

Variations littéraires sur l'altruisme cosmique

Étude comparée de la conception du bonheur dans *Le Petit Prince* de Saint-Exupéry et *Train de nuit dans la Voie lactée* de Miyazawa

Mémoire réalisé par
Eléonore Le Boulengé

Promoteur(s)
Kanako Goto & Amaury Dehoux

Année académique 2017-2018
Master [120] en Langues et lettres modernes, orientation générale, finalité didactique

Variations littéraires sur l'altruisme cosmique
Étude comparée de la conception du bonheur dans *Le Petit Prince* de
Saint-Exupéry et *Train de nuit dans la Voie lactée* de Miyazawa



Mémoire réalisé par
Eléonore Le Boulengé

Promoteur(s)
Kanako Goto & Amaury Dehoux

Année académique 2017-2018
Master [120] en Langues et lettres modernes, orientation générale, finalité didactique

Université Catholique de Louvain-La-Neuve

Remerciements

Un mémoire ne se réalise pas seul. C'est pourquoi je tiens à remercier plusieurs personnes qui m'ont accompagnée tout au long de ce projet.

Je souhaite d'abord exprimer toute ma reconnaissance à Madame Goto, pour son aide constante depuis les débuts des recherches, ainsi que la précision, la pertinence et la bienveillance de ses commentaires.

Ma gratitude va également à Mr Dehoux, qui a aimablement accepté de reprendre la promotion de ce travail à seulement quelques semaines de sa remise.

Enfin, je souhaite remercier mes parents, qui ont suivi avec attention l'élaboration de ce travail et m'ont fait part de leurs nombreuses remarques avisées, ainsi que de leurs (nécessaires) encouragements.

Table des matières

Remerciements

Liste des abréviations et notes d'usage	4
---	---

Introduction	5
--------------------	---

Cadre théorique et méthodologique	10
---	----

1. Qu'est-ce que la variation ?	10
---------------------------------------	----

2. Contexte de création de la théorie de la variation	11
---	----

2.1. Situation contemporaine chinoise	11
--	----

2.2. Historique de la discipline	12
---	----

2.2.1. Naissance et École française des influences	12
--	----

2.2.2. École américaine d'analogie	13
--	----

2.2.3. Crise et problématique civilisationnelle	14
---	----

3. Proposition de Cao	16
-----------------------------	----

4. Notre prise de position	19
----------------------------------	----

5. Méthodologie adaptée	20
-------------------------------	----

Préliminaire à l'analyse des œuvres	21
---	----

Étude comparée

Auteurs	23
---------------	----

1. Miyazawa Kenji	24
-------------------------	----

2. Antoine de Saint Exupéry	29
-----------------------------------	----

3. Reflets littéraires	33
------------------------------	----

Réception	35
1. Historique de publication et de réception	35
2.1. Le Petit Prince	35
2.2. Train de nuit	37
2. La question du genre	39
Personnages	42
1. L'Enfant et l'Adulte	42
2. L'Autre	46
2.1. L'autre semblable	46
2.2. L'autre différent	48
3. Les Autres	49
4. La Science	51
5. La Mort	53
6. Comprendre et agir	56
Cadre	57
1. Le cadre spatial	57
1.1. La Terre	58
1.2. Le Cosmos	59
2. Le mouvement	60
3. Le cadre temporel	63
4. Les rites	65

5. À tout moment et en tout lieu	66
Style	68
1. La simplicité du <i>Petit Prince</i>	68
2. La complexité de <i>Train de nuit</i>	71
3. Former et montrer	75
Conclusion	77
Bibliographie	80
Annexes	86

Liste des abréviations et notes d'usage

- Les citations provenant des deux ouvrages sur lesquels porte notre travail sont référencées comme suit : « PP » pour *Le Petit Prince* et « TNVL » pour *Train de nuit dans la Voie lactée*. Les références à l'œuvre japonaise en langue originale sont abrégées par 「銀河」.
- Après sa première occurrence dans notre travail, le titre *Train de nuit dans la Voie lactée* est raccourci en *Train de nuit*.
- Quand il est écrit en police italique, *Le Petit Prince* désigne le titre de l'ouvrage de Saint-Exupéry. Lorsqu'il est écrit en police normale, le Petit Prince fait référence au personnage dans le livre éponyme.

Introduction

*« La perception de soi du poète part de
l'individu, passe par le groupe et la société et
finit par embrasser l'univers des étoiles »*

Miyazawa Kenji¹

*« Pourquoi nous haïr ? Nous sommes solidaires, emportés
sur la même planète, équipage d'un même navire. Et s'il est
bon que des civilisations s'opposent pour favoriser des
synthèses nouvelles, il est monstrueux qu'elles se dévorent ».*

Antoine de Saint-Exupéry²

Depuis l'aube des civilisations, les êtres humains ont tenté de faire sens de l'univers et de la place qu'ils y occupent par l'art et la parole. Dès l'invention de l'écriture, un domaine privilégié pour accomplir cette quête de signification a été la littérature, car celle-ci permet de lier la créativité et la raison à travers la mise en perspective et la suspension du langage et d'ainsi éclairer notre façon de concevoir le monde. Historiquement, les différents peuples géographiquement éloignés n'ont eu que peu d'occasions d'interagir et les éventuels contacts résultaient plus souvent en guerres qu'en relations culturelles éclairées. C'est pourquoi la question universelle de l'existence humaine s'est développée de façon parfois très distincte selon les cultures, et les littératures du monde entier ont parallèlement évolué dans des directions et à des rythmes variés. À l'heure de la mondialisation, les rencontres entre les diverses civilisations sont croissantes. Le brassage des œuvres qui en résulte donne lieu à quelques surprises : certains aspects littéraires et philosophiques présumés intemporels ou

¹ Miyazawa, *Nōmingejutsugaironkōyō* 「農民芸術概論綱要」, introduction. (Traduction de Saunders, dans Katō, *Histoire de la littérature japonaise*, p.288.).

² Saint-Exupéry, *Terre des hommes*, p.148.

universels se révèlent relatifs, tandis que d'autres éléments insoupçonnés apparaissent communs à des cultures éloignées.

C'est une telle surprise littéraire qui est la source de notre travail. En lisant une nouvelle japonaise publiée en 1927 par Miyazawa Kenji, intitulée *Train de nuit dans la Voie Lactée*³, 「銀河鉄道の夜」 (*Gingatetsudô no yoru*) en version originale⁴, nous avons été étonnés par sa ressemblance avec le classique français *Le Petit Prince*⁵, publié en 1943 par Antoine de Saint-Exupéry. Les deux œuvres posent des questions similaires sur l'existence humaine, sur le sens des relations et de la responsabilité ; elles mettent également toutes deux en scène des jeunes garçons qui accomplissent un voyage cosmique durant lequel les personnages élargissent leur compréhension du monde et enfin, elles se terminent par la disparition saisissante d'une figure enfantine. Après quelques recherches, il apparaît pourtant que les deux auteurs n'ont jamais eu connaissance l'un de l'autre et que leur vie a différé en de nombreux points. Ils ont tout de même eu accès à des sources littéraires communes, mais celles-ci ne suffisent pas à expliquer une telle similitude entre des œuvres appartenant à des cultures si éloignées.

D'un côté, le récit japonais se déroule dans une petite ville, lors d'un festival annuel au beau milieu de l'été, durant lequel les habitants garnissent une rivière de lumières. Le personnage principal est Giovanni, un jeune garçon réservé, moqué par ses camarades d'école, particulièrement par un certain Zanelli. Seul un autre garçon avec qui Giovanni jouait étant petit, appelé Campanella, semble éprouver de la compassion pour lui. Après les cours et son petit boulot dans une imprimerie, Giovanni part chercher du lait qui n'a pas été livré ce jour-là pour sa mère malade. En chemin, il croise d'autres élèves de sa classe qui continuent de le tourmenter à propos de son père, car ce dernier est pêcheur et souvent absent. Parmi eux se trouve à nouveau Campanella, qui reste toujours en retrait. Par frustration, Giovanni s'encourt du village et grimpe une colline voisine, sur laquelle il se couche et observe le ciel. Le monde autour de lui commence soudain à changer et l'enfant se retrouve dans une gare, dite « *de la Voie lactée* » (TNVL, p139 ; 「銀河ステーション」, 銀河, p.152). Giovanni embarque alors pour un voyage fantastique à travers le Cosmos, durant lequel il va croiser toutes sortes de paysages et de personnages. Au début de son parcours, il est rejoint par Campanella, avec qui il partage

³ Miyazawa, *Train de nuit dans la Voie lactée*.

⁴ Miyazawa, *Gingatetsudô no yoru*.

⁵ Saint-Exupéry, *Le Petit Prince*.

ses expériences merveilleuses et tisse un lien d'amitié fort. Ensemble, ils réfléchissent sur le sens de ce qu'ils sont en train de vivre et de leurs diverses rencontres. Au fur et à mesure que les passagers du train s'enfoncent dans l'univers, il devient évident que le véhicule emmène en réalité les êtres vers l'au-delà. Giovanni demande alors à son ami qu'ils restent ensemble jusqu'à la fin du voyage et qu'ils œuvrent pour le bonheur universel, mais après avoir formulé sa demande, il se retrouve soudain seul dans le train et doit faire face à sa solitude et sa tristesse. C'est à ce moment qu'il s'éveille sur la colline où il s'était enfui au début du récit. Il reprend ses esprits et descend vers les habitations, pour aller chercher la bouteille de lait qu'il devait amener à sa mère. En arrivant près de la rivière qui traverse la ville, il croise un groupe de personnes, dont le père de Campanella, qui lui annonce que son fils a disparu dans le cours d'eau en essayant de sauver Zanelli de la noyade. Giovanni est sous le choc, mais il ne le reste pas longtemps, car il apprend par la même occasion que son propre père va bientôt rentrer. L'enfant retourne alors rapidement à sa maison, pour apporter la bouteille de lait et la nouvelle à sa mère.

Le récit français, quant à lui, se déroule principalement dans le désert. Le narrateur est un aviateur anonyme dont l'avion tombe en panne dans le Sahara. Il y rencontre un petit garçon mystérieux, qui prétend provenir d'un astéroïde lointain et qui lui demande de dessiner un mouton. Durant plusieurs jours, tandis que l'aviateur tente de réparer son moteur, les deux personnages deviennent amis et l'enfant, surnommé le Petit Prince, raconte son quotidien sur son lieu d'origine, tels que l'entretien de baobabs ou sa relation avec une rose vaniteuse, qui l'a poussé à quitter son astéroïde. Le Petit Prince narre ensuite comment il est arrivé sur terre, en passant d'astéroïde en astéroïde et rencontrant toutes sortes de grandes personnes. Le garçon décrit aussi son parcours sur notre planète et les autres personnages qu'il y a croisés, dont notamment un renard, qui lui a appris le sens de l'amitié et de l'individualité. Après avoir terminé ses histoires, alors que le narrateur est sur le point de faire fonctionner son avion, le Petit Prince s'apprête de son côté à repartir sur son astéroïde pour prendre soin de sa rose. Pour ce faire, il se laisse mordre par un serpent, afin de quitter son corps terrestre et retourner dans l'espace. L'aviateur peine d'abord à accepter ce choix de disparition, mais termine le récit six ans après les faits, en expliquant qu'il s'est quelque peu consolé depuis. Il se demande si le mouton qu'il avait dessiné pour le garçon a mangé ou non la rose et termine en s'adressant au lecteur, implorant de bien vouloir le prévenir si nous revoyons un jour dans le désert le jeune enfant aux cheveux d'or.

Le Petit Prince et *Train de nuit* sont deux récits devenus des classiques de leur littérature nationale, qui se sont répandus à travers le monde. Leur ressemblance a déjà été maintes fois remarquée : lors de la sortie d'une nouvelle traduction de l'ouvrage japonais aux États-Unis, *The Los Angeles Time* écrivait que le livre allait « rappeler *Le Petit Prince* aux lecteurs occidentaux⁶ » ; un article dans un journal argentin parle de Miyazawa comme « l'auteur du *Petit Prince* d'Orient⁷ » ; en Corée du Sud, *The Korean Association of Children's Literature* a publié un article analysant la fonction de la mort dans les deux œuvres⁸ ; au Japon, de très nombreux articles ou sites internet mentionnent cette ressemblance et quelques essais comparent les aspects similaires entre les deux ouvrages, tels que *Train de nuit dans la Voie lactée et Le Petit Prince : point de contact entre deux fantaisies*⁹ (「銀河鉄道と星の王子 : 二つのファンタジーの、接点」) ou *L'Espace vu par Saint-Exupéry, le poète disparu avec Le Petit Prince*¹⁰ (「サン=テグジュペリの宇宙—『星の王子さま』とともに消えた詩人」). Pourtant, bien que les livres et leur auteur aient déjà fait l'objet de recherches poussées, aucune étude comparée académique n'a jamais été réalisée à leur sujet dans la recherche occidentale¹¹. Or, leur richesse thématique laisse à penser qu'une mise en parallèle de ces œuvres pourrait révéler des nouvelles interprétations étonnantes quant à leurs conceptions morales et spirituelles sous-jacentes. De plus, leur similitude peut être le signe de questionnements ou de valeurs partagées entre deux auteurs appartenant à des civilisations différentes, dégagant ainsi les teneurs universelles ou culturelles de tels récits. C'est pourquoi notre travail consistera en une étude comparée des conceptions du bonheur présentes dans *Le Petit Prince* et *Train de nuit*, dans un but de recherche des éléments semblables et différents entre des œuvres appartenant aux civilisations occidentale et japonaise.

Au vu de la situation actuelle où le nombre de publications sur les deux œuvres en Occident est assez restreint, cela laisse une grande ouverture d'angle d'analyse pour notre travail. Cette liberté est évidemment à double tranchant, car elle nécessite dès lors l'élaboration préliminaire d'une méthodologie qui permette de cibler les résultats de la comparaison et de les ancrer dans la discipline de la littérature comparée. Pour ce faire, nous avons choisis de baser

⁶ Notre traduction. Phrase de promotion apparaissant sur la couverture d'une édition américaine du livre : Miyazawa, *Milky Way Railroad*.

⁷ Notre traduction. Marcucci, « El principe de oriente », in *Página 12*, 04/03/2013.

⁸ Sim, « A comparative study on Night of the Milky Way Railway of Miyazawa kenji's and Le Petit Prince of Antoine de Saint-Exupéry's », in *The Korean Association of Children's Literature*, 15, 2008.

⁹ Notre traduction. Takanami, *Gingatetsudô no yoru to Hoshi no ôji : futatsu no fantasy no, setten*.

¹⁰ Notre traduction. Hatayama, *Saint-Exupéry no uchû — « Hoshi no ôjisama » to tomoni kieta shijin*.

¹¹ Un chapitre sera consacré au problème de la réception des œuvres.

notre étude sur la « théorie de la variation », qui est une proposition d'approche méthodologique introduite récemment par Shunqing Cao¹², ainsi que sur le classement des civilisations, suggéré par plusieurs experts dans les années 1980 et 1990¹³. Une partie préliminaire de notre travail expliquera les caractéristiques de ces deux théories, afin de préciser en quoi elles peuvent servir à dévoiler les philosophies contenues dans les deux récits.

Ensuite, le premier chapitre d'étude de *Train de nuit* et du *Petit Prince* sera consacré à leurs auteurs et introduira le contexte de germination des philosophies présentes dans les œuvres, tandis que la partie suivante sur la réception et le genre des deux livres validera l'importance de notre interprétation. Les deux chapitres suivants porteront sur une analyse interne des deux récits : celui analysant les personnages dévoilera l'idée maîtresse de la quête du bonheur qui habite les textes, tandis que le chapitre consacré au cadre spatio-temporel précisera quelle application concrète est proposée pour cette quête. Le dernier chapitre de développement examinera, quant à lui, le style d'écriture, en vue d'apporter des nuances supplémentaires sur la vision qui imprègne les livres et leur appartenance culturelle.

¹² Cao, *The Variation Theory of comparative literature*.

¹³ De la Bastide, *Les Quatre voyages au cœur des civilisations*. & Huntington, *The Clash of Civilizations and the remaking of world order*.

Cadre théorique et méthodologique

Train de nuit et *Le Petit Prince* proviennent de cultures particulièrement éloignées, il est donc essentiel d'établir un socle théorique qui permette de justifier leur comparaison et de cadrer cette dernière. La méthodologie sur laquelle est basée notre mémoire est une adaptation de la « théorie de la variation » de Cao¹⁴, ainsi que des théories des civilisations de Huntington¹⁵ et De la Bastide¹⁶, qui seront dans ce chapitre définies, contextualisées et justifiées.

La théorie de la variation est un principe en littérature comparée introduit à la fin du 20^{ème} siècle, dans le but d'établir un cadre méthodologique qui favoriserait le dialogue entre les chercheurs chinois et internationaux, jusqu'alors presque inexistant. L'auteur de la théorie, le Professeur Shunqing Cao, docteur en Littérature, travaille actuellement à l'Université Normale de Pékin et est professeur invité aux universités d'Harvard et de Cornell aux États-Unis et aux universités de Nanhua, Tamkang et Fu Guang à Taiwan¹⁷. Il publie depuis les années 1990 des articles et essais portant sur la littérature comparée dans le monde académique chinois et occidental. Une monographie reprenant le développement de ses recherches et propositions a été traduite en anglais et publiée en mars 2014 par Springer. C'est principalement sur cet ouvrage que se base le chapitre suivant, qui en résumera le contenu et les enjeux afin d'établir en quoi notre recherche s'est inspirée de la théorie qu'il propose.

1. Qu'est-ce que la variation ?

Avant d'aborder la méthodologie relative à la littérature comparée, il est important de spécifier et de rappeler les principes de base de la variation, qui est premièrement une notion provenant des sciences exactes, par la suite adaptée aux domaines des sciences humaines et sociales. La variation est à l'origine un concept biologique¹⁸ que le Trésor de la Langue

¹⁴ Cao, *Op. Cit.*

¹⁵ Huntington, *Op. Cit.*

¹⁶ De la Bastide, *Op. Cit.*

¹⁷ Cao, *Op. Cit.*, p.XI.

¹⁸ *Ibid.*, p.174.

Française définit comme suit : « [une] *manifestation des différences entre les individus d'une population ou les éléments d'un organisme, ou entre populations ou organismes différents ; propriété correspondant à cette manifestation (d'apr. LEND.-DELAV. Biol. 1979) »*. Le principe de variation a ensuite été repris dans de nombreux autres domaines.

Quelle que soit la discipline dans laquelle elle est étudiée, la variation a toujours trait à l'évolution de divergences à partir d'une source commune. En littérature comparée, il s'agit donc de l'étude d'œuvres comportant des éléments similaires (d'un point de vue formel, contextuel, thématique, etc.) qui se manifestent différemment dans leur expression littéraire selon un axe historique (diachronie) ou géographique (synchronie). C'est selon cette approche de différenciation que Cao construit sa théorie, contextualisée dans les paragraphes suivants.

2. Contexte de création de la théorie de la variation

2.1 Situation contemporaine chinoise

En Chine, les études littéraires modernes et la littérature comparée se sont développées principalement à partir de la réception de méthodologies occidentales. Cao soutient que ces méthodes étrangères ont été appliquées aux œuvres du pays sans réelle prise en compte des transformations linguistiques et conceptuelles qu'elles subissent inévitablement au cours de leur transmission et sans considération académique du besoin d'adaptation des théories au contexte asiatique¹⁹. Selon Cao et plusieurs de ses collègues, la conception chinoise historique de la littérature et de son étude a diminué dans les recherches modernes au profit de méthodes occidentales, qui n'ont pas été suffisamment ajustées et qui ont alors suscité une sorte « *d'aphasie*²⁰ » dans les sciences littéraires du pays. Cao définit cette aphasie comme une limite d'expression des scientifiques chinois à la suite de la domination, à la fois imposée et accueillie, des discours occidentaux, qui ont pris le dessus sur les procédés utilisés jusqu'alors en Chine²¹.

Dans ses publications, Cao exprime dès lors la nécessité de décortiquer les concepts qui arrivent d'une autre civilisation pour en enlever les aspects présumés universels, qui sont en réalité influencés par leur culture d'origine, et d'ainsi en extraire la teneur scientifique, qu'il

¹⁹ *Ibid.*, p.44.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

faut alors compléter selon les méthodes locales afin que leur application fasse sens dans un contexte précis. Selon Cao, c'est de cette capacité d'adaptation aux différents milieux que dépend la survie de la littérature comparée en général et plus spécifiquement dans son pays. C'est pour cette raison qu'il tente d'en éclaircir le développement dans son ouvrage.

2.2 Historique de la discipline

2.2.1 Naissance de la littérature comparée et École française des influences²²

La discipline de la littérature comparée est à l'origine européenne. Elle est née au 19^{ème} siècle, avec comme précurseur généralement reconnu par les chercheurs en littérature Madame de Staël et son essai *De La Littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*²³, qui a introduit le concept de littératures culturellement marquées entre les pays du Nord et du Sud. C'est ensuite à partir des années 1870 que la discipline a pris forme dans plusieurs pays du continent, notamment en France où, à la suite de créations de chaires dans des universités de Lyon et de Paris, une école de pensée pour la littérature comparée s'est petit à petit constituée.

En plein dans la période du positivisme et du scientisme, les précurseurs de l'École française des influences ont voulu dès le début asseoir leurs recherches dans une méthode scientifique clairement définie qui pourrait donner du poids à leurs études. À l'époque, ce n'était en fait pas tant une comparaison de littératures à proprement dites qui était effectuée, mais plutôt une analyse généalogique des relations entre les littératures nationales. Les instigateurs de l'École française préconisaient une recherche historique de documents qui fournissaient des preuves objectives de contacts qu'auraient pu avoir des auteurs de différents pays ou genres. Ces preuves expliquaient ainsi par des faits avérés les influences et similitudes possibles entre les œuvres. Le point de départ des recherches était donc les ressemblances entre les productions littéraires. Puisqu'il s'agissait de trouver des traces de contact entre différentes littératures nationales, peu d'attention était portée à la comparaison entre des textes occidentaux et orientaux, car jusqu'au 19^{ème} siècle, les influences que ces deux parties du monde ont exercées l'une sur l'autre au niveau littéraire étaient relativement minimales²⁴. La contribution

²² Ce segment est un résumé critique du chapitre consacré à l'École française des influences dans *Ibid.*, pp.1-59.

²³ De Staël, *De La Littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*. Citée dans *Ibid.*, p.13.

²⁴ *Ibid.*, pp.53-54.

principale de cette école a été l'établissement de la littérature comparée comme discipline scientifique indépendante, ainsi que la conception d'étapes méthodologiques systématiques.

2.2.2 École américaine d'analogie²⁵

L'École française du début du 20^{ème} siècle portait principalement son attention sur les influences et preuves scientifiques, elle avait donc mis de côté l'analyse esthétique²⁶ plus subjective des œuvres, pourtant effectuée dans des études antérieures comme celles de Madame de Staël. Ce manquement fût l'objet de critiques à partir des années 1950, principalement par des théoriciens américains, qui décidèrent de réintégrer l'expérience esthétique de la littérature dans leurs analyses. Ils proposèrent une interprétation plus artistique et interne des œuvres, en mettant l'accent sur les analogies entre les éléments stylistiques et thématiques des productions littéraires, plus précisément sur l'étude de leur « littérarité ». Il ne s'agissait donc pas pour eux de nier les apports de l'École française, mais bien d'ajouter à ceux-ci une dimension davantage exhaustive de l'œuvre en tant que production artistique singulière et autonome.

Bien que leurs intentions d'élargir le champ d'étude de la littérature comparée étaient louables, des membres eux-mêmes de ce courant théorique, tels que Weisstein²⁷, ont reconnu assez tôt les lacunes de leur système. En effet, alors que l'École française des influences évitait les comparaisons entre des textes appartenant à des cultures trop éloignées par manque de preuves documentaires de contact, l'École américaine d'analogie semble avoir ignoré l'appartenance des récits à des civilisations différentes. Soit les chercheurs analysaient uniquement des publications occidentales, soit ils comparaient des œuvres sans prendre en compte leurs contextes de production, parfois radicalement dissemblables. De plus, comme c'était le cas pour l'École française, l'École américaine s'est concentrée sur la recherche de similitudes, laissant souvent de côté le sujet de la variation et des différences dans leurs propositions théoriques et méthodologiques.

²⁵ Ce segment est un résumé critique du chapitre consacré à l'École américaine d'analogie dans *Ibid.*, pp.64-97.

²⁶ Le terme « esthétique » désigne ici et dans les autres mentions de notre travail, le jugement de la beauté d'une œuvre d'art et de ce qu'elle peut induire comme émotion chez le public. Ce terme peut se comprendre par opposition à ce qui est fonctionnel, contextuel ou technique dans l'étude d'une production artistique.

²⁷ Weisstein, *Comparative literature and literary theory: Survey and introduction*. Cité dans *Ibid.*, p.76.

2.2.3 Crise et problématique civilisationnelle

Jusqu'alors, les chercheurs en littérature comparée, que ce soit ceux de l'École française, américaine ou encore d'autres opérant de façon plus individuelle, avaient tous en commun d'analyser principalement les similitudes entre les œuvres. Or, l'attention aux ressemblances engendre un problème lorsque les récits comparés appartiennent à des cultures radicalement différentes, puisque le chercheur se retrouve soit sans un nombre suffisant de sources communes, soit face à une restriction de son analyse au tenant esthétique de l'œuvre, passant outre son contexte de production. La tension qui en découle pour la discipline, accompagnée d'une remise en question même de la place de la littérature et de l'auteur dans la société dans le courant du 20^{ème} siècle, a donné naissance à ce que beaucoup appellent une « crise de la littérature comparée », explicitée notamment par le chercheur français orientaliste René Étiemble, qui y a consacré plusieurs essais²⁸.

En parallèle avec cette crise, une nouvelle conception du monde voit le jour à la fin du 20^{ème} siècle, qui va changer la donne pour l'étude de la littérature internationale. En 1985, De la Bastide publie un compte-rendu de voyages diplomatiques intitulé *Les Quatre voyages au cœur des civilisations*²⁹, dans lequel il classe les sociétés en cinq civilisations³⁰ distinctes et invite ses pairs européens à les comprendre dans leurs différences, afin de promouvoir le respect et le dialogue international. De la Bastide sépare les civilisations selon leur mode de communication avec l'au-delà qui, selon lui, a influencé l'organisation subsidiaire des langages et des sociétés. Son classement est le suivant : la civilisation de l'Islam liée à la parole, l'Africaine liée au rythme, celle du Christianisme liée à l'incarnation, celle de l'Extrême-Orient liée au signe et, enfin, celle de l'Hindouisme liée au geste³¹.

En 1996, Huntington poursuit le mouvement et publie *The Clash of Civilizations and the remaking of world order*³², dans lequel il propose une hypothèse selon laquelle les identités culturelles et religieuses formeront les premières sources de conflit du monde à venir. Dans son

²⁸ Étiemble, *Essais de littérature (vraiment) générale ; Ouverture(s) pour un comparatisme planétaire ; Nouveaux essais de littérature universelle*.

²⁹ De la Bastide, *Op. Cit.*

³⁰ Le terme « civilisation » suit dans notre travail la définition qu'en donne Huntington, c'est-à-dire « le mode le plus élevé de regroupement et le niveau le plus haut d'identité culturelle ». Traduction Fidel, *Le Choc des civilisations*, p.47.

³¹ De la Bastide, *Op. Cit.*

³² Huntington, *Op. Cit.*

ouvrage, il scinde le monde en neuf grandes civilisations, toutes plus ou moins influencées par l'hégémonie de l'Occident, depuis les colonies et la révolution industrielle. En plus des cinq groupes proposés par De la Bastide, il ajoute l'Amérique latine, marquée par la civilisation occidentale ; le monde Orthodoxe en Europe de l'Est et finalement, il sépare les « civilisations du signe » d'Asie en trois sous-groupes : un lié au Confucianisme en Chine, en Corée du Nord et du Sud, à Taïwan, à Singapour et au Vietnam ; un groupe lié au bouddhisme en Asie du Sud-Est et en Mongolie et, enfin, la civilisation japonaise, hybride entre la Chine et les sociétés altaïques³³. La théorie de Huntington a depuis lors été beaucoup critiquée, car l'auteur suggère une nécessité de conflits inter-civilisationnels pour conserver ou établir des identités nationales³⁴. Néanmoins, la division en différentes civilisations est reconnue depuis lors comme particulièrement intéressante pour entamer des dialogues et des échanges économiques ou culturels en ayant connaissance des principes fondamentaux distincts des différentes sociétés³⁵.

Une telle vision du monde influence inévitablement les recherches en littérature et surtout en relations littéraires internationales. En effet, certaines civilisations sont plus facilement comparables, car elles se sont historiquement influencées à travers le commerce, les guerres ou la colonisation, développant ainsi des socles de production artistique communs. Cependant, l'étude comparée d'œuvres appartenant à deux civilisations qui ont peu partagé à travers l'histoire, comme c'est le cas pour l'Occident et les civilisations chinoise ou japonaise, demande un ajustement des méthodes de comparaisons, afin que toute analyse reste pertinente et scientifique malgré une presque absence de sources communes et de ponts entre les différentes littératures. C'est à cette tâche que s'est précisément attelé Cao dans son ouvrage, en tentant de créer un discours qui ne se tournerait non pas vers les similitudes vérifiables, peu nombreuses, mais vers les différences, plus riches et réalistes.

Selon Cao, d'autres mouvements académiques entamés en littérature dans la deuxième moitié du siècle dernier font également écho aux théories de Huntington et viennent soutenir sa thèse : ce sont par exemples les études postcoloniales, féministes ou encore post-modernes, qui tentent de déconstruire les discours dominants pour donner voix aux minorités et favoriser la diversité³⁶. Ces courants se basent sur une conception du monde scindée en divers discours

³³ Les sociétés altaïques font référence à une famille de langues anciennes parlées en Eurasie.

³⁴ Un des principaux documents remettant en question les théories de Huntington est le suivant : Köchler, "Unity in diversity: The integrative approach to intercultural relations", in *UN Chronicle*, 49(3), 2012.

³⁵ Cao, *Op. Cit.*, pp.197-199.

³⁶ *Ibid.*, p.132.

représentatifs d'entités culturelles ou sociales de la même manière que Huntington conçoit le monde en civilisations divisées et conflictuelles. Un autre signe parlant de cette remise en perspective de la civilisation occidentale est l'invitation récente pour les étudiants européens de littérature comparée d'apprendre au moins une langue non-européenne pendant leur cursus, sous la suggestion d'Étiemble³⁷.

Il semble donc qu'il y ait une nouvelle nécessité reconnue académiquement de prise en compte systématique des « minorités discursives » de la population littéraire mondiale, laissées jusqu'alors de côté dans beaucoup d'études. C'est dans ce contexte actuel, où le point de référence n'est plus le monde occidental, mais qui doit encore trouver des modes d'expression adéquats pour les diverses entités civilisationnelles et sociales, que la théorie de la variation espère apporter un début de réponse et promouvoir la diversité des discours.

3. Proposition de Cao

Malgré les quelques réserves de Cao par rapport aux méthodes précédentes, Fokkema soutient dans son introduction pour la version traduite³⁸ de *The Variation Theory* que les différentes écoles de littérature comparée précédentes ont tout de même développé des méthodes remarquables et que beaucoup des grands théoriciens qui se sont aventurés à comparer des textes occidentaux et orientaux appliquaient déjà des principes de variation, en s'intéressant à la fois aux différences et aux similarités des œuvres³⁹. Néanmoins, leurs méthodes restaient, selon Fokkema, personnelles et peu théorisées. Par exemple, Miner a déjà tenté de créer un pont entre l'Est et l'Ouest en travaillant principalement sur la littérature japonaise. Il décrivait son propre travail comme « *une première exploration monographique de la poétique conçue interculturellement*⁴⁰ ». Dans son ouvrage, il accepte et tient compte de l'altérité fondamentale de la littérature nipponne, mais renvoie malgré tout cette dernière à la pensée occidentale, en organisant son analyse selon les trois genres grecs (épique, lyrique et dramatique). Bien qu'il s'en justifie par la nécessité, concevable, d'établir une « *structure d'étude qui permette d'appréhender les œuvres dans des unités plus petites que la littérature*

³⁷ Cité dans *Ibid.*, p.VI.

³⁸ C'est Cao lui-même qui a traduit son ouvrage, aidé par quelques chercheurs étrangers cités dans ses remerciements.

³⁹ *Ibid.*, p.VI.

⁴⁰ Notre traduction, Miner, *Comparative Poetics: an intercultural essay on theories of literature*, p.3.

elle-même, mais plus larges que l'exemplaire unique ⁴¹ », cela n'en reste pas moins un point de départ conceptuel résolument occidental. Ce cas particulier n'est qu'un exemple qui nous montre que le travail des experts du siècle précédent n'est donc pas à rejeter, mais bien à compléter, pour résoudre le problème civilisationnel et maintenir l'importance de la littérature comparée dans le monde contemporain. Pour ce faire, Cao suggère d'ajouter à l'étude des influences et des analogies celle de la variation lors d'une analyse littéraire comparée.

Concrètement, l'étude de la variation se développe sous trois volets. Le premier est l'étude combinée de l'hétérogénéité et de l'homogénéité entre deux œuvres, tant sur leur fond, leur forme, leur contexte d'écriture et leur réception. Il ne s'agit pas de partir à la recherche uniquement des différences nombreuses qui peuvent exister entre des textes occidentaux et orientaux, mais plutôt d'analyser en quoi elles varient. Or, comme il était spécifié dans le paragraphe définissant le terme de variation⁴², cette dernière tient compte de l'expression différente d'éléments de même origine. En littérature comparée, il s'agirait donc, par exemple, d'étudier comment des sources communes sont reçues et adaptées différemment par des auteurs de culture étrangères, ou encore comment un questionnement universel s'exprime différemment selon le discours civilisationnel de l'auteur. Ce principe se trouve à la base de notre travail, puisque nous partons d'un message semblable lié au bonheur dans *Le Petit Prince* et *Train de nuit*, pour analyser quelles influences culturelles font varier le développement de ce message.

A priori, cette conception analytique ne se distingue pas radicalement des Écoles françaises et américaines, si ce n'est qu'elle accentue davantage les différences. Néanmoins, c'est dans son approche conceptuelle, qui constitue le deuxième volet de la théorie, plus que dans la méthodologie, que la théorie de la variation entend surtout changer le *statu quo*. En effet, Cao suggère aux chercheurs de ne plus analyser l'œuvre littéraire comme un objet qu'il faut juger et décortiquer pour accomplir une analyse comparative, mais plutôt comme un signe révélateur d'un discours personnel et culturel. Cette conception rejoint en fait des principes déjà proposés dans l'herméneutique de Gadamer ou Heidegger, qui soutenaient que « [...] la compréhension ne signifie pas maîtriser les faits et le sens immuables de l'œuvre, mais comprendre et approcher la potentialité et la possibilité de l'existence humaine, pour révéler

⁴¹ Notre traduction. *Ibid.*, p.8.

⁴² Cfr. *supra*, p.11.

la possibilité en termes d'existence que le texte présente [...]»⁴³. Comme il le précise encore dans son article *On Research and Application of Variation Theory of Comparative Literature in China*⁴⁴, il s'agit donc pour Cao de faire parler les textes et leurs différences, afin de parallèlement faire parler leurs publics, leurs auteurs et les civilisations auxquelles ils appartiennent.

Le troisième volet de la variation en littérature comparée est la place donnée aux différents partis impliqués dans tout échange culturel et littéraire. De la même manière que les études de la réception ont vu le jour et ont pris de l'ampleur au siècle précédent en littérature, Cao met en avant le rôle du récepteur par rapport à celui de l'émetteur lors d'une passation théorique ou artistique⁴⁵. Cao soutient que lors d'un tel échange, il y a généralement un parti dominant influenceur et que ce dernier a souvent été trop considéré en comparaison du receveur, comme le montre par exemple le nom même de l'École française, « l'École des influences ». Pourtant, selon lui, la variation de l'élément de départ se fait aux deux niveaux. L'influenceur va en effet déterminer, volontairement ou non, ce qui va être transmis, cependant, c'est le parti receveur qui va ultimement adapter les données échangées. Qu'il s'agisse d'un groupe ou d'un individu seul, ce que Cao appelle le « *filtrage culturel* » du receveur va déterminer quels éléments seront davantage perçus, laissés de côté ou modifiés. Ce filtrage donne lieu à une « transformation créative » que Cao définit comme « [...] la sélection, l'analyse, la transformation et la reconstruction de l'information communiquée par le filtre culturel du receveur lors du processus de communication »⁴⁶. Ce phénomène rejoint aussi la notion « d'horizon d'attente » du lecteur théorisée par Jauss⁴⁷, qui caractérisait la réception d'une œuvre par un individu selon ses connaissances préalables du genre, du réseau intertextuel et de la relation que le récit entretient avec la réalité du lecteur. Ce sont donc cet horizon d'attente, ce filtrage culturel ou encore ce que Cao appelle aussi « *l'erreur de lecture* »⁴⁸ qui engendrent de la variation lors d'un échange culturel. Au niveau littéraire, Cao l'explique encore comme une absorption et une dissolution d'une culture étrangère dans un moule culturel littéraire qui engendre des théories nouvelles⁴⁹.

⁴³ Cao, *Op. Cit.*, p.177.

⁴⁴ Cao & Zhuang, "On Research and Application of Variation Theory of Comparative Literature in China", in *Cross-Cultural Communication*, 10(4), 2014.

⁴⁵ Cao, *The Variation theory*, pp.160-162.

⁴⁶ *Ibid.*, p.161.

⁴⁷ Jauss, *Pour une esthétique de la réception*.

⁴⁸ Cao & Wang, "Variation study in Western and Chinese literature". in Duran & Huang, *Mo Yan in context: Nobel Laureate and global storyteller*. pp.187-188.

⁴⁹ Cao, *The Variation theory*, p.2.

En résumé, le souhait pour la littérature comparée sur lequel la théorie de la variation se base est la promotion et le dialogue des différents discours civilisationnels par l'étude combinée de l'hétérogénéité et de l'homogénéité des textes littéraires ou théoriques, en prenant en compte tous les acteurs impliqués dans les transmissions et communications interculturelles qui entourent ces œuvres.

4. Notre prise de position

La théorie de la variation a d'abord principalement été reçue et adoptée en Chine et est considérée depuis peu en Europe, comme le souligne Fokkema dans son introduction pour la version anglaise de la monographie⁵⁰. Le fait qu'elle ne soit pas encore largement répandue en Occident est compréhensible : elle est relativement récente et est le reflet d'un instinct de comparaison en variation qui est finalement souvent appliqué dans la discipline depuis plusieurs décennies. De plus, c'est une source théorique chinoise, or il n'y a pas encore eu beaucoup de réception de concepts asiatiques en littérature comparée occidentale. Néanmoins, elle constitue la mise en place d'une réponse à un réel besoin de dialogue entre les chercheurs internationaux, car dans les propositions théoriques du monde occidental, il existe encore une suprématie des pensées inspirées des philosophes grecs, allemands, anglais et français des siècles passés. Pourtant, tant économiquement que politiquement et culturellement, d'autres civilisations entendent désormais s'exporter et notre prise de position est que le monde académique devrait pouvoir suivre cet échange.

Nous constatons parfois que certains chercheurs préfèrent ne pas s'aventurer dans une étude littéraire comparée inter-civilisationnelle, sans doute afin d'éviter le manque de comparabilité des œuvres. Or, nous pensons que c'est justement à travers l'éloignement culturel des auteurs que peut s'exprimer toute l'universalité de la littérature et de ce qu'elle représente pour les civilisations et l'expérience humaine en général, tout en nivelant l'hégémonie de la pensée européenne par la mise en perspective des valeurs occidentales. C'est pourquoi la proposition de Cao a été choisie comme socle théorique pour cette étude comparée du *Petit Prince* et de *Train de nuit*. Cependant, le caractère encore préliminaire et exploratoire de la

⁵⁰ *Ibid.*, p.VII.

théorie de la variation demande une certaine précision de sa réelle application dans notre travail, développée dans les paragraphes suivants.

5. Méthodologie adaptée

L'idée maîtresse de la théorie de la variation, qui consiste à accorder autant d'importance aux différences qu'aux similitudes entre des œuvres, surtout si celles-ci appartiennent à des sphères civilisationnelles distinctes, servira d'approche conceptuelle pour chaque chapitre de notre travail. Étant donné que *Le Petit Prince* et *Train de nuit* comportent de nombreux points communs, ceux-ci ne peuvent pas être minimisés au profit d'une recherche de la différence. Néanmoins, ils seront toujours mis en perspective par rapport à ce qu'ils expriment de potentiellement distinct culturellement, afin de respecter leur altérité.

Dans son segment consacré à la théorie de l'erreur de lecture⁵¹, Cao sous-entend que cette dernière est automatique dans la réception d'une œuvre appartenant à une autre culture. Cependant, ce relativisme exacerbé semble nier la possible universalité de l'expérience humaine. Il constitue un point valide pour défendre les variations d'interprétation, mais il empêche alors la comparaison, puisque chaque œuvre et chaque acte de lecture dépendrait entièrement de son contexte. Le concept de filtrage culturel sera donc tempéré dans l'analyse et il s'agira de trouver un équilibre entre le contexte de création des œuvres, celui de leur réception, l'auteur comme individu singulier et enfin l'œuvre comme objet indépendant, car à côté des influences culturelles, notre thèse tend également vers la recherche d'une éventuelle universalité des messages et questionnements inclus dans *Train de nuit* et *Le Petit Prince*.

En conclusion, notre étude comparée de la conception du bonheur dans *Le Petit Prince* et *Train de nuit* suivra le principe d'appartenance culturelle des œuvres, dans le but de mettre en avant les variations de leurs messages communs et d'ainsi démontrer la validité de la théorie des civilisations et du principe de base d'altérité de la théorie de la variation, tout en dégageant également les éventuels aspects universels ou singuliers des récits.

⁵¹ *Ibid.*, p.213.

Préliminaire à l'analyse des œuvres

En littérature, la position du chercheur par rapport à son objet d'étude risque d'orienter ses analyses. Notre point de vue par rapport à ce problème est que les experts en sciences humaines devraient accepter le caractère influencé de leurs recherches et en tirer parti plutôt que de tenter de l'étouffer à tout prix. C'est pourquoi, avant d'entamer l'analyse du *Petit Prince* et de *Train de nuit*, il s'agira dans ce préambule d'explicitier notre position par rapport aux œuvres analysées, en développant trois points d'avertissement.

Premièrement, le français est notre première langue. Il existe par conséquent une facilité de compréhension plus fine et profonde de l'œuvre de Saint-Exupéry. Cependant, il en découle également une certaine difficulté pour prendre de la distance par rapport à l'œuvre francophone en comparaison avec l'œuvre nipponne, pour laquelle un écran automatique d'analyse est présent, à travers la traduction et la différence culturelle. De même, nous possédons une certaine maîtrise du japonais, permettant de comprendre l'œuvre de Miyazawa en version originale, cependant, nous avons travaillé principalement avec une traduction française de *Train de nuit*, afin d'en faciliter et d'en approfondir l'analyse. La version utilisée est celle d'Hélène Morita, publiée par Le Serpent à Plume en 1995.

En ce qui concerne les versions des deux œuvres travaillées, il est également important de noter que, tant pour le récit français que japonais, les manuscrits et les diverses éditions ne coïncident pas toutes entre elles. Pour *Le Petit Prince*, la version utilisée est celle publiée pour la première fois en France par Gallimard en 1945, avec les aquarelles de l'auteur qui accompagnent le manuscrit. Avant sa publication, le texte était couvert de notes de l'auteur qui agrémentaient et commentaient le récit, mais elles n'ont pas été utilisées dans le cadre de notre travail.

Train de nuit a une histoire éditoriale davantage complexe : le manuscrit est resté inachevé et il y a eu de nombreuses publications posthumes différentes, certaines avec des passages enlevés ou ajoutés. Étant donné qu'une section de notre étude porte sur la réception

des œuvres, un choix similaire à celui du *Petit Prince* a été fait, qui est celui de se baser sur la version la plus répandue. Il s'agit de la quatrième édition, qui ne contient pas un certain « docteur *Bulcarino* » (「ブルカリノ博士」), un personnage qui commente et explique la symbolique de ce que le protagoniste Giovanni a vécu dans son voyage⁵².

Enfin, comme il est déjà mentionné dans les points précédents, bien que notre analyse parte toujours des œuvres, deux sections seront néanmoins consacrées à leur amont et leur aval, c'est-à-dire à leur auteur et à leur réception, car notre travail veut intégrer l'expérience humaine liée aux deux récits. De plus, ces deux chapitres seront essentiels pour une compréhension globale de la variation des ouvrages et des influences culturelles en jeu dans leurs différences.

⁵² Holt, "Ticket to salvation: Nichiren Buddhism in Miyazawa Kenji's *Ginga tetsudô no yoru*". in *Japanese Journal of Religious Studies*, 41(2), 2014, p.311.

Auteurs

L'importance des intentions de l'écrivain lors de l'étude de textes littéraires est depuis longtemps remise en question. Grâce à de nombreux courants d'analyse de la seconde moitié du 20^{ème} siècle, tels que le formalisme ou l'esthétique de la réception, l'œuvre a acquis une certaine indépendance par rapport à son auteur, en même temps que les lecteurs se sont parallèlement élevés au rang de créateurs avec ce que le théoricien Iser a appelé « *l'Acte de Lecture*⁵³ ». Néanmoins, bien que la place de l'auteur soit mise en perspective par rapport au texte et au public, certains récits sont plus personnels que d'autres et méritent tout de même qu'on s'attarde sur leur contexte de création, car ce dernier peut révéler des indices fascinants d'interprétation. C'est le cas des deux livres sur lesquels porte ce travail. En effet, comme il sera développé par la suite, tant *Le Petit Prince* que *Train de nuit* peuvent être lus comme des véritables témoins des conceptions spirituelles de leur auteur. De plus, si nous souhaitons situer le message des œuvres dans leur contexte civilisationnel, il est nécessaire d'analyser dans un premier temps les auteurs et leur place dans leur culture d'origine.

Bien entendu, le succès universel des deux récits prouve que de nombreuses lectures et interprétations différentes valables existent. Cependant, nous avons fait le choix pour ce travail de nous attarder malgré tout sur la biographie des deux hommes et, plus spécifiquement, sur des passages de leur vie qui témoignent de leurs points de vue philosophiques personnels ou de leurs appartenances culturelles, qui auront pu influencer l'écriture de leurs chefs-d'œuvre. Quelques éléments relevés dans ce chapitre seront également repris dans l'analyse interne des récits, afin d'appuyer certains arguments. Dès lors, les deux biographies sont pour l'instant principalement informatives, plus qu'argumentatives.

Par soucis de clarté, ce chapitre a été divisé en trois parties : les deux premières développent simplement une brève biographie des deux auteurs, ainsi qu'une description de l'historique d'écriture des ouvrages analysés⁵⁴, ce qui permet une mise en contexte de ces

⁵³ Iser, *L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*.

⁵⁴ L'historique de publication, quant à lui, sera dressé dans le chapitre suivant, consacré à la réception.

derniers et une première approche de leur importance philosophique, tandis que la troisième partie sert de bilan récapitulatif, reprenant les aspects communs et les différences fondamentales qui existent entre les deux auteurs, faisant ainsi écho au principe de variation que suit notre travail.

1. Miyazawa Kenji

Miyazawa Kenji (宮沢賢治) est né le 27 août 1896 dans la ville de Hanamaki (花巻市), dans la préfecture rurale d'Iwate (岩手県), au nord du Japon. Il est décédé dans la même ville le 21 septembre 1933, des suites d'une pneumonie⁵⁵. Sa vie a chevauché deux ères japonaises particulièrement marquées par le changement politique, la période Taishô (大正時代), ère dite libérale, avec une volonté démocratique croissante et la période Shôwa (昭和時代), dont les débuts correspondent à une militarisation intense et une fascisation du pays.

Malgré les conditions difficiles de l'époque dans les zones agricoles, la famille Miyazawa était aisée grâce au travail de prêteur sur gages du père et le jeune Kenji a reçu une éducation de qualité aux côtés de ses frères et sœurs. Sa famille était également bouddhiste pratiquante, appartenant à l'École véritable de la Terre Pure (浄土真宗), une secte japonaise particulièrement développée à l'époque. Dès son enfance, Miyazawa a donc côtoyé un milieu spirituel intense, en même temps qu'il faisait face quotidiennement à la souffrance humaine à cause de la pauvreté des clients de son père ou des catastrophes naturelles qui frappaient régulièrement la région. Comme Hagiwara le défend dans sa thèse, le garçon a été marqué par ce qu'il nomme « l'autophagie » du monde, c'est-à-dire la nécessité pour la vie de se nourrir d'autres formes de vie, induisant nécessairement la souffrance et l'aliénation de l'homme. C'est ainsi qu'à l'adolescence, il se dispute avec ses parents au sujet de leur commerce et il s'éloigne simultanément des croyances familiales, pour se diriger vers une autre branche religieuse, le bouddhisme du Nichiren (日蓮宗). Il en sera un fervent partisan jusqu'à sa mort et ses écrits en seront grandement influencés. Au fil du temps, sa spiritualité devient d'ailleurs la plus grande source de conflit avec sa famille et certains de ses amis, comme en témoignent ses correspondances, dans lesquelles il parle de l'importance de se convertir à l'école du Nichiren⁵⁶.

⁵⁵ Il existe plusieurs biographies complètes sur Miyazawa. C'est sur celle de Hagiwara qu'est principalement basée la suivante, plus spécifiquement le chapitre « a Biographical sketch of Miyazawa Kenji », dans *The Theme of Innocence in Miyazawa Kenji's tales*, pp.9-61. Sauf mention contraire, cet ouvrage est la source première de toutes les informations biographiques.

⁵⁶ Holt, *Loc. Cit.* p.331.

Il n'y a qu'avec sa sœur Toshi (宮沢トシ) qu'il gardera un contact apparemment sans tache. Elle est la seule à se convertir à la secte Nichiren sous les conseils de son frère. Sa mort prématurée, en 1922, sera une grande source de peine pour l'auteur jusqu'à la fin de sa vie. Il écrira d'ailleurs trois poèmes à ce sujet. Notons également qu'elle fût l'une des seules figures féminines importantes pour Miyazawa autre que sa mère, car il n'a apparemment jamais vécu d'histoire amoureuse concrète, bien que certains documents ou lettres retrouvés suggèrent qu'il ait ressenti ou suscité des émois, sans doute réprimés au profit de ses croyances religieuses.

Le Bouddhisme Nichiren que l'auteur suivait est basé sur les enseignements d'un moine du 13^{ème} siècle, Nichiren Daishonin (日蓮大聖人). Il soutenait que le bonheur ne pouvait être atteint qu'en pratiquant les vertus d'un Bodhisattva, c'est-à-dire en agissant activement pour le bien de tous. Ce mouvement est particulièrement animiste et ses partisans croient en l'égalité de tous les êtres du Cosmos, vivants ou morts, animés ou inanimés. Leur texte principal est le *Sutra du Lotus*, dont la lecture quotidienne est encouragée. Miyazawa adhérait à ces principes et souhaitait agir activement au sein de la religion, c'est pourquoi il s'est rendu dans les quartiers principaux de la secte à Tokyo, à l'âge de 25 ans, où il y servira quelques mois⁵⁷. Il y rencontre notamment un membre d'une subdivision du Nichiren, la Kokuchû-kai (国柱会), qui lui suggère de répandre les dogmes de l'église d'une autre manière que par la vie monastique traditionnelle⁵⁸. Comme le soutient Goto dans son article sur la pensée utopique de l'auteur⁵⁹, c'est à la suite de ce séjour à Tokyo que Miyazawa va connaître ses années les plus prolifiques d'écriture. C'était sans doute pour le jeune auteur une manière personnelle de répandre les croyances bouddhiques⁶⁰. Même si sa foi se personnalisera au fil des années, Miyazawa restera ferme dans son appartenance religieuse jusqu'à sa mort et réitérera de nombreuses fois l'importance de la conversion et de la pratique pieuse⁶¹. Nous pouvons par conséquent supposer que ses écrits ont gardé une trace de cette ferveur et que le point de vue du Nichiren sur le sens de la vie et du bonheur a certainement imprégné la teneur philosophique de son œuvre. Miyazawa le dit d'ailleurs lui-même dans l'introduction du seul recueil de nouvelles qu'il ait publié de son vivant, le *Restaurant aux nombreuses commandes* (注文の多い料理店), dans lequel il énonce clairement l'objectif de ses écrits :

⁵⁷ Goto, « Ihatovo », *sa déception et ses espoirs. Réceptions d'une pensée utopique de Kenji Miyazawa (1896-1933)*, p.9.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ Holt, *Loc. Cit.* p.310.

« *Cependant, mon seul et grand souhait est que quelques fragments de mes petites histoires se transforment, en fin de compte, en une véritable nourriture transparente pour vous*⁶² »,

« [mes œuvres] *contiennent en germe une chose juste, correcte et saine, et attendent que cette dernière se réveille dans le cœur du lecteur*⁶³ »,

« [mes œuvres sont] *destinées à fournir les matériaux pour construire un monde nouveau et meilleur*⁶⁴ ».

En parallèle à ce développement spirituel, un autre aspect de la vie de Miyazawa qui a profondément influencé ses écrits est son érudition et son goût pour la science. Dès son plus jeune âge, il était bon élève et s'est rapidement intéressé à la géologie, en particulier aux minéraux, qu'il collectionnait. La région volcanique dans laquelle il vivait était en effet propice à ce genre de passion. Malgré le refus initial de sa famille, il a finalement pu passer à 18 ans l'examen d'entrée de la Haute École d'Agriculture et de Foresterie de Morioka (盛岡高等農林学校), de laquelle il est ressorti avec des résultats brillants. Il a également été professeur dans ce domaine, de 1921 à 1925. Par la suite, il a fondé une association pour les agriculteurs, nommée Rasuchijin Kyôkai (羅須地人協会), un endroit où il se rassemblait avec les habitants de sa région et leur enseignait des nouvelles techniques, en même temps qu'il leur montrait des œuvres artistiques et culturelles auxquelles ils n'avaient généralement pas accès.

En plus de ce parcours scolaire et professionnel public, Miyazawa s'est aussi beaucoup intéressé à diverses sciences naturelles comme l'astronomie ou la minéralogie, ainsi qu'à l'histoire, la littérature, la musique et les langues du monde, surtout occidentales. Il mentionne d'ailleurs dans son « prière d'insérer », cité à la page précédente, les noms d'Alice et du Petit Claus, du roman éponyme de Lewis Carroll et des contes d'Andersen. Son goût pour la musique s'est également étendu à la pratique, puisqu'il a lui-même composé quelques chansons et que l'analyse de ses écrits révèle une musicalité importante dans son style, notamment avec les nombreuses onomatopées qu'il a inventées⁶⁵. Des traces de cette érudition se retrouvent aussi dans *Train de nuit*, qui a été partiellement rédigé en espéranto par l'auteur, en plus de ses

⁶² Traduction Goto, *Loc. Cit.*, p.12.

⁶³ *Ibid.*, p.15.

⁶⁴ Traduction Morita, cité dans *Ibid.*

⁶⁵ Moritoki Skof, "Miyazawa Kenji: Interpretation of his literature in present Japan", in *Azijske študije*, 1(2), 2013, p.94.

versions japonaises⁶⁶ et qui parle d'astronomie en même temps que de références au monde occidental, avec les noms italiens des personnages de Giovanni, Campanella et Zanelli, la mention du naufrage du Titanic (TNVL, p.173), de la foi chrétienne (TNVL, p.194), du centaure grec (TNVL, p.129), etc. Comme le souligne Holt dans son essai sur la spiritualité de *Train de nuit* et de son auteur, Miyazawa n'avait donc pas de problème à concilier foi et science, puisqu'il incluait régulièrement les deux dans ses poèmes et ses nouvelles⁶⁷. C'est d'ailleurs à travers le savoir qu'il pouvait s'ouvrir au monde, car il n'a voyagé que très peu dans son pays et jamais à l'étranger. Néanmoins, la science et la technologie semblent toujours être restées, dans sa vie et dans ses œuvres, au service des êtres et de la foi⁶⁸.

Le développement de sa vocation spirituelle s'est ainsi fait sur deux axes : l'un intellectuel, par son parcours de poète et d'écrivain et ses nombreux centres d'intérêt, et l'autre plus manuel, par la vie fermière qu'il a partagée avec les habitants de sa région. Dans les deux cas, son savoir lui a servi de tremplin pour venir constamment en aide aux autres, en leur proposant des textes censés élever leur conscience ou des soutiens concrets à leur agriculture, notamment par ses recherches sur les engrais supposés fertiliser le sol volcanique, particulièrement pauvre. Cependant, ses efforts étaient souvent considérés comme utopistes et ses contemporains, qu'ils soient érudits ou agriculteurs, se sont moqués de son côté idéaliste⁶⁹. Parmi la multitude de ses textes, seuls deux recueils, un de poésie et un de nouvelles, ont d'ailleurs été publiés de son vivant et ils n'ont pas été bien reçus⁷⁰. Cet échec est compréhensible, étant donné que sa vision profondément universaliste et égalitaire, s'étendant même aux personnes non-bouddhistes ou aux choses non-humaines, semblait plutôt à l'encontre de la vision des autres écrivains japonais de l'époque, qui se tournaient davantage vers la conception moderne de l'individualité et de l'anthropocentrisme dans leurs écrits⁷¹. Comme nous l'avons vu, Miyazawa aussi incorporait le modernisme dans ses textes, mais en l'adaptant néanmoins à sa vision bouddhiste personnelle, suivant ainsi sa logique de la science au service de la foi.

⁶⁶ Konishi, "The science of symbiosis and linguistic democracy in early twentieth-century Japan", in *Interdisciplinary Description of Complex Systems*. 13(2), 2015, p.300.

⁶⁷ Holt, *Loc. Cit.*, p.328.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ Goto, *Loc. Cit.*, p.15.

⁷⁰ *Ibid.*, p.2.

⁷¹ Hagiwara, "The Bodhisattva Ideal and the Idea of Innocence in Miyazawa Kenji's Life and Literature", in *The Journal of the Association of Teachers of Japanese*, 27(1), 1993, p.51.

Malgré ses échecs, le poète n'a jamais abandonné ses idéaux. Comme le souligne Hagiwara dans son article « The Boddhisattva ideal⁷² », il semblerait que toute sa vie, l'auteur ait voulu réconcilier des paradoxes : l'idéal et le réel, la foi et la science, la richesse de sa famille et la pauvreté de ses voisins, le sectarisme du Nichiren et l'ouverture aux autres ou encore la souffrance et la vie. Ses textes rendent d'ailleurs compte de tout le prisme de l'existence et de l'univers, sans distinction entre les phénomènes scientifiques et ceux spirituels ou émotionnels, ce qui lui a valu le qualificatif de « reporter fidèle de la nature ⁷³ » (« *Nature's faithful recordist* »). Notons cependant que tout l'univers narratif de Miyazawa est souvent limité à un lieu semi-fictif nommé « Ihatovo », dont nous parlerons dans un chapitre ultérieur⁷⁴.

En ce qui concerne l'historique de l'écriture de *Train de nuit*, il témoigne de toute l'importance que Miyazawa accordait à cette œuvre. En effet, la rédaction est supposée avoir commencé en 1924, mais n'était pas encore achevée à la mort de l'auteur. Miyazawa gardait d'ailleurs le manuscrit sur sa table de chevet, lors de sa maladie⁷⁵. Quatre versions différentes en ont été retrouvées, la dernière contenant des différences considérables au niveau du récit, ce qui démontre le travail de réflexion intense caché sans aucun doute derrière la conception de la nouvelle. Les différents fans ou experts de Miyazawa ont émis beaucoup d'hypothèses par rapport aux liens possibles existant entre des événements particuliers de la vie du poète et le début de son travail d'écriture de *Train de nuit*. Certains pensent qu'il s'agit de la mort de sa sœur, d'autres de la dispute avec son meilleur ami d'enfance qui ne voulait pas se convertir, certains encore de son engagement comme messenger du Nichiren pour le monde. Il n'est pas possible de le savoir avec certitude et sans doute Miyazawa ne le savait-il pas non plus lui-même. Ce qui est certain, c'est que l'auteur avait pour habitude d'écrire des œuvres très personnelles, qu'elles soient liées à son environnement, ses relations ou ses croyances.

⁷² *Ibid.*

⁷³ Notre traduction. "Pulvers, Kenji Miyazawa: In harmony with all creation", in *The Japan Times*, 21/09/2008.

⁷⁴ Cfr. *infra*, p.58.

⁷⁵ Yamamoto, *Le Développement du Train de nuit dans la Voie lactée et la question du modernisme chez Miyazawa Kenji*, p.2.

2. Antoine de Saint Exupéry

Antoine Marie Jean-Baptiste Roger de Saint Exupéry⁷⁶, dit Antoine de Saint-Exupéry, est né le 29 juin 1900 à Lyon, en France et a été porté disparu en vol le 31 juillet 1944, au-dessus de la mer Méditerranée. Ce n'est qu'en 1998 qu'un pêcheur remontera la gourmette de l'auteur et que des recherches subséquentes valideront l'hypothèse de mort lors d'un accident d'aviation, mettant fin aux diverses théories sur sa disparition⁷⁷. De nombreuses biographies très complètes existent à son sujet⁷⁸, car il avait l'habitude de documenter sa vie de façon presque exhaustive, dans ses carnets ou manuscrits, voire même dans ses écrits publiés. Néanmoins, le statut presque légendaire de l'auteur a donné lieu à des interprétations parfois plus passionnées que scientifiques de sa vie. Afin de ne pas se perdre dans trop d'informations, les paragraphes suivants se concentrent sur des points particuliers qui nous éclairent sur ses relations, familiales et sociales, sur sa carrière, sa philosophie et enfin sur l'importance du *Petit Prince* dans sa vie d'écrivain.

Saint-Exupéry appartenait à ce qu'on appelle l'aristocratie appauvrie. Tant sa mère que son père venaient de familles nobles, cependant, ce dernier est décédé avant que le jeune Antoine n'ait quatre ans, laissant la mère devenir responsable financièrement des enfants. Ce changement brutal de statut a sans aucun doute marqué le garçon et toute la famille. Néanmoins, il a conservé une éducation de qualité que lui prodiguaient sa mère et une nourrice, aux côtés de ses autres frères et sœurs. Les Saint Exupéry ont quand-même continué de côtoyer le monde aristocratique français, en vivant dans des châteaux appartenant à divers membres de la famille. Malgré ce mode de vie particulier, sa mère est réputée douce et optimiste et lui apprend des valeurs de compassion universelle, qu'il gardera toute sa vie, comme en témoignent ses écrits publics et personnels. Un autre décès familial vient encore attrister Saint-Exupéry quelques années plus tard, lorsque pendant la Première Guerre Mondiale, son petit frère, avec qui il

⁷⁶ L'écrivain signait avec son nom de famille officiel, sans trait d'union entre « Saint » et « Exupéry ». Néanmoins, les éditeurs Gallimard ont publié ses œuvres avec le trait d'union, rendant cette version plus répandue. Nous utiliserons donc l'écriture avec trait d'union pour parler de l'homme écrivain et celle sans pour parler du nom de famille historique.

⁷⁷ Bertelle, « Antoine de Saint Exupéry : une gourmette a élucidé le mystère de sa mort », in *ActuaLittre*, 23/05/2017.

⁷⁸ À nouveau, une référence biographique en particulier a été choisie comme base pour ce travail. Il s'agit de *Saint-Exupéry: a biography*, par l'auteure américaine Stacy Schiff, publiée en 1994 à New-York par les éditions Alfred A. Knopf. Parmi tous les ouvrages existants, celui-ci a été sélectionné pour son sens du détail et sa neutralité, s'en tenant aux faits plutôt qu'à des interprétations. De plus, cette biographie a reçu le prix Pulitzer. Sauf mention contraire, les informations biographiques proviennent toutes de cette biographie.

s'entendait très bien et partageait des confidences, décède des suites d'un rhumatisme, à l'âge de 15 ans. Beaucoup de personnes ayant analysé l'auteur et son œuvre pensent que ce moment a guidé la vision créatrice de Saint-Exupéry et que l'image du petit frère inspirera plus tard celle du *Petit Prince*. Une autre figure supposée avoir influencé un des personnages de son célèbre roman est sa femme, Consuelo de Saint Exupéry, avec qui il se marie en 1931 et vivra une histoire plutôt tumultueuse. Selon le propre aveu de l'écrivain, elle sera l'inspiratrice de la rose, à cause de leur caractère similaire⁷⁹. Concernant sa vie amoureuse, Saint-Exupéry est à l'opposé du poète japonais. En effet, il a connu de nombreuses femmes avant et pendant son mariage. Malgré leurs aventures, les deux époux semblent avoir néanmoins conservé toute leur vie un attachement profond l'un pour l'autre. L'auteur français avait également un nombre impressionnant d'amis venant des quatre coins du monde, tels que les écrivains Léon Werth, à qui il dédicace son *Petit Prince*, Joseph Kessel et André Gide, les pilotes renommés Henri Guillaumet, Jean Mermoz et Didier Daurat, etc⁸⁰. Comme pour ses relations amoureuses, ses amitiés lui serviront d'inspiration dans ses écrits. Cet aspect d'homme très ancré dans le réel de la vie sociale humaine correspond d'ailleurs aux autres dimensions de sa biographie.

En effet, sa carrière a été à l'image de ses relations : variée et paradoxale, car tout comme Miyazawa, il a développé deux axes de professions *a priori* opposés. D'un côté, il a commencé très tôt à créer des poèmes et ne s'est jamais arrêté d'écrire. Il gardait généralement auprès de lui un cahier pour relater ses aventures, exprimer ses opinions ou s'évader. Pendant sa scolarité, il écrit d'ailleurs pour le journal de l'école et gagne même le prix de narration de son lycée jésuite. Pourtant, il n'a pas réussi l'examen d'entrée de l'École navale qu'il souhaitait intégrer à cause de notes trop faibles en lettres. Il ira finalement étudier en auditeur libre dans une école d'architecture. Parallèlement, il s'intéressait aussi aux sciences et technologies, particulièrement celles de l'aviation. Son premier vol date de ses douze ans. Après ses études, il commence sa vie professionnelle par plusieurs petits boulots, avant d'enfin devenir aviateur à la suite de son service militaire et d'une formation en pilotage civil. Ce métier lui permettra de voyager tout autour du monde et de rencontrer une grande variété de gens et de points de vue, d'abord grâce à l'aéropostale, puis au service de la France. Sa carrière d'aviateur national lui vaudra de son vivant autant de reconnaissance que celle d'écrivain, puisqu'il recevra notamment la Légion d'Honneur en 1939. Néanmoins, sa profession lui causera aussi quelques soucis relationnels, professionnels, politiques et de santé, Saint-Exupéry ayant été par exemple

⁷⁹ De Bodin de Galember, *Le sacré et son expression chez Antoine de Saint Exupéry*, p.92.

⁸⁰ Succession Antoine de Saint-Exupéry - d'Agay. (s.d.), *Antoine de Saint Exupéry*.

plusieurs fois gardé au sol par des hommes ou des circonstances, à cause de ses « excès de zèle » dans le métier ou de ses opinions politiques.

Comme le souligne Schiff dans sa biographie, cette association entre un métier technique qui demande une grande présence d'esprit sur le moment-même et l'occupation d'écrivain, typiquement retirée de la réalité, était étonnante. Elle peut être interprétée comme le signe d'une grande versatilité de l'homme, qui ne s'est jamais fixé, ni géographiquement, ni socialement, ni dans aucun autre domaine d'ailleurs. L'auteur ne se prononçait pas non plus officiellement sur son appartenance politique en faveur du Général de Gaulle, ce qui lui a valu quelques ennuis en temps de guerre, notamment avec sa propre patrie.

Ses expériences diverses et variées, à travers lesquelles il a été confronté à de nombreuses idéologies différentes, exacerbées par les conflits de l'époque, l'ont amené à penser qu'il n'y avait pas de vérité absolue externe à l'homme, mais que c'est celle que l'homme construit qui a de l'importance et de la valeur en tant que vérité référentielle. Comme il l'écrivait dans ses carnets, « [...] *il n'y a point d'ordre dans la nature mais exclusivement dans l'homme, ou plus exactement, [...] c'est l'homme qui crée l'ordre dans la nature*⁸¹ ». Selon Saint-Exupéry, tout le problème est donc de pouvoir créer par le langage une vérité qui sache englober le plus de points de vue et de paradoxes possible : « *l'ordre n'est jamais qu'une forme de langage*⁸² », « *on ne découvre pas la vérité : on la crée. [Elle] est ce que l'on exprime avec clarté*⁸³ », « *il faut créer la vérité*⁸⁴ ». L'auteur souligne encore qu'une fois trouvée notre vérité, il est essentiel de s'engager pour les personnes que l'on rencontre et pour sa communauté, car c'est à nouveau par l'action, pas seulement verbale mais aussi concrète, que le sens se crée. Il souligne ainsi régulièrement l'importance du sacrifice pour quelque chose de plus grand que soi et pour les autres : « *le sacrifice grandit*⁸⁵ », « *l'ensemencement ne se produit qu'à la condition d'entrer dans le système*⁸⁶ », « *la grandeur naît d'abord - et toujours - d'un but situé en-dehors de soi*⁸⁷ ».

⁸¹ Saint-Exupéry, *Carnets*, p.46.

⁸² *Ibid.*

⁸³ *Ibid.*, p.92.

⁸⁴ *Ibid.*, p.128.

⁸⁵ *Ibid.*, p.26.

⁸⁶ *Ibid.*, p.91.

⁸⁷ *Ibid.*, p.117.

Cette réflexion est finalement en lien avec son œuvre et réconcilie le paradoxe de sa carrière, puisque c'est en s'engageant concrètement comme aviateur, mais aussi en écrivant sur ce qu'il voit et fait, que Saint-Exupéry a élaboré un système liant action et langage qui produisait un sens à sa vie. Ce point de vue le rapproche des existentialistes tels que Sartre ou Camus, qui ont d'ailleurs salué son œuvre⁸⁸. Cependant, Saint-Exupéry a gardé de singulier par rapport à ces philosophes qu'il ne niait pas l'existence de Dieu. Selon ses propres dires, il voyait ce dernier comme un principe unificateur essentiel des communautés et pensait impératif de « *rendre aux hommes une aspiration spirituelle*⁸⁹ ». Il reconnaissait également la force du christianisme et l'influence que celui-ci a eu sur sa propre vie, mais il regrettait tout de même que cette religion n'ait pas évolué avec l'époque contemporaine et échoue ainsi à rester un discours suffisamment exhaustif et créateur d'une vérité fertile pour son temps, comme il l'exprime clairement dans ses carnets :

« *Mais le christianisme ne s'opposait à rien dans le monde romain. Aujourd'hui, il entre en conflit avec des chapitres de ma pensée auxquels j'ai le droit de tenir. J'ai le droit de tenir aussi aux valeurs religieuses. Mais j'ai le droit de regretter qu'en ne conciliant plus le monde elle ne présente plus cette évidente synthèse qu'elle offrait au monde romain. Je n'ai plus de langage cohérent*⁹⁰ »

Sa position était donc paradoxale par rapport au divin et aux croyances, comme le développe Borgal dans son ouvrage *Saint-Exupéry : mystique sans la foi*⁹¹.

Ces expériences et questionnements sociaux, professionnels et spirituels se retrouvent en abondance dans son *Petit Prince*, ce qui n'est pas étonnant quand on sait que Saint-Exupéry l'a écrit alors qu'il était forcé de résider à New-York pour des raisons politiques et était, selon les personnes qu'il côtoyait à l'époque, dans un état particulièrement introspectif⁹². Dans son essai *Le dialogue avec l'enfance dans le Petit Prince*, Biagioli défend même que le conte a été une forme d'écriture thérapeutique pour l'écrivain⁹³, appuyant ainsi le caractère personnel, voire intime de cette œuvre.

⁸⁸ Wang, « The thought Existentialiste in The Little Prince », in *Canadian social science*, 8(6), 2012, p.233.

⁸⁹ Mourier, « Le petit prince de Saint-Exupéry : du conte au mythe », in *Études littéraires*, 33(2), 2001, p.43.

⁹⁰ Saint-Exupéry, *Op. Cit.*, p.75.

⁹¹ Borgal, *Saint-Exupéry : mystique sans la foi*.

⁹² Biagioli, « Le dialogue avec l'enfance dans Le petit prince », in *Études littéraires*, 33(2), 2001.

⁹³ Ce point sera développé ultérieurement, dans le chapitre consacré au style (cfr. *infra*, p.68). Biagioli, *Loc. Cit.*, p.37.

C'est en 1942 qu'il commence la rédaction de son nouveau livre, sous les conseils de ses éditeurs et proches qui souhaitaient une histoire basée sur un petit personnage que l'auteur dessinait un peu partout, un garçon aux cheveux bouclés blonds. Le français avait alors déjà publié plusieurs romans et jouissait d'une excellente réputation en tant qu'écrivain international, puisqu'il avait reçu des prix en France et aux États-Unis pour sa dernière publication en 1939, *Terre des Hommes*. Confiné dans une résidence de New-York, il écrit alors jour et nuit son nouveau texte. Les manuscrits conservés par une amie de l'auteur et acquis par la Bibliothèque Morgan en 1968⁹⁴ témoignent du perfectionnisme de Saint-Exupéry pour ce récit, certaines pages ne contenant qu'une phrase finalement gardée au milieu de dizaines d'autres raturées. Cette précision est un indice supplémentaire sur la particularité que cette œuvre représentait pour l'homme. Ses ouvrages traitaient jusqu'alors principalement du métier d'aviateur, mais le déclenchement narratif du *Petit Prince* était justement une impossibilité de voler. Étant donné les caractères souvent autobiographiques de ses publications précédentes, nous pouvons aisément dresser des parallèles entre la vie de l'auteur et son conte philosophique, qui sera la dernière œuvre publiée de son vivant.

3. Reflets littéraires

Tant pour Miyazawa que Saint-Exupéry, leurs œuvres semblent intimement liées à leur vie. En effet, tous deux furent des hommes activement impliqués dans la réalité qui les entouraient, par leur métier et leurs écrits, aspirant à œuvrer pour un bonheur universel. Ils ont chacun côtoyé de près la souffrance humaine, en même temps qu'ils admiraient la beauté de leur environnement et de l'existence, à travers la science et l'écriture. Ces deux auteurs semblaient s'inspirer grandement de ce qu'ils voyaient et expérimentaient personnellement : la nature, la galaxie et la géologie pour Miyazawa et le ciel, les grands espaces et les nombreux voyages pour Saint-Exupéry. Les périples étaient réels pour l'auteur français et il avait pris l'habitude, depuis son enfance, de « créer un univers à sa mesure » à travers ses poèmes⁹⁵, permettant ainsi de faire sens des vastes parcs, châteaux, pays et cultures qu'il rencontrait. En revanche, les voyages de Miyazawa étaient plutôt imaginaires et à travers ses écrits, il élargissait son monde, voulant rendre compte de toutes les immensités et dimensions qu'il percevait. Par leur biographie, nous observons donc déjà deux grands parallèles entre les

⁹⁴ Van Gelder, « Footlights: Celestial Traveller », in *The New York Times*, 09/05/2000.

⁹⁵ Ibert, *Antoine de Saint-Exupéry*, p.1.

écrivains, mais surtout leurs différences : tous deux cherchaient à réconcilier les contradictions et antinomies du monde par leur travail et s'attachaient à une perspective didactique, mais l'écriture de Saint-Exupéry semblait servir à créer un sens personnel, tandis que celle de Miyazawa cherchait plutôt à rendre compte de phénomènes tels qu'ils étaient expérimentés. Leurs œuvres sont pour chacun un reflet de leur approche philosophique du sens de la vie et de la quête du bonheur, et autant le *Petit Prince* que *Train de nuit* occupent une place particulière dans la représentation de leurs conceptions.

Réception

Si la vie des auteurs et le contexte de création de *Train de nuit* et du *Petit Prince* indiquaient l'existence d'un agenda philosophique particulier sous-jacent, leur réception pour le moins singulière la confirme. En effet, les deux livres ont connu une histoire de publication tout à fait unique qui sera développée dans ce chapitre et contribuera à l'affirmation de l'importance de leurs enjeux. La question de leur genre sera également explorée, car leur ambivalence a engendré une fertilité analytique impressionnante.

1. Historique de publication et de réception

1.1. Le Petit Prince

Comme indiqué dans le chapitre précédent, Saint-Exupéry était déjà réputé de son vivant, ses romans étant même qualifiés de best-sellers en France et aux États-Unis. Lorsque *Le Petit Prince* a été commandité, lui et ses éditeurs étaient donc plus ou moins assurés que le livre serait un succès. Un an après le début de son écriture, le roman est publié à New-York en avril 1943 par les éditions Reynald et Hitchcock, simultanément en français et dans sa traduction anglaise⁹⁶, chose rare qui démontre encore la confiance placée dans l'œuvre. Comme nous le savons, le succès fût en effet au rendez-vous, surpassant même sans aucun doute les attentes. À sa sortie, la diffusion commerciale fût néanmoins moindre que celles des romans précédents⁹⁷, phénomène que nous pouvons sans doute attribuer au contexte de guerre et au style tout à fait différent par rapport aux écrits précédents de l'auteur.

La réception critique anglophone a été plutôt chaleureuse, de nombreux journaux américains saluant l'exploit⁹⁸, mais ce n'est que trois ans plus tard que le livre sera pour la

⁹⁶ La première traduction anglaise a été réalisée par Katherine Woods.

⁹⁷ Gopnik, « The Strange triumph of The Little Prince », in *The New Yorker*, 29/04/2014.

⁹⁸ *Los Angeles Times* écrit en 1943 : « une histoire douce et simple, si grande dans sa signification que même les gens importants y trouveront de la sagesse ; si simplement racontée que même les critiques et professeurs d'universités devront comprendre sa beauté et son sens » (notre traduction). Le *New York Times* écrit en avril

première fois publié en France, aux éditions Gallimard en 1946, à la fin de la guerre et après la mort de l'auteur. Le public français s'est montré plus sceptique, l'image d'un Saint-Exupéry qui ne s'est pas prononcé politiquement en faveur du général De Gaulle entachant sans doute sa réputation⁹⁹. Malgré cela, le livre s'est quand-même rapidement diffusé en francophonie. Certains retrouvaient dans la nouvelle une forme d'écriture pure qui touchait au plus profond de l'humain et reflétait le sentiment à la fois d'innocence souhaitée après la guerre et de désespoir inévitable face à l'horreur et l'absurde, mais d'autres y ont plutôt vu un récit mièvre et prétentieux¹⁰⁰. Néanmoins, l'œuvre a rencontré en seulement quelques années un public large et international. Les chiffres le prouvent : *Le Petit Prince* est à ce jour le livre le plus répandu au monde après les textes religieux, traduit dans plus de 100 langues¹⁰¹ et se vendant à plus d'un million d'exemplaires chaque année¹⁰². L'auteur s'est élevé petit à petit au statut de légende nationale, littéraire et d'aviation, faisant face à des éloges surdimensionnés de sa personne ou à l'inverse, des critiques véhémentes, selon les périodes et les découvertes de ses écrits personnels¹⁰³. Cependant, les phases de remise en question de l'homme n'ont jamais altéré les ventes de son ouvrage, en démontrant les données des éditions Gallimard, qui n'ont cessé de poursuivre les réimpressions depuis sa première édition en 46. Plusieurs adaptations ont également vu le jour, radiophoniques, théâtrales ou cinématographiques.

En plus de sa réception large par le public, *Le Petit Prince* a également rapidement été lu dans les écoles, démontrant ainsi toute sa dimension moraliste en plus de ses qualités littéraires. Sa reconnaissance dans le monde académique universitaire a davantage tardé, sans doute en raison du traditionnel manque de considération que réserve ce secteur à une littérature perçue comme enfantine. Néanmoins, au fil des décennies, les nombreuses biographies sur l'auteur se sont aventurées dans plus d'interprétations de son œuvre et quelques ouvrages se sont concentrés particulièrement sur *Le Petit Prince*, nourrissant des réflexions qui en ont engendré d'autres et ont finalement donné lieu à toute une littérature d'analyse sur la nouvelle,

1943 : « une parabole pour les adultes déguisée en une simple histoire pour enfants » (notre traduction). Cités sur <https://historyofthelittleprince.weebly.com/critical-reception.html>

⁹⁹ De Bodin de Galembert, *Op. Cit.*, p.150.

¹⁰⁰ *ID.*, *La Grandeur du Petit Prince*, pp.6-7.

¹⁰¹ *Ibid.*, p.5.

¹⁰² Van Gelder, *Loc. Cit.*

¹⁰³ Schiff, *Op. Cit.*, p.2.

allant de l'interprétation religieuse¹⁰⁴ à celle intertextuelle¹⁰⁵, autobiographique¹⁰⁶, en passant par la lecture freudienne¹⁰⁷, existentialiste¹⁰⁸, etc.

Tant la réception quantitative que qualitative de l'œuvre prouvent donc bien son potentiel interprétatif vaste et important, capable de toucher les lecteurs de tous horizons et de tous âges et offrant sans doute une clé d'interprétation existentielle tout autant unique qu'universelle.

1.2. Train de nuit

Contrairement à l'écrivain français, Miyazawa a été à peine publié de son vivant et n'a reçu aucune reconnaissance notable pour son travail dans le milieu littéraire. *Train de nuit* était inachevé à sa mort, sa première édition ne fut donc que posthume. C'est en 1935 que la nouvelle apparaît pour la première fois dans un recueil d'œuvres complètes, publié par la maison Bunhōdō Shoten, avant de subir de nombreux changements et révisions dans les éditions suivantes, jusqu'à la version finale établie comme celle de référence depuis lors de 1974 des éditions Chikuma Shobō¹⁰⁹. Ces changements s'expliquent notamment par les divers manuscrits des quatre versions du récit, déjà mentionnées dans le chapitre précédent¹¹⁰.

Malgré ces quelques éditions qui témoignent d'un intérêt certain pour l'auteur et d'un travail de recherche sur ses écrits, la réception ne fût que très modérée pendant plusieurs décennies. L'auteur a certes été davantage lu à titre posthume que de son vivant et son célèbre poème *Ame ni mo Makezu* (「雨ニモマケズ」, « *Ne pas céder face à la pluie*¹¹¹ »), retrouvé dans un de ses carnets, s'est vite répandu comme un classique du genre, mais il faudra attendre les années 1980 pour que *Train de nuit* soit redécouvert et lu avec un œil plus attentif par le public japonais, puis les années 1990 pour que son héritage soit véritablement reconnu par la critique et le monde académique. Dans son article sur la réception de Miyazawa au Japon¹¹², Moritoki

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ Vircondelet, *Op. Cit.*

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ Biagioli, *Loc. Cit.*

¹⁰⁸ Wang, *Loc. Cit.*

¹⁰⁹ Holt, *Loc. Cit.*, p.306.

¹¹⁰ Cfr. *supra*, p.28.

¹¹¹ Traduction anonyme, trouvée en ligne sur <http://tabi.over-blog.com/article-ame-ni-mo-makezu-de-kenji-miyazawa-54686554.html>

¹¹² Moritoki Skof, *Loc. Cit.*, p.90.

illustre cette évolution par un graphique reprenant les mentions du nom de l'auteur dans des livres et des articles scientifiques japonais de 1940 à 2013, pour montrer l'évolution de sa réception critique. La courbe stagne quelque peu dans les années 1950 et 60, avant de monter graduellement dans les années 70 et 80 et enfin, de décoller vertigineusement en 1996, année du centième anniversaire de l'auteur. Une adaptation animée en 1985 avait également aidé à la diffusion du récit à un public plus large, même si elle n'était pas aux goûts de tous les lecteurs ou de la famille de l'auteur. Dans son article sur la réception de la pensée utopique de Miyazawa, Goto souligne que les années 1990 marquent une période particulièrement difficile pour le Japon, avec le tremblement de terre de Kobe ou les attentats du métro de Tokyo par la secte Ômu en 1995, et que ces circonstances ont sans doute été propices à la lecture d'œuvres pacifistes et spirituelles telles que celles de Miyazawa¹¹³. Moritoki ajoute encore que les années 1990 correspondent à la fin de la bulle économique du pays et le début d'une crise qui ne fera que se renforcer avec la crise mondiale de 2008 et culminera avec le tremblement de terre, le tsunami et la catastrophe nucléaire du Nord-Est du Japon le 11 mars 2011, incitant d'autant plus les Japonais à se réfugier dans des œuvres emplies d'espoir, mais ne niant pas l'éphémère de la vie. Moritoki défend également que l'œuvre du poète incite à l'action pour les autres dans une perspective de bonheur universel qui va au-delà du simple plaisir du moment, ce qui soutient moralement les initiatives des nombreux volontaires citoyens à la suite des diverses catastrophes qui ont frappé le pays ces dernières décennies.

Le livre s'est également diffusé en-dehors du pays et tout amateur de littérature japonaise ou de récits symboliques le connaît généralement. Cependant, son caractère mystérieux, ambigu et complexe n'a pas joué en sa faveur, les éditeurs ne sachant pas très bien dans quelle catégorie le placer. De plus, la langue que Miyazawa emploie est tout à fait particulière, remplie de termes scientifiques, de néologismes et d'onomatopées créés par l'auteur lui-même, ce qui complique grandement la tâche des traducteurs. Malgré cette difficulté, le nombre d'admirateurs étrangers a grandi en parallèle à la reconnaissance japonaise et, de nos jours, il existe un certain nombre d'articles et de livres internationaux qui y sont consacrés, en plus d'autres créations artistiques qui s'en sont directement inspirées.

En l'espace d'un demi-siècle, *Train de nuit* a donc connu une grande progression dans sa réception et de nombreux amateurs, scientifiques ou non, se sont petit à petit dévoués à

¹¹³ Goto, *Loc. Cit.*, pp.2-3.

l'auteur et son œuvre. Miyazawa est ainsi devenu un écrivain classique au Japon, étant lu dans les écoles comme *Le Petit Prince* l'est ailleurs.

2. La question du genre

Comme le souligne Cao dans sa théorie de la variation¹¹⁴, les genres ont une généalogie. Certains sont internationaux, mais ils ont quand-même une histoire de développement particulière selon le pays où ils se sont répandus et les autres genres auxquels ils se sont confrontés dans leurs voyages. À l'inverse, d'autres genres sont parfois uniques à une culture et ne s'exportent que peu. Le Japon, par exemple, est justement un pays dont la littérature contient beaucoup de ces genres uniques. Cela n'est pas surprenant, étant donné la nature insulaire et régulièrement isolationniste de la culture nipponne. Mais qu'en est-il du *Petit Prince* et de *Train de nuit* ? Appartiennent-ils au genre mondial du conte philosophique ou du roman pour enfant ? Ou bien l'œuvre de Miyazawa correspond-elle à un genre singulièrement japonais ? En réalité, il semblerait que tant pour l'un que pour l'autre, ces récits ne se retrouvent dans aucune des catégories définies de leurs littératures culturelles originelles. L'historique de la réception de la prose de Miyazawa en témoigne, puisqu'une des raisons pour lesquelles sa transmission fut tardive et lente est que les éditeurs peinaient à identifier le public qui aurait pu s'y intéresser, tant dans son pays natal qu'internationalement, pour ses traductions. Le même argument peut être soutenu pour *Le Petit Prince*, pour lequel ce sont certainement les succès précédents de Saint-Exupéry qui peuvent expliquer en grande partie sa diffusion rapide, car les éditeurs pouvaient prendre le risque de publier une œuvre ambivalente, tant qu'elle était attachée au nom de l'écrivain français, ce qui n'était pas le cas pour Miyazawa.

En plus des éditeurs, qui avaient un avantage financier à préciser la catégorie des livres pour pouvoir cibler leur clientèle, beaucoup de chercheurs se sont également intéressés à la question des genres des deux récits, pour le moins complexe. Afin d'y répondre, nous pouvons nous tourner d'abord vers les auteurs, qui ont tous deux donné des indices sur le type d'œuvre qu'ils espéraient produire.

En ce qui concerne *Train de nuit*, la vision de Miyazawa était assez claire, comme explicitée dans le chapitre précédent, car il a précisé dans le « prière d'insérer » de son recueil

¹¹⁴ Cao, *Op. Cit.*, p.168.

de nouvelles *Le Restaurant aux nombreuses commandes* que ses récits avaient une portée didactique, mais aussi qu'ils «se présentent sous la forme d'une littérature pour un public de la fin de l'enfance jusqu'au milieu de l'adolescence¹¹⁵ ». Il visait donc une littérature de jeunesse, bien que ce fût peut-être également afin d'éviter la censure et les représailles des critiques et polices de l'époque.

Saint-Exupéry, quant à lui, a dédié dans la préface du *Petit Prince* le livre à son ami « Léon Wertz quand il était petit garçon » et écrit que ce-dernier « peut tout comprendre, même les livres pour enfants », laissant donc sous-entendre que l'histoire qui suit appartient à cette catégorie. Il s'adresse en plus directement à un lectorat *a priori* jeune, puisque la nouvelle avait été commandée pour être un « conte de Noël »¹¹⁶.

Les deux histoires comportent aussi des éléments très communs de la littérature de jeunesse : des protagonistes enfants, des voyages identitaires, des enseignements à la clé, des objets et des animaux qui parlent ou éprouvent des émotions humaines. Pourtant, tant *Train de nuit* que *Le Petit Prince* semblent être trop sombres que pour appartenir entièrement à la littérature enfantine. Bien sûr, les contes contiennent aussi des éléments souvent crus et ténébreux, servant d'obstacles qui permettront aux héros d'évoluer face aux difficultés de la vie symbolisées. Néanmoins, ils n'aboutissent jamais à la disparition définitive d'un enfant en conclusion, comme c'est le cas pour le garçon aux cheveux d'or dans l'œuvre française ou Campanella dans l'œuvre japonaise. De plus, aucun de ces deux récits ne contient de véritable antagoniste ni d'obstacles externes à surmonter, ou encore d'objets à acquérir comme but de leur voyage, éléments typiques des contes selon le schéma actantiel de Greimas et les fonctions de Propp¹¹⁷.

De ce doute provient sans doute l'hypothèse du conte philosophique¹¹⁸ pour *Le Petit Prince*, genre qui permettrait d'expliquer les aspects plus matures de ce récit, ainsi que de ceux de *Train de nuit*. Cependant, cette dénomination manque encore de nuance pour définir les deux

¹¹⁵ Traduction de Goto, citée dans Goto, *Op. Cit.*, pp.6-7.

¹¹⁶ Succession Antoine de Saint-Exupéry - d'Agay. (s.d.). *Antoine de Saint Exupéry*.

¹¹⁷ Les théories des deux auteurs sont avant tout basées sur les contes européens. Cependant, elles ont été également appliquées avec succès aux contes d'autres civilisations, notamment asiatiques, démontrant l'universalité générale du genre du conte. C'est pourquoi elles sont mentionnées ici indifféremment de l'appartenance des deux textes à des civilisations différentes. Greimas, *Sémantique structural: recherche de méthode*. & Propp, *Morphology of the Tale*.

¹¹⁸ Mourier, *Loc. Cit.*, p.45.

œuvres, car le conte philosophique est avant tout à destination des adultes, capables d'en comprendre la distance narrative, souvent empreinte d'ironie. Si *Le Petit Prince* comporte des traces d'humour, il est difficile de le considérer comme un texte entièrement ironique, et c'est encore moins le cas pour la nouvelle japonaise.

Notons toutefois qu'au Japon, il existe un genre qui pourrait correspondre aux deux livres : celui de la « littérature pour adultes ayant gardé une âme d'enfant ». Cette dénomination fonctionne bien dans le cadre culturel japonais où la distinction entre l'enfance et l'âge adulte est moins nette qu'en Occident, mais elle est difficilement exportable dans des pays tels que la France ou la Belgique, où les catégories littéraires de jeunesse et d'adultes sont nettement différenciées.

De la même manière que les auteurs souhaitaient dans leur vie réconcilier les paradoxes et les antinomies, il semblerait donc que la même philosophie doive être appliquée à leurs œuvres si nous voulons les appréhender et les catégoriser. *Le Petit Prince* et *Train de nuit* ne sont ni uniquement de la littérature de jeunesse pouvant être appréciée par des adultes, ni seulement des contes pour adulte pouvant être lus par des enfants, mais bien les deux à la fois. Les textes doivent sans doute leur longévité et leur vitalité analytique à cette appartenance multiple. Leur réception montre qu'elles s'adaptent aisément à une grande diversité de lecteurs : pour ceux qui grandissent et se développent, par exemple lorsqu'elles sont lues dans les écoles, ou pour ceux qui cherchent du soutien moral en temps de catastrophe ou de guerre. Un parallèle certain qui peut donc être dressé entre elles est que leur auteur a mené une vie hors-normes, mais remarquable, qui a donné lieu à une œuvre similairement inclassable et mémorable.

Personnages

Le bonheur, par qui et pour qui ?

Si *Train de nuit* et *Le Petit Prince* sont des récits didactiques qui expriment une évolution vers la connaissance du sens de l'existence et du bonheur, leurs personnages sont alors indubitablement des représentants de ce cheminement vers la compréhension, afin que les lecteurs puissent eux-mêmes faire l'expérience de cette épiphanie par procédé d'identification.

Dans une analyse littéraire, il y a une distinction à faire entre le personnage et le rôle. Le premier est un intervenant dans le récit, qui a une identité propre et précise selon la caractérisation que propose l'auteur, tandis que le deuxième est un symbole, qui indique au lecteur quelle est la trajectoire de l'individu en tant que représentant d'une fonction narrative. Un personnage peut dès lors avoir plusieurs rôles. Par exemple, dans *Train de nuit*, Giovanni est un personnage dont les rôles sont à la fois celui du protagoniste et celui de la figure enfantine, sur lesquels nous reviendrons dans les paragraphes suivants. Afin d'analyser directement les intervenants dans leur rapport avec la question de départ du travail, ce chapitre sera dès lors structuré selon les rôles clés présents dans les œuvres.

Notons que les rôles ne se limitent pas aux individus parlants ou animés dans les textes, mais s'étendent aussi à certains objets qui occupent une place particulière dans le développement narratif.

1. L'Enfant et l'Adulte

Dans *Le Petit Prince* et *Train de nuit*, le rôle central est celui de l'enfant. C'est d'ailleurs l'une des raisons pour lesquelles ces livres sont parfois considérés comme appartenant à la littérature de jeunesse. Leur protagoniste emblématique est en effet un jeune garçon auquel le lecteur est supposé s'identifier. Ce rôle constitue donc une clé importante pour comprendre la philosophie sous-jacente des œuvres.

Comme les enfants réels, Giovanni et le Petit Prince sont un peu naïfs et fragiles, mais résilients. Ils peuvent se remettre aisément de chaque expérience qu'ils vivent au cours de leur voyage, qu'elle soit positive ou négative, pour passer à la suivante dès qu'un élément de réponse ou de compréhension est apporté. Ils sont tous les deux comme des pages presque blanches qui demandent à être remplies par l'expérience. La relative faiblesse liée à la condition d'enfant les rend néanmoins dépendants de leurs relations, ce qui met en avant l'importance de ces dernières pour les êtres humains.

Dans les deux histoires, il est également intéressant de noter que la mention d'oiseaux vient souligner cette dépendance. Pendant son voyage, Giovanni voit en effet quelquefois des oiseaux qui sont capturés, chassés ou dirigés par des hommes (TNVL, p.157, p.182), se rendant compte que ces animaux, habituellement symboles de liberté, sont soumis aux actions humaines. Le titre du huitième chapitre est d'ailleurs « *Le chasseur d'oiseaux* » (TNVL, p.155 ; 「鳥を捕る人」, 銀河, p.166). Chez Saint-Exupéry, c'est l'aviateur qui compare directement le Petit Prince à un oiseau vulnérable, lorsqu'il le porte dans ses bras (PP, p.88). Il y a donc dans les deux récits une conscience importante de la fragilité des êtres, à la merci de la bonne volonté de ceux qui les entourent, même s'ils sont des êtres au corps libre, comme les oiseaux, ou à l'esprit libre, comme les enfants.

La naïveté des jeunes personnages, elle, les aide à percevoir les phénomènes avec un œil qui reçoit toutes les informations sur un pied d'égalité, permettant de mettre à jour l'absurdité ou au contraire le sens profond de certains événements. Cette qualité est essentielle dans le parcours vers la quête du bonheur, car elle permet aux deux garçons de faire le tri entre tout ce qu'ils expérimentent de manière juste et ouverte. Leur comportement au cours de leur voyage en témoigne, puisqu'à chaque rencontre, ils observent avec attention la façon de vivre des autres, mais la questionne sans cesse, Giovanni intérieurement dans ses pensées rapportées, et le Petit Prince explicitement à travers ses innombrables questions. À travers cette innocence, le lecteur fait face à une attitude qui remet en question des jugements préétablis sur le sens des choses et le force à expérimenter les mêmes schémas de questionnements et de réponses que vivent les protagonistes.

Les deux personnages centraux partagent également une particularité bien moins enfantine : ils sont tous deux empreints d'une certaine angoisse, liée à leur identité et à la vie en générale. Bien qu'elle ne soit explicitée qu'en fin de récit par la disparition et la mort, une

sensation d'inadaptation habite déjà les récits dès leur première scène respective, étonnamment semblables : ces dernières dépeignent toutes deux un enfant à l'école qui se retrouve dans une situation d'incompréhension face aux adultes. Chez Saint-Exupéry, c'est leur critique du dessin du boa, et chez Miyazawa, c'est Giovanni qui reste silencieux face à une question sur la Voie lactée, car il connaît la réponse, mais ne parvient plus à l'énoncer. C'est ce décalage des personnages par rapport à ce qui les entoure qui engendre de l'anxiété et qui, dès la première lecture, fait douter de l'appartenance des œuvres au registre de la jeunesse. Giovanni est moqué à l'école par ses camarades à cause de l'absence de son père, ce qui le force à devoir prendre soin de sa mère malade et travailler comme un adulte malgré son jeune âge. Il semble mal à l'aise dans son environnement et, lors de son voyage en train, il ressent souvent une certaine peur et un pressentiment de fatalité, à côté de son émerveillement. Au fil des chapitres et des rencontres, il devient clair que les passagers du train sont en fait en chemin pour l'au-delà, confirmant ainsi l'aspect sombre du parcours. Le Petit Prince, lui, a peur pour sa planète, craignant une invasion de baobabs, lesquels semblent symboliser les difficultés de la vie ou de l'espèce humaine en générale. Il est aussi rempli d'incertitudes sur sa rose, qu'il aime, mais dont il ne sait pas prendre soin et qu'il a quittée. De même, les différentes rencontres du petit garçon blond avec des adultes ou des animaux le font douter de plus en plus du sens des choses et de sa propre place.

Giovanni et le Petit Prince apparaissent comme des figures narratives mariant le rôle de l'Enfant, avec toutes ses possibilités, son ouverture d'esprit et sa capacité d'empathie, et celui de l'Adulte, avec ses tenants plus réfléchis et conscients de la réalité parfois sombre du monde. Dans son étude psychologique, Biagioli souligne d'ailleurs cette double fonction des rôles chez Saint-Exupéry¹¹⁹.

Notons également que si les deux personnages occupent une place centrale, Giovanni est en plus le point de focalisation du récit, tandis que dans *Le Petit Prince*, c'est l'aviateur qui est le narrateur et le point de focalisation, le petit garçon l'étant uniquement au sein de son histoire rapportée. Cette nuance modifie la distance qui existe entre le lecteur et le rôle présenté, d'autant plus qu'elle est couplée avec une narration également différente : le narrateur est extradiégétique dans le texte japonais, mais intradiégétique dans le texte français.

¹¹⁹ Biagioli, *Loc. Cit.*, pp.35-36.

Cela signifie que pour le lecteur, l'image du Petit Prince est celle d'un être mystérieux et lointain, qui a été rencontré par un autre homme, l'aviateur, et dont nous pouvons maintenant faire l'expérience grâce au témoignage qui nous est donné dans le livre. Le fait que le petit garçon soit caractérisé comme un être presque éternel, qui ne meurt pas, mais retourne simplement à sa planète et qui peut être rencontré par une autre personne passant dans le désert, ajoute à cela une dimension de « *guide intérieur* ¹²⁰ » accessible à tous, narrateur ou lecteur. Biagioli souligne cet aspect du personnage en reliant le Petit Prince à un procédé commun de thérapie, qui consiste à créer dans l'esprit du patient un personnage avenant servant de double spirituel, pour le guider dans un processus thérapeutique¹²¹.

Le rapport entre le Petit Prince, l'aviateur et le lecteur peut ainsi être interprété par le principe d'incarnation de la civilisation occidentale. En effet, il y a d'abord le petit garçon, qui est un être allusif, dont le lecteur ne connaît pas les origines, ni même la véritable nature. Son expérience et son évolution possèdent la simplicité et la limpidité d'un rôle archétypal d'enfant ou même de déité. Cette évolution épurée est ensuite rapprochée de ce que peut vivre le lecteur par l'intermédiaire du narrateur, qui, lui, est un être humain contextualisé, dont le lecteur connaît mieux les caractéristiques et qui semble plus réaliste. Ainsi, l'apprentissage de l'épanouissement personnel éloigné et presque divin du Petit Prince se transfère vers le lecteur réel et bien humain par le biais du personnage d'un homme se situant entre la fiction et la réalité. Par le procédé d'histoire enchâssée, il y a donc un transfert et une incarnation du message.

Giovanni, à l'inverse, est un individu concret. Il est présenté simplement comme un garçon qui existe quelque part dans le monde narratif du livre, mais qui reste singulier et externe au lecteur. Sa partie « personnage » est par conséquent plus importante que sa teneur symbolique de « rôle ». La similitude de l'expérience entre le protagoniste et le lecteur ne se fait dès lors pas par transfert, comme chez Saint-Exupéry, mais par empathie avec l'autre. Le lecteur a connaissance de quelques pensées de Giovanni grâce au procédé de focalisation et de monologue interne, mais la narration externe nous demande de respecter la singularité de son expérience, dont nous sommes témoins en tant que tiers. Nous ne pouvons pas entièrement vivre ce qu'il a vécu, mais nous pouvons le comprendre et expérimenter une épiphanie similaire en tant que personne réelle. Ce procédé d'identification semble ainsi se rapprocher des

¹²⁰ *Ibid.*, p.37.

¹²¹ *Ibid.*, p.38., Cfr., *infra*, annexe sur le concept de guide intérieur dans *Le Petit Prince*

civilisations d'Extrême-Orient et leur rapport au signe, car celui-ci est un indice qui sert à représenter quelque chose et doit être compris par une tierce personne.

À travers leurs personnages principaux, *Train de nuit* et *Le Petit Prince* expriment donc tous deux une souffrance liée à la condition humaine et le besoin de sens qui en découle, couplé à un espoir d'évolution si nous pouvons nous nourrir de nos expériences, avec la résilience et les questionnements de l'enfance, mais la conscience de l'âge adulte. Cependant, le processus d'identification du lecteur avec l'évolution des personnages diffère, puisque dans *Le Petit Prince*, la catharsis semble se réaliser par superposition de l'expérience de l'enfant mystérieux, du narrateur et du lecteur, tandis que dans *Train de nuit*, le lecteur est plutôt amené à observer l'expérience de Giovanni d'un œil externe et d'en tirer par la suite des conclusions pour sa propre vie.

2. L'Autre

Puisque le protagoniste doit se situer par rapport au monde et aux autres, le rôle de l'altérité est alors nécessairement un autre élément clé dans la compréhension des œuvres. Situer l'individu dans ses relations semble en effet essentiel pour tout discours qui se veut philosophique. Cette expérience de l'autre peut différer selon le degré d'écart entre le « moi » et le « toi ». Deux cas de figure se présentent ainsi à Giovanni et au Petit Prince : d'abord celui de l'autre semblable, dont naît l'amitié, puis celui de l'autre tout à fait différent, qui est source de frustration et prend forme dans le sexe opposé.

2.1. L'autre semblable

La camaraderie et l'amitié apparaissent en filigrane tout au long des deux récits et jouent un rôle primordial dans le développement des enfants. Ils peuvent être lus comme des expressions d'une altérité qui permet l'évolution de l'individu lorsqu'il est impliqué dans une relation avec un autre à la fois proche et différent.

Dans *Train de nuit*, Giovanni se lamente des moqueries qu'il subit à l'école, mais il est intrigué par la sympathie que Campanella semble lui porter, gardant à cœur les expériences partagées de leur petite enfance. Par la suite, c'est Campanella qui le rejoint dans le train. Simplement parce qu'ils jouaient ensemble en étant petits, le lien entre les deux garçons perdure,

même lorsqu'ils ne se côtoient plus vraiment. Malgré leurs différences de famille, d'amis et de caractère, Campanella et Giovanni ont vécu une histoire commune et grandissent dans le même village, ce qui suffit à les rendre suffisamment semblables que pour vivre une même expérience métaphysique et se sentir concernés par le bien-être de l'autre. Quand il est temps pour son ami de quitter le train, Giovanni se retrouve alors dans une grande solitude, mais l'exemple du sacrifice de Campanella, sur lequel nous reviendrons dans un paragraphe ultérieur, l'inspirera finalement pour passer lui-même à l'action pour aider les autres. Il semblerait qu'au cours de ce voyage d'une nuit, Campanella inspire Giovanni à agir pour le bien des autres, même si leur passage à l'action respectif diffère.

Dans *Le Petit Prince*, cet esprit d'amitié est exprimé à travers deux relations. La première concerne l'aviateur et l'enfant. Le lien qui se crée entre eux peut être interprété soit comme une amitié naissante, soit comme l'expression d'un double, le Petit Prince étant alors une manifestation du subconscient du narrateur bloqué dans le désert. Néanmoins, que ce soit dans le premier ou le second cas, le garçon est de toute façon une image à la fois proche et lointaine de l'adulte. En effet, il vient d'ailleurs et ne comprend pas tous les codes de la vie sur terre, mais il se lie rapidement d'amitié avec l'homme et, en quelques jours seulement, les deux personnages se sentent très proches et s'influencent tous deux à agir pour leur situation. Le Petit Prince décide finalement de repartir sur sa planète pour prendre soin de la rose, tandis que l'aviateur se prépare à quitter le désert, maintenant que son moteur est réparé. La deuxième relation d'amitié dans le livre de Saint-Exupéry est celle du garçon avec le renard, qui explicite dans ses paroles la vision de la singularité des relations et de l'importance qu'elles prennent au fil du temps, ce qu'il appelle « *l'apprivoisement* » (PP, p.71). Parce qu'il est un animal, le renard est intrinsèquement différent du Petit Prince. Cependant, il a de commun avec lui qu'ils sont tous les deux dans le désert et en recherche de relations porteuses de sens.

Dans les deux récits, les dynamiques relationnelles centrales sont donc caractérisées par un lien singulier entre deux personnes (l'aviateur avec le Petit Prince ou le Petit Prince avec le renard chez Saint-Exupéry, et Giovanni avec Campanella chez Miyazawa), qui partagent quelques points communs, mais qui sont aussi et surtout différents. Ces liens demandent du temps pour être tissés et c'est à partir d'expériences et de confiance partagées qu'ils vont exprimer toute leur potentialité pour les personnes impliquées. Leur résultat final est alors une influence mutuelle pour une prise de responsabilité personnelle et singularisée qui concourt au bien des êtres.

2.2. L'autre différent

À côté de ces relations d'amitié entre êtres partageant une certaine similarité, une autre sorte d'interaction vient questionner et faire évoluer les personnages. Giovanni et le Petit Prince doivent tous deux, à un moment, faire face à une présence féminine nouvelle, qui engendre chez eux une curiosité en même temps qu'une grande incompréhension et un certain inconfort.

Tant la rose de l'astéroïde B612 que la fillette du train de la Voie lactée sont d'abord perçues comme orgueilleuses par les garçons (TNVL, p.182 ; PP p.40). Le Petit Prince ne sait pas interpréter l'écart qui existe entre les mots de la rose, ses actes et leurs effets concrets. Il quitte alors sa planète et la laisse seule dans un moment proche de l'abandon, leur au revoir reflétant leur barrière communicative, mais aussi leur désir de connexion : la rose lui avoue qu'elle l'aime malgré ses paroles distantes, mais termine quand-même par la phrase moins sympathique « *Va-t'en* » (PP, p.40). C'est finalement à travers ses amitiés nouvelles que le garçon comprendra enfin le sens de cette relation et décidera de revenir en prendre soin, ayant acquis une connaissance plus grande du monde et disposant ainsi de meilleurs outils pour comprendre ce personnage si différent.

Giovanni ne va pas non plus connaître la possibilité de rédemption par ses propres forces envers la fillette qu'il rencontre. C'est en fait à travers Campanella qu'il va être témoin d'une possibilité de communication, car lui-même n'a pas encore connu l'illumination d'empathie de son ami et reste frustré et jaloux de la présence de la jeune Kaoru, se qualifiant même de « *malheureux* » (TNVL, p.183 ; 「どうして僕はこんなに悲しいのだろう」, 銀河, p.195) en sa présence. Son incapacité à se connecter avec un être totalement différent lui fait finalement monter les larmes aux yeux. Mais malgré ce retrait du protagoniste, Campanella continue de communiquer avec Kaoru. Après quelques expériences amusantes de voyage qu'ils vivent ensemble et l'observation minutieuse de l'attitude de Campanella face à leur voisine, Giovanni parvient enfin à s'adresser à la jeune fille avec plus de naturel et de sympathie. Cependant, la difficulté ne disparaît pas totalement et leur dernière interaction est encore marquée par une certaine animosité, Giovanni et la fillette se disputant sur l'identité de Dieu et ne sachant pas comment se dire au revoir avec bienveillance. Ils sont finalement tous tristes de se quitter et se résignent avec regret, mais certitude, à leur destin respectif, Kaoru et les autres naufragés descendant vers le paradis chrétien et les deux garçons restant à bord du train.

Le féminin apparaît donc dans les deux livres comme une altérité *a priori* imperméable que les protagonistes doivent accepter. Si la difficulté rencontrée avec la figure féminine et le cheminement vers la compréhension sont sensiblement les mêmes dans *Le Petit Prince* et *Train de nuit*, leur résolution diverge toutefois. En effet, le Petit Prince et Giovanni parviennent finalement à comprendre l'autre, mais l'un décide de creuser sa relation, tandis que l'autre laisse partir sa nouvelle amie. En connaissant la vie amoureuse des auteurs, cette différence peut aisément être mise en parallèle avec leurs relations réelles. Néanmoins, elles sont aussi un signe plus profond d'une vision de l'altérité, que nous allons développer davantage dans les parties suivantes.

3. Les Autres

Le segment précédent s'intéressait à l'autre dans une relation interpersonnelle comprenant nécessairement deux intervenants. Cependant, dans l'expérience du monde proposée par *Train de nuit* et *Le Petit Prince*, il est également primordial d'observer la relation non seulement entre le « moi » et « l'autre », mais aussi entre le « moi » et « les autres », car les personnages rencontrent également au cours de leur voyage des « vous » et des « ils », principalement des adultes, avec qui ils n'ont pas de relation privilégiée, mais qu'ils croisent dans un système plus large. Ces « autres » jouent aussi un rôle significatif pour la construction d'une représentation du monde et de l'existence, puisque la quête du bonheur demande une compréhension large de ce qui entoure l'individu. Ce discernement envers les autres est transcrit par la structure narrative du voyage central, découpée en étapes correspondant à des stations ou des planètes, rapprochant les deux récits des contes et de leur arc narratif classique de développement par étapes semblables. Giovanni et le Petit Prince traversent en fait l'univers comme dans « *un musée où la réalité est exposée*¹²² », passant d'une possibilité de réel à l'autre.

Dans le texte de Saint-Exupéry, les différents adultes que l'enfant rencontre ont chacun un discours et un mode de vie qui créent du sens. Leurs planètes sont presque vides, mais leurs actions remplissent ce vide. Ainsi, l'astéroïde 325 est occupée par un homme qui se désigne roi, créant subséquemment un espace de monarchie, la planète 326 est habitée par un vaniteux, ce qui en fait la scène d'un spectacle avec un chapeau, etc. À travers cette vision externe de

¹²² Notre traduction. Pulvers, *Strong in the rain*, p.24.

procédés de création de sens, le livre transmet une pensée quelque peu existentialiste : les planètes, ou par extension tout espace de vie, sont vides et c'est aux créatures pensantes qui les habitent de créer du sens par leurs actes et leurs paroles. Néanmoins, chaque système ne se vaut pas, car le Petit Prince met à jour les discours qui ne sont pas capables de rendre compte de la réalité qui les entoure et il les juge alors inadaptés, terminant souvent ses visites par la variante d'une phrase décrétant que les « *grandes personnes sont étranges* » (PP, p.45, 48, 49, 53). Le Petit Prince semble ainsi parvenir à la conclusion qu'il ne suffit pas de créer du sens, il faut encore que ce dernier soit efficace dans sa prise en compte des phénomènes extérieurs. Sinon, on se retrouve avec une monarchie sans sujets ou un spectacle sans public. Cette pensée se retrouvait déjà dans d'autres textes de Saint-Exupéry, comme dans sa critique du christianisme citée dans le chapitre sur les auteurs¹²³, ou encore dans les notes de ses carnets, telles que la suivante : « *Je puis seulement proposer mon langage comme plus apte à saisir le monde*¹²⁴ ».

Une des planètes visitées abrite cependant un homme dont le discours est certes absurde, mais à qui le Petit Prince offre davantage de sympathie : c'est l'allumeur de réverbères. Comme le souligne le garçon, les actes de cette personne sont au moins tournés vers autre chose que lui-même (PP, p.57), ce qui justifie d'une certaine façon leur non-sens. Le récit offre par ce personnage de l'allumeur de réverbères une nuance au jugement sur les pensées des adultes, hiérarchisant les discours incomplets des habitants des astéroïdes entre ceux qui ne servent qu'à l'individu seul et ceux qui sont tournés vers l'autre. Le Petit Prince choisira quand-même une voie différente, continuant sa quête de compréhension du monde sur terre, afin de créer et compléter son propre discours sur le monde.

Le musée de la réalité par lequel passe Giovanni ressemble à celui du Petit Prince en ce qu'il rend compte de différentes compréhensions de l'existence, mais il s'y oppose par la nature de la relation entre l'environnement et les actions humaines. Alors que les astéroïdes de Saint-Exupéry étaient vides à la base et remplies par les visions des hommes, les stations de Miyazawa existent antérieurement à l'arrivée des personnages et elles sont emplies de phénomènes naturels denses et concrets. Comme le souligne Holt dans son analyse, il y a dans l'univers de *Train de nuit* une « *saturation de perspectives*¹²⁵ ». C'est ensuite aux hommes de créer du sens à leur existence par leurs actions dans ces univers qui précèdent leur conscience. Bien que les

¹²³ Cfr. *supra*, p.32.

¹²⁴ Saint-Exupéry, *Carnets*, p.60.

¹²⁵ Holt, *Loc. Cit.*, p.328.

adultes que Giovanni rencontre font également naître en lui des questions et des réflexions sur les différentes possibilités d'existence, leurs défauts ne proviennent pas de leur incapacité à rendre compte de la réalité qui les entoure, comme c'était le cas dans *Le Petit Prince*. Les personnes croisées pendant le voyage semblent en fait plutôt emprisonnées dans leur « karma », comme le souligne également Holt, c'est-à-dire dans une roue phénoménale dans laquelle leurs actions les gardent prisonniers de leur situation, car ils n'ont pas une connaissance suffisamment globale du monde et restent confinés à une ou quelques stations dans la Voie lactée¹²⁶. Leurs actes engendrent de la compassion, mais aussi de la tristesse ou de la gêne chez Giovanni, comme il l'explicite dans ses pensées après que le chasseur d'oiseaux les ait quittés (TNVL, p.169). *Train de nuit* ne présente donc pas une vision existentialiste, mais bien bouddhiste de la place des humains dans l'univers, car les êtres se retrouvent dans un monde préexistant à leur compréhension, l'essence précédant ici l'existence, et ils s'inscrivent dans le système à travers leurs actes. À nouveau, les actions sont aussi hiérarchisées selon leur valeur, bien que de façon moins explicite que chez Saint-Exupéry, car à la fin de son voyage, Giovanni semble énoncer sa préférence en décrétant qu'il se laisserait brûler comme le scorpion de la constellation éponyme, qui irradie éternellement le ciel, si cela pouvait amener « *le vrai bonheur de tous* » (TNVL, p.197 ; 「僕はもう、あのさそりのように、ほんとうにみんなの幸のためならば僕のからだなんか百べ灼いてもかまわない」, 銀河, p.212).

À travers la présentation de différentes façons d'envisager l'existence, *Le Petit Prince* et *Train de nuit* élargissent la compréhension du monde de leur protagoniste et les rendent plus tolérants, mais aussi plus sûrs de la voie qu'eux-mêmes souhaitent suivre. Les diverses difficultés inhérentes à la condition humaine représentées par les personnages rencontrés et les possibles voies pour surmonter cette condition, sont présentées selon des visions imprégnées des philosophies de leur auteur, l'une étant plus existentialiste et l'autre bouddhiste¹²⁷, mais toutes deux résolument tournées vers le passage à l'action pour aider et prendre soin des autres.

4. La Science

En plus d'une connaissance des autres, *Train de nuit* et *Le Petit Prince* traitent aussi de la connaissance de manière générale, et plus particulièrement de la place de la science dans la

¹²⁶ *Ibid.*, p.337.

¹²⁷ Cfr. *supra*, chapitre sur les auteurs, p.23.

quête du bonheur. Miyazawa et Saint-Exupéry partageaient une vision assez semblable de la modernité, étant tous les deux témoins de ses attraits comme de ses dangers. Leur œuvre étudiée dans ce travail rend bien compte de l'ambivalence qu'ils percevaient, le rôle des objets et des inventions apportant une nouvelle dimension à la vision du monde proposée par les récits.

Dans *Le Petit Prince*, des réflexions directes du narrateur nous informent de son scepticisme sur la technologie, la science et la logique, comme dans les anecdotes de son enfance où il remet en question le besoin constant d'explications des grandes personnes (PP, p.14), ou dans l'exemple de l'astronome turc, en conclusion duquel l'aviateur explique que les adultes « *aiment les chiffres* », mais qu'ils « *ne questionnent jamais sur l'essentiel* » (PP, p.23). La science du businessman (PP, p.p.49-53) ou celle du géographe (PP, pp.57-61) sont aussi moquées, ainsi que la modernité de la consommation (PP, p.73) et du marchand de pilules qui apaisent la soif (PP, p.80). Pourtant, le narrateur reconnaît aussi la valeur de son avion et perçoit cette technologie comme un bien. Il termine d'ailleurs son errance dans le désert par une réparation de son engin, son avion lui permettant d'aller dans les airs et de quitter son errance dans le désert. Cette réparation symbolise d'une certaine façon la reconnaissance de la dépendance de l'homme à la technologie et que celle-ci n'est pas seulement un mal. De plus, le Petit Prince lui-même insiste toujours sur le besoin d'explications logiques des situations ou bien s'émerveille d'un réverbère allumé ou d'un train. Il semblerait que la modernité et la science ne soient pas totalement avilissantes, mais que comme pour les discours des hommes, elles doivent faire sens à un niveau émotionnel pour être considérées comme « *citoyennes*¹²⁸ », ce que Saint-Exupéry soulignait d'ailleurs explicitement dans ses carnets¹²⁹.

La modernité dans *Train de nuit* est aussi remise en question, bien que de manière moins directe. C'est en effet par la lecture des manuscrits du récit que nous pouvons observer que Miyazawa a, petit à petit, éliminé les termes de modernité dans son histoire¹³⁰. Pour l'écrivain japonais, la modernité était synonyme du monde occidental. Bien qu'il fût un homme ouvert et curieux au monde entier, ce sont principalement des mots occidentaux scientifiques ou technologiques qu'il a supprimés au fil de son écriture, tandis que les termes occidentaux qui n'étaient pas liés aux sciences ont été conservés¹³¹. Betsuyaku parle d'ailleurs dans son analyse

¹²⁸ Biagioli, *Loc. Cit.*, p.34.

¹²⁹ Saint-Exupéry, *Carnets*, p.182.

¹³⁰ Yamamoto, *Loc. Cit.*, p.3.

¹³¹ *Ibid.*, p.4.

« *d'inquiétude de la modernité*¹³² » chez le poète. Miyazawa s'interrogeait sur la place que la technologie prenait dans la société et semblait préférer les zones rurales. Le village de Giovanni paraît d'ailleurs très traditionnel dans son mode de fonctionnement et ses festivités. Pourtant, la science reste paradoxalement omniprésente dans l'œuvre : il y a de nombreuses occurrences de termes scientifiques et astronomiques, un chapitre entier est consacré à l'imprimerie et surtout, c'est grâce au train, symbole des temps modernes, que le voyage est effectué. Comme dans *Le Petit Prince*, il semblerait que la science ait sa place et soit même essentielle à « l'élévation » des personnages, que celle-ci soit littérale quand les personnages vont dans les airs grâce à la technologie, ou métaphorique, car ce voyage leur permet d'acquérir une plus grande sagesse sur le monde, si tant est que cette technologie reste au service des hommes, sans que ce rapport ne s'inverse.

Cette vision ambivalente d'inquiétude face aux technologies et à la pensée moderne, mais d'engouement pour le savoir bienveillant, correspond bien à une vision commune des deux écrivains, dont les notes personnelles et les actes biographiques témoignent de leur conviction quant à une science pleinement au service des êtres.

5. La Mort

Comme mentionné dans le segment concernant le rôle de l'enfant, la mort est une présence qui imprègne l'entièreté des récits et des relations qui s'y tissent, en filigrane des existences et savoirs multiples rencontrés par les personnages. L'élément peut-être le plus surprenant, voire choquant, des deux histoires est leur conclusion, dans laquelle un enfant disparaît. Toutefois, cet aspect *a priori* sombre constitue en réalité le sommet de la vision du bonheur que proposent les deux œuvres.

Dans *Train de nuit*, la mort est clairement énoncée : Campanella s'est noyé en tentant de sauver un autre garçon appelé Zanelli. Le lecteur l'apprend à la fin du récit, mais Campanella, lui, semble avoir conscience de son propre décès dès le début du voyage dans le train, car il se demande lors de son embarcation si sa mère lui pardonnera son geste (TNVL, p.145 ; 「おっかさんは、僕をゆるしてくださるだろうか」, 銀河, p.158). Giovanni aussi réalise petit à petit la teneur de son voyage lorsqu'il rencontre les naufragés du Titanic, qui s'en vont vers

¹³² Cité dans *Ibid.*, p.10.

le paradis. Ce périple qu'il réalise avec son ami lui permet de faire son deuil avant même d'apprendre la nouvelle du décès, car il passe d'abord par un renforcement des liens avec Campanella, puis par l'espoir qu'ils iront tous les deux au bout de la galaxie, ensuite par la déception de voir que Campanella ne lui appartient pas totalement lorsqu'il parle avec Kaoru et, enfin, par le choc de se retrouver soudain seul dans le train, alors que Giovanni venait de lui demander à nouveau de continuer le voyage ensemble.

Lorsque Giovanni se réveille et se retrouve face au père de Campanella, qui lui apprend la mort de son fils par noyade, Giovanni, malgré sa stupeur, ne se morfond pas longtemps. Grâce à son voyage en train, il a non seulement déjà compris ce qui arrivait à son ami, mais surtout, il a appris que le plus important était d'agir au présent pour les autres qui l'entourent. Dans leurs conversations à travers la Voie lactée, les deux garçons ont en effet échangé sur leur désir profond d'influer pour le bien de tous. De son côté, Campanella a mis ce souhait en œuvre en se noyant pour sauver Zanelli, même si ce dernier était décrit comme un personnage moqueur. Cet acte reflète de manière très directe la vision du Bouddhisme et particulièrement du groupe de l'école Nichiren de Miyazawa, qui défendait un sacrifice pour tous les êtres, quelles que soient nos relations avec eux. Giovanni, lui, s'inspire de ce dévouement et après seulement quelques minutes face à la funeste rivière, il s'encourt pour apporter la bouteille de lait à sa mère et la prévenir du retour imminent de son père, annoncé par le père de Campanella. Le lait est très symbolique, car le fait que Giovanni poursuive son geste altruiste après tout son voyage et le décès de son ami, symbolise toute la puissance des actes bienveillants, qui peuvent aller du sacrifice à un simple geste, tel que celui d'apporter de la nourriture à quelqu'un. De même, la nouvelle du retour de son père est un signe flagrant de promesse de vie. La mort est donc, dans ce récit, un signe de don total de soi pour les autres, qui engendre par ricochet d'autres bonnes actions.

Dans *Le Petit Prince*, la mort n'est pas aussi explicite, puisque le garçon précise qu'il « aura l'air d'être mort et ce ne sera pas vrai » (PP, p.93). Pourtant, la tristesse éprouvée par l'aviateur ressemble bien à celle d'un deuil, car il voit son ami quitter son corps terrestre par la morsure d'un serpent, et il ne pourra plus jamais faire partie de la même réalité que lui. Comme dans *Train de nuit*, le sacrifice du Petit Prince passe d'abord par un questionnement de son geste, le garçon se demandant si retourner sur son astéroïde en vaut vraiment la peine. Néanmoins, ses conversations avec les différents personnages qu'il rencontre sur terre lui confirment l'importance du lien qu'il a tissé avec son lieu d'origine et sa rose, et, par conséquent,

de la valeur que prend son sacrifice. L'aviateur, lui, comprend et accepte ce geste, mais conserve longtemps une mélancolie liée à la disparition du Petit Prince, et ne laisse pas facilement disparaître le lien qui le nouait avec ce personnage, terminant même son récit par l'espoir que le garçon réapparaîtra un jour sur terre.

Alors que *Train de nuit* suggère une vision universaliste du bonheur qui doit être voulu pour tous, quelles que soient les relations qui lient les êtres, *Le Petit Prince* semble plutôt défendre l'importance du sacrifice pour ceux envers qui nous engageons notre responsabilité. Comme Biagioli l'écrit dans son étude, la vision du *Petit Prince* est que « *tout humain peut en aider un autre*¹³³ », mais néanmoins, cette aide passe par une relation. Le garçon aux boucles d'or ne meurt pas pour n'importe qui, mais pour la rose dont il a compris toute la singularité et la valeur. C'est parce qu'il a établi une connexion avec elle que son acte a du sens. L'individu prime donc ici sur le geste, tandis que le geste en lui-même inspirait un sentiment de grandeur à Campanella et Giovanni, comme le montre leur admiration devant le sacrifice du scorpion qui brûle éternellement pour éclairer l'Univers (TNVL, p.191). Cette différence peut aisément être interprétée à la lumière des civilisations des auteurs, l'un appartenant au monde occidental où l'incarnation et l'identité de l'individu sont primordiales, tandis que l'autre provient de la civilisation japonaise, où la communauté prime et où le signe et le symbole constituent l'essence des relations¹³⁴.

Dans les deux récits, la mort des jeunes garçons paraît symboliser un passage vers une prise de responsabilité pour les autres. Elle signifie la fin d'une certaine forme d'existence et d'une période d'insouciance, mais dont l'essence perdure à travers les conséquences de cette prise de responsabilité. L'idée et peut-être l'identité même du Petit Prince subsistent quelque part ailleurs, dans l'espace ou dans le cœur de celui qu'il a rencontré. Campanella, lui, disparaît totalement en tant qu'individu, mais de lui demeurent les répercussions de son geste, qui engendrent une vitalité altruiste dans son entourage. La mort ne possède dès lors pas l'aspect sombre du suicide, mais plutôt la noblesse du sacrifice.

Soulignons enfin un dernier élément significatif commun aux deux disparitions : le Petit Prince quitte son corps grâce à un serpent et Campanella meurt noyé dans une rivière. L'animal et l'élément naturel se ressemblent en ce qu'ils sont sinueux et représentatifs d'un mouvement

¹³³ Biagioli, *Loc. Cit.*, p.36.

¹³⁴ De la Bastide, *Op. Cit.* ; Barthes, *L'Empire des signes*.

presque constant. Le serpent est d'ailleurs comparé à « *un jet d'eau qui meurt* » dans *Le Petit Prince* (PP, p.88). La rivière et le reptile peuvent dès lors aisément être interprétés comme des agents d'un mouvement continu et par conséquent de changement, ce dernier étant un élément positif bien plus que négatif au sein des récits.

6. Comprendre et agir

À travers les personnages et leurs rôles dans la trame narrative, *Train de nuit* et *Le Petit Prince* dégagent une vision claire de la quête du bonheur : celle-ci relève d'une connaissance globale du monde dans un but de dévouement le plus total aux autres. L'étape de compréhension précède bien celle du don, car dans les deux récits, l'individu doit avant toute chose, avec l'esprit ouvert d'un enfant, acquérir une vision large de l'univers et de tout ce qui le compose, que ce soient les phénomènes scientifiques ou les personnes avec leurs différences, leur spiritualité et leurs actes. C'est grâce à cette compréhension profonde que les protagonistes peuvent alors s'aider les uns les autres à faire des choix bienveillants et significatifs. Notons toutefois que chez Saint-Exupéry, les actions tendent vers la consolidation de liens interpersonnels, tandis que chez Miyazawa, les personnages semblent laisser plus facilement leurs liens se dénouer et l'accent est mis sur le geste en lui-même.

Malgré une fin paraissant certes tragique, les deux œuvres proposent une approche joyeuse de la finitude des choses, car le sacrifice de soi réfléchi, qu'il soit littéral ou figuré, génère un passage vers un bien exponentiel. Ce message, résolument positif, constitue le principal point commun entre les deux œuvres, et c'est de lui que les variations subséquentes, étudiées dans les chapitres suivants, découlent.

Cadre

Le bonheur, où et quand ?

Alors que les personnages donnent des indices précieux sur la vision de la place des êtres dans la quête du bonheur proposée par *Le Petit Prince* et *Train de nuit*, le cadre spatio-temporel de ces œuvres, lui, indique de quelle manière cette vision doit être appliquée concrètement. En effet, la façon dont les deux auteurs lient les personnages et leurs actions au milieu dans lequel le récit évolue, comporte une signification particulière sur la relation entre la philosophie proposée par les récits et sa mise en pratique. Analyser l'espace et le temps narratif des deux œuvres permet d'approfondir leur vision du monde en même temps que de distinguer davantage leurs différences civilisationnelles, car étudier l'ancrage de leur déroulement dans un milieu spécifique, signifie subséquemment dévoiler leurs aspects plus locaux.

1. Le cadre spatial

Comme en témoignent leur biographie, la notion de lieu a été très importante pour les deux écrivains. Saint-Exupéry a parcouru le monde et séjourné dans des milieux variés : dans sa France natale, dans les déserts, dans les plus grandes villes du monde et sur la plupart des continents. Il a également passé une grande partie de sa vie dans les airs. Malgré ses voyages et sa passion pour l'aviation, il semble néanmoins avoir conservé un attachement profond pour son pays d'origine. Un sentiment de déracinement se lit alors en filigrane de sa vie. À l'inverse, Miyazawa n'a guère quitté sa zone de naissance, mais s'est beaucoup soucié du sol sous ses aspects théoriques et techniques, ainsi que de la façon dont le territoire était entretenu par les humains. De même, il s'est intéressé au ciel et à l'espace, à travers notamment l'étude de l'astronomie et de ses effets météorologiques. Ce n'est donc pas surprenant que le cadre spatial soit prévalent dans les œuvres classiques de ces deux hommes, et que les concepts de territoires comme de cieux soient dotés d'un rôle spécifique au sein des récits. C'est pourquoi ce segment

de notre travail s'intéresse particulièrement au duo central du cadre spatial de *Train de nuit* et du *Petit Prince*, à savoir la Terre et le Cosmos.

1.1. La Terre

L'espace terrestre où évoluent les personnages est peut-être l'élément le plus distinctif entre les deux ouvrages. En effet, Giovanni habite un village plutôt développé et les descriptions de Miyazawa dépeignent un environnement peuplé et coloré, tandis que le *Petit Prince* et l'aviateur se trouvent dans un désert, autrement dit un lieu essentiellement vide.

La région qui sert de cadre à l'action de *Train de nuit* ferait partie d'un univers appelé « *Ihatovo* » (「イーハトーヴォ」), le supposé pendant fictionnel et utopique de la préfecture d'Iwate (岩手県)¹³⁵. Le nom « *Ihatovo* » correspondrait à un néologisme composé de la traduction en espéranto d'Iwate, « *Ihato* » et du terme « *ovo* », qui signifie « l'œuf » en espéranto¹³⁶. Selon les explications paratextuelles conservées de Miyazawa¹³⁷ et plusieurs analyses de son œuvre, *Ihatovo* serait un lieu unique dans lequel se déroulent la plupart des récits de l'écrivain. Cet endroit est symbolique en ce qu'il se base sur les caractéristiques et le nom de la région natale du poète, mais est représentatif du monde entier. En témoignent, par exemple, les noms italiens des habitants du village, la référence à la galaxie comme un « *flux de lait* » (TNVL, p.115 ; 「乳の流[れ]」, 銀河, p.134), qui rappelle l'appellation occidentale de la Voie lactée¹³⁸, le nom du chapitre « *la nuit de la fête du centaure* » (TNVL, p.129 ; 「ケンタウル祭の夜」, 銀河, p.144), qui est un festival fictif mentionnant une figure mythologique grecque, etc.

Dans *Le Petit Prince*, le milieu est moins dense et apparaît plutôt comme une page blanche, parallèlement à l'esprit enfantin du garçon ou à l'état de détresse de l'adulte. En effet, le désert est un lieu stérile et même les endroits non-désertiques par lesquels passent le *Petit Prince* lors de son arrivée sur terre sont presque tous inoccupés. Pourtant, l'enfant et l'aviateur croisent parfois d'autres êtres ou objets, certains adaptés au milieu, et d'autres tout à fait

¹³⁵ Goto, *Kenji Miyazawa's utopian concept: Society, spirituality and languages*, 11/2017, diapositive n°15.

¹³⁶ *Ibid.*, diapositive n°10.

¹³⁷ *ID.*, « *Ihatovo* », *sa déception et ses espoirs. Réceptions d'une pensée utopique de Kenji Miyazawa*, p.6.

¹³⁸ Comme le rappelle Holt (*Loc. Cit.*, p.317), la Voie lactée est appelée « *Rivière du Paradis* » en japonais, « *Ama no gawa* » (天の川) ou dans la version utilisée par Miyazawa, « *Rivière d'Argent* », c'est-à-dire « *Ginga* » (銀河).

inattendus : un serpent, un renard, un aiguilleur, un marchand de pilules qui apaisent la soif, mais aussi un jardin de roses, un puits dans le désert, etc. Les décors semblent donc plutôt servir de concepts, complétés et matérialisés par les personnages et leurs besoins.

Un parallèle peut ainsi être dressé entre les espaces terrestres et le personnage central de l'enfant, qui était situé dans son contexte dans *Train de nuit*, mais allusif dans *Le Petit Prince*. En effet, chez Miyazawa, le cadre spatial correspond également à un lieu spécifique, bien qu'il soit représentatif d'une multitude d'endroits, tandis que l'environnement semble plutôt conceptuel et vague chez Saint-Exupéry.

1.2. Le Cosmos

De la même manière que la Terre dans les deux œuvres est référencée comme notre planète, mais ne ressemble à aucun endroit connu, le Cosmos représenté dans des deux livres ne correspond pas non plus à l'Univers littéral et scientifique de notre réalité. Il est en fait scindé en gares dans *Train de nuit* ou en astéroïdes dans *Le Petit Prince*, c'est-à-dire en zones d'aménagement distinctes.

Dans l'œuvre française, l'espace paraît toujours être « à la mesure » du Petit Prince et des personnages. Par exemple, l'astéroïde B612 est tout petit et correspond donc à la vie d'un enfant. Les autres astéroïdes que visite le garçon au début de son périple sont similairement étroits, mais cette fois-ci peut-être parce que leurs habitants semblent eux-mêmes avoir un esprit étroit. Le dernier astéroïde, celui du géographe, est le plus vaste. Et, finalement, la Terre, dernière étape du garçon avant son retour, est la plus grande zone qu'il parcourt, avec ses régions montagnardes, fleuries, enneigées ou désertiques. L'espace narratif semble alors s'élargir à mesure que le fait l'esprit de l'enfant. En considérant que les points de contact et les moyens de transport entre tous ces différents milieux ne sont pas explicités, hormis la première fois que le petit garçon quitte son astéroïde, et que chaque espace semble clos, tous les lieux du Cosmos paraissent dès lors exigus et intimes, comme des reflets de l'intériorité des personnages.

À l'inverse, la galaxie représentée dans l'œuvre japonaise dépasse constamment l'entendement de Giovanni, matériellement et symboliquement. Les stations ne sont que des points d'accroche de zones très étendues, dont les personnages ne perçoivent pas les limites et distinguent à peine l'horizon. Parfois, même sans descendre du train, les passagers voient des

paysages immenses, tels qu'un « *grand bois épais et verdoyant* [au milieu duquel est] *dressée une gigantesque pyramide* » (TNVL, p.179 ; 「青く茂しげった大きな林、[...] その林のまん中に高い高い三角標が立って [...]」, 銀河, p.189), « *des falaises* » (TNVL, p.183), des « *grands feux vermeils* » (TNVL, p.190 ; 「大きなまっ赤な火」, 銀河, p.204), etc. En plus du chemin de fer qui les relie, il existe également une certaine continuité entre ces différentes zones : elles sont parfois simplement séparées par diverses plantes (TNVL, p.142, 147, 184, etc.) ou parfois, elles se situent en vis-à-vis par rapport aux rails ou à la rivière (TNVL, p.176). L'espace est donc vaste et divers, mais forme un tout que les personnages traversent. C'est en observant tous les composants de cet univers que Giovanni entame une réflexion plus profonde sur le sens de l'existence, ses observations étant explicitées dans ses pensées ou ses échanges avec d'autres passagers. Enfin, notons que ce qui se passe dans l'espace est également en relation directe avec ce qui se passe sur terre. Par exemple, avant de partir dans la Voie lactée, Giovanni se demande, en regardant le ciel, s'il n'y a pas aussi là-haut « *des champs, des petits bois, des pâturages* » (TNVL, p.137 ; 「そこは小さな林や牧場ぼくじょうやらある野原のはら」, 銀河, p.151) et en rabaissant son regard, il remarque que sa ville est comme un « *rassemblement d'innombrables étoiles embrumées ou encore comme une seule vaste nébuleuse* » (TNVL, p.137 ; 「ぼんやりしたたくさんの星の集あつまりか 一つの大きなけむりかのように見える」, 銀河, p.151). Les deux dimensions apparaissent dès lors comme des miroirs.

Les conceptions presque opposées de la cosmologie dans *Le Petit Prince* et *Train de nuit* rejoignent l'opposition déjà introduite par les deux espaces terrestres et soulignent encore une nette différence dans la relation entre les personnages et leur environnement. Alors que le décor semble être clos et adapté aux êtres en reflétant leurs réflexions dans l'œuvre française, il est vaste et phénoménologique dans l'œuvre japonaise, inspirant la pensée chez les protagonistes.

2. Le mouvement

Après avoir décrit les deux espaces principaux que sont la Terre et le Cosmos, il est intéressant de s'attarder ensuite sur le lien qui existe entre ces deux sphères, et plus particulièrement sur la manière dont les personnages circulent entre elles. En effet, les mouvements opérés entre le ciel et le sol sont également porteurs d'une signification spécifique qui lient en même temps qu'ils distinguent les récits.

Dans *Train de nuit*, l'histoire commence sur terre, avant que Giovanni ne parte dans l'espace au sixième chapitre et y reste jusqu'à la toute fin, son retour sur la planète ne prenant que quelques paragraphes du dernier chapitre. Géographiquement, il y a donc une longue ascension puis une descente brusque du protagoniste.

Dans *Le Petit Prince*, le déplacement est plus complexe, car il y a deux lignes de progression, celle de l'aviateur et celle de l'enfant, qui se rejoignent dans les derniers chapitres. Le parcours du Petit Prince se fait dans le sens inverse de celui de Giovanni, car il débute dans l'espace, du moins par rapport au point de vue du narrateur et du lecteur, avant de descendre progressivement sur terre et puis finalement, de remonter soudainement dans les cieux, vers son astéroïde. De même, les mouvements de l'aviateur suivent aussi une trajectoire descendante puis élévatrice. Toutefois, c'est sa descente qui est brusque, puisqu'il se retrouve à terre à cause d'une panne de moteur, tandis qu'il lui faut du temps pour pouvoir décoller à nouveau, en fin de récit, quand le petit garçon est déjà parti.

Que ce soit dans une œuvre ou dans l'autre, les mouvements sont donc circulaires. Dans les deux cas, il semble qu'il y ait une tentative de rétablir et de perpétuer « *un lien entre le ciel et la terre*¹³⁹ », ce que Montandon remarque chez Saint-Exupéry dans son essai *Du Récit Merveilleux*. Les mouvements se distinguent néanmoins par leur trajectoire respective et cette opposition s'accorde avec les tendances spirituelles dans lesquelles les auteurs ont évolué : le bouddhisme Nichiren soutient que toute élévation spirituelle doit pouvoir servir sur terre et que les différentes dimensions coexistent entre elles, tandis que le christianisme affirme que la vie terrestre sert à l'élévation subséquente des êtres dans les cieux. La spiritualité de Miyazawa se conçoit par conséquent sur un plan plutôt égalitaire et horizontal, comme nous l'avons d'ailleurs observé à la page précédente, dans les liens entre les différents espaces qui sont en contact les uns avec les autres. En revanche, même si Saint-Exupéry n'était pas un fervent chrétien, son récit évolue sur un plan spatial qui rappelle celui de la conception judéo-chrétienne, dans laquelle les lieux spirituels sont hiérarchisés par leur position sur une trajectoire verticale, de l'Enfer au Paradis. Ces différences d'axes font écho au principe d'appartenance civilisationnelle que défend Cao¹⁴⁰, car malgré leur singularité, les auteurs suivent, volontairement ou non, des éléments évidents de leur civilisation respective. De plus, Katô

¹³⁹ Montandon, *Du récit merveilleux ou L'ailleurs de l'enfance : le Petit Prince, Pinocchio, Le Magicien d'Oz, Peter Pan, L'Histoire sans fin*, p.31.

¹⁴⁰ Cao, *Op. Cit.*

soutient également dans son ouvrage de comparaison des conceptions françaises et japonaises du temps et de l'espace¹⁴¹, que l'espace nippon s'organise habituellement davantage sur des plans horizontaux, des « *constructions religieuses*¹⁴² » à « *l'architecture profane*¹⁴³ », en passant même par les déplacements des danseurs ou des acteurs sur scène¹⁴⁴, alors que l'Occident a tendance à concevoir la réalité sur des plans verticaux plus nettement séparés, corroborant ainsi nos observations.

En plus de cette progression des personnages entre les différentes dimensions terrestres et cosmiques, un autre mouvement est également révélateur : celui du parcours des protagonistes par rapport à leur réalité habituelle. En effet, il y a une évolution centripète dans l'histoire enchâssée du voyage du Petit Prince. Celui-ci explore d'abord d'autres formes d'existence tout à fait distinctes de lui et de son expérience, lors de son périple à travers les astéroïdes. Ensuite, le récit se recentre sur son individualité et ce qui lui est proche, avec la découverte de l'amitié, de la singularité de sa rose et finalement le retour à son environnement de départ. Si nous considérons la possibilité que le Petit Prince soit un guide intérieur possible pour tous, la fin suggère alors même une intériorisation extrême de l'histoire pour l'aviateur et le lecteur, car ce dernier est invité à faire l'expérience personnelle du parcours du Petit Prince.

L'évolution du voyage de *Train de nuit* est à l'inverse centrifuge, Giovanni faisant d'abord face à des individus et des situations qu'il peut encore comprendre sur certains niveaux, avant que le récit ne s'étende vers l'histoire de l'univers en général, dans ce que Hagiwara nomme dans son analyse une « *explosion*¹⁴⁵ » cosmique. Bien que la fin ressemble à celle du livre de Saint-Exupéry par la décision du protagoniste de rentrer chez lui, la teneur du geste n'est pas la même, car Giovanni n'acquiert pas une paix intérieure par la compréhension personnelle des mécanismes du monde, à la manière de l'aviateur ou du Petit Prince, mais plutôt par le don total de son intériorité aux phénomènes extérieurs, en passant à l'action concrète pour aller porter la bouteille de lait à sa mère. Il y a de ce fait aussi un retour chez lui, mais dans un geste d'extension plutôt que d'entropie. Miyazawa lui-même défendait cette idée d'extériorité, notamment dans son *Traité sur l'art paysan* (「農民芸術概論綱要」), dans lequel il proclame : « *Premièrement, devenons ensemble les poussières de l'univers étincelant et*

¹⁴¹ Katô, *Le Temps et l'espace dans la culture japonaise*, pp.180-184.

¹⁴² *Ibid.*, p.181.

¹⁴³ *Ibid.*, p.182.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p.183.

¹⁴⁵ Hagiwara, *Loc. Cit.*, p.41.

dispersons-nous dans le ciel infini ¹⁴⁶ » (「まづもろともにかがやく宇宙の微塵となりて無方の空にちらばらう」).

Les mouvements circulaires des deux œuvres organisent donc le rapport entre les êtres et le cadre spatial, la direction du *Petit Prince* suivant une internalisation qui élève les personnages, littéralement et moralement, et celle de *Train de nuit* une externalisation universaliste et égalitaire.

3. Le cadre temporel

Bien entendu, le cadre des deux récits n'est pas uniquement spatial, il est aussi temporel. La chronologie a déjà été brièvement introduite dans la partie précédente relative au mouvement et elle sera ici complétée dans son traitement au sein des récits, d'un point de vue narratif et diégétique.

La temporalité dans *Train de nuit* est condensée et relativement directe. Toute l'action se déroule en quelques heures, de la fin d'après-midi au soir. Pourtant, les nombreuses expériences que vivent Giovanni et Campanella dans le train paraissent s'étendre sur une longue durée et les chapitres qui y sont consacrés sont d'ailleurs les plus conséquents. Mais lorsque Giovanni retourne sur terre, la chronologie semble reprendre seulement quelques instants après son départ en train. Il paraît ainsi y avoir un étirement diégétique lors du voyage dans la Voie lactée. Toutefois, que ce soit au sol ou dans les airs, le passé et le futur ne constituent pas des préoccupations importantes pour les deux enfants, qui vivent essentiellement dans le présent de leurs expériences. En effet, le passé conserve parfois quelques échos, comme lorsque Giovanni se demande où a disparu le chasseur d'oiseaux (TNVL, p.169), et le futur est parfois source de prospection, comme lorsque Giovanni demande à Campanella de rester ensemble jusqu'au bout de la Voie lactée (TNVL, p.197), mais ces idées sont souvent éphémères et les personnages restent principalement tournés vers leurs actions au présent.

Dans *Le Petit Prince*, la chronologie est davantage multiple et imprécise. Il y a premièrement la temporalité du narrateur, qui raconte le récit par flashbacks, partant de son enfance lorsqu'il avait six ans, puis faisant un saut jusqu'à son aventure dans le désert, qui a

¹⁴⁶ Notre traduction. Miyazawa, *Nōmingejitsugaironkōyō*.

duré 10 jours¹⁴⁷, avant de terminer par le moment où il est en train de narrer l'histoire, « *six ans* » plus tard (PP, p.95). Notons que la similitude entre l'âge du début et les années à la fin renforce l'impression de dynamique circulaire du récit expliquée dans les paragraphes précédents. Ensuite, il y a la temporalité du Petit Prince, qui parle d'abord également par flashbacks, expliquant sa vie quotidienne sur son astéroïde, puis son voyage dans l'espace et sur terre, dont la durée n'est pas précisée, mais qui s'étend sur au moins plusieurs jours. Cette imprécision peut s'expliquer par le fait que, sur certains astéroïdes, les journées défilent à grande vitesse et les hôtes sont témoins de nombreux levers ou couchers de soleil (PP, p.57). Lorsqu'il arrive à la fin de son histoire et au présent de la diégèse, le point de focalisation retourne à l'aviateur. Enfin, l'éternité de l'existence du Petit Prince, suggérée par le narrateur en fin de récit, renforce l'impression d'une temporalité complexe. Les chronologies sont donc variées, et le passé, le présent et le futur se chevauchent dans l'histoire. Par ailleurs, les personnages semblent s'inquiéter davantage du temps qui passe chez Saint-Exupéry que chez Miyazawa. Il est plusieurs fois question de « *perdre du temps* » (PP, p.79,), « *d'économie de temps* » (PP, p.80), de « *ne pas avoir de temps* » (PP, p.50) ou de regrets. De plus, ils mentionnent davantage de références temporelles : les personnages précisent souvent le moment de l'action dans la journée (« *au matin* », « *ce soir-là* », etc.) et placent les événements selon une succession de jours (« *le Xème jour* »). Nous avons d'ailleurs dénombré pas moins de 135 occurrences de termes liés explicitement au temps dans le récit, sur l'ensemble des 97 pages.

Au niveau de la complexité du cadre spatio-temporel, il semblerait que les deux œuvres puissent être analysées dans une perspective de symétrie inversée. En effet, là où les espaces étaient denses dans *Train de nuit*, ce sont les temporalités qui sont enchevêtrées dans *Le Petit Prince*. Cette différence peut être interprétée comme un indice sur l'attention portée à l'application des conceptions philosophiques introduites jusqu'ici : Saint-Exupéry met davantage l'accent sur le moment et Miyazawa sur le milieu.

¹⁴⁷ La durée de 10 jours est basée sur une simple addition des mentions du temps dans le récit. Le narrateur tient le compte des journées jusqu'au 8^{ème} jour. Il s'écoule ensuite une nuit (PP, p.81) et le lever du jour est mentionné (PP, p.84), nous en sommes donc au 9^{ème} jour. Puis, l'aviateur parle du lendemain soir (PP, p.87), c'est le 10^{ème} jour et c'est au cours de cette nuit-là que le Petit Prince retourne chez lui.

4. Les rites

Un dernier élément apporte des indices sur le cadre spatio-temporel des récits. Il s'agit des rites, qui sont des témoins de la façon dont les humains perçoivent et structurent leur relation au temps et à l'espace, à travers des célébrations et pratiques particulières. Bien que les rites ne constituent dans aucun des ouvrages un chaînon central de la conception de la temporalité et de l'espace, ils servent de détails qui viennent confirmer ce que nous avons déjà analysé.

Dans *Train de nuit*, le rite mentionné s'appelle « *la fête du centaure* » (「ケンタ祭の夜」). C'est un festival au cours duquel le village se réunit aux alentours de la rivière et la décore de lumières. Cette célébration est fictive, mais elle comporte pourtant certaines ressemblances avec des cérémonies existantes. Le terme « centaure » fait évidemment référence à une créature mythologique de la Grèce antique, mais le déroulement de la fête rappelle davantage certaines fêtes japonaises. Dans leurs analyses, Yamamoto¹⁴⁸ et Holt¹⁴⁹ lient tous deux ce festival à celui de « Tanabata » (七夕), une fête des étoiles qui se déroule en été, ainsi qu'à celui « d'Obon » (お盆), la fête des morts, qui a lieu mi-août et représente l'une des plus importantes célébrations de l'année, au cours de laquelle les familles peuvent communiquer avec leurs ancêtres décédés.

Comme le précise Holt, Tanabata se déroule lors d'une nuit d'été au cours de laquelle, selon une légende, Vega et Altair, deux étoiles amoureuses qui avaient été confinées à des endroits éloignés de la Galaxie afin de calmer leur passion, peuvent quitter leur partie du ciel pour se rejoindre à travers la rivière d'argent, « 銀河 », qui est un des noms japonais de la Voie lactée et correspond au titre original du récit de Miyazawa. La légende raconte en plus que lorsqu'il pleut, les amants se déplacent grâce à un pont formé de pies, or Giovanni et ses compagnons de voyage aperçoivent justement ces oiseaux « *exactement au-dessus des lumières pâles de la rivière, [...] rangés en lignes innombrables, [...] postés, immobiles, exposés aux lueurs de l'eau* » (TNVL, p.179, 「まったく河原かわらの青じろいあかりの上に、黒い鳥がたくさんたくさんいっばいに列れつになってとまってじっと川の微光びこうを受けているのでした」, 銀河, p.189). Plusieurs indices pointent donc vers une correspondance entre cette festivité et le récit.

¹⁴⁸ Yamamoto, *Loc. Cit.*, p.4.

¹⁴⁹ Holt, *Loc. Cit.*, pp.317-318.

Le lien entre Obon, le jour des morts, et la fête dans *Train de nuit* est encore plus évident, car Campanella se serait déjà noyé lorsque Giovanni le rencontre dans le train. Le festival semble en fait ouvrir un portail entre le monde des morts et celui des vivants, créant un espace dans lequel ils peuvent communiquer, avant que les différents passagers du train de la Voie lactée ne partent définitivement dans l'au-delà.

Dans *Le Petit Prince*, le rite n'a pas autant d'importance pour le déroulement du récit, mais il y est fait référence à un moment clé de compréhension des relations, lors de la conversation entre le renard et l'enfant. L'animal explique que si le garçon revient chaque jour à la même heure, il pourra anticiper ce moment et « *découvrira le prix du bonheur* » (PP, p.73), illustrant ainsi ce qu'est un rite. Le renard poursuit ensuite son propos en donnant un exemple concret de rituel :

« *[Un rite] est aussi quelque chose de trop oublié, dit le renard. C'est ce qui fait qu'un jour est différent des autres jours, une heure, des autres heures. Il y a un rite, par exemple, chez mes chasseurs. Ils dansent le jeudi avec les filles du village. Alors le jeudi est jour merveilleux ! Je vais me promener jusqu'à la vigne. Si les chasseurs dansaient n'importe quand, les jours se ressembleraient tous, et je n'aurais point de vacances.* » (PP, p.74)

Ce genre de rituel est également présent de façon implicite dans le début du récit du Petit Prince, lorsqu'il raconte sa façon de prendre soin quotidiennement de son astéroïde.

Dans les deux œuvres, les rites occupent une place importante par rapport à la situation des êtres avec ce qui les entoure. Cependant, les auteurs ont mis l'accent sur deux aspects différents des rituels : dans *Train de nuit*, la célébration structure l'espace, mettant en relation des dimensions parallèles, celle de la Terre et de la Galaxie, du monde des vivants et des morts, tandis que dans *Le Petit Prince*, le rite est cité comme un outil structurant davantage le temps. Cette observation confirme nos démonstrations antérieures, qui indiquaient que Miyazawa s'était davantage focalisé sur le décor pour son histoire, tandis que Saint-Exupéry avait mis l'accent sur la temporalité.

5. À tout moment et en tout lieu

Miyazawa et Saint-Exupéry expriment dans leur texte un appel semblable à vivre le bonheur et l'altruisme au moment présent et là où nous nous trouvons. Dans les deux œuvres, le message semble être qu'il faut non seulement agir pour les autres, mais qu'il faut en plus agir ici et maintenant. Cependant, *Le Petit Prince* met principalement l'accent sur l'universalité du temps, offrant une vision d'accomplissement personnel qui pourrait être traduite par « le salut est maintenant », tandis que *Train de nuit* soutient plutôt une universalité de l'espace, sa morale pouvant être que « le salut est ici ».

Ce constat n'est pas étonnant quand on connaît la biographie des deux auteurs. Le pilote français était constamment en voyage et devait rechercher son épanouissement dans l'instant présent, quelle que soit sa situation géographique, le rendant sans doute plus sensible au moment par rapport au lieu. À l'inverse, le poète japonais a instauré, selon les principes de ses croyances, des mécanismes d'amélioration de récoltes à long terme pour les paysans de sa région, se focalisant dès lors plutôt sur le milieu et, apparemment, sans trop se préoccuper du temps que ses actions prendraient pour être fructueuses.

Style

L'expression du bonheur

Le dernier aspect qui nous informe sur les projets philosophiques du *Petit Prince* et de *Train de nuit* est la forme même des récits. Comme nous l'avons démontré dans les chapitres précédents, les deux textes témoignent d'une volonté didactique avec des projets similaires d'accomplissement personnel, qui se distinguent dans leurs propositions d'application. Néanmoins, là où les deux textes se différencient le plus réside dans leur style, qui est symbolique dans les deux ouvrages et qui exprime une distinction fondamentale entre leur vision. Comme nous le verrons, c'est aussi l'aspect qui ancre le plus les deux auteurs dans leur contexte civilisationnel¹⁵⁰.

Parce que le style est si diversifié entre les deux écrivains, ce chapitre n'est pas divisé en objets d'analyse, comme c'était le cas pour les chapitres précédents, mais est simplement scindé entre les deux livres, avec à la fin un segment liant les observations respectives.

Bien entendu, la langue est l'élément essentiel pour l'élaboration du style. Or, le français et le japonais sont si intrinsèquement différents qu'il paraît vain de vouloir les comparer dans le cadre précis de notre travail. Comme annoncé dans l'avertissement, il s'agira par conséquent dans ce chapitre de nous baser sur la stylistique en considération de la langue d'origine, mais en travaillant sur la version française des œuvres, donc en version originale pour *Le Petit Prince* et en version traduite pour *Train de nuit*.

1. La simplicité du *Petit Prince*

Le texte du *Petit Prince* est avant tout remarquable par sa simplicité apparente. Dans *Du Récit Merveilleux*, Montandon parle d'un « univers en miniature, réduit à l'expression la

¹⁵⁰ Cfr. théories de Cao, De la Bastide et Huntington, *supra*, chapitre sur la cadre théorique et méthodologique, p.10.

*plus stylisée*¹⁵¹ ». Saint-Exupéry atteint dans son *Petit Prince* ce que l'on appelle en dessin une « ligne claire », un style réduit à sa plus pure expression, qui paraît dénué de toute affectation langagière. Cette volonté de simplicité de la langue transparaît également dans certaines paroles du récit, par exemple quand le renard proclame que « *le langage est source de malentendus* » (PP, p.73). La clarté qui semble découler de son style est pourtant le fruit d'un travail minutieux, comme en témoigne le manuscrit de l'œuvre, noirci de nombreuses ratures. Selon Van Gelder¹⁵², certaines pages étaient entièrement raturées et seule une phrase ou quelques mots ont été conservés par l'auteur pour la version finale.

À travers ce style *a priori* simple, le récit semble se mettre à la hauteur du public annoncé dans la dédicace. Les illustrations qui accompagnent le texte corroborent cette impression. Notons que les images font partie intégrante du récit, elles n'illustrent donc pas uniquement ce qui est dit, mais complètent la diégèse. Comme le souligne Biagioli dans son analyse, les dessins qui apparaissent remplissent les mêmes fonctions que les « *icônes du graphisme enfantin* [, avec] *le bonhomme* [, le] *soleil* [, les] *fleurs* [, les] *étoiles* [, la] *transparence* [*de la représentation de l'espace*] (*l'éléphant dans l'œsophage du boa*)¹⁵³ ». De plus, selon Biagioli, le *Petit Prince* dessiné par Saint-Exupéry constitue un alter ego de l'auteur, comme le sont les personnages des dessins d'enfants, car le petit garçon apparaissait déjà sur de nombreuses lettres de Saint-Exupéry, qui le crayonnait parfois dans des situations semblables aux siennes¹⁵⁴. Les illustrations rappellent ainsi la ligne claire du langage du récit, son caractère enfantin et sa valeur personnelle.

Si les mots et les images utilisés sont aisément compréhensibles, leur mise en relation génère toutefois des constructions inspirant des impressions plus complexes. Saint-Exupéry repose en fait sur les analogies pour créer de l'ironie et faire réfléchir sur le sens profond de son histoire, en mettant côte à côte des concepts ou des dessins antinomiques, tels que les baobabs sur le petit astéroïde (PP, p.28), l'astronome turc vêtu traditionnellement puis à l'occidentale (PP, p.23), la petitesse des planètes sur lesquelles les hommes prennent toute la place, etc¹⁵⁵.

¹⁵¹ Montandon, *Op. Cit.*, p.34.

¹⁵² Van Gelder, *Loc. Cit.*

¹⁵³ Biagioli, *Loc. Cit.*, p.29.

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ Voir illustrations en annexe.

Dans son analyse, De Bodin de Galembert explique également ce phénomène de mise en relations de concepts antinomiques par des expressions simples chez l’auteur français :

« Pour Saint Exupéry, des mots les plus ordinaires et les plus quelconques, le poète peut faire jaillir l’émotion la plus intense par un emploi inventif – la mise en relation des mots : c’est ce qu’il appelle « l’opération divine » du style ¹⁵⁶».

C’est d’ailleurs un rapport à l’absolu et au divin qui est entretenu dans le style langagier et imagé qu’emploie Saint-Exupéry dans son *Petit Prince*. En lien avec les propos de l’écrivain dans ses carnets, dans lesquels il soutenait que c’était la parole qui créait la vérité et que la vérité suprême devait pouvoir englober tous les points de vue¹⁵⁷, De Bodin de Galembert précise encore que la poésie de Saint-Exupéry fonctionne comme un « *système conceptuel [menant au sacré, car] le poème permet de faire coexister différentes vérités sans les mélanger ni les dépasser, mais en les reliant et en les articulant*¹⁵⁸ ». C’est donc par les expressions simples et les analogies poétiques que la parole crée un sens valable, selon les théories de l’écrivain français.

En plus de la focalisation portée sur le sens par le jeu des associations, Saint-Exupéry utilise également le rythme pour créer de la signification, en alternant des périodes longues narratives et des périodes courtes qui synthétisent le message des chapitres¹⁵⁹. Ces parties plus brèves sont généralement constituées d’un petit paragraphe, marqué par un alinéa, et semblent correspondre à des moments où le narrateur suspend le récit et s’adresse directement au lecteur, s’assurant que nous avons bien compris l’enjeu de ce que nous venons de lire. De Bodin de Galembert les qualifie de « *sentences choc résumant et synthétisant l’enseignement [...] qui fonctionnent comme des balises attirant l’attention du lecteur*¹⁶⁰ ». Comme exemple représentatif de cette technique, citons la fin du chapitre 2 : « *Et c’est ainsi que je fis la connaissance du petit prince* » (PP, p.19) ; celle du chapitre 9 : « *C’était une fleur tellement orgueilleuse...* » (PP, p.40) ; les nombreuses réitérations de l’observation du Petit Prince que « *les grandes personnes sont des personnes étranges* » à la fin de ses visites sur les astéroïdes ;

¹⁵⁶ De Bodin de Galembert, *Op. Cit.*, p.186. Le terme « *opération divine* » est repris de l’ouvrage *Citadelle*, de Saint-Exupéry.

¹⁵⁷ Cfr. *supra*, chapitre sur les auteurs, p.23.

¹⁵⁸ De Bodin de Galembert, *Op. Cit.*, pp.283.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p.248.

¹⁶⁰ *Ibid.* p.292.

ou encore, la toute dernière phrase du livre : « *Et aucune grande personne ne comprendra jamais que ça a tellement d'importance !* », qui fonctionne comme un envoi pour le lecteur en reprenant un thème fondamental de l'œuvre.

Le style de Saint-Exupéry dans *Le Petit Prince* - des termes employés aux illustrations, en passant par le rythme – se conçoit donc comme un système d'expression qui fait sens des réalités divergentes et crée subséquemment une vérité transcendante. Dans son article, Biagioli explique cette transcendance par le fait que chez Saint-Exupéry, l'écriture aurait eu un rôle thérapeutique, que l'auteur en aie conscience ou non¹⁶¹. Le texte en lui-même est dès lors un agent modificateur de réalité, puisque selon Biagioli, il apporte supposément de la paix à l'écrivain et peut par après avoir les mêmes effets sur le lecteur. La narration intradiégétique soutient d'ailleurs cette hypothèse d'identification importante, car le caractère presque divin du Petit Prince est atteignable par le biais de l'identification du lecteur au narrateur. Autrement dit, selon De Bodin de Galembert, le langage du *Petit Prince* possède une « valeur performative »¹⁶², en opposition à une « valeur constative », car le texte devient réalité simultanément à son écriture ou sa lecture.

2. La complexité de *Train de nuit*

À l'inverse du style de Saint-Exupéry, celui de Miyazawa est complexe et moins transparent. Il utilise par exemple des néologismes, des dialectes, fait référence à des concepts scientifiques ou locaux, ou encore invente des onomatopées¹⁶³. L'aspect alambiqué du texte pourrait s'expliquer par l'absence d'une relecture par un éditeur. De son vivant, Miyazawa n'a publié que deux œuvres, chacune par ses propres moyens, et n'a dès lors pas été souvent confronté à la relecture d'un éditeur, qui aurait peut-être fait des remarques sur son style particulier et aurait donné des conseils pour rendre son œuvre plus accessible. La complexité du texte n'est néanmoins pas uniquement le signe d'un écrivain en manque d'éditeurs, elle joue aussi et surtout un rôle important dans la compréhension du message de *Train de nuit*.

¹⁶¹ Biagioli, *Loc. Cit.*, p.36. Cfr. *infra*, annexe sur le concept de guide intérieur dans *Le Petit Prince*.

¹⁶² De Bodin de Galembert, *Op. Cit.*, p.17. L'auteur fait ici référence aux actes du langage introduits en linguistique dans la deuxième moitié du 20^{ème} siècle. L'instigateur de cette formulation, Austin, explique dans son essai *How to do Things with Words*, que les actes de langage sont « les moyens mis en œuvre par les locuteurs pour agir sur leur environnement par les mots ». Austin distingue notamment les « actes performatifs », qui par leur simple énonciation agissent sur leur milieu, tels que les sentences juridiques, d'avec les « actes constatifs », qui décrivent le monde sans le modifier par leur énonciation, tels que les descriptions d'événements ou de phénomènes.

¹⁶³ Katô, *Histoire de la Littérature japonaise*, p.288.

Alors que dans *Le Petit Prince*, le style est minimaliste pour révéler un sens symbolique, dans *Train de nuit*, tout est décrit en abondance pour emporter le lecteur dans un voyage fantastique. L'écriture de Miyazawa se trouve en fait à l'opposé de l'adage que Saint-Exupéry place dans la bouche du renard dans *Le Petit Prince* : « *On ne voit bien qu'avec le cœur. L'essentiel est invisible pour les yeux* » (PP, p.76). Dans *Train de nuit*, la vue est justement le sens le plus sollicité et l'emploi de termes de couleurs et de figures de style est abondant pour décrire les paysages. Ce lexique bigarré apparaît presque à chaque page pendant le voyage dans la Voie lactée. Citons par exemple les descriptions suivantes :

« [...] *on pouvait voir se dresser au milieu de la rivière céleste, semblable à une gerbe de feux d'artifice, quatre vastes bâtiments noirs et, sur le toit plat de l'un d'entre eux, deux grandes boules transparentes d'une beauté éblouissante* [...] » (TNVL, p.165 ; 「まるで花火でいっぱいのような、あまの川のまん中に、黒い大きな建物たてものが四棟むねばかり立って、その一つの平屋根ひらやねの上に、[...] 二つのすきとおった球たま[...]」, 銀河, p.175),

« *On voyait des centaines et des milliers de figures pyramidales de toutes tailles ; sur les grandes, des drapeaux d'arpentages étaient constellés de points rouges tandis qu'au fond du paysage, toutes ces formes assemblées formaient comme une nappe épaisse de brouillard pâle* [...] » (TNVL, p.176 ; 「百も千もの大小さまざまの三角標さんかくひょう、その大きなものの上には赤い点々をうった測量旗そくりょうきも見え、野原のはらのはてはそれらがいちめん、たくさんたくさん集あつまってぼおっと青白い霧きりのよう、[...]」, 銀河, p.186),

« *Tout à fait en aval de l'invisible rivière du ciel, une croix illuminée de toutes sortes de lumières, des bleues, des oranges et d'autres encore se dressait étincelante au milieu de la rivière comme si c'était un arbre* [...] » (TNVL, p.195 ; 「見えない天の川のずうっと川下に青や橙だいだいや、もうあらゆる光でちりばめられた十字架じゅうじかが、まるで一本の木というふう川の中から立ってかがやき、[...]」, 銀河, p.209).

Le texte fait également beaucoup appel à l'ouïe, car de nombreux passages mentionnent divers chants, souvent religieux, tels que « *Alléluia ! Alléluia ! À l'avant comme à l'arrière, des voix s'étaient élevées* » (TNVL, p.146 ; 「『ハレルヤ、ハレルヤ』前からもうしろからも声が起おこりました」, 銀河, p.159) ou « *de la forêt, parvenaient des sonorités d'une beauté*

ineffable mêlées à des échos de xylophones et à des cloches d'orchestre [...] » (TNVL, p.179 ; 「森の中からはオーケストラベルやジロフォンにまじってなんとも言えずきれいな音ねいろ [...]」, 銀河, p.189). De plus, la version japonaise contient un grand nombre d'onomatopées, qui ont d'ailleurs été sources de difficultés pour les traductions¹⁶⁴. Bien que les onomatopées soient plus courantes en langue japonaise, Miyazawa est reconnu comme un auteur qui en faisait un usage particulièrement conséquent¹⁶⁵. Pour preuve, Sato dénombre 258 occurrences d'onomatopées dans *Train de nuit*, dont 107 différentes¹⁶⁶. Parmi celles-ci, certaines ont été inventées par l'auteur, par exemple « *gîgîfû* » (TNVL, p.190 ; 「ギーギーフー」, 銀河, p.203), pour décrire le mouvement d'une comète¹⁶⁷.

En plus de la vue et l'ouïe, les trois autres sens sont également présents dans les descriptions : il y a plusieurs fois des mentions de parfums qui intriguent les personnages, tels que l'odeur de pomme et d'églantine à l'arrivée des naufragés du Titanic (TNVL, p.170) ; le goût a aussi son importance, par exemple lors de la rencontre avec le chasseur d'oiseau, qui fait goûter des pattes d'oies sauvages « *bien meilleur[es] que du chocolat* » aux enfants (TNVL, p.159 ; 「チョコレートよりも、もっとおいしい」, 銀河, p.171) et enfin le toucher, plus subtilement référencé, est parfois mis en valeur, comme lorsque Campanella caresse les paupières fermées des oiseaux morts (TNVL, p.158).

La primauté de la perception des sens n'est pas étonnante, car nous savons que l'environnement était le point d'attention du récit, par rapport au temps dans *Le Petit Prince*. Comme le souligne Pulvers, le poète japonais « *ne pouvait pas se séparer de ce qu'il observait, il se fondait dans son expérience*¹⁶⁸ ». Les nombreuses occurrences des cinq sens permettent ainsi à Miyazawa de rendre compte de manière réaliste et directe d'un environnement fantastique et saturé.

Même si les descriptions sont nombreuses et foisonnantes, tout n'est pourtant pas explicite. Miyazawa fait parfois référence à des éléments spécifiques inconnus ou mystérieux sans les contextualiser, ni les expliquer, comme c'est le cas pour le « *pilier du cycle des*

¹⁶⁴ Sato, « Translanguaging in translation : Evidence from Japanese mimetics », in *International Journal of Linguistics and Communication*, 5(1), p.11.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p.15.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p.16.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p.19.

¹⁶⁸ Notre traduction. Pulvers, *Strong in the rain*, p.9.

éléments » (TNVL, p.135 ; 「天気輪てんきりんの柱」, 銀河, p.150), le terme latin « *bos* » (signifie « le bœuf », TNVL, p.152 ; 「ボス」, 銀河, p.165), le terme arabe « *albiréo* » (désigne le bec du cygne dans la constellation du Cygne, TNVL, p.165 ; 「アルビレオ」, 銀河, p.175), les « *bataillons du Génie du ciel* » (TNVL, p.189 ; 「空の工兵大隊」, 銀河, p.202), etc. Par conséquent, nous pouvons nous demander si le style particulièrement opaque de l'auteur va finalement à l'encontre de son projet didactique.

Cependant, un élément essentiel de la langue vient apporter une réponse au paradoxe du style d'écriture de *Train de nuit*. Comme d'autres auteurs japonais de son époque, tels que Ôsugi, Yamada, Eroshenko, Akita, Arishima ou Asuke¹⁶⁹, Miyazawa entretenait une affinité étonnante avec l'espéranto¹⁷⁰. Dans son analyse sur la « démocratie linguistique » du Japon du début du 20^{ème} siècle, Konishi soutient que cette tendance peut être expliquée par la victoire du Japon sur la Russie en 1905, le développement technologique et la naissance subséquente de mouvements anarchistes¹⁷¹, qui constituent tous des mouvements d'ouverture importants, succédant à une période isolationniste du pays pendant la période d'Edo. Selon Konishi, l'espéranto est intimement lié à ces trois événements, parce que c'est une langue qui traduit un caractère d'ouverture égalitaire et scientifique¹⁷². Plusieurs auteurs japonais de l'époque, dont ceux cités plus haut, se sont ainsi intéressés au potentiel de cette langue universelle, l'utilisant notamment comme outil didactique dans l'écrit de textes pour la jeunesse¹⁷³. Ce projet idéaliste de l'espéranto correspondait à la vision bouddhiste universaliste, didactique et scientifique de Miyazawa, qui l'enseignait et l'utilisait parfois pour ses divers textes¹⁷⁴.

Un aspect particulier des défenseurs de cette langue nous éclaire sur une partie de la complexité de *Train de nuit* : les espérantistes partageaient une conception de la langue comme un système recourant à la potentialité déjà présente dans le cerveau de tous les humains de comprendre la grammaire et le lexique, de la même manière que les mathématiques peuvent être comprises universellement¹⁷⁵. Par extension, ils supposaient donc que tous les êtres humains étaient capables d'interpréter n'importe quel texte, tant que ce dernier mettait en place un système de logique interne faisant appel à ce que Chomsky appellera plus tard la

¹⁶⁹ Konishi, *Loc. Cit.*, p.311.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p.

¹⁷¹ *Ibid.*, p.301.

¹⁷² *Ibid.*, p.306.

¹⁷³ *Ibid.*, p.311.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p.300.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p.310.

« grammaire interne » ou « grammaire universelle »¹⁷⁶. Cette vision de la langue peut en partie expliquer la complexité du texte de *Train de nuit* malgré le projet didactique de Miyazawa, car l'auteur espérait sans doute que n'importe qui, même des agriculteurs ou des enfants, aurait la capacité de comprendre son livre. Cette hypothèse va d'ailleurs dans le sens de son idéalisme général, qui le poussait à enseigner des disciplines variées et difficiles aux habitants parfois peu éduqués de sa région. La densité du texte peut dès lors être justifiée par plusieurs aspects : le fait que le récit n'était pas terminé à la mort de l'auteur et qu'il n'avait donc pas pu apporter d'éventuelles simplifications, le fait qu'il n'y avait pas d'éditeurs pour conseiller l'écriture du livre, le fait que Miyazawa était aussi un poète et avait donc une approche spécifique du langage et, enfin, le fait qu'il espérait sans doute que les lecteurs pourraient percevoir ce qu'il voulait transmettre comme message.

Alors que le texte de Saint-Exupéry avait une valeur performative, celui de Miyazawa semble avoir au contraire une valeur constative extrême, l'auteur décrivant en abondance des scènes extraordinaires que le lecteur devrait pouvoir visionner et saisir.

3. Former et montrer

Les actes de paroles distincts dont se rapprochent les deux livres, c'est-à-dire le caractère performatif dans *Le Petit Prince* et constatif dans *Train de nuit*, inscrivent en fait les deux auteurs dans leur civilisation respective. En effet, un acte de langage performatif peut aisément être lié avec le concept d'incarnation, car la parole devient réalité par le simple fait qu'elle soit énoncée. Cet aspect n'est pas sans rappeler les fondements judéo-chrétiens de la civilisation occidentale, puisque l'organisation spirituelle de cette dernière est basée sur la *Bible*, qui part d'une transfiguration de « verbe » qui se fait « chair ». Quoique nuancé, ce principe se retrouve finalement dans la pensée existentialiste et les conceptions de Saint-Exupéry, malgré leur volonté humaniste et laïque, car tant les existentialistes que l'écrivain du *Petit Prince* soutiennent que la parole et les actions forment la réalité. Cette vision de la place de l'homme par rapport à la vérité correspond bien à la classification de De la Bastide, qui décrit l'Occident comme la civilisation de la personne et de l'incarnation¹⁷⁷.

¹⁷⁶ Cité dans *Ibid.*

¹⁷⁷ De la Bastide, *Op. Cit.*

En revanche, l'acte de langage constatif présent dans l'œuvre de Miyazawa se rapproche d'une vision de la langue comme le signe d'une réalité extérieure à la conception humaine. Nous pourrions soutenir que le texte du *Petit Prince* « forme » la vérité, alors que celui de *Train de nuit* « montre » la vérité. Il ne s'agit donc pas dans le cas du livre japonais d'incarnation de la parole, mais plutôt d'indication langagière vers un chemin menant à un altruisme universel. Cette distinction rejoint à nouveau les théories de De la Bastide, qui classe les sociétés d'Extrême-Orient dans la civilisation du signe¹⁷⁸.

¹⁷⁸ *Ibid.* ; Barthes, *L'Empire des signes*.

Conclusion

En étudiant la conception du bonheur dans *Le Petit Prince* et *Train de nuit*, nous avons dégagé trois axes constituant la vision centrale des œuvres : leur part universelle, leur appartenance civilisationnelle et leur singularité. En déterminant quels aspects des récits correspondent à quelle dimension, nous pouvons commenter les théories de la variation et des civilisations et nous prononcer sur leur pertinence quant à une étude comparée telle que celle-ci.

Les deux œuvres que nous avons analysées se rencontrent sur un questionnement partagé par tous les êtres humains, en tout temps et en tout lieu : la problématique de la place de l'individu dans l'univers, par rapport à son environnement, par rapport aux autres êtres vivants et par rapport à la technologie qui l'entoure. *Train de nuit* et *Le Petit Prince* articulent tous deux leur proposition de réponse face à ces questions autour du personnage de l'enfant, qui apparaît comme une figure interculturelle de la jeunesse de l'esprit, liée à la potentialité d'évolution. Les deux récits ajoutent à cette expérience universelle de l'enfance celle de la finitude, pour exprimer chacun un message semblable de sacrifice, qui semble être la réponse finale des ouvrages à la question de la place de l'humain sur terre. Cette vision profondément altruiste a traversé les frontières et les générations et les deux livres sont devenus des classiques littéraires, démontrant l'universalité de cet espoir bienveillant en l'humanité.

Le message central des deux récits n'est cependant pas exempt de l'influence que les cultures des auteurs ont eue sur leurs écrits. Comme nous le soutenions dans l'introduction aux théories de la variation et des civilisations, même des discours *a priori* similaires et universels, sont en partie liés à leur contexte de production. D'une part, dans le cas du *Petit Prince*, l'influence de la conception judéo-chrétienne occidentale du monde, concrétisée par l'incarnation et la personne, nous paraît évidente. Elle permet d'expliquer à la fois le caractère simple et performatif du langage employé dans la perspective moraliste de Saint-Exupéry, le mouvement centripète et vertical du récit, l'importance des liens personnels et, enfin, la nuance du sacrifice, qui est en réalité une prise de responsabilité par rapport aux autres individus avec

qui une relation a été engagée. D'autre part, la conception japonaise du monde par le signe et la communauté fait écho au style constatif que Miyazawa emploie dans *Train de nuit*, au mouvement centrifuge et égalitaire de la progression des personnages et, également, à la teneur du sacrifice final, qui s'inscrit dans un système où le geste est effectué pour le bien de tous. L'étude des civilisations peut donc fournir des indices précieux sur les différences entre des écrits provenant de cultures éloignées, car les fondements civilisationnels sont à la base de l'organisation des sociétés, de leurs discours et de leurs conceptions philosophiques et spirituelles, par rapport auxquels les artistes se positionnent à travers leurs œuvres, consciemment ou non.

Enfin, d'autres particularités des récits s'expliquent par la spécificité de leur auteur et peuvent être interprétées comme des idiosyncrasies, qui découleraient de la vie des écrivains. Dans le cadre de notre travail, plusieurs aspects du *Petit Prince* et de *Train de nuit* proviennent potentiellement de ce type de singularité. D'un côté, il existe des particularités qui distinguent les livres, telles que celle de la figure féminine, qui s'éloigne finalement dans le texte japonais, mais est rejointe à la fin du texte français, ou encore, la primauté du temps ou de l'espace, caractéristique pouvant être interprétée soit d'après l'appartenance civilisationnelle, soit selon le parcours des deux écrivains. D'un autre côté, il existe également des points communs aux deux récits qui semblent être des coïncidences liées à des caractéristiques semblables aux auteurs. Ainsi, l'importance soulignée de la connaissance, qui rappelle le goût de Saint-Exupéry et de Miyazawa pour diverses sciences, ou encore, le fait qu'une grande partie de l'histoire se déroule dans les cieux, ce qui provient sans doute de la fascination de Miyazawa pour l'astronomie et de la carrière de pilote de Saint-Exupéry. Tous ces éléments sont autant de témoins du caractère singulier et unique des œuvres, qui permettent de les appréhender comme des objets indépendants créés par un individu spécifique et pas seulement comme des produits de leur contexte ou des expressions simples de vérités universelles.

En recherchant le caractère universel, contextuel et singulier des œuvres, nous avons démontré la validité des théories de la variation et des civilisations. En effet, appréhender des œuvres selon ces trois aspects permet de dégager leurs similitudes, mais aussi en quoi elles varient. La combinaison des trois caractéristiques respecte l'altérité des productions littéraires appartenant à des cultures éloignées, tout en leur fournissant un terrain d'entente pour le partage de leur message, d'un point de vue esthétique et philosophique. Cette approche est ainsi en équilibre entre le relativisme culturel et la croyance en des valeurs absolues, puisqu'elle situe

les œuvres sans les réduire à leur contexte. Cette mise en perspective des ouvrages permet également d'éviter les contradictions d'analyses, qui peuvent germer lors d'une comparaison systématique de textes aux origines très différentes.

En plus d'identifier les différentes dimensions du *Petit Prince* et de *Train de nuit*, l'étude comparée d'œuvres classiques telles que celles-ci met en lumière des aspects jusqu'alors inexplorés des récits. La mise en parallèle des deux textes fait en effet ressortir certains éléments qui peuvent paraître d'une moindre importance dans le cadre d'études littéraires avec un seul ouvrage ou lors de comparaisons d'œuvres plus proches culturellement.

Cependant, comme nous l'avons mentionné préalablement, notre travail comporte deux points d'attention. Le premier est la différence langagière entre les deux récits et le passage par une version traduite pour *Train de nuit*, qui aura pu influencer l'importance que nous avons accordée à certains éléments du texte. Néanmoins, ce problème n'a pas trop altéré nos recherches, même dans le chapitre consacré à la stylistique, puisqu'une mise en parallèle avec le texte original a été systématiquement opérée. Le deuxième point d'attention se situe dans la méthodologie, qui combinait la proposition des civilisations de De la Bastide et Huntington avec la théorie de la variation de Cao, encore à un stade préliminaire d'élaboration internationale et ne contenant dès lors pas de proposition concrète d'étapes à appliquer pour les chercheurs. Notre travail a quand-même suivi l'approche suggérée, dans la remise en contexte des œuvres et la recherche systématique de leur hétérogénéité, ce qui nous a permis d'élaborer une étude approfondie du *Petit Prince* et de *Train de nuit*. Il serait intéressant de poursuivre ce genre d'analyse littéraire après la précision des théories de Cao pour la recherche internationale.

En conclusion, notre étude de la variation de *Train de nuit dans la Voie lactée* de Miyazawa et *Le Petit Prince* de Saint-Exupéry a permis d'opérer un nivellement des propos des deux classiques de la littérature que constituent ces ouvrages, réalisant ainsi une synthèse de leur philosophie respective et mettant en valeur tout leur potentiel pour le public international, qui semble ne pas se lasser de lire et relire ces deux œuvres, emplies chacune d'un certain altruisme cosmique.

Bibliographie

1. Sources primaires

Miyazawa, K. (1995). *Train de nuit dans la Voie lactée* (H. Morita, Trad.). Paris : Le Serpent à Plumes. (Œuvre originale publiée en 1934).

Miyazawa, K. (2000). *Gingatetsudô no yoru* (「銀河鉄道の夜」). Tokyo : Iwanami. (Œuvre originale publiée en 1934).

Saint-Exupéry, A. (1999). *Le Petit Prince*. Paris : Gallimard. (Œuvre originale publiée en 1943).

2. Sources secondaires

2.1. Monographies et chapitres de monographies

Austin, J. L. (1962). *How to do things with words*. Cambridge : Harvard University Press.

Barthes, R. (1970). *L'Empire des signes*. Paris : Skira.

Borgal, C. (1964). *Saint-Exupéry : mystique sans la foi*. Paris : Le Centurion.

Cao, S. (2013). *The Variation Theory of comparative literature*. Berlin : Springer.

Cao, S. & Wang, M. (2014). Variation study in Western and Chinese literature. in Duran, A. & Huang, Y. (Eds.), *Mo Yan in context : Nobel Laureate and global storyteller*. pp.183-193. Indiana : Purdue University Press.

De Bodin de Galembert, L. (2016). *Le sacré et son expression chez Antoine de Saint-Exupéry*. Paris : Atelier national de reproduction des thèses.

De Bodin de Galembert, L. (2001). *La Grandeur du Petit Prince*. Paris : L.G.

De la Bastide, H. (1985). *Les Quatre voyages au cœur des civilisations*. Paris : Éditions du Rocher.

De Staël, G. (1800). *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*. Paris : Maradan.

Étiemble, E. (1974). *Essais de littérature (vraiment) générale*. Paris : Gallimard.

Étiemble, E. (1988). *Ouverture(s) pour un comparatisme planétaire*. Paris : Gallimard.

Étiemble, E. (1992). *Nouveaux essais de littérature universelle*. Paris : Gallimard.

Goto, K. (2018). « Ihatovo », sa déception et ses espoirs. Réceptions d'une pensée utopique de Kenji Miyazawa (1896-1933). in *Philosophie de la religion et spiritualité japonaise*. Paris: Classiques Garnier. (sous presses).

Greimas, A.J. (1966). *Sémantique structurale : recherche de méthode*. Paris : Larousse.

Hatayama, H. (1997). *Saint-Exupéry no uchû – « Hoshi no ôjisama » to tomoni kieta shijin* (「サン=テグジュペリの宇宙—『星の王子さま』とともに消えた詩人」). Kyoto : PHP Institute.

Huntington, S. P. (2000). *Le Choc des civilisations* (J-L Fidel, Trad.). Paris : Odile Jacob. (Œuvre originale publiée en 1996).

Ibert, J-C. (2014). *Antoine de Saint-Exupéry*. Paris : La République des Lettres.

Iser, W. (1985). *L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*. Bruxelles : Mardaga. (œuvre originale publiée en 1976).

Jauss, H. R. (1978). *Pour une esthétique de la réception*, Paris : Gallimard.

Katô, S. (1986). *Histoire de la littérature japonaise : tome 3, l'époque moderne* (E. Dale Saunders, Trad.). Paris : Fayard/Intertextes. (Œuvre originale publiée en 1980).

Katô, S. (2009). *Le Temps et l'espace dans la culture japonaise* (C. Sabouret, Trad.). Paris : CNRS Éditions. (Œuvre originale publié en 2007).

Miner, E. R. (1990). *Comparative poetics: an intercultural essay on theories of literature*. Princeton : Princeton University Press.

Miyazawa, K. (2016). *Chûmon no ooi ryôriten* (「注文の多い料理店」). Tokyo : Goma Books. (Œuvre originale publiée en 1924).

Miyazawa, K. (2008). *Milky Way Railroad* (Sigris, J., Trad.). California : Stone Bride Press. (oeuvre originale publiée en 1934).

Montandon, A. (2001). *Du récit merveilleux ou L'ailleurs de l'enfance : le Petit Prince, Pinocchio, Le Magicien d'Oz, Peter Pan, L'Histoire sans fin*. Paris : Imago.

Propp, V. (1972). *Morphologie du conte* (Derrida, M., Trad.). Paris : Seuil. (Œuvre originale publiée en 1928).

Pulvers, R. (2007). Introduction. in *Strong in the rain*. Northumberland : Bloodaxe.

Saint-Exupéry, A. (1935-40). *Carnets*. Paris : Gallimard. (Éd. 1999).

Saint-Exupéry, (1939). *Terre des hommes*. Paris : Gallimard.

Saint-Exupéry, A. (1943). *The Little Prince* (Woods, K. Trad). New-York: Reynald and Hitchcock.

Schiff, S. (1994). *Saint-Exupéry : A Biography*. Londres : Chatto & Windus.

Takanami, A. (2014). *Gingatetsudô no yoru to Hoshi no ôji : futatsu no fantasy no, setten* (「銀河鉄道と星の王子 : 二つのファンタジーの、接点」). Tokyo : Librairie Jean-Jacques.

Vircondelet, A. (2008). *La véritable histoire du petit prince*. Paris : Flammarion.

Weisstein, U. (1973). *Comparative literature and literary theory: Survey and introduction*, vol. 27. Bloomington/London : Indiana University Press.

2.2. Articles académiques

Biagioli, N. (2001). Le dialogue avec l'enfance dans *Le petit prince*. in *Études littéraires*, 33(2), pp.27-42. doi : 10.7202/501291ar

Cao, S. & Zhuang, P. (2014). On Research and Application of Variation Theory of Comparative Literature in China. in *Cross-Cultural Communication*. 10(4). pp.51-57. Québec : CSCanada. doi : 10.3968/%25x

Hagiwara, T. (1993). The Bodhisattva Ideal and the Idea of Innocence in Miyazawa Kenji's Life and Literature. in *The Journal of the Association of Teachers of Japanese*, 27(1). New-York: American Association of Teachers of Japanese. pp.35-56. doi : 10.14288/1.0097283

Holt, J. (2014). Ticket to salvation: Nichiren Buddhism in Miyazawa Kenji's "Ginga tetsudô no yoru". in *Japanese Journal of Religious Studies*, 41(2), pp.305-345. En ligne https://pdxscholar.library.pdx.edu/wll_fac/50

Köchler, H. (2012). Unity in diversity : The integrative approach to intercultural relations. in *UN Chronicle*, 49(3). En ligne <https://web.archive.org/web/20140101182742/http://unchronicle.un.org/article/unity-diversity-integrative-approach-intercultural-relations/index.html>

Konishi, S. (2015). The science of symbiosis and linguistic democracy in early twentieth-century Japan. in *Interdisciplinary Description of Complex Systems*. 13(2). pp.299-317. Oxford: University of Oxford. doi : 10.7906/indecs.13.2.8

Moritoki Skof, N. (2013) Miyazawa Kenji: interpretation of his literature in present Japan. in *Azijske študije*. 1(2), pp.91-106. doi : 10.4312/as.2013.1.2.91-106

Mourier, A. (2001). Le petit prince de Saint-Exupéry : du conte au mythe. *Études littéraires*, 33(2), pp.43-54. doi :10.7202/501292ar.

Sato, E. (2017). Translanguaging in translation: Evidence from Japanese mimetics. in *International Journal of Linguistics and Communication*, 5(1), pp.11-26. doi : 10.15640/ijlc.v5n1a2

Sim, J-S. (2008). A Comparative study on Night of the Milky Way Railway of Miyazawa Kenji's and Le Petit Prince of Antoine de Saint-Exupéry's (「미야자와 겐지의 『은하철도의 밤』 과 뽀빠리의 『어린 왕자』 비교 연구」). in *The Korean Association of Children's Literature*, 15. pp.213-232. En ligne <http://www.dbpia.co.kr/Journal/ArticleDetail/NODE01767822>

Wang, M. (2012). The thought Existentialist in The Little Prince. in *Canadian social science*, 8(6), pp.231-233. doi : 10.3968/j.css.1923669720120806.F0120

2.3. Articles de périodiques

Bertelle, L. (23 mai 2017). Antoine de Saint Exupéry : une gourmette a élucidé le mystère de sa mort. in *ActuaLitté*. En ligne <https://www.actualitte.com/article/patrimoine-education/antoine-de-saint-exupery-une-gourmette-a-elucide-le-mystere-de-sa-mort/82882>

Gopnik, A. (29 avril 2014). The Strange triumph of The Little Prince. in *The New Yorker*. New-York.

Marcucci, C. (03 mars 2013). El principe de oriente. in *Página 12*. Buenos Aires.

Pulvers, R. (21 septembre 2008). Kenji Miyazawa : In harmony with all creation. in *The Japan Times*. Tokyo.

Pulvers, R. (25 décembre 2011). Night on the Milky Way Train : Miyazawa Kenji's Space Odyssey. in *The Asia-Pacific Journal*, 10(1). En ligne <https://apjpf.org/2011/10/1/Roger-Pulvers/3667/article.html>

Van Gelder, L. (09 mai 2000). Footlights: Celestial Traveller. in *The New York Times*. New-York.

2.4. Textes de conférences

Goto, K. (11/2017). *Kenji Miyazawa's utopian concept: Society, spirituality and languages*. Communication présentée à la Katholiek Universiteit Leuven.

Yamamoto, A. (03/1995). *Le Développement du Train de nuit dans la Voie lactée et la question du modernisme chez Miyazawa Kenji*. Communication présentée au séminaire international « Le Dépassement de la modernité, hier et aujourd'hui ». Paris.

2.5. Pages web

University of Illinois's LIS514A: History of Children's Literature. (2012). *The Little Prince : critical reception*. En ligne <https://historyofthelittleprince.weebly.com/critical-reception.html>, consulté les 22/04/2018, 25/04/2018 et 20/05/2018.

Miyazawa, K. (1926). *Nōmingeijutsugaironkōyō* (「農民芸術概論綱要」). En ligne https://www.aozora.gr.jp/cards/000081/files/2386_13825.html (publication posthume, texte tombé dans le domaine public). consulté le 19/05/2018.

Succession Antoine de Saint-Exupéry - d'Agay. (s.d.). *Antoine de Saint Exupery*. En ligne <http://www.antoinedesaintexupery.com>, consulté les 04/03/2018, 05/2018, 10/04/2018 et 08/05/2018.

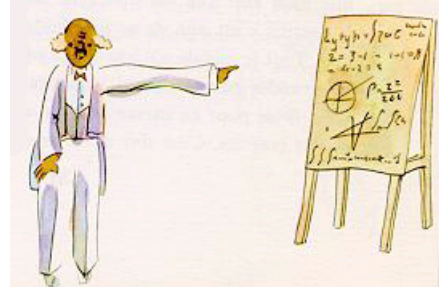
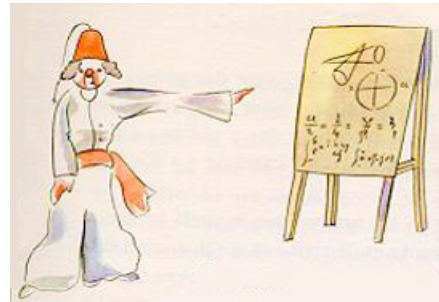
Tabi. (2010). *Ame ni mo makezu* (雨ニモマケズ) de Kenji Miyazawa. En ligne <http://tabi.over-blog.com/article-ame-ni-mo-makezu-de-kenji-miyazawa-54686554.html>, consulté le 28/04/2018.

Annexes

1. Illustrations du *Petit Prince* citées p.69



« Les baobabs », PP, p.29.



« L'astronome turc », PP, p.23.



Exemple des astéroïdes trop petits pour leurs habitants : l'astéroïde 325, « habitée par un roi », PP, p.42.

2. Description du « guide intérieur » du *Petit Prince*, par Biagioli, dans son article « Le dialogue avec l'enfance dans Le Petit Prince », in *Études littéraires*, 33(2), 2001, pp.37-38.

On apprend également au patient à devenir son propre thérapeute par l'auto-hypnose²⁷, capacité du sujet à entrer en contact avec son « guide intérieur ». Le guide intérieur n'est identifiable qu'à travers les représentations que le patient fournit au thérapeute. Deux raisons concourent à prouver que le petit prince est une métaphore du guide intérieur de son auteur. De nombreux sujets empruntent leurs représentations à « une mythologie ou une culture qui les attire ». Saint-Exupéry a cherché dans les contes ce qui pouvait le rapprocher de l'aviation : un jeune héros qui migre avec des oies sauvages (à l'instar du Nils Holgersons de Selma Lagerlöf). Mais également la « bonne » métaphore est celle qui revient systématiquement. Les dessins de la correspondance montrent la permanence de cette figure dans l'imagerie mentale de Saint-Exupéry. Il y a aussi la présence dans le livre du portrait du petit prince en habits de cour (style « Aiglon ») qui n'a absolument aucun rapport avec l'intrigue, mais que le narrateur tient tellement à nous montrer : « Voilà le meilleur portrait, que, plus tard, j'ai réussi à faire de lui. » Le « plus tard »

25 Jenny Lodeon, *Le pouvoir de la parole, sur quelques thérapies brèves de Milton H. Erickson*, 1997, p. 65.

26 *Ibid.*, p. 31.

27 Voir Sylvie Tenenbaum, *L'hypnose éricksonienne : un sommeil qui éveille*, 1996, p. 96 et suivantes.

renvoie au moment de la stabilisation de la métaphore et de la pérennisation de la capacité à rencontrer le guide intérieur.

Quant aux conditions de la rencontre, elles sont en tous points similaires à celles recommandées par les praticiens²⁸ : « Veillez à ne pas être dérangé » (quel meilleur endroit pour cela que le désert), « laissez-vous aller à la détente » (l'aviateur est endormi quand arrive le petit prince). La rencontre elle-même s'accompagne d'une impression de réminiscence : « dès que vous le rencontrerez, vous le reconnaîtrez à coup sûr. Vous ressentirez un sentiment de familiarité, de complicité, comme une vieille connaissance. » Elle démarre par l'interrogatoire : « maintenant que vous l'avez trouvé, vous avez tout loisir de lui poser des questions, vous pouvez lui demander comment il travaille, il peut vous faire visiter son territoire » (voir les confidences du petit prince sur son astéroïde et ses voyages). L'enseignement comporte trois rubriques : « il peut vous faire comprendre comment il vous fait vivre des expériences en installant des ressources... (le puits invisible qui fait sourire le désert) ; quels sont ses moyens de contrôle (la muselière de l'esprit moutonnier qui doit tondre les baobabs mais pas les roses)... de fonctionnement (« Les enfants seuls savent ce qu'ils cherchent. Ils perdent du temps pour une poupée en chiffons, et elle devient très importante »).

Vient le moment où le guide annonce la fin de la rencontre : « [il vous dit] comment il sait, grâce à ses indicateurs, qu'il a terminé un travail que vous lui avez commandé²⁹. » « Tu dois maintenant travailler. Tu dois repartir vers ta machine », dit le petit prince à l'aviateur désormais capable de se remettre à voler de ses propres ailes. Mais auparavant il lui donne le moyen de le retrouver : « Quand tu regarderas le ciel, la nuit, puisque j'habiterai dans l'une d'elles, puisque je rirai dans l'une d'elles, alors ce sera pour toi comme si riaient toutes les étoiles. » Le guidage se clôt sur l'affirmation de la réciprocité de la relation entre le patient et son guide : « Si cette rencontre est une nouveauté aussi surprenante pour vous, sachez que votre guide, lui aussi, est très heureux que vous l'ayez enfin reconnu. » « Tu seras toujours mon ami », promet le petit prince au narrateur. On est d'autant mieux persuadé qu'il a tenu sa promesse, qu'il devient le nôtre à l'issue de la lecture.

La boucle thérapeutique est bouclée. Ayant réussi son auto-hypnose, l'auteur nous « passe » sa métaphore pour que nous ayons, à notre tour, la chance de rencontrer le petit prince. Il le fait en répétant le dessin du lieu de la rencontre, ce qui est tout à fait inhabituel dans un livre et invite le lecteur à utiliser la dernière page comme lanceur hypnotique : « c'est pour moi le plus beau et le plus triste paysage du monde. C'est le même paysage que celui de la page précédente, mais je l'ai dessiné une fois encore pour bien vous montrer. C'est ici que le petit prince a apparu sur terre puis disparu. »

Sous l'évidence, ce rapprochement dissimule un certain nombre de questions. D'abord qu'est-ce qui fait de l'écriture une auto-thérapie ? Sans qu'il soit besoin d'invoquer la valeur thérapeutique générale du geste d'écriture, on peut dire, d'après ce que l'on sait

²⁸ *Ibid.*, p. 101.

²⁹ *Id.*

de la gestation du *Petit prince*, que certaines circonstances doivent être réunies : forte dépression, choc violent, et surtout recherche de la figure symbolique, en réponse à une commande littéraire³⁰, qui remplace ici celle du thérapeute. Ensuite quand l'auto-hypnose a-t-elle lieu ? Aussi souvent que l'auteur se met en situation de dissociation : dans les lettres, écrites au fil de la plume, sous le coup de fortes émotions mais distancées, ne serait-ce qu'en raison du décalage, important en temps de guerre, entre le moment de l'envoi et celui de la réception ; et pendant la gestation de la fiction. Encore faut-il distinguer entre l'invention et la rédaction. D'un écrivain qui avouait : « Je ne sais pas écrire, je ne sais que corriger³¹ », on supposera que le labeur terminal était trop prenant pour qu'il pût relâcher un instant son attention consciente.

Voilà qui nous assure aussi que l'effet hypnotique du récit a bien été voulu par l'auteur. Les marques du discours thérapeutique se retrouvent plutôt dans l'énonciation englobée que dans l'énonciation englobante. Le petit prince aime les métaphores, les mots chargés symboliquement, les jeux de mots (« l'eau peut aussi être bonne pour le cœur »). Il lit dans les pensées (« Je suis content que tu aies trouvé ce qui manquait à ta machine. Tu vas pouvoir rentrer chez toi... — Comment sais-tu ? Je venais justement lui annoncer que, contre toute espérance, j'avais réussi mon travail »), et sait se servir de la présupposition pour préparer son ami : « Et quand tu seras consolé (on se console toujours) tu seras content de m'avoir connu ». Le narrateur utilise avec la contradiction temporelle de la dédicace : « À Léon Werth quand il était petit garçon », la technique de la confusion, la répétition systématique de certains mots : « image », « ami », relevant, elle, du saupoudrage.

30 Celle d'Elisabeth Reynal, femme de l'éditeur new yorkais de Saint-Exupéry.

31 Antoine de Saint-Exupéry, « Lettre à Pierre Chevrier », *Œuvres complètes*, op. cit., t. 2, p. 969.

32 Bernard Werber, *Le livre du voyage*, 1997, p. 9.

