont omniprésentes. Le ton est plus léger que *Roverandom* et s'approche plus des *Lettres du Père Noël*, tandis que *Roverandom*, créé après que Michael Tolkien a perdu un jouet en forme de chien sur une plage du Yorkshire, annonce plutôt *Le Hobbit*, que J.R.R. Tolkien élabore peu de temps après, au tout début des années 1930.

Les illustrations pour *Le Hobbit*

J.R.R. Tolkien compose l'histoire de Bilbo Bessac à partir de la fin des années 1920 ou du début des années 1930. Parmi les rares pages manuscrites conservées des premiers temps de l'écriture, se trouve déjà l'esquisse de la carte de Thrór. Au fil des années, l'auteur développe le récit et lui ajoute des illustrations, dans le seul but de divertir ses enfants ou de proches relations. Il raconte ainsi en 1964 à Christopher Bretherton qu'il avait prêté le manuscrit du *Hobbit* à « la Mère Supérieure de Cherwell Edge » [15]. A partir de là, le document est passé entre différentes mains avant d'être confié à Stanley Unwin, de la maison d'édition Allen & Unwin. Des discussions s'ouvrent entre l'équipe d'Allen & Unwin et J.R.R. Tolkien à propos d'une possible édition du texte accompagnée d'illustrations de sa main. A plusieurs reprises au cours de cette correspondance, J.R.R. Tolkien met en doute ses qualités artistiques. Il écrit par exemple à Susan Dagnall en janvier 1937 :

« J'ai redessiné (dans la mesure de mes capacités) une ou deux des illustrations d'amateur du « manuscrit maison », pensant qu'elles pourraient servir de pages de garde, frontispice ou je ne sais quoi. Je pense que dans l'ensemble, si elles étaient plus satisfaisantes, elles pourraient être une amélioration. Mais cela pourrait bien être impossible à ce stade, et elles ne sont en tout cas pas très bonnes et pourraient bien être inadéquates d'un point de vue technique [16]. »

Ce « manuscrit maison » était un document soigneusement tapé à la machine et enrichi de cartes et d'illustrations, dont le nombre reste inconnu [17]. C'est lui qui a été prêté à plusieurs reprises entre 1933 et 1936 avant d'attirer l'attention de Susan Dagnall, assistante chez Allen & Unwin. Un contrat est rapidement signé, et l'éditeur suggère que le texte soit accompagné d'illustrations de la main de l'auteur, étant donné qu'il en existe déjà un certain nombre. J.R.R. Tolkien, d'abord réticent (« l'auteur ne sait pas dessiner », écrit-il à C.A. Furth [18]) accepte de redessiner certaines images et insiste pour placer au moins deux cartes, à propos desquelles il « laisse le soin [à son destinataire] de décider de la meilleure façon de les reproduire et de les utiliser » [19], avant de se lancer dans une explication détaillée de la manière dont les cartes devraient être insérées dans le texte : la première, la carte de Thrór, devrait être pliée et placée en face de sa première mention dans le texte, puisqu'il s'agit d'un document manipulé par les personnages. La deuxième serait placée à la fin du livre. J.R.R. Tolkien précise également le placement de chaque illustration. Il se montre également pointilleux sur la reproduction de ses illustrations, qui sont dans la première édition toutes en noir et blanc.

En avril 1937, il envoie à Allen & Unwin une première esquisse de couverture [20], en anticipant certains des commentaires qui lui seront faits, notamment le trop grand nombre de couleurs (chaque couleur supplémentaire impliquant une hausse significative du coût de production). Peu de temps après, l'éditeur signale à l'écrivain l'intérêt d'une maison d'édition américaine, Houghton Mifflin, qui souhaite publier *Le Hobbit* assorti également d'illustrations. Après de nombreux échanges, *The Hobbit* est finalement publié en septembre

1937 avec dix illustrations en noir et blanc et deux cartes. L'édition américaine de 1938, quant à elle, présente neuf illustrations en noir et blanc et quatre en couleurs, en plus des deux cartes. La présence d'illustrations en couleur était une demande spécifique de Houghton Mifflin. J.R.R. Tolkien en a profité pour retravailler une illustration créée à l'origine en regard du « Silmarillion ». Il la désigne dans ses lettres comme « La Forêt Noire »[21]. Elle reprend la composition d'une aquarelle intitulée *Taur-na-Fúin (Fangorn Forest)*[22] mais est désormais adaptée à la reproduction en noir et blanc (voici l'analyse qu'en font Wayne Hammond et Christina Scull dans *Artiste & Illustrateur*, pp. 55-58).

Les illustrations de J.R.R. Tolkien sont d'une telle originalité et d'une telle variété qu'on en vient souvent à se poser la question d'éventuelles influences artistiques qui auraient nourri leur création. A ce propos, l'écrivain-illustrateur raconte dans une lettre :

« Il y a quelques années, j'ai reçu à Oxford la visite d'un homme [...]. Il avait été particulièrement frappé par le fait étrange que de nombreuses illustrations anciennes lui semblaient avoir été faites pour *Le Seigneur des Anneaux*, longtemps avant qu'il n'existe. Il avait apporté une ou deux reproductions. Je crois qu'il voulait d'abord simplement savoir si mon imagination s'était nourrie d'illustrations, comme elle l'avait manifestement fait de certains types de littératures et de langues. Lorsqu'il est devenu manifeste qu'à moins d'être un menteur, je n'avais jamais vu ces illustrations auparavant et connaissais assez mal l'art pictural, il s'est tu. Je me suis rendu compte qu'il me regardait fixement. Soudain il m'a dit : "Vous ne vous imaginez évidemment pas, n'est-ce pas, avoir écrit ce livre tout seul ?" »[23]

Tolkien ne fait jamais état de sa connaissance de l'histoire de l'Art. Pourtant, on trouve dans ses illustrations, notamment celles pour *Le Hobbit*, des indices plus ou moins évidents de sa connaissance des artistes de son temps.

Les Trolls[24]

Pour représenter *Les Trolls* dans *Le Hobbit*, J.R.R. Tolkien emprunte de nombreux éléments à une illustration pour *Hansel et Gretel* par Jenny Harbour[25]. Les similarités sont encouragées par le fait que la famille Tolkien possédait une copie de ce recueil.

J.R.R. Tolkien reprend la composition, le clair-obscur et le style presque pointilliste de l'illustration de Jenny Harbour. Wayne Hammond et Christina Scull, dans leur ouvrage *Tolkien, Artiste et Illustrateur*, notent une influence Art Nouveau dans la stylisation des panaches de fumée, et un plus grand dynamisme de l'image dans son ensemble chez J.R.R. Tolkien[26]. L'écrivain affirme à plusieurs reprises dans sa correspondance, notamment à l'attention de son éditeur, qu'il n'est pas un artiste et n'en a pas le talent. Or on ne peut nier la qualité de son illustration, et la minutie avec laquelle il l'a réalisée à l'encre noire. Les points blancs qui donnent leur texture aux troncs et aux trolls ne sont pas appliqués à la peinture blanche mais sont laissés en réserve, ce qui est bien plus long. Cette technique implique que l'artiste peint en noir tout autour des espaces blancs, au lieu d'apposer des touches de peinture blanche par-dessus un fond noir. La seule touche de blanc qui ne soit pas celle du

papier se trouve à l'endroit du bras du troll de droite et a été ajoutée dans un second temps, comme un repentir[27].

La finesse du dessin a demandé beaucoup de précision à l'imprimeur, au grand dam des éditeurs de J.R.R. Tolkien qui avaient pensé faire des économies en confiant à l'écrivain la tâche de superviser la fabrication du livre.

L'aigle[28]

J.R.R. Tolkien est un fin observateur de la nature et de la végétation, mais quand il s'agit de représenter des animaux dont un équivalent existe dans la réalité, il s'inspire de modèles préexistants, comme dans *Bilbo se réveilla avec le soleil de l'aurore dans les yeux*[29], avec un des aigles qui vient au secours de Bilbo et des Nains. Il est fidèlement reproduit à partir d'une chromolithographie représentant un aigle royal (*Golden Eagle (Immature)*) par Alexander Thorburn dans un livre sur les oiseaux des îles britanniques : *The Birds of the British Isles and their Eggs*, écrit par T.A. Coward et publié en 1919[30]. J.R.R. Tolkien porte une grande attention au détail, et travaille les plumes avec finesse.

Le naturalisme dont J.R.R. Tolkien fait preuve pour les animaux ne touche cependant pas les créatures imaginaires, comme les trolls ou le dragon. Il s'était inspiré pour l'aigle d'un ouvrage scientifique, dont il n'existe bien évidemment pas d'équivalent pour les créatures de son invention. Or il aurait pu sélectionner parmi des créatures existantes des éléments d'anatomie qu'il aurait ensuite combinés en une créature imaginaire pour lui conférer un naturalisme similaire à celui réservé à l'aigle. Ces exemples montrent bien la diversité des styles à l'œuvre dans les illustrations de J.R.R. Tolkien, et qui font de lui un artiste admirable (et notamment un coloriste hors-pair), mais pas un illustrateur professionnel, comme il le répète à de nombreuses reprises dans sa correspondance.

La maison de Beorn[31]

Pour la représentation de la maison de Beorn, un personnage que Bilbo et les Nains rencontrent sur leur chemin, J.R.R. Tolkien se tourne vers un ouvrage sur l'ancien norrois par Eric Valentine Gordon, *An Introduction to Old Norse*, publié en 1927. Gordon est un linguiste, qui travaille d'abord sous le tutorat de J.R.R. Tolkien avant de devenir son collègue : ils publient ensemble une édition de *Sire Gauvain et le Chevalier Vert* en 1925.

Son illustration (sans titre) d'une halle nordique influence J.R.R. Tolkien en deux temps : il commence par copier l'illustration de Gordon en conservant la composition et l'angle de vue, puis, pour son illustration finale du *Hobbit*, il s'éloigne un peu plus de son modèle. Il aère l'image en allégeant le travail des textures au trait et accentue l'élévation verticale de la pièce, afin de souligner la différence de taille entre d'une part Bilbo et le groupe de Nains, et d'autre part leur hôte Beorn, décrit comme « un homme de forte carrure »[32], et dont la maison reflète les proportions. Par ces quelques modifications, J.R.R.

Tolkien suggère le point de vue des protagonistes entrant dans la maison d'un homme plus grand que nature, le tout sans montrer les personnages eux-mêmes.

Un artiste sous influence?

Ces différents exemples ne doivent pas laisser entendre que J.R.R. Tolkien puisait toute son inspiration chez d'autres artistes. Il en était lui-même un, comme le suggère son illustration pour *Le Hobbit* représentant la vallée de Rivendell / Fendeval[33]. L'original est une petite aquarelle aux couleurs chatoyantes, inspirée de la vallée de Lauterbrunnen découverte lorsque J.R.R. Tolkien visite la Suisse en 1911. À son tour, cette aquarelle a inspiré la plupart des illustrateurs du *Hobbit*, qui se sont tournés vers l'illustration de J.R.R. Tolkien autant que vers le texte, qui reste évasif concernant l'architecture elfique. Tout au plus trouve-t-on dans *La Fraternité de l'Anneau* la mention de « poutres sombres, richement sculptées » [34].

L'aquarelle de J.R.R. Tolkien est devenue emblématique et on peut désormais en admirer une reproduction tissée par les ateliers d'Aubusson, grâce au projet « Aubusson tisse Tolkien », qui rend hommage d'une part au talent graphique de l'auteur, mais aussi, indirectement, à son goût pour l'artisanat, que reflète ses dessins.

Quant aux paysages plus proches de chez lui, il ne fait aucun doute que la campagne anglaise a inspiré les collines du Comté. Mais on peut également creuser ces inspirations venues du Monde Primaire, comme John Garth le fait dans *Les Mondes de J.R.R. Tolkien*. Garth suggère ainsi que la vue de *La Colline : Hobbiteville de l'autre côté de l'Eau* (1937[35]) est peut-être inspirée d'un tableau représentant Faringdon Folly (*Les Mondes de Tolkien*, p. 23). Faringdon Folly est une « folie », un bâtiment improbable commandé par Lord Berners, un propriétaire terrien quelque peu excentrique dans la campagne d'Oxford. Cette tour devient une curiosité locale et figure sur une publicité de la marque Shell en 1936. J.R.R. Tolkien, résident de la région, en avait très probablement entendu parler, ne serait-ce que parce que son inauguration a été racontée dans différents journaux. Si Faringdon Folly n'a pas inspiré Cul-de-Sac, avec lequel elle ne partage que sa situation géographique, l'écrivain a sans nul doute apprécié le parallèle avec la métaphore de la Tour qu'il développe d'abord dans une série de cours sur *Beowulf* en 1933, puis dans sa conférence de 1936, « *Beowulf : les Monstres et les Critiques* » (*Les Mondes de Tolkien*, p. 156).

Les illustrations du *Hobbit*, conçues en noir et blanc pour l'édition anglaise chez Allen & Unwin, sont enrichies de quatre illustrations en couleur pour l'édition américaine de 1938 chez Houghton Mifflin. *La Colline* est la version aquarellée de celle parue précédemment en noir et blanc. Les trois autres (*Fendeval* [36], *Bilbo se réveilla avec le soleil de l'aurore dans les yeux*[37] et *Conversation avec Smaug*[38]) sont des illustrations créées par J.R.R. Tolkien au cours de l'année 1937, à destination de l'édition américaine. Dans le cas de *Fendeval*, J.R.R. Tolkien avait vraisemblablement réalisé plusieurs croquis de ce paysage

afin d'affiner sa vision au moment de l'écriture, et en a peint une version définitive pour son inclusion dans le livre.

Les recherches graphiques pour *Le Seigneur des Anneaux*

Contrairement au *Hobbit*, *Le Seigneur des Anneaux* n'est pas illustré par son auteur. L'imagination de J.R.R. Tolkien fonctionnant à la fois par les mots et par l'image, la conception de l'histoire est ponctuée de nombreuses cartes et de vues de paysages, bien souvent esquissées sur les manuscrits mêmes, où le texte contourne une vignette représentant les portes de la Moria[39], l'antre d'Araigne[40] ou la tour de Cirith Ungol[41].

Pendant un temps, J.R.R. Tolkien envisage d'illustrer son texte, de la même manière qu'il envisage d'abord *Le Seigneur des Anneaux* comme une suite du *Hobbit*. Mais à mesure que le récit croît et rejoint le légendaire en cours d'élaboration depuis les années 1910, l'écrivain se concentre sur la conception du récit plutôt que sur son illustration. Il continue à dessiner les lieux emblématiques de l'histoire, dont la silhouette évolue au fil de ses réflexions, et dans certains cas, réalise des versions très abouties de certains paysages. *Vieil Homme-Saule*[42], par exemple, est une vue au crayon et crayon de couleur dessinée vers 1938, très certainement lorsque J.R.R. Tolkien écrit le chapitre correspondant. Le dessin est accompagné d'un cartel dans le coin inférieur droit de la page, similaire à ceux que l'artiste prévoyait souvent pour ses illustrations du *Hobbit*. C'est peut-être la marque qu'à cette date, il envisageait encore de publier ses illustrations. Les titres des dessins ultérieurs sont souvent inscrits simplement en bas de l'image pour faciliter l'identification.

La valeur plutôt documentaire de ces dessins n'empêche pas les recherches esthétiques. Ce ne sont pas simplement des vues objectives des territoires traversés par la Fraternité dans son périple depuis le Comté jusqu'au Mordor et au-delà. Il choisit par exemple un point de vue frappant pour sa vue de *Barad-dûr*[43] : au pied de la tour, dont on ne peut qu'imaginer les proportions gigantesques. Les fondations en à-pic laissent apparaître une percée vers le Mont Destin en éruption à l'arrière-plan. L'attention portée à la représentation des briques de la façade de Barad-dûr indique à elle seule que J.R.R. Tolkien n'y voyait pas seulement un document de travail, mais concevait certaines images comme des illustrations pour son plaisir personnel.

En parallèle de ces illustrations, l'écrivain a aussi composé nombre de documents fictifs pour accompagner la lecture, au premier rang desquels figurent les cartes, indispensables selon lui à l'expérience de lecture, et auxquelles nombre d'études ont été consacrées.

Parmi ces documents fictifs se trouvent également des images difficiles à définir tant elles ne sont ni des illustrations ni des cartes. Il s'agit des différents exemples de calligraphies inventées par l'écrivain et visibles sur l'Anneau, l'épithaphe d'une tombe naine, la Porte de la Moria et les trois feuilles du Livre de Mazarbul.

J.R.R. Tolkien a passé un temps certain à créer un fac-similé de ce dernier[44]. Des croquis marquant les différentes étapes de sa conception sont conservés, ainsi que les versions finales de trois pages. Outre l'intérêt que ce travail représentait pour l'écrivain lui-même, il avait envisagé que ces fac-similés en couleur soient reproduits dans les livres imprimés afin que les lecteurs puissent s'imaginer, comme le magicien Gandalf, déchiffrant les écritures mystérieuses. Sans surprise, l'éditeur s'opposa à ce projet pour des raisons de coût (la taille même du texte est déjà un frein à sa publication, et l'écrivain doit accepter la division en trois tomes pour répartir les coûts de production en cette période d'après-guerre). Tolkien regretta à plusieurs reprises dans sa correspondance la disparition de ces reproductions, qui ajoutaient beaucoup, selon lui, à l'expérience de lecture. Il n'accepta pas de les faire figurer sous forme d'images au trait mais tenait à leur impression en couleurs [45].

Trois autres images apparaissent en revanche dans toutes les éditions du *Seigneur des Anneaux*, car leur réalisation au trait noir se prête particulièrement bien à la reproduction : les inscriptions de l'Anneau révélées par le feu (dans le chapitre « L'Ombre du Passé »), du tracé de la Porte de la Moria et des runes ornant une tombe naine en Moria (les deux dans « Un Voyage dans le Noir »).

Ces trois images sont imprimées au sein du texte. La première n'est pas délimitée mais simplement centrée entre deux paragraphes, tandis que les deux autres sont encadrées d'un fin trait noir. Etant donné son format, le dessin de la Porte de la Moria occupe une pleine page. Dans chaque cas, ces éléments sont placés précisément au moment où ils interviennent dans le récit. Ils offrent notamment aux lecteurs un aperçu des alphabets créés par l'écrivain pour retranscrire les langues utilisées en Terre du Milieu. On y voit en effet des runes et des caractères elfiques.

Contrairement au Livre de Mazarbul, ces images ne se veulent pas des reproductions d'ordre photographique de l'objet ou de l'architecture auxquels elles renvoient. Elles donnent à voir exclusivement le texte, dans le cas de l'Anneau et de l'épithaphe, ainsi que le tracé, pour la Porte de la Moria, sans prendre en compte la matérialité propre à chaque élément, qu'il s'agisse du métal ou de la roche sur lesquels les lettres sont gravées, alors que Tolkien avait passé du temps à donner aux feuillets du Livre de Mazarbul l'apparence d'un manuscrit malmené par le temps et les conditions de conservation. En anglais, ces images sont le plus souvent appelées « designs », un terme utile mais peu précis. Son équivalent direct en français serait « concept » mais cela ne transmet pas l'idée d'une image imprimée. Il pourrait en revanche s'agir de trois « relevés », car ils appartiennent au champ des sources primaires du roman : on imagine sans peine que la main qui les a tracés est celle d'un habitant de la Terre du Milieu. En cela, ils ont un statut bien différent des illustrations composées par des artistes de notre monde, car ils appartiennent à la diégèse au même titre que la carte de Thror dans *Le Hobbit*.

Conclusion : Tolkien et l'artisanat

Après la publication du *Seigneur des Anneaux*, la production graphique de J.R.R. Tolkien change de cap. Bien qu'il soit toujours occupé à la mise en forme du « Silmarillion », la plupart des dessins accompagnant ces histoires légendaires sont composées avant les années 1950. A partir de cette période, J.R.R. Tolkien se tourne plus vers des « doodles », des motifs abstraits, géométriques ou floraux qu'il griffonne au stylo-bille quatre couleurs. De manière amusante, certains motifs sont à nouveau absorbés dans le légendaire et s'accompagnent parfois de lignes de Tengwar. Au début des années 1960, J.R.R. Tolkien se penche en particulier sur la description et l'histoire de l'île de Númenor. Plutôt que d'en dessiner les paysages, il compose des motifs artisanaux. Certains évoquent des accessoires d'habillement, comme des broches ou des ceintures, sans que cette attribution puisse être confirmée (voir notamment le catalogue *Tolkien, Créateur de la Terre du Milieu*, pp. 194-197), ou des tapis[46]. D'autres pourraient être une évocation de la numismatique[47] (voir la conférence de Denis Bridoux, à paraître dans les actes d'Oxonmoot 2020). A cette époque, il conçoit également toute une série d'emblèmes héraldiques pour les personnages peuplant le futur *Silmarillion*[48].

L'art de J.R.R. Tolkien, tout comme ses écrits, a pris de multiples formes tout au long de sa vie. Son imagination débordante s'est exprimée dans les domaines de l'abstraction comme de la figuration, dans la couleur et le noir et blanc, de l'aquarelle au stylo-bille, offrant un panorama essentiel à l'expression de son inventivité.

Bibliographie

- CARPENTER, Humphrey, *J. R. R. Tolkien, une biographie*, Paris, Christian Bourgois, 2002.
- HAMMOND, Wayne G. et Christina SCULL, *J.R.R. Tolkien: Artist & Illustrator*, Boston, Houghton Mifflin, 1995.
- HAMMOND, Wayne G. et Christina SCULL, *The Art of The Hobbit by J.R.R. Tolkien*, London, HarperCollinsPublishers, 2011.
- FERRÉ, Vincent, et Frédéric MANFRIN (dir.), *Tolkien : Voyage en Terre du Milieu* (cat.exp.), Paris : Christian Bourgois éditeur ; Bibliothèque nationale de France, 2019.
- GARTH, John, *The Worlds of J.R.R. Tolkien*, London: Frances Lincoln, 2020.
- MACLEOD, Jeffrey J. et Anna SMOL, « Visualizing the Word: Tolkien as Artist and Writer », *Tolkien Studies*, vol. 14 / 14, novembre 2017, p. 115- 131.
- MCILWAINE, Catherine, *Tolkien: Maker of Middle-Earth*, Oxford, Bodleian Library, 2018.
- TOLKIEN, J.R.R., *Lettres*, traduit par Delphine Martin et Vincent Ferré, édité par Humphrey Carpenter, Paris : Christian Bourgois éditeur, 2005.
- TOLKIEN, J.R.R., *The Hobbit*, édition fac-similé, London: HarperCollins, 2016.
- TOLKIEN, J.R.R., *Le Hobbit*, traduit par Daniel Lauzon, illustré par Alan Lee, Paris : Christian Bourgois, 2012.
- TOLKIEN, J.R.R., *The Lord of the Rings*, illustré par Alan Lee, London: HarperCollins, 1992.
- TOLKIEN, J.R.R., *La Fraternité de l'Anneau, Les Deux Tours, Le Retour du Roi*, traduits par Daniel Lauzon et illustrés par Alan Lee, Paris : Christian Bourgois, 2014-2016.
-

- [1] Wayne G. Hammond and Christina Scull, “Tolkien’s Visual Art”, in *Tolkien: Maker of Middle-earth*, Oxford: Bodleian Library, 2018, pp. 71-81.
- [2] TAI, cat. 8.
- [3] John Garth mentionne le fait que Tolkien apprend la cartographie pendant son service dans la Première Guerre mondiale, vers 1915 (voir le début du chapitre 6 de *Tolkien et la Grande Guerre*).
- [4] Le « Silmarillion » désigne ici l’ensemble des textes relatifs à l’histoire d’Arda, par opposition au *Silmarillion* sous sa forme éditée et publiée par Christopher Tolkien en 1977.
- [5] Pour plus d’informations sur cette carte, voir *La Formation de la Terre du Milieu*.
- [6] TAI, cat. 40.
- [7] TAI, cat. 30.
- [8] TAI, cat. 31.
- [9] TAI, cat. 32.
- [10] TAI, cat. 34.
- [11] TAI, cat. 39.
- [12] TAI, cat. 36.
- [13] TAI, cat. 41.
- [14] TAI, cat. 42, traduction de Vincent Ferré dans *Tolkien, Voyage en Terre du Milieu*, p. 275.
- [15] Lettre 257 à Christopher Bretherton, 16 juillet 1964, *Lettres*, p. 662 ; *Letters*, p. 346.
- [16] Lettre 9 à Susan Dagnall, 4 janvier 1937, *Lettres*, p. 34 ; *Letters*, p. 14.
- [17] Hammond, Wayne and Christina Scull, *The Art of the Hobbit*, London, HarperCollinsPublishers, 2011, p. 10.
- [18] Lettre 10 à C.A. Furth, Allen & Unwin, 17 janvier 1937, *Lettres*, p. 35 ; *Letters*, p. 14-15.
- [19] Idem.
- [20] Lettre à Allen & Unwin, 13 avril 1937, *Lettres*, p. 38 ; *Letters*, p. 16.
- [21] TAI, cat. 88.
- [22] TAI, cat. 54.
- [23] Lettre 328 à Carole Batten-Phelps, août 1971, *Lettres*, p. 786-787 ; “A few years ago I was visited in Oxford by a man whose name I have forgotten (though I believe he was well-known). He had been much struck by the curious way in which many old pictures seemed to him to have been designed to illustrate *The Lord of the Rings* long before its time. He brought one or two reproductions. I think he wanted at first simply to discover whether my imagination had fed on pictures, as it clearly had been by certain kinds of literature and languages. When it became obvious that, unless I was a liar, I had never seen the pictures before and was not well acquainted with pictorial Art, he fell silent. I became aware that he was looking fixedly at me. Suddenly he said: 'Of course you don't suppose, do you, that you wrote all that book yourself?'
Pure Gandalf! I was too well acquainted with G. to expose myself rashly, or to ask what he meant. I think I said: 'No, I don't suppose so any longer.' I have never since been able to suppose so. An alarming conclusion for an old philologist to draw concerning his private amusement.” Letter 328 To Carole Batten-Phelps, Autumn 1971.
- [24] TAI, cat. 102.

- [25] Vredenburg, Edric, *The Fairy Tale Book*, illustrated by Jennie Harbour, London, Raphael Tuck & Sons, c. 1920. La date de naissance précise de Jenny Harbour est inconnue, mais il semblerait qu'elle soit née vers 1893, ce qui fait d'elle une contemporaine de J.R.R. Tolkien.
- [26] Hammond & Scull 1995, p. 109.
- [27] Idem.
- [28] TAI, cat. 113.
- [29] Cat. BnF 38.
- [30] Hammond & Scull, 1995, pp. 120-124.
- [31] TAI, cat. 116.
- [32] *Le Hobbit*, p. 124.
- [33] TAI, cat. 108.
- [34] *La Fraternité de l'Anneau*, p. 283 ; « dark beams richly carved. » *The Lord of the Rings*, 1991, p. 235.
- [35] TAI, cat. 106.
- [36] *Rivendell*, TAI, cat. 108.
- [37] *Bilbo Woke Up with the Early Sun in his Eyes*, TAI, cat. 113.
- [38] *Conversation with Smaug*, TAI, cat. 133.
- [39] TAI, cat. 150.
- [40] TAI, cat. 171.
- [41] TAI, cat. 174.
- [42] *Old Man Willow*, TAI, cat. 147.
- [43] TAI, cat. 145.
- [44] TAI, cat. 155-156.
- [45] Ce souhait sera réalisé après sa mort, dans l'édition du cinquantenaire du *Seigneur des Anneaux* publiée par HarperCollins en 2005.
- [46] TAI, cat. 187.
- [47] TAI, cat. 186.
- [48] TAI, cat. 188 à 195.