



HAL
open science

Le Démiurge de Ward, anthologue et encyclop diste d'un monde imaginaire

Joachim Ivanoff

► **To cite this version:**

Joachim Ivanoff. Le Démiurge de Ward, anthologue et encyclop diste d'un monde imaginaire. Lit-
t ratures. 2020. dumas-02980960

HAL Id: dumas-02980960

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02980960>

Submitted on 29 Oct 2020

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.



Le Démiurge de *Ward*, anthologue et encyclopédiste d'un monde imaginaire

**Ivanoff
Joachim**

Sous la direction de Laurent DEMANZE

UFR LLASIC
Département Lettres

Mémoire de master

Parcours : Littérature : critique et création

Année universitaire 2019-2020

DECLARATION

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM : IVANOFF PRENOM : Joachim

DATE : 04/06/2020 SIGNATURE :

Remerciements

Je tiens à remercier Monsieur Laurent Demanze pour ses conseils et ses indications qui m'ont guidé tout au long de l'écriture de ce mémoire, ainsi que pour sa patience.

Je voudrais également remercier Madame Pascale Roux et Madame Elisabetta Carpitelli, pour leurs informations concernant l'étude linguistique, qui m'ont été d'une grande aide pour ce mémoire, ainsi que Monsieur Bernard Roukhomovsky, pour son cours sur l'anthologie.

De manière générale, je remercie l'ensemble de mes professeurs de licence et de master, qui m'ont accompagné durant mes études et ont renforcé mon intérêt pour la littérature.

Xaraga Frédéric Werst baz za zana.

(Je remercie Frédéric Werst pour son livre)

Sommaire

Introduction	09
I. Frédéric Werst, démiurge de <i>Ward</i>	19
A. Les différentes formes et figures de démiurge	20
1. La mythologie dans le roman <i>Ward</i>	20
2. Tolkien et Frédéric Werst, deux inventeurs de mondes	24
3. Frédéric Werst, démiurge du monde des wards	27
B. La description, créatrice de sens et d'imaginaire	30
1. <i>Ward</i> , un roman à double destinataire	30
2. Les zones blanches	35
C. La langue, une créatrice de monde	42
1. Le traducteur, un cocréateur	43
2. La langue wardwesan, médiatrice d'une vision du monde	46
3. <i>Ward</i> et <i>Le seigneur des anneaux</i> , deux langues mythologiques	49
II. <i>Ward</i>, une anthologie d'un monde fictif	53
A. L'anthologie dans le roman <i>Ward</i> , sa critique et son rôle	54
1. <i>Ward</i> une anthologie	54
2. <i>Ward</i> , une anthologie, reflet d'une culture et d'une langue étrangère	58
B. Anthologie et discours métalittéraire, des créateurs de mises en abyme	65
1. La mise en abyme et ses variantes	65
2. <i>Ward</i> une œuvre métalittéraire	71
3. Brouillage entre fiction et réalité	73
C. « L'île de Waga » un fragment riche en sens et en symboles.....	77
1. Dimension descriptive de « L'île de Waga »	77

2. « L'île de Waga », récit de fondation et fiction explicative	81
3. Dimension symbolique de « L'île de Waga »	83
III. Ward, une Encyclopédie des Lumières miniature.....	89
A. <i>Ward</i> et l' <i>Encyclopédie</i> , une vision du savoir liée à un contexte	90
1. <i>Ward</i> une fable du savoir	90
2. Un livre double	96
B. <i>Ward</i> et l' <i>Encyclopédie</i> , deux œuvres prônant la vérité.....	103
1. Le livre dans <i>Ward</i> et dans la philosophie des Lumières.....	103
2. Le rapport aux mythes et aux pseudos sciences.....	107
3. <i>Ward</i> et l' <i>Encyclopédie</i> , des livres-mondes.....	110
C. <i>Ward</i> et l' <i>Encyclopédie</i> , deux visions du doute.....	117
1. Le roman <i>Ward</i> , une encyclopédie du doute.....	118
2. <i>Ward</i> , l'image d'un monde.....	124
Conclusion.....	131
Bibliographie.....	141

Introduction

« Le conte de fées, le récit de voyage imaginaire, l'utopie témoignent de l'ancienneté de ce besoin de constituer un monde mythique où les montagnes, les fleuves, les bêtes parfois même les lois de la nature ne sont pas celles que nous connaissons »¹. Cette phrase, écrite par le critique français Pierre Jourde en 1991, permet de voir l'importance que peut prendre l'imaginaire dans la société. Historiquement, la fiction ou le merveilleux sont des genres que l'on peut retrouver à toutes les époques. La fiction, lorsqu'elle présente un monde différent du nôtre, permet d'amener le lecteur à réfléchir. En découvrant une nouvelle manière de percevoir son environnement dans les histoires, il peut porter un regard différent sur le monde. La démocratisation de cette littérature est récente. Elle a commencé à la fin du XVII^e siècle, avec la publication des *Contes de ma mère l'Oye*, compilation de contes de Charles Perrault, et s'est accentuée au XIX^e siècle avec l'apparition des romans pour la jeunesse. Cela ne veut pas dire pourtant que les œuvres fantastiques ou merveilleuses sont forcément pour les enfants. La preuve en est que les contes étaient à la base destinés aux adultes, car possédants de multiples allusions sexuelles ou politiques.

Pour donner une dimension concrète à un monde qui ne peut se représenter que par l'imagination, certaines œuvres mettent en avant des cartes géographiques. Elles peuvent être symboliques comme la *Carte de Tendre* présentant un pays imaginaire mais où chaque repère et chaque détail correspondent à une idée ou un symbole. Mais il en existe qui retranscrivent physiquement des zones irréelles, telle la carte dans le *Seigneur des Anneaux*. Cette représentation, presque scientifique d'un monde fictif, s'accompagne dans certains cas de zones blanches, terres inconnues que le lecteur peut combler par un effort d'imagination. Le livre *Thanatonautes*, publié en 1994 par l'écrivain français Bernard Werber, pourrait être vu comme une métaphore de l'importance de la carte. Dans cette œuvre, l'objectif des protagonistes est d'explorer un monde fictif, d'en dresser une carte complète et de faire reculer au fur et à mesure les mots « terra incognita ». Cette idée de dessiner l'imaginaire se retrouve dans *Ward*, l'œuvre que sera étudiée. Si la carte joue un rôle dans ce livre de Frédéric Werst, la question principale est celle de l'altérité et de la langue.

¹ Pierre.Jourde, *Géographies imaginaires : de quelques inventeurs de mondes au XXe siècle : Gracq, Borges, Michaux, Tolkien*, Paris, José Corti, 1991, p. 11.

Jérôme Dutel, un professeur de littérature générale et comparée, a rédigé un article sur le roman *Ward*, qui s'ouvre sur la phrase : « Si éloignées des nôtres –celle de l'auteur comme celle du lecteur–, les voix autres qui parcourent parfois certains textes sont les vrais enjeux de la conception, de l'apparition et de l'expression d'une altérité textuelle et inhumaine, se devant de se dire et de se lire sous peine d'être contrainte à se taire ou de s'effacer² ». Cette idée se retrouve directement dans *Ward*. Les Wards et leur langue, le wardwesan, marquent une double altérité. Si le roman n'est pas lu ou étudié, cette autre culture ne peut pas être connue. Il s'agit-là d'une des premières différences avec le monde réel. Si un peuple n'est pas découvert, il conserve un savoir et une culture et peut les perpétuer, ce qui n'est pas le cas avec une civilisation imaginaire, qui n'est faite que de mots. Il est possible dans le cas de *Ward* de parler de double altérité, car les personnages du roman possèdent une culture qui diffère du monde réel, marquée par des religions et des coutumes autres. De plus, il faut prendre en compte leur langue qui véhicule une vision du monde unique. Le wardwesan est l'un des éléments qui caractérisent cette œuvre. Il s'agit d'une langue complexe et complète. Elle possède une grammaire qui lui est propre, des règles d'accords entre le sujet et le verbe, un principe de cas comme en latin, ou encore des temps qui n'existent pas en français comme le participe passif. Comme le dit le philosophe allemand Ludwig Wittgenstein : « les limites de mon langage signifient les limites de mon propre monde³ ». Cette idée peut légitimement se poser dans le cas d'un roman comme *Ward*. Ce monde imaginaire est-il limité au vocabulaire d'une langue fictive, aux 24 pages de lexique ? De plus le wardwesan peut évoluer et changer. Dans cette situation en créant un nouveau mot, les habitants n'élargissent-ils pas les limites de leur monde ?

Frédéric Werst, en amenant le lecteur à se saisir de son œuvre, à s'intéresser à la langue et à son fonctionnement, incite à la réflexion et à l'interrogation. Le lectorat endosse tour à tour le rôle de chercheur, d'archéologue, de linguiste et fait indirectement un travail de recherche dont le but est de remplir les vides et les blancs d'une fiction, en créant des liens entre les textes et en faisant des hypothèses.

² Jérôme Dutel, « *Ward* (Ier et IIe siècles) de Frédéric Werst (2011), un roman français ? », In *Recherches en Langue et Littérature Françaises Revue de la Faculté des Lettres*, 2013, n°10, volume 6, pp.42-47.

³ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, 1918, Paris, Gallimard, p. 7-8.

Annonce du sujet

Ce principe complexe de l'imaginaire est celui qui sera étudié et analysé. L'objectif principal sera de s'interroger sur la création et le développement de sociétés fictives, en se basant sur le roman *Ward*, écrit par Frédéric Werst et publié en 2011 aux éditions du Seuil. Cela est à prendre en compte car cette maison d'édition met en avant les livres de littérature étrangère. Cette fiction amène à se questionner sur notre définition de l'étranger. Peut-on considérer cette œuvre comme appartenant à la littérature étrangère dans la mesure où le pays dont elle prétend venir n'existe pas ? La question se pose également pour la langue imaginaire, le wardwesan. Cette langue peut-elle être représentative d'une culture étant donné qu'elle a été créée artificiellement ? L'œuvre rédigée par Frédéric Werst se concentre sur un objectif : la description complète d'une civilisation imaginaire disparue et dont il ne reste plus que des fragments et des traces. Cette œuvre a une singularité : elle emprunte un dispositif anthologique ne nous donnant pas accès immédiatement au monde fictif, mais aux textes fictifs écrits dans ce monde. Cette dimension anthologique produit deux effets : ils relèvent d'abord d'une sélection, d'un travail de coupe, de montage, voire de présentation ; ensuite, ils offrent une grande variété d'objets, de genres et même de de situation chronologique. L'auteur a un statut paradoxal, car il est celui qui imagine et crée cette civilisation, mais il est également celui qui traduit et qui présente les fragments comme s'il ne connaissait pas le monde dont il est le créateur. Il joue deux rôles opposés en même temps. Le texte pose de nombreuses questions. Parmi celles qui seront étudiées, on trouve notamment l'interrogation sur les origines et les questionnements sur l'étymologie. Le fait que le roman propose un monde en constante évolution est une force de l'œuvre. En présentant au lecteur une société qui évolue, Frédéric Werst peut démultiplier les relations qui peuvent être tissées entre les différents extraits. De plus, il incite le lecteur à chercher, à être curieux, à trouver des liens pouvant unir les auteurs entre eux ou les mots entre eux.

Présentation approfondie du corpus

Il est important de déterminer précisément quelles sont les caractéristiques qui rendent le roman *Ward* spécial et quel était le but, la volonté de l'auteur, lorsqu'il a rédigé cette œuvre. Tout d'abord, il faut savoir que le texte présente une civilisation éponyme. Un peuple fictif, qui peut sembler très semblable au nôtre, qui se pose les mêmes interrogations que nous, auxquelles les habitants essaient de répondre en créant des mythes et des

légendes, possédant un certain nombre de points communs avec celles de notre monde. Ce peuple naît, grandit, atteint son apogée, puis finit inévitablement par décliner et disparaître. Seul le premier volume paru en 2011 et faisant la compilation des deux premiers siècles d'existence des Wards sera utilisé. Le *Boran*, continent sur lequel vivent les habitants, est un lieu qui n'a pas d'existence réelle, mais qui a une frontière brouillée. Cette idée se retrouve fréquemment, car l'auteur s'amuse à flouter la limite entre fiction et réalité. D'après ce que Frédéric Werst a affirmé dans une rencontre au Centre Pompidou, le peuple fictif des Wards devrait dans un autre livre rencontrer des Européens, ce qui amènerait à un partage de culture⁴. Même si cette information n'apparaît pas dans le premier tome, cela veut dire que la fiction se nourrit de la réalité. On retrouve le même procédé que dans *l'Utopie* de Thomas Mores, car *Utopia* est une île fictive, mais le récit évoque également des lieux réels comme l'Angleterre.

Un des aspects qui rend le roman *Ward* unique est la présence d'une langue imaginaire, qui joue un rôle majeur dans le récit. En effet, le texte est bilingue, à la fois écrit en wardwesan et en français. Il s'agit symboliquement d'un acte fort, car en créant une langue, Frédéric Werst crée une nouvelle vision du monde. Le fait que le roman se déroule sur deux cents ans permet à cette langue d'évoluer, ce qui amène à réfléchir sur la définition que nous donnons à ce terme de langue et sur le statut que peut et que doit avoir le wardwesan. Cette question linguistique est d'ailleurs celle qui a motivé l'auteur à rédiger son œuvre. Comme il l'explique dans son introduction, régulièrement des langues disparaissent de la planète et avec elle des civilisations, des mythes, des légendes et des cultures⁵. Une langue est toujours accompagnée d'une culture, d'un savoir qu'il faut apprendre ou reconstruire pour être en mesure d'étudier une société et d'en parler.

Ce principe de recherche et d'accumulation de savoir est fondamental dans cet ouvrage. *Ward* pourrait en effet être perçu comme une sorte d'*Encyclopédie*. Cette affirmation possède tout de même des limites, dans la mesure où la taille du projet est différente et que le roman évoque un contexte qui évolue, ce qui n'est pas le cas pour l'œuvre des Lumières. Malgré ces différences, l'objectif d'accumuler des connaissances pour dépeindre une société telle qu'elle est et transmettre ce savoir au plus grand nombre, se

⁴ Tiphaine Samoyault, Frédéric Werst, " Khhhhhhh " Frédéric Werst, *La langue des Wards*, Paris, Centre Pompidou, 08/03/2013, url : <https://tinyurl.com/y8w2jlqf>.

⁵ Reformulation des propos de Frédéric Werst dans sa préface à la page 11.

retrouve et forme la base de ces deux projets littéraires. Cette idée permet, en un sens, de justifier la présence de fragments appartenant à des genres et des sujets multiples. Même si dans *Ward* les connaissances accumulées sont partielles, elles englobent un champ du savoir qui reste large, touchant à la politique, la religion, la science ou la philosophie. Une variété qui permet d'affirmer le statut d'anthologie du livre.

La dimension métalittéraire de cette œuvre est un point qui est mis en avant. En présentant des figures d'auteurs ou en montrant le processus de création d'un texte, Frédéric Werst interroge directement la littérature et amène le lecteur à se questionner sur son rapport au livre, objet qui survit partiellement à la destruction. Lorsqu'une cité est rendue à l'état de ruines à cause des siècles, la trace qu'il en reste dans la littérature peut survivre. Mais cette question du passé, des ruines et du temps qui détruit ce qu'il touche en amène une autre, qui est posée fréquemment en sous-texte. Il est possible de considérer le roman *Ward* comme un memento mori.

Ce livre est un rappel, montrant que rien n'est éternel et qu'il faut apprendre à accepter l'idée du déclin. Cette réflexion est d'ailleurs renforcée par les propos de certains auteurs Wards, comme Burgo Kundis dans son « Hommage à la mort », lorsqu'il explique : « On n'éprouve pas d'amour pour son plus grand ennemi ; on n'en connaît pas moins la venue future » (*Ward*, page 251). Il montre également que la pensée et la coutume évitent de se concentrer sur l'idée de la mort et que seule la réflexion solitaire permet de l'accepter pleinement⁶. Le fait, que toutes les connaissances que nous avons sur ce peuple imaginaire soient fragmentaires, amène à une interrogation qui peut se retrouver dans de multiples passages de cette anthologie. Étant donné que l'on ne peut pas affirmer ou infirmer la moindre hypothèse, l'œuvre complète n'étant pas accessible, le doute et l'incertitude prennent une grande place au sein de cet ouvrage. La question du doute est d'ailleurs majeure dans *Ward*. Frédéric Werst met en avant le statut paradoxal de l'incertitude, qui vient dans certains cas d'une destruction, d'une perte matérielle, mais qui permet la création de réflexions et d'un imaginaire.

⁶ Reformulation des propos de l'auteur dans le chapitre « Hommage à la mort ».

Problématisation

Le livre *Ward* offre de multiples pistes d'analyse, mais pour le bon déroulement de ce travail, seuls trois éléments principaux serviront de base pour l'étude de cette œuvre.

La première réflexion, qui apparaît lorsque l'on étudie ce livre, est celle de la démiurgie. L'idée est que l'auteur possède un statut de créateur similaire à celui d'un dieu dans la mesure où il va créer un monde, des personnages et symboliquement leur donner vie. Cet aspect servira d'idée principale qui sera analysée dans une première partie. Il est également possible de réfléchir sur le statut d'anthologue de l'écrivain. Il ne fait pas qu'inventer un peuple avec sa culture et ses traditions, il est aussi celui qui compile et partage avec le public les bribes de savoir accumulées sur son monde imaginaire. Il questionne les effets du fragment, qui dans son œuvre peut être autant le signe d'une destruction que d'une création. L'écriture morcelée possède une grande importance dans le roman *Ward*, dans la mesure où elle se retrouve dans chaque extrait du livre. Cette idée servira d'argument pour la deuxième partie du développement, se focalisant sur l'esthétique du fragment et ses effets dans l'écriture et dans la perception de ce monde imaginaire. Ce principe d'anthologie peut être lié ou assimilé à un désir de compiler et de diffuser le savoir. Cette œuvre se rapproche, par son rapport à la culture et au livre, de certains articles présents dans *l'Encyclopédie* des Lumières. On y retrouve notamment la volonté de récapituler, de conserver tout le savoir lié à un pays et à une époque, ainsi que le désir de transmettre ces découvertes au plus grand nombre.

La langue dans l'œuvre de Frédéric Werst revêt une grande importance. Même si l'analyse ne portera pas directement sur ce point, le wardwesan sera tout de même étudié à de multiples reprises car il rend ce roman unique.

Maintenant que le sujet est cerné, la question des mots et de leurs sens entre en jeu. Plusieurs termes seront employés lors des différentes analyses et il est préférable de s'accorder sur leur définition. Il s'agit des trois aspects principaux qui viennent d'être évoqués. En ce qui concerne le premier, la démiurgie, il est possible de le définir comme étant un pouvoir de création. Au départ, ce terme était employé dans un sens religieux. On peut parfois entendre « le démiurge de l'univers ». Cette capacité à créer, à donner en quelque sorte la vie à ce qui n'en avait pas, peut être rapportée à l'auteur. Lorsqu'un

écrivain imagine l'histoire d'un peuple ou à plus petite échelle d'un personnage, ne peut-on pas considérer que symboliquement il lui donne la vie ? L'un des chapitres de la première partie se concentrera d'ailleurs sur les éléments permettant d'affirmer le statut démiurgique de Frédéric Werst.

Pour ce qui est de l'anthologie, la définition sera plus simple. Techniquement, il s'agit d'un recueil, où l'on peut trouver une série, une compilation de textes. Certaines règles précises existent. Notamment, une anthologie doit évoquer au minimum 5 auteurs différents, contenir une préface expliquant le choix des textes et des auteurs et une organisation des extraits régie par un ordre clair. Cela permet de définir une limite à partir de laquelle il est possible de parler d'anthologie.

Le dernier terme à définir est celui de *l'Encyclopédie*. Il s'agit d'un ouvrage faisant une compilation d'un grand nombre de savoirs appartenant à des domaines divers. Ce livre rédigé par les philosophes et les écrivains des Lumières a pour objectif de diffuser un savoir au plus grand nombre et d'amener le lecteur à porter un regard éclairé sur le monde qui l'entoure. Cette œuvre est liée à un contexte politique qu'il faut prendre en compte, avec notamment la lutte contre l'obscurantisme qui a une influence sur le contenu des différents articles.

La problématique est la suivante : Comment la création d'un monde imaginaire et sa présentation sous forme de fragments, transmettant un message similaire à celui des philosophes des Lumières dans *l'Encyclopédie*, amènent le lecteur à s'interroger sur la démiurgie et l'anthologie, mais également à réfléchir sur notre rapport au monde ?

Résumé des enjeux argumentatifs

Dans une première partie, l'accent sera mis sur le concept de démiurgie dans cette œuvre de Frédéric Werst.

Le premier chapitre aura pour but de définir les spécificités de la mythologie de ce peuple fictif. L'objectif sera de déterminer les différents invariants des mythes wards et à partir de ce point, comprendre en quoi ces éléments donnent des informations sur les valeurs ou la perception du monde de cette civilisation. Cela permettra également de

déterminer le rôle du démiurge dans la fiction. Puis, l'analyse se concentrera sur la figure de Tolkien et étudiera la question de la langue, pour déterminer dans quelle mesure elle joue un rôle créateur chez ces deux écrivains. Finalement, la question de l'auteur en tant que démiurge sera posée, pour montrer que cette figure de créateur, qui à la base servait pour désigner un dieu, peut être endossée par une personne réelle.

Le deuxième chapitre se questionnera sur l'idée de description. Le premier argument aura pour objectif de déterminer le lecteur cible du livre *Ward*, en se basant sur les différents éléments culturels qui apparaissent dans les passages descriptifs. Dans un deuxième argument, l'idée sera de voir comment le travail de compilation et principalement de traduction permet d'ouvrir l'œuvre à un plus grand nombre de lecteurs. Le dernier argument se concentrera sur la question des zones blanches. Ces trous dans la description peuvent être remplis par le lecteur. L'objectif sera de déterminer dans quels cas de figure le lecteur endosse le rôle de créateur en comblant les vides du récit par son imagination. Il faut préciser que cette capacité est différente de celle de l'auteur, il s'agirait plus d'un pouvoir de création secondaire.

Le troisième et dernier chapitre de cette première partie posera la question du traducteur et de manière générale de l'importance du wardwesan dans le livre. L'idée sera de voir dans un premier argument, en quoi le traducteur peut être considéré comme étant un créateur ou un cocréateur, dans la mesure où l'œuvre d'origine est forcément modifiée. Le deuxième argument portera sur la langue créée par Frédéric Werst et sur la manière dont elle transmet une vision du monde qui lui est propre. Le dernier argument de cette partie mobilisera une nouvelle fois la figure de Tolkien pour déterminer comment dans *Le Seigneur des anneaux*, les différentes valeurs transmises par la langue ont une influence directe sur la mythologie en comparaison avec *Ward*.

Après avoir étudié la dimension de création au sein du roman *Ward*, la deuxième partie se focalisera sur la question de l'anthologie et de ses effets, que ce soit dans le livre ou sur le lecteur.

Le premier chapitre aura pour objectif de déterminer les différentes règles qui régissent ce type d'œuvre. L'idée sera également d'étudier la manière dont Frédéric Werst joue avec les codes et se permet de les détourner. Le deuxième argument de ce chapitre se

concentrera sur la question des anthologies de littérature étrangère. L'objectif sera de voir dans quelle mesure le roman *Ward* fait partie de cette classe spécifique d'anthologie et de déterminer les conséquences que cela peut avoir sur le message du livre et le regard porté par le lecteur. La dernière partie montrera l'importance de la langue et se concentrera sur la place que prennent le lexique et la grammaire dans cette fiction.

Le deuxième chapitre de cette partie s'intéressera aux possibilités de mises en abyme offertes par le roman. Le premier argument aura pour but de déterminer comment l'anthologie et les fragments permettent à la fois de justifier la présence de mises en abyme et également de faciliter leur création. Le deuxième argument s'intéressera au discours métalittéraire de Frédéric Werst, qui par l'utilisation d'œuvres dans l'œuvre, met en avant les étapes de production d'un livre. Cela permet de rappeler la dimension fictive de cette œuvre et d'amener le lecteur à s'interroger sur ce qu'il est en train de lire. La dernière partie de ce chapitre interrogera le brouillage fréquent entre la fiction et la réalité qui permet de renforcer le discours métalittéraire en créant de nouvelles mises en abyme.

Le dernier chapitre de cette deuxième partie se concentrera sur l'analyse d'un texte, la légende de « L'île de Waga ». L'objectif sera de montrer comment un seul extrait permet de retranscrire la richesse du fragment. Le premier argument aura pour but d'étudier la description de l'île et de mettre en avant l'importance de la carte géographique dans la fiction de Frédéric Werst. La deuxième partie du chapitre étudiera le texte sous l'angle du récit de fondation, en déterminant les différentes méthodes employées pour expliquer l'apparition des Wards, ainsi que l'origine de certains mots en wardwesan. Le dernier argument analysera la dimension symbolique du chapitre, pour percevoir le message indirectement transmis et pour déterminer en quoi la langue en elle-même peut être un symbole.

La dernière partie de ce travail concernera la question de l'*Encyclopédie* dans le roman. Le premier chapitre se divisera en deux parties.

La première aura pour but de montrer qu'il est nécessaire de prendre en compte un contexte social et politique, sur lequel se base l'œuvre majeure des philosophes des Lumières. Ce contexte sera comparé avec celui du roman *Ward*. Il faut préciser que la société fictive de Frédéric Werst est en évolution. Ce qui est vrai à une époque ne l'est plus à

une autre. La deuxième partie de ce chapitre se concentrera sur la question de la diffusion du savoir. L'idée sera de déterminer dans quelle mesure la présence d'un double lectorat permet de partager une connaissance au plus grand nombre, ce qui correspond à la volonté des philosophes des Lumières dans leur *Encyclopédie*.

Le second chapitre de cette partie posera la question du lecteur. L'objectif sera de déterminer les caractéristiques attendues du lectorat de l'*Encyclopédie* et de *Ward*. Comprendre s'il doit être savant, s'il doit être curieux, s'il doit savoir faire preuve d'une grande imagination... Cette idée permettra de réfléchir sur le statut du livre, comme vecteur de savoir ayant une vertu éducatrice, mais également comme moyen de persuasion pouvant inciter à une rébellion. La deuxième partie de ce chapitre se concentrera sur la question de l'œuvre-monde qui permet d'unir les deux livres. Malgré des différences de contexte, de volonté ou d'opinion, Frédéric Werst ainsi que les penseurs du XVIII^e siècle ont pour objectif de décrire un monde dans son ensemble, de déterminer tout ce qui le compose.

La troisième partie sera clôturée par un chapitre, dont le premier argument se concentrera sur l'importance du doute dans le roman *Ward* et sur la manière dont il est mis en avant par l'auteur, en le comparant avec la définition donnée dans l'*Encyclopédie*. L'idée sera également de déterminer si la langue, dans la vision du monde qu'elle transmet, peut avoir une influence sur la manière dont le doute peut être défini et perçu. Dans un deuxième argument, l'objectif sera de montrer en quoi le doute dans l'œuvre de Frédéric Werst est paradoxal, dans la mesure où il fusionne deux idées contradictoires. Ce doute qui permet de remettre en question les connaissances et les certitudes amènera sur le dernier argument, celui du rapport entre vérité et réalité dans l'*Encyclopédie* des Lumières. Le but sera de déterminer si les articles se basent sur une vérité ou une réalité.

Partie 1

Frédéric Werst, démiurge de *Ward*

Chapitre 1 : Les différentes formes et figures de démiurge

Le roman *Ward* raconte la naissance et le développement d'une civilisation, créée par un démiurge. Le CNRTL (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales) propose une série de définitions, mais deux seront retenues : « Divinité qui donne forme à l'univers » mais aussi « Créateur d'une œuvre (généralement de grande envergure) ». La mythologie est un élément possédant une certaine importance dans le roman *Ward*. C'est elle qui donne une explication à la présence de ce peuple et de manière générale permet de donner des réponses à ce qui n'en a pas. Ces mythes sont marqués par des éléments caractéristiques que l'on retrouve entre les civilisations. Il s'agit des invariants. Mais dans le cas où un monde a été imaginé, où il ne possède pas d'existence réelle, peut-on retrouver ces invariants ? Même si Frédéric Werst se défend de s'inspirer de Tolkien, les deux auteurs possèdent des points communs et des différences qu'il serait opportun d'analyser, notamment en ce qui concerne la langue. La question de l'auteur est également importante, car elle permet d'avoir une vision nouvelle de la création de monde et amène à s'interroger sur les mises en abyme dans *Ward*.

Comment à travers une mythologie fictive, Frédéric Werst questionne notre rapport aux mythes fondateurs et comment le roman *Ward* montre une figure auctoriale possédant les mêmes traits que les dieux créateurs ?

Dans un premier temps, l'objectif sera d'analyser le principe des invariants et de déterminer s'il peut se retrouver au sein d'une œuvre fictive comme *Ward*. Puis dans un deuxième temps, la question du rapport entre les œuvres Frédéric Werst et Tolkien sera étudiée. Dans un dernier temps, la figure auctoriale dans *Ward* sera analysée pour déterminer dans quelle mesure l'auteur, qu'il soit réel ou imaginaire, peut être considéré comme créateur.

Partie 1 : la mythologie dans le roman *Ward*

La mythologie pourrait se définir comme une série de discours permettant de trouver une explication à des phénomènes ou des idées que l'on n'est pas capable de comprendre.

Cette définition s'applique pour notre monde, mais peut-on voir des différences dans le cadre d'une fiction ?

Mythes et invariants

Dans le roman *Ward*, la mythologie possède certains points en commun avec d'autres récits de genèse appartenant à notre monde. L'objectif sera de déterminer s'il est possible de parler d'invariants pour ces différents éléments. Dans un premier temps, l'analyse portera sur la définition de cette notion. Puis les textes wards seront étudiés pour déterminer les caractéristiques des différents dieux. Finalement, la question des conséquences et des interprétations des différences et des ressemblances sera posée.

Les invariants, indices des questionnements humains

Cette idée d'éléments communs entre plusieurs textes, venant de pays ou de siècles différents, peut se retrouver dans de multiples domaines, mais seule la mythologie sera étudiée. L'idée est qu'il existe des structures identiques, qui alors véhiculent des messages et des symboliques similaires. Il est parfois difficile de faire la part des choses entre ce qui relève d'un invariant ou non, dans la mesure où il suffit d'un seul contre-exemple pour faire changer de catégorie l'élément étudié. Étant donné que l'objectif est de repérer des structures ou des idées, pour réfléchir sur la construction d'un texte et les interrogations humaines, il serait possible de rapprocher cette entreprise de la théorie du paradigme indiciaire, définie par l'historien Carlo Ginzburg. En partant d'une série d'indices, on essaye de déterminer une vérité générale sur l'être humain. Dans la situation analysée, la référence à cette théorie sera plus restreinte, cherchant uniquement à déterminer si l'on peut percevoir les questionnements des Wards à partir des invariants de leurs mythes. Dans la revue *Le débat*, Carlo Ginzburg donne une définition de ce qu'il nomme indice : « Ce savoir se caractérise par la capacité à remonter, à partir de données expérimentales apparemment négligeables, jusqu'à une réalité complexe qui n'est pas directement expérimentale⁷ ». Étant donné que Frédéric Werst affirme ne pas s'être inspiré de notre monde pour construire sa mythologie, la question des invariants se posera par rapport aux extraits qui sont présentés dans le roman *Ward*. Pour l'analyse, nous nous baserons sur des légendes wards. Selon Frédéric Werst, le I^{er} siècle de son peuple correspond au XIII^e siècle de notre

⁷ Carlo Ginzburg, *Le Débat*, « SIGNES, TRACES, PISTES Racines d'un paradigme de l'indice » 1980, n°6, pps 3-44.

monde, les occidentaux étant censés découvrir deux siècles plus tard, la civilisation ward⁸. Cependant, cela ne permet pas de faire une analyse de la mythologie de notre monde et de la comparer, dans la mesure où ce peuple n'a jamais eu d'existence. Voici un extrait de la « Généalogie des dieux » :

« Premièrement sur l'univers céleste était le règne de Merzan et depuis l'éternité celui-ci avait en sa puissance le ciel qui est la même chose que l'univers. Et Merzan engendra trois enfants successivement : ce fut Argabal, le dieu des étoiles et du temps, puis Swan qui est le Soleil, et puis Sarathon qui est la Lune. Et à ses trois enfants il offrit en parts égales la force de la lumière, et cette lumière, dans son énergie créatrice, fut leur héritage pour l'éternité, de telle manière qu'ils puissent en disposer selon leur libre volonté. C'est ainsi qu'Argabal rassembla l'armée éternelle de ses étoiles et il vint assiéger la forteresse du Soleil et de la Lune. Swan et Sarathon ne cherchèrent pas à résister à la multitude des étoiles de l'univers céleste, lorsque, dans leur lumière, celles-ci causèrent l'aveuglement de leurs yeux. Et ils ne purent pas obtenir l'assistance de Merzan parce que le Père des Temps avait déjà distribué la totalité de sa lumière propre » (*Ward*, pages 28-29).

Cet extrait de « La généalogie des dieux », montre que la mythologie créée par Frédéric Werst possède une logique qui est cohérente avec le roman *Ward*. Tout d'abord, on peut constater l'utilisation de figures doubles. Cette idée possède une certaine importance en wardwesan, car les couples d'objets ou d'idées sont mis en avant par la présence du duel, une particularité grammaticale qui se situe entre le singulier et le pluriel. Plusieurs cas sont présents dans ce texte, comme avec « ciel/univers », « étoiles/temps » ou « soleil/lune ». De manière générale dans la mythologie ward, la grande majorité des dieux représentent deux éléments simultanément. Le cas soleil et lune permet de montrer qu'en wardwesan un terme et son opposé peuvent être directement liés, ce qui à nouveau est propre au roman écrit par Frédéric Werst. L'une des autres particularités est de présenter des dieux qui ne sont pas tout-puissants. Certes ils créent à partir de rien, mais Merzan distribue toute sa lumière, ce qui veut dire qu'il ne peut plus agir et que potentiellement son premier fils le surpasse. On remarque une subtilité dans les expressions de cette généalogie. Certains passages peuvent avoir deux sens, comme pour « le Père des Temps ». Il peut désigner le fait que Merzan est à l'origine de toute chose, mais il peut se lire de manière purement généalogique, car le premier fils de Merzan est le dieu du temps. Certains noms de dieux

⁸ Reformulation des propos de l'auteur dans : « " Khhhhhhh " Frédéric Werst, La langue des Wards », Paris, Centre Pompidou, 08/03/2013, url : <https://tinyurl.com/y8w2jlqf>.

sont des noms communs en wardwesan. Merzan se retrouve directement dans la langue et signifie incendie. Swan signifie la roue et Sarathon se rapproche de *satharon*, qui signifie bruisser. Même si la logique n'est pas compréhensible, cela veut tout de même dire que le texte se base sur une réflexion cohérente et construite qui est propre au langage des wards.

Cette œuvre religieuse donne certaines caractéristiques principales de la mythologie ward: les dieux peuvent commettre des erreurs et ils éprouvent des sentiments humains. L'idée est de déterminer si ces deux particularités se retrouvent dans l'ensemble des textes mythologiques wards et de déduire le message qu'elles transmettent. Si l'on prend le premier siècle des wards, on constate un total de dix mythes. Sur l'ensemble il n'y a qu'un invariant, le fait que les dieux ou les créatures fantastiques possèdent des sentiments humains. Que peut-on conclure en partant de cette idée ? Tout d'abord, plusieurs textes montrent que la mythologie a été inventée, elle est donc composée entièrement de métaphores et de symboles. Puisque la dualité est un concept primordial dans la langue des wards, on peut supposer que les divinités possèdent deux rôles : la personnification d'un élément comme le dieu du feu, des jardins... et la représentation symbolique de l'homme dans son imperfection. Ce second rôle est représentatif de la nature humaine dans sa complexité, car dans les sentiments ressentis par les divinités, plusieurs sont négatifs comme la haine, la jalousie, la colère, alors que d'autres sont positifs comme le pardon, l'amour ou la bonté. Le but des mythes dans *Ward* serait donc de mettre en avant des situations de vie pour amener à réfléchir sur ses comportements. La mythologie possède donc une vertu éducatrice. Pour ce qui est des éléments ponctuels, on peut en noter deux principaux : la possibilité de faire des erreurs et la présence d'un élément servant d'intermédiaire entre les dieux et les hommes. Sur l'ensemble des dix mythes, la première idée se retrouve dans six textes, ce qui montre qu'elle possède une certaine importance. On peut supposer que ces récits évoquant les erreurs des dieux permettent de mettre en valeur le message de l'invariant, c'est-à-dire l'humanité et l'impossibilité de la perfection. Le rapprochement entre dieu et homme est facilité par le fait que dans la majorité des cas, les êtres mythiques apprennent de leurs erreurs et s'améliorent. Pour ce qui est de l'intermédiaire, réalisé par un animal ou par un élément comme de l'eau, on peut supposer que cette idée est propre aux wards et représente symboliquement l'importance que la nature a pour eux. Il faut tout de même préciser que les textes étudiés appartiennent à la mythologie officielle. Comme le

montre le chapitre nommé « Sur l'attitude envers les autres cultes », l'auteur explique qu'il existe des superstitions dans lesquelles les dieux sont des animaux. Dans ce cas, ce qui n'était qu'un point ponctuel devient un invariant. Après avoir analysé les invariants dans la mythologie ward, on peut affirmer qu'un type de métaphore ou de symbole est toujours associé à une idée précise.

Partie 2 : Tolkien et Frédéric Werst, deux inventeurs de mondes

L'œuvre de Frédéric Werst peut être rapprochée du *Seigneur des anneaux* de Tolkien sous plusieurs aspects. Dans cette analyse, seuls deux points seront questionnés et étudiés. L'idée est de déterminer le rapport que les deux auteurs entretiennent avec la question du langage et quelles sont ses caractéristiques dans les deux œuvres. La mythologie sera également prise en compte, car elle permettra de voir les différences entre les deux genèses et de comprendre plus précisément le rôle des dieux dans la fiction, pour chacun des auteurs.

***Ward et Le Seigneur des anneaux* deux langues, deux mondes**

Le roman *Ward* ainsi que la saga du *Seigneur des anneaux* sont caractérisés par la présence d'une ou de plusieurs langues inventées. Avant d'analyser les créations des deux auteurs, il faut préciser que la raison qui les pousse à rédiger une partie de leurs œuvres dans une autre langue est différente. Pour Frédéric Werst, son roman est un cri d'alarme. Il met en garde contre la disparition des langues. Cette idée est expliquée dans la préface de *Ward* : « Il paraît que tous les quinze jours une langue disparaît de la surface de la planète. Ce seul fait suffirait à justifier que la littérature puisse prendre la peine de penser, sinon de compenser, une telle déperdition [...] Et même sans considérer ces cas extrêmes, ne fait-on pas, à l'occasion, le constat d'un malaise dans l'usage de la langue » (*Ward*, page 11). Son écriture peut être considérée comme engagée, dans la mesure où elle pointe un état de la langue et essaye de faire réfléchir le lecteur. Pour ce qui est de Tolkien, cette question de la disparition ne se posait pas encore à son époque. La raison pour laquelle il opte pour la création de langues comme l'elfique relève d'un intérêt profond, comme l'explique la linguiste Marina Yaguello : « Fasciné par les langues depuis son enfance [...], Tolkien avait eu

une formation de philologue et de lexicographe avant d'écrire son célèbre cycle⁹», pourtant « ce n'est pas un linguiste¹⁰».

Les deux auteurs proposent une vision de la langue qui se rapproche sur un point. Elle a un pouvoir. Dans *Ward*, elle peut être considérée comme démiurgique, dans la mesure où elle est utilisée pour créer le monde fictif. Étant donné que Frédéric Werst rédige son œuvre en wardwedan, c'est elle qui permet de donner symboliquement vie aux différents personnages et aux récits. Elle est aussi créatrice dans la mesure où elle va apporter et inventer une nouvelle vision du monde qui ne peut s'exprimer que par elle. Cette idée ne se retrouve pas dans *Le Seigneur des anneaux* et il faut préciser que l'utilisation de l'écriture n'est pas la même. Comme le fait remarquer Frédéric Werst à propos de Tolkien : « il écrit en anglais et n'utilise ses langues que de manière ponctuelle, pour donner un peu de "couleur locale" à ses elfes, alors que j'écris directement en wardwesân et n'utilise le français que dans l'appareil critique et comme langue de traduction¹¹». Dans *Le Seigneur des anneaux*, la langue a un autre pouvoir, celui d'action. Cette particularité peut se voir notamment dans le deuxième tome. Lorsque les protagonistes sont en montagne, c'est la parole de Gandalf qui fait naître un feu à partir de rien, c'est aussi cette même parole qui fait ouvrir la porte de la Moria lorsque le magicien prononce le mot « amis ». Il faut tout de même préciser que cette spécificité n'est pas propre à Tolkien, dans la mesure où elle se retrouve dans la majorité des œuvres mettant en scène de la magie, où un mot, une formule, a toujours un effet précis sur le monde qui entoure les personnages. On peut donc conclure que dans les deux situations, les langues possèdent une forme de pouvoir démiurgique.

La mythologie est un point qui unit les deux auteurs, mais il existe une grande différence, qui va changer l'analyse. Dans *Ward*, les dieux et les créatures fantastiques n'ont pas d'existence réelle. Il s'agit simplement d'inventions ou de métaphores, alors que dans *Le Seigneur des anneaux*, les elfes, les nains et les divinités existent et peuvent intervenir auprès des personnages. Cette différence vient du monde dans lequel le récit se déroule. Frédéric Werst a dit dans un colloque sur *Ward*, que l'intrigue s'inspirait directement de

⁹ Marina Yaguello, *Les langues imaginaires - Mythes, utopies, fantasmes, chimères et fictions linguistiques*, Paris, Seuil, 2006, p.

¹⁰ Idem.

¹¹ Christine.Marcandier, « Ward : entretien avec Frédéric Werst », Paris, *Médiapart*, 2011, paragraphe 19

notre monde au XIII^e siècle¹². Dans l'univers imaginé par Tolkien, « nous sommes sans conteste devant un récit, situé dans un espace et un temps entièrement imaginaires. Pour utiliser la terminologie de Tolkien lui-même, Middle-earth est un "monde secondaire", un univers "sub-créé", dont les données géographiques et historiques sont absolument fictives même si le rythme des saisons et des jours y est celui que nous connaissons¹³ ». Malgré ces différences, le rôle de la mythologie reste similaire. Elle permet de structurer un monde de plusieurs manières et de lui donner une cohérence. Cet objectif peut se voir dans l'introduction de *Ward*, dans laquelle l'auteur explique que la littérature religieuse permet de fixer les comportements et les règles des habitants, mais aussi de fixer des lois qui vont guider leurs actions : « la loi de Parathon, en vigueur dans les provinces qui suivaient la juridiction de Kanamarkan, prohibait l'amour des garçons aux cheveux blonds. Celle de Mazra, plus souple, seulement des jeunes gens blonds aux yeux bleus » (*Ward*, page 160). Cette restriction vient directement de la mythologie. Dans les œuvres de Tolkien, les mythes et les légendes, qui dans l'histoire sont des faits véridiques, permettent de donner une cohérence globale à son univers, mais également de faire réfléchir le lecteur sur certains sujets. Comme l'explique le professeur Leo Carruthers dans un article du *Magazine littéraire* numéro 527 : « [la fiction et la mythologie] peuvent très bien communiquer des vérités éternelles sur la nature et les valeurs, sur l'amour, la fidélité, le courage, le sacrifice, la mort et la destinée humaine au-delà de la tombe. L'auteur désigne lui-même son œuvre par le terme "mythopédia" du grec *mythopoesis*, "création de mythologies"¹⁴ ». On constate d'ailleurs que cette idée se retrouve en partie dans *Ward*, avec le dieu du feu qui, par amour, brave des dangers et des règles établies. L'une des particularités qu'il faut prendre en compte chez Tolkien, c'est que son message est renforcé par le fait qu'il a constitué un panthéon. Contrairement à *Ward* où il n'existe qu'une mythologie officielle, *Le Seigneur des anneaux* propose une série de dieux et de déesses différents pour chaque peuple. Pourtant, que ce soient chez les nains, les elfes ou les hommes, toutes les divinités ont des sentiments humains, peuvent être amoureuses, loyales, courageuses, ressentir de la haine, être

¹² Reformulation des propos de l'auteur dans : « " Khhhhhhh " Frédéric Werst, La langue des Wards », Paris, Centre Pompidou, url : <https://tinyurl.com/y8w2jlf>.

¹³ Françoise Poyet, « Merveilleux et fantastique (?) dans *The Lord of the Rings* », in *Caliban*, n°16, 1979, pp.41-52.

¹⁴ Leo Carruthers, « Catholique mais syncrétique », *le magazine littéraire*, 2013, n°527, pps 62-63.

jalouses... On peut donc conclure que le rôle de la mythologie, dans les romans de Tolkien ou les pensées des Hommes.

Partie 3 : Frédéric Werst, démiurge du monde des wards

Comme tout monde fictif, l'univers de *Ward* a été créé par un auteur. L'objectif de cette partie sera de déterminer si Frédéric Werst, en tant qu'auteur, peut être considéré au même titre qu'un démiurge.

Les auteurs, des créateurs de mythologie, des inventeurs de mondes

D'après les croyances des wards, le monde a été créé par une série de dieux. Le tout premier étant Merzan, créateur de l'univers et père de toutes les autres divinités. Le roman étant un texte narratif, il faut qu'il possède un auteur, qui a eu pour objectif de créer un monde. Peut-on considérer que la mythologie ainsi que les différents démiurges présentés peuvent être mis au même plan que l'auteur en termes de création ? Les écrivains wards ont une grande place dans le roman. Ce sont leurs écrits, présentés aux lecteurs, qui permettent de reconstituer le monde qui a été créé. Nous pouvons remarquer que les différents créateurs de la mythologie ont été imaginés par un ou des écrivains wards. Il existe cependant une différence majeure entre un dieu et un écrivain. Si tous les deux peuvent être considérés comme des démiurges, il y a une distinction à faire entre un pouvoir de création primaire et un pouvoir secondaire. En effet, lorsque le dieu crée, son œuvre est intemporelle, alors que pour les auteurs, leurs textes sont soumis au temps et à la destruction. Il est donc possible de considérer les écrivains comme des créateurs, mais leurs créations ont des limites. Pourtant, il existe un autre point du roman *Ward* à prendre en compte, le fait que les divinités n'existent pas. Elles sont des inventions humaines, créées dans le but de donner une réponse à des questions auxquelles on ne peut pas répondre. Étant donné qu'il ne reste plus que les auteurs, ils peuvent être considérés comme les véritables démiurges.

Ward se caractérise par un rapport à la création, qui est multiple et complexe. L'objectif sera de voir comment le pouvoir démiurgique de l'auteur peut se retrouver de manière fragmentée et comment le roman joue sur la mise en abyme.

Frédéric Werst, dans son livre, nous présente un monde dans lequel il met en avant la littérature et sa production. La question de la mise en abyme est complexe et peut avoir de nombreuses définitions, mais parmi celles évoquées par le professeur Lucien Dällenbach dans *Le récit Spéculaire*, il n’y en a qu’une qui sera retenue : « En conséquence, l’on entendra par mise en abyme de l’énonciation 1) la “présentification” diégétique du producteur ou du récepteur du récit, 2) la mise en évidence de la production ou de la réception comme telles, 3) la manifestation du contexte qui conditionne (qui a conditionné) cette production réception¹⁵ ». Les trois points principaux de cette définition peuvent se retrouver dans le roman *Ward*. La réception ou la création du livre sont toujours évoquées dans les chapô introductifs, ce qui permet à Frédéric Werst d’introduire dans certains cas le contexte qui va avoir une influence sur la réception. Pour ce qui est de la présentification, voici la définition donnée par le CNRTL : « Rendre présent à la conscience ce qui est absent ou qui appartient au passé ». On peut d’ailleurs considérer l’œuvre *Ward*, comme ayant pour but principal la présentification d’une civilisation. De manière générale, les « réduplications » ont pour objectif de « suscite[r] la réflexion sur la narrativité du récit, et provoque[r] ainsi une prise de conscience de son fonctionnement¹⁶ ». Mais dans quelle mesure, ces mises en abyme fréquentes ont une influence sur la perception de l’auteur comme créateur ? Elles vont porter indirectement un discours sur ce statut démiurgique, en mettent en avant les coulisses de la création de leurs textes, qui varient en fonction de la nature des œuvres : les recherches, les enquêtes de terrain, la lecture d’autres productions littéraires pour nourrir les argumentations... Cela montre la complexité de la création pour un auteur. Les cas où les mises en abyme portent sur la mythologie permettent de porter un nouveau regard sur les écrivains. Ils ne peuvent pas être considérés comme des démiurges à part entière, dans la mesure où l’on est en face d’une cocréation. L’univers fictif de la mythologie ward vient d’une tradition orale. Ceux qui ont raconté ces histoires peuvent être vus comme des créateurs primaires. Puis, viennent les écrivains comme Uzeth Abis, qui vont créer une histoire en utilisant les dieux qui ont été imaginés. Ils sont alors des créateurs secondaires, dans la mesure où ils reprennent le travail réalisé par d’autres. On peut donc en déduire que les auteurs dans *Ward*, et par extension Frédéric Werst, ont un statut démiurgique et qu’il existe une hiérarchie.

¹⁵ Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire*, Paris, Seuil, 1977, p. 100.

¹⁶ Bal Mieke, « Mise en abyme et iconicité », In : *Littérature*, n°29, 1978, pp. 116-128.

Conclusion

Cette analyse de la démiurgie dans le roman *Ward* a permis de se rendre compte du rôle structurant et de l'importance de la mythologie dans les récits de fiction. Elle a également amené à changer la définition que l'on a du pouvoir créateur, dans la mesure où la langue peut y être incluse. Cette œuvre de Frédéric Werst, grâce aux réflexions sur les auteurs et aux mises en abyme, montre que l'écrivain peut être considéré comme un démiurge, au même titre que le dieu qu'il peut inventer.

Dans de nombreux cas, le roman *Ward* fusionne deux idées contradictoires pour créer une situation paradoxale. Il présente une littérature fictionnelle, qui a pour but de questionner celle de notre monde, en mettant en avant des moyens de production réels, dans un univers fictif.

Chapitre 2 : la description, créatrice de sens et d'imaginaire

Comment parler des lieux où l'on n'a pas été ? Cette question qui sert de titre à l'une des œuvres de Pierre Bayard, écrivain et essayiste français du XX^e siècle, peut se poser dans le cas du roman *Ward*. Nous avons un univers de fiction décrivant un peuple, mais également des lieux que personne n'a pu visiter. Cela n'empêche pourtant pas le lecteur de se faire une représentation précise de ces villes et villages. Mais cette description offre de plus grandes informations que la seule apparence de monuments ou d'œuvres d'art. Elle permet de déterminer le destinataire d'un livre. Elle peut également amener le lecteur à faire preuve d'imagination et à combler les vides laissés par l'auteur.

La description dans le roman permet-elle de déterminer si l'œuvre est écrite pour un membre du peuple ward, et le lecteur peut-il être considéré comme créateur lorsqu'il remplit les zones blanches de cette fiction ?

Cette étude se concentrera dans une première partie sur les différents éléments permettant de déterminer le destinataire de *Ward*, via la description de lieux et d'objets. La question du travail du traducteur sera également posée, puis l'analyse se portera sur la question des zones blanches dans le roman, pour déterminer dans quelles situations un lecteur peut avoir le titre de créateur.

Partie 1 : *Ward*, un roman à double destinataire

Le roman de Frédéric Werst présente une série d'œuvres littéraires du peuple ward. Lors de cette analyse, l'objectif sera de déterminer le destinataire dans différents textes, grâce aux références littéraires et aux descriptions. Autrement dit, comprendre si le livre s'adresse davantage aux membres de ce peuple fictif ou s'il est destiné à un lecteur appartenant à notre monde.

Un roman pour les Wards

Il existe plusieurs éléments qui peuvent prouver que l'œuvre rédigée par Frédéric Werst est destinée à un Ward. La poésie est utilisée de multiples fois dans le recueil et

certaines de ses particularités permettent de supposer qu'elle n'est pas écrite pour un lectorat réel. Si l'on prend le poème nommé « Les chants de Jedra », on peut constater tout un jeu de métaphores :

« Le monstre ressemblant au vautour de terreur, Le soleil qui s'acharne à dîner d'asticots, Squelettes maladifs, cauchemars putrescents, Le tyran au poignard, la pointe du scorpion, L'abîme que j'atteins à travers les errances, L'effroi nombreux devant le visage blessé, Le spectre qui tranche des doigts agonisants, Des tapis d'araignées, des criminels fangeux, Une dent géante dévorant des ordures, Le ruisseau de poison, la rivière de pus, Soupirs au désert absent qui n'a pas de centre » (*Ward*, page 91).

Dans cet extrait, on peut constater que tout un jeu de références est mis en place, mais qu'il n'y en a qu'une qui est explicitée, celle concernant le vautour. Le reste fait appel aux compétences de déduction du lecteur. Par exemple, « Le soleil qui s'acharne à dîner d'asticots » peut être analysé de la manière suivante. Parathon est le dieu représentant le soleil. L'un des textes nous explique que les divinités ne se « nourrissent que de lumière », ce qui suppose qu'un festin composé de matière peut créer chez eux un « empoisonnement ». Le chapitre « Le livre des légendes », qui nous donne cette information, est situé 49 pages plus loin, ce qui suppose qu'une lecture linéaire du roman rend impossible la compréhension du poème. Il s'agit donc, selon l'expression d'Umberto Eco, d'un texte fermé, qui ne s'adresse qu'à un public : « Ils feront en sorte que chaque terme, chaque tournure, chaque référence encyclopédique, soient ce que leur lecteur est, selon toute probabilité, capable de comprendre. Ils viseront à stimuler un effet précis¹⁷ ». Cette idée se trouve dans d'autres textes, comme « Le trône de Zaragabal », qui est en partie composé de références qui ne peuvent être appréciées que par le lectorat *ward*. Le roi est décrit de la manière suivante : « son visage se teintait quelquefois d'un rose pareil à celui des œillets de Zaro. Ses cheveux étaient blonds comme la bière d'Aen et ses lèvres semblaient avoir le rouge des cerises de Kanamarkan. Quant à ses yeux bleu clair, [ils ressemblaient] au plumage du geai qui s'envole au-dessus des eaux du lac de Phaz » (*Ward*, page 176-177). Cette description peut être considérée comme fermée. Le texte se base sur des références qui peuvent être séparées en deux. Une partie compréhensible pour n'importe qui, évoquant des éléments communs comme des cerises, de la bière ou un geai, et une seconde destinée uniquement aux

¹⁷ Umberto Eco, *Lector In Fabula*, Paris, Grasset, 1985, p.70.

membres du peuple ward. D'après ce qu'explique la note de bas de page, tous les noms propres font référence à des villes wards et donc à une culture, une identité nationale. On peut également constater que certains destinataires excluent le lecteur de notre monde. C'est notamment le cas dans le chapitre nommé « L'île de Waga ». Il s'agit d'une légende décrivant la première terre qui fut donnée aux hommes. Dans ce passage, il est possible de trouver un vocabulaire qui exclue une partie du lectorat fictif. Dans le texte en version originale, nous avons le terme « aber ». Si l'on regarde le dictionnaire du wardwesan, le mot existe sous cette forme dans la norme de Mazra. Il s'agit d'une version de la langue destinée principalement aux membres de la cour royale. L'autre écriture est quant à elle utilisée par le clergé :

« La grande majorité des textes écrits au I^{er} siècle respectent les critères de cette langue classique, qui survivra, sans grande altération, jusqu'au IV^e siècle. Néanmoins, une première division apparaît dès le début du siècle : à côté de la "norme classique de Mazra", il en existe une autre, dite "de Kanamarkan". Très peu de choses, en réalité séparent ces deux variantes : la seconde est légèrement plus archaïque, possède des règles de grammaire plus strictes, et ignore quelques-unes des voyelles prononcées à Mazra » (*Ward*, page 39).

Cela veut donc dire que le texte, en plus d'être destiné aux wards et non à un lecteur de notre monde, se coupe d'une partie de la population. Cette idée de destinataire est également confirmée par le chapô introductif, expliquant que l'auteur est « Issu d'une famille sénatoriale de la cité d'Aen » (*Ward*, page 291). Il est d'ailleurs surprenant qu'un texte prenant pour base une histoire religieuse, mythique, se coupe d'un lectorat religieux.

Ward, un travail d'ouverture et de diffusion

Malgré tous ces éléments montrant à quel point les textes sont écrits par des Wards et pour des Wards, on peut trouver tout un travail d'adaptation pour simplifier la lecture et pour rendre les textes accessibles à tout lecteur de notre monde. Le premier élément qui montre cet objectif est l'utilisation fréquente de notes de bas de page. Ces dernières peuvent apparaître dans plusieurs situations. Certaines sont utilisées pour expliquer une expression qui est propre aux Wards, comme « le cinquième horizon ». Par souci de fidélité, l'expression a été traduite de manière littérale et le fait d'en expliquer la signification est un acte important, car si la formulation avait été laissée telle quelle, sans autre explication, le

texte serait fermé. Mais un effort est fait par l'auteur pour ouvrir son univers fictif aux lecteurs, en expliquant que « les Wards considéraient le zénith comme l'un des points cardinaux, d'où l'expression " les cinq horizons" » (*Ward*, page 112). Il peut y avoir un grand nombre de notes, comme pour « Les tombeaux de Mazra », un recueil de poèmes qui en utilise quatorze. L'une d'entre elles est intéressante, car elle explicite un évènement historique, qui n'est connu que des wards. L'un des textes fait allusion à « la Guerre du Lac » et nous apprenons que cette bataille « a opposé le royaume d'Aghâr et les Maziriens. Elle a duré de 120 à 125 et s'est soldée par la défaite des envahisseurs étrangers » (*Ward* page 275). Cette note est importante, car sans elle, le lecteur de notre monde ne pourrait comprendre que la surface du poème.

Les questions de la traduction et de la langue jouent également un rôle dans l'accessibilité au texte pour tout lecteur. Cette idée peut être démontrée par ces deux extraits de textes, ayant un point en commun :

« Le savant Phanael, qui présidait l'école du Mazmar, voulut éviter la bataille car il savait que les troupes de la cité étaient inférieures, mais la prêtresse Manabwan, qui servait le dieu Kerman, lui reprocha la lâcheté d'une telle décision. C'est ainsi qu'après quelques semaines de combats, Zaragabal vainquit l'armée de Mazra » (*Ward* page 179),

« Je me suis entretenu avec quelques marchands qui sont de notre nation et qui résident à Jedra pour la plupart, ou dans une moindre mesure à Antawarathen et Saphagabal. Tous m'ont assuré que les habitants du Makdar étaient des gens calmes et loyaux. Un petit nombre d'entre eux ont entendu parler en termes élogieux de Mazra et de notre roi Zaragabal. Ils apprécient les marchandises que l'on fait venir de l'Aghar, et notamment notre poterie, nos vases et nos vêtements » (*Ward*, page 75).

Ces extraits ont été choisis, car dans les deux cas, nous sommes face à des textes qui, malgré un grand nombre de noms de lieux et de personnages étrangers, peuvent être compris par tous. La traduction est en grande majorité faite dans le langage courant, allant rarement dans le soutenu. Le premier extrait a été tiré d'un trône, « une chronique consacrée aux faits mémorables d'un roi, dont le ton est évidemment élogieux » (*Ward*, page 176), et le second est un passage d'un mémoire adressé au roi. Les deux genres supposent un registre de langage élevé, ce qui est en effet le cas, mais la traduction rend le

tout compréhensible pour la grande majorité des lecteurs. Cela pose la question de la fidélité à l'œuvre d'origine. Le traducteur Raimondo Filippi explique dans un article que :

« Le problème de la fidélité, et les deux solutions qui en découlent : la traduction littérale et la "traduction-interprétation", constitue un autre point de discordance dans les rangs de cette école. En règle générale, la philosophie idéaliste préfère la traduction littérale, le calque, mais sur ce point également, G. Gentile se distingue. En effet, non seulement il estime nécessaire l'interprétation du message et de l'œuvre d'art, mais il la considère, en outre, comme faisant partie intégrante du processus créatif et artistique ¹⁸».

On constate que Frédéric Werst, en tant que traducteur de son œuvre, décide de faire une traduction se rapprochant du littéral, mais avec certaines adaptations. Par exemple, des particularités de la langue, comme l'absence de virgules, ne sont pas respectées. Cela veut donc dire que le traducteur a décidé de fluidifier et de simplifier le texte pour le lecteur, mais qu'il reste fidèle à l'œuvre d'origine.

L'organisation, le placement des différents fragments, le choix des termes dans la traduction, tout cela semble l'aboutissement d'une réflexion collective, permettant une simplification et une ouverture des textes à un large public, renforcée par l'utilisation d'un « nous » de majesté, principalement dans les chapô et les notes de bas de page. « nous rendons par "démon" le terme *kamil*, qui ne possède aucune connotation malfaisante » (*Ward*, page 144). Cette citation montre que la traduction adapte la culture et les références en fonction du pays visé et fait une adaptation savante, car étymologiquement, le terme de démon ne renvoie pas forcément à un être maléfique, mais à un esprit servant d'intermédiaire entre le monde des humains et le monde des dieux, ce qui est le cas dans la légende utilisant ce terme. Dans le « Traité des quatre caractères », une note de bas de page permet de voir que dans certains cas, les traducteurs ont décidé de ne pas rester fidèles au texte d'origine pour faciliter la compréhension. La traduction utilise le mot de « corps », alors que l'auteur du passage emploie le terme de « corporéité ». Les deux termes ont une signification assez similaire, mais le premier est plus compréhensible, car relevant du langage courant. Tous ces éléments permettent de voir que le roman *Ward* est accessible pour le lecteur de notre monde, même s'il s'adresse à la population locale et même si les

¹⁸ Raimondo Filippi, « La théorie de la traduction en Italie au XXe siècle (1900-1960) », in *Équivalences*, 21e année, n°1-2, 1992, pp. 31-78.

textes ne sont pas écrits de manière à être compréhensibles par les autres peuples. Tout cela grâce au travail de traduction et d'adaptation.

Partie 2 : les zones blanches

Le roman *Ward*, comme toute œuvre littéraire, est marqué par ce que l'on appelle des zones blanches, des passages d'indétermination, des endroits qui ne sont pas forcément décrits. L'idée sera de démontrer que ces trous dans la description sont comblés de manière naturelle par tout lecteur et que ce procédé relève en partie d'un pouvoir de création.

Remplissage culturel des zones blanches

Dans une description de lieu, peu importe le réalisme et la quantité de détails qui peuvent être insérés, il existe forcément des éléments qui possèdent une existence dans la fiction, mais qui ne sont pas montrés au lecteur. Il est possible de séparer ces espaces incertains en deux groupes, ceux qui sont créés de manière naturelle et ceux qui sont réalisés volontairement par le narrateur.

Il est impossible techniquement de décrire tous les éléments d'une scène dans son ensemble. Rachel Bouvet dans son livre, *Topographie Romanesque*, l'explique en donnant l'exemple d'un quai de gare : « Dans un roman, ne figurent qu'un certain nombre de lieux, de pièces, d'objets. Par exemple, lorsqu'un personnage descend du train pour retrouver ses proches, je sais qu'il marche sur le quai, même si la gare n'est pas décrite, ni même nommée »¹⁹. Cette situation est naturelle et le lecteur va instinctivement combler ces vides avec une culture qu'il partage en commun avec les autres membres d'une même société. On retrouve cette idée dans le roman *Ward*. Il n'y a pas un grand nombre de descriptions dans cette fiction, mais toutes comportent des zones blanches. Le récit que l'on peut prendre pour exemple est « Histoire de Jadra ». Dans cette fiction, le personnage arrive dans une forêt, puis se confronte à un lion. Voici une partie du passage descriptif :

« Jadra arriva alors devant une grande forêt, qui semblait une très haute muraille et qui faisait obstacle sur la route du sud. Celle-ci s'appelait la forêt de Jaham. Comme le prince ne savait quel moyen trouver pour la traverser, pendant un moment il pensa rebrousser chemin, mais voici

¹⁹ Rachel Bouvet, *Topographie romanesque*, Rennes, Presse universitaire de Rennes, 2011, chapitre 5.

que derrière lui il vit une autre forêt, de sorte qu'il se trouvait dans une étroite clairière, encerclé par les broussailles. [Il rencontra un lion] qui se nommait le lion de Waran. Son pelage était cuivré comme l'incendie, et en guise de pectoral il portait des grelots de fer. [...] Le jeune homme put alors franchir la forêt. Après un moment, pourtant, il arriva que Jadra et le lion, ignorants de l'interdiction, entrèrent dans le domaine des nains qui avaient la charge de protéger la quiétude des forêts. Craignant d'être attaqué, les nains ripostèrent en envoyant leurs soldats, lesquels étaient des ronces et des chardons ailés » (*Ward*, page 287-288).

Cet extrait de « Histoire de Jadra » permet de se rendre compte qu'une description est un équilibre entre informations et zones blanches et que les détails qui permettent de déterminer le destinataire d'une œuvre sont parfois subtils. Le meilleur exemple au sujet de la description est le passage où le lion apparaît devant le protagoniste. Le narrateur donne deux éléments qui permettent de guider le lecteur dans sa représentation, les grelots et le poil cuivré. Pourtant, le lion en tant que tel n'est pas décrit et chacun peut se le représenter. Cet exemple fonctionne de la même manière que le quai de gare évoqué par Rachel Bouvet. Le lion est un animal connu qui n'a pas besoin d'être décrit pour pouvoir être imaginé. Pour cette même raison, le texte propose une série de paysages où d'éléments non décrits, comme la forêt, les nains ou les chardons ailés. Seuls deux types d'éléments sont décrits. Ceux sortant de l'ordinaire, avec la présence des grelots de fer et ceux relevant de la symbolique avec le pelage cuivré. Ces derniers peuvent être retirés sans gêner la compréhension du lecteur, mais ils se basent sur un code propre à chaque peuple et qui peut être analysé. Il s'agit d'ailleurs de ces détails qui permettent de définir le destinataire d'un texte. Ce lion est un animal magique ou divin et le texte le fait comprendre de manière indirecte. En français, le traducteur a choisi de traduire le passage par « Son pelage était cuivré comme l'incendie ». Si l'on étudie le texte en *wardwesan*, on remarque qu'il s'agit d'un jeu de mots, avec le terme « merza » cuivré qui est rapproché de « merzan » le dieu créateur de toute chose. Cette subtilité est impossible à rendre en traduction et montre que la lecture symbolique permet d'affirmer que ce chapitre s'adresse à la base, uniquement au peuple *ward*.

Il n'existe pas réellement d'élément descriptif pour ce lieu, pourtant chacun peut se représenter la scène. Chaque forêt imaginaire sera forcément différente. Cependant, il existera toujours une série de points communs, liés à une culture commune. Cet exemple est également intéressant sur le plan de la fiction. Il s'agit d'une forêt magique. L'absence de

détails ouvre donc la porte à tous les imaginaires sur une faune et une flore fictives, d'autant qu'il existe des créatures fantastiques qui, elles non plus, ne sont pas décrites, comme les nains ou les « chardons ailés ».

Dans certains cas, un narrateur ou un auteur peut être amené à parler de lieux où il n'est pas forcément allé. Cette idée est développée dans l'essai de Pierre Bayard, *Comment parler des Lieux où l'on n'a pas été ?* Il explique notamment que « Le fait que des écrivains, et, au-delà, de nombreux essayistes placés dans des situations où ils sont conduits à forger des fictions, parviennent à rendre réels des lieux qu'ils ne connaissent pas et à leur conférer une forme plausible d'existence pose en effet la question de savoir de quelle nature est l'espace dont traite la littérature et comment celui-ci parvient à trouver place dans le langage ²⁰ ». Il s'agit techniquement de la situation de Frédéric Werst, amené à évoquer des endroits qu'il n'a jamais pu visiter autrement que par son imagination. Cette idée valable pour l'auteur de *Ward* est aussi similaire pour ceux qui écrivent des romans se déroulant dans un monde fictif. Deux exemples seront étudiés en particulier, celui des mines d'or de Quarques et celui de la ville de Mazra. Ces deux extraits mettent en avant des lieux suffisamment connus pour ne pas avoir besoin de s'y déplacer pour en parler. Dans l'« Histoire d'Arkador », le personnage principal est puni par le roi et il est envoyé travailler dans des mines pour le reste de sa vie. Cette zone se passe de description, car comme l'explique la note de bas de page, « les mines d'or de Quarques étaient les plus célèbres dans tout l'empire de Zanabzân » (*Ward*, page 117). Cela veut donc dire que nous avons à faire à un lieu connu par tous. Cette mine a tellement été décrite et évoquée dans d'autres textes, qu'il n'y a pas besoin de la représenter dans une fiction. Son seul nom sert alors de support à la représentation. Nous avons donc une zone blanche, dans la mesure où il n'existe qu'un élément descriptif : « A cause de leur taille et de leur valeur, ces galeries étaient gardées, de jour comme de nuit, par des sentinelles nombreuses » (*Ward*, page 117). Cette description est excluante, dans la mesure où seul un Ward peut connaître ces mines et s'en faire une représentation précise, ce qui permet de renforcer l'idée que certaines zones blanches sont liées à des zones culturelles. Le deuxième exemple est celui de la ville de Mazra, où réside le roi Zaragabal. On pourrait comparer cet endroit à une capitale. Comme pour le cas précédent, il n'y a pas beaucoup de descriptions, mais nous avons l'évocation de plusieurs

²⁰ Pierre Bayard, *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été*, Paris, Les éditions de minuit, 2012, p.16.

bâtiments : « Il fit bâtir un palais au-dessus des quartiers de Mazra, dont la façade fut peinte en bleu, ainsi qu'une très haute tour, afin que la gloire de cité fût aperçue de tout le pays » (*Ward*, page 179-180). Nous avons à faire à des monuments iconiques. Même si un Ward n'est jamais allé dans cette ville, il va être en mesure de décrire avec précision ces deux édifices. Cette idée est évoquée dans l'ouvrage de Pierre Bayard : « A force d'être fréquenté par les livres et leurs lecteurs, [les lieux], finissent par leur ressembler en se pliant, avec obligeance ou réserve, à l'image qui est donnée d'eux²¹».

On peut donc supposer que le remplissage des zones blanches est un acte instinctif, qui peut être plus ou moins important en fonction de la liberté offerte au lecteur. Ces espaces d'indétermination peuvent être excluants et ne s'adresser qu'à un type de lectorat particulier. On constate également qu'il n'y a pas forcément besoin de décrire un lieu pour qu'il puisse faire image.

Zones blanches et pouvoir de création

Il est possible dans certaines situations, de considérer le remplissage des zones blanches comme un pouvoir de création. Cette analyse a pour but de montrer les limites de ce raisonnement et de déterminer dans quels cas il peut être appliqué dans le roman *Ward*. Tout d'abord, il est important d'établir une distinction nette entre l'auteur et le lecteur. Le premier peut être considéré comme un véritable démiurge. Il crée son propre monde et lui donne symboliquement vie, en mettant en scène les différents personnages. Le lectorat, malgré la puissance que peut avoir son imagination, ne peut pas être mis au même niveau. C'est pourquoi, il faut séparer les deux compétences, avec une capacité de création principale et une qui serait secondaire, auxiliaire. Cette différenciation possède une particularité intéressante. Si le monde imaginé par l'auteur est fixé par le livre, les petits détails comblés par le lecteur peuvent changer. Chacun, en fonction de son vécu, de ses connaissances, de ses goûts, de ses intérêts, remplira les blancs d'une fiction de manière différente. De plus, une même personne, en grandissant, va vivre des expériences différentes, ce qui veut dire que l'âge est également une variable qui peut amener, à partir d'un même livre et d'un même individu, à des résultats différents.

²¹ Idem, p.42.

Il faut également prendre en compte une autre variable, lorsque l'on parle de ce pouvoir créateur du lecteur. Le genre littéraire va en effet avoir un impact et créer deux situations possibles. En fonction de l'œuvre lue, le remplissage d'une zone blanche va pouvoir être considéré ou non comme un acte de création. Voici deux exemples tirés du roman *Ward*, où l'on ne peut pas considérer le lecteur comme un potentiel créateur :

« Les artisans qoba sont réputés pour la grande qualité de leur orfèvrerie. À Jedra, on fabrique des épées, des couteaux ou des boucliers qui surpassent en beauté et en résistance tout ce qu'on produit chez nous. La bourgade d'Ethaban tire sa renommée de la fabrication de cuves et de chaudrons, de même que Nadagh doit la sienne à la production de chariots » (*Ward*, page 76-77),

« Au-delà du pont, on pénètre dans l'enceinte sacrée en passant sous deux portes successives qui sont peintes en bleu vif, comme le sont aussi la plupart des bâtiments religieux. Sur la droite, on voit le palais du supérieur qui s'occupe de diriger le village et le sanctuaire. Dans cet édifice récent, bâti dans le style aenais à grand effort d'arcs et d'arcs renversés, se trouvent la résidence du grand-prêtre » (*Ward*, page 256).

Dans le premier cas, on ne sait pas à quoi ressemblent les différents objets qui sont créés par les artisans. Le lecteur est donc amené à imaginer des boucliers ou des épées. Pourtant, cela ne relève pas du pouvoir de création, même secondaire. À l'intérieur du roman, ce texte n'est pas considéré comme étant de la fiction. Il se réfère à des éléments que tout le monde peut se représenter. Il s'agirait plus d'une transposition, car l'on utilise des connaissances que l'on a sur notre monde pour remplir les blancs d'une histoire. Dans son livre *Topographie romanesque*, Rachel Bouvet cite le philosophe français contemporain, Gilles Tiberghien : « imaginer n'est pas simplement "évoquer une image", c'est aussi se représenter une chose en fonction de l'expérience que nous en avons et par rapport aux possibilités que nous projetons en elle ou à partir d'elle ²² ». Il s'agit justement de ce qui se produit ici. Peu importe si l'épée que l'on imagine se rapproche plus de celle des romains, des français ou des perses, nous basons notre représentation par rapport à nos connaissances. Pour le deuxième exemple, celui décrivant le temple, on peut se rapprocher d'un acte de création secondaire, mais on tombe sur une nouvelle limite. Il est possible, à partir de cette description, de se représenter plusieurs versions d'un même édifice. Pourtant, la pensée du lecteur est guidée par une série d'indications. Nous avons la couleur

²² Rachel Bouvet, *Topographie romanesque*, Rennes, Presse universitaire de Rennes, chapitre 5, 2011.

principale, ainsi que la forme géométrique la plus utilisée dans le style architectural. Il s'agirait plus d'un acte de complétion, dans la mesure où la base sur laquelle on peut imaginer est déjà construite. Mais il existe un type d'œuvres littéraires, dans lequel nous avons un véritable travail de création, il s'agit de la fiction. Si l'on prend le chapitre nommé « Le voyage de Wagor », nous avons plusieurs éléments non décrits et ne se référant à aucune réalité. C'est le cas pour les « chiens de la mer » ou « le temple de lumière ». Le fait d'imaginer est ici un véritable acte créateur, car rien de vient influencer la représentation propre à chaque lecteur.

Le remplissage d'une zone blanche, pour pouvoir être considéré comme un acte de création, dépend également d'un autre facteur. Si l'on reprend l'exemple du quai de gare cité par Rachel Bouvet, dans *Topographie Romanesque*, on se rend compte que le fait de combler les trous, peut être considéré comme un réflexe, que l'on fait inconsciemment. Mais pour que cela soit vu comme une création, il faut que l'on dépasse le stade de l'instinct. Imaginer ce qu'est une « Forêt de Feu » est un exercice mental. Il faut se poser et réfléchir à l'apparence que cela pourrait avoir. Rien ne peut être créé sans un effort de la part du lecteur. Les conditions, pour qu'un acte de création secondaire soit effectué lors du remplissage d'une zone blanche, sont donc une absence d'indications pouvant guider la pensée et la représentation, ainsi qu'une visualisation qui soit le fruit d'une réflexion.

Conclusion

Le roman *Ward* et plus précisément sa traduction permet de s'interroger sur la question du destinataire, mais également sur la manière dont un choix éditorial peut avoir des conséquences sur la perception et la compréhension d'une œuvre. Les zones blanches, quant à elles, offrent au lecteur la possibilité d'endosser le rôle de créateur, de manière indirecte et secondaire. Mais ce cas est-il également valable pour l'auteur ? On sait, grâce à l'une des interviews, que Frédéric Werst dessine les styles architecturaux des monuments wards²³. Il a donc une vision très précise pour une partie de son œuvre. Mais pour un élément secondaire comme le sapin Serzan, évoqué une seule fois, possède-il une

²³ Reformulation des propos de l'auteur dans Christine Marcandier, « *Ward* : entretien avec Frédéric Werst », Paris, *Médiapart*, 2011, paragraphe 19, Url : <http://tinyurl.com/y2tbndnc>.

représentation finie ? Ne pourrait-on pas considérer que le créateur du roman *Ward*, doive compléter, dans certains cas, les vides de son propre monde à la manière de n'importe quel lecteur ?

Chapitre 3 : la langue, une créatrice de monde

Le roman *Ward* interroge directement la question de la démiurgie, la création de monde, par plusieurs biais. Mais il en existe un qui n'a pas encore été analysé, celui de la langue. Frédéric Werst a créé un véritable langage, le wardwesan. Comment ce dernier, questionne-t-il le rapport que l'on peut avoir avec la question des néologismes, dans la mesure où la langue créée par l'auteur n'est composée que de mots inventés ? Si l'on considère la langue comme étant démiurgique, est-il également possible d'élargir le propos en affirmant que le traducteur possède un rôle, soit de créateur, soit de cocréateur ? En effet, si un texte passe d'une langue à l'autre, il y a forcément un changement au niveau de la symbolique ou au niveau des références, ce qui permet de penser qu'une traduction est en soi une forme de recréation. Cette langue inventée est centrale dans cette fiction, mais constitue également la base sur laquelle l'auteur s'est appuyé pour construire son histoire. Parmi les différents écrivains ayant traité avec les langues imaginaires, on peut à nouveau évoquer l'œuvre de Tolkien. Même s'il existe des différences au niveau de son utilisation, les deux écrivains considèrent la langue comme étant un moyen de création. Le wardwesan a un double rapport au pouvoir démiurgique de la langue. En plus d'être utilisé pour créer un monde, il transmet une vision du monde qui lui est propre et qui peut être étudiée. En cela, Frédéric Werst a un double statut de créateur, car en plus d'inventer une civilisation, il invente la manière dont cette dernière percevait son environnement.

Comment le roman *Ward* met-il en avant l'importance du traducteur et de son statut de cocréateur et comment le wardwesan, à la manière des langues imaginées par Tolkien, transmet-il une vision du monde qui lui est propre ?

Dans un premier temps, l'objectif sera de déterminer comment le roman de Frédéric Werst montre l'importance que peut avoir le traducteur dans la diffusion d'une connaissance et dans la création d'un nouveau rapport au texte. Puis, la question se portera sur la langue en tant que telle et sur la manière dont elle peut transmettre une nouvelle vision du monde. Finalement, l'analyse se concentrera une nouvelle fois sur l'importance que prend la langue dans les œuvres de Tolkien et sur la manière dont *Ward* et *Le Seigneur des anneaux* se rassemblent autour d'une idée commune.

Partie 1 : Le traducteur, un cocréateur

En écrivant un roman dans une langue imaginaire, Frédéric Werst pose la question de la traduction et de la manière dont cette dernière peut avoir un impact sur la perception que peut avoir le lecteur, du monde qui lui est présenté.

Le rôle de la traduction dans *Ward*

La traduction est une pratique qui prend une place primordiale dans le roman *Ward*, étant donné que l'œuvre se présente comme une anthologie bilingue. L'idée est de déterminer dans quelle mesure le fait de traduire une œuvre implique une recréation. Cela peut être analysé sous deux angles différents. Celui des choix réalisés par le traducteur, mais également celui de la langue elle-même qui véhicule des particularités ou des subtilités qui ne peuvent pas être retranscrites.

Les différents choix lors d'une traduction peuvent avoir un impact sur la perception que l'on peut avoir du texte. Cette idée peut se voir de manière directe dans *Ward*, avec entre autres, la gestion des ponctuations. Le wardwesan a pour trait caractéristique de ne posséder que le point et le point d'interrogation pour donner des informations sur la lecture des textes. Cependant, pour rendre la traduction plus accessible, Frédéric Werst a choisi de rajouter des virgules, des points-virgules, des deux points... Cela peut paraître minime ou insignifiant, mais il s'agit techniquement d'une recréation du texte. En effet, si les auteurs wards décident de ne pas ajouter de repères pour les lecteurs, cela suppose une certaine liberté pour ces derniers, qui va être restreinte, mais qui va permettre une compréhension plus fine du texte et des propos. Le traducteur peut également décider si une note de bas de page doit être placée. Il arrive que certains textes symboliques ne présentent pas d'indications pour guider le lecteur et lui permettre de comprendre toute la subtilité de l'œuvre. Cette idée peut se voir notamment dans deux poèmes : « Les anciennes élégies du Phaz » et « Le phazaron d'Algazir ». Voici un extrait de ce dernier :

« Le héron martelait les gouttes de diamant. Son bec, dans la crevasse, est l'épée d'un tyran, Irrité d'appétit, col visant le poisson. Il travaille en soldat vigilant et adroit. Mais une erreur, hélas, et voici la famine. Le maître doit tuer, sinon c'est lui qui meurt : L'eau, minuscule espoir, ne l'a jamais nourri. Ainsi que cet oiseau, le tranchant veut la chair, Et l'on vit dans la vie, mais au bord de la mort. [...] Dans le mystère gris, le hibou se voit seul. Sous les feuilles du saule, aime-t-il l'insomnie ? Ses

yeux, non de myopie, sont lampes perspicaces, La nuit de l'évidence éclaire sa vision : Il perçoit le moustique annulé par la brume. Et va cueillir la perche au-dedans de l'eau froide. Mais un vol de mésanges fait sa nostalgie, Il soupire un regret pour son allure hirsute : Sur l'arbre il ne rencontre aucune compagnie » (*Ward*, page 136-137).

Cet extrait, présentant deux poèmes, permet de se rendre compte des changements et des variations qui résultent de la traduction. Il faut savoir que la poésie des wards, le phazaron, obéit à des règles précises. Certaines sont aisées à reproduire pour le traducteur, comme l'obligation d'utiliser un ton qui peut être soit élégiaque soit méditatif. Mais on peut constater certains écarts volontaires, qui ont pour but de faciliter la lecture du lectorat réel. La première différence notable se situe au niveau du rythme du poème. Traditionnellement, les Wards utilisent onze syllabes. Pourtant, le traducteur a opté pour des alexandrins classiques. On peut avancer deux hypothèses pour expliquer ce changement. Premièrement, le fait que la traduction s'adapte à la culture cible. En France ou dans d'autres pays d'Europe, le vers classique contient douze syllabes. Il serait perturbant pour le lecteur de ne pas retrouver un rythme qui lui est familier. Deuxièmement, il peut s'agir d'une adaptation culturelle. Chez les Wards, le phazaron est une forme noble de la poésie et il est marqué par onze syllabes. Dans notre monde, les genres nobles comme la tragédie ou l'épopée, possèdent des alexandrins. On peut donc supposer qu'en utilisant douze syllabes, le traducteur montre indirectement au lecteur, l'importance et la noblesse de ce type de poésie pour ce peuple imaginaire. La dimension créatrice de la ponctuation peut se voir dans cette série de poèmes. Dans la version en wardwesan, il n'existe pas de point ni de virgule, même à la fin des strophes. Cela veut donc dire que le lecteur est le seul à choisir la manière dont il va lire et comprendre le texte. Dans certaines situation le sens peut légèrement changer. Par exemple, il est possible sans indication de lire « Le hibou se voit seul sous les feuilles du saule. Aime-t-il l'insomnie ? ». De même, il est possible de lire : « Le hibou se voit, seul, sous les feuilles du saule. Aime-t-il l'insomnie ? ». Dans cette situation, la solitude est mise en avant, ce qui était moins le cas pour les autres versions. La ponctuation est aussi créatrice de sens. En venant la fixer, le traducteur permet une meilleure compréhension du texte, mais en même temps, restreint la liberté du lecteur. Le poème concernant le hibou est intéressant, car il présente deux moments distincts. Un premier où la version originale est plus subtile que celle traduite et un deuxième où la situation est inversée. Certaines rimes dans une langue peuvent ne pas être traduisibles dans une autre. Cette idée se voit avec les

termes « yamen » et « yawen », qui signifient respectivement « myopie » et « lampe ». Les deux mots sont réutilisés dans la version traduite, mais le jeu des sonorités est absent. À l'inverse, les liens qui unissent « seul » et « saule » n'existent pas en wardwesan. Le traducteur a donc un statut double. À la fois il atténue la subtilité du texte, mais en même temps, il vient la renforcer à certains moments.

L'écrivain et traducteur, Jean-Yves Masson, a rédigé un article complet dans la revue *méta*, sur la dimension créatrice du traducteur. Il explique en citant les paroles de Monsieur de la Palice, que : « En tant qu'objet littéraire, un livre traduit a en réalité deux auteurs : l'auteur du texte source et le traducteur en tant qu'il est " l'auteur " du texte cible ²⁴ ». Cette idée, qui permet de justifier le statut de créateur, prend une importance particulière dans le cadre du roman *Ward*. Il est admis que l'auteur possède un pouvoir démiurgique dans la mesure où il va créer son œuvre, inventer la vie de ses personnages... Mais dans le cas de Frédéric Werst, auteur et traducteur sont la même personne. Le traducteur doit-il avoir le statut d'auteur et par conséquent de créateur ? Cela a pour effet de changer le regard que l'on a sur cette traduction. S'agit-il d'une adaptation ou d'un véritable acte de recréation, dans la mesure où l'auteur traduit son œuvre longtemps après de manière à la redécouvrir ²⁵ ? Cette idée de traduction, qui serait paradoxale, se retrouve à plusieurs niveaux dans le roman *Ward* et notamment dans l'introduction. L'auteur explique directement au lecteur que la traduction qu'il va lire se rapproche du littéral. Comme l'explique Jean-Yves Masson : « [le traducteur] est-il un esclave au service de l'œuvre qu'il traduit ? Les mêmes qui lui déniaient tout droit à se prétendre créateur seront souvent les premiers à trouver mauvaise une traduction " servile ", à savoir le " mot à mot " que la tradition occidentale presque unanime refuse depuis Cicéron ²⁶ ». Pourtant, Frédéric Werst est un traducteur qui va recréer un univers, même si les mots sont inchangés. Même si sa traduction se rapproche du mot à mot, elle reste tout de même un acte de création. Cette idée est d'ailleurs justifiée par l'un des philosophes wards. Dans le chapitre nommé « sur le bonheur », l'auteur retranscrit les propos du philosophe Atwashon qui pose la question de la traduction :

²⁴ Jean-Yves Masson, « De la traduction comme acte créateur : raisons et déraisons d'un déni », in *Méta*, n°3, 2017, pps. 635-646, Url : <https://tinyurl.com/y7vublsw>.

²⁵ Tiphaine Samoyault, Frédéric Werst, « " Khhhhhhh " Frédéric Werst, La langue des Wards », Paris, Centre Pompidou, 08/03/2013, url : <https://tinyurl.com/y8w2jlqf>.

²⁶ Jean-Yves Masson, « De la traduction comme acte créateur : raisons et déraisons d'un déni », in *Méta*, n°3, 2017, pps. 635-646, Url : <https://tinyurl.com/y7vublsw>.

« La traduction comprend certes le passage d'une langue à une autre, mais encore tous les textes et les discours écrits, dans la mesure où tout auteur est en même temps une sorte de traducteur. L'auteur dit en effet des choses qu'il est seul à comprendre dans une langue étrangère, au sujet d'une réalité extérieure qu'il est le seul à connaître, mais qu'il peut, grâce à l'écriture, exprimer et transmettre à autrui. Ainsi tout savoir est toute littérature méritent le nom de traduction, même sans différence de langue » (*Ward*, page 213).

Si l'auteur et le traducteur sont similaires, alors il est possible d'affirmer que le pouvoir de création de l'un est valable pour l'autre.

Partie 2 : La langue wardwesan, médiatrice d'une vision du monde

Une langue, qu'elle soit réelle ou fictive, a une influence directe sur la manière dont on perçoit son environnement. Un article paru dans le magazine *Anthropologie et Société*, résume les propos et les hypothèses du linguiste et anthropologue Benjamin Lee Worth. Ce dernier explique que :

« notre langue maternelle trace les lignes suivant lesquelles notre esprit décompose le réel. Notre classement des phénomènes en catégorie et en genres ne s'impose pas comme une évidence [Les phénomènes linguistiques] sont spécifiques à chaque langue et en constituent la base formelle ou la "grammaire". De cette constatation découle ce que j'ai nommé le "principe de la relativité linguistique". En termes simples, ce principe établit que les utilisateurs de grammaire très différentes se représentent le monde différemment parce que celles-ci dirigent leur attention sur des choses différentes et les amènent à faire des observations différentes ²⁷».

Cette idée est valable pour toutes les langues. Mais peut-elle s'appliquer dans le cas d'un langage entièrement inventé ? Si le wardwesan n'a pas été créé dans le but d'être appris ou parlé, peut-on alors affirmer qu'il transmet toujours une vision du monde et comment définir cette dernière ? Tout d'abord, il est important de donner une définition claire aux différents termes. La question de la vision du monde apportée par la langue va se concentrer principalement sur deux aspects : l'absence de certains mots et la question de l'étymologie. L'une des premières particularités que l'on peut constater est que le

²⁷ Regna Darnelle, « Benjamin Lee Whorf et les fondements boasiens de l'ethnolinguistique contemporaine », in *Anthropologie et Société*, n°3, volume 23, 1999, pps. 53-68, url : <https://tinyurl.com/ya2xzwao>.

dictionnaire en wardwesan ne contient pas le mot « être ». Il s'agit d'une symbolique forte, dans la mesure où les habitants ne peuvent pas affirmer leur existence et ne peuvent pas se considérer comme être pensant et vivant. On peut également remarquer que cette idée est en lien avec leur quête pour trouver leurs origines. Symboliquement, s'ils n'ont pas de passé, dans la mesure où ils ne peuvent pas le connaître, ils ne peuvent pas non plus avoir de présent. Cette idée est justifiée dans le lexique, où le terme « être » peut exister seulement au passé « ne plus être », ou au futur « ne pas être encore ». Le regard porté par les Wards sur eux-mêmes est aussi instructif sur leur vision du monde. D'après le dictionnaire, le terme « ward » signifie « troupeau ». Cela permet de montrer deux idées principales. Premièrement, le mot troupeau est employé pour désigner des animaux et non des humains. Cela veut donc dire que les Wards contestent symboliquement leur humanité. Cela peut être mis en relation avec l'idée précédente. Un animal ne peut pas avoir conscience du fait d'exister, ce qui permettrait d'expliquer pourquoi le terme « être » n'est pas dans le vocabulaire. Deuxièmement, le terme de troupeau désigne un ensemble, un groupe, ce qui permet de supposer que dans la vision du monde des Wards, le pluriel a plus d'importance que le singulier. On remarque également l'absence de deux autres mots. Il s'agit de « bien » et de « mal ». Il est important de préciser que les Wards comprennent ces deux notions. Cela est d'ailleurs démontré par le fait qu'ils possèdent une justice. Mais ils ne peuvent pas donner une définition ou évoquer de manière directe le bien et le mal. Si l'on y réfléchit, cela offre une vision du monde complexe qui s'écarte de celles que l'on connaît. En effet, l'absence de ces deux idées opposées permet d'affirmer que les Wards ne voient pas leur environnement de manière binaire. Cette idée est d'ailleurs visible dans leur mythologie, où il n'existe pas de dieu ou de déesse purement bon ou absolument maléfique.

Parmi les différents éléments permettant de comprendre la vision que les Wards avaient de leur monde, on peut s'appuyer sur l'étymologie. Les mots, que ce soit dans la réalité ou dans cette fiction, sont reliés entre eux. En analysant la structure d'un mot, il est possible de le rattacher à un ou plusieurs autres mots. Le professeur Francis Bar, explique dans un de ses articles quelles seraient les spécificités que devrait avoir une langue pour faciliter les études étymologiques : « Pour que le danger de commettre d'énormes méprises en rapprochant, à travers l'espace et le temps, des mots d'aspect analogue, n'existât point, il faudrait s'exercer sur un idiome dont les formes n'auraient jamais varié [...] tout cela serait

assez limpide, si l'on suppose aussi que cet idiome n'aurait eu de contact avec aucun autre. Enfin, pour donner toutes leurs chances aux étymologistes amateurs, il faudrait que le vocabulaire ne contînt point d'homonymes²⁸». Les trois idées principales se retrouvent, d'une certaine manière dans le wardwesan. Même si la langue évolue, il y a très peu de changements pendant les quatre premiers siècles²⁹. De plus, ce langage s'inspire très peu des autres et il n'existe presque pas d'homonymes. Voici un extrait de la « Lettre sur les principe de l'étymologie » :

« La *Lettre sur les principes de l'étymologie* a été composée par Atwashon à l'intention de Zuron, qui avait demandé conseil au sage de Saphagabal tandis qu'il s'interrogeait sur l'origine du nom "Ward". Le texte, relativement court mais systématiquement illustré d'exemples précis, a sans aucun doute guidé Atwashon lui-même dans ses propres recherches lexicographiques, lesquelles aboutiront à *l'Inventaire étymologique de la langue wardwesan*. Atwashon distingue le "sens" (*nera*) et la "prononciation" (*zamagh*) d'un mot, en soulignant qu'il faut toujours garder à l'esprit ces deux aspects quand on s'occupe d'étymologie. Il recense les principaux préfixes et suffixes qu'il faut éliminer pour retrouver une racine. Son intuition la plus originale concerne la valeur étymologique des sons eux-mêmes : il montre ainsi que les consonnes ont plus de poids que les voyelles. Par exemple, il est certain que *jera* ("étranger") se rattache à *jaran* ("venir"), bien que la première voyelle des deux mots diffère. De même, pour *karm* ("moitié") et *kirman* ("redoublement"). Ce principe consiste donc à dégager la "racine consonantique" (*wanranan ab obazand*). Pour y aider, le philosophe élabore la notion de "lettres sœurs" (*zand ab knaen*) » (*Ward*, page 186).

Ce texte, présentant les théories étymologiques des Wards, permet de montrer la manière dont la langue influence leur rapport au monde. Tout d'abord, il faut préciser que l'exercice étymologique est simplifié dans cet univers fictif, dans la mesure où seuls deux éléments sont à prendre en compte. Il faut savoir que les mots, dans cette langue, sont tous reliés entre eux. Dans certaines situations, un terme peut être rattaché à une dizaine d'autres, ce qui crée des réseaux de sens complexes. Cela veut donc dire que les Wards perçoivent un monde où les objets et les concepts sont interconnectés. Pour reprendre l'exemple utilisé dans le chapitre, le mot « étranger » est lié à celui de « venir », ce qui crée une logique cohérente qui est propre aux Wards. Si l'on regarde l'étymologie du même mot en français, « étranger » vient de *extraneus*, qui signifie étrange ou extérieur. Cela veut donc

²⁸ Francis Bar, « La méthode étymologique de Ménage », In *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1959, n°11, pp. 265-272.

²⁹ Reformulation de l'introduction à la page 39.

dire que dans la langue française, l'étranger se définit davantage par rapport à sa différence. On peut également s'intéresser à la question du lien entre « moitié » et « redoublement ». Ces deux termes sont opposés, mais la langue a pour effet de les rapprocher. Le wardwesan est donc une langue où chaque mot est à prendre dans un ensemble, si l'on veut comprendre toute sa subtilité. Le fait que dans ce chapitre tous les exemples soient doubles, vient d'une particularité grammaticale. Dans ce langage créé par Frédéric Werst, il existe le « duel », qui est une forme possédant une conjugaison propre, située entre le singulier et le pluriel. Cela implique que tous les couples d'éléments et d'idées sont mis en avant. Cette analyse permet de constater que cette langue fictive, créée à partir de l'imagination d'un auteur, peut transmettre une vision du monde qui lui est propre.

Partie 3 : *Ward* et *Le Seigneur des anneaux*, deux langues mythologiques

Parmi les différents auteurs, dont le travail peut être mis en relation avec l'œuvre de Frédéric Werst, Tolkien est celui qui offre le plus de liens. Comme il a été dit précédemment, les deux écrivains, malgré leurs multiples différences, proposent chacun une vision du monde qui s'exprime par le biais d'une langue fictive. Les autres points communs comme la présence d'une mythologie développée ou la volonté de décrire un monde dans son ensemble, découlent directement de cette question du langage. Le chercheur, Jérôme Dutel, a rédigé un article sur le roman *Ward* en se concentrant sur la question de la langue et de son utilisation. D'après lui :

« S'il est vrai, comme le dit Ludwig Wittgenstein dans le *Tractatus logico-philosophicus* (1918), que " les limites de mon langage signifient les limites de mon propre monde ", il faut bien en effet pour qu'un autre monde -celui de la fiction, de l'imaginaire et de l'imagination- s'installe, qu'un langage différent se manifeste et prenne corps. Ainsi, dans les littératures de l'imaginaire, le recours à la néologie devient une nécessité ontologique. La néologie joue alors un rôle diégétique, et le mot-fiction, avec son cortège de de xénismes, d'hapax ou de pérégrinismes, renvoie au paradigme absent cher à Marc Angenot ³⁰ »

La langue fictive est donc la clé pour pouvoir faire vivre un monde imaginaire. Cette question sur les limites du langage peut-elle s'appliquer dans ces deux œuvres et quel est

³⁰ Jérôme Dutel, « *Ward* (I^{er} et II^e siècles) de Frédéric Werst (2011), un roman français ? », in *Recherches en Langue et Littérature Françaises*, n°10, année 6, pp.42-48.

son impact sur leurs contenus respectifs ? Dans *Le Seigneur des anneaux*, le monde qui est présenté est vaste et complexe. Ce qui fait la richesse de cette œuvre, c'est la multiplicité des langues inventées. Leurs interactions permettent de créer une multiplicité des points de vue. Prise séparément, chacune propose une vision du monde qui lui est propre, mais ces langues ne sont pas développées comme le *wardwesan*. Si l'on compare la langue elfique, la langue du Mordor ou celle parlée par le magicien Gandalf, chacune se base sur une grammaire différente, sur des nouvelles relations entre les mots. Ces deux éléments permettent à une langue d'exprimer un point de vue sur le monde qui lui est propre. Chacune, individuellement, possède de nombreuses limites et par conséquent ont une vision du monde qui est réduite. Il s'agit de l'entrecroisement de ces différents langages qui permet à un même lieu, La terre du milieu, d'être aussi riche, car toutes les visions du monde imaginées par l'auteur vont être en interaction. Au niveau symbolique, on peut constater l'importance de l'Anneau unique, le plus puissant de tous, qui permet entre autres, de comprendre directement toutes les langues sans avoir besoin de les apprendre. Cela veut donc dire que son porteur a accès à une compréhension plus fine et plus juste du monde qui l'entoure.

Si une langue permet de transmettre un point de vue unique, il est possible de considérer que les mythologies relaient les visions du monde des langues qui les véhiculent. Cette idée peut être perçue dans différents mythes *wards*, comme dans le chapitre nommé « La généalogie des dieux ». L'extrait qui va suivre commence à partir du moment où le dieu Argabal a vaincu ses deux frères, le soleil et la lune :

« C'est pourquoi Argabal réussit facilement à vaincre ses deux frères. Et il épousa Wagan, qui est la terre, et il donna pour commandement à ses frères d'illuminer celle-ci chacun à tour de rôle. Et de son union avec Wagan, Argabal engendra les déesses et les dieux Mantazael, Kamin, Zaraen et Agarabdon. Quant à son nom, Mantazael devint la déesse de la beauté ainsi que du destin qui est la mort. La déesse Kamin avait autorité sur la famille et sur le mariage. Et pour ce qui est de Zaraen, il créa les langues et les nations. Quant à lui, Agarabdon créa les sentiments que sont l'amour et la haine. Cependant Argabal disparut pour des siècles au-delà de l'univers, de telle sorte que la déesse de la terre devint la seule souveraine dans le ciel. Alors Mantazael aux yeux noir et bleu s'unit à Wardo, le dieu de l'eau et des jardins, et elle mit au monde trois enfants qui, pour leur noms, furent premièrement Wathra, la déesse de la guerre et de la folie, et deuxièmement Wyris, le dieu qui fut l'inventeur de l'oubli, et troisièmement Xaram, la déesse de la paix. » (*Ward*, page 29).

Cet extrait présentant la création du monde selon la mythologie ward permet de voir que la vision du monde transmise par une langue a des répercussions sur les récits de fiction et de genèse. Pour rappel, le wardwesan considère que tous les couples ont une grande importance et qu'un terme doit être pris et considéré dans un ensemble. Tout d'abord, on peut remarquer dans la première partie du texte, le fait que les différentes divinités se présentent par paires, ce qui est cohérent. Cette idée est également visible dans les fonctions des dieux et des déesses qui sont doubles dans la majorité des cas : «beauté / destin», «famille / mariage», «langue / nation»... Dans le vocabulaire des Wards, les mots sont reliés entre eux, lorsqu'il peut y avoir un lien technique ou philosophique qui les unit. Les deux derniers exemples sont cohérents avec cette idée, car la relation entre ces couples de mots est évidente. Mais pour ce qui est du lien qui peut unir « beauté » et « mort », il faut se baser sur une autre règle du wardwesan, celle qui permet d'unir deux mots qui sont opposés. Les Wards n'ont pas une vision du monde binaire. Cette idée est confirmée par le début du texte. Dans nos civilisations, le soleil et la lune sont, en général, opposés. L'un est masculin l'autre est féminin. Il s'agit d'une distinction arbitraire, qui n'existe pas dans cette langue fictive. En effet, l'auteur utilise « ses deux frères ». Cela permet de rejoindre l'importance des couples et permet de constater que les Wards posent un regard différent sur le monde. L'importance de la régularité et des chiffres pairs dans la perception du monde par les Wards peut se voir dans deux passages de « La généalogie des dieux ». Lors de la troisième génération divine, il y a un nombre impair de dieux et de déesses, mais le texte décide de donner une double fonction à l'un d'eux, pour être en mesure de retrouver un chiffre pair. Cette idée, qui constitue l'un des points clés de leur langue, se retrouve dans l'ensemble du texte. Cela permet à ce chapitre d'affirmer et de revendiquer une vision du monde qui lui est propre. Ce texte montre également l'importance de la langue pour cette civilisation imaginaire. Le wardwesan a été inventé par l'un des tout premiers créateurs. Le fait qu'il appartienne à la deuxième génération de dieux montre l'importance de son rôle, car cela le met symboliquement au même niveau que la déesse de la mort ou celle de l'amour et de la haine.

Cette idée de mythologie se basant sur la vision du monde transmise par une langue est cohérente avec l'œuvre de Tolkien. Dans *Le Seigneur des anneaux*, chaque peuple a des récits de genèse qui sont différents. Dans le premier tome, on peut se baser sur l'exemple du

personnage de Tom Bombadil. Ce dernier porte une attention toute particulière aux chansons et à la danse. Il considère également la nature comme importante et apprécie fortement la tranquillité de la vie. Lorsqu'il fait le récit des premiers temps aux protagonistes, il raconte toute l'histoire de la forêt en mettant en avant une certaine harmonie entre les hommes et la nature, qui sert de base au chant et à la danse. De même, la langue des elfes est poétique et ils apprécient profondément des valeurs comme l'amitié ou le courage. Si l'on regarde leurs légendes, on constate que ces deux éléments reviennent fréquemment. Si une langue permet de refléter une vision du monde qui lui est propre, une langue inventée transmet aussi un point de vue particulier. Mais cette perception du monde ne joue-t-elle pas également le rôle de reflet ? En effet, si le *wardwesan* montre toute l'importance des couples et des liens qui unissent les mots entre eux, ne peut-on pas considérer qu'il s'agit du point de vue de Frédéric Werst qui s'exprime à travers son œuvre ? Une langue fictive aurait donc deux fonctions principales : elle permet de créer un monde et sert de relai à la pensée créatrice de l'auteur.

Conclusion

Le roman *Ward* est une œuvre qui montre que le pouvoir démiurgique n'est pas la propriété des seuls auteurs. Certains éléments comme la langue, qu'elle soit réelle ou imaginaire, peuvent avoir un statut de créateur de monde. La même idée s'applique naturellement pour ce qui est du traducteur, amené à recréer une histoire, la modifier pour la rendre plus accessible au public. De manière plus large, la langue, qui permet de créer un point de vue particulier sur le monde, est indispensable pour qu'il puisse y avoir une mythologie transmettant dans le style de l'écriture et dans les propos, le point de vue du langage. C'est cette même idée, qui fait en partie la variété et la richesse du *Seigneur des anneaux* de Tolkien. Si l'on peut considérer le traducteur comme étant un créateur, quel regard doit-on porter sur Frédéric Werst ? Ce dernier a-t-il un double pouvoir démiurgique dans la mesure où il est à la fois l'auteur du roman, mais aussi son traducteur ? Quel doit-être le statut d'une traduction qui peut se baser sur les pensées et les volontés de l'auteur et qui serait parfaitement fidèle à l'esprit du livre original ?

Partie 2

***Ward*, une anthologie d'un monde fictif**

Chapitre 1 : L'anthologie dans le roman *Ward*, sa critique et son rôle

Le livre d'Emmanuel Fraisse, *Les anthologies en France*, explique les règles et particularités appartenant à ce genre littéraire. Parmi les différents critères existants, nous en retiendrons quatre. Il doit y avoir au minimum 5 auteurs différents³¹, une préface servant à expliquer le choix des textes et des auteurs³², une organisation des extraits régie par un ordre clair³³ et l'ensemble doit permettre de relire ou de réécrire le passé³⁴. Le roman *Ward* peut également être considéré comme une anthologie de littérature étrangère, ce qui permet à Frédéric Werst d'interroger la question de la traduction et du français, mais aussi de déterminer comment une nouvelle langue implique une nouvelle vision du monde.

Dans quelle mesure, le roman *Ward* obéit aux règles de l'anthologie et interroge simultanément notre définition de la littérature et de la culture étrangère ?

Dans un premier temps, l'objectif sera d'analyser l'œuvre en se concentrant sur les textes correspondant aux critères de l'anthologie, mais aussi de voir quels effets sont produits lorsqu'ils ne sont pas respectés. Dans un deuxième temps, l'analyse se portera sur la question de la littérature étrangère et sur la vision du monde transmise par le wardwesan.

Partie 1 : *Ward*, une anthologie

Le roman *Ward* propose au lecteur une série de textes appartenant à un pays imaginaire et permettant de conserver une trace d'une civilisation, qui aujourd'hui est éteinte. Comment l'anthologie est-elle employée pour renforcer un message général et comment interpréter les cas où les règles ne sont pas respectées ?

Les règles anthologiques dans *Ward*

Parmi les différents fragments dans le roman, « L'art du commentaire », rédigé par l'auteur ward, Burgo Kundis, respecte trois des quatre règles évoquées précédemment. Seulement les deux premiers points de ce passage seront retranscrits :

³¹ Reformulation des propos d'Emmanuel Fraisse page 97.

³² Reformulation des propos d'Emmanuel Fraisse page 96.

³³ Reformulation des propos d'Emmanuel Fraisse page 95.

³⁴ Reformulation des propos d'Emmanuel Fraisse page 79.

« **1. Des commentateurs du passé** Le premier auteur qui ait pratiqué le commentaire est sans doute Samazon lui-même dans ses diverses épîtres. Parmi les écrivains religieux, on peut également citer Rageph Ezhanis et son neveu Artamael. Celui-ci compte parmi ses œuvres *La voie de l'adorateur*, texte dans lequel il donne un exemple de commentaire à propos du *Livre saint*, et qui est le meilleur parmi tous les travaux du siècle passé. Parmi les auteurs philosophiques un certain nombre ont pratiqué le commentaire : Khazalon et Aljar, de l'école de Gamazk, sont ainsi du nombre. Dans leurs livres, ils ont eu pour dessein d'expliquer les propos de leur maître aux lecteurs qui n'y étaient pas initiés. Cependant, ils n'ont présenté ni définition ni conseil en ce qui concerne l'art du commentaire en lui-même. **2. Définition de la notion** Si l'on se réfère à son étymologie, il ne fait aucun doute que ce mot de commentaire [*zawar*] dérive de celui de réponse [*zawa*]. Car celui qui commente écrit comme s'il répondait aux questions qu'il impute à des lecteurs à venir. La notion de commentaire vise ainsi celle de futur [*sawar*]. Bien entendu, cette visée de l'avenir n'est qu'une fiction, puisqu'un auteur présent ne peut entrevoir en toute exactitude les questions que se poseront des lecteurs qu'il ne connaît pas ; mais il a le devoir de se demander personnellement quelles sont les difficultés que le texte pose à la compréhension. Il faut donc, pour commenter utilement, des talents divers dans les domaines de la lecture, de l'interprétation, de l'érudition, de l'explication et de la transmission » (*Ward* page 232-233).

Ce long passage est important pour plusieurs raisons. Tout d'abord, le premier point présenté par l'auteur sert de préface. Selon Emmanuel Fraisse : « En radicalisant le propos, on pourrait estimer qu'il n'y a pas d'anthologie sans préface justifiant les partis adoptés par son auteur³⁵ ». Or, le premier point permet justement d'explicitier les choix de l'auteur. Cette préface permet de voir que les textes se concentreront dans un premier temps sur des écrivains ayant traité des questions religieuses. L'ordre des auteurs est également suggéré, dans la mesure où la liste présentée dans ce premier point (Samazon, Ezhanis, Artamael) se retrouve dans l'enchaînement des arguments. Pourtant, cet ordre n'est pas explicité. Rien n'indique au lecteur les raisons qui motivent le placement des différents écrivains et philosophes. Le classement ne suit pas de logique précise, il ne correspond pas à l'ordre alphabétique et il n'est pas vraiment possible de le considérer comme thématique, dans la mesure où seuls deux pôles sont évoqués, la religion et la philosophie. Dans sa préface de *Ward*, Frédéric Werst explique que « la présentation de cette anthologie est chronologique ». Cette idée permet de transmettre un message. Le but de ce roman est de présenter un monde en évolution, de montrer ses avancées dans de multiples domaines.

³⁵ Emmanuel Fraisse, *Les anthologies en France*, Paris, Lettre sup, p.96.

Dans « L'art du commentaire », l'interrogation ou l'évocation du passé sont employées pour étudier l'histoire d'une discipline. Il s'agit de l'une des règles de l'anthologie. L'objectif pour cet auteur Ward est de définir une date clé ou un personnage servant de point de repère, permettant de fixer une origine historique à un concept. Mais cette réflexion, qui est présente sur un fragment, se retrouve dans le livre à plusieurs niveaux. Frédéric Werst, dans son personnage d'anthologue, essaye de comprendre le passé de ce peuple et de combler les vides des connaissances. Les Wards ne savent pas d'où ils viennent et ils tentent de retrouver leur passé. La majorité des auteurs de cette civilisation essaye d'expliquer le passé d'un concept ou d'un événement, qu'il soit réel ou mythique. Comme l'explique Emmanuel Fraisse : « l'anthologie, à travers les métaphores de la mémoire et du recueil, est une relecture du passé, et partant, une réécriture³⁶ ». Cette idée se retrouve dans le roman *Ward*. Dans le « Livre des légendes », une compilation de mythes, l'auteur donne une origine à des éléments ou des concepts, comme « le langage », « le labour » ou « l'écriture ». Ces idées ont un point commun. Il est impossible de les dater historiquement. Or, en essayant de donner une origine fictive à une activité concrète, l'auteur ne fait-il pas une réécriture volontaire du passé ? Le livre *Ward* présente un peuple qui ne peut pas compléter son histoire, l'écriture ayant été inventée tardivement, et qui en est réduit à des suppositions. Mais Frédéric Werst ne peint-il pas en creux, une réalité propre à chaque peuple, qu'il maîtrise l'écriture ou non, car tout n'est pas écrit et un document peut être partial, incomplet et ne pas refléter la réalité. Le passé est donc une réalité difficilement déchiffrable, vers laquelle se sont tournées de nombreuses civilisations, anciennes comme actuelles.

Irrespect des règles anthologiques dans *Ward*

Il est possible de trouver dans le roman, des passages ne respectant pas les règles de l'anthologie. Dans certains cas, les écarts peuvent être légers, mais il y a un point commun qui les unit, le flou dans la définition de ce qu'est une anthologie. Le fait qu'une œuvre, se caractérisant elle-même comme florilège, ne respecte pas les contraintes qui lui sont imposées, permet à l'auteur de faire réfléchir le lecteur sur la réalité de ces obligations de forme. L'un des cas représentatifs est celui du « Livre des légendes », pouvant être considéré comme une forme d'anthologie, mais amenant à s'interroger sur la nécessité de citer au

³⁶ Idem p.79.

minimum cinq auteurs. Ce recueil de formes brèves offre un total de sept récits, donnant une origine mythique à des éléments comme le verre, le feu ou l'écriture. Le problème d'un mythe est qu'il est anonyme. Si l'on considère comme anthologie, tout rassemblement de textes appartenant à cinq auteurs différents, peut-on faire rentrer les légendes, s'il n'y a pas d'auteurs officiels ? La même question peut se poser dans notre monde avec les anthologies du moyen âge, lorsque les auteurs ne mettaient pas de nom sur leurs œuvres. On constate également qu'il n'y a pas de préface expliquant l'organisation des textes, mais le « Livre des légendes » répond aux trois autres règles. S'agit-il donc d'une anthologie ?

L'une des autres questions qui se pose est celle de la forme brève. Traditionnellement, les anthologies ne se composent que de fragments. Dans le roman *Ward*, la longueur des chapitres, considérés comme des extraits, est fortement variable. L'exemple qui montre le mieux ce jeu avec la notion d'extraits et de brièveté est le chapitre nommé le « Livre de l'admiration ». Après avoir défini ce qu'est l'admiration, l'auteur donne une série d'exemples :

« **6. De l'admiration pour les textes** Par cette notion de textes, on désigne certes les livres, mais de façon plus générale, les pensées et les vérités également. Les textes subsistent éternellement, car leur teneur et l'agencement des mots sont indestructibles, même si le papier est périssable. Au point de vue de la duplication, ils sont imitables mais ne peuvent être reproduits à l'identique, puisque qu'un second auteur ne saurait écrire le même texte une seconde fois : on peut seulement en composer un autre de même style. Comme pour les paysages, on y entre sans limitation, à cause du nombre d'interprétations. Et ils suscitent en nous le désir de la connaissance. [...] **8. De l'admiration pour les actes** La liste des actes admirables comporte les vertus, les prouesses et les aventures. Ces choses sont imitables, même s'il existe toujours quelques différences dans les circonstances. On y entre au moyen des témoignages ou des récits. On les admire en raison de leur courage, de leur rareté, de leur générosité ou de leur utilité. Les actes admirables naissent d'une cause productrice, laquelle se confond avec les auteurs. Et ils suscitent un désir de comprendre quelles sont les capacités de l'être humain » (*Ward* page 162-163).

Ce long extrait joue sur deux aspects flous de l'anthologie et interroge de manière directe l'écriture et l'interprétation des textes. Le chapitre entier, dont il est issu, s'étend sur huit pages. Comme l'explique Bernard Roukhomowsky dans *lire les formes brèves* :

« Comment déterminer un seuil au-delà duquel on passerait du bref au long ³⁷ ». Il n'est pas réellement possible de forger une définition concrète se basant sur un principe abstrait. Ce chapitre du roman *Ward* joue avec un autre critère, celui de l'espace du texte. Étant donné que le livre est bilingue, la moitié du passage est réservée à la traduction. Cela veut donc dire que ce chapitre s'étirant sur huit pages n'en fait en réalité que quatre. S'agit-il dans ce cas d'une forme brève ? De plus, l'écriture est en colonne, ce qui veut dire que la réalité de l'espace pris par le texte est encore réduite. Mais Frédéric Werst questionne la définition de l'anthologie et de la taille des extraits d'une autre manière. Si l'on revient sur la première constatation, le fait que le chapitre fasse huit pages, il n'est pas possible de le considérer comme une forme longue, pour une raison technique. Il n'est constitué que d'une longue série de onze formes brèves. Cela laisse entendre qu'un texte dans un florilège peut fusionner deux états contradictoires de manière simultanée. Cette particularité qui consiste à superposer deux idées opposées se retrouve fréquemment dans *Ward* et de manière générale en wardwesan, où un terme et son inverse peuvent être reliés symboliquement. Il est possible de mettre cette idée en lien avec la place importante du doute et des hésitations dans cette société fictive.

L'œuvre rédigée par Frédéric Werst, même si elle interroge en dérogeant aux règles qui régissent les anthologies, offre au lecteur des réflexions riches sur la nature des textes et leur immortalité. Mais elle permet surtout : « de rendre lisible ce qui ne l'est pas ou ce qui ne l'est plus ³⁸ » et ce qui n'a jamais été, comme une civilisation imaginaire.

Partie 2 : *Ward*, une anthologie, reflet d'une culture et d'une langue étrangère

Le roman *Ward* est une anthologie rapportant des textes appartenant à une culture étrangère. Or, ce genre d'ouvrage possède des objectifs spécifiques et qui sont respectés dans cette fiction. Le fait qu'une langue imaginaire ait été créée, permet aussi de s'interroger sur la vision du monde propre à chaque peuple.

³⁷ Bernard Roukhomovsky, *Lire les formes brèves*, Nathan Université, 2001, p.4

³⁸ Emmanuel Fraisse, *Les anthologies en France*, Paris, Lettre sup, 1997, p.38.

Ward, une anthologie de littérature étrangère

Les œuvres comme *Ward*, compilant et diffusant un savoir appartenant à un pays étranger, ont des rôles et des buts différents des anthologies classiques. En traduisant et en compilant une série de textes et d'œuvres venant d'une autre culture, ces florilèges essayent de transmettre une connaissance sur l'étranger, en réalisant un transfert culturel. Comme l'explique l'ouvrage dirigé par François Geal, *les anthologies de littérature(s) étrangère(s)*: « L'anthologie de littérature(s) étrangère(s) reconduit la fonction volontiers identitaire et patrimoniale de l'anthologie nationale (certains textes anciens, du reste, ne nous sont connus aujourd'hui que sous forme de fragments recueillis au sein d'anthologies) tout en y ajoutant nécessairement une ouverture à l'altérité ³⁹ ». Il est intéressant de constater que cette idée existe dans le roman *Ward*, mais de manière artificielle. Ce peuple fictif n'a jamais eu pour volonté explicite de diffuser son savoir. Le fait d'avoir rassemblé des connaissances sur cette civilisation, en les compilant et en réalisant un livre, n'est que le fruit du travail de l'auteur. Les différents textes ont été rédigés par des Wards et pour des Wards, ce qui veut dire que l'ouverture à l'altérité est bien présente, on peut le constater grâce aux notes de bas de page et au travail sur la traduction, mais elle a été rajoutée dans un second temps, après le travail de recherche des textes.

Les anthologies de littérature étrangère possèdent également un deuxième objectif, celui de déterminer la manière dont on peut rendre représentative une culture. Cette interrogation, même si elle n'est pas posée de manière directe par les auteurs imaginaires, peut se retrouver dans certains extraits du roman, notamment dans le chapitre nommé : « Mémoire sur le pays de Makdar ». En voici quelques passages :

« nous connaissons très imparfaitement les tribus et les peuples qui habitent le pays de Makdar, mais parmi ceux-ci on peut mentionner les Qobas, les Mathael, les Alaphites et les Azeb [...] Toutes ces nations se ressemblent beaucoup pour leurs langues et leurs coutumes, de telle sorte qu'elles se comprennent entre elles et qu'elles entretiennent de bonnes relations, à la façon de voisins pacifiques [...] Les armées de ces comtés sont à mon avis de force médiocre, en raison du petit nombre d'habitants et malgré l'excellence de leur acier et de leurs armes. On dit que la garnison de Saphagabal ne compte guère que deux ou trois mille soldats, et pourtant c'est la plus puissante du Makdar. [...] Les artisans qoba sont réputés pour la grande qualité de leur orfèvrerie. À Jedra, on

³⁹ François Geal (dir), *Les anthologies de littérature(s) étrangère(s)*, Paris, Classique Garnier, 2018, p.13.

fabrique des épées, des couteaux et des boucliers qui surpassent en beauté et en résistance tout ce qu'on produit chez nous. La bourgade D'Ethaban tire sa renommée de la fabrication des cuves et des chaudrons, de même que Nadagh doit la sienne à la production de chariots. Cependant, pour l'agriculture, le Makdar est moins riche que l'Aghar » (*Ward* pages 75-77).

Cet extrait du « Mémoire sur le pays de Makdar » a pour objectif de décrire les spécificités d'un pays. Comment l'auteur de ce texte rend compte d'une culture étrangère ? Tout d'abord, il faut prendre en compte le type de projet. Dans le cas présent, l'objectif de l'écrivain est de faire un rapport au roi. Pour cette raison, on constate que le texte s'attache davantage à un aspect technique, comme le montre le recours aux nombres. On peut également remarquer, grâce aux marques de subjectivité, que ce texte décrit le point de vue d'une personne sur une culture et non la culture elle-même. Cependant, ce chapitre pourrait être inséré dans une anthologie de littérature étrangère. La culture d'un pays peut prendre en compte de multiples éléments, comme la langue ou l'artisanat. La dernière partie du texte a justement pour but de décrire les points forts de chaque tribu. L'utilisation de termes laudatifs marque une mise en avant de la culture de l'autre, qui grâce au texte peut être transmise aux différents lecteurs. Le fait que ce chapitre pointe la présence d'une langue similaire est important. Cela permet de se rendre compte que les différents peuples qui habitent le Makdar ont tous une culture propre, avec des compétences différentes, mais ils possèdent une base commune, la langue.

Emmanuel Fraisse, dans son livre *Les anthologies en France*, utilise une formule paradoxale : « L'anthologie littéraire entend préserver un patrimoine en l'élaguant, l'étendre en le laissant accessible, le résumer en cherchant souvent à aiguïser la curiosité ⁴⁰ ». En quoi cette réflexion peut se retrouver dans le chapitre « Mémoire sur le pays de Makdar » et quels sont ses effets ? Tout d'abord la première affirmation est cohérente. L'auteur du texte, Qardazon, essaye de conserver un savoir, étant donné qu'il le met sous forme écrite, mais les informations sont réduites. Il est impossible de rendre compte de l'armée ou de l'agriculture d'un pays, en quelques paragraphes. De manière générale, on ne peut décrire correctement une région en seulement quatre pages. Le fait que l'écriture soit sous forme de fragments vient également renforcer l'effet général. La question de l'accessibilité permet d'interroger l'une des bases de l'anthologie. L'auteur étend les connaissances en les écrivant

⁴⁰ Emmanuel Fraisse, *Les anthologies en France*, Paris, Lettre sup, p.8.

et les diffusant. Cependant, elles ne sont officiellement destinées qu'à une personne, le roi. Seul le travail de compilation sous forme de livre permet au texte d'être accessible à tout lecteur. Peut-on donc considérer ce passage comme ayant pour objectif de donner accès à un savoir ? Comme pour la forme longue et brève, on peut supposer que les deux états contradictoires se superposent. Cela pose alors une autre question. En diffusant des informations à un large public, le traducteur reste-t-il fidèle à l'œuvre originale, s'il change le destinataire ? Pour ce qui est de la troisième partie de la formule, le fait que le texte soit partiel génère de la curiosité chez le lecteur. Par exemple, dans la phrase « Toutes ces nations se ressemblent beaucoup pour leurs langues et leurs coutumes », nous avons deux idées résumées, mais on ne sait rien, ni des coutumes ni de la langue. Cela attise la curiosité, mais crée une impression d'incomplétude.

Un des objectifs des éditions du Seuil est la mise en avant de littératures étrangères, ce qui correspond au roman *Ward*. Cet ouvrage possède également des similitudes avec la tentative réalisée par Paul Flamand, l'un des quatre fondateurs de cette maison d'édition lorsqu'il en rédige un des premiers livres : « De l'automne 1937 au printemps 1938, Flamand poursuit un examen minutieux (et engagé) des richesses multiples que recèlent les différentes régions de France. [Il fait une] collection de données historiques, sociales et politiques [qui] lui permettent de passer au crible les cultures et les métiers de chaque région [...] tous éléments qui justifient (ou non) l'unité d'une province⁴¹ ». N'est-ce pas, à une autre échelle, la tentative du roman *Ward* ? Analyser un pays, une civilisation, sous tous ses aspects, pour déterminer ce qui fait son « unité » d'un point de vue culturel. En mettant l'accent sur ce monde imaginaire Frédéric Werst ne pose-t-il pas, en creux, la question de ce qui compose la culture du lecteur, peu importe son pays ? Ce travail, que l'on pourrait qualifier de démiurgique, répond également à l'une des attentes du Seuil : « Le seuil se veut un "service d'édition où l'argent apporte son aide nécessaire, mais où est surtout considéré le travail créateur"⁴² ».

***Ward*, une langue, une vision du monde**

Le roman *Ward* est caractérisé par la présence d'une langue fictive, complète et complexe. Certains textes de cette anthologie ont pour but de présenter et d'expliquer les

⁴¹ Hervé Serry, *Aux origines des éditions du Seuil*, Paris, Seuil, 2015, p.72-73.

⁴² Idem, p. 94.

particularités du wardwesan. Parmi eux, le chapitre « Lettre sur les principes de l'étymologie » dont voici le résumé :

« La *lettre sur les principes de l'étymologie* a été composée par Atwashon à l'intention de Zuron, qui avait demandé conseil au sage de Saphagabal, tandis qu'il s'interrogeait sur l'origine du nom "Ward". Le texte, relativement court mais systématiquement illustré d'exemples précis, a sans aucun doute guidé Atwashon lui-même dans ses propres recherches lexicographiques, lesquelles aboutiront à *l'inventaire étymologique de la langue wardwesan*. Atwashon distingue le "sens" (*nera*) et la "prononciation" "*zamagh*" d'un mot, en soulignant qu'il faut toujours garder à l'esprit ces deux aspects quand on s'occupe d'étymologie. Il recense les principaux préfixes et suffixes qu'il faut éliminer pour retrouver une racine. Son intuition la plus originale concerne la valeur étymologique des sons eux-mêmes : il montre ainsi que les consonnes ont plus de poids que les voyelles. Par exemple, il est certain que *jera* ("étranger") se rattache à *jaran* ("venir") ». (*Ward*, page 186).

Cette conception de la langue offre une vision particulière du monde, qui est propre à ce peuple imaginaire, dans laquelle un mot n'est jamais isolé, mais toujours en lien avec une série. Cela crée des interconnexions qui n'existent pas forcément dans d'autres langues. Si l'on étudie le lexique du wardwesan, on peut trouver de nombreux exemples, comme le lien qui unit les termes « marw », « marwa » et « marwazan ». Respectivement « brebis », « présence humaine » et « accompagner ». Il s'agit techniquement d'une suite logique. S'il y a des brebis dans un champ, il y a généralement un berger, ce qui suppose une présence humaine, qui accompagne ses animaux. Dans « *Inventaire étymologique de la langue wardwesan* », on apprend que cette règle possède une grande importance, car certains mots, comme *Atha*, peuvent être liés à vingt et un autres. Certains exemples montrent que s'il n'y a pas de lien direct entre deux idées ou deux termes, il y a toujours une réflexion logique qui les unit. C'est notamment le cas pour le terme « homme » : « homme ; les hommes ; statue ; peau (car seuls les hommes ont une peau) vulnérabilité (à cause de sa peau le corps humain est vulnérable) ; frère ; cadet » (*Ward* page 195). Frédéric Werst interroge le lecteur et l'amène à réfléchir sur le fait qu'il existe d'autres visions du monde, tout aussi légitimes les unes que les autres. Il est intéressant de constater que le wardwesan, possède une vision du monde qui peut évoluer. Chaque nouveau mot enrichit les perceptions et des relations de sens inédites se tissent. Les écrivains ont alors le pouvoir de faire évoluer le regard des hommes et l'on regarde différemment des auteurs créant des néologismes. N'est-ce pas la vision du monde que veut transmettre l'auteur, celle d'une

société où les hommes et les mots seraient liés et où la littérature jouerait un rôle primordial ?

Mais Frédéric Werst questionne également la langue, du point de vue de la culture et de la dimension nationale que peut avoir l'écriture. Le livre *les anthologies de littérature(s) étrangère(s)* pose la question suivante : « A partir de quel moment l'état de la langue et celui de la production écrite permettent-ils de définir un art propre aux pays de culture germanique⁴³ ». Cette question peut s'appliquer au monde de *Ward*. Historiquement parlant, le peuple de cette civilisation a eu très tardivement accès à l'écriture, mais les élites la maîtrisaient et avaient écrit des livres sur la religion, la morale, la manière de se comporter... Peut-on considérer qu'il s'agisse d'un état de la littérature, dans la mesure où ces œuvres n'étaient pas accessibles à la population ? Une autre question se pose, si l'on prend des textes comme la « Lettre sur les paysages », dans laquelle est expliquée la manière dont les Wards percevaient le paysage : « Atwashon définit tout paysage comme "une partie du monde" » (*Ward* page 189). Cette conception se base sur des idées qui peuvent se retrouver dans d'autres pays, mais la langue est différente. Doit-on alors considérer qu'il s'agit d'une vision du paysage propre à une nation, une culture ?

Dans *Essai d'histoire de la traduction*, Lieven d'Hulst explique que « Le couplage de la notion de traduction avec celle d'histoire invite à une double interrogation de leur relation : quel peut être l'apport de la traduction à la compréhension de l'histoire, en particulier des pratiques culturelles historiques (la politique, les sciences, la religion, la langue, les médias, la littérature, l'histoire elle-même)⁴⁴ ». Cette question est appropriée au roman *Ward*, dans la mesure où le choix des termes a une influence directe sur la perception du lecteur. La question des mots est d'autant plus importante que certains termes peuvent avoir une connotation différente en wardwesan et en français. Par exemple, « *kamil* », qui peut apparaître dans des textes religieux, se traduit par démon, un terme péjoratif pour nous, mais neutre dans cette langue. Or, sans explication donnée aux lecteurs, la « compréhension de l'histoire » va être directement altérée. Cette question de la traduction, qui suppose implicitement celle de la fidélité, peut également se poser pour la grammaire. Dans la langue créée par Frédéric Werst, le « duel », un élément permettant de donner une importance

⁴³ François Geal (dir), *Les anthologies de littérature(s) étrangère(s)*, Paris, Classique Garnier, 2018, p.60.

⁴⁴ Lieven d'Hulst, *Essai d'histoire de la traduction*, Paris, Classique Garnier, 2014, p.21.

particulière aux couples et à tout ensemble de deux éléments, n'existe pas en français. Or, une partie importante du texte religieux la « Généalogie des dieux » emploie ce principe de manière symbolique. La subtilité de la langue ne pouvant être retranscrite, le respect de l'œuvre et son interprétation peuvent devenir problématiques.

Conclusion

Le roman *Ward* est donc une œuvre qui respecte une partie des différents critères utilisés pour définir l'anthologie, mais qui questionne également les limites et les incertitudes de ces mêmes règles en les contournant. Cette fiction, qui amène à s'interroger sur les effets que la traduction a sur la perception du lecteur, offre la possibilité de traduire différemment. Cette question de la traduction a été évoquée par Tiphaine Samoyault lors d'une rencontre au centre Pompidou⁴⁵. Frédéric Werst nous propose, à travers sa langue, de découvrir un monde nouveau et par la même de percevoir le nôtre d'une manière différente. Un monde où les mots seraient liés, où la littérature aurait le pouvoir de créer et de faire changer la vision de l'homme.

⁴⁵ Tiphaine Samoyault, Frédéric Werst, ‘ ‘ Khhhhhh ‘ ‘ Frédéric Werst, *La langue des Wards*, Paris, Centre Pompidou, 08/03/2013, url : <https://tinyurl.com/y8w2j1qf>.

Chapitre 2 : anthologie et discours métalittéraire, des créateurs de mises en abyme

Le récit spéculaire est un livre de Lucien Dällenbach, mettant en avant les différentes formes que peut prendre la mise en abyme dans les œuvres, qu'elles soient picturales ou littéraires. Le roman *Ward* en présente de multiples exemples, que ce soient des fragments faisant référence à d'autres fragments ou la présence d'un roman à l'intérieur d'un roman. La situation est d'ailleurs paradoxale, dans la mesure où ce livre, tournant autour du thème de la destruction par le temps, met en avant des procédés qui renforcent la richesse de l'œuvre et amènent le lecteur à chercher et à créer. Ce jeu entre l'auteur et le lecteur est facilité par la présence d'un discours métalittéraire important et répété, dans lequel un livre se réfère à un livre qui se réfère à un livre. Cela permet de créer un brouillage entre réalité et fiction, qui est renforcé par la démultiplication de la parole auctoriale, dans laquelle Frédéric Werst renvoie à une série d'auteurs qui sont un reflet de lui-même. Cela permet de montrer de manière indirecte toute la richesse de création que peut avoir le fragment, qui va mettre en évidence ces mises en abyme.

Comment l'anthologie dans le roman *Ward* permet de faciliter la création et le repérage des différentes mises en abyme et de quelle manière leurs effets sont renforcés à la fois par la démultiplication de la parole auctoriale et par le statut métalittéraire de l'œuvre ?

Dans un premier temps, l'objectif sera de définir la mise en abyme en se basant sur *Le Récit Spéculaire* et de déterminer ses différentes utilisations dans le roman *Ward*. Dans un deuxième temps, la question portera sur le brouillage entre fiction et réalité effectué par l'œuvre. Pour finir, l'analyse se portera sur la dimension métalittéraire du livre, accentuée par la présence d'une parole auctoriale fragmentée.

Partie 1 : La mise en abyme et ses variantes

Le roman *Ward* offre de multiples exemples de mises en abyme, facilitées par la présence de l'anthologie et de la brièveté des fragments. Ce livre permet une réflexion sur la présence de plusieurs niveaux de fiction au sein d'une même œuvre.

La mise en abyme dans le roman *Ward* :

Lucien Dällenbach, dans son livre, *Le récit spéculaire*, définit les différentes formes que peuvent prendre la mise en abyme. Cette particularité littéraire, mise en avant par le nouveau roman, se base sur la volonté de créer un jeu de miroir dans lequel un élément dans une œuvre peut servir de reflet à l'œuvre en elle-même. Cette définition peut avoir une série de variantes, que l'auteur nomme des réduplications. Il en distingue trois principales « la réduplication simple (fragment qui entretient avec l'œuvre qui l'inclut un rapport de similitude), la réduplication à l'infini (fragment qui entretient avec l'œuvre qui l'inclut un rapport de similitude et qui enchâsse lui-même un fragment qui..., et ainsi de suite) et la réduplication aporistique (fragment censé inclure l'œuvre qui l'inclut) ⁴⁶». La deuxième proposition ne sera pas étudiée, car elle ne se retrouve pas dans le roman *Ward*. Pour ce qui est de la première proposition, on peut en voir un exemple dans le texte nommé « L'art du commentaire ». Dans ce dernier, Burgo Kundis étudie les différentes manières d'analyser une œuvre. L'idée est que l'on a un auteur qui fait une analyse, de l'analyse qui a été faite par des auteurs. Nous sommes donc dans une mise en abyme simple, car elle ne s'effectue qu'à un seul niveau. Concernant la « réduplication aporistique », il n'y a pas un grand nombre d'exemples dans le roman, mais le plus marquant est celui du « Mémoire sur le pays de Makdar », dans lequel l'auteur affirme : « Voici un mémoire que j'ai rédigé après avoir voyagé dans le Makdar et que je destine à la connaissance du roi Zaragabal ». Il s'agit techniquement d'une double mise en abyme, car l'œuvre finie se cite elle-même en tant que mémoire et le lecteur officiel se retrouve dans le livre. Cet exemple fusionne l'idée de création et de destruction. La civilisation ward a été détruite par le temps. Le fait qu'il ne reste que des fragments de ce mémoire renforce cette idée. Mais en réalisant cette mise en abyme, le texte va donner des informations qui permettent de recréer l'histoire de l'œuvre et d'en apprendre plus sur ce monde éteint.

Parmi les différentes formes que peut prendre la mise en abyme, nous avons l'utilisation d'œuvres possédant des caractéristiques communes avec le livre qui les contient. Pour donner un exemple simple, la « Bataille de Magnon » est un récit de guerre contre Zanabzan. Dans ce texte épique, l'auteur fait de multiples références à un texte épique, « La guerre de Wagamarkan ». Ce type de mise en abyme peut se retrouver à plusieurs niveaux. Il

⁴⁶ Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire*, Paris, Seuil, 1977, p.51.

peut exister comme référence intertextuelle, mais il peut aussi être présent au niveau de la structure même du livre. Cette idée peut être vue dans deux exemples. Le livre *Ward* est considéré comme un roman construit sous la forme d'une anthologie. Si l'on prend le résumé du « Florilège », on apprend que ce dernier est une anthologie :

« La future reine s'est également adonnée à la littérature, comme en témoigne son *Florilège*, composé en l'an 68. Le terme *zhanaron*, probablement forgé par elle à partir du mot *zhen* ("fleur") est un recueil d'étymologies, d'anecdotes et de symboles dans lequel la princesse a mêlé la culture "orientale" qui est la sienne, et les renseignements qu'elle a pu réunir dans le royaume d'Aghâr. Comme son titre l'indique, cet ouvrage traite exclusivement des fleurs et particulièrement de leur valeur culturelle. Ce *Florilège* est un document essentiel, grâce auquel nous comprenons mieux la signification symbolique que les Wards attachaient aux fleurs et aux couleurs [...] La codification des symboles semble avoir été un divertissement de cour. On sait que d'autres "florilèges" ont été écrits à la même époque, en particulier sur les pierres précieuses » (*Ward*, page 150).

Ce résumé du florilège présente au lecteur une forme nouvelle dans l'histoire des Wards. Le rapport au nom permet d'affirmer que ce type d'œuvres littéraires n'existait pas avant. D'après ce qu'explique le texte, il s'agit de l'auteure qui a créé ce mot, ce qui suppose qu'il n'existait pas de terme à l'époque pour le désigner et que possiblement, il s'agit d'une des toutes premières anthologies. D'après les propos d'Emmanuel Fraisse dans son livre, *Les anthologies en France*⁴⁷, le florilège est la forme anthologique qui a servi de base pour les métaphores employées pour désigner l'anthologie. On peut constater que la description qui est faite de cet ouvrage correspond sur certains points à la définition qui avait été donnée de l'anthologie de littérature étrangère. En effet, deux cultures sont rassemblées au sein d'une même œuvre. Sa diffusion permet aux habitants d'en apprendre plus sur les symboles ou la culture étrangère. Cette idée est d'ailleurs visible à deux niveaux dans ce résumé. La diffusion d'un savoir étranger est cohérente pour le cas du lecteur fictif, mais également pour le lectorat réel. Même si cette civilisation n'a jamais existé, l'auteur se sert du livre pour transmettre des connaissances sur le monde qu'il a imaginé. Ce résumé permet également de voir que les symboles font partie intégrante d'une culture. La symbolique est d'ailleurs forte, car en expliquant le sens de chaque symbole, le livre permet de rendre clair un signe dont le but est d'être uniquement compréhensible pour un groupe d'initiés.

⁴⁷ Emmanuel Fraisse, *Les anthologies en France*, Paris, Lettre sup, 1997, p.48.

Le fait que l'œuvre résumée soit une anthologie permet de dire que la structure du livre se reflète elle-même comme dans un jeu de miroir. Comme l'explique Lucien Dällenbach : « Le rapport entre le genre littéraire de l'œuvre enchâssante et le genre littéraire (ou artistique) de l'œuvre enchâssée se trouve conditionné par les dimensions de l'une et de l'autre œuvre et que, de ce simple fait, il résulte que la forme romanesque - pour ne parler que d'elle - ne peut sauf exception (a) contenir un roman que sous les espèces d'un résumé (b) ou d'extraits (c) ⁴⁸ ». Or, il s'agit des deux formes qui sont présentes dans chaque texte de *Ward*. On peut donc supposer que la forme anthologique prise par le roman permet de faciliter la création de mise en abyme. Cette réduplication peut se voir également dans certains passages comme « Histoire de Jadra ». Le procédé reste le même, mais il est renforcé, car s'étageant sur trois niveaux. En effet, Frédéric Werst, en tant qu'auteur, rédige un livre, *Ward*, dans lequel se trouve un auteur, Benthon Thanen, qui a rédigé un livre « Histoire de Jadra », basé sur une légende, évoquant des légendes.

La mise en abyme peut être également vue dans les multiples passages évoquant la religion des Wards. Dans ces textes, il peut y avoir deux types de réduplication. On peut avoir des discours religieux, qui prennent pour argument d'autres cultes ou d'autre discours religieux. C'est notamment le cas pour le discours « Sur l'attitude envers les autres cultes », parlant de l'admiration que l'on doit avoir pour le dieu Parathon et appuyant son propos sur l'admiration que les autres peuples ont pour d'autres divinités. La différence d'opinion concernant la religion est un des éléments permettant une plus grande facilité dans la mise en abyme, car chaque culte peut utiliser les autres, comme exemple ou contre-exemple. De même, les discours philosophiques appartenant à deux écoles opposées peuvent faire écho entre eux et donc créer une intertextualité, amenant à une réduplication. Mais dans tous ces exemples, la forme reste identique et pourrait se résumer de la manière suivante : un livre, utilise une structure ou un thème, qui renvoie au contenu du livre. Pourtant dans certains cas, il est possible de faire une sorte de parcours de signification et de faire une boucle, dans laquelle une série de mises en abyme finissent par renvoyer à une première mise en abyme. Le roman *Ward* en fournit un exemple dans sa création et son contenu. Nous avons un auteur, qui crée un monde, dans lequel il crée des auteurs, qui vont créer des mythes, dans lesquels ils créent des personnages divins, pour expliquer la création du monde, que l'auteur

⁴⁸ Idem, p.96.

à lui-même créé. Un point amène à une série de réflexions qui ramènent au même point, la création du monde par Frédéric Werst. Cela donne un aspect cyclique, car le parcours de réflexion se boucle sur lui-même.

Mise en abyme et anthologie

Le roman *Ward* est construit comme une anthologie et plusieurs exemples ont déjà montré que cette forme pouvait être liée à la mise en abyme. L'objectif sera de déterminer si ce type d'ouvrage permet réellement de faciliter et de quelle manière l'utilisation de multiples fragments a une influence.

L'une des caractéristiques à prendre en compte est celle de la brièveté. Dans son livre *Le récit spéculaire*, Lucien Dällenbach, en citant Jean Ricardou, explique que : « Si je considère la mise en abyme dans sa plus ample généralité, je constate qu'une nécessité régit ses dimensions : jamais, semble-t-il, la micro-histoire ne doit être plus longue que l'histoire qu'elle reflète, sous peine de devenir l'histoire reflétée. C'est dire que l'histoire contenue ne peut évoquer l'histoire contenante que sous l'espèce d'un résumé ⁴⁹ ». Or en ne présentant avec les fragments, qu'une sorte de résumé de l'œuvre complète, Frédéric Werst facilite la création d'une mise en abyme. La présence de ces extraits est justifiée par le fait que le roman *Ward* est construit comme une anthologie, ce qui suppose des formes courtes. La brièveté joue d'ailleurs un rôle dans le repérage des mises en abyme. En présentant des passages ne dépassant pas les quelques pages, il est plus aisé pour le lecteur de remarquer des éléments faisant répétition. D'après Lucien Dällenbach, il existe un auteur implicite qui ne peut techniquement pas être représenté, mais : « A défaut de rompre avec cet anonymat essentiel, le récit a trois possibilités de donner l'illusion qu'il le lève : feindre de laisser le responsable du récit intervenir en son nom propre, instituer un narrateur, construire une figure auctoriale et la faire endosser à un personnage ». Le premier exemple ne se retrouve pas dans le roman. Les quelques textes où l'auteur intervient de manière directe, n'appartiennent pas au récit, mais à des ouvrages scientifiques, philosophiques ou religieux. La deuxième méthode peut être trouvée dans des œuvres de fiction comme « La rose de Weris ». Ce récit utilise un narrateur omniscient. Il connaît les pensées des personnages et sait d'avance la suite de l'histoire. Son travail permet de créer des ironies

⁴⁹ Idem, p.189.

dramatiques, qui permettent aux lecteurs d'en savoir plus que les personnages eux-mêmes. Cette idée est d'ailleurs amplifiée par le fait que l'auteur ainsi que ce narrateur font intervenir des personnages récurrents. C'est notamment le cas pour le sorcier Wagawar. D'après la note de bas de page : « Ce mage apparaît souvent dans les légendes du Boran. Il est généralement tenu pour maléfique et perfide » (*Ward*, page 102). Les lecteurs appartenant à cette culture fictive savent déjà que le mage essaiera de manipuler les protagonistes. En piochant dans une culture commune, l'auteur montre qu'il s'inspire d'autres œuvres, ce qui donne à son texte une dimension métalittéraire, pouvant être considérée comme une réduplication. En faisant intervenir un auteur implicite sous forme de narrateur, l'écrivain permet de mettre en avant le caractère fictionnel de son récit, ce qui permet la création de mises en abyme. Le troisième exemple donné par Lucien Dällenbach est facilement visible dans le roman *Ward*. Il existe de nombreux textes où les auteurs utilisent des sortes de doubles littéraires. Il est possible de voir dans le roman, des textes dans lesquels des auteurs mettent en scène des auteurs ou des artistes mettent en scène des artistes... L'anthologie permet de les repérer à cause de la taille réduite des extraits. Mais les mises en abyme peuvent être volontaires, dans le cadre d'une œuvre anthologique. En effet, chaque texte est sélectionné parmi d'autres et chaque découpage correspond à une réflexion sur les effets produits. Cela veut donc dire qu'une partie des références et des réductions correspond à un choix de la part de Frédéric Werst, nécessaire à la création de toute anthologie.

Les références intertextuelles peuvent être considérées comme des mises en abyme, car un récit prend appui sur une multitude de récits. Lucien Dällenbach explique que : « L'énoncé dont il s'agit n'étant provisoirement envisagé que sous son aspect référentiel d'histoire racontée (ou fiction), il apparaît possible de définir sa mise en abyme comme une citation de contenu ou un résumé intertextuel⁵⁰ ». Le fait que *Ward* soit un roman est important pour cette étude, car il n'est composé que de textes appartenant à la fiction. La présence de l'anthologie permet dans ce cas précis de faciliter la création de mises en abyme. En utilisant une grande série de formes courtes, il est plus facile de pouvoir créer des liens et des références entre les différentes œuvres, mais il sera également plus aisé de les apercevoir. Historiquement, les premières anthologies utilisaient un système de renvoi entre

⁵⁰ Idem, p.76.

les différents extraits, dès que dans un texte, une idée ou un élément pouvait être mis en lien avec un autre. Cette pratique propre à ce type de littérature permet de faciliter la création de références intertextuelles, comme le montre Emmanuel Fraisse dans *Les Anthologies en France* : « Classé alphabétiquement l'article entre dans un système de renvois, propre à faire apparaître une réalité fragmentée mais unitaire ⁵¹ ». Le travail réalisé, pour faciliter la compréhension des œuvres évoquées, permet au lecteur n'ayant pas une lecture linéaire de repérer les citations et les références intertextuelles, car lorsqu'un lien peut être fait avec un autre fragment, les notes de bas de page l'indiquent. C'est notamment le cas pour le chapitre nommé « Histoire de Jadra », qui se termine par la phrase : « Pour notre voyage, un cœur n'a pas de sens ». On apprend qu'il s'agit d'une référence à une poésie : « Citation de l'un des plus célèbres phazaron que la tradition attribue à Wared. L'emploi de citations littéraires est caractéristique des récits de Bentan Thanen » (*Ward*, page 290). L'anthologie, dans le cas du roman *Ward*, permet de créer des fausses mises en abyme. Cette note de bas de page affirme que les références intertextuelles sont fréquentes dans les œuvres de l'auteur, mais toutes les autres créations appartenant à cet écrivain sont résumées. Le lecteur a donc la certitude qu'il existe des mises en abyme, mais la forme de l'anthologie l'empêche de les repérer et même d'y avoir accès.

Partie 2 : *Ward* une œuvre métalittéraire

Le roman *Ward* est une œuvre métalittéraire, dans laquelle la littérature porte un discours sur elle-même. L'objectif de cette analyse sera de montrer comment cette forme permet de créer de nombreuses mises en abyme et de voir les manières dont l'anthologie renforce ce discours.

Métafiction et mises en abyme

Le roman *Ward* est une œuvre se basant sur le principe de la métalittérature, qui permet à une œuvre de créer une réflexion sur son propre sujet. Dans un article nommé : « une métacritique de la métalittérature », Amaryll Chanady explique ce principe et pose la question suivante : « comment appeler des récits fictifs ou pièces de théâtre qui ne veulent pas créer l'illusion du réel et élaborer un monde fictif vraisemblable avec lequel on peut

⁵¹ Emmanuel Fraisse, *Les anthologies en France*, Paris, Lettre sup, 1997, p.50.

s'identifier, mais qui attirent, au contraire, l'attention du lecteur sur les conditions de production littéraire, les conventions narratives, le statut fictif du texte et le rôle du récepteur ? Le lecteur de ce genre de littérature semble s'éloigner radicalement du lecteur de romans dont parle Valéry, un lecteur qui "se plonge dans la vie imaginaire", "est absorbé par ce qu'il dévore", et "veut la suite et la fin". Celui qui lit la métalittérature est constamment appelé à juger le texte comme littérature au lieu de consommer un récit de façon passive⁵²». Cette idée est cohérente avec le discours de Frédéric Werst, qui incite le lecteur à réfléchir sur son œuvre et à s'en saisir. La métalittérature est un discours, qui permet de faciliter la création de mises en abyme, dans la mesure où un sujet ou un thème, va se réfléchir lui-même dans l'œuvre. L'un des exemples que l'on peut citer est celui de « L'île de Waga ». Dans cette œuvre, le chapô introductif explique qu' « il est presque impossible, néanmoins, de faire la part, dans ce texte, de la tradition orale authentique, des informations conjecturales et de l'invention personnelle de l'auteur » (*Ward*, page 291). Cet exemple est intéressant, car nous avons une fiction, le roman *Ward*, qui évoque un texte de fiction, dont le chapô présente les différents éléments qui rendent cette histoire fictionnelle, qui prend appui elle-même sur une fiction religieuse. Cette idée peut être utilisée pour parler de nombreux sujets. Comme l'explique Frédéric Werst, le projet est de créer une langue. Cette dernière réfléchit sur elle-même, dans toute une série d'œuvres qui questionnent le wardwesan, comme dans le chapitre nommé « Lettre sur l'étymologie », dans lequel l'origine de différents mots est questionnée. Cette idée relève également de la mise en abyme, dans la mesure où un écrivain fictif, Atwashon, reflet de Frédéric Werst en tant qu'auteur, s'interroge sur l'étymologie d'une langue qui a été créée et qui ne peut techniquement pas donner d'origine à ses termes.

L'une des particularités du roman *Ward* est de ne pouvoir exister que par l'intermédiaire de livres. Cette particularité est propre à toute anthologie, car le livre étant un recueil de fragments, ces derniers sont indispensables. Il s'agit d'un des éléments permettant de faciliter un discours métalittéraire, car dans ce cas précis, l'œuvre a pour obligation de parler de la littérature. Dans son article, Amaryll Chanady explique que « Selon Roman Jakobson, [le terme méta] indique un discours second par rapport à un discours premier. Dans son schéma communicationnel, par exemple, la fonction métalinguistique

⁵² Amaryll Chanady, « Une métacritique de la métalittérature : quelques considérations Théoriques », in *Études françaises*, n°23, 1987, p. 136, Url : <https://doi.org/10.7202/035732ar>.

correspond à une visée du code et sert à expliquer des éléments du code que le récepteur ne comprend pas ; il s'agit donc de commentaires que la langue fait sur elle-même⁵³». Ce discours, qui peut prendre pour base une langue fictive ou réelle, peut aussi interroger sur les auteurs. L'idée du discours second peut se retrouver dans *Ward*, car les extraits apportant les réflexions sont des formes secondaires, dans la mesure où elles sont contenues à l'intérieur d'une œuvre générale. Cette question est d'ailleurs doublée, étant donné que les extraits sont une forme secondaire d'œuvres qui sont secondaires. Ces réflexions sont donc créatrices de mises en abyme. Dans le roman *Ward*, l'un des textes qui permet de le montrer est « L'art du commentaire ». Nous avons Frédéric Werst, en tant qu'auteur, qui crée un auteur secondaire, dont la fonction est d'étudier le discours d'auteurs qui sont eux-mêmes secondaires pour ce chapitre, qui ont été tous créés par Frédéric Werst.

Partie 3 : Brouillage entre fiction et réalité

Le roman *Ward*, nous présente un flou constant entre la fiction et la réalité, par l'intermédiaire de plusieurs facteurs, comme la littérature ou la langue. Cet espace d'indécision permet la création de réflexions riches ainsi qu'une série de mises en abyme.

***Ward*, une esthétique du flou et du doute**

Le doute entre fiction et réalité est une idée qui apparaît fréquemment dans le roman *Ward*. Si la question peut être posée en ce qui concerne la séparation entre notre monde et l'univers fictif des Wards, le doute existe aussi au sein du livre. L'hésitation des différents auteurs peut se voir dans la recherche du passé. Cette civilisation est en quête de sa propre histoire et n'arrive pas à déterminer les raisons qui l'ont amenée à se développer et à exister. Pour essayer de trouver une réponse, plusieurs écrivains ont créé des mythes et des légendes servant à créer un passé imaginaire. Comme l'explique Frédéric Werst : « la connaissance du passé lointain de ce peuple est en effet rendue hasardeuse par la quasi-absence de sources sûres. Certes, il existe une riche tradition orale, souvent variée, voire discordante, mais les preuves écrites de cette histoire se trouvent en nombre très limité. Ce n'est qu'à partir du III^e siècle après Zaragabal, avec la découverte de manuscrits conservés à Zanabzan, que les Wards ont pu se faire une idée plus précise et plus juste de leur histoire.

⁵³ Ibid.

Néanmoins, l'interrogation sur l'âge archaïque de la nation a animé les historiens dès le 1^{er} siècle » (*Ward*, page 19). L'échec du savoir est la raison qui motive la croyance et la recherche sur un passé mythique. Cette idée peut se voir dans le chapô introductif de « L'île de Waga ». On y apprend que « On a souvent noté, dans l'œuvre de Netha, un gout pour l'allégorie typique de la littérature aenaise. Cela n'a pas empêché le roi Bagon, en 166, d'envoyer l'explorateur Adael à la recherche de l'île légendaire, sur la foi des renseignements apportés par Netha » (*Ward*, page 291). Cela veut donc dire qu'il y a dans la population un désir de croire en des histoires fictives. Chez les Wards, la frontière entre fiction et réalité est brouillée, car tout le monde sait qu'il ne s'agit que d'une fiction, mais cela n'empêche pas les habitants de s'y rattacher et de la croire vraie. Cette recherche d'un lieu imaginaire peut être vue à deux niveaux. Cela correspond aux personnages du roman, mais également à une tendance de certains lecteurs à chercher une localisation pour des endroits fictifs. En 2014, lors du Colloque « Exploration : le territoire comme motif », auquel participait Frédéric Werst, le thème de la recherche des îles imaginaires a été posé⁵⁴. Le roman *Ward*, n'est-il pas une transposition de notre société actuelle, désireuse de connaître son passé, accrochée à des rêves inaccessibles ? Ne s'agit-il pas là d'une mise en abyme, dans la mesure où les lecteurs se retrouvent dans cette histoire ? Si l'on considère ce livre comme représentatif de notre monde actuel, alors on peut se demander si l'anthologie ne joue pas un rôle dans cette réflexion. En présentant une série de formes brèves, mettant en avant une grande liste de personnages divers, ce roman monde montre une typologie de l'humain. Chaque auteur possède des motivations et un point de vue différent sur ce qui l'entoure et sur la littérature. Certains rendent hommage aux écrivains classiques, d'autres tentent des innovations, certains perpétuent un savoir, d'autres le modifient en apportant leurs propres pistes de recherches et leurs connaissances... Le fait que l'anthologie serve à mettre en avant les désaccords est cohérent, car ces derniers correspondent à des conflits intellectuels qui peuvent exister dans notre monde : deux personnes, passionnées par le même sujet, mais ne s'accordant pas sur la manière dont il doit être perçu et traité. Cela peut correspondre autant à des chercheurs, qu'à des politiciens, ou des philosophes. En mettant en abyme le lecteur et la société, ce qui a pour effet de brouiller la frontière entre

⁵⁴ Pierre Senges, Frédéric Werst, Laurent Demanze, « Exploration : le territoire comme motif », Paris, Maison des écrivains et de la littérature, 31 Janvier 2014.

fiction et réalité, le roman propose une histoire de l'humain, de ses désirs et de ses querelles.

Cette frontière floue entre le monde de la fiction et celui de la réalité peut se retrouver comme thématique dans le roman *Ward* en général. Plusieurs éléments sont créés par l'auteur pour générer un doute chez le lecteur. Tout d'abord, le pseudonyme de Werst, choisi par l'écrivain, brouille la limite en fusionnant deux idées. Dans une interview réalisée par *Médiapart*, il explique que : « J'avais déjà pensé à ce nom d'auteur il y a plusieurs années. Incidemment ou non, ce mot a trouvé un sens dans la langue, il signifie "objet", "truc", c'est un mot passe-partout⁵⁵ ». On a donc un nom qui rassemble deux idées contradictoires. Une première partie réelle et une deuxième partie appartenant à une langue qui a été créée artificiellement. Cette idée de fusion entre deux mondes se retrouve également dans une autre rencontre réalisée au Centre Pompidou, dans laquelle l'auteur explique que la civilisation imaginaire des Wards est censée exister au milieu de vrais pays ou continents. Dans cette logique, des Européens auraient rencontré les Wards, lors du XV^e siècle, pour nouer avec eux des relations culturelles et économiques. Certains, d'après les propos de l'auteur, auraient même essayé d'apprendre le wardwesan⁵⁶. Cette idée est intéressante, car la frontière entre fiction et réalité est encore plus ténue, dans la mesure où l'histoire se déroule sur notre terre avec une datation précise. Cela permet de créer une mise en abyme, car le monde réel se retrouve lui-même dans une fiction. Cette hésitation entre fiction et réalité se retrouve également dans les différentes histoires des Wards. La cité de Wagamarkan en est un bon exemple. Les Wards sont à peu près sûrs de son existence et du fait qu'elle ait été attaquée : « cette invasion, connue sous le nom de "guerre de Wagamarkan", est le premier évènement marquant dont les Wards aient conservé la mémoire » (*Ward*, page 19). Cependant, il n'existe aucune trace, pas une seule ruine, ce qui laisse planer un doute sur la véracité de cette histoire. De plus, le nom de cette cité possède des similitudes avec l'île légendaire de Waga, qui elle n'a jamais existé. L'anthologie joue aussi un rôle dans ce doute, en ne présentant que des extraits de textes. Le fait que les passages soient tous fragmentaires permet de créer des trous, des vides dans

⁵⁵ Christine Marcandier, « Ward : entretien avec Frédéric Werst », Paris, Médiapart, 2011, paragraphe 19, Url : <http://tinyurl.com/y2tbndnc>.

⁵⁶ Tiphaine Samoyault, Frédéric Werst, ' ' Khhhhhhh ' ' Frédéric Werst, La langue des Wards, Paris, Centre Pompidou, 08/03/2013, url : <https://tinyurl.com/y8w2jlqf>.

l'histoire, ce qui empêche d'avoir une vérité unique. Tant que rien n'est affirmé par l'auteur, cette cité peut tout autant être un mythe qu'une histoire vraie, dans un univers fictionnel.

Conclusion

Le roman *Ward* est un livre qui, en utilisant sa forme anthologique, met en avant l'utilisation de mises en abyme de plusieurs types. Il montre également la richesse du fragment qui peut être à la fois destructeur et créateur, relevant d'une perte matérielle, mais incitant le lecteur à créer des liens entre les différents textes, à se forger sa propre interprétation de l'œuvre. Cette histoire, qui se révèle être un miroir du monde, brouille fréquemment la frontière qui existe entre la fiction et la réalité. Mais cette hésitation n'est-elle pas naturelle ? Lorsque l'on doit retrouver les pages arrachées de l'histoire d'une civilisation, n'est-il pas normal de plaquer un imaginaire provisoire, le temps d'accumuler suffisamment de connaissances ?

Chapitre 3 : « L'île de Waga » un fragment riche en sens et en symboles

Le roman *Ward*, comme cela a été vu à de multiples reprises, peut être considéré comme une anthologie. Pourtant ce chapitre n'aura pas pour but d'étudier les relations que peuvent avoir les fragments entre eux, mais au contraire de montrer à quel point un seul extrait peut être riche. Dans cette œuvre de Frédéric Werst, il est fait fréquemment allusion à une île légendaire, berceau de la création de la civilisation des Wards, l'île de Waga. Un passage lui est entièrement consacré, faisant la description de ce lieu et de son organisation. Ce texte permet de montrer qu'un seul extrait, qui en apparence n'est que descriptif, peut réunir plusieurs types de littératures, comme des récits de fondation ou des histoires symboliques. La dimension descriptive permet de rejoindre une autre question, qui possède une certaine importance dans ce roman, celle des cartes géographiques imaginaires. « L'île de Waga » permet également de donner, par le biais de métaphores ou de jeux sur les noms, une origine concrète à des idées ou des concepts abstraits. La dimension symbolique est également à prendre en compte, dans la mesure où elle tient une place majeure. Avant même le début du chapitre, le chapô introductif explique que le texte est hautement métaphorique et propose des symboles qui sont interconnectés.

Comment Frédéric Werst, dans un récit de deux pages, résume-il la quête d'identité des Wards et comment les trois genres principaux de cet extrait, récit de fondation, description et symbolique, apparemment séparés, sont en réalité tous liés entre eux ?

Dans un premier temps, l'objectif sera d'analyser la dimension descriptive de ce chapitre, pour déterminer le rôle et l'importance de la description et s'interroger sur la question de la cartographie des lieux imaginaires. Dans un deuxième temps, la question des récits de fondation sera étudiée. L'idée sera de comprendre comment ce texte répond, par le biais d'un jeu sur le langage, aux questionnements majeurs des Wards sur l'origine de leur langue et de leur apparition. La dernière partie se concentrera sur l'analyse des différents symboles et sur la manière dont la langue en elle-même peut être symbolique.

Partie 1 : Dimension descriptive de « L'île de Waga »

Le chapitre de « L'île de Waga » se base sur une grande description de ce lieu imaginaire. Cette représentation prend en compte à la fois l'aspect physique et

géographique de cette île légendaire, mais évoque également le peuple qui y habite, ainsi que ses coutumes et ses traditions.

Description et phonétique, deux points de la topographie

Le chapitre nommé « L'île de Waga » fait une longue description d'une île, dont les Wards se prétendent originaires. La première évocation de ce lieu apparaît dans « La généalogie des dieux », un texte religieux racontant la création du monde. Il faut donc garder à l'esprit que la dimension fictive de ce lieu est mise en avant. Cette idée se retrouve également dans le chapô introductif, où il est précisé au lecteur que le texte qu'il va lire est métaphorique et symbolique. Cette description est cohérente avec le sujet traité par Pierre Bayard dans son livre, *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été* : « Le fait que des écrivains, et, au-delà, de nombreux essayistes placés dans des situations où ils sont conduits à forger des fictions, parviennent à rendre réels des lieux qu'ils ne connaissent pas et à leur conférer une forme plausible d'existence pose en effet la question de savoir de quelle nature est l'espace dont traite la littérature et comment celui-ci parvient à trouver place dans le langage⁵⁷ ». Il faut préciser que l'auteur ward, Netha, ne cherche pas à rendre son île plausible, dans la mesure où elle est symbolique. Pourtant, la description permet de donner une impression de cohérence et offre au lecteur une représentation précise. Voici un extrait de « L'île de Waga » :

« D'après la tradition des Wards, l'île de Waga avait à peu près la forme d'un carré dont chaque côté mesurait quatre abres. Au centre de l'île s'élevait une très haute montagne appelée l'Amarês. Trois rivières prenaient leur source à son sommet et descendaient vers l'océan : la première, coulant vers le nord, était une rivière d'eau ; la deuxième, coulant vers l'orient, une rivière de résine ; et la troisième, coulant vers l'occident, une rivière de vin. Mais en direction du sud aucun fleuve ne descendait : on y trouvait seulement un lac de lait [...] Malgré l'exigüité de l'île, il y avait une grande diversité de climats entre les comtés. Par exemple, le temps était fréquemment frais et pluvieux dans le Kyrna, froid et neigeux dans le Katha, chaud et sec dans le Ward, tiède et humide dans le Wuran. De la même façon, chaque comté se différençait des autres par la forme de ses paysages. Ainsi on voyait surtout des forêts dans le Kyrna, des champs et des prairies dans le Katha, des dunes et des steppes dans le Ward, des collines et des landes dans le Wuran ». (*Ward*, pages 291-292)

⁵⁷ Pierre Bayard, *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été*, Paris, Les éditions de minuit, 2012, p.16.

Cette longue description, n'ayant pas pour objectif de paraître réaliste, utilise plusieurs méthodes pour faciliter la représentation du lecteur. Tout d'abord, on peut remarquer que les différents éléments de l'île sont évoqués mais ne sont pas réellement décrits. Cette idée est importante, car elle peut être mise en lien avec les propos de Rachel Bouvet dans son livre, *Topographie Romanesque* : « Dans un roman, ne figurent qu'un certain nombre de lieux, de pièces, d'objets. Par exemple, lorsqu'un personnage descend du train pour retrouver ses proches, je sais qu'il marche sur le quai, même si la gare n'est pas décrite, ni même nommée⁵⁸ ». C'est pour cette même raison que l'île de Waga n'est pas décrite avec précision. Les différents paysages présentés « forêts », « prairies », « collines », sont suffisamment fréquents, pour que le lecteur n'ait pas besoin d'une description pour se les représenter. On constate également qu'à certains moments, le texte devient sensitif. Le fait d'évoquer des sensations, comme la chaleur ou l'humidité, permet de rendre concrète une représentation qui était abstraite. Cette idée est d'ailleurs renforcée par le fait que le chapitre présente une cohérence interne. Il est plus aisé pour un lecteur d'associer deux termes qui sont en lien, comme « dunes » et « chaud ». On peut également noter que le rythme a été choisi pour faciliter l'imagination et la représentation. En effet, les phrases sont toutes régulières, avec les mêmes types de mots répétés dans le même ordre. Cela installe le lecteur dans un confort et une régularité. Le fait qu'il s'attende et anticipe ce qui va être dit, lui permet de mieux se représenter les paysages, dans la mesure où il n'est pas dans la surprise de la découverte.

La description qui est faite de cette île peut faire penser à une carte représentant la topographie d'un pays imaginaire. On sait que la carte en tant qu'objet physique a une certaine importance pour Frédéric Werst, dans la mesure où il en a réalisé deux, pour rendre concret son monde fictif. On peut donc supposer que le texte de « L'île de Waga » permet de représenter cet endroit, de faire une cartographie, mais de laisser le travail de représentation au lecteur. Comme l'explique Rachel Bouvet dans *Topographie romanesque* : « La carte, outil du géographe, offre par ailleurs la possibilité de remodeler l'espace à l'intérieur du roman, que ce soit pour donner une consistance prétendument réelle à un pays totalement imaginaire, pour penser le monde après la découverte de l'Amérique ou

⁵⁸ Rachel Bouvet, *Topographie romanesque*, Rennes, Presse universitaire de Rennes, 2011, chapitre 5.

pour rendre compte de l'anthropologie morale⁵⁹». Deux des affirmations de Rachel Bouvet se retrouvent dans ce chapitre. Si le lectorat réel a parfaitement conscience de la dimension fictive de cette île, le roman raconte que les Wards ont cru l'auteur de ce texte : « cela n'a pas empêché le roi Bagon, en 166, d'envoyer l'explorateur Adael à la recherche de l'île légendaire, sur la foi des renseignements apportés par Netha » (*Ward*, page 291). Comme l'explique le chapô introductif, il s'agit de la version qui représente ce lieu avec le plus de précision. On peut donc estimer que l'aspect descriptif et cartographique de ce chapitre a permis de donner une illusion de réalité, de rendre concret ce qui ne l'a jamais été. La dimension anthropologique de la carte est également importante, car la moitié du texte est réservée à la description des différents comtés et de ses habitants, de leurs coutumes, de leurs habitudes, de leurs traditions... Dans les œuvres produites par des auteurs réels, la *Carte de Tendre* est celle qui se rapproche le plus de l'île de Waga. Comme l'explique l'écrivain Claude Filteau : « En effet, la Carte de Tendre ne nous renvoie pas au nom du pays qu'elle représente, comme à un objet reconnu. Impossible de dire en la voyant : " tiens, voilà Tendre ", comme on dit " tiens, voilà l'Italie ", si on ne nous apprend à y voir une terre " existante ". Pourtant cette carte suppose qu'on la déchiffre comme telle. On y découvre, à première vue, une structure relativement symétrique⁶⁰». Plusieurs éléments de la citation sont cohérents avec l'œuvre qui est présentée dans le roman *Ward*. Tout d'abord, on peut se concentrer sur la dimension paradoxale du chapitre. L'île de Waga ne renvoie pas à un lieu réel. L'auteur y insiste en mettant en avant la dimension symbolique, avec des fleuves de vin et de résine et un lac de lait. Il coupe volontairement les liens avec la cohérence et la réalité. Mais le texte incite le lecteur à se faire une représentation concrète. Cette idée est renforcée par le fait que certains Wards ont perçu cette description comme se référant à une réalité. Même si la *Carte de Tendre* possède plusieurs différences avec l'œuvre de Frédéric Werst, deux points communs peuvent être retenus. Premièrement, la dimension symétrique du lieu. On peut supposer que dans les deux cas, la symétrie permet de faciliter la mémorisation et la représentation. Cette idée est d'ailleurs mise en avant par le fait que l'île de Waga ait la forme d'un carré, ce qui a pour effet de renforcer la symétrie. Deuxièmement, la logique qui régit le nom des différentes villes est similaire. L'objectif est de donner à un sentiment ou tout autre idée abstraite, une représentation concrète, qui

⁵⁹ Idem, Introduction.

⁶⁰ Claude Filteau, « Le Pays de Tendre : l'enjeu d'une carte », In *Littérature*, n°36, 1979, pp. 37-60.

peut passer par les fleuves, les lacs, ou les capitales. Cela se retrouve directement dans le chapitre avec les villes de la Solitude, de la Mémoire, de la Passion et de la Liberté.

Partie 2 : « L'île de Waga », récit de fondation et fiction explicative

Le chapitre de « L'île de Waga » a deux objectifs principaux. Il sert de récit de fondation, qui donne une origine aux Wards. Il est aussi écrit de manière à donner une explication sur l'origine de certains termes, par le biais de métaphores.

« L'île de Waga », un récit des origines

Le récit ou le mythe fondateur permet de donner une origine mythique à une ville ou à un peuple. Dans un article sur le récit de fondation d'une ville grecque, Karin Mackowiak donne une première définition, qui est cohérente avec ce que l'on peut lire dans le roman *Ward* : «le mythe fondateur fonctionne dans un espace de pensée : il est articulé dans une vision originale du monde faite de croyances en dieux et en héros, tous porteurs d'une approche spécifique de l'espace et du temps. Il est, de même, contextualisé dans un espace de vie : la Cité, laquelle produit du mythe suivant une orientation originale ⁶¹». Cette explication qui concerne la ville de Thèbes, peut s'appliquer dans le cas de « L'île de Waga ». L'objectif principal est de donner une explication à des questionnements, en créant un passé commun imaginaire, qui permet de répondre à ces interrogations par le biais de métaphores. Le principe du récit de fondation est important dans *Ward*, car les habitants n'ont pas la possibilité de se référer à un passé concret. Toutes leurs archives ont brûlé dans un incendie. Pour cette raison, les auteurs vont écrire des fictions pour que tous les Wards puissent se rassembler autour d'une histoire commune, même si cette dernière n'est pas réelle. Le chapitre de « L'île de Waga » offre au lecteur d'autres interrogations. Voici un extrait de ce texte fondateur :

« Le territoire de l'île était divisé en quatre comtés qui s'appelaient le Kyrna, pour celui du nord, le Katha, du côté oriental, le Ward, pour celui du sud, et le Wuran, du côté occidental. Pour son gouvernement, chaque comté était libre et indépendant des trois autres, de sorte qu'ils étaient administrés chacun depuis leur propre capitale. Voici le nom de ces villes ; la capitale du Kyrna était

⁶¹ Karin Mackowiak, « Les mythes fondateurs de Thèbes et l'histoire : les mises en formes du passé d'une cité et leurs enjeux », In *Dialogues d'histoire ancienne*, n°4, 2010, pp. 563-589.

Solitude ; celle du Katha était Mémoire ; celle du Ward était Passion ; et celle du Wuran était Liberté. C'est ainsi que la cité de Solitude était située sur la rivière d'eau ; la cité de Mémoire, sur la rivière de résine ; la cité de Passion, au bord du lac de lait ; et la cité de Liberté, sur la rivière de vin [...] Les activités propres à chaque comté étaient bien différenciées aussi : dans le Kyrna, on se reposait et on méditait ; dans le Katha, on se consacrait à l'agriculture et à la religion ; dans le Ward, on étudiait et on s'amusait ; dans le Wuran, on se livrait au commerce, à l'artisanat, à l'élevage » (*Ward*, page 292-293).

Cet extrait de « L'île de Waga » permet de donner une explication cohérente à certains termes qui existent en wardwesan. Par exemple, le terme *Katha* signifie orient et il est employé dans la fiction pour désigner un comté se situant vers l'Est. Il existe deux possibilités pour justifier cette utilisation. Soit le terme de *Katha* a été créé lors de l'écriture de ce mythe, puis ce nom propre se référant à l'orient est entré dans le langage courant et est devenu un nom commun. La deuxième possibilité est que ce mot existait déjà et qu'il a été employé dans ce mythe pour lui donner une origine fictive. Si l'on regarde la liste des mots rattachés à *Katha*, on se rend compte qu'un lien l'unit avec *ktera* qui signifie sacralité. Il s'agit justement de la religion qui est exercée dans ce comté. On peut supposer que l'objectif de l'auteur était, par le biais d'une fiction, d'expliquer les différents liens étymologiques pour certains termes. L'un des liens qui apparaît cohérent est de relier le nom *Wuran* avec le mot *wurnan*. Ce dernier signifie manger et si l'on regarde la liste des activités de ce comté, on remarque que l'agriculture, indispensable pour manger, y est très présente. Dans la même logique, on peut constater des liens phonétiques qui unissent les comtés avec leurs capitales. Par exemple, en wardwesan, *Wuran* est lié à *Wena*, *Kyrna* est lié à *Kent*... Certains liens peuvent être faits, mais il est parfois difficile de prouver que la relation existe réellement, qu'il ne s'agit pas d'un hasard. Le fait que ce chapitre soit un récit de fondation, permet de répondre à certains questionnements des Wards. Le plus important est celui de leurs origines. Ce texte permet de justifier les mythes affirmant que ce peuple a été créé par les dieux. D'après les légendes, cette île a été donnée comme terre aux premiers hommes. Le fait de donner le nom *Ward* à l'un des quatre comtés donne une dimension identitaire et offre une explication qui reste cohérente avec les différents mythes.

Dans un article nommé « cartographie des espaces mythiques », le professeur de sociologie Jean Pierre Martinon, explique que : « Le thème de la fondation et de l'échange, de la découverte des îles d'ailleurs et de la reconnaissance de l'autre sont toujours actifs

dans les récits de voyageurs ou bien dans l'analyse mythographique et anthropologique. Cet "autre" peut devenir selon les cas un adversaire que l'on doit exterminer ou bien soumettre, devenir aussi un support de l'imagination [...] devenir enfin des partenaires d'échanges symboliques et commerciaux ⁶²». Cette idée est importante, car de multiples articles évoquent cette particularité, que ce soit dans les mythes de fondation appartenant à la Grèce, comme c'est le cas pour cet article, ou à l'Afrique noire, comme l'explique Alfred Adler dans une conférence⁶³. On peut constater directement que cette particularité, qui pourtant se retrouve fréquemment dans les mythes de fondations, n'apparaît pas dans le cas du roman *Ward*. Il n'y a pas de rapport établi avec un autre peuple, qui amènerait à de nouvelles relations et à une fusion des cultures. La mythologie des Wards donne une réponse cohérente à cette absence. Les mythes de cette civilisation imaginaire évoquent l'île de Waga comme la première terre qui est donnée aux hommes. Il ne peut donc pas y avoir de découverte et par conséquent de liens tissés avec d'autres. Cette absence permet de montrer que même si des différences peuvent exister avec des mythes réels, cela n'empêche pas le chapitre étudié de faire partie des récits de fondation. En effet le message principal reste inchangé, raconter la naissance d'un peuple et donner une explication à son origine.

Partie 3 : Dimension symbolique de « L'île de Waga »

Le chapitre de « L'île de Waga » est fortement symbolique. Comme l'explique le chapô introductif, l'auteur de ce texte, Netha, a rajouté des métaphores au récit d'origine. L'objectif de cette partie sera d'analyser le passage et de comprendre les différents sens.

« L'île de Waga », une métaphore de la vie

« L'île de Waga », en tant qu'œuvre symbolique, possède plusieurs niveaux de lecture. Le premier, celui que l'on a analysé précédemment, donne une explication à l'origine des Wards. Il agit en tant que récit de fondation. Mais il existe d'autres sens cachés qui vont être étudiés. Il faut préciser que les symboles et leurs significations peuvent varier d'une culture à une autre et d'une époque à une autre. Pour cette raison, l'analyse se basera

⁶² Jean Pierre Martinon, « Cartographie des espaces mythiques », In *Travaux de l'Institut Géographique de Reims*, n°119, 2004, pp. 157-176.

⁶³ Résumé des propos d'Alfred Adler dans « Conférence de M. Alfred Adler », In : *École pratique des hautes études*, tome 109, 2000, pp.89-95.

sur une logique qui est propre au texte pour déterminer le sens des différentes allégories. Il faut également prendre en compte la question de la langue. En effet, le wardwesan permet de créer des liens entre les mots, ce qui veut dire que certaines associations d'idées ou de symboles peuvent paraître illogiques, alors qu'elles obéissent à une logique qui est propre à leur langue. Dans un article nommé « Le symbolique au quotidien. Son importance en thérapie comme ailleurs », le psychiatre Phillipe Caillé explique que : « Dans le quotidien, logique du symbole et logique du discours coexistent et s'influencent l'une l'autre sans pourtant se mélanger. On peut ainsi percevoir la logique symbolique à l'œuvre à l'intérieur d'un système abstrait de signes. Il est facile de s'en convaincre à la lecture de poèmes ou de contes⁶⁴ ». Cette idée se retrouve de manière directe dans « L'île de Waga ». Tout d'abord, on peut constater la présence d'une influence mutuelle. Le texte est construit de manière à pouvoir mettre en avant une série de symboles et le choix des différents symboles va avoir une influence sur le texte. L'un des meilleurs exemples dans le roman *Ward* est le cas des « Satires de Zaro ». Dans ce poème satyrique, l'auteur évoque la couleur violette, qui est symbolique. Comme le montre la note de bas de page : « Le violet, pour les Wards, est la couleur de la royauté » (*Ward*, page 262). Le texte a donc été rédigé de manière à pouvoir insérer ce symbole. Mais le fait de vouloir évoquer la royauté, par l'utilisation de la couleur violette, préfigure le contenu du texte. L'autre idée importante est le fait que le texte et les symboles ne fusionnent pas. Il est possible de lire « L'île de Waga » en se concentrant uniquement sur l'histoire racontée, ou de chercher à comprendre le sens des différentes métaphores. Mais la connaissance de l'un n'est pas nécessaire pour la compréhension de l'autre. Voici l'un des extraits de ce chapitre :

« On sait aussi quelle était la répartition du peuplement entre les comtés : dans le Kyrna vivaient les vieillards et les vieilles femmes ; dans le Katha, les femmes et les jeunes filles ; dans le Ward, les garçons et les jeunes hommes ; dans le Wuran, les hommes. Chaque citoyen avait le devoir de résider dans le comté convenable à son âge, et pouvait en changer s'il venait à changer de catégorie. Après sa naissance, le petit garçon devait être conduit dans le Ward, tout comme la petite fille dans le Katha. Les femmes demeuraient dans la cité de Mémoire, sauf si elles se mariaient, auquel cas elles étaient autorisées à se rendre dans la cité de Liberté. Si un jeune homme se mariait, il s'installait également à Liberté ; sinon, il demeurait dans la cité de Passion. Tous et toutes, pour

⁶⁴ Phillipe Caillé, « Le symbolique au quotidien. Son importance en thérapie comme ailleurs... », In *Cahiers critiques de thérapie familiale et de pratiques de réseaux*, n°34, 2005, pp. 189-206.

leurs derniers jours, avaient le droit de se retirer dans la cité de Solitude, et ils y restaient jusqu'à la mort » (*Ward*, page 292-293).

Ce passage présente symboliquement la vie d'une personne et les différentes étapes par lesquelles elle passe. Il faut préciser que les symboles ne sont pas à prendre séparément mais dans un ensemble. Pour cette raison, des liens seront faits avec des éléments symboliques qui n'apparaissent pas dans cet extrait. La première étape est celle de l'enfance. Le comté de Ward n'est habité que par des enfants et des jeunes hommes. Si l'on regarde les autres informations, la vie des habitants se concentre sur deux points principaux, jouer et étudier. Cela correspond à une certaine insouciance de l'enfance. De plus, la capitale se situe près d'un lac de lait, qui symboliquement représente l'enfance, car associé au lait maternel. L'idée des âges de la vie est également mise en avant par le passage du Ward au Wuran. Lorsque le jeune homme devient un adulte, il cesse d'étudier et se rend dans le seul comté qui permet d'apprendre un métier. Il travaillera ensuite soit dans le « commerce » soit dans « l'artisanat » soit dans « l'élevage ». Ce texte montre également qu'un symbole est directement lié à une culture. L'extrait fait une séparation nette entre la fille et le garçon. Il aurait été possible de réunir les deux dans un seul comté représentant symboliquement l'enfance. Si en wardwesan ou dans la culture ward la distinction entre fille et garçon avait une importance, cela explique la présence de deux symboliques séparées. Le fait que les habitants qui ne se marient pas restent dans leur comté est cohérent si l'on étudie la symbolique des villes, notamment en ce qui concerne le Ward. Si le jeune homme ne trouve pas d'épouse, il reste dans la même partie de l'île jusqu'à ce qu'il grandisse. Le fait que la capitale d'un lieu dans lequel les garçons et filles ne vivent pas ensemble se nomme passion peut paraître contradictoire. Cela laisse sous-entendre que la passion pourrait être plus liée à un imaginaire, qu'à une réalité. On peut remarquer que le comté du Kyrna est un lieu où tous les habitants de l'île se rassemblent. Symboliquement, peu importe les expériences que l'on a eues dans la vie, peu importe le métier que l'on a pratiqué ou si l'on s'est marié ou non, chacun finit par vieillir. Pour cette raison, le Kyrna est en quelque sorte universel. Les activités suivent cette symbolique. Les habitants qui vivent dans ce comté passent leur temps à se reposer et à méditer. La vieillesse étant l'inverse de la jeunesse, il est logique d'opposer les jeux avec le repos. Les activités permettent également d'expliquer le nom de la capitale du Kyrna, Solitude. Lorsque l'on médite, on se recentre sur ses besoins et ses pensées, on est seul avec soi-même.

Dans un article nommé « l'équivoque du symbolique », le philosophe Vincent Descombe explique les différents sens que peuvent avoir le terme de symbole :

« Le symbolique permet la reconnaissance, il faut le définir comme une convention signifiante, dans les deux sens où il est possible d'entendre cette expression de Lacan : convention qui est à l'origine de certains signes et signifiants de cette convention [...] Ces grands symboles qu'on retrouve inévitablement dans les traditions religieuses, les récits fabuleux et les littératures du monde entier, ne sont pas des " archétypes ", c'est-à-dire des images qui auraient le pouvoir de nous transporter au-delà du langage. Ils sont les signifiants qui initient ceux qui les échantent à la communauté humaine ⁶⁵».

À quel point cette définition peut se retrouver dans l'œuvre de Frédéric Werst ? Tout d'abord, il existe deux communautés importantes dans le monde imaginaire de *Ward*. Il y a d'une part les religieux et d'autre part les mages. Dans ce roman, les dieux comme Parathon ou le seigneur de la colère, représenté comme une écrevisse géante, n'ont pas d'existence. Il s'agit donc de symboles, qui transmettent un message que l'on doit décrypter, mais qui permettent également à tous ceux appartenant à un même groupe, d'avoir une compréhension fine entre eux. Cette idée de religion et de symbole est expliquée dans le chapitre « Sur l'attitude envers les autres cultes » : « Il convient néanmoins de distinguer avec soin la superstition et le symbole, car en dépit de leur ressemblances ces deux formes de culte ne sont certes pas identiques. Si l'animal en lui-même est considéré comme un dieu, alors cette attitude mérite le nom de superstition, mais nous devons tenir pour symbolique la représentation des dieux sous forme d'animaux » (*Ward*, page 105). D'après les différents récits, il existait également une autre classe dans l'antiquité des Wards, celle des mages. Ces personnes étaient celles, avec les religieux, qui maîtrisaient l'écriture et qui n'ont pas diffusé leur savoir aux autres habitants. Très peu de choses sont dites à leur sujet, mais on peut supposer deux idées. Premièrement, puisqu'ils savaient écrire des textes, il est probable que ceux-ci contenaient des symboles. Deuxièmement, étant donné que ces symboles n'étaient pas accessibles aux autres Wards, ils servaient probablement à affirmer son appartenance à la caste des mages. Dans la suite de son article, Vincent Descombes considère que la langue en tant que telle est un symbole. Selon lui : « comme l'écrit Ortigues, la langue française n'est pas seulement un système de signes qui me permettent de parler des choses, c'est

⁶⁵ Vincent Descombes, « L'équivoque du symbolique », In *Revue de MAUSS*, n°34, 2009, pp. 438-466.

aussi un système symbolique qui fait de moi “ un être-parlant-français, un membre de la communauté linguistique, devant être reconnu comme tel quoi que je dise”⁶⁶». Cette idée permet de se rendre compte de l'importance de la langue dans le roman *Ward*. En donnant à ses personnages un langage imaginaire, Frédéric Werst leur donne symboliquement la capacité d'affirmer leur appartenance à une culture. La dimension bilingue de «L'île de Waga », ainsi que des autres chapitres, permet de montrer que la compréhension du wardwesan offre au lecteur la possibilité de faire partie de ce groupe et lui permet également d'avoir accès à toute la symbolique et à une meilleure compréhension des textes. Cette idée d'appartenance est d'ailleurs visible, lorsque des lecteurs envoient à l'auteur des lettres rédigées dans cette langue imaginaire⁶⁷. Ils affirment par cet acte leur appartenance à cette culture créée de toute pièce.

Conclusion

Le chapitre de « L'île de Waga » propose une analyse riche et complexe. L'étude de l'aspect descriptif de ce lieu légendaire a permis de voir l'importance de la simplicité et la manière dont cette dernière facilite l'imagination et le pouvoir de création secondaire chez le lecteur. La question de la carte permettant de rendre concret un espace imaginaire a également été posée. Sans la description de l'île et la présentation des différents noms, le chapitre n'aurait pas pu se construire comme un récit de genèse, racontant l'origine de certains mots de la langue wardwesan. De même, sans cette réflexion sur les noms communs, l'aspect symbolique, qui représente une part importante de cette légende, n'aurait pas pu se développer. Ce chapitre, qui fusionne en un même texte les traditions orales, l'invention et les suppositions, permet de se rendre compte de la richesse du fragment dans l'œuvre de Frédéric Werst. Un extrait de quelques pages y est interdépendant avec d'autres œuvres et des genres littéraires distincts peuvent se réunir. Le fragment est également un créateur de sens dans la mesure où il dialogue avec d'autres extraits, mais aussi un créateur d'imaginaire, car ses vides permettent aux lecteurs de combler et de créer une histoire qui leur est propre.

⁶⁶ Ibid.

⁶⁷ Tiphaine.Samoyault, Frédéric.Werst, « ‘ ‘ Khhhhhhh ‘ ‘ Frédéric Werst, La langue des Wards », Paris, Centre Pompidou, 08/03/2013, url : <https://tinyurl.com/y8w2jlqf>.

Partie 3

Ward, une Encyclopédie des Lumières
miniature

Chapitre 1 : *Ward* et l'*Encyclopédie*, une vision du savoir lié à un contexte

La philosophie des Lumières est un livre du philosophe Ernst Cassirer. Il présente les différents aspects de cette pensée, prônant la diffusion d'un savoir au plus grand nombre et la lutte contre l'obscurantisme. Dans cet ouvrage, l'auteur met en avant les points clés des réflexions des philosophes des Lumières, comme l'idée de nature, un regard critique sur la religion, ou encore le nouveau rapport à la science. Ces différents points peuvent se retrouver dans l'œuvre majeure de ces philosophes : l'*Encyclopédie*. Le roman *Ward*, même s'il nous présente une civilisation imaginaire, possède dans certains textes une réflexion semblable à celle de ces penseurs et écrivains des XVII^e et XVIII^e siècles. Pourtant cette anthologie, mettant en avant la transmission d'un savoir et d'une connaissance, diverge de l'*Encyclopédie* et de la réflexion des Lumières par certains points, notamment en ce qui concerne le contexte historique et politique. La question du double lecteur est également un aspect à prendre en compte lorsque l'on s'intéresse à la diffusion de textes.

Malgré des différences importantes, le roman *Ward* possède un message semblable à celui que l'on peut retrouver dans la philosophie et dans l'*Encyclopédie* des Lumières. De quelle manière, la présence d'un double lectorat permet-elle d'amplifier ou de faire évoluer cette idée ?

Dans un premier temps, l'objectif sera de voir quels sont les points de convergence entre l'œuvre de Frédéric Werst et les réflexions d'auteurs de l'*Encyclopédie*, puis d'analyser les divergences, que ce soit au niveau de l'écriture ou du contexte et de voir leur incidence sur le message. Dans un second temps, les effets du double lecteur sur le message global du roman seront étudiés, ainsi que la manière dont la volonté de l'auteur permet de l'enrichir.

Partie 1 : *Ward* une fable du savoir

Le roman *Ward* propose une grande variété de textes traitant de sujets divers, qui permettent d'accumuler des connaissances dans des domaines éloignés et multiples. L'objectif de cette partie sera de déterminer ce qui caractérise l'esprit des Lumières et de voir si cette philosophie est dépendante d'un contexte social et politique.

Ward et la philosophie des Lumières

La définition des Lumières est complexe, car ce mouvement est à prendre dans une globalité. D'après Ernst Cassirer:

« Il s'agit de comprendre la pensée du siècle des Lumières moins dans son ampleur que dans sa profondeur, de la présenter non dans la totalité de ses résultats et de ses manifestations historiques mais dans l'unité de sa source intellectuelle et du principe qui le détermine [...] Une telle méthode veut apporter, avec le développement des doctrines et des systèmes philosophiques, une "phénoménologie de l'esprit philosophique", elle veut suivre pas à pas la conscience toujours plus lucide et plus profonde que cet esprit, tout en traitant des problèmes objectifs, prend de lui-même, de sa nature et de son destin, de son caractère et de sa mission ⁶⁸».

Deux idées principales ressortent de cette citation. Il faut avoir une vision englobante, qui prenne en compte un message général et la vision diachronique est plus importante que la vision synchronique. On peut constater que dans le roman *Ward*, on retrouve les points clés de cette réflexion. L'histoire de ce peuple fictif se concentre sur l'évolution d'une société, dont l'esprit gagne en autonomie grâce en partie au développement de l'écriture et de la littérature. Mais l'objectif des Lumières, qui se retrouve directement dans *l'Encyclopédie*, est de gagner en savoir, d'être en mesure « de se servir de son entendement sans la direction d'autrui ⁶⁹». Samuel Formey, homme de lettres allemand, qui a collaboré à l'écriture de *l'Encyclopédie* de Diderot, explique dans l'article « entendement », que « Non-seulement l'entendement se forme des idées précises de ce que l'imagination ne présente que très confusément, il en rectifie de plus les contradictions ⁷⁰». Cette idée peut se retrouver dans *Ward*, car plusieurs écrivains montrent l'importance de la raison et des connaissances qui doivent s'appuyer sur du concret.

La période des Lumières étant vaste et les sujets que l'on peut retrouver dans *l'Encyclopédie* étant nombreux, seules deux idées seront mises en lien avec *Ward*. L'importance de la philosophie et la transmission d'un savoir au plus grand nombre par le biais de l'écriture.

⁶⁸ Ernst Cassirer, *La philosophie des Lumières*, Paris, Fayard, 1997, p.31-32.

⁶⁹ Simone Goyard-Fabre, *La philosophie des Lumières en France*, Genève, Slatkine Reprints, 2012, p.19.

⁷⁰ Denis Diderot(dir), Formey, *L'encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des art et des métiers*, 1^{er} édition, Tome 5, 1751, p.718.

Le roman *Ward* offre un large choix de textes relatant des discussions ou des débats philosophiques. On peut constater qu'il s'agit d'une forme très importante dans la littérature de ce peuple. Si l'on se rend au sommaire, on compte un total de 19 textes rédigés par des philosophes. Voici l'extrait d'un dialogue nommé « Le roi et le philosophe » :

« LE ROI. [Est-il vrai que dans ton école, on te nomme maître, comme le font mes courtisans ?]. LE PHILOSOPHE. Mon sentiment est de grande incrédulité, ô roi, devant cette comparaison entre la hauteur de ta majesté, et ma faible personne. Car j'ignorais que j'avais, par exemple, le droit de bannissement, alors que toi, si je ne suis pas dans l'erreur, tu as la liberté de me chasser sur-le-champ, sans même un procès. LE ROI. [Comment fais-tu pour avoir une audace insolente qui n'est pas celle des membres de la cour ?] LE PHILOSOPHE. La cause en est, ô roi, mon insolence qui n'est pas de l'insolence. Car je suppose que tes courtisans, en te parlant, ont toujours en vue l'idée de recevoir quelque bienfait de ta part. Or moi, je ne m'attends à recevoir aucune sorte de récompense en échange de mes paroles pleines de franchise. J'ai pour habitude de toujours m'exprimer comme je le veux. C'est sans doute une première différence entre nous deux, ô roi. » (*Ward* page 326-327).

Deux idées principales sont à retenir de cet échange. Tout d'abord, le texte est rédigé sous la forme d'un dialogue philosophique, comme ceux qui ont été rendus célèbres par Platon. Si l'on regarde le *Dictionnaire Européen des Lumières*, on se rend compte que « le dialogue a connu une vogue considérable [de la renaissance au siècle des Lumières]. Il sert, le plus souvent, à des fins didactiques⁷¹». Amener un lecteur à réfléchir sur des sujets comme le pouvoir monarchique ou la sagesse, en lui apprenant également à se mettre à la place de l'autre pour mieux comprendre son opinion, relève d'objectifs pouvant se retrouver dans l'*Encyclopédie* des Lumières. « Aen » est un mouvement philosophique ward. De manière générale, d'après l'introduction littéraire, il se concentre sur des sujets comme « l'histoire, la géographie et la politique » (*Ward*, page 206). Il s'agit de sujets importants chez les penseurs de notre monde, surtout lorsque l'objectif est de suivre l'histoire d'un pays qui devient progressivement de plus en plus lucide sur son passé et son existence⁷².

L'idée de l'écriture servant à transmettre un savoir est évoquée à de multiples reprises, notamment dans le premier siècle des wards. Au lieu de mettre en avant l'importance du livre, Frédéric Werst montre des situations où son absence ou sa faible

⁷¹ Michel Delon, *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, Presse universitaire de France, 1997, p.328-329.

⁷² Reformulation des propos d'Ernst Cassirer à la page 32.

diffusion est la cause d'une perte de connaissances. Deux cas sont marquants dans l'histoire, celui du calendrier et de son évolution et celui de la Tour blanche. Le premier, relaté dans le chapitre « Histoire ancienne des Wards », raconte comment l'organisation des années était liée à une tradition orale, ce qui a empêché l'accès à des informations fiables et pérennes⁷³. Le deuxième exemple raconte comment les savoirs accumulés dans les quelques livres de l'époque ont tous été détruits dans un incendie, ce qui empêche tout accès à des connaissances vérifiables sur l'ancienne littérature des Wards⁷⁴.

Situation politique et religieuse

La philosophie des Lumières ne se base pas uniquement sur des concepts et des réflexions. Il faut prendre en considération un contexte, qui est à la fois politique et religieux. Ces deux éléments vont avoir une influence directe sur le ressenti des écrivains et des philosophes, mais également sur le contenu des œuvres qui ont été réalisées. L'objectif de cette étude sera de voir comment les œuvres wards abordent et traitent de manière différente certains sujets qui peuvent être retrouvés dans *l'Encyclopédie*. Il faut préciser qu'il existe une différence majeure entre l'œuvre des Lumières et le roman *Ward*. La première se base sur un contexte historique précis, alors que le livre de Frédéric Werst montre une civilisation en évolution sur plusieurs siècles, ce qui suppose une multitude de contextes. Ce qui est vrai pour une époque, ne l'est pas forcément pour une autre.

Pour ce qui est de la politique et de la relation au savoir et à la philosophie, deux éléments vont être retenus. Tout d'abord, on constate que les deux sociétés relèvent d'un régime monarchique. Mais leurs caractéristiques et leurs fonctionnements ne sont pas similaires. À l'époque des Lumières, le monarque était de droit divin et héréditaire. Les problèmes générés par ce principe sont l'impossibilité de contester ou de choisir. L'un des articles de *l'Encyclopédie* explique d'ailleurs qu'il s'agit de cette situation qui est génératrice de révolutions⁷⁵. La liberté de choix était justement une idée principale chez les penseurs des Lumières, comme le montre Simone Goyard-Fabre : « C'est, bien sûr, la raison qui triomphe de tous les dogmatismes et la liberté qui sape toutes les formes d'autorité⁷⁶ ». Le

⁷³ Reformulation de la première partie du chapitre « Histoire ancienne des Wards », page 167.

⁷⁴ Reformulation de l'introduction page 22.

⁷⁵ Reformulation de Denis Diderot (dir), Jaucourt, *L'encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des art et des métiers*, 1er édition, Tome 14, 1751, p.237.

⁷⁶ Simone Goyard-Fabre, *La philosophie des Lumières en France*, Genève, Slatkine Reprints, 2012, p.20.

fond de la pensée est donc basé sur une idée de révolte contre le système politique de la monarchie absolue. Pour les Wards, la monarchie est élective. L'auteur Samgar a rédigé un texte complet pour démontrer les avantages de ce système, en le comparant à la monarchie héréditaire : « A l'évidence, la vertu ne se transmet pas nécessairement par la naissance, et même par l'éducation, cela est incertain. Il s'agit donc de conserver une possibilité d'écarter les vicieux du trône et d'éviter que le titre de roi ne revienne à un individu faible, que ce soit par maladie ou par folie. Sinon, la nation serait soumise à un souverain privé des qualités requises pour régner » (*Ward*, page 301-302). Cette forme imaginaire de monarchie élective correspond davantage aux idées des Lumières. De plus, le gouvernement ward ne fait rien pour interdire la diffusion de textes philosophiques. Cela permet d'expliquer pourquoi, dans le roman de Frédéric Werst, certaines idées de l'*Encyclopédie* peuvent être retrouvées, mais les textes sont plus apaisés. Il faut savoir que l'auteur ward a connu les deux situations politiques. Le chapitre est donc situé dans une période où la monarchie n'était plus héréditaire.

Les conséquences politiques qui découlent des œuvres des Lumières et des textes philosophiques de *Ward* sont différentes. Dans notre monde, les ouvrages comme l'*Encyclopédie* ont été produits et publiés avec une logique de diffusion d'idées nouvelles et de remise en cause d'un système. Il y a eu une influence sur la vie politique et ces textes ont contribué plus tard à la Révolution française. Mais dans *Ward*, les idées sont apparues de manière éparse, sans réellement se rassembler, se cristalliser. Le fait que cette civilisation ne maîtrise pas l'imprimerie a eu une influence sur la diffusion. Mais c'est avant tout les multiples contextes politiques qui ont induit le fait que l'œuvre des Wards ait moins d'ampleur. C'est à cause de la monarchie héréditaire et de la volonté de lutter contre l'obscurantisme, que les écrivains des Lumières se sont rassemblés et ont diffusé leurs messages d'émancipation.

Pour ce qui est du rapport entre les écrivains et la religion, là encore, en changeant le contexte, les résultats obtenus sont très différents. Les Lumières avaient pour objectif de combattre l'église qui affirmait détenir une vérité : « L'ennemi de la science n'est pas le doute mais le dogme. Le dogme n'est pas l'ignorance pure et simple mais l'ignorance qui se donne pour vérité, qui veut s'imposer pour vérité ⁷⁷ ». Cette démarcation nette entre science

⁷⁷ Ernst Cassirer, *La philosophie des Lumières*, Paris, Fayard, 1997, p.176.

et croyance est floutée dans le roman de Frédéric Werst. Voici un extrait du chapitre nommé « De la matière » qui montre comment ces deux idées peuvent cohabiter :

« C'est ainsi qu'on peut ainsi analyser l'ensemble des choses qui composent le monde en fonction des cinq éléments que nous citons. Si l'on combine ces divers éléments par des dyades, on en obtient dix composés qui sont à l'origine de toutes les autres choses dans le monde. Ainsi un mélange de ciel et de lumière produit le soleil [khen] ; de même, le ciel mêlé à la chair donne l'azur [zaron] ; de même, un mélange de ciel et d'eau fait la vapeur [gem] ; de même, le produit du ciel et de la pierre est la poussière [almar]. L'association de la lumière et de la chair fournit le végétal [gam] ; de même, de la lumière avec l'eau on obtient l'esprit [...] Si l'on amalgame chacun de ces éléments composés ou dyades avec l'élément de la chair, alors on obtient les dix substances qui composent tous les êtres vivants du monde. Ainsi le mélange entre chair et soleil produit la matière dont est fait le corps du dieu Parathon » (*Ward*, page 241).

Ce texte est présenté comme l'œuvre d'un scientifique et l'on peut se demander comment Frédéric Werst rend compte de cette dimension, dans la forme ou dans l'argumentation. Tout d'abord, on constate la présence d'un « nous », qui correspond à ce que l'on peut trouver lors d'une démonstration. Il s'agit d'un nous de majesté, qui est employé pour parler de soi. On peut également noter la présence de répétitions, comme dans la formule « c'est ainsi qu'on peut ainsi ». Cela permet de montrer que l'extrait n'a pas été conçu comme littéraire, car la justesse et la compréhension du contenu priment sur son esthétique. Cette idée est d'ailleurs en lien avec la volonté de transmettre des connaissances plus aisément. En effet, deux éléments dans ce passage facilitent l'accès au savoir et sa mémorisation. Le premier correspond à la forme, qui est très régulière. Le rythme de l'argumentation ne change pas et le lecteur comprend mieux, car il est installé dans un confort de lecture. Cela joue positivement sur la mémorisation et la transmission. Cette idée se retrouve d'ailleurs dans les poésies qui présentent une structure identique pour faciliter l'apprentissage. Le deuxième point correspond à l'une des particularités du wardwesan. Cette langue imaginaire se base sur le principe du duel, qui permet de donner de l'importance aux couples d'idées ou d'arguments. Il est donc plus aisé de les retenir dans la mesure où le texte base uniquement son argumentation sur une série de « dyades ». De plus, tous les duos se basent sur de la logique. Par exemple, la lumière que l'on voit lorsque l'on regarde le ciel vient du soleil. Il faut préciser que les explications proposées par l'auteur se basent sur les connaissances d'une civilisation qui a moins de deux siècles d'existence.

Pour cette raison, certaines affirmations inexactes peuvent paraître comme scientifiquement crédibles.

Deux éléments dans cette citation permettent d'affirmer que science et religion cohabitent. Le texte fait directement référence à Parathon, qui est le dieu créateur de toute chose. De plus, certaines de ces affirmations scientifiques suivent une logique que l'on retrouve dans la religion des Wards. Par exemple, le ciel et la lumière fusionnant pour donner le soleil, ce qui est cohérent avec des textes sacrés comme « La généalogie des dieux », où la lumière apparaît avant le soleil. On peut donc supposer que l'auteur fait référence à cette histoire. On peut également émettre l'hypothèse que le mot esprit peut être entendu dans un sens religieux, mais rien n'est dit à ce sujet.

Le monde des Wards propose donc au lecteur une philosophie et des centres d'intérêts parfois proches de ce que l'on peut retrouver dans *l'Encyclopédie*. Mais le fait que les relations avec la politique et la religion soient différentes amène à s'interroger. Cette œuvre littéraire et philosophique majeure de l'histoire de France ne se définirait-elle pas davantage par sa volonté globale de diffuser le savoir et de faire connaître la vérité, que par un contexte politique ? Certes, les deux sont intimement liés et il faut les prendre en compte, mais une civilisation fictionnelle, dans une situation différente, produit des idées similaires. Cela suppose que ce désir de s'interroger et d'apprendre pourrait être considéré comme universel. « Sapere Aude », ose savoir, cette citation latine qui a guidé la pensée des Lumières est une incitation à la curiosité. Ce message peut tout aussi bien être entendu par un habitant d'un monde fictif, que par n'importe quel lecteur réel.

Partie 2 : Un livre double

Le roman *Ward* est une œuvre adressée à deux lecteurs, un appartenant au monde réel et un autre, imaginé par Frédéric Werst, vivant dans un monde fictif. Cette particularité permet de diffuser un savoir à des lectorats multiples et de perpétuer l'objectif de *l'Encyclopédie*, qui était de transmettre une connaissance au plus grand nombre. Cette double diffusion amène également à s'interroger sur le rapport au savoir dans cette fiction.

Conséquences d'un double lecteur

Le roman *Ward* est une œuvre adressée à deux lecteurs distincts. Les différents livres qui y sont présentés sont destinés aux Wards, puis dans un second temps, par le biais d'un travail de recherche et de compilation imaginaire, à tout lecteur de notre monde. Deux conséquences principales sont à retenir de ce double destinataire. Le savoir est transmis à un plus grand nombre de personnes réelles que virtuelles. On constate aussi que la diffusion est enrichie par le fait qu'un texte peut élargir son public cible. Certains passages sont destinés à des membres de la cour royale ou à des reeligieux. Ils ont donc une portée limitée et l'objectif initial n'est pas de faire partager une connaissance au plus grand nombre. Pourtant, le fait que chaque lecteur réel puisse y avoir accès permet de diffuser ce savoir, mais également de le conserver, étant donné qu'il est figé par écrit. D'après Ernst Cassirer : « On se méprendrait toutefois sur le sens profond de cette idée, si l'on prenait "progrès" en un sens quantitatif, comme une simple extension du savoir, comme un progressus in indefinitum. [...] Si l'on cherche la multiplicité, c'est pour y trouver la certitude de l'unité. On se consacre à l'extension du savoir avec le sentiment, avec l'assurance que celle-ci ne va pas affaiblir et diluer l'esprit mais au contraire le ramener à soi et le "concentrer" ⁷⁸ ». Toutes les connaissances accumulées par les Wards, ramènent toujours à une idée clé, une civilisation qui se cherche et qui voit ses perceptions évoluer. Pour ce qui est du lecteur de notre monde, l'idée est assez similaire. En voyant grandir un peuple, en le voyant accumuler des savoirs en médecine, en philosophie ou en politique, il peut s'interroger sur l'évolution de son propre monde, de sa propre société et donc ramener toutes les réflexions à un point central.

Le fait de destiner un livre à un autre lecteur suppose également une prise en compte de ce dernier. Cette considération de l'autre peut être vue à travers deux éléments, les notes de bas de page et le registre de langue. Pour ce qui est des premières, elles ont pour objectif d'éviter la création d'un public cible. Les textes scientifiques des Wards pourraient être adressés à des personnes ayant les capacités de comprendre un vocabulaire spécifique. Le fait d'ajouter des notes de bas de page permet à n'importe quel lecteur de comprendre ce qui, à l'origine, était réservé à un petit nombre. Il faut tout de même préciser que l'évolution du lectorat est un élément à prendre en compte. Historiquement parlant, que ce soit dans le

⁷⁸ Idem, p.41.

monde des Wards ou dans le nôtre, la population a eu un accès à la littérature qui a évolué. Comme l'explique le *dictionnaire européen des Lumières* : « Le premier public du livre au XVIIIe s., c'est son public traditionnel : les élites [...] Mais au temps des Lumières, un tout autre lectorat émerge dans les populations européennes, né des campagnes d'alphabétisation ⁷⁹ ». La prise en compte du lecteur, la présence d'une écriture en style moyen, l'utilisation de notes de bas de page, toutes ces méthodes permettent de renforcer l'objectif de l'*Encyclopédie* en diffusant un savoir au plus grand nombre. Le livre *Ward* présente donc une suite logique : des textes destinés à des élites, puis la diffusion des connaissances au reste du peuple avec l'évolution de la société, enfin l'accès à ces livres élitistes pour tout lecteur de notre monde.

L'esprit des Lumières peut être également constaté grâce à certains dispositifs présents dans le roman. Le plus significatif est le chapô introductif. En voici un exemple :

« Considérées comme l'œuvre majeure d'Artawân, *Les Satires de Zaro* ont été composées à Mazra entre 128 et 130. Leur titre provient du nom de la ville, capitale de la Province d'Abael, où Nagharim a été assassiné en 129, à l'occasion d'une rencontre avec l'émissaire du roi Thalathis, qui s'est révélé être un guet-apens destiné à éliminer le chef de la république de Mazra. Le caractère violemment polémique de ces poèmes explique pourquoi ils n'ont été diffusés que de façon clandestine. Au reste, une grande partie du texte a été perdu. » (*Ward*, page 260).

Ce passage permet de transmettre une connaissance beaucoup plus élargie. Le lecteur de notre monde a un accès direct au contexte historique, politique, à la transmission... Plus tard dans le chapô, l'auteur donne même des clés de lecture pour mieux comprendre et analyser la dimension satirique du texte. Cette idée d'utilisation d'un chapô introductif pour faciliter la lecture et la compréhension est cohérente avec les objectifs de diffusion du savoir pour tous, défendus par les Lumières dans leur *Encyclopédie*. On remarque directement l'ouverture qui est réalisée au niveau de l'accessibilité, avec une œuvre qui passe de clandestine à consultable par tous. En ce sens, l'auteur de *Ward* perpétue la volonté des penseurs du XVII^e siècle.

⁷⁹ Michel Delon, *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, Presse universitaire de France, 1997, p.656.

Sapere Aude

Si l'on devait utiliser une formule pour caractériser les réflexions des Lumières, le choix se porterait sur *Sapere Aude*. Cette incitation au savoir est principale dans cette philosophie, dont l'un des objectifs est de diffuser la connaissance et de faire en sorte que chacun y ait accès. Le roman *Ward* nous présente un monde, dans lequel la littérature est restreinte. Il n'y a donc pas de réelle comparaison possible, mais qu'en est-il de l'œuvre dans son ensemble et de la volonté de son auteur ? Cette demande d'oser savoir est présente dans le livre, mais elle n'est adressée qu'aux lecteurs de notre monde. La forme de *Ward* permet de faciliter et de stimuler une curiosité. En étant une anthologie, cette fiction permet de faire des allers et des retours rapides entre les différents textes, ces derniers n'étant que des fragments ou des résumés. Cette question des fragments possède son importance dans la mesure où ils permettent au lecteur d'avoir une vision globale plus précise. L'une des caractéristiques de *Ward*, que l'on doit prendre en compte, est le fait qu'il s'agisse d'un roman. À l'époque des Lumières, ce genre littéraire possédait une grande importance : « Genre libre, volontiers transgressif – surtout au début du XVIIIe s. – le roman est représentatif d'une littérature qui délaisse les grands genres pour engager un libre rapport critique entre savoir et récit, vérité et fiction, dogme et imposture. On peut se demander si les philosophes des Lumières n'ont pas cherché une reconnaissance littéraire des valeurs encyclopédiques en prenant la défense du roman – lequel réclame de plus en plus des "lecteurs éclairés"⁸⁰ ». Dans cette citation du *Dictionnaire européen des Lumières*, on retrouve tous les éléments de *Ward*. Frédéric Werst crée un rapport entre le savoir, représenté par des textes scientifiques et le récit, représenté majoritairement par les romans et les mythes. La valeur encyclopédique est démontrée par le nombre et la variété des sujets traités : l'anthropologie, la science, la poésie, la politique, l'histoire... Mais attardons-nous sur cette question de lecteur éclairé. Cette formule peut être interprétée de plusieurs manières. Il peut s'agir de la capacité à faire la distinction entre la fiction et la réalité. Cette idée est présente à deux niveaux. Il s'agit d'une demande faite par Frédéric Werst au lecteur, lorsque dans sa préface il insiste fréquemment sur la dimension imaginaire de cette civilisation⁸¹. Mais cette idée se voit surtout dans les fragments eux-mêmes.

⁸⁰ Idem, p.949.

⁸¹ Reformulation de la préface de *Ward*, pages 11-13.

L'un des meilleurs exemples est celui de « L'île de Waga », où l'on est confronté à un texte métaphorique et c'est au lecteur de faire la part entre « la tradition orale authentique, des informations conjecturales et [l'invention] personnelle de l'auteur » (Ward, page 291). Cela peut aussi s'entendre comme la faculté à prendre un texte et à l'étudier pour mieux le comprendre. Cette idée se retrouve dans le chapitre nommé « L'art du commentaire », dans lequel l'auteur Netha présente une série de méthodes pour analyser un passage et donc en avoir une lecture « éclairée ». Entreprise qui réussit si l'on en croit le chapô introductif expliquant que le livre a eu « une influence importante sur la postérité » (Ward, page 232).

Cette idée d'oser savoir est visible dans le travail réalisé par Frédéric Werst sur la forme de son œuvre. Plusieurs éléments sont mis en place pour inciter le lecteur à réfléchir, se questionner, chercher. Cela peut se voir notamment dans le fait que la totalité des passages sont coupés, ce qui suscite l'envie de connaître davantage. Chacun est libre de faire des liens entre les différents textes, de relire certains extraits en ayant en tête des informations présentes dans d'autres parties du livre... Cela permet d'avoir un regard différent sur la littérature ward. La langue est importante dans ce cadre. Elle peut être étudiée et amener à des analyses de textes plus précises, car ne relevant pas de la traduction. Cette idée de grammaire et de langue était d'ailleurs mise en avant chez les philosophes des Lumières : « L'importance du phénomène du langage – moule de la pensée, instrument analytique et instrument de pouvoir, condition de socialisation – est universellement reconnue par les philosophes, les grammairiens et la société des "honnêtes hommes" ⁸² ». Cet argument se retrouve de manière directe dans l'article « Grammaire » de l'*Encyclopédie*, même si les termes employés sont différents. Cette idée de relire un texte, après avoir consulté l'œuvre dans son ensemble, se retrouve dans certains chapitres comme la série de poèmes « Les chants de Jedra » :

« Je chante la consolation Je parle par tristesse pierreuse ou joie dorée
Suivant les nuages calmes, j'atteindrai le sud J'étancherai ma soif avec l'eau de l'oubli
L'aigle qui règne jusqu'aux étoiles infinies Vaincra, libre et vigilant, le vautour du malheur
La mort n'est qu'une tyrannie griffue Mais le roi n'ignore pas l'intérêt de sa cité
Il se souvient de sa détresse, il a pitié de son peuple Son bouclier veille sur la rive,
son œil épargne l'oiseau Et ne capture que les serpents aux blessants venins
Dedans son cœur il aime, indifférent à lui-même » (Ward, page 91-92).

⁸² Michel Delon, *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, Presse universitaire de France, 1997, p.514.

Il n'y a qu'un symbole qui est expliqué, celui de l'aigle qui symbolise le bon roi. Tout le reste suppose la lecture attentive de l'ensemble du roman. Par exemple, la référence au fait d'aller dans le sud peut être interprétée selon la légende de l'île de Waga. Au sud de ce lieu, la première terre qui a été donnée aux Wards par une déesse, se trouve une zone où il fait toujours chaud, où n'habitent que des enfants et des adolescents et où les journées ne se passent qu'en jeux et en étude. Cette interprétation est cohérente mais suppose de faire une relecture et de garder les autres extraits à l'esprit, car « L'île de waga » se situe cinquante et un chapitres plus loin. On en revient donc à la demande d'oser savoir, d'interpréter et d'être curieux.

Dans le cadre du roman *Ward*, deux idées principales se superposent. Celle que l'on pourrait résumer par *sapere aude*, qui peut être interprétée comme la possibilité de « [s]e servir de [s]on propre entendement ⁸³ », mais le fait d'oser peut être mis en lien avec une deuxième idée, celle de la volonté. L'un des messages de ce livre, pourrait être, *volere sapere*, vouloir savoir. N'est-ce pas la base même de toute l'histoire des Wards ? Ne suit-on pas un peuple, qui veut connaître ses racines et son passé ? Ce désir de connaissance est également vécu par le lecteur, lorsqu'il lui est impossible d'avoir accès à un texte complet et qu'il souhaiterait en savoir plus. Le roman de Frédéric Werst propose un rapport apaisé entre différents domaines. Toute idée, tout concept, est mis à égalité dans cette fiction : la philosophie comme le paysagisme, l'histoire comme la mythologie. Comme l'explique Simone Goyard-Fabre dans *La philosophie des Lumières en France* : « le mot d'ordre des Lumières est bien, comme le dit Kant, de se donner la *raison* pour guide, la *culture* pour base et le *progrès* pour but ⁸⁴ ». Ces trois idées clés, principales dans *l'Encyclopédie* se retrouvent dans le roman *Ward*. La raison est représentée par le travail des philosophes, le progrès est amené par les recherches des différents scientifiques et la culture, par chaque auteur, peu importe le sujet qu'il traite, car il n'existe pas de culture supérieure ou inférieure.

Conclusion

Le roman *Ward* est un livre sur la connaissance et ses différentes formes. Il propose au lecteur des réflexions sur le pouvoir, sur la sagesse, qui sont assez similaires à celles

⁸³ Simone Goyard-Fabre, *La philosophie des Lumières en France*, Genève, Slatkine Reprints, 2012, p.19.

⁸⁴ Idem p.20.

proposées par des philosophes des Lumières dans l'*Encyclopédie*. On y retrouve des sujets communs et une volonté commune, diffuser un savoir au plus grand nombre. Ce livre interroge les conséquences qu'un contexte politique et social en évolution peut avoir sur la littérature. Mais il s'agit avant tout d'une fable sur la connaissance, qui se perpétue et qui permet à une civilisation éteinte de continuer à perdurer dans les mémoires. Si le message de Frédéric Werst est bien une incitation à découvrir et à connaître, on pourrait aussi résumer son œuvre par la formule *imaginari aude*, ose imaginer, car chaque lecteur est libre de compléter ce monde fictif comme il le désire.

Chapitre 2 : *Ward* et *L'Encyclopédie*, deux œuvres prônant la vérité

L'Encyclopédie des Lumières est une œuvre qui tente de retranscrire, de dépeindre le monde comme il est, d'inventorier la société française entre les pages de plusieurs volumes. Cette volonté de compiler des connaissances dans tous les domaines possibles permet de conserver un savoir, le mettre à l'abri du temps pour le transmettre au plus grand nombre, ainsi qu'aux générations futures, comme une trace de ce qui a été. Dans une entreprise littéraire de cette taille, l'une des questions importantes est celle du rapport à la subjectivité et à la connaissance. Sachant que les philosophes voulaient lutter contre l'obscurantisme, les sujets se rapportant à la religion ou, de manière générale, aux croyances, ne seront pas traités de la même manière que les théories scientifiques. Frédéric Werst, en écrivant son roman *Ward*, réalise une œuvre que l'on pourrait qualifier d'encyclopédie miniature. Elle répertorie tous les éléments composant une société. Elle montre l'importance de la langue et de sa conservation et questionne même le rapport au monde dans les livres. Il est donc intéressant d'analyser les deux œuvres dans leurs similarités plus que dans leurs différences.

Que montre l'importance du livre et de la connaissance dans la société des Lumières et dans celle des *Wards* et comment deux œuvres-mondes, séparées par de nombreux points, peuvent devenir similaires sur des sujets comme la langue ?

Tout d'abord, l'objectif sera de déterminer comment les livres en tant qu'objets sont représentés dans *Ward* et dans *L'Encyclopédie* ; la manière dont ils sont considérés en tant que vecteurs de savoirs pouvant avoir une influence sur une société et sa façon de penser ou de se comporter. Puis, l'analyse se concentrera sur la représentation et le regard porté sur les pseudos sciences. Finalement, la question des deux œuvres comme des mondes en miniature et le rapport de ces livres au langage seront étudiés.

Partie 1 : Le livre dans *Ward* et dans la philosophie des Lumières

Le livre possède une grande importance dans *Ward*, mais également dans les travaux des Lumières. Il peut transmettre des connaissances et faciliter leur diffusion, mais il peut aussi influencer l'esprit des citoyens en bien comme en mal. C'est cette ambivalence commune aux deux œuvres, qui va être étudiée.

Caractéristiques du lecteur de *Ward* et de l'*Encyclopédie*

Le livre, en tant qu'objet, ainsi que sa lecture et son analyse sont des éléments qui possèdent une certaine importance dans *Ward*. On peut tout d'abord remarquer que dans le roman, il existe plusieurs textes qui appartiennent à la catégorie des récits fictifs. Nous avons donc des livres dans le livre. Cette particularité montre toute l'importance de cet objet pour Frédéric Werst, ce qui va avoir une influence sur son écriture. Qu'est-ce que nous dit la mise en abyme sur la littérature et son étude et comment cette vision peut-elle être mise en lien avec la philosophie des Lumières ? Dans un article nommé, « une métacritique de la métalittérature », Amaryll Chanady pose la question suivante : « comment appeler des récits fictifs ou pièces de théâtre qui ne veulent pas créer l'illusion du réel et élaborer un monde fictif vraisemblable avec lequel on peut s'identifier, mais qui attirent, au contraire, l'attention du lecteur sur les conditions de production littéraire, les conventions narratives, le statut fictif du texte et le rôle du récepteur ?⁸⁵ ». On suppose donc une lecture éclairée, qui se retrouve directement dans des œuvres comme « Histoire de Jadra », un récit dans lequel l'auteur fait des références littéraires à des poètes, mais aussi à des mythes et des légendes appartenant à d'autres peuples. C'est au lecteur de les repérer et de porter un regard nouveau sur le roman, son message et sa structure. Selon la philosophie des Lumières, le roman doit pouvoir amener le lecteur à réfléchir. Il a donc une vertu éducatrice :

« Les romans écrits dans ce bon goût, sont peut-être la dernière instruction qu'il reste à donner à une nation assez corrompue pour que tout autre lui soit inutile. Je voudrais qu'alors la composition de ces livres ne tombât qu'à d'honnêtes gens sensibles, & dont le cœur se peignît dans leurs écrits, à des auteurs qui ne fussent pas au-dessus des foiblesses de l'humanité, qui ne démontrassent pas tout d'un coup la vertu dans le ciel hors de la portée des hommes ; mais qui la leur fissent aimer en la peignant d'abord moins austère, & qui ensuite du sein des passions, où l'on peut succomber & s'en repentir, sçussent les conduire insensiblement à l'amour du bon & du bien⁸⁶ ».

Cet extrait de l'*Encyclopédie* des Lumières montre comment le roman peut être un moyen d'éducation, qui permet de comprendre que des principes comme la vertu, sont

⁸⁵ Chanady Amaryll, « Une métacritique de la métalittérature : quelques considérations théoriques », *Études françaises*, 1987, n°23, p. 136.

⁸⁶ Denis Diderot(dir), Jaucourt, *L'encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des art et des métiers*, 1^{er} édition, Tome 14, 1751, p.342.

accessibles à tous. Les Lumières prônent une authenticité de l'écriture et des émotions. En effet, tous les romans ne peuvent pas remplir cette fonction éducatrice. Comme l'explique Jaucourt dans son article, les romans anglais correspondent plus à cette vision, dans la mesure où ils montrent aux lecteurs l'importance de sentiments comme « l'amour des bonnes mœurs & de la vertu ⁸⁷ ». Dans le roman *Ward*, la même idée peut en partie se retrouver, car on constate que dans certains romans comme « Histoire d'Arkhan », l'auteur montre l'importance des sentiments comme la compassion venant d'un mage au début du récit. Dans une autre fiction, « Le navire de verre », le protagoniste décide d'épargner un poisson, de le laisser vivre. Le fait que les personnages soient humains est important, car cela montre que ces valeurs sont à la portée de tous. Il faut préciser que ces caractéristiques définies par les Lumières ne se retrouvent pas uniquement dans les romans écrits par des wards, mais également dans les récits à caractère religieux et mythologique. Deux exemples sont cohérents avec cette idée de transmission des valeurs. Tout d'abord, nous avons « La rose de Werys », dans lequel les dieux, après avoir été trahis par des humains, font preuve de générosité en offrant une langue à chaque peuple ⁸⁸. Ce texte explique, grâce à des métaphores et par le biais d'une fiction, qu'il faut toujours savoir être généreux. « Le livre des légendes » montre également bien cette idée, car en plus de présenter des dieux qui sont près des hommes et qui les aiment, comme dans « Le labour », ou qui savent pardonner comme dans « L'écriture », l'auteur donne un visage plus humain aux divinités. Ces dernières éprouvent des sentiments et font des erreurs. En humanisant les dieux, l'auteur montre que la bonté et la générosité dont ils font preuve sont à la portée des Hommes. Le fait que l'on retrouve les avantages du roman dans d'autres formes littéraires, montre que l'argument des Lumières est cohérent et légitime, mais qu'il peut être étendu.

Le livre ou de manière plus large la maîtrise de l'écriture, que ce soit dans le roman *Ward* ou dans la réalité, peuvent avoir un puissant pouvoir de persuasion. De manière générale, ils peuvent influencer les actions et le comportement d'un peuple. Cette idée se retrouve dans l'introduction au premier siècle : « ces dignitaires, cependant, sont surtout des lettrés : leur travail a largement contribué à fixer la doctrine parathienne. Ces œuvres touchent à l'apologétique (*Sur l'attitude envers les autres cultes*, de Wastagôn), à la morale (*Du devoir*, d'Artamael), à la théologie (*L'au-delà de l'Univers*, de Rageph) ou à l'exégèse

⁸⁷ Idem.

⁸⁸ Résumé du chapitre de *Ward* « La rose de Werys », pp.98-102.

mystique (La Voie de l'adorateur, d'Artamael) » (*Ward*, page 39-40). En déterminant différents points comme la morale ou le regard à porter sur les autres religions, l'écriture peut avoir un impact direct sur la manière dont les habitants vont se comporter, dont ils vont penser... Cette influence peut également se voir dans la philosophie de l'école de Saphagabal, dans laquelle les différentes théories ou doctrines sont mises par écrit et diffusées. En écrivant le texte nommé « Sur le bonheur », Mazawaron liste les éléments principaux permettant à une personne d'éprouver de la joie et a ainsi une influence positive sur la vie de ses lecteurs. Cet exemple est important, car dans la philosophie des Lumières, de multiples auteurs ont publié des textes sur le bonheur, comme le montre Simone Goyard-Fabre : «D'Holbach, dans son *Système social*, expose comment le bonheur a, sur terre, trois raisons d'exister : la nature, la société, la raison – parce que, explique-t-il, ces trois dimensions de l'homme cristallisent dans la sensibilité et lui promettent ainsi des jours pleins de douceur ⁸⁹». De manière générale, n'est-ce pas le livre, comme moyen de diffusion des savoirs et des idées, qui a contribué à la révolution ? N'est-ce pas aussi le livre qui a rassemblé la population autour d'une idée commune : faire changer les choses ? Le meilleur exemple est l'article « Révolte » dans l'*Encyclopédie* :

« Ce qui produit les révoltes, dit-il, c'est l'ambition & l'inquiétude des grands d'un état, quand on leur a donné trop de licence, & qu'on a laissé leurs passions s'étendre sans bornes. C'est la multitude des grands & des petits qui vivent dans le luxe & dans l'oisiveté. C'est la trop grande abondance d'hommes adonnés à la guerre, qui ont négligé toutes les occupations utiles dans le tems de la paix. Enfin, c'est le desespoir des peuples mal-traités ; c'est la dureté, la hauteur des rois, & leur mollesse qui les rend incapables de veiller sur tous les membres de l'état, pour prévenir les troubles. Voilà ce qui cause les révoltes ⁹⁰».

Ce texte a été publié, diffusé et donc lu par une multitude de Français. Le livre, en plus de permettre la diffusion d'un savoir, est aussi un lieu, où la parole peut s'exprimer librement et sans restriction. Cette idée est d'ailleurs visible dans *Ward*, mais de manière indirecte. Le projet dans son ensemble est de transmettre une connaissance à un lectorat plus large. Le livre permet de dépasser les interdictions de ce monde imaginaire. Certaines œuvres qui auraient été interdites comme « Les prophéties de la rivière noire » peuvent être

⁸⁹ Simone Goyard-Fabre, *La philosophie des Lumières en France*, Genève, Slatkine Reprints, 2012, p.206.

⁹⁰ Denis Diderot (dir), Jaucourt, *L'encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des art et des métiers*, 1er édition, Tome 14, 1751, p.237.

accessibles à chaque lecteur. En diffusant de nouvelles idées, le roman peut amener le lecteur à réfléchir ou à percevoir son monde différemment.

Partie 2 : Le rapport aux mythes et aux pseudos sciences

Plusieurs œuvres de *Ward* se basent sur la mythologie et la religion. Peut-on considérer que l'entreprise réalisée par Frédéric Werst propose une vision de cet imaginaire, que n'avait pas envisagée ou proposée les philosophes des Lumières ? La première différence majeure se situe au niveau du recensement. Dans *l'Encyclopédie*, il existe un article « Mythologie », qui possède un ton assez critique, mais il n'y a pas d'article réservé à la présentation ou à l'analyse d'un mythe en particulier :

« Tout agit, tout respire dans ce monde enchanté, où les êtres intellectuels ont des corps, où les êtres matériels sont animés, où les campagnes, les forêts, les fleuves, les éléments, ont leurs divinités particulières ; personnages chimériques, je le sais, mais le rôle qu'ils jouent dans les écrits des anciens poètes, & les fréquentes allusions des poètes modernes, les ont presque réalisés pour nous. Nos yeux y sont familiarisés, au point que nous avons peine à les regarder comme des êtres imaginaires. On se persuade que leur histoire est le tableau défiguré des événements du premier âge : on veut y trouver une suite, une liaison, une vraisemblance qu'ils n'ont pas⁹¹ ». Dans le roman *Ward*, plusieurs chapitres ont pour but de répertorier des mythes, comme « La rose de Weris » ou « Le livre des légendes ».

Les *Wards* considèrent que les mythes et les légendes sont des fictions, mais ne portent pas de jugement de valeur sur eux, contrairement aux Lumières. Le meilleur exemple est celui de « L'île de Waga », où le chapô introductif explique qu'il s'agit bien d'une histoire avec des métaphores qu'il faut analyser. Le regard porté sur les mythes est donc critique, mais avec une forme de neutralité sur le contenu du texte. On peut supposer que la vision négative portée sur la mythologie par les Lumières est liée au fait que ses penseurs donnaient une grande importance au monde concret, comme le prouve cette citation de *La philosophie des Lumières*, d'Ernst Cassirer : « Le newtonisme ne présuppose, comme objet et condition inviolable de la recherche, que l'ordre et la légalité parfaite de la réalité empirique [...] Cette forme se présente comme mathématiquement déterminée, structurée et articulée

⁹¹ Denis Diderot (dir), Jaucourt, *L'encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des art et des métiers*, 1er édition, Tome 10, 1751, p.924.

selon le nombre et la mesure⁹² ». Un point de vue en lien avec une volonté de chasser l'obscurantisme, entretenu par la religion et les croyances. En critiquant religions et mythes, les Lumières permettent certes aux Hommes d'avoir un regard éclairé sur le monde, mais cela a pour conséquence de fragiliser ce qui, pendant plusieurs siècles, a été le ciment de la société, ce qui a guidé les mœurs et a permis à une population de se rassembler autour de valeurs communes.

Le regard de la philosophie des Lumières sur la mythologie et sur les récits légendaires est critique et ironique. Mais comment les pseudos-sciences sont-elles considérées ? Si pour cette époque, les mathématiques et la rigueur scientifique sont les éléments-clés pour être en mesure de comprendre et de décrire le monde : « de Newton, la pensée du XVIIIe siècle retient la volonté méthodologique de partir, non des principes, mais des faits⁹³ », il est logique que la création d'une pratique se faisant passer pour science et transmettant des affirmations non-démonstrées soit davantage critiquée par les Lumières. Cela se traduit par le nombre d'articles dans *l'Encyclopédie*. S'il n'en existe qu'un seul concernant la mythologie, il existe plus de références sur toutes les pseudos sciences et les croyances, comme par exemple l'astrologie, la divination, ou encore le charlatanisme. On peut supposer que ces sujets, sont plus graves pour les Lumières, car ils détournent la philosophie scientifique et par la même, l'objectif et les propos des penseurs. Voici trois extraits des articles cités : « Aujourd'hui le nom d'Astrologue est devenu si ridicule, qu'à peine le plus bas peuple ajoute-t-il quelque foi aux prédictions de nos almanachs⁹⁴ », « Les Juifs s'étoient infectés de ces différentes superstitions en Egypte, d'où elles s'étoient répandues chez les Grecs, qui les avoient transmises aux Romains⁹⁵ », « La Medecine fondée sur de vraies expériences, est très-respectable ; celle du charlatan n'est digne que de mépris⁹⁶ ». Le point commun de ces trois citations est le regard péjoratif et le mépris. Ce dernier est évoqué de manière directe dans le passage sur le charlatan et de manière indirecte avec l'astrologue, car le rire des philosophes des Lumières fait entendre une colère envers ceux qui partagent des croyances. L'article sur la divination est important, car dans ce cas, cette croyance est perçue au même titre qu'une maladie. L'analogie est intéressante,

⁹² Ernst Cassirer, *La philosophie des Lumières*, Paris, Fayard, 1997, p.43.

⁹³ Simone Goyard-Fabre, *La philosophie des Lumières en France*, Genève, Slatkine Reprints, 2012, p.25-26.

⁹⁴ Denis Diderot (dir), Dalember, *L'encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des art et des métiers*, 1er édition, Tome 1, 1751, p.783.

⁹⁵ Idem, tome 4, p.1070.

⁹⁶ Idem, tome 3, p.208.

car une infection ou un virus doit être détruit et c'est par le biais de la science que le remède est trouvé. Dans le roman *Ward*, il existe une pseudo science, qui considère que la prédominance des organes d'un corps va avoir une influence directe sur le comportement d'une personne, sur les maladies qu'elle aura et même sur son apparence :

« Le caractère pulmonaire se définit par l'échange et la réciprocité [...] Si le caractère cordial recherche la production, pour le pulmonaire, c'est plutôt la reproduction. Aussi ces gens se vouent-ils à l'imagination, aux projets, aux inventions, aux transformations. Parmi les hommes de ce caractère, on rencontre beaucoup de savants et de penseurs, mais aussi tous ceux qui s'intéressent à l'avenir, à la politique, à la religion ou à l'agriculture. Nombre d'entre eux ont du goût pour l'éducation des enfants et des jeunes gens. Ils éprouvent des sentiments d'amitié plutôt que d'amour, car ils sont attirés par une vie calme, régulière et neutre. Ils fuient les passions et les relations qui les détournent de leurs préoccupations et de leurs réflexions. Ils dédaignent le bonheur comme le malheur, si bien que leur tristesse n'atteint jamais les profondeurs de la détresse, ni leur joie les cimes de la jubilation [...] Quant à leur apparence physique, ils sont souvent maigres et de haute taille. Parmi les maladies qui les menacent, on trouve l'apathie, l'angoisse, l'insomnie et l'impuissance » (*Ward*, page 86-87).

Dans ce texte présentant une théorie médicale erronée, Frédéric Werst montre comment le disciple Qarahin, qui recopie les propos du médecin Rabwan, est persuadé de la véracité de la démonstration, même si certaines limites sont reconnues. Tout d'abord, on remarque que plusieurs passages sont écrits à l'affirmative, comme si les idées présentées étaient des vérités générales : « ils fuient les passions », « ils dédaignent le bonheur », « tous ceux qui s'intéressent » ... Cette série d'affirmations montre que l'auteur et le co-auteur ne prennent pas de recul sur leur propos. L'écriture est paradoxale, étant donné qu'elle fusionne des marques d'atténuation : « souvent », « beaucoup », au milieu de marques d'affirmation comme « jamais ». Cela indique que même si la théorie scientifique possède des limites qui sont reconnues, l'auteur a plutôt tendance à la faire apparaître comme juste, le nombre d'affirmations étant supérieur, 8 contre 5. On peut remarquer la présence de connecteurs logiques comme « car » ou « aussi », qui permettent de voir que le raisonnement obéit à une logique et à une certaine rigueur. L'argumentation se base d'ailleurs sur une logique avec par exemple l'agriculture qui est un échange entre un homme qui s'occupe de la terre et la terre qui nourrit l'homme. Le texte présente des raisonnements logiques, mais à l'intérieur d'un propos global illogique, ayant pour postulat de départ, la prédominance des organes qui vont avoir une influence sur l'apparence, le comportement,

le choix d'un métier et les maladies. Par exemple, la taille des poumons est mise en lien avec une attirance pour la philosophie et une tendance à l'insomnie et à l'impuissance. Ce texte a pour objectif de recopier et de transmettre les connaissances du médecin Rabwan, dont la doctrine « a exercé sur la médecine, la diététique et la psychologie une influence à la fois considérable et durable » (*Ward*, page 69). Certains hauts personnages, comme le roi, ont cru à cette idée erronée. On constate que dans le classement thématique des extraits, les deux textes évoquant cette théorie sont classés dans le domaine des sciences, ce qui suppose une certaine rigueur et une certaine crédibilité. Si les Lumières portent un regard méprisant sur les faux remèdes et les théories médicales non fondées, les Wards ne remettent pas en question les propos de ce médecin. Il faut prendre en compte le fait que les époques sont différentes. La civilisation imaginaire de Frédéric Werst avait moins d'un siècle d'existence au moment de la création de cette doctrine. Cela expliquerait pourquoi le regard porté n'est pas critique et que les informations sont considérées comme vraies.

Partie 3 : *Ward* et l'*Encyclopédie*, des livres-mondes

Il existe un point commun qui permet de réunir l'*Encyclopédie* et le roman *Ward*. Tous les deux peuvent être considérés comme des œuvres-mondes. Cette idée peut être comprise dans deux sens différents. Pour ce qui est du premier, Marie-Ève Thérenty donne une définition, dans le numéro 136 de la revue *Romantisme* : « Chaque époque véhicule ses fantasmes d'œuvres totales que ce soit le Moyen Âge avec le cycle du Graal, les Lumières avec l'*Encyclopédie*, le XXe siècle avec le roman-fleuve. L'idée d'une œuvre-monde, d'une œuvre littéraire qui tente de créer un monde clos, totalisant et complet, dans une volonté un peu mégalomane de représentation, de décryptage et d'élucidation du monde réel a cependant particulièrement fasciné le XIXe siècle ⁹⁷ ». Alexandre Postel explique, dans un article consacré au livre de Laurent Demanze : *Les Fictions encyclopédiques : de Gustave Flaubert à Pierre Senges*, que : « Flaubert définissait son projet comme " une encyclopédie critique en farce ". En parcourant les textes rassemblés par Laurent Demanze, on s'aperçoit combien, à de rares exceptions près, la farce a disparu : l'auteur en est du reste parfaitement conscient, qui observe que " les fictions encyclopédiques font droit à une

⁹⁷ Marie-Ève Thérenty, « Avant-propos », *Romantisme*, 2007, n°136, p.3.

mélancolie du savoir ”⁹⁸». Cette mélancolie n’est-elle pas celle que l’on retrouve en fond dans le roman *Ward* ? Frédéric Werst évoque un savoir et une langue qui ont failli se perdre et dont une partie des connaissances sont détruites. Cette idée marque une nouvelle différence entre l’*Encyclopédie* et cette fiction. Si la première est une œuvre ancrée dans le présent, répertoriant les connaissances contemporaines aux auteurs, la deuxième est tournée vers le passé, présentant un savoir n’ayant pas pu donner de réponses aux questions des habitants, un memento mori montrant la ruine d’un monde. Certains écrivains comme Balzac ont rédigé des œuvres-mondes. Même si la période est différente, les caractéristiques propres à ce type de projet littéraire sont proches de celles de *Ward* et de l’*Encyclopédie*. Dans un article de la revue *L’année Balzacienne*, Susi Pietri liste les points représentatifs de *La comédie humaine*: « “Compacité”, “intensité”, “masse”, “poids”, “profusion” sont justement les marques distinctives de l’ “œuvre-monde” balzacienne dans l’ensemble de ses textes – “ le monde compact et bourré, palpable, expérimentable, analysable [”]⁹⁹». Même s’il existe de multiples différences, de dates ou d’auteurs, les idées majeures de cette citation peuvent se retrouver dans l’*Encyclopédie*, qui propose un inventaire du monde dans une profusion d’articles. Les idées principales qui unissent les œuvres-monde sont celles de totalisation et de complétion. Le travail des Lumières essaye d’inventorier le monde à une époque donnée et de se focaliser sur trois thèmes principaux : la science, les arts et les métiers. Le roman *Ward* présente, sur deux siècles d’existence, une partie importante de la production littéraire et philosophique d’un peuple imaginaire. Dans une moindre mesure, le travail de Frédéric Werst est un inventaire des éléments principaux qui constituent une civilisation à savoir la science, la religion, la philosophie et la littérature sous toutes ses formes. Il faut préciser que, même si le résultat final est incomplet en raison de la disparition de certaines connaissances, ce livre peut toujours avoir le statut d’œuvre-monde. De plus, les lacunes ont pour effet d’accentuer en creux la grandeur de la civilisation représentée. Comme dans une métonymie, un élément, dans le cas présent l’absence d’informations, permet de décrire un ensemble plus large. Les documents sont partiels, car détruits par le temps, mais ils sont suffisants pour montrer les spécificités culturelles et artistiques d’une civilisation et en cela, l’œuvre est englobante.

⁹⁸ Alexandre Postel, *Écrivains sous Bouvarine*, Centre gustave flaubert, 2016, paragraphe 4, url : <https://tinyurl.com/yb4h5l3w>.

⁹⁹ Susi Pietri, « Figures de l’œuvre-monde : ‘ La Comédie humaine ‘ de Henry James », in *L’année Balzacienne*, n°11, 2010, pps. 365-440.

La question de l'œuvre-monde se pose aussi d'une seconde manière. On peut considérer que *l'Encyclopédie* et le roman *Ward* sont des microcosmes littéraires. Le CNRTL (Centre national de ressources textuelles et lexicales) en donne comme définition : « Personne, groupe de personnes, objet, lieu constituant une sorte d'univers en réduction sur le plan culturel, social ou idéologique ». Cette idée se retrouve dans les deux œuvres étudiées. Le travail des Lumières permet de représenter toutes les classes sociales, toutes les idées et philosophies, tous les arts et les techniques. Voici la définition que donne Diderot de *l'Encyclopédie* : « le but d'une Encyclopédie est de rassembler les connaissances éparses sur la surface de la terre ; d'en exposer le système général aux hommes avec qui nous vivons, & de le transmettre aux hommes qui viendront après nous ; afin que les travaux des siècles passés n'aient pas été des travaux inutiles pour les siècles qui succéderont ; que nos neveux, devenant plus instruits, deviennent en même temps plus vertueux & plus heureux, & que nous ne mourions pas sans avoir bien mérité du genre humain ¹⁰⁰ ». Il s'agit d'un véritable monde en miniature, dont l'objectif est de sauvegarder une culture et de la rendre immortelle symboliquement parlant, dans la mesure où elle est encore connue aujourd'hui. Pour ce qui est de *Ward*, l'idée de sauvegarde d'un monde se retrouve, mais de manière différente. Les auteurs wards n'ont pas rédigé leurs œuvres pour d'autres peuples. Pourtant, le travail imaginaire de collecte et de compilation permet de diffuser une culture et de la faire perdurer. L'idée est d'ailleurs paradoxale, dans la mesure où l'on immortalise des auteurs qui n'ont jamais eu d'existence.

L'Encyclopédie et dans une moindre mesure le roman *Ward* sont des créations que l'on peut qualifier d'œuvres-mondes. Mais en plus de représenter le monde dans tous ses aspects, elles expriment le point de vue de leurs auteurs respectifs. Chacun de ces deux livres propose une vision du monde qui lui est propre, mais comme le dit Frédéric Werst dans la préface de *Ward* : « dans quelle mesure ce monde est le même, dans quelle mesure ce monde est autre » ? (*Ward*, page 13.). Pour répondre à cette question, trois points-clés de la philosophie des Lumières seront retenus et comparés à leur équivalent dans le roman *Ward*. Dans un premier temps, le rapport au passé sera étudié, puis ce sera la philosophie de manière générale et enfin, le rapport à soi. En ce qui concerne le premier élément, l'idée d'antique était importante dans la société de cette époque, comme le prouve cet extrait du

¹⁰⁰ Denis Diderot (dir), Diderot, *L'encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des art et des métiers*, 1er édition, Tome 5, 1751, p.635.

Dictionnaire européen des Lumières : « La notion d'antique, qui au XVIIIe s. est au centre de toute une problématique, semble simple telle qu'elle est définie dans le dictionnaire portatif de Pernetty. "Les figures antiques doivent servir de règle et de modèle [...]". Cet art, expression même du beau idéal, est alors associé à un art parfait, suprême "classique" (une des significations du mot "classique" se veut synonyme d' "antique")¹⁰¹ ». Même s'il n'est pas possible d'employer le terme d'antiquité à proprement parlé dans le roman *Ward*, on retrouve tout de même ce rapport au passé, car les œuvres réalisées au début du premier siècle ont une grande importance. L'auteur du « Traité des quatre caractères » est considéré comme un fondateur de la médecine et son disciple a « consacré sa vie au commentaire et à la poursuite de l'œuvre » (*Ward*, page 84.). L'idée de beauté liée au passé se retrouve dans deux autres textes. Celui de « La guerre de Wagamarkan », l'un des plus anciens récits, évoque une cité prospère avec des rois et des reines devenus légendaires. Ce mythe fait aussi référence à l'île de Waga, qui est considérée comme le lieu le plus ancien, présenté comme idyllique et parfait physiquement. Cela se voit par la forme carrée de l'île et par la division permanente en quatre. Pour ce qui est du rapport à la philosophie, cet art est défini de la manière suivante dans le *Dictionnaire européen des Lumières*: « Le philosophe incarne le nouvel idéal humain, l'homme éclairé qui se sert de sa propre raison et sait agir en conséquence. Cette signification est particulière à la langue française [...] Alors qu'avant le XVIIIe s. "philosophe" était resté proche de la racine étymologique, (celui qui aime la sagesse)¹⁰² ». Bien que les deux définitions de cette citation se retrouvent dans le roman *Ward*, certains textes comme « Le livre de la coutume », prônent davantage la prise de conscience de nos actions, nos coutumes, notre rapport à l'amour, pour être en mesure d'adapter notre manière de vivre et de voir le monde et avoir un rapport apaisé à certains sujets comme la mort. Ernst Cassirer, dans son livre *La philosophie des Lumières*, évoque la question du rapport à soi : « La connaissance de ses propres actes, la conscience de soi et la prévision intellectuelle, tel lui [la philosophie des Lumières] semble être le sens véritable de la pensée en général¹⁰³ ». La définition est assez semblable aux points-clés de la philosophie des Wards : connaître et comprendre la manière dont on agit et être conscient de ce que l'on est.

¹⁰¹ Michel Delon, *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, Presse universitaire de France, 1997, p.89.

¹⁰² Idem, p.851-852.

¹⁰³ Ernst Cassirer, *La philosophie des Lumières*, Paris, Fayard, 1997, p.40.

Ward et l'Encyclopédie, une question de langue

L'*Encyclopédie* et le roman *Ward* sont également unis par une question commune, celle de la langue. L'œuvre des Lumières avait pour objectif d'inventorier la langue française et de la conserver, de faire en sorte que les générations futures puissent comprendre la manière, dont leurs ancêtres percevaient le monde. Le langage est important, car c'est lui qui va être porteur d'un système de valeurs propre à chaque pays et chaque époque et qui va avoir une influence sur la manière de comprendre son environnement. L'entreprise des Lumières consiste également à rendre compte de la complexité du vocabulaire et de ses nombreux sens. Par exemple, si l'on consulte l'article « Langue » sur l'*Encyclopédie*, ce dernier va être riche, car le mot est polysémique. Le passage est rédigé par 7 auteurs différents, fait un total de 22 pages et dénombre 16 définitions différentes. Une phrase du *Dictionnaire européen des Lumières* permet de comprendre l'importance qu'a la langue dans le travail réalisé : « Pour Herder le langage a sa source dans la conscience humaine. [...] La question de l'origine des langues pose nécessairement le problème des rapports du langage et de la pensée. La conception classique du langage-traduction fait du langage le reflet de la pensée¹⁰⁴ ». Cette idée se retrouve dans le roman *Ward*, car certains auteurs montrent comment les mots sont reliés entre eux et comment une idée doit se concevoir par rapport à d'autres. Par exemple, dans le chapitre nommé « Sur le bonheur », le philosophe Atwashon donne une définition de ce qui crée le bonheur : « Atwashon nous répondit un jour, à nous ses disciples, comme nous parlions du bonheur [maza], qu'il pensait intuitivement qu'il en existait quatre sortes : la satisfaction [mazaphan], le futur [mazaran], l'échange verbal [mazaban] et la traduction [mazaghan] » (*Ward*, page 209). Cette définition montre comment un simple mot peut être en lien avec d'autres et proposer une vision du monde unique. On peut supposer, grâce à ce passage, que le bonheur est avant tout lié à la langue elle-même et aux activités en lien avec cette dernière. L'objectif de ce texte est de transmettre aux générations futures, en sauvegardant une pensée, la perception que leurs ancêtres avaient du même monde. Voyons quelles sont les particularités du mot bonheur en français. D'après le CNRTL, voici l'étymologie du mot bonheur : « Le " bonheur " ou " heur bon ", c'est le bon augure, c'est le favorable présage tiré du vol et du chant des oiseaux, à l'opposé du " malheur " ». On peut donc remarquer que le mot est en lien avec l'idée de

¹⁰⁴ Michel Delon, *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, Presse universitaire de France, 1997, p.641.

destin, ce qui suppose une passivité car tout est choisi à notre place, alors que le wardwesan suppose un bonheur actif. On peut donc conclure, que malgré un contexte différent, une langue qui a évolué et une langue nouvelle et artificielle, malgré des visions du monde opposées sur certains points, l'idée de conservation du langage et de ses valeurs peut être considérée comme universelle.

La langue est la base commune sur laquelle les deux œuvres fondent leur projet, mais il faut également prendre en compte le contexte propre à chaque livre. Il n'y aurait pas d'intérêt à comparer les deux, dans la mesure où ils seraient trop différents et séparés de plusieurs siècles. L'objectif de cette analyse est de déterminer si un message similaire peut être trouvé, malgré des différences d'époques et de regard sur le monde. Pour ce qui est de Frédéric Werst, symboliquement, son roman est un cri d'alarme. Comme il l'explique dans sa préface :

« Il paraît que tous les quinze jours une langue disparaît de la surface de la planète. Ce seul fait suffirait à justifier que la littérature puisse prendre la peine de penser, sinon de compenser, une telle déperdition. Je m'étonne quelquefois que les contemporains, prompts à s'émouvoir de la fonte des glaciers ou de l'extinction d'espèces animales, soient si peu inquiets de cette autre destruction, qui n'est peut-être pas moins significative, au sens où elle touche intimement à notre humanité » (*Ward*, page 11).

Son livre entier évoque le même message. Si l'on ne connaissait pas la langue wardwesan, il aurait été impossible de traduire les textes et aucun auteur n'aurait été connu. Même s'il s'agit d'une fiction et que rien de ce qui est décrit n'est réel, on peut supposer que l'entreprise de certains penseurs ou écrivains wards, en inventoriant des faits de société, en décrivant l'histoire d'une civilisation, ou en mettant par écrit la langue, était de conserver un savoir, même si ce dernier n'est que l'invention de Frédéric Werst. Il s'agit du point commun le plus fort avec *l'Encyclopédie*, car Diderot explique que son but est de sauvegarder les connaissances et de les transmettre aux générations futures. Ce qui est intéressant, c'est que dans deux contextes opposés, on retrouve cette même préoccupation. Dans un cas, la langue est jeune, moins de deux siècles. Dans un autre, la langue a eu plusieurs siècles pour évoluer, puis se stabiliser, avec l'Académie française, une institution créée en 1635, par le Cardinal Richelieu et chargée depuis de définir la langue et l'usage du

français¹⁰⁵. Dans le roman *Ward*, on constate d'ailleurs la même idée de langage fixe et général, qui facilite la transmission des connaissances. Cette civilisation impose comme langue officielle le wardwesan, pour tous les peuples qui ont été conquis, de manière à ce que chacun puisse comprendre les lois et la culture des Wards. Frédéric Werst explique également que cette langue imaginaire évolue très peu. Pendant quatre siècles, elle est restée stable, ce qui fait que les générations successives peuvent comprendre sans aucune difficulté la perception du monde de leurs ancêtres¹⁰⁶. Peu importe les différences de contextes et d'époques, *l'Encyclopédie* et le roman *Ward* se définissent par deux éléments. Une vision portée sur la langue qui pourrait être résumée par la phrase : « Une langue n'est pas seulement un système de signes, c'est un système de valeurs ; et ce n'est pas seulement une vision du monde, c'est une production de monde » (*Ward*, page 12). Mais aussi un désir, une volonté de rendre une culture et un savoir immortels et de leur faire traverser les siècles et les pays.

Conclusion

Le roman *Ward* et *l'Encyclopédie* des Lumières sont des œuvres qui considèrent le livre, comme moyen de sauvegarder un savoir mais également de le diffuser au plus grand nombre ou d'influencer les pensées et le comportement d'une population. Elles sont reliées par la volonté commune de partager un savoir et par leur statut d'œuvre-monde. Mais la particularité qui rapproche le plus ces deux livres est leur statut paradoxal. En effet, dans le cas de *l'Encyclopédie*, le but est d'inventorier le monde dans son ensemble, tout en le réduisant à une époque donnée. Cet ouvrage ne peut pas être réellement représentatif dans la mesure où le monde évolue sans cesse et que l'œuvre fige les connaissances d'une période. Le roman *Ward*, quant à lui, a pour objectif de retranscrire fidèlement un monde qui n'a jamais existé. Dans les deux cas, le statut d'œuvre-monde peut être questionné et l'on peut s'interroger sur l'aspect irréalisable d'une entreprise littéraire totalisante.

¹⁰⁵ Reformulation de la définition donnée par le site de l'Académie Française : <https://tinyurl.com/rblk5jn>.

¹⁰⁶ Résumé de l'introduction au premier siècle.

Chapitre 3 : *Ward* et l'*Encyclopédie*, deux visions du doute

« Je pense donc je suis », cette fameuse formule de Descartes termine sa démonstration, dans laquelle il montre que le doute, lié à la pensée, peut amener à une certitude, celle d'exister. Le travail de ce philosophe, évoqué dans l'article « Doute » de l'*Encyclopédie*, permet de s'interroger sur notre rapport aux choses et au monde. Le roman *Ward* présente une civilisation qui a disparu et un peuple qui n'est pas sûr de son origine. Les questions du doute, de l'incertitude, de la perte sont très présentes dans cette œuvre de Frédéric Werst. En effet, l'ensemble du roman tourne autour de l'idée de perte qui amène à une incertitude. Cela peut notamment se voir avec les vides du livre et les doutes montrés dans les chapôts introductifs. Cette hésitation peut prendre plusieurs formes, que ce soit à travers le texte et sa présentation, les propos des différents auteurs, la langue elle-même ainsi que sa traduction... La vision du doute présentée par Descartes peut-elle s'appliquer ou du moins se retrouver en partie dans ce monde imaginaire ? Le regard porté par les Wards sur cette idée est-il similaire à celui des philosophes des Lumières ? Dans cet univers fictif, comme dans notre réalité, le doute peut devenir une véritable philosophie pouvant amener à percevoir son environnement de manière différente. Il peut inciter chacun à remettre en cause ses représentations et ce que l'on prend pour acquis. Mais d'après certains chapitres de *Ward*, comme « Le Roi et le Philosophe », le doute a permis à des auteurs ou personnages wards d'avoir une représentation et une vision du monde plus éclairée.

Comment le roman *Ward* propose-il une vision du doute riche et paradoxale, pouvant amener le lecteur à s'interroger sur la notion d'image et de vérité et de quelle manière cette réflexion a-t-elle un impact sur la vision que l'on peut avoir des philosophes des Lumières ?

Dans un premier temps, l'analyse se portera sur la question du doute et de sa définition par les philosophes des Lumières, ainsi que sur le questionnement des Wards sur leurs origines. Puis la question de la langue sera étudiée, pour voir comment le wardwesan, dans sa forme même, peut être générateur de doute et comment la traduction est à prendre en compte dans ce rapport à l'incertitude. Puis dans une deuxième partie, la question sera de voir comment dans le roman de Frédéric Werst, le doute peut être paradoxal en étant destructeur et créateur simultanément. Enfin le projet de l'*Encyclopédie* sera mis en lien avec un questionnement sur l'image et sur la vérité, que remet en question le doute.

Partie 1 : Le roman *Ward*, une encyclopédie du doute

Le doute est une idée très présente dans le roman *Ward*. Il peut se voir notamment à travers trois points qui seront étudiés : le doute des Wards concernant leurs origines, celui laissé par les blancs du livre et les incertitudes créées par la langue et sa traduction. Cette fiction, en ayant pour objectif de recenser et d'inventorier un monde, pourrait être qualifiée d'encyclopédie du doute.

Le doute de soi et de l'écriture

Le doute et l'incertitude sont certes des éléments principaux dans ce roman, mais l'objectif sera dans un premier temps d'étudier sa définition dans l'*Encyclopédie des Lumières*. Quel regard portait-elle sur les indécisions, avait-elle une définition complexe et complète, qui pourrait se retrouver dans l'œuvre de Frédéric Werst ? D'après le cinquième tome de l'*Encyclopédie* :

« Les Philosophes distinguent deux sortes de doutes, l'un effectif & l'autre méthodique. Le doute effectif est celui par lequel l'esprit demeure en suspens entre deux propositions contradictoires, sans avoir aucun motif dont le poids le fasse pencher d'un côté plutôt que d'un autre. Le doute méthodique est celui par lequel l'esprit suspend son consentement sur des vérités dont il ne doute pas réellement, afin de rassembler des preuves qui les rendent inaccessibles à tous les traits avec lesquels on pourroit les attaquer¹⁰⁷ ».

Dans quelle mesure cette définition se retrouve dans *Ward* ? Pour ce qui est de la première forme, le chapitre nommé « Histoire ancienne des Wards » propose au lecteur plusieurs hypothèses sur le passé de cette civilisation. En voici un extrait :

« Il est très difficile de dater la fondation de Wagamarkan, mais elle est sans doute antérieure de plusieurs siècles à l'époque de Zaragabal. De même, on ne connaît pas la date exacte de la guerre de Wagamarkan, même si cet événement, d'après la tradition, se serait déroulé l'année du corbeau blanc, ce qui correspond peut-être à cinq cents ans avant le calendrier de Zaragabal » (*Ward*, page 173).

Ce texte présente de nombreuses marques de doute supposant une incertitude, qui logiquement n'arrive pas à se fixer entre plusieurs idées. Les autres propositions liées à ces

¹⁰⁷ Denis Diderot(dir), Mallet, *L'encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des art et des métiers*, 1er édition, Tome 5, 1751, p.87.

hésitations ne sont pas évoquées, mais elles sont sous-entendues. Il faut savoir que cette utilisation du doute se retrouve dans de nombreux textes. On peut donc considérer que la première définition donnée par les Lumières se retrouve dans *Ward*, mais qu'en est-il du doute méthodique ? Ce dernier se rapproche de la philosophie de Descartes, qui consiste à remettre en question ses certitudes, pour se rendre compte que la seule chose dont on peut être sûr, c'est le fait d'exister et d'être un être pensant. Ce philosophe est d'ailleurs cité à plusieurs reprises dans l'article de l'*Encyclopédie* concernant le doute. Dans le roman *Ward*, l'analyse est plus complexe, dans la mesure où il n'y a pas de courant de pensée similaire. Pourtant, l'idée de base se retrouve sous-entendue dans cette fiction. Comme l'explique Frédéric Werst dans « Avant Zaragabal » :

« Tous les Wards de l'Aghar ont conscience de se trouver sur un continent qui n'était pas celui de leurs ancêtres : il ne fait aucun doute que la nation ait eu son berceau dans le Boran (le "continent du nord"), alors même qu'elle est installée dans le Nentan (le "continent du sud"). Il est généralement admis que les Wards du Nord ont été organisés, sans doute à partir du VI^e siècle avant Zaragabal, en un petit royaume situé dans la province d'Abzar » (*Ward*, page 19).

Après avoir éliminé toutes leurs incertitudes sur la signification du nom ward, sur l'existence ou non de la cité de Wagamarkan, sur le passé dont il ne reste que des cendres, les habitants finissent par n'avoir qu'une seule certitude : avoir vécu dans le continent du Nord. Pourtant, cela ne peut pas être considéré comme un doute méthodique, car le sujet ne correspond pas avec la méthodologie de Descartes. De plus, rien ne dit dans le texte que les Wards font un parcours de réflexion, qui est pourtant la base de cette philosophie du doute.

Cette question du doute et de l'incertitude, qui prend une place importante dans la société des Wards, est liée en partie à un contexte historique. Le chapitre « Histoire ancienne des Wards » présente la manière dont cette civilisation imaginaire organisait le calendrier et explique pourquoi ce dernier a subi des pertes :

« Si l'on veut raconter l'histoire des Wards en remontant jusqu'aux temps anciens et sans se fier aux légendes, la première difficulté réside dans l'absence de datation certaine, car on ne rencontre pas l'aide d'un calendrier chiffré. En effet, les Wards autrefois ne comptaient pas les années à la manière de Zanabzan, mais au moyen de noms d'animaux. Au premier jour de chaque année, le prêtre de Merzan, qui avait sa résidence dans la cité d'Abwazaro, prononçait le nom de

l'animal qui lui était apparu en songe durant la nuit et ce nom devenait celui de la nouvelle année. [...] Ce choix de l'emblème annuel était la seule tâche et la dernière prérogative qui restât au clergé [...] Pour les temps plus anciens, on ne peut pas en donner les noms, sauf à risquer de se tromper. Certes, les savants de Zanabzan ont consigné dans leurs livres un petit nombre d'emblèmes annuels, mais ils ne l'ont pas fait systématiquement » (*Ward*, page 167-169).

Ce texte présentant l'ancien calendrier des Wards met en avant une série de points permettant de montrer l'absence de fiabilité du système. On note tout d'abord la dimension orale qui peut amener des problèmes. Comme l'explique le chapô de « La guerre de Wagamarkan », les traditions orales amènent forcément à des variations et des contradictions. Cette idée est d'ailleurs reprise dans la suite du texte lorsque l'auteur, Zuron, explique que : « On connaît par ailleurs d'autres listes [...] qui ne sont pas identiques entre elles, soit à cause de l'ordre, soit à cause des animaux énumérés » (*Ward*, page 169). On peut aussi dire que la perte d'informations est liée à la dimension purement aléatoire du calendrier. Comme l'explique l'auteur dans la suite du texte, à moins qu'il n'y ait un évènement marquant, l'emblème de l'année n'était pas forcément retenu. Le manque de renseignements fiables vient également du fait que le calendrier proposé n'était pas accepté par l'ensemble de la population. Étant donné que les savants de Zanabzan n'étaient pas en faveur de cette méthode, cela permet d'expliquer la raison pour laquelle les registres n'étaient pas tenus à jour régulièrement. On peut supposer que la dimension ritualisée et religieuse du calendrier a permis de le faire perdurer. Cette idée est montrée par le fait que seule la présence du clergé permet à cette tradition de se maintenir. On apprend dans la suite du texte, qu'on ne peut même pas être sûr des informations recueillies dans les livres, car elles se contredisent entre elles. Ce qu'il faut savoir, c'est que l'écriture était très peu maîtrisée à l'époque. Dans l'introduction au premier siècle, on apprend qu'une part importante des informations était transmise par la tradition orale et que la maîtrise de l'écriture a tardé à venir¹⁰⁸. Cela crée obligatoirement des doutes, dans la mesure où la parole va être déformée, comme le montre le texte « La guerre de Wagamarkan » qui, avant d'être fixé par écrit, a eu plusieurs versions, ce qui empêche de connaître le texte source. Comme le montre Anne-Laure Rigeade dans un article sur le roman *Ward* : « l'épopée ward fait véritablement figure de texte idéal pour une telle opération de réécriture et de récupération, car elle concentre tous les traits de l'œuvre à reconstituer : œuvre orale aux

¹⁰⁸ Résumés des propos de la partie « Avant Zaragabal ».

nombreuses versions, langue archaïque qui “pose plusieurs problèmes de compréhension”, œuvre partielle, largement détruite dans l’incendie de la bibliothèque¹⁰⁹». Cet événement fait partie d’un contexte historique qu’il faut prendre en compte pour comprendre le doute que les habitants peuvent avoir, dans la mesure où leur passé était contenu dans les pages des livres de cet édifice. Il faut aussi savoir que ce peuple base son histoire sur des événements, comme la guerre de Wagamarkan, dont il est impossible de prouver l’existence et la véracité. Cela veut donc dire que les incertitudes sont paradoxalement en partie créées par la volonté de se forger un passé commun mythique, qui a été imaginé pour combler les vides et les incertitudes. On peut donc conclure que le doute des Wards est généré par trois éléments principaux : une tradition orale majoritaire qui va avoir pour effet de déformer les connaissances et de rendre inaccessibles les œuvres sources, un contexte historique qui en plus d’être naturellement incertain a été détruit et un contexte social qui vient expliquer la faible présence de traces écrites dans cette civilisation.

Le doute lié à la langue

Le doute dans le roman *Ward* peut être vu sous un autre angle, celui de la langue et de sa traduction. Le wardwesan est un langage complexe, dans lequel les différents mots sont interconnectés entre eux. Comme le montre « Inventaire étymologique de la langue Wardwesan », certains termes très éloignés en signification peuvent être reliés par une idée commune, même si cette dernière n’est pas évidente. Deux particularités vont être analysées, celle du lien qui unit les mots entre eux et celle de la difficulté à trouver les différents points communs. Voici la liste des verbes ou des noms communs rattachés à (Amar), qui signifie (firmament) : « firmament ; application (par l’application on tend vers un but difficile, tel le firmament) ; s’appliquer ; désirer (on désire sans limite, comme pour atteindre le firmament) ; sur ; monter ; temple (bâtiment pour les dieux du firmament) ; hisser ; suspendre ; air (matière qui compose le firmament) » (*Ward*, page 190-191). Il est difficile de se représenter ou d’imaginer les relations entre certains mots, car le rapport entre eux est parfois fin, comme par exemple « temple » et « hisser », qui sont mis en relation. C’est par transitivité que le terme de monter (marnan) est mis en relation avec hisser (marnaran). Dans certains cas, il est difficile de voir les liens qui peuvent unir certains

¹⁰⁹ Anne-Laure Rigeade, « Ward de Frédéric Werst : de l’œuvre perdue à l’œuvre réinventée », *Fabula-LhT*, n° 13, « La Bibliothèque des textes fantômes », novembre 2014, URL : <https://www.fabula.org/lht/13/rigeade.html>, page consultée le 15 avril 2020.

mots, car ils ont des significations éloignées. Par exemple, les mots (apparition) et (timidité) sont liés en wardwesan, alors que les deux sont opposés. Cela veut donc dire qu'un terme et son inverse peuvent avoir un lien et créer une dualité, qu'il est impossible de rendre autrement qu'en wardwesan. Dans une traduction, le fait de passer d'une langue à l'autre génère forcément des pertes, ce qui peut avoir pour conséquence de créer un doute sur le propos original. Cette idée peut se voir à deux niveaux, à la fois chez le lecteur et chez le traducteur. Pour le premier, il ne peut pas toujours comprendre les sous-entendus et il a besoin des notes de bas de page pour se rendre compte du but de l'auteur. Le meilleur exemple est celui des « Satires de Zaro », où nous avons une référence à une araignée possédant dix pattes. La note du traducteur explique que « Évidemment, les araignées de l'Aghar n'ont pas dix pattes : il s'agit d'un jeu de mots, *beth* signifiant à la fois "dix" et "cruauté" » (Ward, page 262). Le doute est également présent pour le traducteur qui ne sait pas toujours comment retranscrire certains termes polysémiques, comme dans le chapitre « Le livre du regard » : « Le terme *agathan* est difficile à rendre : il désigne un regard prolongé, fixe, une scrutation, ou encore une contemplation, mais sans nuance idéale » (Ward, page 221). Cette remarque est intéressante, car elle montre que le wardwesan est complexe. Si un mot peut avoir quatre significations possibles, sans qu'il y ait de distinction entre elles, alors l'idée de perte peut être appliquée pour les Wards eux-mêmes, car il est parfois impossible d'opter pour l'une ou pour l'autre. Peut-on alors considérer la langue créée par Frédéric Werst, comme une langue de la perte et du doute ?

La langue wardwesan, en plus de poser des difficultés de traduction, possède un rapport direct au doute. Quels sont les termes en lien avec ce mot et comment le roman *Ward* met-il en scène sa subtilité et la multiplicité de ses sens ? Si l'on regarde dans le lexique, le nom commun (jamazh), le doute, est mis en lien avec (jama), (jaman), (jamnan) et (jemazan). Respectivement : balance, identité, égalité, départager. Ce qui est intéressant, c'est que l'on retrouve, dans la langue wardwesan, la distinction faite par les philosophes des Lumières entre les deux types de doutes pouvant exister. L'idée de balance pesant les différents arguments, tout comme l'idée d'égalité, renvoient au doute effectif. Mais on trouve également un rapport au mot identité, qui fait penser au doute méthodique, les Wards ne pouvant être certains de leurs origines. L'article identité de *l'Encyclopédie*, explique que : « l'identité d'une chose est ce qui fait dire qu'elle est la même & non une

autre [...] Nous concevons différemment l'identité en différents êtres ; nous trouvons une substance intelligente, toujours précisément la même, à raison de son unité ou indivisibilité, quelques modifications qu'il y survienne, telles que ses pensées ou ses sentiments ¹¹⁰». On peut donc supposer que les Wards n'arrivent pas à se trouver eux-mêmes et à se créer une identité propre. Cette idée se retrouve dans leur langue, où certains termes, comme *rate*, sont empruntés à d'autres langages, car « le wardwesan n'avait peut-être pas de mot pour désigner ce viscère » (*Ward*, page 70). Il est normal que des langues s'empruntent mutuellement des termes, mais symboliquement, le fait de ne pas pouvoir nommer ce qui fait l'identité physique d'un Homme montre tout le doute des Wards.

Le fait de relier les mots (identité) et (doute) pourrait permettre de penser que le raisonnement de Descartes peut s'appliquer à ce monde fictif. En remettant en question tout ce qui n'est pas certain, on arrive à la conclusion que la seule certitude est le fait d'être et de penser. Or le terme « être » n'existe pas en wardwesan, même si « le vocabulaire ward compte les verbes " ne plus être " et " ne pas être encore " ¹¹¹ ». Comment peut-on être sûr de son identité, dans une langue qui empêche d'atteindre cette connaissance ? Dans le roman, ce rapport fréquent au doute peut également être mis en relation avec les références au philosophe allemand Heidegger. Le livre s'ouvre d'ailleurs sur la phrase : « Mais le vide du mot "être", la disparition complète de sa force d'appellation, ce n'est pas là un simple cas particulier de l'usure générale de la langue ; en réalité, la destruction de notre relation à l'être comme tel est la raison véritable de l'ensemble de nos mauvais rapports à la langue » (*Ward*, page 8). Anne-Laure Rigeade, dans son article sur *Ward*, montre l'importance de ce philosophe dans le rapport à la langue et notamment le fait que, ironiquement, « " être " remonte au germanique wesan (" demeurer, habiter ", " rester à demeure "). " Wesan " comme " ward-wesan " qu'un bon heideggerien traduirait par " être ward " ¹¹² ». Ce rapport métalinguistique à l'être amène à se poser la question : Le terme être peut-il exister dans ce roman ? En effet, cette civilisation a été créée artificiellement, tout comme sa langue. Les Wards n'ont jamais existé et donc ne peuvent pas être.

¹¹⁰ Denis Diderot (dir), Beauzée, *L'encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des art et des métiers*, 1er édition, Tome 8, 1766, p.494.

¹¹¹ Anne-Laure Rigeade, « Ward de Frédéric Werst : de l'œuvre perdue à l'œuvre réinventée », *Fabula-LhT*, n° 13, « La Bibliothèque des textes fantômes », novembre 2014, URL : <https://www.fabula.org/lht/13/rigeade.html>, page consultée le 15 avril 2020.

¹¹² Ibid.

Partie 2 : *Ward*, l'image d'un monde

Dans le roman *Ward*, le doute est un concept, une idée qui peut être paradoxale. Il peut être à la fois un destructeur, mais aussi un créateur, qui permet d'écrire des histoires et de se fixer des objectifs. La question de l'image est également importante, car elle n'est pas toujours en corrélation avec la réalité et peut être manipulée, ce qui crée le doute.

Le doute destructeur et le doute créateur

Les seuls documents anciens que les Wards possédaient ayant été détruits dans un incendie, ils ne peuvent pas répondre à leurs interrogations sur leurs origines en se basant sur des documents historiques. Le doute peut aussi être retrouvé sous plusieurs aspects, dont deux seront étudiés. Dans un premier temps, la manière dont le livre et sa forme peuvent créer des incertitudes. Dans un deuxième temps, la manière dont les auteurs ont écrit des textes qui évoquent directement le rapport que les habitants entretiennent avec les vides de leur histoire.

Le livre et sa forme sont faits pour amener le lecteur à douter. Cette idée peut se voir avec la multitude de blancs et de coupures dans l'œuvre. De nombreux textes sont réduits à l'état de fragments et il est impossible de former un livre complet. Comme l'explique Anne-Laure Rigeade : « Ce bris qui instaure un régime du discontinu et de l'incomplet place l'œuvre sous le signe de la perte, d'une perte organisée par la poétique du récit. La perte devient, ensuite, l'objet d'un discours qui l'érige non en principe esthétique, mais en fiction philologique : l'auteur-philologue constate ainsi dans les chapeaux introductifs la perte de tout ou partie d'œuvres disparues sous l'effet du temps ¹¹³ ». Le temps détruit les œuvres et les Wards ont conscience de cette idée, même s'ils essayent de la minimiser : « Par cette notion de textes, on désigne certes les livres, mais de façon plus générale, les pensées et les vérités également. Les textes subsistent éternellement, car leur teneur et l'agencement des mots sont indestructibles, même si le papier est périssable » (*Ward*, page 162). Les chapôts introductifs montrent dans certains cas que l'on est incapable de déterminer l'objectif d'un auteur, ou que certains passages sont perdus. Une des idées importantes et qui se retrouve dans toute l'œuvre est celle de la perte, l'une des causes du doute.

¹¹³ Ibid.

Mais quelle est la définition du mot perte, que l'on peut obtenir en analysant le wardwesan ? Avec quels autres mots est-il lié ? Le terme de perte (awar) est lié à (awas), (awath), (awen) et (awara), qui signifient respectivement : habitude, preuve, toujours et distraction, inattention. Certains liens peuvent être faits de manière évidente, comme le mot preuve, car avec le temps, les preuves historiques se perdent, ou l'inattention qui amène à une perte dans le sens physique et moral. Mais les deux plus intéressants sont habitude et toujours. Habitude est un mot que l'on peut rapprocher de coutume et un auteur ward, Azhabke, explique que toute coutume est forcément liée à l'idée de mort et par conséquent de perte¹¹⁴. Le terme toujours suppose une irréductibilité de la perte, ce qui est le cas dans le roman *Ward*.

Le rapport au doute peut être également vu dans les œuvres de certains écrivains, comme dans « Théorie du passé et de l'histoire ». Pour Samgar, l'histoire ne peut être liée qu'aux certitudes et dès que l'on a un doute sur un évènement, on ne peut pas le considérer comme historique et certain : « Dans le texte de *La Guerre de Wagamarkan*, on apprend qu'il y a eu un incendie sur le pont de Wemera, mais on ignore absolument quel jour et même quelle année, cet évènement s'est produit. Il ne s'agit donc pas d'un évènement au sens correct du terme, puisqu'on n'a aucune certitude sur le fait qu'il soit vraiment arrivé. En effet, on ignore s'il y a vraiment eu une cité du nom de Wagamarkan, puisque personne ne l'a jamais vue ni n'en a jamais vu les ruines » (*Ward*, page 295). Deux constats peuvent être faits à partir de cette citation. Tout d'abord, les Wards ne peuvent pas retrouver de traces de leur exode vers le sud, ce qui veut dire qu'ils ne peuvent pas échapper au doute et donc à la perte de leur propre histoire. Ils doivent toujours rester dans l'incertitude. Mais ce passage sur l'histoire est également important, car il vient contredire l'analyse étymologique. Si une preuve permet d'effacer le doute, alors on ne peut pas associer perte et toujours.

Pour l'instant, le doute a été analysé dans ce qu'il a de destructeur. Pourtant dans certains cas, il peut amener paradoxalement à la création de certaines œuvres. Deux idées seront étudiées. Dans un premier temps, la manière dont doute et littérature peuvent être liés et dans un deuxième temps, la façon dont les incertitudes amènent à la création d'un objectif.

¹¹⁴ Résumé des propos du chapitre « Le livre de la coutume ».

Les wards ne peuvent pas avoir accès à leur histoire par des documents concrets. Ils vont s'appuyer sur leur imagination et créer une série de récits qui expliquent leur venue et leur histoire. Dans ce sens, le doute est paradoxal, car il va créer un vide et va donner les moyens de le remplir. Les mythes et les légendes permettent de trouver des fausses explications à ce que l'on ne connaît pas. Par exemple, la quête d'identité des Wards se retrouve à plusieurs niveaux dans le chapitre « La généalogie des dieux ». L'un est direct, lorsque « Sadwael fonda la cité de Waga et elle l'offrit en héritage aux premiers hommes » (*Ward*, page 30). Cette phrase comble deux incertitudes, celle de leur origine, qui serait divine et celle du lieu où ils sont apparus. L'autre est indirecte avec un des dieux créateurs se nommant Wardo. Ce nom ne correspond pas à un mot en wardwesan, mais est proche de ward, une forme de justification de leur nom. Ne pouvant avoir de certitudes sur leurs origines, ils ont créé une mythologie qui répond au doute.

Dans un article, le juriste et professeur d'université René-Jean Dupuy évoque l'idée selon laquelle il existe, d'après son expression, un « doute créateur ». Il développe sa théorie en expliquant que : « Ce type de vérité en perpétuelle recherche, qui s'attaque à toutes les clôtures et aboutit au rejet de tous les blocages, nous fait passer de l'Histoire-promesse, et de l'Histoire-héritage, également récusées, à l'Histoire-aventure, ouverte sur une enquête continue, toujours réanimée ¹¹⁵ ». Cette idée se retrouve de manière directe dans le roman *Ward*. Le doute des Wards sur leurs origines permet de créer une quête, un idéal que l'on doit atteindre pour comprendre le passé. Il faut savoir que cette quête n'est pas liée à une croyance, mais à un désir de croire. La nuance est importante, car les habitants ont conscience que les récits de la religion sont fictifs, mais cela ne les empêche pas de vouloir y croire, comme le prouve le chapô introductif de « L'île de Waga » :

« Issu d'une famille sénatoriale de la cité d'Aen, Agaron Netha Thanamarkan a mené, pour son loisir, des recherches sur le plus ancien mythe des Wards, celui de l'île de Waga. Recueillant les légendes qui circulaient parmi les marins de sa ville, voyageant dans le Boran, il a tiré de son enquête la description la plus complète jamais donnée de cette terre dont les Wards se prétendent originaires. Ses travaux ont abouti à la rédaction de *L'île de Waga*, autour de l'an 150. Il est presque impossible, néanmoins, de faire la part, dans ce texte, de la tradition orale authentique, des informations conjecturales et de l'invention personnelle de l'auteur. On a souvent noté, dans l'œuvre

¹¹⁵ René-Jean Dupuy, « Conclusion », In: *Revue Québécoise de droit international*, volume 7-2, 1991. p.255.

de Netha, un goût pour l'allégorie typique de la littérature aenaise. Cela n'a pas empêché le roi Bagon, en 166, d'envoyer l'explorateur Adael à la recherche de l'île légendaire, sur la foi des renseignements apportés par Netha : on ignore si cette expédition a atteint son but, car Adael et ses marins ne sont jamais revenus » (*Ward*, page 291).

Ce texte montre un désir de croire, qui est fort. Le fait que le roi prend comme vérité l'invention de Netha ne montre pas de la naïveté, mais l'espérance d'un homme qui veut croire et qui veut trouver une explication à ce qui n'en a pas. D'après l'article « Croyance » de l'*Encyclopédie* : « ce terme dans sa signification naturelle, veut dire une persuasion ou le consentement absolu que l'esprit donne à une proposition quelconque. Ainsi l'on dit, croyance fondée sur les sens, sur l'évidence, sur l'autorité ¹¹⁶ ». La question de l'évidence est importante, car on peut croire une idée comme étant évidente, mais elle n'est pas forcément vraie, elle peut être une image.

La question de l'image

La question de l'image se retrouve fréquemment dans le roman de Frédéric Werst. Ce terme peut s'interpréter comme un simple témoignage de ce qui a été, mais il peut aussi désigner les apparences ou les idées que l'on veut expliquer. Cela se retrouve d'ailleurs dans la définition donnée par l'*Encyclopédie* : « Les images, suivant la définition qu'en donne Longin, sont des pensées propres à fournir des expressions, & qui présentent une espece de tableau à l'esprit [...] des discours que nous prononçons, lorsque par une espece d'enthousiasme, ou émotion extraordinaire de l'ame, nous croyons voir les choses dont nous parlons, & que nous tâchons de les peindre aux yeux de ceux qui nous écoutent ¹¹⁷ ». On peut constater que cette définition garde à l'esprit que toute image n'est pas la réalité, mais une illusion de réalité, comme le montre l'utilisation de (croyons voir).

Qu'elle pourrait être la définition en wardwesan, si l'on observe les différents liens qui se rattachent au mot image ? Le terme (man), est lié à : (mam), (mamon) et (maen) qui sont respectivement : bijou, empreinte et trace. Tous les mots de ce groupe ont des points communs. Une image peut être une trace de ce qui a été. Elle permet de se représenter le passé, comme le ferait une empreinte, montrant le passage d'un être vivant qui n'est plus là.

¹¹⁶ Denis Diderot(dir), Mallet, D'Alembert, *L'encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des art et des métiers*, 1er édition, Tome 4, 1751, p.516.

¹¹⁷ Idem, Diderot, D'Alembert, tome 8, p.559.

Le fait de mettre en lien image et bijou est intéressant, car cela revient sur la question d'apparence. Les bijoux ne confèrent pas la beauté, mais améliorent l'apparence d'une personne. Cela peut être associé avec une idée d'erreur et de tromperie. L'idée d'image se retrouve de manière directe dans le roman *Ward* et sert les propos des philosophes des Lumières. Dans le chapitre rédigé par l'auteur Ward, Orpha : « Le roi et le philosophe », le personnage du roi vit dans une image. Il croit des choses qui ne sont pas vraies, qui ne sont que des apparences. En voici un extrait, suivi de la liste de ce qu'il comprend :

« *LE ROI*. Que veux-tu dire, ô sage ? Ne sais-tu pas que j'ai, comme toi, la pleine liberté de m'exprimer selon la vérité de mon esprit ? *LE PHILOSOPHE*. Je devine plutôt que ce sont les autres qui, à cause de ton autorité royale, te parlent toujours comme tu veux. Toi, tu ne dis pas toujours ce que tu veux, et nul ne te parle librement. *LE ROI*. Tu as certes raison, pour ce qui est de la deuxième idée : à la Cour, tout le monde me dit les choses que je veux entendre, sauf si je permets au monde de parler, quand je veux qu'il en soit ainsi. Mais pour la première idée, tu te trompes, car en vertu de mon rang de maître, je parle toujours librement. *LE PHILOSOPHE*. Presque toujours, oui, sauf quand tu te trouves devant un autre roi, puisque, dans de telles circonstances, tu dois surveiller tes paroles » (*Ward*, page 327).

Cet extrait d'un dialogue philosophique montre un roi prenant pleinement conscience de sa situation. La première chose que l'on peut remarquer est la présence d'une évolution. Le personnage du monarque va passer par trois phases que l'on retrouve dans tous les exemples donnés dans ce chapitre. Dans un premier temps, il y a soit un refus, soit une incompréhension. Puis, une acceptation partielle de ce qu'affirme le philosophe. Finalement la compréhension de ses erreurs. On constate que le philosophe reste fidèle à sa pensée, dans la mesure où malgré les menaces du roi dans un passage précédent, il continue de s'exprimer selon son point de vue. Le choix du tutoiement est important pour la symbolique, car il existe un « vous » en wardwesan, mais le philosophe décide de s'adresser au roi à la deuxième personne du singulier. Certes, ce n'est pas une exception, car on retrouve cette idée dans d'autres textes. Mais symboliquement, il s'agit d'un acte fort dans la mesure où le penseur se met au même niveau que le roi. Cette idée est d'ailleurs justifiée par le sous-titre du chapitre « Dialogue des deux maîtres ». Cela permet de rendre cohérent la présence du tutoiement, car les deux personnages ont en lien leur statut respectif de maître. La première ligne de dialogue du roi est intéressante, car elle permet de s'interroger sur la définition de vérité. Si sa parole est parfois contrainte, cela change-t-il la vision qu'il doit

avoir de la vérité ? Au fil de ce dialogue, le roi aura appris qu'il n'est pas réellement libre de s'exprimer, que son pouvoir est limité géographiquement et qu'il croit ses sujets libres, mais qu'il les asservit sans toujours s'en rendre compte. Grâce au discours du philosophe, le roi a pu remettre en question les images et cela lui permet d'aller au-delà des apparences. Cette idée est cohérente avec la volonté générale des philosophes des Lumières, qui voulaient amener les lecteurs à questionner les apparences et à ne plus se fier aux fausses vérités. Un roman n'est pas forcément une image, mais le livre *Ward* est une fiction qui veut retranscrire une société fictive, la rendre compréhensible et accessible comme le ferait une image. Comment cette idée de représentation peut être questionnée et de quelle manière le monde créé par Frédéric Werst remet-il en question notre vision de l'*Encyclopédie* ?

Comme l'a montré le passage sur le dialogue philosophique, le doute peut être pratique et créateur, lorsqu'il permet à une personne de remettre en question le monde qui l'entoure et de mieux le comprendre. Dans cette situation, il est possible de considérer comme une image, ce qui été perçu auparavant, une fiction que l'on croit réalité. En dehors du fait que le monde des Wards n'ait jamais existé, il est impossible d'affirmer que son histoire est une réalité, car les citoyens n'ont pas accès à certaines informations. Par exemple, il existe une différence entre ce que le roi Zaragabal montre et la réalité de ses actes. Le meilleur cas est celui de sa conversion au nouveau culte de Parathon :

« mais l'œuvre de Zaragabal n'est pas uniquement militaire. Afin de rompre avec l'époque de l'Exode et de l'emprise étrangère, le souverain se convertit au culte du dieu Parathon, que prêche Samazon, un prophète originaire du Kannor. Zaragabal voit vite le bénéfice politique que le nouvel état peut tirer de la religion nouvelle [...] L'adoption du culte de Parathon, à la fois soutien de la dynastie et fondement de l'unité nationale, est célébré par la création d'un nouveau calendrier, dit "de Zaragabal", et dont l'an 1 correspond à la conversion du roi » (*Ward*, page 36).

Bien qu'il s'agisse d'une conversion par intérêt, ce qui est montré au peuple est l'image d'une conversion par foi. Cela suppose que les événements majeurs de leur histoire ne sont que des images, pouvant par essence être manipulées et à qui l'on peut faire dire ce que l'on souhaite.

Le roman *Ward* peut amener à une réflexion qui change la vision que l'on peut avoir de l'*Encyclopédie* des Lumières. D'après la définition du mot « vérité » : « Si la vérité est une conformité de notre pensée avec son objet, elle est donc une particularité ou circonstance

de notre pensée ; elle en est donc dépendante, elle ne subsiste donc point par elle-même¹¹⁸», on se rend compte que *l'Encyclopédie* ne peut pas retranscrire la réalité du monde pour deux raisons assez similaires. Premièrement, l'ensemble se base sur un projet politique avec une lutte contre l'obscurantisme. Deuxièmement, et de manière générale, les articles sont en partie subjectifs. Lorsque Diderot considère des croyances comme la divination, au même titre qu'une maladie, il dit sa vérité, car il est en accord avec sa pensée. Il défend la raison, qu'il considère comme universelle. Pourtant, il s'agit d'une opinion et même si elle est partagée par un grand nombre de personnes, on ne peut pas la considérer comme réalité. On peut donc dire que *l'Encyclopédie* représente fidèlement une société, dans tous ses aspects techniques comme spirituels, mais cette œuvre montre un certain point de vue et ne rend pas compte des idées que peuvent avoir d'autres citoyens en France et dans le monde. *L'Encyclopédie* a un aspect paradoxal. Étant donné qu'elle ne représente pas entièrement la réalité, elle peut être considérée comme une image, dont l'objectif est de permettre à l'homme d'avoir un regard éclairé pour ne plus vivre dans des images.

Conclusion

L'Encyclopédie des Lumières et le roman *Ward* sont deux œuvres qui se sont intéressées à l'importance de la question du doute, créateur comme destructeur. Même si leur définition n'est pas la même, l'idée de percevoir le monde autrement pour accéder à la vérité est commune. Comme l'explique Mallet dans *l'Encyclopédie*: « C'est de ce doute qu'on peut dire qu'il est le premier pas vers la vérité¹¹⁹ ». L'autre point permettant de relier ces deux créations littéraires est l'utilisation des images et plus particulièrement des cartes. Dans *Ward*, elles servent à rendre concret ce qui n'a pas d'existence et dans *l'Encyclopédie* à voir la réalité du monde. Mais une carte peut aussi être symbolique. Cette idée se retrouve dans les deux œuvres. Il s'agit du sommaire, qui permet au lecteur de naviguer dans le livre et de s'orienter vers les connaissances qui l'intéressent.

¹¹⁸ Idem, Jaucourt, tome 17, p.68.

¹¹⁹ Idem, Mallet, tome 5, p.88.

Conclusion

L'analyse de ce roman *Ward* s'est concentrée sur trois objectifs distincts :

Faire une étude de cette fiction en déterminant les indices permettant d'affirmer que l'auteur peut être considéré comme un démiurge et comment cette idée de création se retrouve par de nombreux biais dans l'œuvre de Frédéric Werst.

Étudier les fragments dans le roman *Ward* et déterminer comment ces derniers permettent à l'auteur de transmettre un message global sur la perte de sens et la perte physique.

Comparer le roman *Ward* avec *l'Encyclopédie* et déterminer les ressemblances et les différences liées à un contexte social et politique entre cette œuvre fictive et l'esprit de la philosophie des Lumières

Il existait également un objectif secondaire, qui a guidé en partie l'écriture de ce mémoire et le choix de certains arguments, qui était de montrer que des romans contemporains se déroulant dans des mondes imaginaires, lorsqu'ils sont suffisamment riches en sens et en références, peuvent avoir une place légitime à l'université. Pour mettre en avant la richesse de cette œuvre, je m'étais dans un premier temps appuyé sur les références mythologiques comme la Toison d'or ou le mythe d'Œdipe, mais mon avancée dans le travail autour de ce livre m'a permis de comprendre l'importance de l'emploi du wardwesan qui crée de multiples réflexions et interrogations chez le lecteur. Cette langue étrangère fictive, utilisée pour écrire l'intégralité du livre, puis traduite par l'auteur quelques mois après, apporte une nouvelle vision du monde. Les références mythologiques et l'écriture dans une langue fictive sont à prendre dans un ensemble, où leurs richesses respectives se démultiplient par des références et des liens. Cette question de la langue est centrale dans le roman. J'aurais pu me concentrer davantage sur l'étude technique de la linguistique, mais mon choix a été d'analyser les liens symboliques qui unissent les mots entre eux, pour mieux percevoir le monde des Wards et la manière dont ils concevaient leur environnement.

L'ensemble du mémoire s'est basé sur la question suivante : « Comment la création d'un monde imaginaire et sa présentation sous forme de fragments, transmettant un message similaire à celui des philosophes des Lumières, amènent le lecteur à s'interroger sur la démiurgie et l'anthologie, mais également à réfléchir sur notre rapport au monde ? ».

Le rapport à la démiurgie

La première partie de ce mémoire s'est concentrée sur la question de la démiurgie dans le roman *Ward*.

Le premier chapitre avait pour but de donner une définition du concept de la création de monde. La première partie du chapitre était consacrée aux dieux créateurs au sein de la mythologie des Wards. L'idée de base était l'étude des différents éléments qui constituent une mythologie, les invariants. L'objectif était de comprendre comment les mythes répondent à des questionnements et de voir si une question amenait forcément un type de métaphore ou d'histoire, mais également de déterminer le rôle que pouvait avoir la figure du dieu créateur dans un univers de fiction. C'est-à-dire fixer les règles de l'univers présenté et en assurer la cohérence. La deuxième partie du chapitre avait pour but de comparer *Ward* et *Le Seigneur des anneaux*. Les deux œuvres ont une série de points communs, mais l'idée qui les réunit le plus est celle de la langue. Dans *Ward*, la langue crée. Dans l'œuvre de Tolkien, la langue a un pouvoir d'action. La dernière partie du chapitre a permis de montrer qu'il peut exister d'autres types de démiurges. Notamment l'auteur, qui peut être considéré comme un créateur de monde, dans la mesure où il va inventer, imaginer un univers, lui donner une cohérence globale et en fixer les règles. Cela permet de constater que la définition du démiurge peut être plus large que la figure du dieu créateur.

Le deuxième chapitre de ce mémoire s'est concentré sur le thème de la description et basait l'argumentation sur trois idées principales. Dans un premier temps, l'objectif était de déterminer le destinataire du livre, en montrant que les œuvres étaient écrites par des Wards et pour des Wards et que le lecteur venait en deuxième intention. Les arguments se sont ensuite concentrés sur les figures du traducteur, ainsi que du compilateur et de leurs travaux qui réalisent un travail de recréation. Ces derniers vont avoir la capacité de changer le destinataire d'une œuvre. La dernière partie du chapitre s'est orientée vers la question des zones blanches. Ces vides dans la description du livre, laissés volontairement, permettent au lecteur de combler les blancs avec leur imagination. De manière générale, il ne s'agit pas d'une création, car chacun le fait sans même forcément s'en rendre compte, comme un réflexe. Mais lorsqu'il n'y a pas le moindre appui ou référent réel, alors dans cette situation, on peut considérer le lectorat comme un créateur. Pourtant, il s'agit d'un pouvoir de création secondaire, qui à l'inverse de celui de l'auteur ne peut pas être fixé par le livre.

Ce chapitre a permis de montrer que dans un processus de création, la figure auctoriale n'est pas la seule à prendre en compte.

Le troisième chapitre, qui clôture cette partie, s'est concentré sur la figure du traducteur et de manière plus générale sur la question de la langue. Le premier argument devait déterminer les différents indices permettant d'affirmer que le traducteur possède une place importante dans l'œuvre de Frédéric Werst. Le fait de traduire une œuvre, de la faire passer d'une langue à l'autre, peut être considéré comme une création ou une cocreation. En effet, en modifiant la langue, le traducteur va devoir faire certains changements pour rendre l'œuvre accessible. Le fait de modifier à petite échelle le travail de l'auteur permet d'affirmer qu'il s'agit d'une cocreation ou d'une recréation. Le deuxième argument avait pour objectif de montrer les éléments qui donnent au *Wardwesan* une grande importance dans le roman. En plus de servir de base pour la création d'un monde imaginaire, cette langue transmet une vision du monde qui lui est propre. Un monde où les mots sont tous liés par des relations soit techniques soit philosophiques et où les couples possèdent une grande importance. Le dernier argument s'est à nouveau concentré sur le rapport entre les deux auteurs Tolkien et Frédéric Werst. Tous deux sont des créateurs et malgré les différences de messages et de contextes, certaines idées clés se retrouvent entre les deux œuvres, comme l'importance de la langue, la volonté de décrire un monde dans son ensemble ou la présence d'une mythologie développée. Cette étude a permis de montrer que la langue évoque la vision du monde de son créateur, ce qui suppose que démiurgie et langage sont liés. Tolkien change le regard que l'on porte sur le pouvoir de création en montrant que la langue elle-même est un créateur de monde.

La question du fragment

La deuxième partie de ce mémoire avait pour thème l'anthologie. Le but était donc d'étudier la forme fragmentaire et de l'analyser pour comprendre comment cette manière d'écrire pouvait renforcer le message paradoxal de Frédéric Werst sur la destruction et sur la transmission du savoir.

Le premier chapitre a commencé par une explication des différents principes et règles qui régissent ce type de littérature. Il existe plusieurs types d'anthologies, toutes

possédant des objectifs et des messages différents. Dans plusieurs situations, l'auteur réussissait à les contourner, ce qui a permis de s'interroger sur la difficulté de donner une définition précise à une forme qui par nature est floue. Le deuxième argument de ce chapitre avait pour but de montrer que le roman *Ward* peut être considéré comme une anthologie de littérature étrangère. L'idée était de voir comment on pouvait y retrouver une symbolique similaire, se concentrant notamment sur la diffusion d'une culture à d'autres pays. Le dernier argument a porté sur la langue. Étant donné que l'on est dans un recueil présentant une littérature étrangère, la langue possède forcément une grande importance, ce qui est souligné par les notes de traducteur et la place que prennent le lexique et l'abrégé de grammaire dans l'œuvre. Ce chapitre a permis de montrer que le fragment facilite la diffusion d'une connaissance, mais que le travail de compilation, même s'il sauve les œuvres de la destruction et de la perte, peut aller à l'encontre de la volonté d'un auteur, si ce dernier ne voulait pas ouvrir son œuvre à d'autres civilisations.

Le deuxième chapitre de cette partie avait pour but de s'interroger sur la question de la mise en abyme dans le roman *Ward*. L'idée principale était de déterminer comment le statut d'anthologie permet de justifier ou de faciliter la création de ces « réduplications ». Dans la mesure où les différents fragments font écho entre eux, il est plus facile de les repérer et de les analyser. Le deuxième argument s'est concentré sur le message métalittéraire qui était transmis par le livre. Ce dernier faisait indirectement un discours sur la littérature et l'écriture d'un roman. En mettant en avant les processus de création littéraire, l'auteur incite le lecteur à s'interroger et se saisir du discours de l'œuvre. Cela lui permet également de rappeler la dimension fictive de son histoire. La dernière idée de ce chapitre était de mettre l'accent sur le brouillage fréquent entre la réalité et la fiction, qui est généré ou facilité par la présence du fragment. Cela a deux effets principaux. En plus de créer de nouvelles mises en abyme, le roman amène le lecteur à s'interroger et à se questionner sur le monde qui lui est présenté. Ce chapitre montre que le fragment est destructeur et créateur. Il empêche d'étudier les œuvres dans leur totalité, étant donné qu'il est lié à une perte matérielle, mais c'est aussi lui qui va inciter le lecteur à créer des liens entre les informations données.

Dans le troisième chapitre, l'objectif n'était pas d'interroger le fragment dans sa forme, mais de questionner la richesse qu'il peut avoir dans un roman comme *Ward*, dans

lequel un simple chapitre comme « L'île de Waga » peut contenir, en quelques pages, tout ce qui compose un récit de fondation. Dans un premier temps, l'analyse s'est portée sur la description de l'île, qui crée un équilibre entre indications et flou. Cela permet de guider le lecteur tout en le laissant suffisamment libre d'imaginer. Dans un deuxième temps, l'objectif était de définir les règles des récits de fondation et de montrer qu'en simplement deux pages, le fragment produit un texte riche qui permet de montrer et de résumer les interrogations des Wards sur leurs origines. Dans un dernier temps, la dimension symbolique du chapitre a été étudiée. L'introduction fait comprendre au lecteur qu'il s'agit d'une fiction et d'un texte métaphorique. Les analyses ont permis de montrer que « L'île de Waga » est une métaphore des différents âges de la vie. L'étude du passage a également mis en avant la dimension symbolique du langage. Dans certains cas, un fragment peut être représentatif de plusieurs genres simultanément : l'œuvre descriptive, le récit de fondation et les textes symboliques. L'étude de cet extrait a permis de montrer tout le pouvoir créateur du fragment. Il donne vie à une histoire, à des réflexions, des analyses et dans le cas de « L'île de Waga » permet de fusionner trois types de création littéraire : l'invention, la tradition orale et les suppositions.

Le rapport à l'Encyclopédie

La dernière partie de ce mémoire a étudié la manière dont la philosophie des Lumières peut se retrouver à travers les pages et les volumes de l'*Encyclopédie*. Cette œuvre se concentre sur une série de points comme la transmission du savoir, l'importance de la langue ou la lutte contre les superstitions, qui se retrouvent directement dans le roman *Ward*.

Dans un premier chapitre, l'objectif était de montrer que l'*Encyclopédie* est en lien avec un contexte social et politique, qu'il faut prendre en compte. Ce dernier va avoir une influence sur les pensées et sur l'organisation de l'œuvre majeure des Lumières. L'idée était de comparer ces différents éléments avec ceux qui sont présentés dans le livre de Frédéric Werst. Avec une situation de base différente, certaines idées principales peuvent être retrouvées mais de façon modifiées ou déformées, comme celle de la révolte liée au pouvoir des dirigeants. La deuxième partie s'est concentrée sur la question de la diffusion du savoir

présente dans *l'Encyclopédie*. L'objectif des Lumières était de diffuser une connaissance au plus grand nombre, ce que l'on retrouve dans *Ward*, avec la présence d'un double lectorat amenant à transmettre les savoirs dans deux mondes différents. Cette étude a permis de montrer que le contexte d'une œuvre est important dans la mesure où il va avoir une influence directe sur le contenu et sur le regard qui est porté par le lecteur. Sans ce contexte, on ne pourrait pas montrer correctement la valeur de la révolte dans *l'Encyclopédie* ou l'importance des langues dans *Ward*.

Dans cet avant dernier chapitre, la question s'est portée sur le type de lecteur, que ce soit pour *Ward* ou pour *l'Encyclopédie*. L'objectif était de comprendre les différentes caractéristiques propres au lectorat de ces deux œuvres. Il existe plusieurs différences liées à des contextes historiques et sociaux, mais le point d'union des deux œuvres est la demande faite au lecteur d'avoir un esprit ouvert et de porter un regard éclairé sur ce qu'il est en train de lire. La question du livre lui-même et de sa perception a ensuite été posée. L'histoire nous montre qu'un livre en transmettant des idées peut avoir une influence sur une société, une vertu éducatrice, mais aussi un pouvoir de persuasion. Un livre peut faire changer un monde, en bien comme en mal. Le roman *Ward* comme *l'Encyclopédie* sont deux œuvres-monde, dont l'objectif est d'inventorier une société fictive ou réelle, dans tout ce qui la compose. Certains indices, comme la lutte commune contre les superstitions ou l'importance de la langue, ont permis d'affirmer que le contexte joue un rôle primordial. Quelques idées appartenant à la philosophie des Lumières peuvent être retrouvées dans *Ward*, mais une large série de points divergent. Cette constatation a permis de comprendre que certaines réflexions sont universelles et que d'autres sont liées directement à une situation sociale et politique.

Ce chapitre final a étudié la manière dont Frédéric Werst met en avant le doute dans son roman, tout en le comparant à la définition donnée par *l'Encyclopédie* des Lumières. Selon des philosophes comme Mallet, il existe deux types de doutes principaux. Il peut s'agir d'une hésitation entre deux propositions, il est alors nommé « effectif ». Mais il peut aussi être une remise en question de ses certitudes. Dans cette situation, il est appelé « méthodique », en lien avec les théories de Descartes. Après avoir cerné les différences, l'objectif était de voir si, dans le roman *Ward*, les deux définitions pouvaient se retrouver. Une étude du wardwesan a permis de montrer que le doute méthodique peut être effectué,

mais qu'il est paradoxal, dans la mesure où le mot « être » n'existe pas. Le paradoxe est d'ailleurs un terme qui résume l'utilisation du doute dans l'œuvre de Frédéric Werst. Dans *Ward*, le doute est un destructeur, dans la mesure où il prive les habitants de leurs certitudes et qu'il résulte d'une destruction matérielle. Mais c'est également un créateur, car il va inciter cette civilisation à imaginer pour combler les vides de son histoire. Le doute permet aussi de s'interroger sur le rapport entre vérité et réalité et de comprendre que l'*Encyclopédie* des Lumières ne peut pas être entièrement fidèle à la réalité à cause d'une forme de subjectivité.

Après le résumé de ces chapitres, on peut conclure que le roman *Ward* est une œuvre qui questionne la littérature elle-même, mais qui incite également le lecteur à s'interroger sur de multiples sujets, comme le pouvoir créateur ou le rapport à la connaissance. Ce livre de Frédéric Werst met en avant les différents mécanismes qui permettent de créer des mondes. Il montre la richesse du non-dit et du suggéré et fait comprendre au lecteur, qu'un dieu imaginaire peut être un créateur au même titre que l'auteur l'ayant imaginé. La langue, en inventant ou en trouvant de nouveaux mots, fait aussi acte de création, ce qui a pour effet d'élargir nos connaissances et notre rapport au monde. Le roman *Ward* questionne aussi directement l'importance du fragment ainsi que la pertinence des règles de l'anthologie. Frédéric Werst pointe la difficulté de fixer des restrictions et des demandes précises, pour un type de littérature ayant évolué depuis plusieurs siècles. Il met aussi en avant la richesse d'interprétation et de création que peuvent avoir les formes brèves, qui condensent des chapitres d'analyses en quelques phrases ou quelques pages. Son œuvre permet également de réfléchir sur notre rapport à la connaissance et au savoir. En voyant ce qu'est devenu le monde des Wards, miroir de ce qui est arrivé à toutes les anciennes civilisations, le lecteur est amené à réfléchir et à comprendre que tout est périssable. Pourtant, ce sont des valeurs comme la curiosité, associées à des domaines comme la recherche, qui permettent de conserver un savoir et de le rendre immortel, dans la mesure où il peut être connu et transmis de génération en génération. On constate que tout tourne autour de la langue. C'est elle qui permet aux connaissances de survivre. Le meilleur exemple est celui de l'Égypte antique. Si l'on n'avait pas trouvé la Pierre de Rosette, on aurait été incapable de faire revivre la culture

égyptienne. De même pour l'œuvre de Frédéric Werst, si dans sa fiction les chercheurs n'avaient pas trouvé un moyen pour comprendre le wardwesan, alors la civilisation des Wards, en plus de n'avoir jamais existé, aurait été définitivement perdue. L'une des idées, qui a été croisée à de multiples reprises au cours de ce mémoire, est celle du paradoxe. Il permet de faire des analyses riches et de remettre en question notre perception de la littérature. Cette étude se clôturera sur un dernier paradoxe. Le roman *Ward* est une œuvre décrivant une civilisation ne possédant pas de réalité, mais qui est utilisée pour parler indirectement de la réalité de notre monde. En cela, on peut appeler cette anthologie, une fiction de réel.

Bibliographie :

Corpus Primaire

Frédéric Werst. (2011). *Ward* (Seuil). Seuil.

Frédéric Werst. (2020, mars 19). Qui a fait le tour de quoi ? De Romain Bertrand : l'affaire Magellan. *En attendant Nadeau*. <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2020/03/19/histoire-mondiale-magellan-bertrand/>

Karfik, F. (2007). Que fait et qui est le démiurge dans le Timée ? *Études platoniciennes*, 4, 129-150. <https://doi.org/10.4000/etudesplatoniciennes.907>

Marcandier, C. (s. d.). *Ward : Entretien avec Frédéric Werst*. Club de Mediapart. Consulté 15 juin 2020, à l'adresse <https://blogs.mediapart.fr/edition/bookclub/article/020211/ward-entretien-avec-frederic-werst>

Tiphaine Samoyault. (2013, mars 8). « Khhhhhhh » Frédéric Werst, *La langue des Wards*— *Un Nouveau festival 2013*. Dailymotion. <https://www.dailymotion.com/video/xy7c9z>

Werst, F. (2019, août 17). Rentrée littéraire : Malaise dans les « Civilizations », de Laurent Binet. *En attendant Nadeau*. <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2019/08/17/malaise-civilizations-binet/>

Corpus Secondaire

Bayard, P. (2012). *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été?* Les éditions de Minuit.

Cassirer, E., & Quillet, P. (2013). *La philosophie des lumières*. Fayard.

Delon, M. (1997). *Dictionnaire européen des Lumières*. Presses universitaires de France.

Denis Diderot. (1751a). Divination. In *L'encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des art et des métiers* (1er éd., Vol. 4, p. 1070-1073).

https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Encyclop%C3%A9die/1re_%C3%A9dition/DIVINATION

Denis Diderot. (1751b). Encyclopédie. In *L'encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des art et des métiers* (1er éd., Vol. 5, p. 635-648).

https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Encyclop%C3%A9die/1re_%C3%A9dition/ENCYCLOP%C3%89DIE

D'Hulst, L. (2014). *Essais d'histoire de la traduction : Avatars de Janus*. Classiques Garnier.

Eco, U. (1985). *Lector in fabula : Ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*. Grasset.

Edme-François Mallet. (1751). Doute. In *L'encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des art et des métiers* (1er éd., Vol. 5, p. 87-90).

https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Encyclop%C3%A9die/1re_%C3%A9dition/DOUTE

Géal, F., & Ecole normale supérieure (Paris). (2018). *Les anthologies de littérature(s) étrangère(s)*. Classiques Garnier.

Goyard-Fabre, S. (2012). *La philosophie des Lumières en France*. Slatkine Reprints.

Jean Le Rond d'Alembert. (1751). Astrologue. In *L'encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des art et des métiers* (1er éd., Vol. 1, p. 783).

https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Encyclop%C3%A9die/1re_%C3%A9dition/ASTROLOGUE

Jean Le Rond d'Alembert, Denis Diderot. (1766). Image. In *L'encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des art et des métiers* (1er éd., Vol. 8, p. 559-560).

https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Encyclop%C3%A9die/1re_%C3%A9dition/IMAGE

Jean Le Rond d'Alembert, Edme-François Mallet. (1751). Croyance, Foi. In *L'encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des art et des métiers* (1er éd., Vol. 4, p. 516-517).

https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Encyclop%C3%A9die/1re_%C3%A9dition/CROYANCE,_FOI

Johann Heinrich Samuel Formey. (1751). Entendement. In *L'encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des art et des métiers* (1er éd., Vol. 5, p. 718).

https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Encyclop%C3%A9die/1re_%C3%A9dition/ENTENDEMENT

Jourde, P. (1991). *Géographies imaginaires de quelques inventeurs de mondes au XX : Gracq, Borges, Michaux, Tolkien*. José Corti.

Karfik, F. (2007). Que fait et qui est le démiurge dans le Timée ? *Études platoniciennes*, 4, 129-150. <https://doi.org/10.4000/etudesplatoniciennes.907>

Louis de Jaucourt. (1751a). Charlatant. In *L'encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des art et des métiers* (1er éd., Vol. 3, p. 208-210).

https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Encyclop%C3%A9die/1re_%C3%A9dition/CHARLATAN

Louis de Jaucourt. (1751b). Mythologie. In *L'encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des art et des métiers* (1er éd., Vol. 10, p. 924-926).

https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Encyclop%C3%A9die/1re_%C3%A9dition/MYTHOLOGIE

Louis de Jaucourt. (1751c). Révolte. In *L'encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des art et des métiers* (1er éd., Vol. 14, p. 237).

https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Encyclop%C3%A9die/1re_%C3%A9dition/R%C3%89VOLTE

Louis de Jaucourt. (1751d). Roman. In *L'encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des art et des métiers* (1er éd., Vol. 14, p. 341-343).

https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Encyclop%C3%A9die/1re_%C3%A9dition

on/ROMAN

Louis de Jaucourt. (1751e). Vérité. In *L'encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des art et des métiers* (1er éd., Vol. 17, p. 68-72).

https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Encyclop%C3%A9die/1re_%C3%A9dition/V%C3%89RIT%C3%89

Nicolas Beauzée. (1766). Identité. In *L'encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des art et des métiers* (1er éd., Vol. 8, p. 494-496).

https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Encyclop%C3%A9die/1re_%C3%A9dition/IDENTIT%C3%89

Platon. (2001). *Timée ; Critias* (L. É. scientifique Brisson & M. Patillon, Trad.). Flammarion.

Serry, H. (2015). *Aux origines des Éditions du Seuil*. Éditions du Seuil.

Tolkien, J. R. R. (2002). *Le seigneur des anneaux : Le retour du roi. Tome III*. interforum editis.

Tolkien, J. R. R. (John R. R. (2011). *La communauté de l'anneau*. Gallimard Jeunesse.

Tolkien, J. R. R., Munch, P., & Ledoux, F. (2007). *Les Deux tours*. Gallimard-Jeunesse.

Wittgenstein, L. (1999). *Tractatus logico-philosophicus*. Galimard.

Études critiques sur Frédéric Werst

Adams, M. (2011). *From Elvish to Klingon : Exploring Invented Languages*. Oxford University Press.

Anokhina, O. (s. d.). *Conscience métalinguistique : De l'apprenant de langues à l'écrivain plurilingue*. 2.

Anokhina, O. (2016). Plurilinguisme et créativité littéraire. *Scriptorium*, 1(1), 75-83.

<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/scriptorium/article/view/21635>

Dutel, J. (2013). Ward (Ier et IIe siècles) de Frédéric Werst (2011), un roman français ? *Recherche en langue et littérature française*, 6(10), 41-48.

https://france.tabrizu.ac.ir/article_261_a86fd375e254d955e9f04c3f531f3662.pdf

Fabula, É. de recherche. (s. d.). *Littérature, enjeux contemporains 7. Points de vues. Les perspectives à l'oeuvre*. [Text]. <http://www.m-e-l.fr>; Équipe de recherche Fabula, École Normale Supérieure, 45 rue d'Ulm, 75230 Paris Cedex 05. Consulté 15 juin 2020, à l'adresse https://www.fabula.org/actualites/litterature-enjeux-contemporains-7-points-de-vues-les-perspectives-l-oeuvre_60612.php

Havercroft, B., & Blanckeman, B. (2017). *Narrations d'un nouveau siècle : Romans et récits français (2001-2010)*. Presses Sorbonne Nouvelle.

Plane, S., Bazerman, C., Rondelli, F., Donahue, C., Applebee, A., Bore, C., Carlino, P., Larruy, M. M., Rogers, P., & Russell, D. (s. d.). *Research on Writing*. 595.

Rigeade, A.-L. (2014). Ward de Frédéric Werst : De l'œuvre perdue à l'œuvre réinventée. *LHT Fabula*. <https://www.fabula.org:443/lht/13/rigeade.html>

Outils Critiques

Adler, A. (1990). Conférence de M. Alfred Adler. *Annales de l'École pratique des hautes études*, 103(99), 55-60. https://www.persee.fr/doc/ephe_0000-0002_1990_num_103_99_14398

Alexandre Postel. (2016). *Gustave Flaubert—Comptes rendus—Laurent Demanze, Fictions encyclopédiques, Alexandre Postel*. https://flaubert.univ-rouen.fr/comptes_rendus/demanze_postel.php

Bal, M. (1978). Mise en abyme et iconicité. *Littérature*, 29(1), 116-128. <https://doi.org/10.3406/litt.1978.2090>

Bar, F. (1959). La méthode étymologique de Ménage. *Cahiers de l'AIEF*, 11(1), 265-272. <https://doi.org/10.3406/caief.1959.2151>

Caillé, P. (2005). Le symbolique au quotidien. Son importance en thérapie comme ailleurs... *Cahiers critiques de thérapie familiale et de pratiques de réseaux*, no 34(1), 189-206. <https://www.cairn.info/revue-cahiers-critiques-de-therapie-familiale-2005-1-page-189.htm>

- Chanady, A. (1987). Une métacritique de la métalittérature : Quelques considérations théoriques. *Études françaises*, 23(3), 135. <https://doi.org/10.7202/035732ar>
- Dällenbach, L. (1977). *Le récit spéculaire : Essai sur la mise en abyme*. Seuil.
- Darnell, R. (1999). Benjamin Lee Whorf et les fondements boasiens de l'ethnolinguistique contemporaine. *Anthropologie et Sociétés*, 23(3), 53-68.
<https://doi.org/10.7202/015617ar>
- Descombes, V. (2009). L'équivoque du symbolique. *Revue du MAUSS*, n° 34(2), 438-466.
<https://www.cairn.info/revue-du-mauss-2009-2-page-438.htm>
- Dupuy, R.-J. (1991). Conclusion. *Revue québécoise de droit international*, 7(2), 251-255.
https://www.persee.fr/doc/rqdi_0828-9999_1991_num_7_2_1719
- Filippi, R. (1992). La théorie de la traduction en Italie au XXe siècle (1900-1960).
Equivalences, 21(1), 31-78. <https://doi.org/10.3406/equiv.1992.1143>
- Filteau, C. (1979). Le Pays de Tendre : L'enjeu d'une carte. *Littérature*, 36(4), 37-60.
<https://doi.org/10.3406/litt.1979.1182>
- Fraisse, E. (1997). *Les anthologies en France*. Presses Univ. de France.
- Ginzburg, C. (1980). Signes, traces, pistes : Racines d'un paradigme de l'indice. *Le Débat*, 6(6), 3. <https://doi.org/10.3917/deba.006.0003>
- Leo Carruthers. (2013). *Catholique, mais syncrétique*. <https://www.nouveau-magazine-litteraire.com/catholique-mais-syncrétique>
- L'histoire* | Académie française. (s. d.). Consulté 15 juin 2020, à l'adresse
<http://www.academie-francaise.fr/linstitution/lhistoire>
- Mackowiak, K. (2010). Les mythes fondateurs de Thèbes et l'histoire : Les mises en formes du passé d'une cité et leurs enjeux. *Dialogues d'histoire ancienne*, 4(2), 563-589.
<https://doi.org/10.3406/dha.2010.3385>
- Martinon, J.-P. (2004). Cartographie des espaces mythiques. *Travaux de l'Institut de*

- Géographie de Reims*, 30(119), 157-176. <https://doi.org/10.3406/tigr.2004.1485>
- Masson, J.-Y. (2017). De la traduction comme acte créateur : Raisons et déraisons d'un déni. *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, 62(3), 635-646. <https://doi.org/10.7202/1043954ar>
- Pietri, S. (2010). Figures de l'œuvre-monde : « La Comédie humaine » de Henry James. *L'Année balzacienne*, n° 11(1), 365-440. <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2010-1-page-365.htm>
- Poyet, F. (1979). Merveilleux et fantastique (?) dans *The Lord of the Rings*. *Caliban*, 16(1), 41-52. <https://doi.org/10.3406/calib.1979.1097>
- Roukhomovsky, B., & Bergez, D. (2005). *Lire les formes brèves*. Colin.
- Thérenty, M.-È. (2007). Avant-propos. *Romantisme*, n° 136(2), 3-13. <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2007-2-page-3.htm>
- Topographies romanesques. (2016). In R. Bouvet & A. Camus (Éds.), *Topographies romanesques*. Presses universitaires de Rennes. <http://books.openedition.org/pur/38336>
- Yaguello, M. (2019). *Les Langues imaginaires*. Le Seuil.