

Sommaire

| | |
|--|----|
| Introduction | 10 |
| I) De la définition de l'initiation à celle du voyage initiatique | 16 |
| A) L'initiation dans ses composantes les plus importantes | 16 |
| a) L'indépendance de l'initiation..... | 16 |
| b) L'initiation comme transition d'état | 18 |
| c) Les degrés de l'initiation | 19 |
| B) Le voyage initiatique comme application de l'initiation | 25 |
| a) Définition du voyage initiatique..... | 25 |
| b) Les différentes formes de voyages initiatiques et leurs compositions..... | 28 |
| c) L'importance du voyage initiatique dans la structure d'une œuvre | 30 |
| II) Du personnage initiatique..... | 33 |
| A) De la genèse du personnage | 33 |
| a) Le changement chez le personnage | 33 |
| b) L'auto-genèse | 36 |
| B) Du héros bicéphale | 39 |
| a) Le double comme représentation du voyage initiatique | 39 |
| b) Le double comme marqueur de l'évolution du personnage | 40 |
| c) Le double comme support à l'initiation..... | 43 |
| C) De la place des « autres », part constituante du « Moi » | 46 |
| a) Définition de la Rencontre..... | 46 |
| b) La figure du père | 47 |
| c) La place du mentor | 51 |
| d) Les sages sur le chemin | 53 |
| III) Du cadre comme lieu de l'initiation | 58 |
| A) De l'épreuve de la nature et du décor intérieur | 58 |
| a) La place du cadre dans l'initiation..... | 58 |
| b) Le nouveau monde offert à l'initié | 60 |
| B) De l'objet de quête au cœur philosophique : le pays-perdu | 63 |
| a) A la recherche du pays-perdu | 63 |
| b) Le lieu de la sagesse | 65 |
| IV) Du guide de vie..... | 68 |
| A) Du récit d'initiation au manuel d'initiation | 68 |
| a) <i>Castigat ridendo mores</i> | 68 |

| | | |
|----|--|----|
| b) | Vers une critique et une redéfinition de la société..... | 70 |
| B) | De la didactique des mœurs et de la morale | 75 |
| a) | L'initiation spirituelle..... | 75 |
| b) | La part spirituelle du contexte global | 76 |
| c) | Le dialogue avec le passé | 78 |
| d) | L'apparition du Divin..... | 79 |
| | Conclusion..... | 81 |

Introduction

« Heureux qui, comme Ulysse, a fait un beau voyage »¹ car il est parti homme et est revenu Homme. En effet, au terme de son périple aux allures de voyage initiatique, le plus grand des héros de la mythologie antique se voit gratifié d'un nouveau statut, d'un nouvel état : celui d'Homme en tant qu'être accompli, et ce changement ontologique se fait par le biais d'une initiation continue et parallèle à son voyage. Sa quête de l'identité de l'Homme, de ses limites hautes et basses par rapport aux Dieux et aux monstres, le pousse à évoluer et sa pérégrination au cœur de la définition de ce dernier l'amène plus loin que la simple géographie, vers une réécriture interne. Selon Christian Jacob dans son ouvrage *Géographie et ethnographie en Grèce ancienne*, Ulysse découvre les confins de l'humanité et erre en eux pour finalement se découvrir une nature complète :

Il faut lire *l'Odyssée* moins comme un récit de voyage réel, se déroulant dans un espace géographique homogène au nôtre, que comme un grand récit d'aventures, dont le héros va découvrir les confins de l'humanité tout en s'efforçant de préserver son statut d'être humain civilisé [...] Ulysse voyage moins dans un espace géographique que dans un espace anthropologique.²

Cependant, et bien que l'œuvre d'Homère ait en elle-même quelque chose de singulier, le caractère évolutif d'une initiation, caractère qui comme nous venons de le souligner plus haut touche Ulysse, peut dans l'absolu se retrouver dans n'importe quel voyage, dans n'importe quelle aventure, et ce, indépendamment de la nature du voyage. Qu'importe le lieu, le temps, le personnage ou la personne, il y a dans la définition du voyage même, un lien intrinsèque avec la question de l'initiation. En effet, selon Marcel Brion: « Tout voyage, qu'il opère dans le temps ou dans l'espace, qu'il ramène l'individu au point le plus profond de lui-même ou qu'il joue magistralement des dépaysements les plus éclatants est, de manières nombreuses et diverses, une initiation »³, et c'est cette articulation voyage / initiation qui va nous intéresser tout au long de cette étude. Pour la traiter sous un nouvel angle, nous essaierons de nous baser

¹ DU BELLAY, Joachim, « 31 », in *Les Regrets*, coll. « Classiques », Le Livre de Poche, Paris, 1558, [2002], p. 72

² JACOB, Christian, *Géographie et ethnographie en Grèce ancienne*, coll. « Coursus », Armand Colin, Paris, 2017, [1991], p. 48

³ BRION, Marcel, *L'Allemagne romantique*, Tome 3, Albin Michel, Paris, 1977, p. 7

sur un corpus international composé de romans et de films, et ce, dans le but de trouver l'essence même du voyage initiatique. En effet, bien que la question de comment fonctionne le voyage initiatique ou d'apprentissage ait déjà de nombreuses fois été explorée, peu d'études se sont basées sur un corpus international et ont adopté un point de vue plus comparatiste que monographique. Pour répondre à ce manque, cette étude se basera sur six œuvres, trois françaises et trois japonaises, afin d'étendre la recherche sur ce sujet aux œuvres japonophones tout en tâchant de les intégrer et de les relier à un certain réseau d'œuvres classiques francophones. Les œuvres qui composent le corpus seront des œuvres de toutes époques, écrites ou réalisées par six auteurs ou réalisateurs différents. Ce choix d'œuvre est en effet motivé par l'envie de montrer que l'initiation ne dépend pas de son contexte. En effet, et si notre étude le confirme, (C'est dans la conclusion que j'affirmerai mon hypothèse) en sélectionnant des œuvres temporellement et géographiquement éloignées, l'élément commun entre elles ne pourra être à cause d'un quelconque lien contextuel, culturel ou encore temporel et ne sera donc que pour lui et en lui-même.

Ainsi, dans un ordre chronologique, le premier texte sur lequel nous nous baserons sera *L'Histoire de Benkei*, un cours récit en prose, anonyme, ayant été écrit entre le XIV^{ème} et le XVI^{ème} siècle et narrant l'histoire du moine guerrier Benkei, véritable figure emblématique du folklore japonais et qui, bien que selon le *Dictionnaire historique du Japon* « aucun document historique certain ne mentionne [...] son existence »⁴, est au Japon un personnage très important, à la fois pour l'histoire du pays et pour sa littérature. *L'Histoire de Benkei* sera le seul texte du corpus où le personnage principal avancera dans son voyage seul la majeure partie du temps. En effet, ce texte est en fait une introduction à une autre œuvre, beaucoup plus grande, le *Gikeiki*, véritable *Odyssée* japonaise où le personnage continuera son voyage aux côtés de Minamoto no Yoshitsune, l'une des plus épiques figures japonaises. Toujours selon le *Dictionnaire historique du Japon*, le *Gikeiki* et donc indirectement *L'Histoire de Benkei* est l'une des œuvres majeures japonaises et de ce fait, l'un des vecteurs premiers de la notion d'initiation héroïque comme l'est en Europe l'*Odyssée* :

Si le style en est plat et maladroit, l'œuvre est intéressante dans la mesure où elle représente, avec le Soga monogatari un type de récit épique particulier, centré sur un individu. Source de nombreuses légendes sur Yoshitsune diffusées à partir de la fin de l'époque de

⁴ COLLECTIF, *Dictionnaire historique du Japon*, coll. « Monde Asiatique », Maisonneuve & Larose, Paris, 2002, [1963-2000], p. 30

Muromachi et pendant celle d'Edo le Gikei-ki exerça à ce titre une influence sur la littérature et le théâtre des époques postérieures.⁵

La deuxième œuvre que nous étudierons sera le roman d'initiation de Fénelon *Les Aventures de Télémaque* datant du XVII^e siècle et mettant en scène Télémaque et Minerve sous les traits de Mentor. De ce texte, nous tâcherons de tirer l'essence du voyage à deux et de la question de la transmission du savoir. A travers lui nous réfléchirons sur la condition de maître et sur celle d'élève, sur l'importance de la figure du père et sur le côté didactique d'une œuvre mettant en scène un voyage initiatique. Le troisième texte du corpus sera *Candide* de l'écrivain et philosophe Voltaire. Bien que ce dernier, selon Alain, ne voyait pas en cette œuvre un réel potentiel : « Voltaire est borné dans La Henriade, non pas dans Candide ; et peut-être lui-même n'en savait rien et serait bien étonné maintenant, s'il revenait, de voir ce qu'on lit encore de lui, et ce qu'on ne lit plus »⁶, il est clair qu'elle est l'une des pierres angulaires du voyage initiatique européen. En suivant le voyage de Candide et de son groupe, nous étudierons la question du paradis perdu et de la terre promise. De plus, cette œuvre prendra dans ce corpus une place particulière puisqu'elle sera davantage la représentation d'un archétype que d'elle-même. En effet, la célébrité du conte philosophique de Voltaire lui a valu, comme le dit Raymond Rogé, d'être maintes fois regardé par les auteurs postérieurs au philosophe et c'est en cette qualité d'œuvre unique que sa place au sein de ce corpus ne pouvait être qu'assurée.

Il va de soi qu'il faut d'abord écarter toute interprétation qui entendrait le mot [modèle] au sens où on l'emploie lorsqu'il s'agit de peinture. Certes la célébrité de Candide permet de supposer que bien des écrivains ont admiré cette œuvre, et, sans vouloir véritablement l'imiter, se sont efforcés d'atteindre à une vivacité ou une concision comparable à la sienne. Mais, dans ce cas, sans doute se sont-ils gardés d'emprunter au récit ses articulations de peur de tomber dans une imitation trop servile.⁷

⁵ *Ibid.* p. 56

⁶ ALAIN, *Propos de littérature*, Gonthier, Genève, 1969, [1934], p. 34

⁷ ROGE, Raymond, « L'aventure du voyage au pays-perdu dans le roman français de Voltaire à nos jours », Thèse de doctorat en Littérature française, sous la direction de SICARD Claude, Toulouse, Toulouse 2, 1986, p. 199

Le dernier roman et deuxième œuvre japonaise que nous étudierons sera *Kafka sur le rivage* d'Haruki Murakami qui lui nous servira principalement à illustrer la part mystique du voyage initiatique ainsi que la part œdipienne de ce dernier, et ce, tout en introduisant la notion de personnage bicéphale dans notre réflexion. L'étude se basera aussi sur deux œuvres cinématographiques, et ce, pour illustrer le fait que la notion de voyage d'apprentissage s'illustre aussi à travers d'autres arts et que les codes de ces derniers permettent d'illustrer différemment certains points de cette notion. Le premier film que nous verrons est *L'Été de Kikujiro*, sorti en 1999, du réalisateur japonais Takeshi Kitano, qui sera comme *Kafka sur le rivage* et *Les Aventures de Télémaque*, un bon exemple de voyage à deux, bien qu'il mettra plus en scène une relation d'inter-apprentissage qu'une relation d'enseignement d'un maître envers un élève. Dès l'affiche du film (Fig. 1) qui nous montre deux personnages séparés par une ligne de fuite horizontale, face à face mais pourtant dans des teintes similaires et sur un même fond, la question de l'ambiguïté de la relation qui unit les personnages est soulevée et la réponse à cette dernière ne se trouvera finalement que dans un apprentissage à double sens que nous étudierons plus tard. La dernière œuvre sera *La Tortue rouge* de Michael Dudok De Wit, sortie en 2016, et elle servira à présenter sous un jour nouveau le rôle du décor et de la nature en tant qu'entité mère. Sur l'affiche officielle du film (Fig. 2), il est d'ailleurs possible de noter la toute présence de la notion d'unité naturelle, cette dernière transparaissant dans la triple apparition du chiffre trois : 3 crabes, 3 êtres humains et la présence des trois environnements que sont le ciel, la terre et la mer. Selon le *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres* de Jean Chevalier, le chiffre 3 est en effet l'équivalent de la « réalité (le deux) surmontée : il exprime un mystère de dépassement, de réunion, d'union, de résolution »⁸, et c'est ce dépassement, cette nouvelle unité, qui sera au cœur du film et de notre étude de ce dernier.



Fig. 1, Affiche originale japonaise du film *L'Été de Kikujiro*, 1999



Fig. 2, Affiche originale française du film *La Tortue rouge*, 2016

⁸ CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, coll. « Bouquins », Robert Laffont, Paris, 1997, [1969], p. 3

Ainsi, le sujet que nous essaierons au mieux de traiter peut se résumer de la manière suivante : Comment le temps initiatique est-il représenté, utilisé et partagé à travers le monde : le cas des littératures et cinémas français et japonais. En effet, et comme nous l'avons déjà souligné plus haut, la représentation du voyage initiatique n'a que peu été traitée d'un point de vue international, s'accordant au mieux une réflexion sur certaines œuvres majeures anglophones, et il est donc intéressant d'essayer de comprendre la vision nippone du phénomène et de la lier à la nôtre. Cependant pour bien comprendre ce sujet, il est nécessaire de le définir, de le décomposer et de bien étudier ses composantes.

Sur la base d'œuvres phares des littératures et cinémas français et japonais, nous nous demanderons : Comment le moment initiatique peut-il se définir ? Comment l'initiation est-elle acquise et transmise ? Ou encore : Quelles relations et liens existent entre l'espace initiatique et l'initié ?

Pour répondre à ces interrogations, il est premièrement nécessaire de donner une définition globale de ce qu'est l'« initiation », de comprendre ses différentes expressions et formes. Pour cela, nous nous baserons sur des critiques spécialistes de l'initiation et nous tâcherons de dresser une vue globale de la recherche sur ce sujet. Par la suite, nous étudierons bien évidemment l'articulation voyage / initiation et comment cette dernière se construit comme une relation d'interdépendance logique.

Puis nous analyserons le personnage de l'initié, la question de son individuation au sein d'une œuvre, ses questionnements sur lui-même et le jeu de l'autodéfinition. La notion de héros bicéphale prendra la suite de notre étude, et ce, pour souligner l'importance du double apprentissage et de l'enseignement. Après cela, nous nous pencherons sur l'importance des « autres », des autres mentors, des autres objets participant à l'initiation ou encore des autres comme motivation de cette dernière.

Après notre étude du personnage, nous analyserons la place du décor comme lieu de l'initiation voire comme initiateur. Nous verrons alors la notion de lien à la mère. Puis nous développerons la question de l'épreuve de la nature et nous terminerons en tentant de comprendre comment un lieu : le pays-perdu, peut avoir une place à part entière dans le voyage initiatique. Il peut être un simple objet convoité, une étape passagère ou encore l'aboutissement dudit voyage.

Enfin, nous terminerons cette étude par l'analyse du rapport entre le voyage d'apprentissage et son utilisation à des fins didactiques. Nous nous pencherons alors sur la question de l'utilité du roman d'apprentissage et des films d'apprentissage, puis sur la raison de la pérennité des œuvres dans le cadre de la religion, de la spiritualité et du rite.

Ainsi, nous verrons pourquoi le voyageur, sans but aucun, s'écrie toujours « Allons ! »

Mais les vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui partent
Pour partir, cœurs légers, semblables aux ballons,
De leur fatalité jamais ils ne s'écartent,
Et, sans savoir pourquoi, disent toujours : Allons !⁹

⁹ BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du Mal*, coll. « Folio classiques », Gallimard, Paris, 2001, [1857], p. 168

I) De la définition de l'initiation à celle du voyage initiatique

Avant d'étudier les œuvres du corpus de manière approfondie, il est nécessaire de comprendre ce qui fait d'elles des œuvres à caractère initiatique, tout comme ce qui peut nous permettre de les définir comme des romans, contes ou films d'apprentissage. Pour cette raison, nous allons dans cette première partie essayer de donner une définition claire de la notion d'« initiation » et, en nous basant sur les écrits de spécialistes, nous essaierons de montrer en quoi cette fibre peut se retrouver dans toutes œuvres sélectionnées.

A) L'initiation dans ses composantes les plus importantes

a) L'indépendance de l'initiation

Avant de commencer, il est important de souligner le fait que l'initiation en tant que telle n'est pas liée à une position géographique, à un temps ou encore à une population. Si l'on croise les recherches faites autour de l'initiation, que ce soit dans un domaine littéraire, ethnologique ou encore sociologique, les études nous montrent que la notion sujette de notre étude s'est développée de manière relativement similaire en différents endroits du monde, et qu'il est donc tout à fait possible d'affirmer que sa nature ne dépend pas d'une tierce information. En effet, selon Raymond Rogé « L'enquête ethnologique a établi des rituels initiatiques singulièrement « parallèles » dans des ethnies parfois fort éloignées les unes des autres et même au-delà de toute possibilité de diffusion »¹⁰. Ce savoir est extrêmement important car il nous permet de souligner le fait que l'initiation, dans sa forme la plus pure, est uniforme, et donc qu'il est actuellement possible de la définir ou du moins qu'il est possible de donner une définition s'en approchant fortement.

L'initiation en elle-même est indépendante de ce qu'elle apporte à l'initié, de comment elle est transmise ou encore de comment elle est mise en place. Elle découle de la simple expérience, d'un simple empirisme. En effet, il est possible de voir n'importe quel fait amenant

¹⁰ ROGE, Raymond, *Op. cit.*, p. 35

une nouveauté comme vecteur ou comme impulsion d'une initiation. Selon Marcel Brion « Toute connaissance, toute expérience, en soi et d'après son énergie essentielle est, ou peut-être, principe ou articulation d'une initiation. »¹¹ et en effet, tout ajout de connaissances empiriques peut être et doit être considéré nécessairement comme un apprentissage puisqu'il correspond à une évolution positive vers l'accès à des parts inconnues du monde. Il y a donc dans la définition même de l'initiation, de façon inhérente à celle-ci, une présence d'expérience, de découverte. Que cette dernière soit interne, externe ou encore transcendante, peu importe, par sa simple présence, elle enclenche un processus d'initiation. Cependant, il est primordial, comme le souligne Mircea Eliade, de faire une distinction entre l'apprentissage et l'initiation, de ne pas confondre les deux, le premier étant un simple ajout de connaissances n'apportant rien de plus à l'apprenant qu'elles-mêmes et la seconde amenant avec les connaissances reçues par l'initié, une modification dans le statut ontologique de ce dernier.

Il ne faut pas accorder à ce nom son extension moderne, qui le fait confondre à tort avec l'éducation ou avec l'acquisition des rudiments d'une science. Nous verrons en effet que l'initiation comporte aussi une éducation, mais qu'elle est avant tout une modification du statut ontologique du sujet à initier.¹²

En effet, il faut voir l'initiation plus comme un changement d'état que comme un état en tant que tel, c'est une transition d'une forme à une autre. Si l'on suit les dires de Raymond Rogé, « l'initiation dans ce qu'elle a de plus essentiel peut être décrite comme un ensemble d'influences choisies, ritualisées, qui transforment profondément la manière d'être du sujet ; à l'extrême on peut parler d'un changement de nature »¹³. Pour Léon Cellier, c'est l'épreuve qui est l'élément initiant cette même transition : « Faire le poème de la conscience humaine, ou le poème de la destinée de l'homme, c'est retracer un itinéraire spirituel qui montre comment l'âme accède par une série d'épreuves à un stade supérieur »¹⁴.

¹¹ BRION, Marcel, *Op. cit.*, p. 8

¹² ELIADE, Mircea, *Initiation, rites, sociétés secrètes*, Gallimard, Paris, 1992, [1958], p. 4

¹³ ROGE, Raymond, *Op. cit.*, p. 37

¹⁴ CELLIER, Leon, « Le roman initiatique en France au temps du romantisme », in *Cahiers Internationaux de Symbolisme*, n°4, 1964, p. 26 - 27

b) L'initiation comme transition d'état

Ainsi nous savons maintenant que l'initiation consiste en une transition d'un état à un autre. Cependant, cette transition est-elle physique ou métaphorique ? Eh bien, bien que dans certaines tribus d'Afrique, d'Océanie ou d'Asie, des rites initiatiques comportent des modifications corporelles, la majeure partie et la partie qui nous intéresse lorsque l'on parle d'initiation au sens large du terme tient plus d'une évolution psychique, philosophique ou ontologique que physique. Pour certains penseurs, la transition tient d'un passage d'un état à un autre et exige une mort métaphysique de l'initié, et ce, pour qu'il abandonne au passé ses anciennes croyances et ses aveuglements. Pour Mircea Eliade, « l'initiation est le commencement d'un état qui doit amener la graine, l'homme, à sa maturité, sa perfection. Et comme la graine, il doit d'abord mourir pour renaître. »¹⁵ et pour Léon Cellier, « l'œuvre initiatique illustre le principe de « mourir pour renaître »¹⁶. Chez Fénelon, cette mort métaphysique a lieu lors du XIV^{ème} chapitre du livre, lors de la catabase. En effet, Télémaque descend aux Enfers, rencontre les plus grands rois que la Terre ait jamais portés et ressort du royaume de Pluton plus sûr, plus fort et plus sage. De plus, ce passage se situe vers la fin de l'œuvre puisque la logique veut que la mort métaphysique qui précède la fin de l'initiation soit juste avant la fin du rite ou voyage initiatique. Au chapitre XVII, alors que la guerre est terminée, Idoménée exprimera même le changement que Télémaque a subi : « Ce n'était plus le même Télémaque qu'une passion tyrannique avait autrefois captivé dans l'île de Calypso »¹⁷. Chez Haruki Murakami, la mort de l'initié se situe aussi peu avant la fin mais constitue sa véritable dernière épreuve. De plus, comme nous le verrons plus tard, le lieu de la mort est aussi dans ce roman le lieu du pays-perdu et l'objet de la quête, soulignant d'autant plus l'importance de cette dernière. Cette épreuve finale est celle qui chez Haruki Murakami dépasse le simple cadre de l'humain et fait passer l'initié dans un niveau supérieur : « On ne peut pas expliquer avec des mots ce qu'on a vécu là-bas. Les mots ne peuvent pas apporter de réponse à cette question »¹⁸.

¹⁵ ELIADE, Mircea, *Op. cit.*, p. 3

¹⁶ CELLIER, Leon, *Op. cit.*, p. 27

¹⁷ DE SALIGNAC DE LA MOTHE-FENELON, François, *Les Aventures de Télémaque*, coll. « Folio », Gallimard, Paris, 1995, [1699], p. 383

¹⁸ 村上, 春樹 [MURAKAMI Haruki], *海辺のカフカ [Umibe No Kafuka] [Kafka sur le rivage]*, 株式会社新潮社 [Kabushiki Kaisha Shinshōsa] [Shinshōsa], Japon, traduction de ATLAN Corine, coll. « Littérature étrangère », Belfond, Paris, 2006, [2002], p. 627

c) Les degrés de l'initiation

Cependant, pour d'autres critiques, l'initiation n'est pas aussi manichéenne et n'est pas la même en fonction de son degré d'expression. Ainsi selon Raymond Rogé, il existe trois degrés d'expression de l'initiation et ces trois degrés sont trois différents types de transitions, ayant chacun leurs propres codes.

Les formes les plus vénérables d'initiation, celles dont les fonctions revêtent un maximum de dignité se divisent en trois degrés.

- a) Au premier degré l'initiation fait de l'enfant (ou de l'adolescent) un homme.
- b) Le second degré transforme l'homme en héros.
- c) Le troisième et suprême degré fait du Héros un saint ou un sage, par la révélation du sacré.¹⁹

Chaque étape se veut différente et il est important de bien comprendre quelles sont ces différences si l'on veut, dans le cadre d'un voyage initiatique, être capable de définir les contours de l'évolution d'un personnage, les enjeux de cette évolution et les raisons de cette dernière. Ainsi il est légitime de se demander comment se définissent ces trois étapes et quelle est leur utilité.

De ces diverses promotions, les deux premières ont une fonction sociale évidente : la troisième semble plus proprement personnelle. C'est affaire de tous que l'enfant devienne un homme : c'est pour la sauvegarde de la communauté que l'émergence du Héros est nécessaire.²⁰

La première étape, probablement la plus simple à appréhender, est celle qui va être au cœur de la majorité des œuvres d'apprentissage destinées à l'éducation et qui mettent en scène un personnage jeune faisant la découverte du monde des Hommes et que Raymond Rogé définit comme suit :

¹⁹ ROGE, Raymond, *Op. cit.*, p. 35

²⁰ *Ibid.* p. 36

1° Degré d'initiation : pour devenir homme, l'enfant va devoir faire face à ses obligations, remplir des fonctions, reconnaître la loi, réprimer ses désirs. Il doit reconnaître ce qui doit être fait et ce qui est interdit. Il doit agir selon des règles et selon des rites. Certaines activités sont obligatoires, d'autres facultatives. Si on néglige certains devoirs, parfois tous formels, la qualité d'un homme se perd, quand bien même on excelle dans des conduites productives et bénéfiques pour la collectivité.

Tous ces fils peuvent être rassemblés dans la notion de situation. Dans la société, l'homme doit avoir une situation, c'est-à-dire à la fois : un rang, une place, une fonction, un métier (il n'y a guère, on disait : un état), une famille, une installation. Autant de déterminations.

Pour l'enfant, il y a beaucoup de contingent et peu de nécessaire. Quand il devient homme le rapport s'inverse. L'homme doit considérer ce qui est nécessaire à sa survie individuelle et à celle de sa famille. Ce qui est nécessaire au groupe social dont il fait partie passe par ce qui est nécessaire au sous-groupe familial.²¹

Ce degré de l'initiation est présent dans plusieurs des œuvres du corpus, cependant il s'exprime différemment dans chacune d'elles.

Dans *Kafka sur le Rivage*, c'est sous une forme tripartite qu'il est possible de le retrouver. Premièrement et rapidement dans l'œuvre, et comme le veut la malédiction œdipienne qui pèse sur Kafuka Tamura et sur laquelle nous reviendrons, la mort du père du héros, l'homme de sa famille, change radicalement son statut social et ontologique, et ce, juste après qu'il a subi l'impulsion de son début d'initiation. Deuxièmement, le protagoniste subit en parallèle de son voyage une initiation sexuelle qui commence au début de l'œuvre et se termine dans son dernier quart, initiation qui elle aussi participe au changement de nature du personnage. Enfin, la dernière étape du parcours de Kafuka Tamura consiste à retourner chez lui, à Tokyo, affronter ses démons et le monde, et fait de lui un être assumant ses responsabilités et se dressant devant elles.

Dans *L'Histoire de Benkei*, il n'y a pas un rite de passage d'adolescence à proprement parlé mais le personnage Benkei trouve sa place dans l'armée et les nombreux combats et rencontres qu'il a pu effectuer tout au long de son périple le conduisent à trouver sa voie et à mettre sa force au service d'un autre qui, dans le *Gikeiki*, fera de lui l'un des plus grands combattants du Japon médiéval, l'intronisant de ce fait au sein d'une certaine caste d'hommes.

²¹ *Ibid.*, p. 38

Chez Fénelon, ce degré de l'initiation est celui qui va conditionner la majorité du voyage initiatique du jeune Télémaque, l'œuvre mettant littéralement en scène son enseignement dans le but de devenir meilleur que son père afin de le remplacer sur le trône d'Ithaque. De plus, le voyage du jeune ithaquien s'étale dans le temps et il y a donc nécessairement un murissement qui s'effectue en parallèle de ses aventures.

Pour Candide, il est tout à fait possible d'affirmer qu'il est lui aussi touché par ce degré de l'initiation. En effet, au début du conte, il est adolescent, sans devoirs et sans connaissances, n'ayant que ses intérêts en tête alors qu'au cours de l'œuvre, il apprend à faire face aux éléments et à la bassesse humaine. Son statut d'homme se confirmera d'ailleurs à la fin du texte où il aura enfin sa femme, où il aura une terre avec ses obligations et un travail quotidien à effectuer pour le bien de sa famille.

Dans *L'Été de Kikujiro*, c'est à la fois cela et son inverse qui se produit. En effet, le principe même de l'œuvre consiste à montrer comment Masao apprend à devenir un homme tout en montrant comment Kikujiro apprend à redevenir enfant. Ainsi, alors que Kikujiro apprend à Masao des activités d'homme, parfois dans un cadre illégal qui rappelle sa condition de yakuza (Voir Fig. 3 et Fig. 4), ce dernier apprend à jongler ou à nager, comme le ferait un enfant (Voir Fig. 5 et Fig. 6). Il est d'ailleurs possible de noter sur le duo formé par les Fig. 3 et Fig. 4 que les codes du cinéma servent ici parfaitement le côté comique de la situation, amplifiant le sens du passage. En effet, l'alternance entre la contre plongée sur le gérant de l'hôtel et la plongée sur Kikujiro et Masao, couplée à un changement de cadre, souligne le principe de dominance du gérant tout en montrant le détachement des deux protagonistes principaux.



Fig. 3, 41^{ème} minute du film
L'Été de Kikujiro



Fig. 4, 41^{ème} minute du film
L'Été de Kikujiro



Fig. 5, 49^{ème} minute du film
L'Eté de Kikujiro



Fig. 6, 38^{ème} minute du film
L'Eté de Kikujiro

Enfin, dans *La Tortue rouge*, il y a une appropriation de la nature, un retour à l'homme sauvage (Voir Fig. 7 et Fig. 8) qui se fait par l'abandon des joies et du contingent au profit du nécessaire, l'homme se délaissant par exemple de ses vêtements sophistiqués au profit d'un simple pantalon qu'il fabrique avec la peau d'un animal mort. De plus, au cours de l'œuvre et une fois de plus en parallèle de l'initiation, le personnage principal devient père (Voir Fig. 9) et doit donc s'initier lui-même à une nouvelle condition, ne plus être pour lui-même mais pour sa famille, pour sa femme et son enfant.



Fig. 7, 06^{ème} minute du film
La Tortue rouge

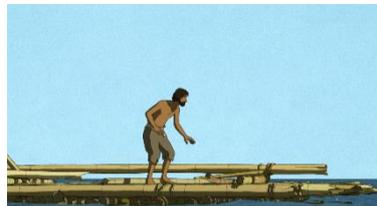


Fig. 8, 24^{ème} minute du film
La Tortue rouge



Fig. 9, 47^{ème} minute du film
La Tortue rouge

La seconde étape, qui correspond à la distinction entre les hommes et la nature d'Homme, d'être héroïque, de surhomme, demande un développement plus profond, plus complet et est par exemple souvent représentée dans des œuvres narrant les vies des héros antiques et mythologiques. Raymond Rogé toujours, en donne cette définition :

2^e – L'accession à l'héroïsme exige la connaissance de ce qui est nécessaire à la collectivité, et de ce qui n'est, pour elle, que contingent. Le Héros oublie le nécessaire pour lui ou pour les siens (famille), au profit de cette compréhension d'un niveau supérieur. Ainsi, de même que les enfants peuvent avoir de la rancune à l'égard de leur père qui leur refuse une satisfaction qui pourrait leur être nuisible, de

même le peuple a des sentiments agressifs à l'égard de la lucidité héroïque qui voit plus loin et au nom de laquelle lui sont imposés l'austérité et les sacrifices indispensables pour la survie du groupe. Cette vision du nécessaire pour le groupe peut conduire à l'abnégation, à l'oubli des intérêts individuels, au sacrifice.²²

Parmi toutes les œuvres du corpus, seule une présente un personnage appelé à devenir un héros : *Les Aventures de Télémaque*. En effet dans cette œuvre, la formation du jeune Télémaque par Mentor a un but précis : celui de faire de lui un bon roi, et donc nécessairement selon la vision de Fénelon de ce qu'est un bon roi, un être oubliant ses intérêts personnels au profit de ceux de son peuple. Dans le roman, il est même possible de voir Télémaque critiquer cette condition lorsqu'il comprend tous les devoirs qu'elle impose :

Si toutes ces choses sont vraies, l'état d'un roi est bien malheureux. Il est l'esclave de tous ceux auxquels il paraît commander il est fait pour eux, il se doit tout entier à eux [...] il ne peut rien faire ni pour sa gloire, ni pour son plaisir [...] il est l'homme le moins libre et le moins tranquille de son royaume ; c'est un esclave qui sacrifie son repos et sa liberté pour la liberté et la félicité publique.²³

Enfin, la troisième étape, qui n'est pas toujours présente, voire assez rare, correspond au dépassement du genre humain, à la communion avec le divin voire à l'évolution du statut ontologique de l'initié vers un état supérieur. C'est une initiation anthropothétique. Selon la même définition que précédemment, elle peut être exprimée de cette façon :

3^e – Devenir un sage ou un saint, c'est accéder à une telle hauteur de vue que seul peut être pris en considération l'unique nécessaire. Au-delà du groupe social les préoccupations s'ouvrent à l'humanité entière, à la création dans son ensemble, à la divinité même. Parvenu à ces sommets, la vertu cardinale est le détachement. A ce degré l'initiation coupe effectivement l'initié de ceux qui étaient ces semblables. Rares sont les sociétés qui gardent avec respect ces exigences séparées, autres. Le désaccord sur le nécessaire et le contingent est très grand, ce qui est sagesse selon l'initié est folie aux yeux du monde.²⁴

²² *Ibid.* p. 39

²³ DE SALIGNAC DE LA MOTHE-FENELON, François, *Op. cit.*, p. 400

²⁴ ROGE, Raymond, *Op. cit.*, p. 40

Cette troisième étape n'est réellement atteinte que par deux des protagonistes que nous étudions : Télémaque et Kafuka Tamura. En effet, le premier, alors qu'il fait face au divin dans le dernier chapitre de l'œuvre atteint un stade d'éveil sur le monde qui ne le quittera jamais et qui le guidera dans sa future vie de roi. Le second correspond probablement encore plus à la définition puisque, outre le lien qu'il tisse avec l'autre monde tout au long du roman, il finit par devenir « celui qui n'est pas en accord avec le reste des hommes ». En effet, il ne peut parler de l'autre monde, l'envie même de vouloir en parler n'existe pas en lui pour la simple raison qu'il sait que ce dont il a été témoin ne peut être décrit et est réservé aux seuls initiés qui même entre eux ne peuvent pas le décrire.

-Et je ne crois pas que je n'en parlerai jamais à qui que ce soit. Pas même à toi. Et je suis persuadé que toi non plus, tu ne parleras à personne de ce qui s'est passé là-bas. Tu comprends ce que je veux dire ?

-Je crois, oui.²⁵

Toutes ces définitions nous amènent à nous questionner sur la notion de voyage initiatique. Est-il une variante bien spécifique de la « simple » initiation ? Quels sont les éléments récurrents et nécessaires, les motifs, qui le composent ? Son déroulement influence-t-il la qualité de l'initiation ? Autant de questions auxquelles nous allons tâcher de trouver si ce n'est une réponse définitive, au moins un début de réponse.

²⁵ 村上, 春樹 [MURAKAMI Haruki], *Op. cit.*, p. 627

B) Le voyage initiatique comme application de l'initiation

Comme nous l'avons dit dans l'introduction : « Tout voyage, qu'il opère dans le temps ou dans l'espace, qu'il ramène l'individu au point le plus profond de lui-même ou qu'il joue magistralement des dépaysements les plus éclatants est, de manières nombreuses et diverses, une initiation »²⁶. Cependant, la vraie question qui est soulevée est : « A quoi correspond un voyage initiatique » ? Qu'a-t-il de spécifique ? En quoi est-il une application de l'initiation générale ? Comment se compose et décompose-t-il ?

a) Définition du voyage initiatique

Simplement, correspond à un voyage initiatique tout voyage qui met en scène une initiation ou qui en soit est une initiation mais dire cela et seulement cela ne serait pas vraiment suffisant et ne rendrait pas hommage à la complexité du phénomène.

Ainsi, et si l'on en croit la définition de Simone VIERNE, le voyage initiatique peut se définir de cette manière :

Le novice est arraché au monde profane, il est entraîné, sous la conduite d'un « père initiatique », dans un voyage qui le mène, suivant les cultures et les degrés initiatiques, vers la brousse, monde de l'informel, du chaos, des morts, dans la tombe, le ventre de la mère, du monstre, de la terre, dans le labyrinthe, dans les Enfers et/ou au Ciel. Très souvent, il voyage d'Ouest en Est, comme le soleil qui meurt et renaît. Les épreuves subies durant ce voyage, tortures souvent cruelles, sont toutes destinées à détruire l'être profane qu'il était afin que de cet être ancien naisse une « nouvelle plante ». En chemin, il a certes appris un certain nombre de techniques, qui lui serviront, une fois revenu à la vie, à se rendre maître des forces sacrées qui gouvernent tout dans le monde. Il a aussi été instruit, par des récits mythiques, des danses sacrées, et divers moyens non rationnels, de l'origine (du monde, de sa tribu, du rite), de sa propre place dans le monde, des lois de ce monde, et de la société qui les reflètent. Il apprend aussi que l'initiation est une maîtrise du Temps, que l'on peut sans cesse renouveler ce retour aux « temps du rêve », où se trouve l'origine de toutes choses, et ce renouvellement perpétuel est une garantie pour lui de ne point disparaître lorsque viendra la mort physique : ayant appris par l'initiation à mourir et renaître, sa mort physiologique ne sera que le

²⁶ BRION, Marcel, *Op. cit.*, p. 7

prélude à une nouvelle naissance. « Etre initié, c'est apprendre à mourir », disait Platon. Mis en contact avec le Sacré, force merveilleuse et terrifiante, il peut acquérir dans sa connaissance et sa manipulation trois degrés : un premier, largement ouvert, qui n'est qu'une sorte de première approche ; un second (les « sociétés de danses », les Grands Mystères éleusiniens) permet une révélation et une assimilation au moins partielle des forces sacrées. Enfin, pour quelques rares élus, le contact est permanent dès cette vie : chamans, mystes auxquels était réservée Yépopteia éleusinienne, Maîtres Maçons, sont en quelque sorte les représentants de la force divine qu'ils voient face à face dès ce monde. Les autres accèdent au même contact lors de leur mort physique, initiation suprême. Pour chaque palier, le scénario primitif se répète, en se compliquant et se chargeant de symboles. Mythes et légendes sont aussi des variations de la structure première : le monstre peut avaler le héros (Jonas), ou bien être combattu par lui (Thésée, entre autres). Risquant sa vie, le héros est dans la même situation que s'il était englouti, et sur le plan technique, le récit est plus riche de possibilités, en particulier de variations sur le thème de l'objet à conquérir par le combat : Trésor, Princesse, Prisonnier, tous symboles du Sacré.²⁷

Si cette définition parle plus du voyage initiatique du héros que de la notion « voyage initiatique », de nombreux points peuvent être retrouvés dans nos œuvres. Ainsi, lors du voyage du héros des *Aventures de Télémaque*, notre protagoniste va être arraché à son monde, l'île d'Ithaque, être aidé tout au long de son aventure par un « père initiatique », Mentor (qui s'avèrera finalement être une « Mère initiatrice », Minerve) et, dans le monde mystérieux, à l'Est du sien, affrontera la vie et ses vicissitudes. Benkei de même, et bien qu'il voyage seul, fera de nombreuses fois la rencontre de moines ou prêtres sur son chemin, affrontera des ennemis en grand nombre et renâtra aux côtés de Minamoto no Yoshitsune. Pour les quatre œuvres restantes, le voyage effectué par les protagonistes tient moins du voyage du héros que de la pérégrination forcée, que d'une certaine forme d' « école de la vie ». En effet chez Voltaire, Candide subit plus qu'il n'affronte et se retrouve par les aléas de la vie transporté d'une épreuve à une autre, d'une étape à la suivante. Cependant, il apprend au cours de ces dernières, trouve en son maître, qui ne le quitte jamais vraiment puisque toujours dans ses pensées, une certaine forme d'aide, et ce, bien qu'il soit parfois si ce n'est souvent cynique lorsqu'il l'évoque.

C'est bien dommage, disait Candide, que le sage Pangloss ait été pendu [...] il nous dirait des choses admirables sur le mal physique et sur le mal moral qui couvrent la terre et la mer, et je me sentirais

²⁷ VIERNE, Simone, « Le voyage initiatique », in *Romantisme*, n°4, 1972, p. 37-38

assez de force pour oser lui faire respectueusement quelques objections.²⁸

Dans les trois œuvres restantes en revanche, il n'y a pas de héros au sens antique du terme, pas de monstre, ni de combat. Dans *Kafka sur le rivage*, le voyage du jeune Kafuka Tamura correspond plus à un combat contre soi-même que contre le monde, c'est une quête de vérité et non de pouvoir et l'initiation est auto-induite, elle naît en et dans elle-même, au fur et à mesure de l'avancement du personnage dans sa quête de réponses. Dans l'œuvre de Michael Dudok De Wit c'est le même principe qui s'opère, pas de combats ou de monstres, seulement une nature toute puissante qui prend un double rôle, celui d'ennemie et de mère initiatrice qui induit en l'homme ses leçons afin de le faire évoluer (Voir Fig. 10 et Fig. 11).



Fig. 10, 26^{ème} minute du film *La Tortue rouge*. La colère de l'homme est dirigée envers la nature, peu de temps après la raison lui viendra et, naturellement il regrettera, mûrira et apprendra à accepter son monde.

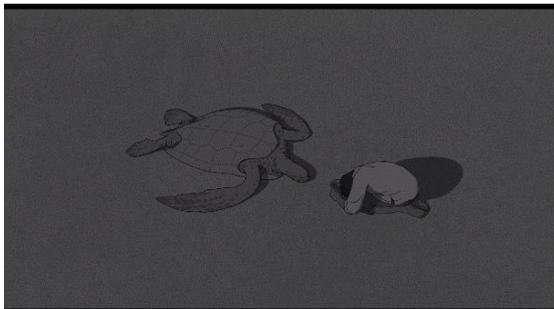


Fig. 11, 30^{ème} minute du film *La Tortue rouge*. Alors que sa colère est terminée, l'homme entre dans une phase de regret, d'acceptation et donc d'évolution. La nature, antagoniste et aide surnaturelle accompagne le processus d'initiation.

Enfin dans *L'Été de Kikujiro* c'est, comme le souligne Simone Vierende, un voyage mené par un « père initiatique », ponctué de rencontres inattendues mais cependant bienveillantes et non monstrueuses bien que, sous couvert d'humour et de jeu, l'univers des monstres est rappelé et est invoqué dans le but de divertir Masao et donc de le lier à une famille d'amis (Voir Fig. 12).

²⁸ VOLTAIRE, *Candide ou l'Optimisme*, coll. « Folio Classique », Gallimard, Paris, 2015, [1759], p. 67



Fig. 12, 99^{ème} minute du film *L'été de Kikujiro*. L'univers des monstres est ici travesti, il est adapté au fait que le protagoniste principal, Masao, est un enfant. De plus, il n'y a par la suite pas de rencontre puisque Masao s'endort, soulignant ainsi le fait qu'il n'est pas encore temps pour lui d'être initié à ce monde, même simplifié.

b) Les différentes formes de voyages initiatiques et leurs compositions

Finalement, le fonctionnement du voyage initiatique se calque sur celui de l'initiation, respectant un schème invariable et retrouvable dans toutes ses itérations. Cependant, il est aussi important de comprendre que, à travers toutes les étapes décrites ci-dessus, naît un quelque chose apporté par l'initiation en l'initié. Ce quelque chose est la résultante d'une autre définition du voyage initiatique donnée par Simone Vierne, c'est la résultante du lien entre ce dernier et l'inhérence d'un changement ontologique lors d'une initiation.

Il n'est pas seulement dépaysement, recherche d'exotisme, comparaison des mœurs et des cultures, il est passage dans une matrice, aux formes symboliques diverses, qui permet au voyageur d'acquérir non pas une sagesse — elle est donnée de surcroît — mais de changer totalement son statut ontologique, de renaître « autre ». Il rejoint ainsi, ou mieux renouvelle, ce qui était un rite fondamental dans la mentalité archaïque, l'Initiation.²⁹

²⁹ *Ibid.* p. 37

Le voyage en lui-même respecte donc une certaine logique, les étapes successives s'enchaînent dans un ordre précis : « Contrairement aux apparences, il n'y a donc pas d'errance dans la logique initiatique »³⁰. Il est aussi important de noter que « le voyageur se distingue [...] du nomade en ce qu'il intègre la possibilité du retour dans son itinéraire, même si c'est pour mieux repartir »³¹. De plus, si l'on regarde plus en profondeur le déroulement du voyage, il est possible de le décomposer en parties logiques, parties souvent mises en scène par les auteurs. Ainsi et si l'on suit la composition du voyage du héros établie par Joseph Campbell dans son œuvre *Le héros aux mille et un visages* et l'analyse qu'en fait Christopher Vogler dans *Le guide du scénariste*, le parcours se décompose en 12 étapes (Voir Fig. 13).

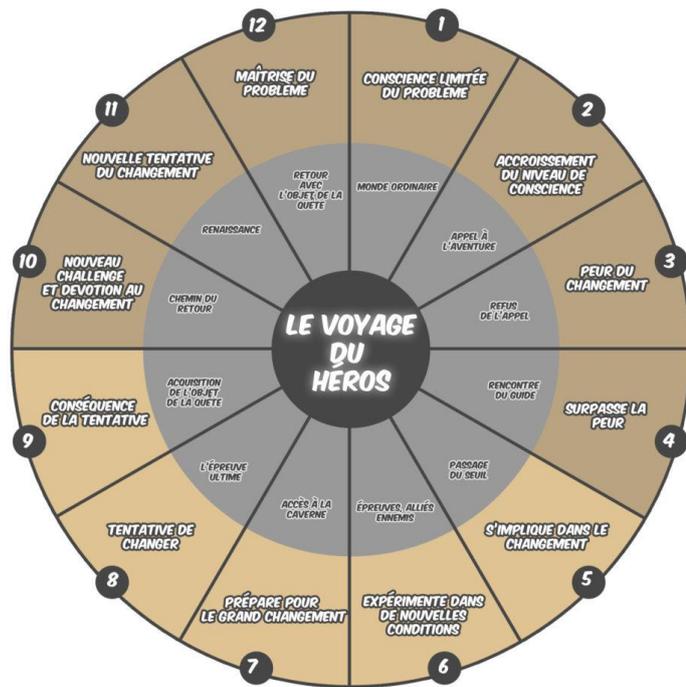


Fig. 13, MEYRIEUX-DREVET Timothée, *Schéma du voyage du héros*, 2019

Parmi les différents types de récits, il est aussi important de faire la distinction entre les récits de mise en garde et ceux de mise en marche. Ainsi, « les récits de mise en garde le préviennent de ce qu'il ne doit pas faire ; les récits de mise en marche lui montrent de quelle manière il est possible d'évoluer et de progresser »³² et le retour à l'équilibre du début après la transgression se fait dans le premier cas par la punition et dans le second par la progression. De plus, le nombre d'épreuves est une caractéristique intégrante de l'importance du voyage initiatique. En effet, les trois formes d'initiations explicitées dans la partie A du I ne peuvent se faire en une seule épreuve car, étant de natures différentes, elles nécessitent pour avoir lieu des épreuves de natures différentes. Il est donc naturel qu'un voyage initiatique comportant de nombreuses épreuves soit un voyage qui mène à une initiation plus poussée : plus long est le voyage, plus complète est l'initiation. Selon Marcel Brion, ce n'est pas le lieu qui définit

³⁰ GARNIER, Xavier, « A quoi reconnaît-on un récit initiatique ? », in *Poétique*, n°140, 2004, p. 450

³¹ ARMEL, Alette, « Eloge du voyage », in *Le Magazine Littéraire*, n°521, 2012, p. 50

³² ROGE, Raymond, *Op. cit.*, p. 29

l'aboutissement d'une initiation, c'est sa profondeur, sa difficulté, autrement dit ce n'est pas tant la géographie du voyage qui importe mais bel et bien ce qui la compose. Plus que le voyage, ce sont les étapes, les épreuves, les difficultés et les combats qui se trouvent sur le parcours de l'initié qui sont les éléments qui permettent l'initiation.

Plus âpre et contournée est la route, plus nombreux les dangers, ou les simples étonnements qui la balisent, plus le voyageur est mené haut et loin, physiquement et métaphysiquement, même s'il ne s'agit que de l'hallucinante construction d'un mandala, ce lieu du voyage sur place cher aux spirituels et aux aventuriers du rêve éveillé.³³

c) L'importance du voyage initiatique dans la structure d'une œuvre

Le voyage initiatique doit aussi être vu comme une part majeure de la structure d'une œuvre. En effet, puisqu'il se met en scène sur la durée, en tous lieux et à travers de nombreux personnages, le voyage initiatique devient parfois le support de l'intrigue dans les œuvres le mettant en scène. Dans *L'Histoire de Benkei*, l'initiation est en toile de fond et est relativement passive. L'intrigue qui consiste à raconter la pérégrination de Benkei avant sa rencontre avec Minamoto no Yoshitsune consiste plus à mettre en scène le personnage dans le but de faire une démonstration de sa puissance. En effet, ce dernier étant l'une des figures principales de la légende de la guerre de Genpei, les œuvres qui narrent son histoire mettent en avant sa puissance et sa force comme on peut le voir dans *L'Histoire de Benkei* : « Le combat achevé, l'on réunit les morts en un même lieu, et l'on en dénombra cent vingt et sept »³⁴. Dans le film *L'Été de Kikujiro*, l'intrigue et le thème du voyage initiatique s'entrecroisent. Ainsi, si la base du film est volontairement légère, drôle et divertissante, la question du voyage initiatique vient ajouter une certaine profondeur à l'œuvre. Pour les japonais, Takeshi Kitano est un réalisateur, acteur,

³³ BRION, Marcel, *Op. cit.*, p. 8

³⁴ ANONYME, 弁慶物語 [Benkei Monogatari] [L'Histoire de Benkei], in 室町物語集上 [Muromachi Monogatari] [Collection d'histoires de l'époque Muromachi], ed. 市古貞次 [ICHIKO Teiji], coll. « 新日本古典文学大系 » [Shin Nihon Koten Bungaku Taikei] [Nouveau contour de la littérature classique du Japon], 株式会社岩波書店 [Kabushiki Gaisha Iwanami Shoten] [Iwanami Shoten], Japon, 1989, traduction de SIEFFERT René, coll. « Tama », Presses Orientalistes de France, Cergy, 1995, [XIV-XVI], p. 39

auteur et metteur en scène comique, le sérieux de ces œuvres se voyant relégué au second plan comme l'explique par exemple Yves Montmayeur.

-Les japonais ne comprenaient pas comment on pouvait prendre au sérieux les films de Kitano alors que pour eux c'était entre Sacha Baron Cohen et Patrick Sébastien, voilà quelque chose de...

-Quelque chose de tout à fait populaire et de pas du tout élitiste ou réfléchi ou intellectuel ?

-Oui tout à fait.

Dans *La Tortue rouge*, le voyage initiatique prend une place bien plus importante. Il est le sujet de l'intrigue. En effet, l'œuvre met en scène l'adaptation d'un homme à une terre vierge et hostile, et de ce fait place au premier plan l'initiation d'un homme. Les codes du cinéma soulignent ici cette thématique et amplifient l'effet de peur que produit le film sur le spectateur. En effet, le fait que le film soit muet et ne laisse place qu'aux cris et aux sons de la nature par exemple souligne la solitude du personnage, le plaçant seul face au monde et face à son obligation à s'adapter (Voir Fig. 14).



Fig. 14, 28^{ème} minute du film *La Tortue rouge*.

Enfin, les deux œuvres qui sont, dans leur structure même, les plus impactées sont le roman de Fénelon et le conte philosophique de Voltaire. En effet, les deux sont volontairement conçues et écrites par leurs auteurs pour mettre en scène le voyage initiatique, il est le cœur même des œuvres, l'élément charnière de ces dernières. Dans *Les Aventures de Télémaque*, ce qui permet d'affirmer cela, c'est le fait que la conclusion du roman ne met pas en scène les retrouvailles entre Télémaque et son père Ulysse mais laisse plutôt place à un monologue de Minerve, monologue qui retrace le voyage fait par le jeune ithaquien et qui, comme un point d'orgue, conclut son initiation. Enfin, dans *Candide*, c'est simplement le fait que le cœur de

l'œuvre est le passage en Eldorado, passage dont nous analyserons la profondeur plus loin dans cette étude.

Maintenant que nous avons une vue globale ce que sont l'initiation et le voyage initiatique, ce qui va nous intéresser est la définition du personnage initié. Comment se définit-il ? Dans les œuvres choisies, il est par exemple un point commun très important, celui de la question du double, comment cela influe-t-il sur sa définition ? Comment les « autres » prennent-ils part à l'ontogénèse du héros initiatique ?

II) Du personnage initiatique

Le personnage initié est une caractéristique principale de la question de l'initiation et, à travers les œuvres du corpus, nous allons tenter de présenter ses différentes caractéristiques et quelles sont les approches, parfois classiques, parfois originales, qu'utilisent nos œuvres pour le présenter, l'actualiser ou le définir.

En partant de la simple auto-construction à la relation à l'autre et en passant par l'importance du double comme partenaire du voyage initiatique, cette partie servira à montrer comment le personnage initié est construit et quels sont les rôles que jouent sa propre personne et les autres personnages dans sa construction.

A) De la genèse du personnage

a) Le changement chez le personnage

Le personnage passe au fil des œuvres et au fil de son voyage d'un état à un autre, il évolue. Cette évolution, si tant est qu'elle est inhérente au concept même de « personnage » et déclenchée par le voyage initiatique, peut être considérée comme une autodéfinition. Ainsi, il est la plupart du temps dans le devenir et n'atteint que rarement une condition si développée qu'elle s'assimile à l'être. Premièrement, et avant d'évoluer dans sa condition d'homme, il doit comme Ulysse qui visite les limites hautes et basses de l'humanité, savoir se différencier, savoir se démarquer car avant tout, « être homme c'est s'accepter comme animal et se nier comme bête ; un des primordiaux apprentissages consiste à mesurer cette situation de l'homme parmi les animaux »³⁵. Une fois cette différenciation effectuée, il lui faut partir, passer le seuil. La raison de son voyage est indépendante de ce qu'il trouvera finalement à la fin de celui-là et c'est parfois plus sa motivation et son voyage, que leur aboutissement qui le changeront. Pour Gérard Siary, « Pour [...] [les] voyageurs, le départ représente le moyen de changer de vie, de satisfaire

³⁵ *Ibid.*, p.40

une quête, de remplir une mission »³⁶ et c'est souvent le changement en lui-même qui sera la récompense finale du voyageur initiatique. Ainsi, dans *L'Histoire de Benkei*, Benkei n'a lors de son départ pas de quête préétablie, pas de but, c'est son voyage, son aventure qui, tout en le changeant, va lui donner une raison d'être, va le faire évoluer. De même, dans l'œuvre de Voltaire, la quête du jeune Candide consiste à retrouver sa demoiselle, et pourtant, la finalité de son voyage lui permettra de trouver bien plus que ce qu'il ne cherchait durant son déroulement. Le voyage initiatique prend dans ces deux romans une place spéciale, il est celui qui lance l'intrigue, qui porte le personnage et qui lui offre au final plus que ce qu'il pensait obtenir. De la même façon, dans *L'Été de Kikujiro*, le voyage initiatique constitue le point de bascule de l'intrigue, Masao pensant aller chercher sa mère avec Kikujiro et trouvant au final un père de substitution. Dans ces trois œuvres, le cinéma et la littérature ont une approche similaire de l'utilisation du voyage initiatique comme moteur de l'intrigue.

Cependant ce changement peut être de différentes natures, soit acté, soit mouvant. Il peut soit être un état fixe, une redéfinition, soit un état mouvant, fluide, une transition continue. Par exemple : « Chez [...] [Murakami], l'individu n'assume jamais une identité définitive et nomadise intérieurement à défaut de pouvoir s'enfuir »³⁷. Voir le changement comme un état fixe correspond à la réponse la plus simple à apporter. Le personnage passe d'un état A révolu à un état B présent et futur dans lequel il est de nature différente. Cependant voir ce dernier comme condition à part entière, inclure le personnage dans un état nommé « changement », voilà qui est nécessairement plus compliqué à imaginer. Que devient le précédent, la même chose (mot proposé par Voltaire pour ce qui subsiste chez une personne ou un personnage malgré les changements qui le frappent) du personnage ? Atteint-il un futur ? Pour certains critiques, le seuil, la mort ou encore la rencontre (que nous verrons plus tard) correspond au moment du changement.

La mort initiatique pourrait correspondre à ce que le philosophe appelle une « désindividuation » du personnage, la renaissance à une nouvelle individuation; l'initiation est précisément ce passage d'un mode d'individuation à un autre qui correspond à l'expérience préindividuelle d'un monde que Simondon qualifie de « métastable ».³⁸

³⁶ SIARY, Gérard, « Les voyageurs européens au Japon de 1853 à 1905 », Thèse de doctorat en Lettres, sous la direction de BRUNEL Pierre, Paris, Paris 4, 1988, p. 405

³⁷ BAYARD-SAKAI, Anne – ROVERSE, Maxime, « La littérature japonaise », in *Le Magazine Littéraire*, n°517, 2012, p. 72

³⁸ BRION, Marcel, *Op. cit.*, p. 444

L'initiation n'est pas un acte, c'est une transition d'un état à un autre. Le passé, le présent et le futur du personnage se mélangent et c'est pour cette raison qu'il « n'y a pas d'identification possible avec un héros de récit initiatique, [cette dernière est impossible] car il n'y a pas à proprement parler de personnage, mais un élan vers la constitution d'un personnage »³⁹ (Le côté didactique d'une œuvre passe lui plus par la construction de l'œuvre que par le rapport personnage / lecteur, comme nous le verrons plus tard). Cette réalité préindividuelle persiste dans l'individuation nouvelle, la résultante étant un être nouveau et identique qui vit logé au cœur d'un état transitoire continu.

On peut supposer que l'individuation n'épuise pas toute la réalité préindividuelle, et qu'un régime de métastabilité est non seulement entretenu par l'individu, mais porté par lui, si bien que l'individu constitué transporte avec lui une certaine charge associée de réalité préindividuelle, animée par tous les potentiels qui la caractérisent ; une individuation est relative comme un changement de structure dans un système physique ; un certain niveau de potentiel demeure, et des individuations sont encore possibles. Cette nature préindividuelle restant associée à l'individu est une source d'états métastables futurs d'où pourront sortir des individuations nouvelles.⁴⁰

Autrement dit : « Le héros de récit initiatique est une entité préindividuelle engagée dans un processus d'individuation »⁴¹. Les deux meilleurs exemples de cela se trouvent dans *Les Aventures de Télémaque* et dans *Kafka sur le rivage*. Dans la première œuvre, le personnage change tout au long de l'œuvre, cependant il conserve jusqu'à la catabase au chapitre XIV une certaine identité, une certaine mêmeté qui malgré la mort de son ipséité à chaque nouvelle leçon l'empêche de vraiment, foncièrement, ontologiquement, changer. C'est sa mort métaphysique qui lui permettra de se redéfinir complètement, c'est cette épreuve majeure qui sera au final celle qui mènera à sa vraie renaissance et donc à son initiation, à sa vraie transition d'état. Dans la seconde œuvre, Kafuka Tamura ne meurt qu'à la fin, cependant c'est cette mort métaphysique qui lui ouvre les yeux sur sa réalité, le change au point de renverser ses attentes et ses convictions, ses buts et désirs. C'est lors de cette dernière qu'il rencontre celle qu'il aime, qu'il

³⁹ GARNIER, Xavier, Art. cit., p. 445

⁴⁰ SIMONDON, Gilbert, *L'Individuation psychique et collective*, Aubier, Paris, 1989, p. 18

⁴¹ GARNIER, Xavier, Art. cit., p. 445

prend l'entière mesure de la prophétie annoncée par son père, qu'il comprend enfin sa relation avec Mademoiselle Saeki et qu'il accepte de vivre dans le monde réel.

Au cours du trajet, l'initié change, évolue, à cause du monde bien sûr, mais aussi à cause de son propre développement personnel naturel. Il finit par être l'addition de ses expériences, de ses rencontres et de lui-même, ce lui-même contenant son ancien lui (la mêmeté) et les additions naturelles (venues de sa maturation, de son développement personnel) obtenues au fil du temps.

Le progrès de la vie, ce « progrès du pèlerin » qui instruit l'homme de la nature de l'univers et de sa propre nature, le conduit au centre de son être, ou le projette à tous les points circonférentiels de son devenir, additionne connaissance et expérience, modifie et métamorphose.⁴²

b) L'auto-genèse

Ce n'est pas un hasard si « l'origine latine du mot « initiation » indique seulement qu'il s'agit d'un commencement »⁴³ (Initiare, initium, in ire : commencer, début, aller en-dedans), c'est parce qu'elle tient plus de l'impulsion que de la condition définitive. Ainsi, et comme montré dans les œuvres, le personnage est en direction d'un autre lui, il se constitue au fil du temps, se déconstruit pour mieux se reconstruire, meurt pour mieux renaître, et ce, en usant de sa propre liberté, en faisant son propre pèlerinage. Par exemple, « S'il est possible d'admettre que « Mentor agit par conseils et non par autorité », il est vrai aussi que « la pédagogie de la liberté » laisse agir Télémaque indépendamment de l'autorité et des conseils du précepteur Mentor »⁴⁴. Chez Murakami, le personnage prend plutôt le parti d'une certaine forme de déterminisme en ce qui concerne la possibilité d'agir librement et soutient la thèse qui consiste à penser qu'il n'est pas vraiment possible d'influencer les choses.

⁴² BRION, Marcel, *Op. cit.*, p. 7

⁴³ VIERNE, Simone, « Initiation et imagination créatrice », Thèse de doctorat en Littérature française, sous la direction de BOURGEOIS René, Grenoble, Grenoble 3, 1972, p. 3

⁴⁴ CIPRIANI, Fernando, « Télémaque roman pédagogique. Quelques nouvelles orientations des études », in *Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde*, 2003, p. 65

-Dans *Sanshirô*, on voit le héros grandir. Il se heurte à des murs, réfléchit sérieusement, et parvient ainsi à surmonter les épreuves. Mais le héros du *Mineur* est complètement différent. [...] Il est complètement passif. Mais moi je crois que dans la vie, en fait, il n'est pas si facile d'exercer sa volonté sur les événements.

-Tu veux dire que tu t'es projeté dans le héros de ce roman ?

-Pas vraiment. Je n'ai même pas pensé à ça.⁴⁵

De plus, le fait qu'il tue son père, même de façon indirecte, et le fait qu'il couche avec sa mère, montre que les événements de l'œuvre se calquent plus ou moins sur la prophétie annoncée dès le début du roman et cela laisserait entendre que son point de vue sur la vie est bon. Cependant ce sont finalement ses choix qui vont l'amener à sa mort métaphysique et donc à sa redéfinition.

-[...] Entrer ou ne pas entrer, personne ne t'oblige à rien. Mais une fois à l'intérieur, il sera difficile de reculer.

-Emmenez-moi, dis-je sans hésiter.⁴⁶

Dans *Candide*, *L'Été de Kikujiro*, ou encore *La Tortue rouge*, l'initiation du personnage passe nécessairement par les autres et l'autodéfinition est moins représentée. Dans les deux œuvres que sont *Les Aventures de Télémaque* et *Kafka sur le rivage*, cette forme de détermination est aussi présente mais couplée comme nous venons de le voir à une sorte de déterminisme. En effet, le personnage, grâce à ses relations aux autres, se voit offrir la liberté d'embrasser ou non son destin, mais en définitif, il faut retenir que ce dernier s'imposera à lui, qu'il l'accepte ou le refuse.

Si « l'initiation touche à la question essentielle de la condition humaine »⁴⁷, il est sûr qu'elle touche à celle des relations qu'entretiennent les hommes entre eux. Que ce soit le double, le référent (qu'il soit père, mentor ou autre) ou encore les « autres », la figure tierce qui

⁴⁵ 村上, 春樹 [MURAKAMI Haruki], *Op. cit.*, p. 142-143

⁴⁶ *Ibid.*, p. 551

⁴⁷ VIERNE, Simone, « Initiation et imagination créatrice », *Op. cit.*, p. 1

accompagne le personnage, eux aussi ont un rôle important à jouer dans la définition du personnage initiatique.

B) Du héros bicéphale

a) Le double comme représentation du voyage initiatique

La figure du double représente dans les œuvres du corpus, et pour le thème du voyage initiatique en général, une figure de repère, servant au lecteur à voir et à noter l'évolution de son personnage par rapport à elle. Ainsi, le double prend la forme d'un motif persistant, constant, d'un indicateur d'initiation.

Les personnages sont le support explicite du thème, qu'ils soient deux fois présents ou que leur personnalité se trouve dédoublée sous l'effet d'artefacts fantastiques ou de déterminations psychologiques.⁴⁸

Le meilleur exemple et le plus important d'entre eux, origine déonomastique du terme mentor : Mentor, incarne dans l'œuvre *Les Aventures de Télémaque* celui qui guide, conseille et protège le jeune ithaquien et en cela est le support du thème de l'initiation. Cette fonction est aussi parfois marquée dans le corps même du texte. Ainsi, dans *Kafka sur le rivage*, deux polices d'écritures différentes sont utilisées en fonction de quel personnage entre Kafuka Tamura et le garçon nommé corbeau (Son double) prend la parole (Excepté dans le cas d'une parole rapportée).

-[...] Voilà la tempête de sable que tu dois imaginer.

-J'imagine une tempête de sable telle qu'il la décrit.⁴⁹

Au cinéma, il est possible de retrouver cette expression du thème dans la façon dont le personnage et son double sont filmés. Dans *L'Été de Kikujiro*, Takeshi Kitano met en scène une longue marche (Voir Fig. 15) des deux protagonistes partant du bas du cadre vers le haut de

⁴⁸ BERTHET, Frédérique, « Les figures du double au cinéma », in *Imaginaire & Inconscient*, n°14, 2004, p. 227

⁴⁹ 村上, 春樹 [MURAKAMI Haruki], *Op. cit.*, p. 8

celui-ci, et ce, en plan fixe sur une durée de 35 secondes. A cela s'ajoute aussi les lignes de fuites qui accompagnent le mouvement, soulignant l'impression de profondeur. Tout cela crée un lien entre cette marche, côte à côte, et l'initiation, l'avancée ontologique, que sont en train d'effectuer Kikujiro et Masao. Le thème de la marche est dans ce film, et comme souvent au cinéma, une figure visuelle de l'avancement, du développement du thème et de l'intrigue. Ici, les codes de ce média servent parfaitement le propos et montrent que cet art à sa propre manière d'approcher le thème du voyage initiatique, le mettant visuellement en scène. Le scénario de l'œuvre, la recherche d'une mère, demande nécessairement un déplacement géographique et ici, Takeshi Kitano ajoute une seconde couche de sens en montrant, à travers ce déplacement géographique, un déplacement ontologique, un voyage initiatique.



Fig. 15, 99^{ème} et 100^{ème} minutes du film
L'Été de Kikujiro

b) Le double comme marqueur de l'évolution du personnage

Le double est aussi le support de l'évolution du personnage. Il est celui que le personnage regarde. Qu'il soit un personnage à part entière, une entité réelle ou encore la résultante d'un dédoublement psychologique, un reflet dans un miroir, dans une flaque d'eau, une vision psychique presque malade, voire une impression schizophrénique, le double représente le personnage. Le double peut être plus ou moins évolué, plus ou moins libre ou plus ou moins sage. Il peut être supérieur ou subordonné, ce qui compte dans l'absolu, c'est le rôle qu'il a dès lors que son existence est connue du personnage.

Le troisième niveau [du double] interroge le rapport entre le double transitionnel et la problématique de la subjectivisation.

Autrement dit, à quelles conditions et en appui sur quels processus le double peut-il être utilisé par le sujet pour « subjectiviser », pour s'approprier subjectivement ses propres expériences psychiques, mais également un premier sentiment de soi ?⁵⁰

Comme le souligne Kafuka Tamura, « en voyage, on a besoin d'un compagnon »⁵¹ et ce compagnon sert de projection de soi, de réponse à soi et aussi parfois de remise en question de soi. Ainsi dans *La Tortue rouge*, le début de la relation entre le personnage et son double (La tortue rouge) est mise à l'honneur et construite en miroir et en respectant une certaine forme de parallélisme (Voir Fig. 16 et Fig. 17), les deux personnages abandonnant à la mer les éléments qui les éloignent de l'autre. Le cinéma use ici de ses codes pour, par un jeu de montage, mettre en avant le développement de la relation entre le personnage et son double. De plus, vu que le film est muet, l'intrigue de l'œuvre ne peut avancer que par le visuel et le fait que ce même visuel soit ici utilisé pour souligner un aspect du voyage initiatique montre l'importance de ce dernier dans l'œuvre. Ainsi, il est possible de dire que le personnage et son double sont liés dans cette œuvre par la forme même du média.



Fig. 16, 38^{ème} minute du film *La Tortue rouge*



Fig. 17, 40^{ème} minute du film *La Tortue rouge*

Dans *L'Été de Kikujiro*, le lien qui unit les deux personnages est lui aussi souligné par les codes du cinéma. En effet, alors que Masao joue dans un tuyau de béton avec un petit ange à clochette offert par Kikujiro (qui lui a donné en lui disant que le faire sonner fera apparaître un ange. Voir Fig. 18), un traveling horizontal inclut Kikujiro en arrière-plan dans le cercle du tuyau aux côtés de Masao (Voir Fig. 19). Ici, c'est le double lien qui est montré, laissant seulement en suspens la question rhétorique et sans réponse suivante : Qui est l'ange de qui ?

⁵⁰ JUNG, Johann, *Le Sujet et son double*, coll. « Psychismes », Dunod, Paris, 2015, p. 118

⁵¹ 村上, 春樹 [MURAKAMI Haruki], *Op. cit.*, p. 31



Fig. 18, 73^{ème} minute du film *L'Été de Kikujiro*



Fig. 19, 76^{ème} minute du film *L'Été de Kikujiro*

Dans l'œuvre de Voltaire, le jeune Candide voit en Pangloss, son maître, un objectif à atteindre, une figure vers laquelle tendre. Dès l'introduction, son regard sur lui est montré comme admiratif : « Le petit Candide écoutait ses leçons avec toute la bonne foi de son âge et de son caractère »⁵², « Candide écoutait attentivement, et croyait innocemment »⁵³ alors que pour le lecteur, Pangloss correspond plus à une caricature qu'à un réel professeur, trahissant les intentions critiques de Voltaire par rapport à la philosophie de Leibniz. Cependant, chez le philosophe, la vision du double change au fil de l'œuvre pour devenir plus critique et l'opinion de Candide par rapport à Pangloss, ou du moins par rapport à sa philosophie change petit à petit. Enfin, dans le roman d'Haruki Murakami, il est presque possible d'évoquer un personnage tricéphale. En effet, le roman est construit par le croisement des aventures de Kafuka Tamura et celles d'un autre personnage Nakata. Ce dernier, personnage principal de prime abord tant sa présence dans le roman est importante, peut finalement revêtir le rôle de seconde entité (après le garçon nommé Corbeau) liée au héros. De nombreux événements mystiques relient les deux personnages, comme par exemple le fait qu'il est celui qui tue le père de Kafuka Tamura (réalisant au passage une partie de la prophétie pesant sur le héros du roman) alors que c'est ce dernier qui verra apparaître sur lui le sang de son père, et au fil du roman leurs chemins se rapprochent sans jamais toutefois se croiser, le tout couplé au fait que les raisons du départ de Tokyo des deux personnages sont finalement similaires : s'éloigner du père de Kafuka Tamura (l'un pour fuir une prophétie sur laquelle nous reviendrons plus tard, l'autre pour cause de meurtre). Si ce personnage a sa place dans cette étude, c'est parce qu'en tant que second double du personnage, (Bien que ceci soit un abus de langage, c'est la position qu'il occupe dans le roman) il est lui aussi une part constituante du héros, le formatant sans ni le savoir, ni le vouloir, et se plaçant donc à l'inverse du garçon nommé corbeau dans une autre démarche que celle

⁵² VOLTAIRE, *Op. cit.*, p. 28

⁵³ *Ibid.*, p. 29

décrite par Jung (puisqu'en effet, Kafuka Tamura n'aura dans le roman, jamais conscience de l'existence de ce double, et ne pourra donc pas à travers lui et de façon subjective s'approprier « un premier sentiment de soi »⁵⁴. Enfin, dans l'*Histoire de Benkei*, et bien que la majorité du voyage à deux se fasse dans le *Gikeiki*, le Noble cadet, autre nom de Minamoto no Yoshitsune, sert de catalyseur à Benkei. En effet, au début de l'œuvre ce dernier n'est que violence, combat et mort, mais après avoir été « apprivoisé », il se découvre et laisse découvrir grâce au Noble cadet, seul personnage à l'avoir battu, une certaine forme de tendresse : « « Fût-ce au terme de ma prochaine vie, je crois que jamais je ne l'oublierai ! » dit-il en versant des larmes à flot », « et l'on peut voir pleurer à chaudes larmes ce Benkei dont l'aspect avait tout d'un diable, submergé par la gratitude pour tant de générosité »⁵⁵.

c) Le double comme support à l'initiation

Si l'on se place d'un point de vue philosophique et psychologique et que l'on applique la réflexion au personnage de littérature, le double peut aussi assurer une certaine consistance au personnage réel, servir de base de développement, et mener le personnage vers une sorte de mimétisme enfantin dirigé vers la mère.

La mère, objet initial et premier double, sera tout un temps la principale garante du narcissisme de l'enfant. La mère, double extérieur, assure l'illusion narcissique primaire. Toute séparation d'avec l'objet primaire a un effet destructeur du sentiment de continuité narcissique et d'identité.⁵⁶

Mais cette présence [Celle du garçon nommé corbeau] ne fait pas oublier la référence à Franz Kafka et la conversation avec Oshima suggère que, comme le romancier tchèque a fait comprendre la condition humaine en la décrivant, Kafka Tamura la représente à son tour en racontant sa propre histoire, puisqu'il en est le narrateur principal, mais non le seul. Le choix que le jeune homme a fait de son surnom a donc un sens symbolique ».⁵⁷

⁵⁴ JUNG, Johann, *Op. cit.*, p. 118

⁵⁵ ANONYME, *Op. cit.*, p. 92

⁵⁶ DE LANLAY, Fabienne, « Du double-tu au double-je. Processus de subjectivisation au décours d'un psychodrame d'adolescent », in *La Psychiatrie de l'enfant*, vol. 56, n°2, 2013, p. 359

⁵⁷ BILLAULT, Alain, « Œdipe au Japon : mythe et métaphore dans *Kafka sur le rivage* de Haruki Murakami », in *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°1, 2011, p. 226

Dans la logique initiatique, le mimétisme sert d'outil à l'apprenant, ce dernier imitant la figure de mentor ou de double qui l'accompagne. Dans *L'Été de Kikujiro*, ce phénomène est particulièrement visible puisque le film est construit comme une passation de savoir d'un adulte à un enfant. De ce fait, en de nombreux moments, les personnages sont montrés d'une façon telle que le mimétisme devient apparent, flagrant même, et le fait de souligner sa présence ne fait qu'accentuer le poids théorique qu'on lui accorde (Voir Fig. 20).

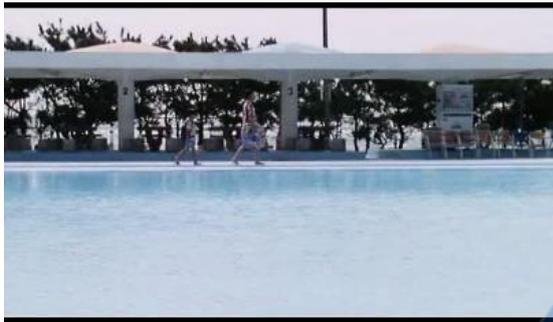


Fig. 20, 35^{ème} minute du film *L'Été de Kikujiro*. Dans cet extrait, les deux personnages portent les mêmes vêtements, parcourent le bord d'une piscine avec un rythme de marche identique et régulier et alors qu'ils arrivent au centre de l'image, la caméra commence à effectuer un travelling latéral permettant de les conserver au centre du cadre. Tout cela crée une sorte d'immobilité dans la mobilité, permettant de grossir les traits qui relient les personnages entre eux.

Enfin, le double peut avoir le rôle de protecteur, de gardien, de garant du bon déroulement du voyage initiatique du héros. Dans l'œuvre de Fénelon, en plusieurs endroits, Télémaque se trouve menacé, soit par les dieux, soit par les mortels et Minerve, en tant que Mentor, le protège. Par exemple, lorsque Venus et Cupidon, son fils, veulent corrompre le cœur de l'étudiant, c'est la déesse de la sagesse elle-même qui intervient pour les en empêcher : « En même temps j'aperçus l'enfant Cupidon, [...] Il tira de son carquois d'or la plus aiguë de ses flèches, il banda son arc, et allait me percer, quand Minerve se montra soudainement pour me couvrir de son égide »⁵⁸. En faisant cela, Minerve participe à la destinée de Télémaque puisqu'elle lui évite d'en connaître une autre. En orientant sa destinée et en avouant ceci : « Les dieux vous aiment et vous préparent un règne plein de sagesse »⁵⁹, elle devient une part intégrante du chemin du jeune ithaquien. De plus, l'initiation du jeune héros est aussi modérée par Mentor qui « de son égide ; [...] [répand] au-dedans de lui l'esprit de la sagesse et de prévoyance, la valeur intrépide, et la douce modération »⁶⁰, lui enlevant la possibilité de faire certaines erreurs qui pourraient être graves. Ce phénomène se retrouve aussi dans le film de Kitano. En effet, alors que Kikujiro va frapper un pédophile, il demande à Masao de partir un

⁵⁸ DE SALIGNAC DE LA MOTHE-FENELON, François, *Op. cit.*, p. 83

⁵⁹ *Ibid.*, p. 375

⁶⁰ *Ibid.*, p. 209

peu plus loin, et l'action se passe alors que la caméra est sur l'enfant : Masao n'est pas initié à la violence par Kikujiro qui considère que cela ne doit pas faire partie de son voyage.

Le double prend donc une place très importante dans la question du voyage initiatique, il se place à la fois comme sujet du voyage initiatique, comme miroir réflexif, comme support au mimétisme et comme protecteur. Il est l'une des figures importantes du sujet et de la réflexion puisqu'en tant que membre du cercle proche du personnage, il a sur lui et donc sur l'intrigue et le récit, une influence certaine. Le double est une entité majeure du voyage initiatique, d'un point de vue littéraire et cinématographique, il porte à travers le récit la majeure partie de la réflexion sur le lien à l'autre. Cependant, d'autres personnages ont un rôle très important dans la définition du héros, d'autres ont un rôle majeur à jouer.

C) De la place des « autres », part constituante du « Moi »

a) Définition de la Rencontre

Parmi les impulsions à l'initiation du personnage, il en est une qui regroupe « les autres » : la Rencontre. Cette Rencontre n'est pas une unité mais est multiple, pas en un lieu mais partout à la fois, elle est une irradiation de l'environnement et des autres dirigée vers le sujet principal, vers l'initié. Selon Xavier Garnier : « Tout peut toujours arriver, et ce qui arrive prend toujours la forme d'une rencontre »⁶¹, et c'est ce principe de rencontre, cette Rencontre, personnifiée, incarnée dans chacun des personnages venant à croiser la route du héros, qui porte l'essence du voyage initiatique.

Le voyage initiatique est une quête qui prépare une grande Rencontre ultime avec l'être supposé opérer la transfiguration du héros. Pour reprendre les termes de Simondon, l'objet de la quête initiatique est le principe qui permettra la nouvelle individuation du héros.⁶²

Cette Rencontre est donc incarnée par tous les personnages du récit, elle est un ami, un vieillard avec un parchemin, un aubergiste, un prisonnier, etc. Elle est surtout et nécessairement tous à la fois. En effet, elle est un lien à l'autre bien spécial : le lien qui élève, qui initie. Par exemple, dans l'œuvre de Fénelon, elle est à la fois présente en Mentor en tant que maître, en les « autres » au fil du voyage ou encore en Minerve en tant qu'entité divine à la fin du récit. Dans le roman d'Haruki Murakami, elle est Oshima, Mademoiselle Saeki, ou encore l'entité divine incarnée dans le Colonel Sanders. Dans *L'Été de Kikujiro*, elle est toutes les personnes rencontrées durant le voyage. La Rencontre est le lien qui unit toutes ces entités au héros. Elle est l'essence même de la relation à l'autre et aux « autres », elle est celle qui fait la rencontre « accidentelle », individuée et qui permet l'avancement de la quête.

⁶¹ GARNIER, Xavier, Art. cit., p. 448

⁶² *Ibid.*, p. 448

Au cœur du récit, il y a la Rencontre. Cet être qui attend, c'est la Rencontre, c'est-à-dire bien davantage un événement qu'un être. Rencontre avec Dieu, avec le Réel, avec le Temps, avec l'Aimé(e), etc., on peut multiplier les habillages, seul importe l'événement de la Rencontre qui est toujours une rencontre avec soi-même.⁶³

Puisque la Rencontre est celle qui fait, dirige et est l'aboutissement du voyage initiatique, puisqu'elle est triple et une à la fois, il est possible d'affirmer qu'elle offre au héros, et à chaque instant, ce qu'il recherche, ce qu'il est censé recevoir d'elle et ce qu'il, grâce à elle, est censé se donner à lui-même. Ainsi dans *La Tortue rouge*, elle est les animaux, la mer, la femme, l'enfant, elle est tout ce qui apporte au héros de nouvelles expériences et de nouvelles connaissances, elle est le moteur de l'initiation. De la même manière, dans *L'Histoire de Benkei*, elle est les combats, les enseignements de Bouddha, les autres moines, Minamoto no Yoshitsune ou tout autre rencontre que fait Benkei durant son voyage.

Il n'y a donc ni principe de causalité, ni principe de finalité dans le récit initiatique, mais un déploiement de la Rencontre. Les épreuves initiatiques ne sont pas graduées de la plus simple à la plus difficile, elles sont toujours la même et engagent à chaque fois toute la rencontre initiatique. En d'autres termes, le récit initiatique ne mène pas à une Fin, mais la fin est à tout moment partout sous des visages différents.⁶⁴

De cette façon, il est possible d'affirmer le fait que l'initiation n'est pas un moment unique, mais un déploiement, une irradiation, continue et infinie, présente en tous lieux et en chacun des êtres participant à l'initiation du héros.

b) La figure du père

La raison du départ est souvent liée à la Rencontre, ou au minimum à la recherche d'une figure définie que l'on souhaite rencontrer. En effet, c'est souvent un lien au père qui

⁶³ *Ibid.*, p. 453

⁶⁴ *Ibid.*, p. 449

pousse le personnage à partir de chez lui, ou à fuir son chez lui. Le père, cette figure « autre » mais part intégrante du « fils » et donc du personnage.

Le périple a pour point de départ la recherche d'un père spectral, il passe par les Enfers où Télémaque essaie d'embrasser l'ombre d'Ulysse qui lui échappe, « comme un songe trompeur se dérobe à l'homme qui croit en jouir » (AT, XIV, 251). Le jeune homme rêve de ce père errant, exilé, il le croise sans parvenir à le reconnaître (AT, XVIII); le substitut paternel, Mentor-Minerve, le quitte à son tour temporairement avant de s'évanouir tout à fait dans le Ciel.⁶⁵

Comme l'expliquent les propos d'Olivier Leplatre pour *Les Aventures de Télémaque*, la recherche ou la fuite du père sont souvent le leitmotiv d'un départ. Ainsi, dans *Kafka sur le rivage*, c'est la fuite de ce dernier qui mène Kafuka Tamura à quitter Tokyo et à partir pour un voyage qui s'avèrera être un voyage initiatique. L'impulsion de ce départ est la Rencontre, qu'elle se manifeste sous la forme d'une recherche ou d'une fuite. Dans *L'Été de Kikujiro*, c'est la figure maternelle qui est l'objet de la quête mais rapidement le thème de la paternité est mis au centre du récit et prend une place aussi importante que le but initial.

Cette figure du père devient alors une part composante du personnage, elle n'est plus seulement un élément extérieur comme dans de nombreux récits mais fait l'aventure, et ce, en tant qu'elle en est à la fois le point de départ et la présence aux côtés du héros durant son périple. Comme une certaine forme de motif récurrent, cette figure sert de cadre au voyage. Les nombreuses récurrences de ce motif font de cette forme de la Rencontre une part intégrante du processus initiatique. Dans le film de Takeshi Kitano, l'impulsion de la quête est la recherche de la mère, mais c'est en réalité la construction d'une relation père-fils qui est le centre du voyage. Cette relation se développe et se construit au fil de l'œuvre et montre parfaitement la forme étalée de la Rencontre. Ainsi, et alors que jusque-là Kikujiro n'était qu'un guide pour Masao, lors d'une partie de jeu en plein air montrant Masao et un jeune couple faisant office de famille, un dézoom en plan fixe permet d'élargir assez le cadre pour introduire Kikujiro dans l'espace familial (Voir Fig. 21, Fig. 22).

⁶⁵ LEPLATRE, Olivier, « L'épreuve de la nature dans Les Aventures de Télémaque de Fénelon », in *Dix-huitième siècle*, vol. 45, n°1, 2013, p. 195



Fig. 21, 51^{ème} minute du film *L'Été de Kikujiro*



Fig. 22, 51^{ème} minute du film *L'Été de Kikujiro*

La nécessité de la relation du père sera dans *L'Été de Kikujiro* soulignée plusieurs fois, au point que l'officialisation d'une relation de père/fils, comme traditionnellement dans les mœurs japonaises, sera exprimée par la voix en plus d'être réactualisée par les gestes plus tard dans l'œuvre, une première fois de façon intradiégétique et une seconde de façon métalittéraire et extradiégétique (Le nom du père du réalisateur et acteur Takeshi Kitano étant Kikujiro Kitano) (Voir Fig. 23, Fig. 24 et Fig. 25).



Fig. 23, 65^{ème} minute du film *L'Été de Kikujiro*



Fig. 24, 75^{ème} minute du film *L'Été de Kikujiro*



Fig. 25, 112^{ème} minute du film *L'Été de Kikujiro*

Cette notion peut même être intégrée de façon intradiégétique à l'œuvre en introduisant le lien qui unit le fils et le père sous la forme d'une prophétie. Par exemple, dans *Kafka sur le rivage*, c'est la prophétie d'Œdipe qui lance, motive et conclut le voyage de Kafuka Tamura : « On y retrouve, en revanche, les éléments principaux de la tragédie personnelle d'Œdipe : la prédiction, l'inceste et le parricide. »⁶⁶. De plus, dans cette œuvre la figure de la mère vient elle aussi jouer un rôle majeur puisque, comme nous venons de le dire, l'œuvre complète est construite autour de la prophétie mais aussi en prenant soin de se calquer sur le modèle du « regressus ad uterum »⁶⁷ qui consiste donc en un retour à la mère qui est dans l'œuvre incarnée par Mademoiselle Saeki. Dans *L'Histoire de Benkei*, il est souligné dès le début de l'œuvre,

⁶⁶ BILLAULT, Alain, Art. cit., p. 229

⁶⁷ VIERNE, Simone, « Le voyage initiatique », in *Romantisme*, Art. cit., p. 113

quand Benkei s'auto-nomme, que l'un des deux kanji composant « Benkei », celui se prononçant « Ben », vient de son père. En japonais, les caractères servant à écrire le prénom étant censés conditionner la personne, cela montre à quel point le lien qui unit Benkei à son père est inscrit en lui et important, et ce, sans même qu'il y ait une rencontre physique. De plus et comme expliqué au-dessus, le personnage du père peut aussi, en tant que Rencontre, être le leitmotiv du voyage initiatique, comme un but à atteindre pour la nouvelle genèse ontologique du fils initié. En effet, il peut être à la fois la raison du départ, soit car recherché, soit car fuit, et le modèle à dépasser, se plaçant de ce fait comme élément principal du futur du héros initié. Ainsi, chez Fénelon, Ulysse est à la fois le but du départ et l'exemple qu'idolâtre Télémaque, et ce, jusqu'à ce qu'il finisse par le dépasser.

Cette semblance souligne le caractère omniprésent de la rencontre, le fait qu'elle se trouve à la fois dans le père et dans le fils. Cette assimilation de la figure du père est montrée en plusieurs endroits de l'œuvre de Fénelon qui cherche à réellement développer cette notion. Cependant et en plus de montrer l'admiration constante qu'éprouve Télémaque pour Ulysse, Fénelon montre aussi les limites du père dans le but de pousser plus loin encore l'initiation de l'enfant.

Pensez-vous qu'Ulysse, le grand Ulysse, votre père [...] n'ait pas aussi ses faiblesses et ses défauts ? [...] N'attendez pas même, quand vous le verrez régner avec tant de gloire à Ithaque, de la trouver sans imperfections. Vous lui en verrez sans doute. La Grèce et l'Asie, et toutes les îles des mers l'ont admiré malgré ces défauts [...] Vous serez trop heureux de pouvoir l'admirer aussi et de l'étudier sans cesse comme votre modèle.⁶⁸

Cette déconstruction du mythe opérée par Mentor sert à montrer la vérité à Télémaque sur son père et donc selon Joseph Campbell sur le monde qui l'entoure. En effet, selon lui, le père, en tant qu'inspiration pour l'initié, constitue une épreuve qui consiste à le surmonter, et ce, dans le but de se transcender et accéder à un stade supérieur, pour le dépasser et parfois se dépasser soi-même. Dans *La Tortue rouge* par exemple, le fils quittera son père pour explorer le monde civilisé et accomplira de cette manière ce que le héros n'a jamais pu faire.

⁶⁸ DE SALIGNAC DE LA MOTHE-FENELON, François, *Op. cit.*, p. 213

L'aspect ogre du père, en effet, est un reflet du propre *ego* de la victime et provient des impressions marquantes reçues dans la petite enfance, impressions abandonnées au passé mais qui se projettent dans le futur ; la fixation idolâtrique à cette non-réalité, qui vaut par son pouvoir pédagogique, constitue l'erreur même qui fait que l'on reste plongé dans un sentiment de péché qui interdit à l'esprit potentiellement adulte d'accéder à une vue plus équilibrée, plus réaliste, du père et, partant, du monde.⁶⁹

c) La place du mentor

Cependant, bien que la figure du père soit très importante dans la construction d'un voyage initiatique, elle n'est pas toujours la seule à occuper le premier plan. Elle partage cette place avec la figure du mentor. En effet, au cours de son périple, il est très courant que le personnage principal, l'initié, soit accompagné d'un ami, d'un mentor ou d'un sage pour l'aider ou le conseiller dans ses choix. De plus, si ce personnage de mentor ne peut aider le héros que dans les premières et dernières épreuves de sa pérégrination, lui laissant donc la liberté d'apprendre par lui-même, il prend le nom de mystagogue et l'initié celui de myste. Cette différenciation linguistique est en réalité une différenciation sémantique puisqu'elle souligne une certaine forme d'auto apprentissage dans un récit initiatique. Dans *Les Aventures de Télémaque* par exemple, Minerve souligne ce fait à la toute fin du roman, montrant donc son importance : « Je ne me suis séparée de vous, en Phénicie et à Salente, que pour vous accoutumer à être privé de cette douceur, comme on sèvre les enfants lorsqu'il est temps de leur ôter le lait pour leur donner des aliments solides »⁷⁰. Comme le souligne Simone Vierne : « ces tuteurs ne sont jamais leur propre père. Souvent ce sont des hommes âgés »⁷¹ et souvent ils prennent le rôle du père et l'assument dans le but de mettre en place la première phase de l'initiation au minimum. Dans la préface de l'édition utilisée pour *Les Aventures de Télémaque*, Jacques le Brun explique que Mentor s'assimile dans le cœur du jeune ithaquien à un « « vrai père », et par cet amour fait oublier que le compagnon est un maître »⁷². C'est ce lien si important qui fait du personnage de Mentor un être unique dans le roman. En effet, en prenant la place de la figure paternelle en l'absence d'Ulysse, Mentor prend les rênes de l'éducation de son pupille. Cette autorité confiée au vieillard sert dans l'œuvre à écarter toute contestation

⁶⁹ CABELL, Joseph, *Le héros aux mille et un visages*, coll. « J'ai Lu Bien-Etre », J'ai Lu, 2013, p. 176

⁷⁰ DE SALIGNAC DE LA MOTHE-FENELON, François, *Op. cit.*, p. 411

⁷¹ VIERNE, Simone, « Initiation et imagination créatrice », *Op. cit.*, p. 63

⁷² DE SALIGNAC DE LA MOTHE-FENELON, François, *Op. cit.*, p. 9

possible de Télémaque envers une remarque ou une injonction faite par son maître et se remarque lorsque, dans le texte même, le jeune héros suspend volontairement toute volonté critique au profit du mystagogue : « C'est vous Mentor que je croirai toujours. »⁷³. Dans la suite de l'ouvrage, et comme Jacques le Brun l'avait précisé dans la citation vue plus haut, Mentor devient lors de la quête du père physique de Télémaque son père spirituel : « Ô mon vrai père, ô Mentor »⁷⁴, prenant au passage une dimension symbolique supplémentaire, celle d'une nouvelle forme de la Rencontre.

L'intérêt pédagogique de la critique du *Télémaque* a montré que l'éducation morale, chrétienne, par laquelle le jeune prince atteint la sagesse, doit se concilier avec l'éducation politique. Toute étude centrée sur le modèle du duc de Bourgogne doit être dépassée au profit d'un rapport plus enrichissant, comme suggère le couple pédagogique Mentor-Télémaque, où l'apprentissage se fait par l'expérience directe, par la réflexion et le mûrissement personnel, par l'élargissement et le dépassement des expériences personnelles.⁷⁵

Il est aussi important de noter que, à l'inverse d'un père qui a toute autorité sur son fils, un mentor est un accompagnateur, et qu'il laisse donc une absolue, ou presque, liberté à son élève. Cette différence est notable puisqu'elle souligne le fait que cette figure du maître ne s'oppose pas au concept d'autogenèse. Dans le texte de Voltaire par exemple, bien que Pangloss soit un maître plutôt directif, il est possible de noter de nombreuses fois le désaccord de Candide, celui-ci préférant son opinion et sa vision à celle de son maître. Dans *Les Aventures de Télémaque*, Mentor tient une place de médiateur, de conseiller, soulignant plus les erreurs de son jeune élève plutôt que l'empêchant d'en faire. Mentor va par exemple plusieurs fois recadrer les élans de son jeune et téméraire apprenti qui, plein d'entrain, va parfois trop loin dans ses paroles et dans ses actes. Ainsi, lorsque Télémaque conte ses histoires à la nymphe Calypso, c'est Mentor qui, à part, lui dira ses fautes et ses emportements afin qu'il puisse apprendre d'eux :

Quand est-ce, ô Télémaque, que vous serez assez sage
pour ne parler jamais par vanité [...] Les autres admirent votre

⁷³ *Ibid.* p. 39

⁷⁴ *Ibid.* p. 134

⁷⁵ CIPRIANI, Fernando, Art. cit., p. 66

sagesse dans un âge où il est pardonnable d'en manquer. Pour moi, je ne puis vous pardonner rien. Je suis le seul qui vous connaît et qui vous aime assez pour vous avertir de vos fautes.⁷⁶

d) Les sages sur le chemin

En parallèle de cette figure centrale à l'œuvre qu'est le mentor, d'autres sages, professeurs ou enseignants viennent accompagner la progression et l'initiation du héros.

Dans *Kafka sur le rivage*, cette forme de la Rencontre est incarnée par Oshima, l'ami de Kafuka Tamura et par Mademoiselle Saeki. Le premier, tout au long de l'œuvre, le protégera et lui enseignera, via ses connaissances littéraires, sa vision du monde. En plusieurs endroits de l'œuvre, il parlera avec Kafuka Tamura de littérature et chaque dialogue servira à intensifier la relation entre les deux personnages dans le but de créer un certain climat de confiance, de respect mutuel et d'échange de connaissances.

-*La Colonie pénitentiaire*, dit Oshima. J'adore cette histoire. Aucune écrivain au monde n'aurait pu l'écrire, à part Kafka.

-Moi aussi, c'est la nouvelle que je préfère.

-Vraiment ?

-Je hoche la tête.

-Pour quelle raison ?

-Je réfléchis, ce qui me prend un petit moment.

-Plutôt que d'expliquer au lecteur ce qu'est la condition humaine, Kafka décrit simplement le mécanisme de cette machine complexe. Autrement dit... (Je fais une nouvelle pause pour réfléchir.) De cette manière, il parvient à évoquer mieux que quiconque l'existence que nous menons. Pas en nous parlant de la situation où nous sommes, mais en décrivant en détail cette machine à tuer.

-Je vois, fait Oshima en posant la main sur mon épaule.

Je sens dans la spontanéité de son geste toute la sympathie qu'il me porte.

-Franz Kafka aurait certainement apprécié ton avis.⁷⁷

⁷⁶ DE SALIGNAC DE LA MOTHE-FENELON, François, *Op. cit.*, p. 80

⁷⁷ 村上, 春樹 [MURAKAMI Haruki], *Op. cit.*, p. 77

De plus, étant celui qui l'emmènera en forêt proche de la porte de l'entrée du monde des morts, il contribuera dans l'œuvre à la mort et à la renaissance métaphysique du héros.

-Et puis, je t'ai déjà prévenu, mais je le répète : fais extrêmement attention quand tu vas dans la forêt. Si tu t'y égarais, tu ne pourrais plus en ressortir.

-Je serai prudent.

[...]

-[...] Tu sais, il y a un autre monde à côté du nôtre. Tu peux t'y aventurer, et en revenir sain et sauf, si tu fais attention. Mais si tu dépasses un certain point, tu n'en reviens jamais. Tu ne trouves plus le chemin du retour.⁷⁸

La seconde sera celle qui le formera sexuellement mais aussi sentimentalement. Cette formation prend dans l'œuvre une place très importante puisqu'elle est au centre de la prophétie qui menace le héros. De plus, elle est aussi celle qui mènera le personnage vers le monde des morts.

-J'opine du bonnet. Mlle Saeki sourit, nous dit au revoir, et rentre chez elle. J'écoute le bruit du moteur de sa Golf qui quitte le parking, s'éloigne et disparaît. Oshima reste encore un peu pour m'aider à fermer la bibliothèque.

-Serais-tu tombé amoureux par hasard ? demande-t-il. Tu m'as l'air extrêmement distrait.⁷⁹

De plus elle développera en lui une réflexion sur le monde et sera celle qui, à la fin, le poussera à quitter le monde des morts pour retourner dans le monde réel afin de terminer son voyage.

Je ne vois plus rien devant moi, je ne peux plus avancer. Du sable blanc pareil à des os réduits en poussière tourbillonne autour de moi. La voix de Mlle Saeki me parvient, venue d'on ne sait où. « Il faut

⁷⁸ *Ibid.*, p. 480 - 481

⁷⁹ *Ibid.*, p. 305

que tu retournes là-bas, dit-elle d'un ton ferme. *Moi, je désire ta présence.* » Je suis délivré du sortilège.⁸⁰

Dans l'œuvre de Voltaire, c'est Cacambo, le partenaire de fortune de Candide qui pendant un temps sera son ami et son conseiller. Par exemple, c'est lui qui mènera Candide au Paraguay et lui expliquera à de nombreuses reprises les mœurs et coutumes de ce pays, qu'elles soient « civilisées », ou non.

Vous avez fait là un beau chef-d'œuvre, mon maître ; vous avez tué les deux amants de ces demoiselles. – Leurs amants ! serait-il possible ? vous vous moquez de moi, Cacambo ; le moyen de vous croire ? – Mon cher maître, reprit Cacambo, vous êtes toujours étonné de tout ; pourquoi trouvez-vous si étrange que dans quelque pays il y ait des singes qui obtiennent les bonnes grâces des dames ? Ils sont des quarts d'hommes, comme je suis un quart d'Espagnol.⁸¹

De plus, c'est Cacambo qui servira de traducteur à Candide lors de leur séjour en Eldorado, lui permettant ainsi de mieux comprendre les us et coutumes de ce pays et de parler avec ses habitants, développant de cette manière sa capacité de communication, d'échange et donc d'apprentissage.

Une musique très agréable se faisait entendre, et une odeur délicieuse de cuisine se faisait sentir. Cacambo s'approcha de la porte, et entendit qu'on parlait péruvien ; c'était sa langue maternelle : car tout le monde sait que Cacambo était né au Tucuman, dans un village où l'on ne connaissait que cette langue. « Je vous servirai d'interprète, dit-il à Candide ; entrons, c'est ici un cabaret. »⁸²

Dans ces deux œuvres, les amis de voyage des personnages restent proches d'eux et de cette manière influent sur leur destinée de manière continue.

Cependant, c'est dans l'œuvre de Fénelon que cette forme de la Rencontre est la plus présente. Ainsi, dès le début de l'œuvre, Télémaque rencontre Sésostris, roi d'Égypte, et

⁸⁰ *Ibid.*, p. 606

⁸¹ VOLTAIRE, *Op. cit.*, p. 78 - 79

⁸² *Ibid.*, p. 85

premier exemple pour le jeune voyageur de ce qu'est un bon roi. Lors de sa rencontre avec le vieil homme, Télémaque verra ce qu'est un roi aimant et aimé, ce qu'est un roi bon et généreux ; bien que toute cette vision des choses sera remise en question lorsque Télémaque verra Sésostris aux Champs Elysées. Dans la suite du roman, de passage en Crète, Télémaque rencontre le peuple de l'île et entend les louanges que ce dernier porte à un ancien roi superbe, Minos. Ce passage a pour but d'instruire une fois de plus Télémaque à propos de la justice, des lois et de comment bien régner sur un peuple qui se soumet à ses règles. En disant « Ceux qui ont dans leurs mains les lois pour gouverner les peuples doivent toujours se laisser gouverner eux-mêmes par les lois »⁸³, Fénelon souligne le principe chrétien vital qu'est celui de l'égalité des hommes et tente d'inculquer au jeune prince la nécessité d'être un roi juste pour pouvoir prétendre à un bon règne. Enfin, lors de la catabase au livre XIV, Fénelon ajoutera en magnifiant le roi Cécrops, premier roi d'Athènes, une critique de la monarchie de droit divin et valorisera plus que le sang, la sagesse.

Des contre-modèles, nombreux, sont aussi utilisés dans l'œuvre de Fénelon. Bocchoris, fils de Sésostris, incarnant la colère à l'inverse de son père, servira à souligner tout ce qu'il ne faut pas être pour être un bon roi. Au livre III, c'est Pygmalion qui jouera le rôle de contre-exemple, mettant l'avarice sur un piédestal pour mieux la critiquer. Enfin, lors de la guerre aux livres XII à XV, Adraste représentera l'orgueil et sera lui aussi un anti-modèle pour le fils d'Ulysse. Dans le dernier cas, c'est l'opposition directe, sous la forme d'une guerre, entre le protagoniste et l'antagoniste, qui souligne la différence entre les deux personnages, et donc, la différence entre le bien et le mal, la sagesse et la folie.

Il est cependant important de noter que l'œuvre fait preuve d'un certain relativisme à l'égard des modèles de Télémaque, soulignant parfois la non-binarité des choses. Ainsi, Idoménée, descendant de Minos, sera à la fois dans l'œuvre un contre-exemple et un exemple, un objet de mépris et d'admiration. La première mention du roi déchu fait écho à un épisode de faute, d'infanticide, mais le personnage d'Idoménée a pour lui qu'il cherche malgré ses erreurs à être un bon roi. C'est pour cette raison que Mentor au Xème livre lui enseignera comment gérer sa cité, et c'est pour cette raison qu'il s'en servira d'exemple pour enseigner à Télémaque. En disant « Oui, vous êtes le fils d'Ulysse ; mais vous serez aussi le mien. »⁸⁴, Idoménée se place lui aussi plus proche de Télémaque que les autres personnages et la dualité qui le compose

⁸³ DE SALIGNAC DE LA MOTHE-FENELON, François, *Op. cit.*, p. 105

⁸⁴ *Ibid.* p. 169

n'est que plus accentuée par le fait qu'il adopte Télémaque alors qu'il est le meurtrier de sa chair. Cependant, c'est lorsque Mentor prend la défense d'Idoménée, alors que l'ithaquien critique l'ancien roi crétois, que le personnage bascule réellement et pleinement dans son rôle de modèle, imparfait, mais humain.

Idoménée a fait des fautes que presque tous les rois font. Mais presque aucun roi ne fait, pour se corriger, ce qu'il vient de faire. Pour moi, je ne pouvais me lasser de l'admirer dans les moments mêmes où il me permettait de le contredire. Admirez-le aussi, mon cher Télémaque : c'est moins pour sa réputation que pour votre utilité que je vous donne ce conseil »⁸⁵.

Cette forme « d'école de la vie » est finalement la forme la plus pure de la Rencontre. L'apprentissage se fait partout, en toutes occasions, avec de nombreux personnages. Cette « école de la vie » peut même se retrouver, en plus des personnages, dans la construction même des lieux du voyage initiatique, qu'ils soient intérieurs, naturels ou fantasmés.

⁸⁵ *Ibid.* p. 214

III) Du cadre comme lieu de l'initiation

L'initiation du personnage passe, dans le cadre d'un voyage initiatique, par le fait de surpasser des épreuves, de se surpasser soi-même ou de surpasser les autres, et tout cela prend place dans un cadre qui se veut au minimum initiateur de l'initiation, au maximum participatif dans la mise en place de cette dernière. Le lieu est un personnage à part entière, il est une part intégrante mais spéciale de la Rencontre, et ce, en tant qu'il est le seul à influencer sur l'entièreté du cosmos intradiégétique. En effet, il est celui où prend place l'initiation et de ce fait contient en son sein l'entièreté des éléments qui la composent. Qu'il soit intérieur, extérieur, naturel, souhaité voire fantasmé, le décor est lié à l'initiation et à l'apprentissage.

A) De l'épreuve de la nature et du décor intérieur

Comme le dit Raymond Rogé, le voyage en tant que pérégrination initiatique est un matériau parfait pour l'initiation puisqu'il mène à de nombreuses découvertes, de nouvelles expériences et donc à de nouvelles personnes et à de nouveaux décors. Il nous fait mettre en perspective notre monde et ceux que l'on découvre.

Le voyage est particulièrement propre à favoriser une initiation ; il nous fait rencontrer d'autres paysages, d'autres personnages, d'autres modes de vie reposant sur d'autres ressources ou une autre exploitation des ressources en nous faisant vivre sous d'autres lois ou selon d'autres principes ; ou alors, en nous contraignant à nous justifier de nos lois, de nos principes, de nos coutumes.⁸⁶

a) La place du cadre dans l'initiation

Il est cependant nécessaire, dans le cadre d'un récit initiatique, de mentionner ce cadre comme un élément à part entière, le postuler uniquement n'est pas suffisant, il ne peut se mettre

⁸⁶ ROGE, Raymond, *Op. cit.*, p. 43

en acte et donc agir sur le personnage que s'il est explicitement mis en avant. En effet, selon Xavier Garnier, « l'espace initiatique doit être sollicité par le texte, qui ne peut se permettre de supposer son existence sous la forme d'une convention fictionnelle »⁸⁷.

Une fois que le décor est acté en tant que partie à part entière, il est important de définir le rôle qu'il joue lors du processus d'initiation. Si l'on suit les propos suivants de Xavier Garnier : « Il n'est pas d'initiation qui ne passe par l'expérience – fût-elle temporaire – d'une instabilité du monde »⁸⁸ il est tout à fait possible d'affirmer que le décor correspond, en tant qu'il est dans sa forme chaotique une impulsion, à un objet imposant une initiation. Dans le film de Michael Dudok De Wit par exemple, la nature fait venir le père sur l'île déserte, le force à rester (Voir Fig. 26) et à l'inverse accompagne le fils dans son émancipation, l'aide à quitter l'île (Voir Fig. 27). La nature est le motif du voyage, de l'initiation, elle force l'aventure et donc l'adaptation.



Fig. 26, 02^{ème} minute du film *La Tortue rouge*



Fig. 27, 71^{ème} minute du film *La Tortue rouge*

Dans *L'Histoire de Benkei*, ce qui pousse le personnage principal à quitter le temple dans lequel il étudie et vit est que son supérieur l'informe qu'il doit partir en lui disant : « La Montagne tout entière vous accuse »⁸⁹. Ici, la synecdoque représente bien sûr les habitants de la montagne mais le fait d'utiliser ce procédé et de le coupler à une majuscule souligne le fait que c'est une demande émanant de la nature. Dans l'œuvre de Fénelon c'est l'« instabilité du monde » qui force le jeune héros à partir, à s'initier. L'absence d'Ulysse à Ithaque engendre des troubles dans le royaume, des troubles politiques qui créent un climat néfaste qui demande pour être dissipé que le jeune ithaquien parte à la recherche de son père.

⁸⁷ GARNIER, Xavier, Art. cit., p. 446-447

⁸⁸ *Ibid.*, p. 444

⁸⁹ ANONYME, *Op. cit.*, p. 18

L'initiation naît de l'obligation qu'a un personnage à s'adapter au monde qui l'entoure, à s'adapter et donc à apprendre. Pour Xavier Garnier toujours, si l'initié réussit son initiation, si son regard sur le monde change et s'il arrive à dépasser ce dernier, alors ce monde, ce décor, cet environnement s'écroule sur lui-même.

Le grand changement de perspective que la logique initiatique nous invite à adopter, c'est de concevoir le récit comme destructeur de mondes. Les grands textes initiatiques sont crépusculaires. En se lançant dans l'aventure initiatique, le personnage accepte de voir un monde ancien disparaître.⁹⁰

b) Le nouveau monde offert à l'initié

Cependant, puisque voir la fin d'un monde sans découvrir le suivant serait extrêmement défaitiste, il est souvent dans un récit initiatique mis en scène un « autre monde », un monde fait pour l'évolution initiatique. Cacambo exprime cela en disant dans *Candide* : « Quand on n'a pas son compte dans un monde, on le trouve dans un autre. »⁹¹. Toujours dans *Candide*, Candide voyage en Allemagne, en Angleterre, en France, au Portugal et Espagne et dans les colonies, et c'est l'ensemble de ce monde qui, en tant que lieu des épreuves et de l'initiation, constitue cet « autre monde ». Comme une forme de destin, ce monde est inéluctable une fois le précédent quitté, c'est en ce monde que le personnage évolue. Ce monde, il se compose des cavernes des cyclopes et des lestrygons, de l'île d'Eole ou encore de celle de Calypso, c'est le monde en attente d'un héros, un monde qui n'existe que par et pour la mise en scène d'un processus d'initiation. Le titre du roman d'Haruki Murakami illustre parfaitement cette image du destin, du lieu attendant la venue du héros. Ce titre vient du nom d'une chanson écrite par Mademoiselle Saeki qui finira par marquer Kafuka Tamura et qui l'entraînera vers l'inceste et vers la réalisation de la prophétie œdipienne du roman. La nature, le décor, se trouve ici à l'intérieur du jeune héros, et selon Alain Billault, le titre « fait [...] de lui [Kafuka Tamura] le semblable d'Ulysse qui regarde les flots depuis le rivage de l'île où le retient la nymphe Calypso et d'où il va s'embarquer pour tenter de rentrer à Ithaque »⁹². Xavier Garnier explique aussi que

⁹⁰ GARNIER, Xavier, Art. cit., p. 444

⁹¹ VOLTAIRE, *Op. cit.*, p. 71

⁹² BILLAULT, Alain, Art. cit., p. 227

le récit initiatique n'a pas besoin de motivation, d'aucun type, et ce puisque le récit se nourrit de la nécessité, du destin. Ce destin transparait à travers le décor, il irradie le héros à chaque instant, les étapes et épreuves ne sont pas rencontrées au hasard, elles attendent la venue de l'initié pour l'initier. Comme dit plus haut, la Rencontre, le destin, les épreuves, tout est à tout moment et en tous lieux.

Un tel type de motivation n'a plus de raison d'être dans le récit initiatique qui se nourrit de la solidarité nécessaire de deux niveaux de temporalité : le temps de l'errance initiatique est nourri à chacun de ses instants du temps étalé de l'attente. La nécessité est inscrite dans le récit lui-même par le biais de cette dualité. Cette conjonction de deux temporalités de nature différente à l'intérieur d'un même récit porte un nom : le destin. Le dispositif initiatique inscrit le destin au cœur de la logique narrative précisément contre le supposé libre arbitre du narrateur.⁹³

Par exemple, quand Kafuka Tamura arrive au seuil du passage vers l'autre monde, le monde secret, caché, il n'est pas surpris de rencontrer les gardiens de la porte : « Je ne suis même pas intrigué. Cette rencontre ne me paraît pas improbable »⁹⁴ et ces derniers ajoutent même à cela : « Nous t'attendions »⁹⁵. Enfin, lors de sa quête de la pierre de l'entrée qui sert à ouvrir une connexion entre les deux mondes, Nakata, entité reliée au héros, ne cesse d'évoquer le fait que cette dernière l'attend, qu'il doit aller à sa rencontre, soulignant encore une fois les notions d'impulsion initiatrice et de destin. Cette utilisation du lieu dans un récit initiatique se retrouve aussi chez Fénelon où Mentor dit à Télémaque : « Les dieux vous aiment et vous préparent un règne plein de sagesse. Tout ce que vous voyez ici est fait, moins pour la gloire d'Idoménée, que pour votre instruction. »⁹⁶, soulignant ainsi que son destin est conditionné par la façon dont le monde qui l'entoure évolue.

De nouveau dans *Kafka sur le rivage*, la question du lien avec la nature et avec l'étape est, au fil des pages du roman, mise en scène, introduite petit à petit. Rapidement une osmose avec la nature est mise en scène et la nature entame son rôle de mère initiatrice.

⁹³ GARNIER, Xavier, Art. cit., p. 450

⁹⁴ *Ibid.*, p. 549

⁹⁵ *Ibid.*, p. 549

⁹⁶ DE SALIGNAC DE LA MOTHE-FENELON, François, *Op. cit.*, p. 375

Je me déshabille entièrement, et sors tout nu sous l'averse.
[...] Les grosses gouttes me frappent comme des cailloux. Ces pointes de douleur semblent faire partie de mon rituel d'initiation. Elles frappent mes joues, mes paupières, ma poitrine, mon ventre, mon pénis, mes testicules, mon dos, mes jambes, mes fesses. Je ne peux même pas garder les yeux ouverts. De cette douleur se dégage un sentiment d'intimité avec le monde, comme si enfin il me traitait justement.⁹⁷

Par la suite, Oshima, proche ami du jeune héros, lui explique que le monde qui l'entoure, ses épreuves et ses facilités, n'est qu'un reflet de son monde intérieur. Ce que cela signifie, c'est que le monde est conditionné pour élever le statut ontologique du héros, et ce, puisqu'il est fait à partir de son propre être.

On pense que ce sont les habitants de la Mésopotamie antique qui ont eu les premiers l'idée du labyrinthe. Ils lisaient le futur dans des entrailles d'animaux – et sans doute d'hommes – sacrifiés. Ils en observaient les dessins complexes qui leur permettaient d'interpréter l'avenir. A l'origine, la forme du labyrinthe s'est inspirée de celle des boyaux. Autrement dit, le principe du labyrinthe existe déjà à l'intérieur de toi. Et il correspond au labyrinthe extérieur à toi.⁹⁸

En effet, si le monde est conçu comme une version agrandie de l'intérieur du personnage, il se compose comme un reflet de son propre être et devient de ce fait un enchaînement d'étapes parfaitement adaptées au personnage puisqu'elles découlent de ses faiblesses, peurs ou encore incertitudes. Ce monde labyrinthique est le parfait exemple du monde initiatique en tant que support de l'initiation, et ce, puisqu'il naît du besoin même d'initiation.

⁹⁷ 村上, 春樹 [MURAKAMI Haruki], *Op. cit.*, p. 186

⁹⁸ 村上, 春樹 [MURAKAMI Haruki], *Op. cit.*, p. 481

B) De l'objet de quête au cœur philosophique : le pays-perdu

Parmi tous les lieux qui supportent l'initiation et le voyage initiatique, il en est un qui se différencie des autres : le pays-perdu. Ce dernier est un décor à part entière, il est, sur le chemin du héros, le lieu qui se rapproche le plus d'un monde fait selon la vision d'un initié. A l'inverse du monde réel qui souvent est en conflit avec le personnage d'un récit initiatique, ce monde est celui qui l'accueille et lui correspond.

a) A la recherche du pays-perdu

La question du voyage au pays-perdu a pour elle la difficulté de se poser de différentes façons. En effet, un récit initiatique peut posséder une étape qui correspond à cette question ou peut entièrement reposer dessus. Le voyage initiatique peut soit être un voyage initiatique passant par le pays-perdu, soit un voyage initiatique mettant en scène la quête du pays-perdu. Pour Raymond Rogé, « Le voyage au pays-perdu est [...] une détermination du voyage initiatique »⁹⁹ et le récit complet est en fait construit autour d'un contraste entre les autres mondes et le monde du pays-perdu, de l'Eldorado.

Pour ce dernier [Le voyage], il suffit de préciser qu'il s'amorce par l'interprétation d'indices énigmatiques et malgré de multiples mises en garde et avertissements. Souvent des personnages vénérables guident les voyageurs sur une partie du trajet ou prodiguent des conseils indispensables. Chemin faisant les obstacles entravent la progression, les épreuves se multiplient, les étapes heureuses alternent avec les vicissitudes en des repaires de mauvaises coutumes. Petit à petit, le héros parvient au dénuement extrême, subit sa mort symbolique, accomplit sa descente aux enfers avant de triompher des ultimes gardiens du seuil et de voir enfin, tout entier sous son regard, le pays inconnu qu'il avait fixé comme terme à son voyage. Ce pays secret et caché se révèle en outre fermé, souvent interdit : y pénétrer constitue une transgression et, le plus souvent, est-il formellement défendu de le quitter. Les quelques lignes qui précèdent suffisent à montrer la conformité de ce voyage au scénario initiatique.¹⁰⁰

⁹⁹ ROGE, Raymond, *Op. cit.*, p.34

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 19

Dans *Kafka sur le rivage*, ce pays-perdu est au centre de l'intrigue du personnage de Nakata, ce dernier étant censé trouver la pierre de l'entrée, et ce, afin de refermer l'entrée. Cependant, c'est du côté de Kafuka Tamura que le pays-perdu va être plus en détail discuté et introduit. Dès sa première retraite en montagne, Oshima l'ami du jeune héros, va prévenir Kafuka Tamura de ne pas s'enfoncer dans les bois sous peine de s'y perdre, introduisant ici la première piste vers le pays-perdu : « Je dois aussi te recommander de ne pas t'aventurer trop loin dans la forêt. Il faut que tu fasses toujours attention à garder la cabane dans ton champ de vision. Si tu vas trop loin, tu risques de te perdre, et tu auras du mal à retrouver ton chemin »¹⁰¹. Par la suite, lors de sa deuxième retraite en montagne, le protagoniste principal va volontairement s'avancer plus loin dans la forêt, sans pour autant atteindre le point de non-retour, l'entrée tant convoitée.

Le chemin devient de plus en plus étroit au fur et à mesure que j'avance. [...] On ne voit plus de traces d'aménagements. Il devient difficile de dire si le sentier a été tracé par la main de l'homme. Bientôt il disparaît d'ailleurs complètement dans un océan de mousse vert vif. Peut-être reprend-il ensuite, mais je trouve préférable d'attendre une autre occasion pour le vérifier.¹⁰²

Enfin, lors de sa dernière visite à la montagne, Kafuka Tamura va volontairement se perdre, et le terme « perdre » est très important, dans la forêt, et se mettre en quête du pays-perdu dont il soupçonne l'existence. En faisant cela il va dépasser le chemin et donc devenir littéralement un explorateur, il va découvrir, il va voyager, il va s'initier : « Qu'y a-t-il au bout de ce chemin ? Voilà ce que je voudrais savoir. S'il n'y a rien, j'aimerais le savoir aussi. Je *dois* savoir »¹⁰³, « Je m'enfonce vers le cœur de la forêt. *Je suis un homme vide*. Je suis le vide qui dévore la substance. Il n'est rien ici que je doive craindre. Rien. **Et je m'enfonce vers la forêt** »¹⁰⁴.

Dans les œuvres et à travers l'histoire, ce pays est souvent représenté comme un mystère inaccessible au commun des mortels. Ce type de récit est très représenté en anglais ou en espagnol et la découverte de l'Eldorado, de Cibola, d'Iram voire de l'Atlantide sert souvent

¹⁰¹ 村上, 春樹 [MURAKAMI Haruki], *Op. cit.*, p. 157

¹⁰² *Ibid.*, p. 180 - 181

¹⁰³ *Ibid.*, p. 523 - 524

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 531

dans des œuvres de fiction, de quête au personnage qui ne devient assez sage pour avoir accès à ce pays-perdu qu'après avoir surmonté les épreuves qui se dressaient entre lui et son but. Il est important de noter que peu d'œuvres en français mettent en scène ce type de voyage lui préférant le voyage initiatique mythologique ou politique.

Dans le domaine français, les récits de voyages se révèlent moins nombreux que dans le domaine anglo-saxon. Et cette affirmation se vérifie encore plus en ce qui concerne le voyage au pays-perdu. Sous sa forme la plus immédiate ce genre de récit n'est presque jamais abordé par les Français.¹⁰⁵

Ainsi, *Candide* et *Les Aventures de Télémaque* ont un rôle bien spécial, ils sont les modèles, les exemples, du voyage au pays-perdu Français.

b) Le lieu de la sagesse

Cependant, il en est un qui, en ce qui concerne le voyage au pays-perdu, a un statut privilégié : *Candide*. En effet, comme le dit Raymond Rogé, *Candide* est le « récit modèle du voyage au pays-perdu »¹⁰⁶, et ce, pour la simple raison qu'il se distingue des autres par sa mise en scène de son pays-perdu, mise en scène qui aujourd'hui encore reste originale.

Dans l'ensemble des voyages au pays-perdu de la littérature des modernes, *Candide* occupe une place originale, non seulement pour avoir été le premier à présenter la succession bien réglée des étapes du voyage et les caractères constitutifs du pays-perdu – en quoi nous pouvons l'appeler modèle en un sens chronologique – mais encore parce que son pays, l'Eldorado, a un certain nombre de traits qui n'appartiennent qu'à lui, et lui donnent ainsi une physionomie que nous ne retrouverons presque jamais par la suite.¹⁰⁷

¹⁰⁵ ROGE, Raymond, *Op. cit.*, p. 759

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 23

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 201

Cet Eldorado présente de nombreux éléments qui seront repris par la suite dans de nombreuses œuvres mettant en scène le voyage au pays-perdu tels que : la grande quantité d'or et de bijoux disponibles, l'abondance des vivres, le climat chaleureux et accueillant ou encore le travail de la terre. De plus, les mœurs de ce pays sont présentées dans le roman comme simples, agréables et pacifiques, traits qui seront souvent réutilisés. Cependant il possède certains éléments qui lui restent propres : le fait que l'or soit utilisé comme n'importe quel métal, que les pierres précieuses n'aient pas plus de valeur que de simples pavés ou encore le fait qu'il ne soit pas inconnu du monde mais simplement trop difficile d'accès.

Dans l'œuvre de Fénelon, le pays de la Bétique peut s'apparenter au pays-perdu et il n'est fait mention de ce dernier qu'à travers les récits de voyage de Adoam. Ainsi, et à la demande de Télémaque : « Je me souviens que vous m'avez parlé d'un voyage que vous fîtes dans la Bétique depuis que nous fûmes partis d'Égypte. La Bétique est un pays dont on raconte tant de merveilles qu'à peine peut-on les croire »¹⁰⁸, Adoam fait dans *Les Aventures de Télémaque* la description, et ce durant six pages, de ce pays merveilleux où « toute l'année n'est qu'un heureux hymen du printemps et de l'automne, qui semblent se donner la main »¹⁰⁹ où « l'or et l'argent parmi eux [les habitants de la Bétique] [sont] employés aux mêmes usages que le fer »¹¹⁰. Ici c'est le jeu du contraste qui est utilisé pour instruire le jeune ithaïquien, ce dernier compare ce monde parfait avec le sien, gagnant de cette façon l'envie de se transformer et de transformer son monde.

Dans *Candide*, l'Eldorado est au cœur de l'œuvre, il en est la charnière philosophique. Le pays est inaccessible au commun des mortels et c'est le destin, ou le hasard, qui fait s'échouer Candide sur ses rives immaculées : « Enfin ils découvrirent un horizon immense, bordé de montagnes inaccessibles »¹¹¹. L'entièreté du chapitre dix-sept sert à montrer ce paradis terrestre, à en faire l'éloge et donc indirectement à faire la critique du monde qui entoure le personnage de Candide. Bien que Candide soit émerveillé par la beauté de cet environnement, il reste finalement en partie hermétique à son mode de pensée et de vie, et ce, pour la raison qu'il décide de le quitter, certes par obligation, avec le maximum de richesses possible.

¹⁰⁸ DE SALIGNAC DE LA MOTHE-FENELON, François, *Op. cit.*, p. 153

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 154

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 154

¹¹¹ VOLTAIRE, *Op. cit.*, p. 83

Dans tous ces exemples, le personnage trouve dans ce lieu si unique quelque chose de nouveau, d'introuvable ailleurs, il y trouve littéralement un « ailleurs », un lieu plein d'inconnu et donc à la fois de réponses à ses questions et à la fois de nouvelles questions.

IV) Du guide de vie

S'il est possible de dire que le récit initiatique met en scène, en lui-même, une initiation, un développement ou un apprentissage, il est aussi possible de souligner le fait que cette même initiation, ce même développement et ce même apprentissage transparaît dans la réalité et prend une dimension métalittéraire certaine. Assurément ce type de récit montre, à travers la pérégrination du personnage, à travers son évolution, à travers le monde qui l'entoure et les instabilités de ce dernier, une certaine forme de critique de la réalité sociale, politique ou métaphysique contemporaine à l'auteur ou au réalisateur.

A) Du récit d'initiation au manuel d'initiation

a) *Castigat ridendo mores*

Pour tous les érudits la raison du voyage, et plus particulièrement la raison du voyage au Japon, est très simple : « s'instruire tout en se distrayant »¹¹² et « pour tous [les auteurs], il [le voyage] est un moment d'ouverture du regard et de mise à l'épreuve du réel, intégré à la formation »¹¹³. Il n'est donc pas étonnant que, à l'intérieur même de la mise en place d'un récit narrant le voyage initiatique d'un personnage, soit intégrée une certaine forme de morale initiatique, un manuel de vie. L'amusement et l'intérêt servent un dessein moral, hors de l'œuvre : celui de l'instruction du lecteur et de la critique de la société. Selon Roland Eluerd, le récit initiatique est la meilleure forme possible d'enseignement, et ce, puisqu'à l'inverse des manuels, il pourvoit à tous les besoins du lecteur, lui fournissant les connaissances et l'amusement.

Au moment où je rédige cet article, je reçois une carte de vœux d'un ami berlinois. Et soudain, un rapprochement me vient à l'idée. Il y a deux paysages de ruines dans *Candide* : le Vestphalie et Lisbonne. La guerre et le tremblement de terre. Le voyageur d'aujourd'hui trouve à

¹¹² SIARY, Gérard, *Op. cit.*, p. 404

¹¹³ ARMEL, Aliette, *Art. cit.*, p. 48

Lisbonne les ogives noircies de l'église Carmo et à Berlin, le clocher déchiqueté de l'église du Mémorial. Le tremblement de terre et la guerre. Impressionnante actualité du texte de Voltaire. Que les spécialistes des sciences de l'éducation aillent maintenant me faire tenir tout cela dans un manuel de pédagogie ! Et qu'ils n'oublient rien : ni le texte, ni l'article, ni les guides, ni les romans d'espionnage, ni la pluie, . . . rien. Je n'en démords pas : la seule pédagogie qui tienne c'est celle de l'inspiration. A cette inspiration, les techniques littéraires et sémiotiques apporteront des matériaux utiles. Si elle manque, ces techniques écraseront le maître et la classe sous une rhétorique vide de sens et pleine d'ennui. Or, le lecteur en conviendra, j'en suis certain, s'ennuyer avec les contes de Voltaire il faut quand même le vouloir !¹¹⁴

Au Japon, Benkei est un personnage majeur du folklore et, de ce fait, représente un modèle à suivre, un idéal à atteindre. Selon René Sieffert, « Benkei apparaît, tantôt sous des traits héroïques, tantôt sous l'aspect d'un bouffon »¹¹⁵ et « il convient de rappeler que celui-ci est aussi le personnage principal des trois *nô* les plus appréciés du public populaire, les plus souvent diffusés [...] Ce qui vaut à notre héros d'être de nos jours encore, [...] l'un des sujets favoris illustrant [...] les raquettes que l'on offre aux petites filles ou les cerfs-volants qui font la joie des garçons »¹¹⁶. L'œuvre *L'Histoire de Benkei* sert d'approche littéraire à l'enseignement des mœurs religieuses par exemple, Benkei restant malgré ses exactions un moine. De plus, la mise en scène de sa vie pleine de combat auprès de Minamoto no Yoshitsune souligne les notions de courage et de loyauté, chères aux contemporains de l'auteur. Ainsi, son côté presque picaresque amplifie par contraste l'importance de ces bonnes actions et sa manière de les réaliser, le tout dans un but tout à fait didactique, initiatique. L'œuvre de Voltaire correspond plus ou moins de la même façon à cette idée du récit initiatique. En effet, bien que Voltaire ne voit dans ces petits écrits, dans ses contes philosophiques, que des passe-temps, il est important de souligner à quel point ces derniers servent finalement de manuels de vie. Si *Candide* fait des erreurs, critique et conspue, c'est assurément dans le seul et unique but de souligner et de pointer du doigt les mœurs de son siècle et donc de celui de Voltaire. Pour ce qui est du film de Michael Dudok De Wit, ce dernier bien plus contemporain propose assurément une réflexion sur la nature, sur son importance pour la vie de l'homme et la vie en général. Si les problèmes écologiques sont pointés du doigt dans ce film muet, qui ne laisse

¹¹⁴ ELUERD, Roland, « Candide et la pédagogie », in *L'information Grammaticale*, n°22, 1984, p. 17

¹¹⁵ ANONYME, *Op. cit.*, p. 10

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 10

finalement place qu'aux sons du monde vert, c'est plus que logiquement dans le but de montrer aux yeux du monde les erreurs que l'homme fait au quotidien.

Ainsi, les récits initiatiques servent à enseigner, à instruire, à initier le lecteur. Pour Xavier Garnier, le récit initiatique se décompose en deux parties : le récit de l'initiation ou le récit servant à initier.

Il est deux façons de comprendre la notion de récit initiatique : il s'agit soit de récits que l'on raconte dans un contexte initiatique, soit de récits qui racontent l'initiation d'un personnage. La définition même du récit initiatique pose ainsi problème : s'agit-il d'initier l'auditeur ou bien simplement de lui raconter le parcours initiatique d'un autre ?¹¹⁷

b) Vers une critique et une redéfinition de la société

Outre le simple lecteur, qui bien sûr est la cible de la majorité des récits d'initiation, certains types de lecteurs demandent un traitement du voyage initiatique plus précis, plus spécifique. Ainsi, comme le dit Jacques le Brun, « il ne faudrait pas [...] considérer le Télémaque, comme certains seraient tentés de le faire, comme un roman initiatique »¹¹⁸, mais plutôt comme une œuvre didactique ayant pour but de former le prochain roi du royaume de France, en tant que roi chrétien. Fénelon, lorsqu'il écrit *Les Aventures de Télémaque* pour son royal lecteur, le fils du Dauphin de France, met dans son récit certaines informations et caractéristiques bien liées au destinataire de l'œuvre. Le « dispositif didactique élaboré par Fénelon pour son élève royal, a pour horizon la reconquête de la nature [du jeune Dauphin], voire sa conversion »¹¹⁹ et c'est dans ce but, qu'il va faire des aventures de Télémaque le reflet de l'éducation de son élève. Finalement, ce type de travail plus universitaire qu'artistique souligne le fait qu'il est tout à fait possible d'influer sur le réel à partir d'œuvres et donc que le récit initiatique a une place qui dépasse le cadre du simple récit papier ou audiovisuel.

De cet abîme sortit un prince affable, doux, humain, modéré, patient, modeste, pénitent, et autant, et quelquefois au-delà de ce que

¹¹⁷ GARNIER, Xavier, Art. cit., p. 443

¹¹⁸ *Ibid.* p. 21

¹¹⁹ LEPLATRE, Olivier, Art. cit., p. 181

son état pouvait compter, humble et austère pour soi. Tout appliqué à ses devoirs et les comprenant immenses, il ne pensa plus qu'à allier les devoirs de fils et de sujet avec ceux auxquels il se voyait destiné.¹²⁰

C'est pour cette raison qu'il est possible dans le roman de noter en de nombreux endroits des critiques faites à propos du règne de Louis XIV, que Fénelon ne considérait pas comme un bon roi chrétien. En effet, dès le début de l'œuvre, Mentor, toujours projection de Fénelon, exprime le fait qu'il veut faire de Télémaque un roi aussi bon, si ce n'est meilleur, que son père Ulysse et dans ce but va au cours du roman le guider. De plus, un reproche est fait envers le roi à travers ses choix de ministres qui sont critiqués au XI^{ème} livre lorsqu'est dressé le portrait de Louvois à travers celui de Protésilas. Enfin, Fénelon fera à travers Mentor et Télémaque au livre XVIII un portrait du métier de roi, portrait totalement opposé à la vision du roi soleil, soulignant fortement le fait qu'il considère que le roi ne fait pas bien ce qu'il devrait faire. Comme nous l'avons vu plus haut, Télémaque critique cette vision de la condition de roi et André Blanc interprète cette critique comme une critique miroir, dirigée vers Louis XIV qui pense le « métier » de roi d'une manière que Fénelon juge mauvaise.

Si toutes ces choses sont vraies, l'état d'un roi est bien malheureux. Il est l'esclave de tous ceux auxquels il paraît commander il est fait pour eux, il se doit tout entier à eux [...] il ne peut rien faire ni pour sa gloire, ni pour son plaisir [...] il est l'homme le moins libre et le moins tranquille de son royaume ; c'est un esclave qui sacrifie son repos et sa liberté pour la liberté et la félicité publique.¹²¹

Cette vue est tout à l'opposé de celle de Louis XIV, pour qui « le métier de roi est grand, noble, délicieux ». Fénelon le présente comme une croix [...], toute la gloire du prince est de « faire garder les lois », car « celle de se mettre au-dessus des lois est une gloire fautive qui ne mérite que de l'horreur et du mépris ». Il n'a pour récompense que l'ingratitude, tout au moins immédiate.¹²²

¹²⁰ SAINT-SIMON, *Mémoires*, Tome IV, éd. Yves Coirault, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, Paris, 1985, [1711-1714], p. 415

¹²¹ DE SALIGNAC DE LA MOTHE-FENELON, François, *Op. cit.*, p. 400

¹²² BLANC, André, « Au dernier livre du *Télémaque*, Rencontre du Père ou passage du divin » in *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1980, p. 705

Cet impact qu'a le récit initiatique sur la réalité du lecteur semble donc parfaitement tangible, et si « le résultat apporta la preuve, unanimement reconnue comme un miracle, que l'instruction des rois pouvait et devait participer au processus de civilisation des mœurs engagé par le siècle »¹²³, il est important de voir que dans le contexte du XVIIème siècle, et même dans l'absolu, du XXème et XIXème siècle, cet impact a une portée plus grande que le simple individu, allant jusqu'à des changements sociétaux. L'initiation rayonne, irradie le monde et dépasse le simple cadre du récit, elle n'est plus simplement papier mais prend une dimension réelle. A travers le récit, l'initié ; personnage ou lecteur ; obtient un nouveau rôle : celui d'initiateur, il devient celui qui transmet autour de lui, il devient le lien entre l'unique et le tout, entre l'individu et la société, le commun et le supérieur. La fiction est le catalyseur de l'initiation, elle sert de miroir, d'exemple, sans pour autant forcer l'évolution du lecteur. L'efficacité du processus d'enseignement à travers et grâce au récit initiatique est donc parfaitement confirmée.

Il se déploie selon une double perspective. Il s'agit, en un premier effet, de corriger le naturel d'un prince et lui inspirer la sagesse de gouverner. Mais, à travers lui, Fénelon cherche à repenser le champ politique, l'humain est face au péril de sa dénaturation, comme le terrain du retour à un rapport apaisé des hommes avec eux-mêmes, entre eux et au monde.¹²⁴

Cependant le livre ne se referme pas, comme s'il s'agissait d'une vérité définitive, sur les paroles d'un maître; le savoir philosophique et didactique n'est pas le dernier terme de la fiction. De ce fond d'épreuves que le récit pédagogique encourage pour faire naître le roi, une autre parole se détache. Le choix du régime fictionnel confère aux propos de Fénelon une force qui permet l'instruction mais la dépasse aussi, et peut-être la contredit ou la déporte; il donne au projet une forme suggestive conduisant le lecteur dans une direction plus secrète et peut-être plus élevée.¹²⁵

Si le récit d'initiation a pour but didactique l'évolution du lecteur et de la société qui l'entoure, il est alors logique que cette dernière soit, dans la diégèse même du récit étudiée et critiquée. *Candide* correspond donc à une sorte de mise à plat du XVIIème siècle, avec tous ses vices et ses défauts, et ce, dans le but de les corriger. Ainsi, si « la structure temporelle du conte

¹²³ LEPLATRE, Olivier, Art. cit., p. 181

¹²⁴ *Ibid.*, p. 181 - 182

¹²⁵ *Ibid.*, p. 195

ne concorde avec aucune chronologie "normale" sinon celle d'une sorte d'état du monde vers le milieu du XVIIIème »¹²⁶ c'est pour mieux, à travers l'initiation du personnage, montrer la voie de sa propre initiation au lecteur. Cette mise à plat mène à une pérégrination faite de péripéties qui servent chacune de point de lancement à une critique différente de la réalité sociétale.

Conséquences. Candide court moins de lieu en lieu que de thème en thème. La Vestphalie ravagée, c'est la guerre. Amsterdam, c'est l'intolérance des prêcheurs de vertu et la générosité du bon anabaptiste (épisode calqué sur l'évangile du Bon Samaritain). Le Nouveau-Monde : le rêve de l'Eldorado mais aussi le pouvoir des Jésuites et l'esclavage. A Paris, Candide trouve la futilité, la sottise, le mensonge, le vol, toutes les traîtrises. A Portsmouth, l'injustice. Etc. Candide ne parcourt pas la Carte du Tendre mais celle du Mal, et la belle, à l'arrivée, n'est plus très belle.¹²⁷

Dans le film de Takeshi Kitano, la critique de la société japonaise passe par le thème même du film : le retour à l'enfance. Dans une société où le travail, le sérieux quotidien et le respect des règles sont mis en avant, ce qui est critiquable, aux yeux du réalisateur japonais, c'est la perte d'indépendance, de rêve, l'absence de transgression. Comme il est possible de le voir sur les figures 20 et 21, le personnage s'initie et trouve dans son initiation un cadre familial, mais il est important de souligner que si l'on continue le dézoom en plan fixe pour encore augmenter le cadre de cette scène, il est possible de voir apparaître l'indication suivante : « pelouse interdite » (Voir Fig. 28).



Fig. 28, 51^{ème} minute du film *L'Été de Kikujiro*

¹²⁶ ELUERD, Roland, Art. cit., p. 16

¹²⁷ *Ibid.*, p.

Le récit initiatique dépasse donc le cadre de la fiction et permet, en mettant en scène une initiation interne, d'engendrer une initiation externe, et ce, à travers le principe de roman d'apprentissage. Du simple conte philosophique au miroir des princes, l'initiation se développe dans de nombreux cadres et pour des cibles variées. En outre, l'enseignement des mœurs devient une pérégrination, mais le troisième degré ne s'atteint qu'avec une réflexion sur le sacré, réflexion que le récit initiatique met elle aussi en place.

B) De la didactique des mœurs et de la morale

Le voyage initiatique didactique est en réalité une sous-catégorie du voyage initiatique et, comme sa nature même de sous-partie l'impose, il est incomplet. En effet, il correspond à une part désacralisée du voyage initiatique alors que celui-ci, lorsqu'il est pris dans sa globalité, enseigne de nombreux principes religieux ou spirituels au lecteur.

« Quiconque a beaucoup vu peut avoir beaucoup retenu... » Le voyage qui « forme la jeunesse », voyage didactique où s'acquiert l'expérience de la vie, qui permet seulement de « vivre entre ses parents le reste de son âge », ce voyage est aux antipodes du voyage romantique. Pour le romantisme, tout voyage est une quête du Graal, une aventure non pas humaine, mais sacrée.¹²⁸

a) L'initiation spirituelle

En effet, l'initiation fait dans un voyage initiatique un lien plus qu'imposant avec les composantes sacrées du monde réel, et ce, en mystifiant ou en spiritualisant ces mêmes composantes pour, sans leur faire perdre leur part supérieure, les intégrer au récit, au voyage et à la quête du personnage. « L'initiation ne remplit pas seulement une fonction sociale ; certes elle règle les rapports du sujet avec ses semblables, mais aussi avec l'univers et, éventuellement, avec le sacré »¹²⁹, elle permet d'élever le lecteur et de tourner son regard vers le supérieur. Ainsi, le sacré, au même titre qu'il permet l'élévation du personnage, permet l'élévation du lecteur, permet de se redéfinir grâce à une nouvelle perspective offerte par le monde du mythe : « En même temps qu'une entrée dans la société, c'est une entrée dans le mythe qu'opère l'initiation, et c'est le mythe qui va permettre de surmonter les contradictions qui existent entre les désirs (et fantasmes) individuels et collectifs »¹³⁰. Ce rapport au divin, qui permet dans la réalité d'y être confronté de façon indirecte, se fait dans le voyage initiatique de trois manières : l'ambiance sacrée, la mort métaphysique et le contact direct avec une entité supérieure.

¹²⁸ VIERNE, Simone, « Le voyage initiatique », in *Romantisme*, Art. cit., p. 37

¹²⁹ ROGE, Raymond, *Op. cit.*, p. 36

¹³⁰ *Ibid.*, p. 36

b) La part spirituelle du contexte global

Premièrement, l'ambiance générale. Celle-ci sert à faire baigner le héros et le lecteur dans un climat spirituel afin d'insinuer plus ou moins subrepticement des réflexions sacrées. Dans *La Tortue rouge* par exemple, il est tout à fait possible de voir de très nombreuses références au mythe de la création. En effet, le héros apparaît sur une terre vierge dont il découvre la beauté et l'étendue (Voir Fig. 29), puis alors qu'il tente de la quitter, il lui est offert une femme pour former une famille (Voir Fig. 30), plus tard une vague ressemblante à celle du déluge détruit sa terre, ses biens et met sa vie en péril (Voir Fig. 31), et enfin alors qu'il meurt il se tourne vers la lumière dans un dernier soupir (Voir Fig. 32). Cette vision parfaitement biblique fait clairement un parallèle entre le sacré et la toute-puissance de la nature, et ce, dans le but d'enseigner à l'homme sa place ainsi que le respect et l'amour qu'il se doit d'avoir pour l'entité supérieure qui l'accueille en son sein.



Fig. 29, 5^{ème} minute du film *La Tortue rouge*



Fig. 30, 32^{ème} minute du film *La Tortue rouge*



Fig. 31, 5^{ème} minute du film *La Tortue rouge*



Fig. 32, 74^{ème} minute du film *La Tortue rouge*

Ce même cheminement biblique peut se retrouver dans *Candide* qui est une version nouvelle, une réinterprétation des étapes de la création de l'homme : *Candide* est chassé de la

Westphalie qui correspond à l'Eden par le père et maître des lieux qui incarne la figure de Dieu, et ce, après avoir goûté au fruit défendu que sont les lèvres de sa bien-aimée. S'ensuit alors une période d'errance durant laquelle il perd toutes ses illusions : « Quoi qu'en dise maître Pangloss, je me suis souvent aperçu que tout allait mal en Westphalie »¹³¹, errance qui le mènera dans la Jérusalem céleste nommée ici Eldorado, pour enfin arriver à la fin de l'œuvre à la terre promise, la Propontide, qu'il se doit de labourer à la sueur de son front pour vivre. De plus, et comme le dit Cunégonde : « Je louai Dieu qui vous ramenait à moi par tant d'épreuves »¹³², Candide n'atteint sa forme finale que grâce aux épreuves que Dieu a placé sur son passage, et que Pangloss résume à la fin de l'œuvre, comme un dernier rappel à la vérité contrastée par la simple réponse du protagoniste principal.

Tous les événements sont enchaînés dans le meilleur des mondes possibles ; car enfin, si vous n'aviez pas été chassé d'un beau château à grands coups de pied dans le derrière pour l'amour de Mlle Cunégonde, si vous n'aviez pas été mis à l'Inquisition, si vous n'aviez pas couru l'Amérique à pied, si vous n'aviez pas donné un bon coup d'épée au baron, si vous n'aviez pas perdu tous vos moutons du bon pays d'Eldorado, vous ne mangeriez pas ici des cédrats confits et des pistaches.¹³³

Dans l'œuvre de Fénelon, à la critique du régime s'ajoute un voile chrétien qui couvre l'œuvre pour mieux couvrir le jeune Dauphin. A de nombreuses reprises Mentor souligne l'importance de la religion qui, selon lui, est supérieure au roi et à tout le reste : « Souvenez-vous qu'un roi doit être soumis à la religion et qu'il ne doit jamais entreprendre de la régler »¹³⁴ ; « Surtout, ô Grecs, aimez et observez la religion. Le reste meurt, elle ne meurt jamais »¹³⁵. Dans le roman de nombreuses références à la Bible sont faites afin de créer des liens entre ses enseignements et le règne du futur roi. Ainsi, au XIIIème livre, le père des dieux, Jupiter, représentation du Dieu chrétien comme le laisse supposer son comportement vis-à-vis de Télémaque, s'exprime en reprenant des mots bibliques et en prônant une pensée croyante. De plus, au livre XVIII, Mentor paraphrase « Je vous donnerai un cœur nouveau, et je mettrai en vous un esprit nouveau; j'ôterai de votre corps le cœur de pierre, et je vous donnerai un cœur de chair. »¹³⁶ en « Voilà à quoi servent les malheurs de la vie. Ils rendent les princes modérés et

¹³¹ VOLTAIRE, *Op. cit.*, p. 145

¹³² *Ibid.*, p. 52

¹³³ *Ibid.*, p. 257 - 258

¹³⁴ DE SALIGNAC DE LA MOTHE-FENELON, François, *Op. cit.*, p. 379

¹³⁵ *Ibid.* p. 273

¹³⁶ Ezéchiel, XXXVI, 26

sensibles aux peines des autres. [...] L'infortune seule peut donner de l'humanité, et changer leur cœur de rocher en un cœur humain. »¹³⁷ et construit de cette façon un lien de parenté entre son œuvre et les textes sacrés. Enfin, au XVIIIème livre toujours, Fénelon fait référence à l'Evangile selon Jean lorsqu'il paraphrase « Puisque vous me connaissez, vous connaîtrez aussi mon Père. Dès maintenant vous le connaissez, et vous l'avez vu. »¹³⁸ en « Bientôt vous le verrez, et vous le connaîtrez, et il vous connaîtra »¹³⁹ afin cette fois-ci d'insister sur la figure mystique du père et sur la transcendance de cette dernière. Enfin, l'œuvre est bercée d'autres références chrétiennes qui servent à créer un climat croyant afin d'insinuer la pensée de l'archevêque de Cambrai dans le cœur du Dauphin. Ainsi, le désert dans lequel vit Philoclès est un topos hérité de la *Vie des Pères* utilisé par Fénelon pour enseigner au Dauphin l'histoire des saints.

c) Le dialogue avec le passé

Deuxièmement, le dialogue des morts. Cet élément sacré sert à mélanger les temps et de ce fait à affranchir le personnage des limites que lui impose sa propre temporalité. Ainsi, « par le dialogue des morts, qui se situe souvent dans les enfers, l'initié renoue avec ses ancêtres et tout le passé lui est en quelque sorte rendu »¹⁴⁰, il apprend sur lui et sur son monde à travers les mots des jugés. L'initiation naît donc dans ce cadre-là du rapport entre le personnage et un élément du sacré.

La nostalgie d'une *renovatio* initiatique, qui surgit sporadiquement des tréfonds de l'homme moderne areligieux, nous semble alors hautement significative : elle serait, en somme, l'expression moderne de l'éternelle nostalgie de l'homme de trouver un sens positif à la mort, d'accepter la mort comme un rite de passage à un mode d'être supérieur. Si on peut dire que l'initiation constitue une dimension spécifique de l'existence humaine, c'est surtout parce que seule l'initiation confère à la mort une fonction positive : celle de préparer la « nouvelle naissance », purement spirituelle, l'accès à un mode d'être soustraits à l'action dévastatrice du temps.¹⁴¹

¹³⁷ DE SALIGNAC DE LA MOTHE-FENELON, François, *Op. cit.*, p. 399 - 400

¹³⁸ Jean, XIV, 7

¹³⁹ DE SALIGNAC DE LA MOTHE-FENELON, François, *Op. cit.*, p. 406

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 46

¹⁴¹ ELIADE, Mircea, *Op. cit.*, p. 282

La notion d'initiation se trouve donc aussi dans le lien à l'autre ou au monde. Dans *Les Aventures de Télémaque* par exemple, il est possible de dire que « l'approche du divin s'obtient par l'obéissance à la loi » et c'est cette obéissance, ce lien de subordination qui permet à Télémaque d'apprendre des autres, du père, du monde et de tendre vers le divin. Fénelon laisse d'ailleurs dans son œuvre des indices clairs du rapprochement qu'il opère entre le père et le divin. Par exemple, Télémaque confesse à Mentor : « Je sentais bien dans cet inconnu je ne sais qui m'attirait à lui et remuait mes entrailles »¹⁴², paroles qui rappellent celles de Saint Luc : « Est-ce que notre cœur n'était pas tout brûlant en nous tandis qu'il parlait et nous découvrait les Ecritures ? »¹⁴³. De plus, lors de la catabase, la description des Champs Elysées est fortement influencée par la tradition chrétienne, les bons étant baignés de lumière, dans une plénitude sainte et ne faisant tous ensemble « qu'une seule voix, une seule pensée, un seul cœur »¹⁴⁴. Dans le roman d'Haruki Murakami, le passage dans le monde des morts correspond au plus haut lien possible avec le sacré et, en tant que tel, représente la dernière étape de l'initiation de Kafuka Tamura. La conclusion de cette initiation est d'ailleurs soulignée dans le dialogue final entre Oshima et Kafuka Tamura lorsque le premier dit au héros « tu as mûri, on dirait »¹⁴⁵. Enfin, dans *L'Été de Kikujiro* c'est à travers le rêve, ou plutôt le cauchemar, que se fait ce lien (Voir Fig. 33).



Fig. 33, 40^{ème} minute du film *La Tortue rouge*

d) L'apparition du Divin

Si l'initiation naît du rapport au divin, il est aussi possible de noter que l'initiation, dans le cadre d'un voyage initiatique, est aussi celle qui mène le personnage, et donc indirectement le lecteur, au divin. Les épreuves sont celles posées par Dieu au mortel qu'est le héros dans le but et de le former et de le mener vers lui. Cette initiation spirituelle procède d'une telle façon qu'elle change les natures du héros et du lecteur pour leur ouvrir de nouveaux horizons.

¹⁴² BLANC, André, Art. cit., p. 705

¹⁴³ Luc, XXIV, 32

¹⁴⁴ DE SALIGNAC DE LA MOTHE-FENELON, François, *Op. cit.*, p. 319

¹⁴⁵ 村上, 春樹 [MURAKAMI Haruki], *Op. cit.*, p. 157

Les épreuves de Télémaque correspondent à ce qu'en termes de mystique, on nomme la vie purgative. Ce n'est qu'après les avoir accomplies que l'âme peut connaître la vie illuminative, avant de parvenir enfin à la vie unitive. Les Aventures de Télémaque s'arrêtent à la première illumination, encore tout imparfaite et plutôt pressentie que connue.¹⁴⁶

Cette dernière forme d'initiation spirituelle, celle qui passe par le contact direct, ne se présente que dans l'œuvre de Fénelon et dans celle d'Haruki Murakami. Ainsi, l'apparition de Minerve à la fin de l'œuvre du philosophe français, où la déesse reprend les différentes étapes du voyage du jeune ithaquien, où elle lui révèle qui est la figure du père qu'il vient de rencontrer et que son voyage touche à sa fin ; le tout alors que le reste des personnages dort et qu'il est seul à pouvoir la voir ; peut au complet être associée à une révélation comme l'explique André Blanc. Dans l'œuvre japonaise, c'est « le faux colonel [qui] incarne [...] le mythe métaphysique, celui du sens qui circule dans l'univers pour y mettre, autant que possible, de l'ordre »¹⁴⁷ et sa rencontre avec l'ami de Nakata permet l'élévation de ce dernier. Cette rencontre mystique est celle qui donne dans l'absolu son sens à l'œuvre puisqu'elle permet de relier entre eux tous les éléments de cette dernière. Ainsi, « le sens apparaît [...] dans le récit par sa mise en relation avec une réalité préexistante et qui lui est extérieure, le mythe du sens incarné par le faux Sanders »¹⁴⁸.

¹⁴⁶ BLANC, André, Art. cit., p. 703

¹⁴⁷ BILLAULT, Alain, Art. cit., p. 238

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 240

Conclusion

Si depuis quelques années, l'occident s'ouvre peu à peu à la culture chinoise et coréenne, c'est bel et bien la culture japonaise qui s'est en premier fait sa place parmi les œuvres cultes et classiques de ces cinquante dernières années. Alors que les universitaires découvrent et redécouvrent des chef-d'œuvres anciens, grâce par exemple aux presses orientalistes de France, il leur arrive en parallèle de nombreuses nouvelles créations tout autant qualitatives. Avec ces œuvres anciennes et nouvelles, de nombreuses nouveautés littéraires sont découvertes mais l'analyse de ces nouveautés demande qu'un lien scientifique soit tracé entre l'hexagone et le pays du soleil levant. Si dans les nombreux thèmes artistiques qui rassemblent les cultures s'en trouvent de nombreux qui lient la France au Japon, c'est assurément celui du voyage initiatique qui nous montre à quel point ces deux pays se ressemblent. Pour les deux, la littérature touche au savoir et, comme nous l'avons montré, il n'est rien de mieux pour la diffuser que le récit initiatique. Dans l'essence même du mot « littérature » en français se trouve cette notion de chose écrite, d'acquisition d'une connaissance et en japonais le terme « *bungaku* », qui signifie littérature, correspond lui au fait, par les lettres et les récits, de s'élever moralement. La place du voyage initiatique prend donc une signification particulière.

C'est à la fin du XX^{ème} siècle qu'un mot japonais vint correspondre au français « littérature » et à ses équivalents dans les langues de l'Europe occidentale. Ce terme, *bungaku*, existait au Japon depuis longtemps, mais avec un sens totalement différent. Il vient en effet du chinois *wenxue*, qui désigne, depuis Confucius, l'étude des classiques à des fins d'élévation morale.¹⁴⁹

Comme nous l'avons vu, les définitions pures de l'initiation et du voyage initiatique permettent parfaitement de souligner les semblances et ressemblances qu'il y a entre les œuvres françaises et japonaises. L'initiation rayonne, elle éclaire le personnage, l'homme et le lecteur, et ce, partout à travers le monde. Son support, le personnage du récit initiatique, le héros, a pour traits principaux de son comportement des motifs, des inchangeables qui ne fluctuent pas. Son double et ses « autres » qui l'entourent suivent eux aussi des lignes directrices immuables mais originales dans leur traitement. Jusque dans ses éléments et détails, le récit initiatique se définit

¹⁴⁹ BAYARD-SAKAI, Anne – ROVERSE, Maxime, Art. cit., p. 58

par un pattern classique, simplement revisité en fonction du sujet. Ainsi, le décor, en tant que cadre et lieu de l'initiation, se compose suivant des canons bien précis. L'initiation n'accepte pas de changement de nature pour elle-même, seules quelques différences de degrés peuvent à la rigueur venir, pour le divertissement du lecteur, rendre l'histoire originale.

Cette absence de différence de nature, de différence fondamentale, permet d'affirmer certes l'indépendance de l'initiation vis-à-vis de son créateur, de son lieu de création ou encore de son époque comme nous l'avions supposé dans l'introduction, mais aussi d'affirmer la similarité qui existe entre les œuvres japonaises et les œuvres françaises portant sur ce sujet. Sans cette affirmation, cette vérité, presque mathématique, il est impossible de penser deux œuvres appartenant à ces deux cultures sous un même angle et sous un même rapport. Le fait d'être en mesure de la démontrer permet d'appliquer aux œuvres japonaises les définitions, constats, études déjà données ou effectuées sur des œuvres françaises, et inversement. Ainsi, et à la lumière de ce fait, il est possible de placer dans une même réflexion toute œuvre, qu'elle soit japonaise ou française, sur un pied d'égalité et de comparaison. De ce fait, la recherche scientifique s'offre un plus grand champ d'étude et obtient un accès légitime aux œuvres japonaises. Si l'on ajoute à la réflexion le fait que des études basées sur des corpus franco-anglais existent déjà, il est même possible d'augmenter le constat précédent premièrement aux comparaisons franco-anglaises mais aussi et surtout deuxièmement aux comparaisons anglo-japonaises. Dans l'absolu, et à la vue du fait que ce constat s'enrichit à chaque nouvelle approche faite avec une culture supplémentaire, il est même possible, avant de le démontrer par des recherches de façon empirique, d'entrevoir le fait que toutes les œuvres appartenant au type du récit initiatique soient liables entre-elles. Cette vision du corpus du récit initiatique permise par l'ouverture du champs d'étude à une troisième culture, la culture japonaise, laisse ainsi entrevoir de très nombreuses découvertes et réflexions permettant encore et toujours d'affiner la définition de l'initiation en la complétant par des éléments toujours nouveaux et innovants.



Fig. 34, PEARSE CRANCH, Christopher, *Standing on the Base Ground... I Become a Transparent Eyeball*, 1836-1838

Si le récit initiatique est indépendant du cadre dans lequel il est conçu, il devient le lien parfait entre toutes les littératures, entre tous les arts du monde. La poésie de cette affirmation repose dans la nécessité qu'à l'homme à voyager (Voir Fig. 41), dans son besoin d'aventure et de découverte. Le récit initiatique prend la place du phare des hommes, les guidant vers une certaine forme de partage, de lien, d'entremêlement.

LOUIS Cassandre.

Bibliographie

Corpus

- ANONYME, 弁慶物語 [Benkei Monogatari] [L'Histoire de Benkei], in 室町物語集上 [Muromachi Monogatarishū] [Collection d'histoires de l'époque Muromachi], ed. 市古貞次 [ICHIKO Teiji], coll. « 新日本古典文学大系 » [Shin Nihon Koten Bungaku Taikei] [Nouveau contour de la littérature classique du Japon], 株式会社岩波書店 [Kabushiki Gaisha Iwanami Shoten] [Iwanami Shoten], Japon, 1989, traduction de SIEFFERT René, coll. « Tama », Presses Orientalistes de France, Cergy, 1995, [XIV-XVI]
- DE SALIGNAC DE LA MOTHE-FENELON, François, *Les Aventures de Télémaque*, coll. « Folio », Gallimard, Paris, 1995, [1699]
- VOLTAIRE, *Candide ou l'Optimisme*, coll. « Folio Classique », Gallimard, Paris, 2015, [1759]
- 北野, 武 [KITANO Takeshi], 菊次郎の夏 [Kikujirō no natsu] [L'Été de Kikujirō], バンダイビジュアル株式会社 [Bandai Bijuaru Kabushiki Gaisha] [Bandai Visual Company], 日本ヘラルド映画株式会社 [Nippon Herald Eiga Kabushiki Gaisha] [Nippon Herald Films], オフィス北野 [Office Kitano] [Office Kitano], 株式会社エフエム東京 [Kabushiki Gaisha Efu Emu Tōkyō] [Tokyo FM Broadcasting Co., Ltd], 2002, DVD, [1999]
- 村上, 春樹 [MURAKAMI Haruki], 海辺のカフカ [Umibe No Kafuka] [Kafka sur le rivage], 株式会社新潮社 [Kabushiki Kaisha Chinshōsa] [Chinshōsa], Japon,

traduction de ATLAN Corine, coll. « Littérature étrangère », Belfond, Paris, 2006, [2002]

- DUDOK DE WIT, Michael (Réalisateur), *La Tortue rouge*, 株式会社スタジオジブリ [Kabushiki Gaisha Sutajio Jiburi] [Studio Ghibli], Wild Bunch, Why Not Production, 2016, DVD

Ouvrages critiques

Ouvrages portant sur le thème du voyage initiatique :

- SAINT-SIMON, *Mémoires*, Tome IV, éd. Yves Coirault, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, Paris, 1985, [1711-1714]
- ALAIN, *Propos de littérature*, Gonthier, Genève, 1969, [1934]
- CAMBELL, Joseph, *Le héros aux mille et un visages*, coll. « J'ai Lu Bien-Etre », J'ai Lu, Paris, 2013, [1949]
- ELIADE, Mircea, *Initiation, rites, sociétés secrètes*, Gallimard, Paris, 1992, [1958]
- VIERNE, Simone, « Initiation et imagination créatrice », Thèse de doctorat en Littérature française, sous la direction de BOURGEOIS René, Grenoble, Grenoble 3, 1972
- BRION, Marcel, *L'Allemagne romantique*, Tome 3, Albin Michel, Paris, 1977
- ROGE, Raymond, « L'aventure du voyage au pays-perdu dans le roman français de Voltaire à nos jours », Thèse de doctorat en Littérature française, sous la direction de SICARD Claude, Toulouse, Toulouse 2, 1986

- SIMONDON, Gilbert, *L'Individuation psychique et collective*, Aubier, Paris, 1989
- JACOB, Christian, *Géographie et ethnographie en Grèce ancienne*, coll. « Cursus », Armand Colin, Paris, 2017, [1991]
- CIPRIANI, Fernando, « *Télémaque* roman pédagogique. Quelques nouvelles orientations des études », in *Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde*, 2003

Ouvrages portant sur le Japon :

- COLLECTIF, *Dictionnaire historique du Japon*, coll. « Monde Asiatique », Maisonneuve & Larose, Paris, 2002, [1963-2000]
- SIARY, Gérard, « Les voyageurs européens au Japon de 1853 à 1905 », Thèse de doctorat en Lettres, sous la direction de BRUNEL Pierre, Paris, Paris 4, 1988
- TSCHUDIN, Jean-Jacques – STRUVE, Daniel, *La Littérature Japonaise*, coll. « Que sais-je ? », Presses universitaires de France, Paris, 2016, [2008]

Ouvrage portant sur la notion de duo :

- JUNG, Johann, *Le Sujet et son double*, coll. « Psychismes », Dunod, Paris, 2015
- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, coll. « Bouquin », Robert Laffont, Paris, 1997, [1969]

Autre :

Rapport-gratuit.com 

- DU BELLAY, Joachim, « 31 », in *Les Regrets*, coll. « Classiques », Le Livre de Poche, Paris, 1558, [2002]
- BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du Mal*, coll. « Folio classiques », Gallimard, Paris, 2001, [1857]
- COLLECTIF, *La Sainte Bible*, ed. Segond Louis, Bible Society, 2006

Articles critiques

Articles portant sur la notion de voyage initiatique :

- CELLIER, Leon, « Le roman initiatique en France au temps du romantisme », in *Cahiers Internationaux de Symbolisme*, n°4, 1964, p. 22 - 40
- VIERNE, Simone, « Le voyage initiatique », in *Romantisme*, n°4, 1972, p. 37 - 44
- BLANC, André, « Au dernier livre du *Télémaque*, Rencontre du Père ou passage du divin », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°5, 1980, p. 699 - 706
- ELUERD, Roland, « Candide et la pédagogie », in *L'information Grammaticale*, n°22, 1984, p. 16 - 17
- GARNIER, Xavier, « A quoi reconnaît-on un récit initiatique ? », in *Poétique*, n°140, 2004, p. 443 - 454
- BILLAULT, Alain, « Œdipe au Japon : mythe et métaphore dans *Kafka sur le rivage* de Haruki Murakami », in *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°1, 2011, p. 225 - 242
- ARMEL, Alette, « Eloge du voyage », in *Le Magazine Littéraire*, n°521, 2012, p. 48 - 87
- LEPLATRE, Olivier, « L'épreuve de la nature dans *Les Aventures de Télémaque* de Fénelon », in *Dix-huitième siècle*, vol. 45, n°1, 2013, p. 181 - 198

Article portant sur le Japon :

- BAYARD-SAKAI, Anne – ROVERSE, Maxime, « La littérature japonaise », in *Le Magazine Littéraire*, n°517, 2012, p. 54 - 89
- BROCKES, Emma, « Grand entretien : Haruki Murakami « Bref, J'ai survécu », in *Le Magazine Littéraire*, n°517, 2012, p. 90 - 94

Articles portant sur la notion de duo :

- BERTHET, Frédérique, « Les figures du double au cinéma », in *Imaginaire & Inconscient*, n°14, 2004, p. 225 – 240
- DE LANLAY, Fabienne, « Du double-tu au double-je. Processus de subjectivisation au décours d'un psychodrame d'adolescent », in *La Psychiatrie de l'enfant*, vol. 56, n°2, 2013, p. 351 - 375

Documents audio critiques

Documents audio portant sur le Japon :

- LEGRAS, Peire – LEMER, Delphine – CÔME, Lise, Entrevue radiophonique avec MONTMAYEUR, Yves – DU MESNILDOT, Stéphane, « Revoir Kitano », in *France Culture*, Diffusé le 25 août 2017

- NA, Somany, Entrevue radiophonique avec THOMAS, Benjamin – LIMOSIN, Jean-Pierre – BINH, N.T., « K comme Takeshi Kitano : "Pour lui, le cinéma est une vertu" », *in France Culture*, Diffusé le 27 octobre 2017

Table des illustrations

| | |
|--|----|
| Fig. 1, Affiche originale japonaise du film <i>L'Été de Kikujiro</i> , 1999..... | 13 |
| Fig. 2, Affiche originale française du film <i>La Tortue rouge</i> , 2016..... | 13 |
| Fig. 13, MEYRIEUX-DREVET Timothée, <i>Schéma du voyage du héros</i> , 2019..... | 29 |
| Fig. 41, PEARSE CRANCH, Christopher, <i>Standing on the Base Ground... I Become a Transparent Eyeball</i> , 1836-1838..... | 82 |

