

Maria de Jesus Quintas Reis Cabral

**SAINT-EXUPÉRY: ITINÉRAIRES FICTIONNELS**

Lisboa  
1997

TM-LIT 256

Maria de Jesus Quintas Reis Cabral

## SAINT-EXUPÉRY : ITINÉRAIRES FICTIONNELS

Dissertação de Mestrado em Literatura Francesa apresentada ao Departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, sob a orientação da Prof. Doutora Maria João Brilhante, para obtenção do grau de Mestre em Literatura Francesa.

Lisboa

1997



98/02.12

## Agradecimentos

Quero aqui expressar o meu reconhecimento à Prof. Doutora Maria João Brilhante pela sua presença e incentivo constantes, bem como pelas suas preciosas indicações, sem as quais este trabalho não se poderia ter concretizado.

Cumpre-me ainda apresentar a minha gratidão aos Professores dos diversos seminários que muito contribuíram para a minha formação e para que o meu projecto se fosse articulando, de uma forma particular à Prof. Doutora Maria Alzira Seixo que orientou todos os seminários de Literatura Francesa.

Agradeço igualmente todo a compreensão, apoio, e encorajamento que recebi por parte dos meus familiares e dos meus amigos, bem como dos meus colegas.

*Ao Tó Zé, ao Diogo e ao André.*

*«Toute critique est invention».*  
Michel Butor, *Répertoire III*

## Introduction

Saint-Exupéry, qui reste, plus d'un demi-siècle après sa disparition, un des plus lus parmi les auteurs français du siècle, écrivain de prédilection des écoles, dont l'oeuvre a triomphé toutes les barrières linguistiques et culturelles, ne compte pas parmi les plus reconnus. Catégorisé presque aussitôt après sa disparition comme un "écrivain pour adolescents", cet auteur nous a laissé une oeuvre que la science littéraire a à peine étudiée et qui n'a pas trouvé dans l'histoire de la littérature la place qui lui revient. Peut-être parce qu'il est commun de ranger sous des étiquettes plus ou moins commodes certains auteurs que nous reléguons aux souvenirs de nos lectures de jeunesse : Daudet, Alain-Fournier, Saint-Exupéry, parmi tant d'autres... Il est en effet toujours tentant de se détourner de chercher, à propos d'une oeuvre qui se laisse comprendre, la profondeur et la complexité de ses contours. Aussi s'est-on généralement détourné d'apercevoir chez Saint-Exupéry autre chose qu'un aviateur qui, entre deux escales, écrivait des romans de ses aventures dans un paysage riche en péripéties et dans une histoire datée.

L'indigence des études n'a pourtant pas constitué une entrave à notre choix : elle l'a stimulé. Il n'y a en effet rien de plus vivifiant que de trouver l'occasion d'un reclassement. On appréciera d'autant mieux les qualités proprement littéraires de l'oeuvre de Saint-Exupéry.

Il ne s'agit pas, ce qui serait absurde, de réhabiliter l'auteur du *Petit Prince*, mais de prendre conscience qu'il est à la mauvaise place et de proposer de nouvelles lectures. C'est à ce genre de prospection qu'est consacrée la présente analyse des itinéraires fictionnels de Saint-

Exupéry, en intégrant différentes perspectives : celle de la critique historique, de la théorie de la réception, de la sémiotique romanesque et de la narratologie. C'est pourquoi une mise au point théorico-méthodologique précédera les grandes étapes de notre travail.

Notre étude est fondée sur l'hypothèse suivante : les textes de Saint-Exupéry, dont les étapes de la vie aventureuse se retrouvent dans la succession de ses livres, auront surtout été reçus comme un témoignage vif et sincère du vécu. On peut donc se demander dans quelle mesure et de quelle manière les liens intrinsèques entre la littérature et l'expérience vécue ont influencé une réception presque exclusivement biographique de son oeuvre. C'est ce que nous ferons dans la première partie de notre travail.

C'est donc en essayant, sinon de briser du mieux d'éclairer cette image figée et déformante de l'auteur et de l'oeuvre que nous serons amenés, dans notre second chapitre, à nous centrer plus particulièrement sur *Terre des Hommes* - singulière, comme nous essaierons de le démontrer, du point de vue esthétique-littéraire - afin d'en dégager « *une nouvelle poétique de l'espace* ».

Le dernier chapitre, à valeur conclusive, reprend les lignes d'analyse développées au long du travail, notamment celle du rapport entre les différentes oeuvres de l'auteur pour les élargir à une conception d'écriture mise au service d'une quête de sens qui s'avérait pressante en une époque singulièrement troublée de l'histoire. Ceci nous amènera donc à contextualiser l'auteur dans le paysage littéraire de son temps.

**PREMIÈRE PARTIE**

**ECRITURE ET EXPÉRIENCE VÉCUE**

Mon propos n'est pas de nature biographique. Seulement, quand on aborde l'oeuvre d'un écrivain comme Saint-Exupéry, l'évocation de la relation entre la vaste expérience itinérante - dictée en grande partie par son métier d'aviateur - et la création littéraire devient pratiquement obligatoire tant elles sont imbriquées l'une dans l'autre, tant l'expérience vécue de l'auteur, dans un certain contexte historique et dans le cadre particulier de la pratique de l'aviation *surdétermine*, comme nous essaierons de le démontrer au long de notre travail, la forte cohésion non seulement thématique mais aussi axiologique - et, bien sûr, esthétique - de son oeuvre.

En 1953, Roger Caillois, ouvrait la préface à la première édition des *Oeuvres*<sup>2</sup> de Saint-Exupéry postulant l'idée suivante :

*« Saint-Exupéry n'est pas essentiellement un homme de Lettres, en particulier par la conception qu'il a de la littérature. Il est un homme d'action à qui l'action ne suffit pas.... »*

écrivain encore plus loin que cet auteur

*« n'écrit que pour établir les résultats de son action. Ses oeuvres sont des rapports ».*

Devant cette affirmation, plusieurs questions s'imposent. Avant tout, il paraît légitime de demander quelle est sa conception de la littérature. Et rien de mieux que de convoquer les paroles mêmes de l'auteur qui, dans un de ses derniers écrits, définissait ainsi son programme :

*« J'ai horreur de la littérature pour la littérature. Pour avoir vécu ardemment, j'ai pu écrire des faits concrets. C'est le métier qui a délimité mon devoir d'écrivain »<sup>3</sup>.*

Saint-Exupéry semble nier l'idée d'une littérature purement autotélique - c'est-à-dire qui a en elle-même sa propre destination - et défend une littérature nourrie de l'expérience humaine, puisée directement dans les diverses situations vécues dans son métier de pilote. Que Saint-

---

<sup>1</sup> Saint-Exupéry, *Lettres de Jeunesse*, Paris : Gallimard, 1953. p. 35 (lettre de 1923).

<sup>2</sup> *Oeuvres*. Préf. de Roger Caillois. Paris : Gallimard, 1953, p. XII.

<sup>3</sup> in *Ecrits de Guerre-1939-1944* (publiés seulement en 1982 par Gallimard). Le texte utilisé renvoie à la réédition de 1994, Coll. Folio.

Exupéry ait affirmé le retentissement du vécu sur l'écrit ne veut pourtant pas dire qu'il *n'est pas* un homme de Lettres. L'oeuvre, si « objective » soit-elle, est toujours tributaire d'attitudes particulières, elle acquiert une forme esthétique autonome liée à l'expression artistique qui lui est propre. Si l'homme, Saint-Exupéry, regarde le monde, l'artiste, à son tour, invente un monde en s'appropriant d'un langage et de techniques liées à son art. L'écrivain lui-même s'est interrogé sur les liens entre le réel et l'écriture :

«Le grand problème réside évidemment dans les rapports du réel à l'écriture...»

et écrit encore :

*Il n'est point de lecture directe du réel. Le réel c'est le tas de briques qui peut prendre toutes les formes* »<sup>4</sup>.

En d'autres termes, la représentation romanesque est, pour le dire avec Auerbach « *une interprétation du réel* »<sup>5</sup>.

En fait, si pendant plus de quinze ans d'écriture, cet auteur a pu déployer sous sa plume de nombreux textes prenant leur source directe dans les situations vécues ou dans les réflexions que lui suscitaient ses nombreuses expériences, la transposition qu'il en propose dépasse le simple "rapport" et acquiert une dimension fictionnelle autonome. Les événements "concrets" vécus par le pilote deviennent alors des éléments de fiction, façonnés et ordonnés selon une organisation particulière à travers le geste de l'artiste. Il ne s'agit pas tant de communiquer les résultats d'une expérience, mais de créer un "univers fictionnel" particulier, selon le mot de Thomas Pavel.

Sans être excessivement abondante, l'oeuvre de Saint-Exupéry est riche et diversifiée - quatre récits célèbres, un conte de renommée mondiale, un récit épique inachevé, des articles, des préfaces, des lettres, des carnets ... - et marque aussi bien les jalons d'une carrière que ceux d'une

---

<sup>4</sup> Dans sa Préface au *Vent se lève - (Listen! The Wind!)* d'Anne Morrow-Lindberg. Texte reproduit dans *Un sens à la vie*, Paris : Gallimard, coll. "N R F", 1994, pp. 247-256 ( 1re éd. chez Gallimard, 1956).

<sup>5</sup> Eric Auerbach, *Mimésis, La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris : Gallimard, 1968, p.549.

diversité d'expériences, toujours suivies de près par un regard lucide posé sur une époque non seulement de grands progrès techniques mais aussi de fortes perturbations humaines et sociales.

Aussi, ne pouvons-nous pas partager sans quelques réserves l'opinion de Roger Caillois qui semble séparer - trop péremptoirement, à notre avis - action et écriture. Mais cette affirmation s'explique par le fait que dans sa considération de l'oeuvre, la critique, largement influencée par une perspective biographiste, a longtemps laissé de côté les qualités proprement littéraires de l'oeuvre au détriment de l'homme et nous référerons-nous, plus loin, à l'avènement d'une nouvelle réception critique de l'oeuvre de Saint-Exupéry, dans les dernières décennies<sup>6</sup>.

A notre avis, les deux expériences s'échangent dans une complémentarité mutuelle, se *retentissent*, se nourrissent l'une de l'autre. L'expérience esthétique n'est certes pas envisagée comme une fin en elle-même mais elle représente pour cet auteur une forme particulière d'articuler ses expériences vécues et la création littéraire tout en déployant sa quête patiente et toujours renouvelée de l'homme et d' « *un sens à la vie* »<sup>7</sup>.

A propos de cette complexe mais non moins pertinente relation entre littérature et expérience vécue, dans son étude sur *Le Roman français depuis la révolution*, Michel Raymond, s'attachant au roman des années 30, postule quelques aspects communs à une génération dans laquelle il inclut, entre Céline, Bernanos et Malraux, Saint-Exupéry :

« /ils/ ne se préoccupent guère de distraire le public. Ils veulent agir sur les esprits. Ils proposent dans leurs livres un style de vie. /.../ Leurs personnages incarnent des valeurs plutôt qu'ils ne figurent des types sociaux. Le roman se propose d'être une action plutôt qu'une peinture »<sup>8</sup>.

Puis, l'auteur définit les valeurs nouvelles mises en oeuvre par ces romanciers des années trente : « *le culte de participation à l'histoire* » et une volonté nette de « *s'affirmer dans un*

---

<sup>6</sup> Cf. sous-chapitre suivant, « La réception de Saint-Exupéry ».

<sup>7</sup> Nous faisons référence au titre d'un recueil posthume de textes inédits de Saint-Exupéry - articles, préfaces, un fragment de sa première nouvelle *L'Aviateur...* - rédigés entre 1926 et 1943 et où nous retrouvons la même ligne de réflexion sur la condition de l'homme. *Un sens à la vie. op cit.*

<sup>8</sup> Michel Raymond, *Le Roman français depuis la Révolution*. Paris : Armand Colin, 1981, p. 192.

*affrontement violent avec le monde* » et propose deux pôles d'oscillation du roman de l'époque, entre « *l'autobiographie à peine transposée et le reportage d'une réalité violente et complexe* », précisant l'acception qu'il donne à autobiographie : « *en aucune façon une complainte analyse de soi-même* » mais un désir précis de communiquer « *les expériences immédiates d'un contact brutal avec le monde* ». Et *reportage* dans la mesure où l'auteur n'est pas un témoin passif des événements de l'histoire, mais « *il y participe* » tout en leur conférant « *la couleur tragique de sa vie* ».

Justement, Pierre-Henri Simon analysant les rapports entre Saint-Exupéry et Malraux avait pu écrire : « *coeurs anxieux de se savoir mortels, ils demandent l'un et l'autre à l'action un recours contre la mort* »<sup>9</sup>.

Chez Saint-Exupéry, comme chez bon nombre d'écrivains de sa génération, il semble que « *l'expérience esthétique tend à s'effacer devant l'expérience humaine* »<sup>10</sup>, selon les propos de Marcel Raymond. D'ailleurs, cet auteur illustre ses propos en évoquant, justement, l'oeuvre de l'écrivain-aviateur :

« *Dans ses romans*<sup>11</sup>, *Saint-Exupéry racontait ses expériences professionnelles. C'est dans son métier qu'il trouvait les sujets de ses livres et les thèmes de son art* »

et l'auteur étend la notion de participation à l'attitude sollicitée à l'instance réceptrice du texte :

« *Il ne s'agissait pas /.../ d'inventer un monde fictif, mais de faire participer le lecteur à une expérience vécue*<sup>12</sup> et de le faire entrer dans la noblesse d'une vie »<sup>13</sup>.

L'oeuvre de Saint-Exupéry est avant tout un témoignage du vécu, transposé sur le plan littéraire. Elle prend sa source dans des voyages réalisés aux quatre coins du monde comme pilote

---

<sup>9</sup> in *L'Homme en procès - Malraux-Sartre-Camus-Saint-Exupéry*. Paris : Neuchâtel, A la Baconnière, 1949, p. 127.

<sup>10</sup> Marcel Raymond, *op. cit.*, p. 195.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 193. L'italique est de l'auteur. Il s'agit certainement de problématiser la question du genre dans l'oeuvre de Saint-Exupéry, une question pertinente et posant des problèmes de composition narrative fort intéressants, que nous aurons l'occasion de travailler dans le chapitre suivant.

<sup>12</sup> C'est nous qui soulignons, afin de mieux faire ressortir le parallélisme avec le propos de ce chapitre.

<sup>13</sup> Marcel Raymond, *op. cit.*, p. 193.

de ligne ou pilote d'essai, comme reporter pour divers journaux de l'époque, comme aviateur en mission de guerre, pendant le deuxième conflit mondial ou encore vivant des années d'exil, aux Etats-Unis, sous la Grande Guerre.

Il y a peu d'hommes de la première moitié du siècle dont la courbe de la vie et de l'oeuvre se suivent d'aussi près. Une vie de voyages sur des trajets aériens multiples, en temps de guerre et de paix, à l'intérieur d'un atlas personnel embrassant trois continents et deux océans dessine, en même temps, les cheminements d'une carrière d'écrivain.

Notre propos sera de partir d'une réflexion autour de la relation singulière et exemplaire qui s'établit, chez cet auteur, entre littérature et expérience vécue, en suivant, d'abord, l'itinéraire qui conduit de *Courrier Sud*, publié en 1928 - reflétant les débuts de Saint-Exupéry dans l'aviation commerciale - à *Pilote de Guerre*, publié en 1942 et né de son expérience comme pilote de guerre pendant la deuxième guerre mondiale, afin d'inférer comment se retentissent, au sein de ses écrits, les problèmes de l'existence concrète. C'est donc en suivant cette relation intrinsèque que nous serons amenés à analyser le partage difficile entre le fait et la fiction dans son oeuvre, qui est à l'origine de certains malentendus de la critique et d'une certaine confusion entre l'homme et l'oeuvre dans sa réception, comme nous essaierons de le démontrer dans la troisième section de ce chapitre.

## 1. Itinéraires du pilote et quête de l'écrivain \*

Débutant en 1926 à la Société Latécoère, à Toulouse<sup>14</sup>, Saint-Exupéry a participé aux vols pionniers de l'aviation commerciale entre Toulouse et Dakar, aux côtés de noms historiques dans le domaine de l'histoire de l'aviation tels que Jean Mermoz et Henri Guillaumet. Entre 1928 et 1931, il connaît l'exaltante aventure de la création du réseau aérien de l'Amérique Latine<sup>15</sup>.

La participation à ces tout premiers débuts de l'aviation commerciale vont inspirer à l'auteur deux oeuvres, *Courrier Sud* (1929) et *Vol de Nuit* (1931), et encore quelques-uns des récits qui intègrent *Terre des Hommes*, publié en 1939.

Écrit pendant une escale sur la ligne Casablanca-Dakar (Cap Juby), en 1927, *Courrier Sud*, sans atteindre la maîtrise des écrits suivants, annonce déjà presque tous les thèmes à venir de l'oeuvre et fournit une importante donnée pour la compréhension de la démarche créatrice de Saint-Exupéry : l'oscillation entre l'action et la méditation, entre l'expansion et la contraction, entre l'engagement collectif et le repliement sur soi, la fuite dans l'imaginaire.

L'oeuvre se présente dans le cadre d'un roman d'aventures. Le narrateur y rapporte le raid tragique de Jacques Bernis qui, avant de s'écraser sur les sables, a connu l'amour désenchanté avec Geneviève. Le récit du raid, qui constitue le fil directeur de l'intrigue, n'est pourtant qu'un procédé dont use le romancier pour exposer un drame psychologique. Mais le drame lui-même n'est pas essentiel : il ne constitue qu'un support par le biais duquel l'auteur laisse déjà percer une méditation sur l'homme et sur le sens de la vie. Bernis vient de passer deux mois de permission en

---

\* Dans les citations des oeuvres de Saint-Exupéry nous emploierons les abréviations suivantes: C. = *Carnets*; Cit. = *Citadelle*; C.S. = *Courrier Sud*; L.O. = *Lettre à un Otage*; P.G. = *Pilote de Guerre*; P.P. = *Le Petit Prince*; T.H. = *Terre des Hommes*; V.N. = *Vol de Nuit*. Nous utilisons la collection "NRF" de Gallimard pour toutes les oeuvres citées, à l'exception de P.G., T.H., et V.N. que nous utilisons en collection "Folio", Gallimard.

<sup>14</sup> La fusion de cette compagnie et d'autres compagnies de navigation aérienne donnera naissance à Air France, à partir de 1933 ( apud René Chambe, *Histoire de l'aviation*, Paris : Flammarion, 1980, pp.223-227).

<sup>15</sup> L'Atlantique Sud est traversé en 1930 au cours d'un vol commercial par Mermoz, Gimé et Dabuy sur hydravion: il ne faut alors plus que cinq jours pour transporter le courrier de Toulouse à Santiago du Chili.

France où il venait en quête du sens et du goût de la vie qu'il entrevoyait dans ses rêves d'enfant ou de pilote. Mais il ne trouve qu'un monde dénaturé, vide, tout fait d'apparences :

*« Deux mois plus tôt, il remontait vers Paris, mais après tant d'absence, on ne retrouve plus sa place : on encombre une ville. /.../ Il entre, pesant, dans un dancing, garde, parmi les gigolos, son manteau comme un vêtement d'explorateur. Ils vivent leur nuit dans cette enceinte comme des goujons dans un aquarium /.../ Bernis dans ce milieu flou, où seul il garde sa raison, se sent lourd comme un portefaix, pèse droit sur ses jambes » (C.S., p.48).*

Il se cherche dans l'impossible résurrection de son amour d'enfance (Geneviève, mariée, à présent); dans les amours vénales, il cherche un "divertissement" qu'elles ne peuvent procurer; dans les paroles de la foi, il cherche le mot qui pourra le délivrer de lui-même. Et il n'entend que l'homme :

*« Des taxis. Des autobus. Une agitation sans nom, où il est bon, n'est-ce pas, Bernis, de se perdre? Un lourdaud planté dans l'asphalte. - Allons, dérange-toi! - Des femmes que l'on croise une fois dans sa vie : l'unique chance. Là-bas, Montmartre d'une lumière plus crue. Déjà des filles qui s'accrochent » (C.S., p. 139).*

Bernis, écho de l'âme de Saint-Exupéry autour de 1929? Ainsi semble le suggérer Pierre-Henri Simon qui voit, chez le Saint-Exupéry de l'époque que *« l'amour a trompé, la religion déçu et qui se console dans l'action »* plus que *« des tristesses de jeune homme et des mélancolies d'amant »*<sup>16</sup>. Gardons-nous cependant, pour le moment, du moins, de cheminer ce travail dans la question de l'autobiographie et ses contrefaçons. Ce que nous pouvons observer, en termes purement littéraires, c'est que cette contingence existentielle est toujours associée à l'espace étouffant de la ville, lieu où règne la folie, folie d'un monde où chacun vit enfermé en lui-même, où les seuls bruits sont ceux des taxis et des autobus. Dans ce genre de passages, le style contracté, elliptique, avec une prédominance de phrases nominales rend compte de la sensation de mal-être de Bernis dans cet univers truqué.

---

<sup>16</sup> « Saint-Exupéry entre la force et l'amour », *La vie intellectuelle*, fév.1948, p. 100.

Corrélativement, un style plus expansif, volontairement métaphorique, imprégné d'images de pureté et de fécondité s'étale dans les moments de fusion avec la nature, au contact en même temps téméraire et viril de ces éléments vierges et primitifs que sont le vent, les étoiles, la mer et le désert et dont son action de pilote lui permet de dépasser les apparences. Ainsi, dès l'incipit :

*« Un ciel pur comme de l'eau baignait les étoiles et les révélait. Puis c'était la nuit. Le Sahara se déliait dune par dune sous la lune. Sur nos fronts cette lumière de lampe qui ne livre pas les objets mais les compose, nourrit de matière tendre chaque chose. Sous nos pas assourdis, c'était le luxe d'un sable épais »*

ou, dans la troisième partie :

*« Le sol de si haut paraît immobile. Le Sahara de sable jaune mord sur une mer bleue comme un territoire interminable. Bernis bon ouvrier ramène cette côte qui dérive à droite, glisse en travers, dans l'alignement du moteur. A chaque virage de l'Afrique, il incline doucement l'avion./.../ Nul tangage, nul roulis et, de si haut, nul déplacement du paysage. Serré dans le vent l'avion dure. /.../ Six heures encore d'immobilité et de silence, puis on sort de l'avion comme d'une chrysalide. Le monde est neuf » ( C.S., p. 206).*

La valeur symbolique de l'espace de la nature - pure, féconde, riche - est nettement opposée à celle de la ville où dominent la solitude et la dépravation. Si on s'attache à la gestion narrative, en termes spatiaux, nous remarquerons que le récit commence sur un fond ouvert, naturel - le transport du courrier entre Toulouse et Dakar (1<sup>ère</sup> partie); puis, dans la deuxième partie, est enchâssée une analepse racontant le séjour du pilote à Paris; finalement, dans la troisième partie, il y a un retour aux grands espaces ouverts. Par ce procédé, l'espace parisien est enchâssé au milieu d'espaces de paix et de pureté. L'espace n'a donc nullement dans l'oeuvre une dimension décorative ou simplement référentielle mais acquiert une dimension axiologique, il est imprégné de valeurs positives ou négatives, s'il est associé à la nature ou à la ville, respectivement.

Cette tension entre deux formes d'existence poursuit dans la production littéraire suivante par un processus lent mais continu, au rythme des nouvelles expériences vécues par l'auteur et prenant des configurations littéraires *sui speciei* dans chaque oeuvre.

*Vol de Nuit*<sup>17</sup>, né de l'expérience de Saint-Exupéry à la tête de l'*Aéroposta Argentina*, à Buenos Aires, reprend de *Courrier Sud* la toile de fond des vols pionniers, transposés en Amérique du Sud. Didier Daurat, à qui l'oeuvre a été dédiée, a été le légendaire patron de la compagnie Aéropostale. Dans la préface de ce nouveau roman, André Gide insiste particulièrement sur les liens intrinsèques entre ce roman et l'expérience vécue par Saint-Exupéry, à ce moment crucial de l'expansion des vols commerciaux :

« *Tout ce que Saint-Exupéry raconte, il en parle "en connaissance de cause"* »<sup>18</sup>.

La ténacité des chefs, la valeur des pilotes, la technique des vols nocturnes font de cette entreprise un succès. Réfléchissant sur cette expérience, Saint-Exupéry consigne dans ce nouveau livre les problèmes moraux qu'elle soulève et s'oriente vers une philosophie de l'action. Nous pouvons déceler dans ce nouveau roman un approfondissement de la valeur de l'action et du sens de la vie que représente l'attitude du protagoniste, Rivière, directeur de l'Aéropostale :

« *Le but peut-être ne justifie rien, mais l'action délivre de la mort* » (V.N., p. 164)

telle est la valeur que préconise ce chef implacable. Refouler son amitié profonde pour ses hommes, être inflexible, inexorable : c'est la seule façon de les "forger" afin qu'ils servent les événements. Ce n'est que par le surpassement de soi que l'homme sert l'histoire, c'est-à-dire contribue à l'éclosion de valeurs impérissables :

« *Ce sont les événements que je sers. Il faut que je forge les hommes pour qu'ils les servent* » (V.N., p. 103).

A ce propos, André Gide a, sans doute, témoigné d'une profonde lucidité écrivant, toujours dans la préface de *Vol de Nuit* : « *le bonheur d'un homme n'est pas dans la liberté mais dans l'acceptation d'un devoir* »<sup>19</sup>. En effet, dans maints passages du roman l'on peut inférer que

---

<sup>17</sup> Qui valut à Saint-Exupéry le prix Fémina, en 1931.

<sup>18</sup> Dans sa Préface à *Vol de Nuit*.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p.12.

l'action à accomplir ne se justifie ni par sa finalité subjective ni même par sa survie à l'individu mais par le sens qu'elle crée à la fin et aux moyens mis en oeuvre.

Et pourtant, à y analyser de plus près, sous cette apologie vibrante et poétique de l'action, on peut déceler, particulièrement chez le protagoniste, Rivière, une tension d'idées imprécises, plus contradictoires que définies, plus vulnérables que solides. Sous une carapace d'inflexibilité, ses réflexions s'accompagnent souvent d'une inquiétude profonde. Nous les accompagnons à travers l'exploitation de techniques narratives comme le *discours intérieur narrativisé*<sup>20</sup> - ou *psycho-narration*<sup>21</sup> - dans des passages où l'on observe la symbiose de la narration avec l'intériorité du personnage :

« Il vieillissait si dans l'action seule il ne trouvait plus sa nourriture. Il s'étonna de réfléchir sur des problèmes qu'il ne s'était jamais posés... » (V.N., p.31);

« L'action même de construire un pont brise des bonheurs. Rivière ne pouvait plus ne pas se demander : "au nom de quoi ?" » (p.125);

par les apartés commentatifs du narrateur sur les attitudes de ce personnage :

« Il ne pensait pas les asservir par cette dureté, mais les lancer hors d'eux-mêmes »

ou par l'utilisation abondante de la focalisation interne :

« Le règlement, pensait Rivière, est semblable aux rites d'une religion qui semblent absurdes mais façonnent les hommes » (V.N., p. 46).

Bien plus qu'une "morale de l'action" - valeur en soi qui transcenderait tout le reste - est déployée, dans *Vol de Nuit* surtout une quête du sens de cette action que personnifie Rivière. Cette quête est, en fait, la quête de l'auteur lui-même, Saint-Exupéry. En effet, ses expériences professionnelles, comme pilote de ligne ou comme chef d'escale ont pu le faire s'interroger sur ce qu'il observait ou expérimentait. Aussi son oeuvre ne décrit-elle pas un idéal inaccessible que des

---

<sup>20</sup> Selon la terminologie adoptée par Genette dans *Figures III*, Paris : Seuil 1972, p.191.

<sup>21</sup> ou "narration psychique", d'après la terminologie proposée par Dorrit Cohn dans *La transparence intérieure*. Paris : Seuil, 1981. Il s'agit d'une narration omnisciente subjective qui pénètre dans les états mentaux du personnage et en présente les "flux de la conscience".

héros surhumains s'évertueraient à poursuivre; elle est plutôt l'expression des possibilités et des ressources que jour après jour, selon les circonstances et les nécessités du métier, il découvrait en lui-même ou en ses camarades. Lorsqu'il raconte l'aventure de l'Aéropostale à cette époque charnière de l'histoire de l'aviation, dans *Courrier Sud*, *Vol de Nuit* - et dans certains récits de *Terre des Hommes* - c'est le témoignage d'un acteur qu'il offre : les situations, les personnages, les sentiments, l'action, il a pu les vivre dans la peau, avant de forger, au travers de ses oeuvres, la notion de l'homme en devenir à travers ses rapports actifs au monde. Cette aventure qui commence donc sur ses perpétuels voyages, en temps de guerre ou de paix, va devenir une aventure de l'écriture.

Aussi mouvementée qu'ait été sa vie, elle semble donner tout son sens à la fameuse maxime : « *écrire est une conséquence* ». Véritablement, le métier a forgé l'écrivain, et « *le sens à la vie* » tant recherché, loin d'apparaître comme un "en-soi", est progressivement et dialectiquement bâti, approfondi d'oeuvre en oeuvre, par l'auteur méditant sur ses expériences et celles de ses camarades. La vie est devenue pour lui un entrelacs d'itinéraires, de trajectoires et d'expériences à interpréter. Le commentaire est plus important que l'événement. L'auteur lui-même ne dit pas autre chose, se rapportant à sa conception d'écriture :

« *Ayant piloté pendant huit années sur les lignes aériennes de l'Aéropostale, attachées plus tard à Air France, j'ai souhaité d'apporter autre chose qu'une fiction ou qu'une simple collection de souvenirs mais à travers ces souvenirs, à travers les images, les anecdotes, les joies et les tourments /.../ j'ai essayé de dégager le témoignage qu'une longue pratique professionnelle accumule peu à peu non seulement chez le pilote mais chez l'homme lui-même* ».

Dans le sillage des oeuvres précédentes, mais avec une originalité structurelle sans pair dans la production littéraire de l'auteur, *Terre des Hommes*, publié huit ans après *Vol de Nuit* - est le fruit d'un amalgame d'expériences vécues par cet auteur itinérant, entre 1926 et 1938; ses souvenirs et impressions de pilote mais aussi ses expériences comme grand reporter, reprenant, en

les remaniant, des articles publiés dans des journaux comme *Marianne*, *L'Indépendant*, ou *Paris Soir*, dans les années précédentes<sup>22</sup>.

Ce nouveau livre, un grand succès de librairie peu après sa parution - en février 1939 - valut à son auteur le Grand prix du roman de l'Académie, quelques mois plus tard<sup>23</sup>. La version américaine *Wind, Sand and Stars*, publiée aux Etats-Unis en juillet de la même année, largement répandu dans les librairies, devient le best seller du mois<sup>24</sup>. A propos de ce nouveau livre, l'importance d'un second métier a été ainsi envisagée par Georges Mounin<sup>25</sup>:

« *Quand on lit Saint-Exupéry on devient sensible, par le contraste, à l'existence d'une littérature de désœuvrés /.../. On a parlé de la nécessité pour l'écrivain, d'un second métier. A lire Terre des Hommes on pressent que c'est la littérature qui devrait toujours n'être que le second métier d'un écrivain. Afin qu'il ait d'abord vécu /.../ hors du monde des mots* ».

*Terre des Hommes* tire partie de diverses expériences vécues par l'auteur et s'étirant sur un délai de plus de dix ans. Bon nombre d'épisodes ont été puisés directement dans ses aventures: l'entrée à Latécoère, en 1926, à l'époque des premiers convois postaux; le sauvetage, légendaire, en ces débuts de l'aviation, de Guillaumet dans la cordillère des Andes; la chute de l'avion de Saint-Exupéry en plein désert de Libye, au cours du raid Paris/Saigon en 1935; l'inclusion presque littérale d'articles écrits à la suite de ses séjours en Russie, en 1935 ou sur le front de la guerre civile d'Espagne, en 1936. Mais une fois encore, c'est la transposition littéraire qu'en donne l'auteur qui importe essentiellement. Toutes ces expériences et événements "concrets" - au sens où ils sont repérables, soit dans la biographie de l'auteur, soit dans les histoires de l'aviation - Saint-Exupéry aura su les rassembler dans *Terre des Hommes* au travers d'une forme originale par son hybridisme. Comme nous aurons l'occasion de le montrer en détail, cette oeuvre entremêle récits, souvenirs et réflexions admirablement liés à une structure

---

<sup>22</sup> inclus, pour la plupart dans *Un sens à la vie*, *op.cit.*

<sup>23</sup> Le 26 mai, plus précisément.

<sup>24</sup> cf Emmanuel Chadeau, *Saint-Exupéry*, Paris : Plon, 1994. pp. 320-323.

<sup>25</sup> in « L'espérance de l'homme », *Les Critiques de notre temps et Saint-Exupéry*, Paris : Garnier, 1971 p.32-41 ( extrait de « Saint-Exupéry », *Confluences*, n°s12-14, VIIe année, Paris, 1947).

d'ensemble par la présence discursive et méta-discursive du narrateur qui les organise en un tout signifiant<sup>26</sup>.

*Pilote de Guerre* est publié quatre ans après *Terre des Hommes*, qui, à l'avènement de la première guerre mondiale, se fermait sur des réflexions sur la condition humaine. C'est le dernier des livres de l'auteur qui entretienne un rapport direct avec l'expérience vécue de l'écrivain-aviateur. Accueilli avec enthousiasme par la critique en 1943, qui l'avait salué comme "un grand et beau livre, peut-être le vrai livre de la guerre de 1939"<sup>27</sup>, ce livre avait été écrit en 1941, pendant l'exil de Saint-Exupéry aux Etats-Unis et c'est là que sa première édition, une année plus tard, connut aussi la faveur de la critique et celle du public<sup>28</sup>. Ce roman acquiert un trait fondamental : la guerre en est le référent historique. Il est en effet le reflet direct de l'intégration de Saint-Exupéry comme pilote de guerre, pendant la deuxième guerre mondiale, dans l'escadrille II/33 et de cet « absurde survol d'Arras à sept cents mètres » effectué le 23 mai 1940, à un moment crucial de l'invasion allemande<sup>29</sup>.

La guerre, Saint-Exupéry l'a véritablement côtoyée dans ses aspects techniques avant de l'écrire et d'en décrire « le schéma/.../ qui ne ressemble à rien /.../ signe de désordre » (P.G., p.16). Comme le signale justement Frederick Harris dans une étude sur les écrivains de la seconde guerre mondiale<sup>30</sup> :

« Among those flying reconnaissance missions for the French Air Force that May was Saint-Exupéry *Pilote de Guerre*, which pulls together various details of his experience as a reconnaissance pilot, is a fictionalized rendition of one such mission to the city of Arras ... ».

---

<sup>26</sup> Notre second chapitre propose une analyse de l'hybridisme narratif et discursif mis en oeuvre dans *Terre des Hommes*. En raison toujours de son éclectisme toujours, il s'avère pertinent d'étudier de plus près dans cette oeuvre les relations entre les faits et la fiction, ce que nous ferons dans la section suivante.

<sup>27</sup> D'après l'article critique de Pierre Mac-Orlan, paru dans *Les Nouveaux Temps*, 8 janvier 1943, p.3.

<sup>28</sup> Il y devint vite best seller, sous le titre *Flight to Arras*. Sa publication sera autorisée par l'occupant en décembre 1942, mais suspendue au début de l'année suivante.

<sup>29</sup> L'offensive allemande, à l'Ouest, commence le 10 mai.

<sup>30</sup> In *Encounters with Darkness. French and German writers on World War II*, New York, Oxford, U.P., 1983. p. 6.

De façon plus prégnante encore que dans les oeuvres précédentes, semblable roman ne saurait être réduit à une aventure de l'écriture : une sincérité totale, aucun souci de l'effet, un effort constant pour atteindre la fidélité de ses pensées et de ses impressions. L'auteur y redéfinit sa notion de participation, lui conférant une portée existentielle :

« *Le métier de témoin m'a toujours fait horreur. Que suis-je si je ne participe pas ? J'ai besoin, pour être, de participer* » (P.G., p.168).

Remarquons que l'auteur utilise le pronom interrogatif *que* et non *qui*, c'est-à-dire la non-participation déshumanise. La deuxième phrase, énoncée comme un *credo* est l'essence même de l'humanisme de Saint-Exupéry : c'est la participation dans les événements que détermine l'Histoire qui lui permet d'être, de donner à la vie un sens.

A ce propos, l'auteur américain Thomas Barnett, étudiant assez récemment le concept d'engagement chez Saint-Exupéry<sup>31</sup>, en propose une analyse de son évolution de *Courrier Sud* à *Pilote de Guerre*. Il en vient à considérer que ce dernier roman est une sorte de "sommet existentiel" ("existential summit") d'importantes notions développées auparavant. Pour ce qui concerne la notion de responsabilité, Saint-Exupéry l'élargirait dans ce nouveau roman, selon les circonstances dictées par le cours de l'histoire, à une dimension collective<sup>32</sup>, qu'illustre le passage suivant :

« *Chacun est responsable de tous. La France était responsable du monde. La France eût pu offrir au monde la commune mesure qui l'eût uni... Je renie désormais mes reproches au monde. La France se devait de lui servir d'âme, s'il en manquait* » (P.G., p.190).

---

<sup>31</sup> Vide Deramus, Thomas Barnett, *From Juby to Arras - Engagement in Saint-Exupéry*, University Press of America, Lanham, New York, London, 1990.

<sup>32</sup> *Idem*, p. 97 : « In *Pilote de Guerre*, Saint-Exupéry goes from a personal sense of responsibility to a collective trust ». En fait, cette dimension collective est déjà présente dans *Terre des Hommes*, à travers l'importance accordée à une notion qui ne cessera de se préciser, selon les contours de l'histoire : la notion de *communauté* ( nous aurons occasion de développer cette idée au cours de notre travail ).

Ce vol d'espionnage, cette mission pratiquement suicidaire sur Arras en feu, servira de cadre à cette nouvelle étape méditative de Saint-Exupéry, à présent aux prises avec un monde en désordre axiologique, déchiré par une guerre sanglante, absurde :

« *Il est une impression qui domine toutes les autres au cours de cette fin de guerre. C'est celle de l'absurde. Tout craque autour de nous. Tout s'écroule. C'est si total que la mort elle-même paraît absurde. Elle manque de sérieux, la mort, dans cette pagaille* » (P.G., p.8).

Le pilote sent bien, un peu trop peut-être, qu'il jouit d'un privilège extraordinaire qui le met hors de lui :

« *Elle est propre ici au moins, la mort ! Une mort de glace et de feu. De soleil, de ciel, de glace, de feu. Mais, là en bas, cette digestion par la glaise !* » (P.G., p.97).

Ce qui est tout à fait notoire, en termes littéraires, dans *Pilote de Guerre* c'est que le désordre du monde - vu et senti par le pilote - est reflété dans l'univers romanesque à travers un significatif - et signifiant - désordre narratif. Du point de vue strictement littéraire, le roman manque, en effet, d'unité; il y a disproportion: la méditation de l'auteur s'étale en une exaltation verbale qui déborde le cadre :

« *Cette foule que je survole, je l'ai prise en compte au-dessus d'Arras. Je ne suis lié qu'à qui je donne. Je ne comprends que qui j'épouse. Je n'existe qu'autant que m'abreuvent les fontaines de mes racines. Je suis de cette foule. Cette foule est de moi... Cette foule n'est plus une foule : elle est un peuple. Comment serais-je sans espoir ?* » (P.G., p.174).

L'auteur se montre conscient de ce retentissement sur l'orientation esthétique de son écriture :

« *Comment ranimer le sens de mon langage à l'heure où tout se confond ? /.../ où la France montre le désordre sordide d'une fourmilière éventrée* » (P.G., p.95).

Aussi, à travers un vertigineux soliloque l'écrivain transpose-t-il *esthétiquement* l'extrême indigence de valeurs, ce que lui-même appelle, à plusieurs reprises le "désordre". Quoiqu'il ne se leurre pas sur la possibilité réelle d'une transmutation formelle, il croit en la force des mots, des agencements de propositions, de rythmes qui, l'espace d'une phrase, vont *traduire*, littérairement parlant, ce qu'il a vécu. En fait, l'écriture parachève l'appropriation d'un ensemble de réalités qui

décontenançant l'esprit; l'écriture pousse plus loin l'investigation des diverses perceptions, lui offre un vaste échantillon d'émotions, happées par la réflexion.

Finalement, *Pilote de Guerre* comme les oeuvres précédemment évoquées, est avant tout le fruit de la sensibilité d'un écrivain particulier; un écrivain dont la vie, enrichie par des expériences diversifiées, a admirablement associé l'action à l'écriture.

Ce lien intrinsèque entre la littérature et l'expérience vécue doit beaucoup à un nouveau mode d'appréhension du réel, amené à la littérature par Saint-Exupéry : l'avion. Pour cet écrivain qui a affirmé :

« On n'écrit pas sur l'avion mais par l'avion »<sup>33</sup>.

l'avion aura constitué un véritable « instrument d'analyse /qui lui/ a fait découvrir le vrai visage de la terre »<sup>34</sup>, qui lui a permis d'accéder à une nouvelle vision de l'univers et des problèmes qui se posent à l'homme. Jean-Paul Sartre a été un des premiers à le remarquer, écrivant, à propos de *Terre de Hommes* :

« Saint-Exupéry nous a ouvert le chemin, il a montré que l'avion, pour le pilote, est un organe de perception »<sup>35</sup>.

Il faut en effet souligner la mesure très large dans laquelle la pratique de l'aviation a contribué à faire de l'oeuvre de Saint-Exupéry ce qu'elle est : elle est écriture d'une expérience vécue, de voyages aux quatre coins du monde, d'aventures mais surtout quête de cognition. De même que l'avion a constitué un moyen de perception *sui generis* des problèmes de l'existence et un outil au service d'une affirmation active sur le monde, l'oeuvre littéraire devient, à sa mesure, un moyen privilégié de quête de sens et vaut surtout, à notre avis, par la constante, passionnée et féconde recherche de l'homme et de la raison d'être au monde. Définition de ce qui compose son

---

<sup>33</sup> in *Un sens à la vie*, p. 254.

<sup>34</sup> Nous citons *Terre des Hommes*, p. 63. Saint-Exupéry propose une analyse des rapports du pilote à l'avion dans deux textes qui composent l'oeuvre (« L'avion » et le premier fragment de « L'avion et la planète »).

<sup>35</sup> Dans l'essai « Situation de l'écrivain en 1947 », *Qu'est-ce que la littérature*, Paris : Gallimard (cop. 1948), 1990, Coll. "Folio" p.237.

bonheur, de ce qui donne à sa vie une raison d'être, ou mieux, un sens. Les quatre oeuvres citées jusqu'ici jalonnent les expériences vécues mais aussi la quête intérieure qui, dès le premier roman, a tracé sa voie et défini ses limites. Ainsi, les événements racontés représentent-ils autant d'« expériences tremplin »<sup>36</sup> qui nourrissent la quête de l'homme et celle de l'écrivain.

« *Voyager c'est avant tout changer de chair* » avait pu dire Bernis. Pour Saint-Exupéry aussi, l'expérience ou mieux, les expériences du voyage, réinscrites dans la pensée, se métamorphosent en une expérience aussi *mouvante*<sup>37</sup> : l'écriture, qui a prolongé, sur le papier, la recherche de cognition, dans la mesure où, du premier au dernier texte, « *le sens est en perpétuel suspens* »<sup>38</sup>. Cette phrase, énoncée par Luc Estang à propos de *Vol de Nuit*, est à notre avis applicable à l'oeuvre globale de Saint-Exupéry, car s'il est vrai qu'elle tend à l'unité - parce qu'elle jalonne les expériences vécues dont elle s'inspire; parce que les personnages changent mais l'objectif est toujours le même : la mission à accomplir; parce que nous y trouvons une forte unité thématique et même axiologique - elle est à chaque fois structure directrice et structure modifiée, enrichie et remaniée au rythme des nouvelles expériences d'un homme qui a pu participer à quelques grands événements collectifs de la première moitié du siècle:

- l'aviation commerciale en ses débuts (*Courrier Sud* et *Vol de Nuit*, *Terre des Hommes*) et son évolution (*Terre des Hommes*);
- la montée des régimes totalitaires en Europe (*Terre des Hommes*, *Un sens à la vie*);
- la guerre d'Espagne (*Terre des Hommes*);
- la seconde guerre mondiale (*Pilote de Guerre*, *Un sens à la vie*).

Dans le long récit de voyage qu'est l'oeuvre entière de Saint-Exupéry, chacune de ses oeuvres fictionnelles marque une *étape* dans le cheminement vers la connaissance. De ce fait, si

---

<sup>36</sup> Nous utilisons une expression de J. Louis Major, in *Saint-Exupéry, l'écriture et la pensée*, Ottawa : Ed de l'Université d'Ottawa, 1968, p.21.

<sup>37</sup> Nous faisons allusion à la célèbre affirmation de Sartre : « L'objet littéraire est une étrange toupie qui n'existe qu'en mouvement » (*Qu'est-ce que la littérature, op. cit.*, p.48).

<sup>38</sup> in « Un devoir plus grand que celui d'aimer », *Cahiers Saint-Exupéry*, I, Paris : Gallimard, 1980, pp. 86-105.

avec cet écrivain et homme d'action présent à son temps, les itinéraires diversifiés de la vie se retentissent sur les itinéraires proprement fictionnels, le défi est d'étudier les itinéraires proprement fictionnels. Ceci n'est possible, à notre sens, que si l'on évite de se précipiter trop hâtivement dans la direction d'une critique biographiste, toujours tentante chez Saint-Exupéry, comme nous essaierons de le démontrer dans les autres sections de ce chapitre.

## 2. Fait et/ou Fiction (fonction testimoniale et contrat de lecture)

Que Saint-Exupéry ait affirmé plus d'une fois la primauté du vécu sur l'écrit, que la vie de ses personnages recoupe parfois celle de la personne réelle, que ses livres suivent, comme à la trace, les itinéraires d'une expérience professionnelle particulière dans le domaine de l'aviation, que l'auteur lui-même ait souligné à plusieurs reprises les rapports qui lient sa vie à son oeuvre et dont la réception critique témoigne de la même affinité - ne veut pas dire que son oeuvre littéraire soit une sorte de "compte rendu" authentique de l'expérience vécue. Il est donc pertinent, à notre avis, d'analyser la relation entre le fait et la fiction dans son oeuvre, à la lumière des apports théorico-critiques actuels dans ce domaine.

Dans ce but, nous retiendrons trois grandes questions qui conduiront chacune, de son étude précise à une compréhension plus approfondie de la relation entre *fait*, *fiction* et *contrat de lecture*. Nous attachant aux quatre premiers livres publiés par Saint-Exupéry, à savoir, *Courrier Sud*, *Vol de Nuit*, *Terre des Hommes* et *Pilote de Guerre*, nous essaierons, dans un premier moment, de dégager les indices paratextuels susceptibles d'acheminer la lecture sur un protocole d'*authenticité*.

Ensuite, nous questionnerons, plus particulièrement au niveau de *Terre des Hommes*, l'intégration du discours factuel, en analysant quelques procédés narratologiques mis en oeuvre par le narrateur. Ce faisant, nous étudierons les rapports toujours ambigus entre l'auteur et le narrateur.

La perception générique de l'oeuvre oriente et détermine largement "l'horizon d'attente" du lecteur et donc le pacte de lecture qui s'établit entre l'instance productrice et l'instance réceptrice de l'oeuvre. Comme l'a montré G. Genette dans *Palimpsestes*, le contrat de lecture est orienté dès le contact du lecteur avec les éléments paratextuels du livre. Il s'agit, en effet, selon l'auteur, de « lieux privilégiés de la dimension pragmatique de l'oeuvre » c'est-à-dire de « son

action sur le lecteur »<sup>39</sup>. Nous retiendrons la définition que G. Genette propose du paratexte dans le même ouvrage :

« titre, sous-titre, intertitre, préfaces, postfaces, avertissements, notes /.../ épigraphes, illustrations /.../ qui procurent au texte un entourage variable et parfois un commentaire officiel ou officieux »<sup>40</sup>.

Le même auteur a par ailleurs dédié tout un ouvrage au titre suggestif de *Seuils* à l'inventaire de cet ensemble hybride de signes qui encadrent le texte romanesque proprement dit et il y propose la formule *paratexte* = *péritexte* + *épitexte*. Le *péritexte* est, toujours selon Genette, formé par les éléments éditoriaux - le nom de l'auteur, le titre, l'épigraphe, la dédicace, la/les préfaces, les titres des chapitres, la postface ou certaines notes -<sup>41</sup>. L'*épitexte* quant à lui, est situé à une « distance plus prudente » et est constitué par tous ces « messages qui se situent à l'extérieur du livre : /.../ interviews, entretiens, correspondances, journaux intimes... »<sup>42</sup>. Ces deux catégories permettent, à l'auteur de cataloguer avec précision ces diverses zones de "transaction" - plus que de "transition" - dans la mesure où, comme le renforce l'auteur, il s'agit bien de ce « lieu privilégié d'une pragmatique ou d'une stratégie, d'une action sur le public »<sup>43</sup>. Il souligne d'ailleurs que ce passage du paratexte au texte se fait de façon insensible :

« L'action du paratexte est bien souvent de l'ordre de l'influence, voire de la manipulation, subie de manière inconsciente. Ce mode d'agir est sans doute de l'intérêt de l'auteur, non toujours du lecteur. Pour l'accepter, mais aussi pour le refuser, mieux vaut le percevoir en toute lumière ».

Essayons donc d'inférer l'action des éléments péritextuels ou *seuils* d'entrée dans l'oeuvre fictionnelle de Saint-Exupéry<sup>44</sup>. Notre analyse portera sur les quatre premières oeuvres publiées,

---

<sup>39</sup> *Palimpsestes - La littérature au second degré*, Paris : Seuil, 1982, p. 9.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> L'analyse détaillée de ces différentes "zones" d'entrée dans le texte occupe les onze premiers chapitres de *Seuils* (Paris, Ed. du Seuil, 1987, pp. 20-316.)

<sup>42</sup> Les deux derniers chapitres de *Seuils*, intitulés respectivement "L'épitexte public" et "L'épitexte privé" rendent compte de l'étude particulière de ces éléments. (pp. 316-370).

<sup>43</sup> G. Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 8.

<sup>44</sup> Vu qu'il n'existe pas d'éléments "épitextuels", selon la terminologie de Genette, dans la série en analyse.

toutes en rapport direct avec l'expérience vécue dans le domaine de l'aviation par l'auteur : *Courrier Sud*, *Vol de Nuit*, *Terre des Hommes* et *Pilote de Guerre*. Nous utiliserons la collection Folio-Gallimard, dans la mesure où elle est, depuis longtemps, l'édition la plus vendue<sup>45</sup>.

Portant un regard attentif sur les titres figurant dans la couverture, nous remarquons que trois titres sur quatre contiennent une mention spécifique à l'expérience du pilotage, qu'il s'agisse de pilotage commercial (*Courrier Sud* et *Vol de Nuit*) ou de pilotage de guerre (*Pilote de Guerre*), deux expériences vécues et expérimentées par l'homme, Saint-Exupéry. Ces titres apparaissent en relation métonymique avec des illustrations qui constituent autant d'indices de véridicité : des avions (dans les quatre livres), un sac de courrier (*Vol de Nuit*, *Courrier Sud*), un avion de guerre et un pilote militaire (*Pilote de Guerre*).

D'autre part, des quatre livres, trois contiennent une **dédicace** à des personnages historiques dans le domaine de l'aviation : Didier Daurat, dans *Vol de Nuit* (il a été le fondateur des lignes commerciales de l'aviation en Argentine); Henri Guillaumet dans *Terre des Hommes* (il a été, aux côtés de Mermoz, pionnier de l'aviation commerciale entre la France et l'Afrique); dans *Pilote de Guerre* figure aussi un ancrage historique dans la *dédicace* « *Au commandant Alias, à tous mes camarades du groupe Aérien 2/33* », groupe que Saint-Exupéry a intégré lors d'une mission de guerre<sup>46</sup>.

Ces repères historiques et biographiques sont complétés, encore au niveau du *péritexte*, de *Vol de Nuit*, par une **préface** elucidative des rapports de l'oeuvre aux débuts de l'aviation commerciale, rédigée par André Gide, qui souligne :

« *Ce récit dont j'admire aussi bien la valeur littéraire, a d'autre part la valeur d'un document* ».

---

<sup>45</sup> D'après les informations que nous avons cueillies auprès d'un article paru dans *Le Monde*, 1er octobre 1982, "Présence de Saint-Exupéry - Une audience rajeunie et plus populaire" et du n° 2237 de la revue *L'Express* (mai 1994), dédié à l'auteur à l'occasion du cinquantenaire de sa disparition.

<sup>46</sup> Données confirmées par les archives de guerre et par la biographie de l'auteur.

En effet, l'aviation est un domaine bien connu de Saint-Exupéry et nous avons pu évoquer précédemment les liens entre sa vie itinérante - dictées par son métier d'aviateur - et la rédaction de ses principales oeuvres, tirant parti de ses expériences<sup>47</sup>.

L'**introduction** de *Terre des Hommes*, où s'exprime l'auteur, explique les relations pilote/avion et acquiert ainsi le statut d'un commentaire méta-textuel par rapport au texte qui va suivre. L'auteur qui s'exprime dans la page liminaire de *Terre des Hommes* s'assume comme ayant vécu une expérience *transposée* sur le plan littéraire et endosse une fonction "testimoniale"<sup>48</sup> dont nous essaierons de dégager les manifestations au niveau du texte.

Retenons d'ores et déjà de cet examen des éléments *péritextuels* que, des premiers contacts avec le livre, ressortent des indices de factualité qui acheminent les "attentes" de lecture sur un pacte d'authenticité et même dans certains cas de possibilité de vérification dans les archives.

Selon Gérard Genette, la fonction testimoniale - ou d'attestation - se manifeste essentiellement

« lorsque le narrateur indique la source d'où il tient son information, ou le degré de précision de ses souvenirs, ou le sentiment qu'éveille en lui tel épisode »<sup>49</sup>.

Si nous nous reportons au texte de *Terre des Hommes*, il est possible d'y vérifier dans beaucoup de strates cette fonction. Remarquons tout d'abord l'importance du lien texte/paratexte. Après les deux pages de réflexion générale sur la pratique de l'aviation en tant que moyen de cognition de l'homme et de la terre et sans autre transition, l'auteur délègue sa parole au narrateur:

« C'était en 1926. Je venais d'entrer comme jeune pilote de ligne à la Société Latécoère qui assura, avant l'Aéropostale, puis Air France, la liaison Toulouse- Dakar ».

L'embrayage du récit se fait sur une série de repères spatio-temporels et déictiques. On note la présence d'une instance énonciative repérable, qui vient authentifier la narration. Les

---

<sup>47</sup> Cf section précédente : « Itinéraires du pilote et quête de l'écrivain ».

<sup>48</sup> Selon la terminologie proposée par l'auteur dans *Figures III*, p. 261.

<sup>49</sup> G. Genette, *ibidem*, p. 262.

coordonnées temporelles et spatiales "En 1926", la "Société Latécoère"; "la liaison Toulouse-Dakar" associées à l'imparfait (temps du discours) constituent autant d'indices référentiels qui marquent un "contrat d'authenticité entre l'émetteur et le récepteur"<sup>50</sup>, données, en outre, confirmées par la biographie de l'auteur, Saint-Exupéry.

Cette ouverture suscite donc l'assimilation du nom propre de l'auteur, le patronyme imprimé dans la couverture, et s'exprimant dans l'introduction, avec l'auteur réel, la personne en chair et en os. Dès cette entrée, il est vraisemblable que le lecteur accepte le « *pacte de lecture* » d'un

« *récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle a fait de sa propre existence, mettant l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité* »

que postule Philippe Lejeune, dans un de ses principaux travaux sur l'autobiographie<sup>51</sup>. D'autres éléments font encore que le livre prenne, au départ, l'allure d'une autobiographie.

Au sein du premier chapitre toujours, apparaît la mention même du nom de l'auteur dans la transcription d'un message radiophonique :

« *Et je lus : « Monsieur de **Saint-Exupéry**, je me vois obligé de demander, pour vous, sanction à Paris, vous avez viré trop près des hangars* » (T.H., p.26).

En outre, comme nous l'avons mentionné plus haut, la plupart des épisodes racontés sont basés sur des expériences vécues par l'auteur. C'est le cas assez paradigmatique de la reprise d'articles, publiés dans les années 1936-1938 et résultant de reportages réalisés par l'auteur en Russie et en Espagne. Ainsi en est-il de l'épisode du réveil du sergent espagnol repris, dans le dernier chapitre, pratiquement *ipsis verbis* d'un article - réalisé pour Paris-Soir dans le cadre d'une série de reportages pendant la guerre civile espagnole<sup>52</sup>. Dans le texte de l'article, le journaliste,

---

<sup>50</sup> Que postule Michel Mathieu-Colas, dans la catégorie du "récit véridique" (cf "Récit et Vérité", *Poétique*, n° 80, nov. 1989, pp. 387-403).

<sup>51</sup> *Le pacte autobiographique*, Paris : Seuil, 1975, p. 14.

<sup>52</sup> Cet article, écrit sur le front de Carabancel - Madrid, a été recueilli dans *Un Sens à la vie*, *op. cit.* p.134. Dans *Terre des Hommes* le passage se trouve pp. 163-164, depuis « *Cet homme était chaussé d'instruments* » jusqu'à « *Hep ! Sergent !* ».

rapportant le récit que lui fit le sergent espagnol, ancien comptable à Barcelone, évoque l'image de l'envol libérateur des oiseaux sauvages qu'il compare à "l'appel" qui a remué les douceurs de la vie domestique de l'ancien comptable. Dans ce cas, il y a sans doute une contamination subjective d'un discours - de reportage - qui se veut, en principe, factuel et objectif. Le passage à l'écrit de ces épisodes vécus, intégrés dans diverses séquences narratives du texte rendent l'histoire "réelle" (au sens où elle est identifiable avec l'Histoire) tout en permettant l'identification entre les instances narrateur/auteur.

Nous retrouvons donc dans *Terre des Hommes* des passages où la fonction testimoniale est clairement assumée par le narrateur. Plus encore, ce genre de passages répondent à la formule proposée par G. Genette dans son étude sur les rapports entre le fait et la fiction - intitulée *Fiction et Diction - A=N* dans la mesure où « l'auteur /y/ assume la pleine responsabilité des assertions de son récit »<sup>53</sup>.

Plus spécifiquement encore, nous avons parfois l'identité canonique *auteur=narrateur=personnage* :

$$\begin{array}{c} \text{A} \\ \text{N} = \text{P} \end{array}$$

formulée par Genette, s'inspirant des travaux de Philippe Lejeune sur l'autobiographie<sup>54</sup>. C'est le cas, notamment, de la séquence narrative qui intègre le discours radiophonique, précédemment référée où le narrateur autodiégétique lit un message destiné à « *Monsieur de Saint-Exupéry* ».

Toutefois, dès les mêmes premières pages, quelques dispositifs font osciller l'oeuvre entre fiction et autobiographie. En effet, sitôt après une entrée en matière nettement biographique où domine « *l'effet de réel* »<sup>55</sup>, s'engage un segment narratif qui cède le pas au fictionnel. Ainsi, au

---

<sup>53</sup> G. Genette, *Fiction et Diction*, Paris : Seuil, 1991, p.80.

<sup>54</sup> *Le Pacte autobiographique* et *Je est un autre*, Paris : Seuil, 1972 et 1980, respectivement. La formule est de G. Genette, *Fiction et Diction*, *op.cit.*, p. 79.

<sup>55</sup> Notion que nous empruntons à Roland Barthes dans un article portant le même nom, in *Communications*, n°11, 1968.

“je” narrateur participant au titre de personnage principal font concurrence une série de “narrations de second degré” - toujours selon la terminologie de Genette - c’est-à-dire l’inclusion de récits à la troisième personne, enchâssés au récit principal, et dont la narration est assumée par un narrateur omniscient. Tel est le procédé narratif choisi pour raconter la traversée de l’Atlantique Sud par Mermoz, le narrateur adoptant une focalisation interne pour évoquer le spectacle “fantastique” du changement atmosphérique auquel assistait l’aviateur, protagoniste de l’histoire, se faufilant dans un nuage :

*« Ainsi, lorsque Mermoz, pour la première fois, franchit l’Atlantique Sud en hydravion, il aborda, vers la tombée du jour, la région du Pot-Au-Noir. Il vit, en face de lui, se resserrer, de minute en minute, les queues des tornades, comme on voit se bâtir un mur, puis, la nuit s’établir sur ces préparatifs, et les dissimuler. Et quand, une heure plus tard, il se faufila sous les nuages, il déboucha dans un royaume fantastique. Des trompes marines se dressaient là accumulées et en apparence immobiles comme les piliers noirs d’un temple. Elles supportaient, renflées à leur extrémité, la voûte sombre et basse de la tempête, des pans de lumière tombaient, et la pleine lune rayonnait /.../ sur les dalles froides de la mer... » (T. H., p. 23).*

Parce que le narrateur hétérodiégétique ne pouvait pénétrer trop avant dans les pensées d’autrui, il substitue son protagonisme par l’inclusion d’un récit à la troisième personne. Reprenant les schémas proposés par Genette<sup>56</sup>, nous pouvons ici poser la formule :

$$\begin{array}{c} A \\ \diagup \quad \diagdown \\ N \neq P \end{array}$$

par laquelle un narrateur identifié à l’auteur produit un récit de fiction hétérodiégétique<sup>57</sup>.

Puis, la transition avec l’autre segment narratif se fait par le biais du souvenir : ainsi, réapparaît le “je” sujet de l’énonciation, ancré au présent de la narration par la formule - récurrente au long du livre - « *je me souviens ainsi...* » qui se distance de l’histoire et apparaît comme

---

<sup>56</sup> La batterie de schémas pour les relations entre auteur/narrateur/personnage dans les récits fictionnels et factuels se trouve page 83 de *Fiction et Diction*.

<sup>57</sup> Formule que Genette considère typique du récit historique.

instance purement narrative, productrice et organisatrice de la narration, par le recours à la mémoire<sup>58</sup>.

Construit sur une transfiguration poétique du paysage - l'espace décrit devient un «*royaume fantastique*» - traversé par l'aviateur, au milieu de la tempête, ce segment mêle admirablement le féerique et le réel. Les constellations sont des «*pierreries glacées accumulées avec la densité d'un trésor*» et l'espace nocturne une «*ville fabuleuse*» ou une «*chambre aux trésors*». S'agissant de la description d'un spectacle que seul l'aviateur peut connaître, la valeur féerique consiste ici à suggérer que la situation réelle, inconnue pour le lecteur, puisse surpasser en beauté n'importe quelle situation fantastique. Par ce procédé, le narrateur crée une sorte "d'illusion réaliste": quoique le lecteur s'aperçoive du changement au niveau du statut du personnage, du point de vue littéraire "l'effet de réel" est réussi et le lecteur consent à la "réalité" de la situation décrite. Certes, elle n'est pas semblable au monde dans lequel vit le lecteur mais elle est vraisemblable par rapport à d'autres situations propres des avatars du métier d'aviateur évoquées par le narrateur homodiégétique aux pages précédentes, tout comme par l'utilisation de références de personne, de temps ou d'espace assez précises : ("Mermoz"; "l'Atlantique Sud"; la région du Pot-Au-Noir"; "la tombée du jour").

En termes purement narratologiques, Genette a souligné qu'un passage au présent dans une narration hétérodiégétique, en suggérant la présence du narrateur, suffit à introduire une "homodiégéticité" et que cet effet demeure s'il s'applique à l'ensemble du récit. Dans le texte cité, l'émergence du présent et le collectif "on" suggèrent la présence du narrateur (c'est nous qui soulignons) :

« Il vit, en face de lui, se resserrer, de minute en minute, les queues de tornades, comme on voit se bâtir un mur, puis la nuit s'établir sur ces préparatifs, et les dissimuler ».

---

<sup>58</sup> Comme nous aurons l'occasion de le développer au chapitre suivant, la mémoire assume une fonction de pivot médiatisateur de la narration.

Dans *Fiction et Diction* toujours, Genette a analysé les procédés narratifs des récits fictionnel et factuel et leur différence de comportement du point de vue narratologique. Si la constatation de base est que le récit factuel se sert principalement de procédés typiques du discours fictionnel, deux des critères appliqués apparaissent comme plus spécifiques du récit fictionnel : le *niveau* et le *mode*. La distinction de niveau apparaît comme le seul critère pertinent pour départager les deux types. En effet, selon l'auteur,

« *Le souci de vraisemblance /.../ détourne le récit factuel d'un recours trop massif aux narrations de second degré* »<sup>59</sup>.

D'autre part, le chapitre concernant le mode (ou "point de vue") révèle que l'utilisation de "tournures subjectivantes" comme le monologue intérieur ou le style indirect libre et son affinité avec la focalisation interne est nettement plus spécifique du discours de fiction, ce qui fait dire à l'auteur :

« *Le mode est en principe /.../ un révélateur du caractère factuel ou fictionnel du récit et donc un lieu de divergence entre les deux types* »<sup>60</sup>.

Il suffit de nous reporter à la séquence précédente pour vérifier que, tout d'abord, il s'agit bien d'une narration de second degré (abondantes dans ce roman) ; ensuite, le point de vue est bien la focalisation interne, technique adoptée aussi dans nombreux autres passages où le narrateur omniscient pénètre sans réserve dans la pensée de ses personnages.

Il est aussi pertinent de rappeler - comme le fait Genette - que dans *Logique des genres littéraires*, Käte Hamburger, analysant les *symptômes* de fictionalité<sup>61</sup> - qu'elle restreint toutefois aux récits de troisième personne -, défend l'emploi du "prétérit" (passé simple) dans le roman comme principal indice de fictionalité. On retrouve d'ailleurs chez K. Hamburger le privilège

---

<sup>59</sup> *Fiction et Diction*, op.cit, p. 79.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 78.

<sup>61</sup> Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires* (trad. Paris: Seuil, 1986), citée par Genette dans *Fiction et Diction*, op.cit., p.68.

accordé déjà par Benveniste à la troisième personne dans le récit et, de même que le passé simple est pour Benveniste la marque la plus évidente de "l'histoire", pour K. Hamburger il signifie en soi que le "Je-origine" n'est pas réel, pas plus que le monde qui gravite autour de lui. La valeur proprement temporelle de ce temps se perd, selon K. Hamburger, face à une valeur modale : celle du "comme si" propre au discours fictionnel<sup>62</sup>.

Dans *Terre des Hommes* les formes verbales au passé simple abondent, justement dans les narrations de second degré, et dans des passages où le narrateur opte pour l'utilisation de tournures subjectivantes. C'est le cas du passage précédent, décrivant la découverte émerveillée de l'intérieur des nuages par le pilote. C'est aussi, pour ne prendre qu'un exemple, le cas de l'épisode de la nuit de veille du sergent espagnol :

*«Il remua lentement, montrant son visage encore endormi et baragouinant je ne sais quoi. Mais il revint au mur ne voulant point se réveiller, se renfonçant dans les profondeurs du sommeil comme dans la paix d'un ventre maternel, comme sous des eaux profondes, se retenant des poings qu'il ouvrait et fermait, à je ne sais quelles algues noires/.../ «Eh ! compagnon ! » Je n'ai rien vu dans ma vie de plus tendre. Le sergent fit un dernier effort pour rentrer dans ses songes heureux, pour refuser notre univers de dynamite, d'épuisement, de nuit glacée mais trop tard. /.../ Il rêvait aux jeux dans la campagne; en vain. La cloche sonne toujours et le ramène, inexorable, dans l'injustice des hommes » (T.H. p. 164).*

Il nous faut signaler tout d'abord que ce passage remanié - comme nous l'avons référé précédemment - d'un article écrit par Saint-Exupéry pendant son séjour sur le front espagnol, ne figure pas dans le texte d'origine, peut-être justement parce que le journaliste ne pouvait garantir la factualité propre à ce genre de discours en allant aussi loin dans la description des mouvements intérieurs du personnage. Dans le texte de *Terre des Hommes*, l'identité  $N = P$  est vérifiable dans la mesure où le narrateur participant à l'histoire, à un moment donné du passé, évoque, rétrospectivement, les impressions qu'a suscitées en lui l'épisode. Par contre, la lecture ne pourra

---

<sup>62</sup> K. Hamburger va même plus loin dans sa théorie de l'énonciation appliquée à l'opposition entre la *fiction* et la *non-fiction* : « la fictionalisation annule la signification temporelle des marques de temps » c'est-à-dire les marques verbales, adverbiales, conjonctives, déictiques, etc. (*Logique des genres Littéraires, op.cit.*, p.99).

pas identifier sans réserves l'auteur au narrateur car aucun élément dans le texte de l'oeuvre proprement dit n'indique l'assomption de la formule canonique  $A = N$ . Peut-être justement parce qu'il s'agit de *construction* fictionnelle, *d'invention*, ce passage ne figure-t-il pas dans le texte de l'article. Tirant parti d'un épisode vécu, l'auteur le reconstruit, littérairement parlant, et, ce faisant, lui confère une autonomie esthétique, vis-à-vis de la réalité.

Remarquons toutefois que dans ce passage l'utilisation du "prétérit" - indice de fictionalité, selon K. Hamburger - est encore une fois nuancée par des formes verbales au présent de l'énonciation - « *je ne sais quoi* » - ou au présent de la narration - « *la cloche sonne/le ramène* » - ce qui peut signifier que, même en travaillant dans un domaine purement fictionnel, le narrateur n'abdique pas de son statut de *témoin* pas plus qu'il n'abdique de son statut de conducteur omniscient de la narration.

En fait, à la lecture de *Terre des Hommes*, il nous apparaît que c'est justement la gestion narrative de points de vues multiples, la facilité d'enchevêtrer plusieurs lignes diégétiques indépendantes, la stratégie d'introduction de marques factuelles de l'Histoire - comme des dates, des noms, des épisodes autobiographiques -, la façon même d'intégrer dans l'univers de la fiction d'autres discours - dont le reportage -, selon un procédé hybride, très moderne, qui font toute la richesse créativement fictionnelle de cette oeuvre. S'il est vraisemblable, du point de vue pragmatique, que le lecteur qui lit ce livre - comme d'autres livres du même auteur - soit certainement capable d'identifier - dès le *péritexte* - certaines situations ou certaines références historiques, on ne doit pas oublier qu'écrire est *essentiellement* un acte dynamique par lequel l'écrivain crée un "*univers fictionnel*" que le lecteur est, à son tour, convié à partager.

Comme l'a bien dit H. R. Jauss, la lecture, en tant qu'expérience esthétique est « *aussi bien libération de quelque chose que libération pour quelque chose* »<sup>63</sup>. Elle libère le lecteur des contraintes de la vie réelle, et, ce faisant, elle l'implique dans l'univers du texte.

---

<sup>63</sup> *Pour une esthétique de la réception*, op. cit., p. 130.

Dans un ouvrage qui a justement pour titre *Univers de la Fiction*, son auteur, Thomas Pavel, réfléchissant sur les relations entre référence et fictionalité, postule - avec un certain humour - l'existence d'un lecteur "artistique" ou "fictionnel" délégué du sujet dans l'univers fictionnel :

« Nous envoyons nos moi fictionnels reconnaître les territoires avec l'ordre de rédiger un rapport ; ils sont émus, non pas nous !.../ Et, tout comme la présence des esprits rend possible la glossolalie et la prédiction du futur, les moi artistiques ou fictionnels sont prêts à éprouver et à exprimer beaucoup plus d'émotion que les vrais moi desséchés et endurcis »<sup>64</sup>.

Dans *Fiction et Diction*, G. Genette postule à son tour comme critère essentiel de littéarité la *fictionnalité*, tout en soulignant le contrat fictionnel que l'oeuvre littéraire noue avec son lecteur :

« Une oeuvre (verbale) de fiction est presque inévitablement reçue comme littéraire parce que l'attitude de lecture qu'elle postule (la fameuse "suspension volontaire de l'incrédulité") est une attitude esthétique, au sens kantien de "désintéressement" relatif à l'égard du monde réel »<sup>65</sup>.

S'il est vrai qu'il existe, dès les éléments péritextuels, plusieurs indices de factualité - voire d'autobiographie - postulant un pacte de lecture fondé sur une convention de véridicité, autant de procédés de "fictionalisation" se répandent dans l'univers du texte, sans oublier le plus important de tous : le choix d'une construction de structures romanesques qui relèvent d'un projet fictionnel de l'auteur.

Comme le suggère Genette, réfléchissant sur les rapports du texte au réel, le texte de fiction est intransitif, car « il ne conduit à aucune réalité extratextuelle, chaque emprunt à la réalité se transforme en élément de fiction »<sup>66</sup>.

Comme nous l'avons vérifié plus haut, les oeuvres de Saint-Exupéry ont non seulement le caractère irréfutable de l'expérience vécue - elles apparaissent étroitement tributaires des expériences professionnelles de l'auteur, comme aviateur civil ou militaire - comme elles sont

---

<sup>64</sup> *Univers de la fiction* Paris : Seuil, 1988, p. 109.

<sup>65</sup> *Fiction et Diction*, p.8.

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 37.

profondément ancrées dans l'Histoire, ce qui peut fonctionner comme un garant d'authenticité pour le lecteur. Pourtant, cela n'apparaît pas comme raison suffisante pour considérer l'oeuvre de l'auteur comme relevant du reportage documentaire, "réaliste". En fait, elle sert de support esthétique à un projet cognitif de l'auteur. Pour cet homme en prise directe sur la réalité de la première moitié du siècle, une époque riche de conflits et de contradictions de toutes sortes, l'écriture est devenue une façon de prolonger ses interrogations. En fait, ce n'est en conjuguant action et écriture que Saint-Exupéry entrevoit la seule façon de donner à sa vie une signification, un sens.

Il n'y a donc pas de contradiction mais deux faces de la même pièce: l'histoire, fictionnellement représentée est, en fait, une sorte de signe dont le référent est une situation *extratextuelle*, puisée dans l'Histoire, mais réabsorbée fictionnellement. Pour mieux l'illustrer, nous évoquerons, finalement, *Pilote de Guerre*.

Capitaine-pilote dans un groupe aérien de grande reconnaissance, Saint-Exupéry a consigné son expérience dans ce livre, rédigé en plein conflit mondial. Toutefois, ce récit rapportant un fait authentique, n'a pas pour but immédiat de nous présenter un reportage de tel événement contemporain mais propose la vision d'un homme aux prises avec un monde déchiré par une guerre "absurde" et par une mission qui, dans la déroute de mai-juin 1940 avait apparemment perdu toute signification. Aussi, malgré tous les indices de factualité, le texte laisse transparaître, à plusieurs reprises, une pensée inquiète en quête de réponses qu'elle entrevoit sans qu'elles n'arrivent à la satisfaire :

*« Pourquoi (Hochedé) se bat-il ? Il se bat pour soi. Hochedé se confond avec une certaine substance qui est à sauver, et qui est sa propre signification. A cet étage, la vie et la mort se mêlent un peu. /.../ Durer, faire durer... Pour Hochedé mourir et vivre se concilient » (P. G., p.170).*

Mais, ailleurs,

*« J'aimerais connaître pour qui je meurs ... »  
« le drame de cette déroute est d'enlever toute signification aux actes ».*

En fait, cette mission sacrifiée et tragiquement absurde sur Arras, qui constitue le référent historique - authentique - du livre, est constamment entremêlée soit de réminiscences de l'enfance du narrateur, soit encore de réflexions sur la condition humaine, sur lesquelles aboutit l'oeuvre, à l'instar de *Terre des Hommes*.

Au terme (forcément provisoire) de cette réflexion sur la relation entre les faits et la fiction, une question complexe et problématique dans le domaine des études littéraires, comme le témoignent les travaux pas toujours convergents de théoriciens et critiques divers, nous dirons que cette relation repose sur une contradiction que Jauss a bien analysée<sup>67</sup>, une contradiction entre un principe de causalité faisant de la littérature un lieu où s'inscrit l'Histoire, et, d'autre part, un principe d'autonomie de l'histoire des formes tel que l'ont postulé les écoles formalistes. C'est cet écart qu'il est intéressant de relativiser, particulièrement dans l'oeuvre d'un écrivain comme Saint-Exupéry pour ne pas tomber dans l'écueil du biographisme et créer entre notre lecture et l'auteur la distance esthétique corporisée, somme toute, dans l'oeuvre d'art elle-même.

Reprenant Genette : « *La fiction est toujours constitutivement littéraire* »<sup>68</sup>. Toutefois, ce faisant, elle convainc le lecteur de la véracité de cet ailleurs : c'est *l'illusion référentielle*<sup>69</sup>, consubstantielle à toute lecture, qui entraîne forcément des réflexes - plus ou moins relevants - du point de vue de la réception, comme nous essaierons de le démontrer par la suite.

---

<sup>67</sup> *Pour une esthétique de la réception*, Paris : Gallimard, 1978, coll. "Tel".

<sup>68</sup> *Fiction et Diction*, p. 32.

<sup>69</sup> Comme l'a montré Barthes dans l'article cité ci-dessus.

### 3. La réception de Saint-Exupéry

On doit à "l'Ecole de Constance" et à ses principaux mentors, Hans Robert Jauss et Wolfgang Iser, d'avoir forgé, dès la fin des années soixante, la notion d'esthétique de la réception<sup>70</sup>, en promouvant une théorie esthétique qui considère l'art comme un processus de communication et non pas seulement comme un processus de création ou d'expression, tout en ouvrant des perspectives de recherche nouvelles dans le domaine des études littéraires, de telle sorte qu'il est aujourd'hui commun de concevoir la réception comme constitutive de l'oeuvre<sup>71</sup>. Selon ces théories, la réception doit être conçue comme un fait : au même titre ou mieux que la biographie, elle assure l'ancrage de l'oeuvre dans l'Histoire, tout en mettant en relation société et littérature et étudiant les rapports entre les récepteurs et les objets littéraires qu'ils reçoivent.

L'esthétique de la réception a montré qu'une oeuvre a besoin, pour se réaliser, d'être prise en charge par un récepteur actif, capable d'entretenir des rapports dialogiques avec elle<sup>72</sup> : qu'il s'agisse du "lecteur implicite" ou du lecteur effectif ou réel, sans sa participation active toute oeuvre écrite reste morte; qu'il choisisse de l'organiser selon un parcours qui lui est propre, de le réactiver par un détournement interprétatif ou de se l'approprier en fonction de conditions historiques autres, il la change, la transforme.

---

<sup>70</sup> Les principaux textes fondateurs des études de réception, accessibles en traduction française :

- Jauss, Hans-Robert, *Pour une esthétique de la réception*, op.cit.

- Iser, Wolfgang, (trad. franç.) *L'Acte de Lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Liège/Bruxelles : P. Mardaga, 1985. L'édition originale - *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung* remonte à 1976.

On complètera par les considérations théoriques ou méthodologiques fournies par les numéros spéciaux des revues :

- *Poétique*, n° 39 (sept. 1979), qui réunit les contributions des principaux chercheurs de l'Ecole de Constance, tels Jauss, Iser, K. Stierle, R. Warning, H. Weinrich, W.-J Stempel et H.U. Gumbrecht.

- *Revue des Sciences humaines*, n° 189 (1981/1).

- *Oeuvres et Critiques*, II,2, Hiver 77/78, « *Rezeptions ästhetik* » - *Contributions allemandes récentes à une nouvelle approche critique : l'Esthétique de la Réception*.

<sup>71</sup> Quant aux mécanismes de réception dans la fiction, on mentionnera les travaux de Umberto Eco, en particulier, *Lector in fabula*. (trad. franç.), Paris : Grasset, 1985. (L'édition originale est de 1979).

<sup>72</sup> Sur la dialectique de la réception, cf W. Iser : « La fiction en effet » *Poétique*, n° 39, p. 293.

S'il existe donc des conditions historiques qui déterminent l'apparition d'une oeuvre, son histoire proprement dite est celle de sa réception, de sa survie, de sa capacité à « *demeurer le même et de devenir toujours nouveau* », comme l'a dit à juste titre Umberto Eco<sup>73</sup>.

Le lecteur devient ainsi une pièce maîtresse au sein même de l'histoire littéraire. Dans le cadre de son programme initial - le renouvellement de l'histoire littéraire<sup>74</sup> - Hans Robert Jauss a bien souligné qu'une histoire littéraire qui concevrait l'oeuvre en elle-même comme un fait, à la manière d'un événement politique, selon une historiographie objectiviste, ne serait qu'une pseudo-histoire. En fait, l'oeuvre, loin de s'imposer elle-même, s'insère plutôt dans une continuité, par la réception, les interprétations successives qui s'opèrent sur elle :

« *L'histoire de la littérature est un processus de réception et de production historique qui s'accomplit dans l'actualisation des textes littéraires par le lecteur qui lit, le critique qui réfléchit, et l'écrivain qui produit de nouveau* »<sup>75</sup>.

En outre, le professeur allemand affirme l'impossibilité de concevoir l'existence historique de l'oeuvre littéraire sans la participation active de son destinataire et énonce, selon nous, celle qui constitue une des thèses essentielles de son «*défi*» à la théorie littéraire :

« *Dans la triade formée par l'auteur, l'oeuvre et le public, celui-ci n'est pas un simple élément passif qui ne ferait que réagir en chaîne; il développe à son tour une énergie qui contribue à faire l'histoire* »<sup>76</sup>.

Envisager, aujourd'hui, à la lumière de ces contributions, l'étude des itinéraires d'une oeuvre comme celle de Saint-Exupéry, est une tâche plutôt complexe mais certainement

---

<sup>73</sup> Dans son article « Le problème de la réception » in *Critique sociologique et critique psychanalytique*, Bruxelles : Ed. de l'Institut de Sociologie, 1970, p.14.

<sup>74</sup> La principale contribution de Jauss a été de présenter l'esthétique de la réception comme une alternative méthodologique pour le renouvellement de l'histoire littéraire, par opposition à l'essentialisme métaphysique des esthétiques formalistes et marxistes. Il faut souligner ici la portée d'ores et déjà *provocatoire* du titre du texte que l'on peut considérer comme le manifeste de "L'Ecole de Constance" : « L'histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire ». Daté de 1967 et basé sur le leçon inaugurale réalisée par Jauss à l'Université de Constance en avril, publiée en français seulement en 1978 (inclus dans *Pour une esthétique de la réception*, *op. cit.*).

<sup>75</sup> Jauss, *ibidem*, p. 45. L'auteur réaffirmera les objectifs qu'il théorise quelques années plus tard : « L'objet des recherches / de l'Ecole de Constance / c'est l'histoire littéraire définie comme un procès qui engage toujours trois actants : l'auteur, l'ouvrage et le public ». (in *Critique* n° 413, oct.1981, p.1116).

<sup>76</sup> Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, *op. cit.*, p. 44.

susceptible, sinon d'expliquer, du moins d'éclairer le paradoxe qui la caractérise. Bénéficiant, depuis plus d'un demi siècle d'une "fortune"<sup>77</sup> exceptionnelle auprès de générations successives de lecteurs, en France comme à l'étranger, elle a pourtant été pratiquement éteinte par les milieux plus réputés, ceux de la science littéraire.

En vue d'un essai d'explication de ce phénomène, nous essaierons de cerner les contours esthético-littéraires mais aussi historico-sociaux de l'avènement de son oeuvre, avant d'évoquer - forcément à larges traits - l'évolution réceptrice qu'elle a subie au fil des décennies. Cette façon de procéder nous permettra de décrire les changements de perspectives que nous observons dans les différentes phases de sa réception, avant de déboucher sur les nouvelles voies d'approche de l'oeuvre, proposées par la critique d'aujourd'hui.

Nous partirons du présupposé selon lequel c'est dans les textes critiques que "l'horizon d'attente" d'une époque est repérable, dans la mesure où c'est la critique des journaux et des revues qui exprime, spontanément, les "attentes" du moment. Le concept "horizon d'attente" que nous empruntons à H.R. Jauss<sup>78</sup> résulte de la conjugaison de trois facteurs principaux: l'expérience préalable que le public a du genre dans lequel s'intègre l'oeuvre; la connaissance qu'il a des textes antérieurs; l'accord ou l'opposition entre l'univers du nouveau texte avec son expérience antérieure.

A son tour, et dans le sillage des travaux du professeur allemand, Philippe Lejeune observe que l'étude du "*processus temporel de l'établissement et de la modification continue d'un horizon d'attente*" devra partir "*du discours critique sur les oeuvres, tel qu'il se développe dans les*

---

<sup>77</sup> D'après l'acception donnée par P. Brunel, C. Pichois et A.-M. Rousseau à cette notion en 1983 dans *Qu'est-ce que la littérature comparée?*, Paris : Armand Colin : « la fortune est l'ensemble des témoignages qui manifestent les vertus vivantes d'une oeuvre. Elle se compose, d'une part, du succès, d'autre part, de l'influence. »

<sup>78</sup> Selon l'acception donnée par l'auteur en ces termes : « Le nouveau texte évoque pour le lecteur l'horizon d'une attente et de règles qu'il connaît grâce aux textes antérieurs, et qui subissent aussitôt des variations, des rectifications, des modifications ou bien qui sont simplement reproduits » (*Pour une esthétique de la réception, op. cit., p. 49*).

journaux et les revues, c'est-à-dire dans la critique d'accueil"<sup>79</sup> dont la tendance à toutes époques, observe-t-il, a été « de fixer l'horizon, de le stabiliser »<sup>80</sup>.

De l'examen des textes critiques se référant aux premières oeuvres de Saint-Exupéry, nous dégagerons trois prises de position qui attestent le bon accueil dont bénéficièrent celles-là à l'époque de leur publication. A la N.R.F., Jean Prévost ouvre sa critique à *Courrier Sud*, écrivant que l'oeuvre apportait à la littérature de l'époque « du vrai et du neuf »<sup>81</sup> et Edmond Jaloux, un des critiques les plus écoutés de l'époque, officiant dans *Les Nouvelles Littéraires*, signale à son tour que dans cette oeuvre :

« située dans un cadre si moderne /.../ tout ce qui touche à l'aviation est remarquablement bien traité : observations justes et fortes, éclairs de sensations, tout un impressionnisme littéraire qui vous fait comprendre merveilleusement la vie physique et spirituelle de l'homme en plein vol »<sup>82</sup>.

Quant à *Vol de Nuit*, qui publié trois ans plus tard, obtient les faveurs des dames de *Fémina*, Léon-Pierre Quint en souligne la clarté :

« roman saisissant, où rien ne déroute, sans faute de goût, sans défaut, d'un parfait équilibre »<sup>83</sup>.

Déjà André Gide, qui introduisit Saint-Exupéry dès les années vingt à la *Nouvelle Revue Française*, soulignait, dans sa préface au roman, l'authenticité des propos de son confrère : « Tout ce que Saint-Exupéry raconte, il en parle "en connaissance de cause" ». Et, curieusement, l'auteur de *L'Immoraliste* salue particulièrement le souffle innovateur qu'apportent à la littérature de l'époque le caractère héroïque et la valeur morale des personnages - un *a priori critique* dont l'oeuvre de Saint-Exupéry restera longtemps enveloppée :

« Ce qui me plaît surtout dans ce récit frémissant c'est sa noblesse. Les faiblesses, les abandons, les déchéances de l'homme, nous les connaissons de reste et la littérature de nos jours

---

<sup>79</sup> *Le pacte autobiographique*, op. cit, pp. 335-336.

<sup>80</sup> *Ibidem*, p. 330.

<sup>81</sup> N.R.F., 1er septembre 1929, Paris : Gallimard (on peut lire un extrait de ce texte dans le recueil *Les critiques de notre temps et Saint-Exupéry*, op. cit, pp. 126-127).

<sup>82</sup> *Les Nouvelles Littéraires*, 6 juillet 1929.

<sup>83</sup> *La Revue de France*, janv.-fév. 1932.

*n'est que trop habile à les dénoncer; mais ce surpassement de soi qu'obtient la volonté tendue, c'est là ce que nous avons surtout besoin qu'on nous montre ».*

A la même époque, Benjamin Crémieux présente le roman comme « *une méditation intense sur l'action* »<sup>84</sup> mais en 1939, dans la même revue, il en dégage « *une vérité toute pragmatique qui postule l'action pour l'action* »<sup>85</sup>. Le discours tenu par nombreux critiques persistera longtemps à insister sur les aspects héroïques, c'est-à-dire le romanesque du risque.

Bien accueilli par la critique, à l'avènement de son oeuvre, Saint-Exupéry entrait ainsi de plain-pied dans la carrière des lettres. *Vol de Nuit* est vendu à plus de deux cent cinquante mil exemplaires, ce qui vaut à son auteur un contrat à longue échéance chez Gallimard.

Des aspects salués par la critique de l'époque, nous remarquons une insistance sur trois aspects : du point de vue thématique, la modernité du sujet ; du point de vue du rapport au réel, la sincérité; du point de vue de la composition, une certaine rigueur formelle. Cet intérêt manifeste de la critique est dû à l'adéquation de l'oeuvre à l'horizon d'attente de l'époque. Afin de le démontrer, nous esquisserons brièvement les tendances esthétiques concernant le genre romanesque.

Tout d'abord, l'exigence d'art et de rigueur semble dominer la conception de la littérature de l'époque. La *N.R.F.* notamment - qui affirme, dès son avènement, en 1909, le principe de l'autonomie de l'art - diffuse et défend une clarté toute classique et postule l'importance de l'aspect formel. Comme l'observe Auguste Anglès :

*« La N.R.F. est loin de dire : hors de l'art, point de salut; mais elle ne suit pas ceux qui renient l'art sous prétexte d'atteindre plus vite à une "authenticité" fallacieuse qu'elle récuse »*<sup>86</sup>.

---

<sup>84</sup> Benjamin Crémieux, « *Vol de nuit* » dans *La Nouvelle Revue Française*, 1er octobre 1931, p.632.

<sup>85</sup> *Ibidem*, *Terre des Hommes*, dans *Idem*, 1er juin 1939, p. 1048.

<sup>86</sup> *André Gide et le premier groupe de la NRF*, Paris : Gallimard, 1986, tome II, p. 281.

Etudiant « *La réception du roman par la critique de l'entre-deux-guerres* »<sup>87</sup>, Joseph Jurt dégage, de l'examen d'un corpus varié de textes critiques concernant la période 1926-1938, quelques aspects dominants quant à l'horizon d'attente pour le genre romanesque.

D'après les observations de Jurt, du point de vue formel, la critique de l'entre-deux-guerres manifeste un certain méfi à l'égard du roman digressif et, à l'encontre d'une inspiration incontrôlée, prône un agencement esthétique logique et cohérent de telle sorte que « *une structure discontinue, loin de revêtir une signification particulière, est simplement considérée comme une faute de composition* ». Parallèlement, l'unité du roman tiendra de « *la vie psychique des personnages /.../ si celle-ci est cohérente, logique, explicable et expliquée et non pas ambiguë et mystérieuse* ».

Ensuite, en ce qui concerne la représentation romanesque, la majorité des critiques voient le roman comme une "reproduction" et non pas une "création". Ils déplorent particulièrement l'absence de composition, le manque de cohérence et d'une action suivie.

Dans cet ordre de raisonnement, à un moment historique cherchant son point d'équilibre entre l'hécatombe de 1918 et la montée des régimes totalitaires en Europe, on refuse esthétiquement un recours trop massif à l'imaginaire, compris comme « *une mise en cause du monde actuel et de l'ordre établi* », et on privilégie le « *réel "vraisemblable", acceptable pour le public* ». Aussi, attend-on du romancier « *qu'il présente une vision ordonnée, mesurée (et donc sécurisante) du monde* ». Ce dernier trait nous semble d'autant plus intéressant qu'il reflète une époque de bouleversements sociaux, mais il ne saurait surprendre, aujourd'hui, à la lumière des théories du roman d'un Bakhtine ou d'un Lukacs, qui ont justement attiré l'attention sur l'architecture romanesque comme effet de représentation du social.

---

<sup>87</sup> *Oeuvres et Critiques*, II, 2 (1978), pp. 87-98.

Rationalité et ordre, fidélité au réel vraisemblable, une tendance plutôt conservatrice, somme toute, tels sont les vecteurs essentiels que la critique de l'époque, s'exprimant au nom et pour le public des journaux et de revues, attend des romans.

Dans ce cadre esthétique, on comprend que l'oeuvre de Saint-Exupéry ait trouvé sa place, par son adéquation aux canons formels du genre. Une prose référentielle, la primauté accordée au réel, l'analyse cohérente des personnages et, surtout, la fonction testimoniale prégnante dans son oeuvre qui puisait son inspiration directement dans l'expérience vécue de l'auteur, autant de tendances du roman de l'époque qui trouvaient leur expression dans l'oeuvre de Saint-Exupéry.

Finalement, dans le contexte historico-social des années trente, un autre facteur primordial du succès de l'auteur se doit à la thématique de ses romans qui apportaient du nouveau en même temps qu'ils répondaient à plusieurs attentes d'un vaste public. En effet, au moment où Saint-Exupéry commence à écrire ses premiers romans, tous d'inspiration aéronautique, l'aviation représente ce grand mythe national qui a créé l'image des "as" de guerre, tels que Guynemer ou Nungesser. L'écho de cet éblouissement est bien perceptible dans les journaux de l'époque et dans la littérature des années d'avant-guerre<sup>88</sup>. La paix revenue, l'aviation n'a pas tari sa veine : à l'aviation sportive ou guerrière va succéder l'aviation commerciale. Aviateur et écrivain, Saint-Exupéry écrivait justement sur cette aventure décisive pour l'époque, que fut l'Aéropostale, c'est-à-dire la naissance de l'aviation moderne. L'adaptation de *Courrier Sud* par le cinéma en 1937 et celle de *Vol de Nuit* en 1933 - par Hollywood, avec Clark Gable dans la distribution - illustre bien le rayonnement qu'exerce sur le public la thématique de l'aviation. Comme l'observe l'historien Emmanuel Chadeau, spécialiste de l'aviation et biographe de Saint-Exupéry, pour les "horizons

---

<sup>88</sup> Comme *Le Lotissement du Ciel*, de Blaise Cendrars; *Sodome et Gomorrhe, II (A la recherche du temps perdu)*, de Marcel Proust ou encore chez Alain-Fournier qui, dans une lettre à Jacques Rivière (11 août 1910), écrit son émotion "sans mots" à voir un avion au-dessus de Paris.

d'attente" du public d'alors « être aviateur c'est communier avec ce qu'il y a de plus sérieux, de plus moderne, de plus inventif dans la nation »<sup>89</sup>.

A cette époque charnière où le progrès technique semblait justifier une vision optimiste pour l'avenir, l'aviateur incarnait le nouveau type de héros moderne, celui dont l'expérience est acquise par l'exploration, la découverte du monde grâce à ses voyages. Il personnifiait la participation totale de l'homme : ses forces physiques, ses ressources morales, son don de l'improvisation, autant de capacités qui l'aidaient à affronter les situations les plus fâcheuses.

Et pourtant, quoiqu'au centre du progrès aéronautique, Saint-Exupéry n'attribue à l'aviateur qu'une valeur relative. Le véritable sens de l'activité de l'aviation, nous l'avons vu, se forge de roman en roman. Dans *Terre des Hommes*, largement inspiré par la geste de l'aviation commerciale, telle pratique est associée à la réalisation d'un vieux rêve de l'humanité : la domination de la nature par le savoir, qui confère un pouvoir sur elle. L'avion est cette invention moderne cet « instrument de connaissance » directe, par le contact avec les forces naturelles, un moyen d'exploration d'une nouvelle cosmogonie, infinie et mystérieuse, de découverte du « vrai visage de la terre », rendant accessibles tous ses trésors, mais aussi toute son aridité, « le soubassement essentiel, l'assise de rocs, de sable et de sel » (T.H., p.55).

Mais dans le même temps, ces progrès qui commençaient à exercer une influence si profonde et si visible sur les conditions de vie et à les modifier, suscitaient des craintes profondément enracinées. Dans le dernier chapitre de *Terre des Hommes* suggestivement intitulé « Les Hommes », la question des craintes inspirées par la problématique du progrès est très présente. L'auteur pose un regard douteux sur la société occidentale de l'entre-deux-guerres, qui le fait entrevoir le déclin du monde moderne. Celui-ci lui apparaît déchiré par des guerres civiles, idéologiquement divisé entre le marxisme et le fascisme et la place de l'homme lui semble de plus en plus mise en cause dans ce monde moderne et ses termitières, ses foules, ses ghettos. Reprenant

---

<sup>89</sup> D'après Emmanuel Chadeau, *Saint-Exupéry, op. cit.*, p. 41.

bon nombre de réflexions consignées dans des articles écrits les années précédentes, puisées directement dans son expérience vécue en tant que grand reporter suivant les bouleversements sociaux en Russie (1935) ou pendant la guerre civile espagnole (1936), ce chapitre acquiert une résonance philosophique particulière en écho avec le contexte historique troublant et troublé qui est à son origine :

*« Pour comprendre un homme et ses besoins pour le connaître dans ce qu'il a d'essentiel /.../ il faut, pour dégager cet essentiel, oublier un instant les divisions, qui, une fois admises, entraînent tout un Coran de vérités inébranlables et le fanatisme qui en découle. On peut ranger les hommes en hommes de droite et en hommes de gauche, en bossus et en non bossus, en fascistes et en démocrates, et ces distinctions sont inattaquables. Mais la vérité, vous savez, c'est ce qui simplifie le monde et non ce qui crée le chaos » (T.H, p.172).*

Présent à son temps, la critique reconnaît chez Saint-Exupéry un écrivain qui sait de quoi il parle pour l'avoir observé ou expérimenté, mais aussi d'avoir engagé sa plume dans les problèmes qui se posaient à la conscience contemporaine. Comme nous aurons l'occasion de le développer plus loin<sup>90</sup>, Saint-Exupéry aura été sensible, au même titre que ses contemporains aux grandes questions de son temps. On peut en effet dégager de ses oeuvres la présence d'un des principaux préceptes que le programme de "littérature engagée" énoncerait plus tard en ces termes par son principal théoricien :

*« L'écrivain est en situation dans son époque : chaque parole a des retentissements. Chaque silence aussi »<sup>91</sup>.*

Par l'adéquation à la pratique littéraire et aux attentes du public de son époque, l'oeuvre de Saint-Exupéry s'est donc intégrée, dès ses premières publications, dans un horizon de compréhension et d'attente qui lui ont assuré une place privilégiée auprès des lecteurs de son époque.

---

<sup>90</sup> Dans notre dernier chapitre.

<sup>91</sup> Sartre, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?* p.13.

Bénéficiant de cette réception favorable pendant la quinzaine d'années qui embrasse sa production, Saint-Exupéry n'a pourtant pas connu le purgatoire qui frappe tant d'écrivains après leur mort.

Les travaux menés par Robert Escarpit<sup>92</sup> sur la vie posthume des écrivains, ont attiré l'attention sur l'influence que les événements politiques et historiques exercent sur les tournants qu'on observe dans la réception d'un écrivain. Selon ce sociologue, c'est en en tenant compte que l'on pourra évaluer la survie ou le caractère éphémère d'un écrivain ou, selon les termes d'Escarpit, si son succès est définissable comme un "succès de choc" ou comme un "succès de fond". En effet, dans le cas de Saint-Exupéry, les circonstances mystérieuses et héroïques de sa disparition, en mission de guerre<sup>93</sup> - une fin tragique de héros, digne d'un personnage de ses romans - allait donner lieu à une popularité fabuleuse qui deviendrait bientôt une vraie légende.

Un autre critère dégagé par Escarpit pour l'appréciation de la fortune posthume d'un écrivain, pertinent dans le cadre de notre étude, est le rapport triangulaire :

âge de l'écrivain -----> survie -----> productivité .

Partant des résultats obtenus sur « *l'âge de la meilleure performance* » par le psychologue américain H.C. Lehman<sup>94</sup>, qui plaçaient l'âge de quarante ans au point culminant de la reconnaissance<sup>95</sup> d'un écrivain, Robert Escarpit dégage l'influence - à son avis pertinente - de deux importants facteurs dont n'a pas tenu compte Lehman.

Il y a tout d'abord la question du rapport de l'âge de l'écrivain à celui de son lecteur : « *plus le lecteur est jeune, plus la chance de survie est grande* » et il fixe comme groupe d'âge

---

<sup>92</sup> Robert Escarpit (dir.) *Le Littéraire et le social - Eléments pour une sociologie de la littérature*, Paris: Flammarion, 1970.

<sup>93</sup> A la fin de la deuxième Guerre mondiale, au cours des campagnes d'Italie, Saint-Exupéry, malgré son âge et des conditions physiques peu adéquates - il avait déjà subi plusieurs accidents aériens - obtient d'être réaffecté au poste de Commandant dans une unité de l'armée de guerre, pour cinq missions. De la dernière, le 31 juillet 1944, il ne devait jamais revenir.

<sup>94</sup> C. Harvey Lehman, « The Creative Years : Best Books » dans *The Scientific Monthly*, vol. 45, juillet 1937, pp. 65 à 75. Cité par R. Escarpit, *op. cit.*, p. 150.

<sup>95</sup> Il s'agit du mot anglais, utilisé par R. Escarpit, *op. cit.*, p. 153.

décisif « celui des 20 à 25 ans »<sup>96</sup>. Il y a, ensuite, le critère de la périodicité dans la reconnaissance d'un écrivain qui, selon le sociologue « ne dure que tant que dure l'influence de son public-support, c'est-à-dire une quinzaine d'années »<sup>97</sup>. Ainsi peut-on expliquer l'intuition juste de Lehman : l'âge de quarante ans est un âge décisif dans la carrière d'un écrivain « parce qu'il se situe à 15 ans (soit une période) après l'âge du succès initial de la naissance littéraire, de la reconnaissance ». C'est par conséquent l'âge moyen où « commencera à se poser la question de la pérennité ».

Si nous considérons la période de production littéraire de Saint-Exupéry - entre 1928 et 1944 - et l'âge de la disparition de l'auteur - à 44 ans - nous pourrions considérer l'année de la disparition de l'auteur - 1944 - le moment qualitativement maximal de sa productivité : une quinzaine d'années après son succès initial. Ajoutons à cela un contexte historique marqué d'événements décisifs pour le destin de la France et dans lesquels Saint-Exupéry prend part dans des missions de guerre, l'une d'entre elles se terminant tragiquement pour lui, nous aurons l'explication du succès de Saint-Exupéry, élevé au rang de héros dans l'après-guerre.

A ce tournant décisif pour la fortune posthume de son oeuvre ne sont pas étrangers certains intérêts politiques et même éditoriaux que nous évoquerons brièvement, afin de pouvoir esquisser ce qui est devenu le "phénomène" Saint-Exupéry.

Il y a tout d'abord l'impulsion éditoriale de Gallimard, la maison d'édition de Saint-Exupéry. En effet, peu après la Libération, et dans l'atmosphère mystique de la disparition de son auteur en mission de Guerre, rallié à la cause française, la réédition de *Pilote de Guerre* - qui avait été interdit en 1943 par la censure allemande - ne pouvait pas surgir dans un climat plus favorable. Au lendemain des campagnes de 1944-1945, *Pilote de Guerre* était salué comme le grand récit de la guerre et de la Résistance française et on auréolait son auteur d'un collier de gloire, aux côtés

---

<sup>96</sup> Robert Escarpit, *op. cit.*, p.155.

<sup>97</sup> *Ibidem*, p.156.

des Guynemer, Nungesser et Coli, ou Mermoz. L'image de l'aviateur mort au service de la France entrainé dans la légende. Mais ce véritable succès commercial allait bientôt être détrôné par la découverte du *Petit Prince* - le dernier livre publié du vivant de Saint-Exupéry, en mars 1943, aux Etats-Unis, - dont les chiffres de vente atteignent, de nos jours encore, des scores impressionnants. De ce conte pour enfants écrit pour les adultes, la France fera le livre-culte de l'après-guerre et son auteur sera érigé au titre d' « auteur édifiant » chantre de la morale et exemple des vertus civiques, familiales et chrétiennes.

L'examen des textes critiques des années suivant l'après-guerre, révèle, à son tour, le bon accueil dont bénéficia l'oeuvre de Saint-Exupéry auprès des hommes de sa génération.

La publication d'un double numéro spécial de la jeune revue *Confluences*, en 1947, soit trois ans après la disparition de l'auteur témoigne bien l'apogée de la gloire de l'écrivain, unanimement célébré comme l'humaniste moderne par excellence. Cette publication, réunissant un large éventail de figures littéraires de l'époque tels que Fargue, Cendrars, Léon Werth, Pierre de Lanux, Jules Roy, Roger Stéphane, Roger Caillois et Georges Mounin, parmi beaucoup d'autres, a lancé l'engouement biographiste « *l'homme, sa vie, son oeuvre* » qui fera l'objet d'innombrables ouvrages dès la décennie suivante. La préface de René Tavernier donne le ton par l'insistance - singificative, à notre avis - sur la notion d'accord : qu'il soit « *d'une oeuvre ou d'une vie* », de « *la poésie et du jugement* » ou encore « *du ciel et de la terre* » la note était donnée à la prolifération des ouvrages sur l'être hiératique que la légende commençait à forger. On assiste ainsi, après 1944, à une prolifération de publication de lettres, de documents et de souvenirs concernant Saint-Exupéry.

A la même époque, l'oeuvre de l'auteur bénéficie encore de la faveur du mouvement dominant alors la pensée intellectuelle française, l'existentialisme. En juin 1947, au moment où Sartre formulait les bases de son humanisme existentialiste, il reconnaît chez l'écrivain disparu le précurseur d'une « *littérature de construction* » :



« Contre le subjectivisme et le quietisme de nos prédécesseurs, Saint-Exupéry a su esquisser les grands traits d'une littérature du travail et de l'outil (...) il est le précurseur d'une littérature de construction qui tend à remplacer la littérature de consommation »<sup>98</sup>.

L'éloge du fondateur des *Temps Modernes* était accompagné, l'année suivante, des travaux de Maurice Merleau-Ponty qui voit dans les personnages de Saint-Exupéry, à l'instar de ceux de Malraux ou d'Hemingway, le portrait du « héros des contemporains » :

« Le héros des contemporains n'est pas un sceptique, un dilettante, ni même un décadent. Simplement il a l'expérience du hasard, du désordre et de l'échec, de 36, de la guerre d'Espagne, de juin 1940 /.../. Le héros des contemporains ce n'est pas Lucifer, ce n'est pas même Prométhée, c'est l'homme »<sup>99</sup>.

Cette faveur auprès des existentialistes fut pourtant de courte durée. Se fondant sur le caractère héroïque de l'anecdote aérienne, qui marque la trame de ses premiers récits, sur les propos humanistes de l'écrivain et sur sa disparition en mission de guerre, bon nombre de critiques ont situé l'auteur parmi les écrivains de l'héroïsme patriotique qui donnerait rapidement naissance à une légende : celle du héros Saint-Exupéry, patriote, dont la mort "sacrificielle" était annoncée dès *Le Petit Prince*. Peut-être le ton mystique du *Petit Prince* a-t-il aggravé ce malentendu, joint au fait que ce conte à large succès ait apparue, en France, au moment de la disparition de l'auteur. Dans une remarquable confusion de l'homme et de l'oeuvre verra donc le jour, à partir des années cinquante, la prolifération d'une littérature *sur* Saint-Exupéry qui, inspirée par la disparition mystérieuse et héroïque de l'écrivain a des années à fil propagé une "légende dorée" autour de l'image de l'aviateur foudroyé - présente, il est vrai, dans son oeuvre, depuis *Courrier Sud*. Dans les bibliographies des années cinquante, l'écrivain est négligé au profit de l'homme, pas vraiment l'homme "réel" mais celui que la légende a progressivement forgé. Le simple relevé de quelques titres est assez illustratif de l'humanisme tragique dont certains contemporains de l'auteur ont

---

<sup>98</sup> Jean Paul Sartre, *Les Temps modernes*, n° 21, juin 1947, p. 640 (inclus dans *Qu'est-ce que la littérature*, op.cit., pp. 304-305).

<sup>99</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Sens et non-sens*, Paris : Nagel, 1948.

habillé le mythe : *Passion de Saint-Exupéry, Saint-Exupéry Chevalier Pilote, Antoine de Saint-Exupéry, Poète et Aviateur, Saint-Exupéry Prince des Pilotes*, parmi tant d'autres.

La plupart, s'ils célèbrent légitimement les vertus de Saint-Exupéry, passent sous silence ses faiblesses ou ses ratages : penchant immodéré pour le sexe féminin, mariage troublé avec Consuelo Duval; dépensier et bon vivant, mystificateur des salons et amant des plaisirs nocturnes; environné, grâce à son succès littéraire de noms de la *N.R.F.*, en France, et aux Etats-Unis de Jean Renoir, entre autres. Autant d'aspects qui ne seront vraiment démystifiés que trois décennies plus tard, soit dans les années 90.

Au sein de ces mystifications idéalistes pullulent des clichés du genre "héroïsme", "esprit de sacrifice" qui ont fait de Saint-Exupéry l'homme des bons sentiments, l'ont enclos dans une morale élitiste, du côté des bien-pensants et des tenants de l'ordre et ont abouti à la canonisation de l'auteur dans la catégorie des écrivains pour adolescents, d'après l'image de virilité, de sens du devoir et de solidarité qui transparaissait des héros de ses livres, rapidement élevés au rang d'exemples universels par un public assoiffé de récits héroïques<sup>100</sup>.

Cet auteur qui offrait désormais, au sein des familles bien pensantes, « une image de courage et une leçon de morale »<sup>101</sup>, comme le disait en 1967 sans ironie François Nourissier, devenait donc l'exemple des vertus civiques, familiales et chrétiennes, non seulement en France mais aussi à l'étranger où son oeuvre était traduite ou expressément recommandée par les missions culturelles. Parallèlement, une inflation d'hommages était rendue par d'innombrables rues, avenues, institutions scolaires, culturelles et sportives qui en France se plaçaient sous son nom. En 1967, André Malraux, qui était alors ministre de la Culture et qui avait été en son temps un des

---

<sup>100</sup> Comme le prouve l'attribution du prix Femina en 1945 à *Drôle de Jeu*, de Roger Vaillant dont la médiocrité est ainsi suggérée par E. Chadeau « un roman résistancialiste, tissé de souvenirs recueillis par ce modeste agent de liaison, jusque là chroniqueur inconnu de journaux divers » (*op. cit.*, p. 431)

<sup>101</sup> Raymond Tavernier, *Saint-Exupéry en procès*, Paris : Belfond, 1967 (ouvrage collectif).

principaux rivaux littéraires de Saint-Exupéry chez Gallimard, promet de réserver une place au Panthéon à l'écrivain disparu, si sa dépouille mortelle était retrouvée.

Quant à son oeuvre, on peut dire qu'elle est devenue, dans cette phase de sa réception, *prétexte* : on en a surtout retenu des formules, élégantes, soit, mais qui, disloquées du contexte, conduisent à figer en une fausse immobilité sa richesse et sa diversité, sa complexité et ses mises en cause.

De l'éloquente phrase « *c'est Mozart qu'on assassine* » à l'interrogation « *Que faut-il dire aux hommes?* », de la formule « *tristes tropiques* » - développée avec dextérité par Claude Lévi-Strauss - à la force de « *Ce que j'ai fait, jamais aucune bête ne l'aurait fait* » ou à la trop célèbre « *dessine-moi un mouton* », l'éventail est pompeux mais simpliste, prolongeant la confusion entre l'homme et l'oeuvre, alors que le nombre d'études proprement littéraires est réduit. De la dimension spirituelle et même parfois chrétienne de ses écrits, si admirablement inquiète et nuancée, on n'a retenu que quelques clichés qui, hors contexte, sonnent la mièvrerie. Et pourtant, toute l'ambiguïté, toute l'hésitation de l'écrivain sur ce sujet est présente dans cette phrase de ses *Carnets* : « *Dieu est vrai, mais créé peut-être par nous* »<sup>102</sup>.

Lu, vendu, traduit en plusieurs langues<sup>103</sup>, Saint-Exupéry n'échappe pourtant pas au purgatoire de la classe intellectuelle française. Dès le début des années soixante, on pouvait lire dans *L'Express* une opinion assez caractéristique du mépris de cette classe, vis-à-vis de l'écrivain :

« *Une prose d'un ennui mortel ; un style léché et parfait d'autodidacte /.../ une manière toute d'artifices de « bien écrire » et « d'écrire poétique » et « lyrique » que je ne puis souffrir.* »

C'était signé Jean Cau, qui concluait :

« *En bref, la morale humaniste de Saint-Exupéry me semble être une éthique militaire, pas plus, pas moins camouflée sous du beau langage. /.../ Il est le type même entre Tintin et Dostoïevsky, de l'auteur « Intermédiaire » qui, s'il ne fait pas de bien, ne peut faire de mal et fabrique des jeunes gens sages* »<sup>104</sup>.

---

<sup>102</sup> *Carnets* (II, 20), p. 99.

<sup>103</sup> A simple titre d'exemple, *Vol de Nuit* est traduit dans seize langues, *Le Petit Prince* en cinquante langues et dialectes, dont le latin et le targui.

<sup>104</sup> *L'express*, 5 juillet 1962.

J.-F. Revel, plus violent encore, écrit trois années après :

« C'est Saint-Exupéry qui a révélé aux Français qu'une ânerie verbeuse devient profonde vérité philosophique si on la fait décoller du sol pour l'élever à sept mille pieds de haut »

et affuble l'écrivain de surnoms infamants : « le penseur rase-mottes, le zéro qui fait pft ! »<sup>105</sup>.

Ces jugements sont assez symptomatiques de l'état de saturation où était parvenue la critique française des années soixante face au "mythe" dont on avait affublé l'auteur dans la décennie précédente. Une vingtaine d'années après sa disparition mystérieuse et héroïque, cet homme dont, selon les mots justes de Bruno Vercier, « on ne sait pas très bien s'il fascine par sa vie, sa mort ou son oeuvre »<sup>106</sup> - entrain en « procès »<sup>107</sup>. Jean Bory questionnait, légitimement :

« Peut-on sauver Saint-Exupéry de Saint-Ex ? »

En 1971, Bruno Vercier ouvrait son introduction à l'ouvrage *Les Critiques de notre temps et Saint-Exupéry*, posant le même problème. L'auteur y signale un contraste frappant : alors que depuis la disparition de son auteur l'oeuvre de Saint-Exupéry n'a jamais cessé d'attirer de nouveaux lecteurs et qu'une enquête sur la lecture menée quelques années auparavant a révélé que cet écrivain continue à représenter « l'écrivain moderne par excellence », du côté de la science littéraire il est considéré comme un écrivain « *si non tout à fait démodé, tout juste bon pour les adolescents* »<sup>108</sup>.

En effet, les résultats de cette enquête que nous avons consultée, menée dans le cadre des travaux de sociologie littéraire sous la direction de Robert Escarpit, sont révélateurs de la notoriété dont bénéficiait Saint-Exupéry auprès du public.

Nous les reproduisons ci-après afin de pouvoir en tirer quelques constatations :

---

<sup>105</sup> J.- F. Revel, *En France*, Paris : Julliard, 1965.

<sup>106</sup> Bruno Vercier, *Les critiques de notre temps et Saint-Exupéry*, op. cit., p. 12

<sup>107</sup> *Saint-Exupéry en procès*, op. cit.

<sup>108</sup> Vercier, Bruno, op. cit. p. 7.

LA NOTORIÉTÉ DES ÉCRIVAINS CHEZ LES JEUNES RECRUES, d'après une enquête du Centre de Sociologie des Faits Littéraires au Centre de Sélection militaire de Limoges (Décembre 1962 - Janvier 1963)<sup>109</sup>.

ETUDES SUPERIEURES		NIVEAU BACCALAUREAT		SECONDAIRES INCOMPLETES		CERTIFICAT D'ETUDES		PRIMAIRES INCOMPLETES		ENSEMBLE DE LA POPULATION	
Camus	42	Zola	8	Hugo	184	Hugo	1307	Hugo	428	Hugo	1 963
St-Exupéry	39	Camus	8	Dumas	108	La Fontaine	947	La Fontaine	407	La Fontaine	1 418
Hugo	34	Sartre	7	St-Exupéry	87	Dumas	636	Dumas	162	Dumas	920
Malraux	26	Hugo	6	Voltaire	72	Daudet	428	Molière	162	Molière	629
Balzac	24	St-Exupéry	6	Molière	62	Molière	393	Voltaire	130	Daudet	601
Mauriac	21	Hemingway	6	Sartre	61	Voltaire	379	Daudet	125	Voltaire	594
Zola	19	H. Bazin	5	Camus	57	Racine	287	Lamartine	99	St. Exupéry	444
Sartre	18	Molière	3	La Fontaine	55	St. Exupéry	273	Racine	87	Racine	436
H. Bazin	18	F. Sagan	3	Zola	53	Lamartine	252	J. Verne	53	Lamartine	391
Hemingway	17	Mauriac	3	Racine	52	Mme Sévigné	210	Rousseau	50	Mme Sévigné	288
Dumas	16	Baudelaire	3	Balzac	50	J. Verne	188	Mme Sévigné	44	Rousseau	267
Stendhal	15	Maurois	3	Daudet	46	Rousseau	179	J. Bruce*	43	J. Verne	263
Gide	14	Gide	3	Corneille	37	P. Kenny*	166	St. Exupéry	39	P. Kenny*	234
Maurois	13	Stendhal	3	Lamartine	36	J. Bruce*	144	P. Kenny*	37	Balzac	222
Montherlant	13	Claudé	3	Hemingway	36	Corneille	132	Boileau	35	Zola	220

Notes. - 4716 recrues ont été interrogées. La question était : « Nommez 5 auteurs que vous connaissez ». 13 874 réponses exploitables ont été obtenues, soit environ 3 noms par recrue.

(\*) Paul Kenny et Jean Bruce sont des auteurs de romans d'espionnage contemporains.

Sur 270 écrivains cités au moins 2 fois, 125 étaient morts depuis plus de vingt ans au moment de l'enquête.

L'on dégagera, comme première constatation générale, que la perception des écrivains contemporains est fonction du niveau d'études : sur les quinze noms les plus cités par les conscrits ayant effectué des études supérieures, dix sont ceux d'écrivains contemporains, alors que les recrues n'ayant pas conclu leurs études primaires n'en citent que deux : Saint-Exupéry et un auteur de romans d'espionnage, Paul Kenny. On remarque aussi que Saint-Exupéry est, aux côtés de Hugo, l'écrivain cité par toutes les classes. Plus encore, Saint-Exupéry est le seul écrivain français contemporain unanimement cité par toutes les classes.

Pour l'ensemble de la population, il occupe la septième position derrière Hugo, La Fontaine, Dumas, Molière, Daudet, Voltaire. Chez les jeunes ayant fait des études supérieures,

<sup>109</sup> Robert Escarpit, *Le Littéraire et le Social. op. cit.*, p. 297.

Saint-Exupéry arrive second, après Camus. Au niveau du baccalauréat, il se place cinquième, derrière Zola, Camus, Sartre et Hugo.

Cette popularité extraordinaire persiste jusqu'à nos jours, selon les tirages fabuleux qu'atteignent ses livres qui, toutes éditions confondues, sont parmi les dix meilleures ventes de Gallimard<sup>110</sup>. Et selon un sondage récent, le *Petit Prince* est situé parmi " *les dix premiers livres pour l'an 2000* »<sup>111</sup>.

Ce véritable succès s'explique peut-être, à la lumière de ce tableau, par le fait qu'il ait toujours écrit pour un public de masse dans lequel les lecteurs semi-cultivés par excellence, à savoir la jeunesse, constituent, aujourd'hui encore, une proportion importante. Un article du journal *Le Monde*, d'octobre 1982, basé sur un sondage auprès de lycées et de collèges français, fait justement ressortir pour cet auteur « *une audience rajeunie et plus populaire* ».

Cette démocratisation de son audience explique peut-être que l'auteur ait été négligé par la science littéraire, non admis dans les rangs des auteurs reconnus. En effet, il est du savoir commun que l'histoire littéraire continue à privilégier les auteurs qui écrivent pour un public d'élite, conscient des valeurs culturelles.

Pourtant, comme l'a bien souligné H. R. Jauss et d'autres théoriciens avant lui, pour qu'il y ait histoire de la littérature, il faut qu'il y ait des lecteurs qui perçoivent les oeuvres littéraires, les accomplissent dans un certain sens, dans la concrétisation esthétique :

« *L'historicité de la littérature ne consiste pas dans un rapport de cohérence établi a posteriori entre des 'faits littéraires', mais repose sur l'expérience que les lecteurs font d'abord des oeuvres* »<sup>112</sup>.

---

<sup>110</sup> Dont cinq millions d'exemplaires vendus pour le *Petit Prince*, 4 millions pour *Vol de Nuit*, trois millions pour *Terre des Hommes* et près de deux millions pour *Courrier Sud*.

<sup>111</sup> On le trouve en huitième position après des livres comme *L'Étranger*, *Voyage au bout de la Nuit*, *L'Écume des jours* (d'après un sondage effectué par *L'événement du jeudi* et *France-Culture* autour de la question « Quels sont les dix livres pour l'an 2000 ? »; les résultats ont été publiés dans *Le Quotidien de Paris*, du 9 novembre 1990).

<sup>112</sup> *Pour une esthétique de la réception*, op. cit., p. 46.

A l'encontre des critères formels d'une conception essentialiste de la littérature, la spécificité littéraire est, à la lumière de ces nouveaux critères d'appréciation apportés surtout par les travaux de l'Ecole de Constance, envisagée non comme une forme d'art purement autotélique mais comme un mode de communication *sui generis*, qui s'établit via le livre. En d'autres termes, la littérature ne devient littérature que lorsqu'elle est lue. Dans *Qu'est-ce que la littérature?* Jean-Paul Sartre a été l'un des premiers à défendre le facteur déterminant que constitue l'instance réceptrice dans la vie de l'ouvrage :

« L'objet littéraire est une étrange toupie qui n'existe qu'en mouvement. Pour la faire surgir, il faut un acte concret qui s'appelle la lecture, et elle ne dure qu'autant que cette lecture peut durer. Hors de là, il n'y a que des tracés noirs sur le papier »<sup>113</sup>.

Si, comme le synthétise si bien l'auteur « il n'y a d'art que pour et par autrui »<sup>114</sup>, cet autrui, susceptible d'actualiser l'oeuvre dans la lecture, ne peut être une entité éternelle, universelle et désincarnée. Comme le remarque plus loin l'auteur, à l'instar des écrivains, les lecteurs sont historiques :

« Entre ces hommes qui sont plongés dans une même histoire et qui contribuent pareillement à la faire, un contact historique s'établit par le truchement d'un livre »<sup>115</sup>.

On en vient donc à la dimension sociale et socio-communicative de la littérature : si l'oeuvre survit, c'est qu'elle a provoqué un effet et qu'elle continue à produire des réactions et des interprétations successives; elle n'est pas seulement effet d'une cause, elle est essentiellement active, elle est facteur dans un processus. Reprenant les mots de Sartre : « le lecteur invente tout dans un perpétuel dépassement de la chose écrite »<sup>116</sup>.

Ces références théoriques vérifient les données empiriques que nous avons référées dans la réception de Saint-Exupéry, notamment les sondages et les tirages de ses oeuvres : elles ont été

---

<sup>113</sup> *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris : Gallimard, 1948, p.48.

<sup>114</sup> *Ibidem*, p.50.

<sup>115</sup> *Ibidem*, p. 78.

<sup>116</sup> *Ibidem*, p. 57.

reçues et appréciées comme objets esthétiques par des générations successives de lecteurs qui, plus ou moins conscients d'importants facteurs de nature constitutive de l'oeuvre littéraire, tels que la fictionalité ou la forme poétique<sup>117</sup>, ont quand même participé à leur histoire, à leur survie. Si le "mythe" Saint-Exupéry persiste de nos jours encore - l'effigie de l'auteur orne les nouveaux billets de banque depuis 1993 et les pompeuses cérémonies qui lui ont rendu hommage à l'occasion du cinquantenaire de sa disparition<sup>118</sup> sont là pour le rappeler - toujours est-il - les chiffres de vente le montrent bien - les oeuvres de l'auteur auront su, malgré les fluctuations du temps et les mouvements discontinus de l'histoire, dialoguer avec les horizons d'attente, sociaux et esthétiques, du public, tout en garantissant à l'auteur, pour reprendre la notion d'Escarpit, un véritable "succès de fond".

Si l'oeuvre de Saint-Exupéry a connu une phase de sa réception où elle était devenue prétexte - aux cours de morale des instituts catholiques comme aux veillées scouts, et à un autre niveau à un engouement hagiographique qui devait conduire au "mythe" tant rabâché - l'on assiste, parallèlement à son regain éditorial, dans la dernière décennie, à un renouvellement réceptif de la part de la critique ou, en d'autres termes, il semble qu'elle soit vraiment redevenue *texte*. La veille du troisième millénaire verra-t-elle une nouvelle réception critique de l'oeuvre d'un des auteurs français les plus connus aujourd'hui dans le monde? Ainsi le suggèrent plusieurs ouvrages et articles consacrés à l'oeuvre, dans les dernières années; autant d'indices de renouvellement, dont nous en dégagerons trois, publiés l'année du cinquantenaire de sa disparition et symptomatiques, selon nous, du changement d'horizon et des critères d'évaluation vis-à-vis de l'auteur.

---

<sup>117</sup> Ce sont deux facteurs que Gérard Genette considère intrinsèquement constitutifs de "l'oeuvre d'art littéraire", dans *Fiction et Diction*.

<sup>118</sup> Pendant les mois de juillet et août 1994 une prolifération d'expositions, d'hommages et de colloques, à Paris comme en Province a célébré celle qui est restée connue comme "l'année Saint-Exupéry" (d'après les informations cueillies notamment dans l'article « La citadelle de Saint-Exupéry », de J. Sévillia, publié dans la revue *Le spectacle du monde*, n° 387 (juin 1994) et dans l'article « Saint-Exupéry : héros ou imposteur », par Emmanuel Chadeau, publié la même année dans la revue *L'Histoire*, n° 177, pp. 18-22.)

Le premier indice se situe dans le domaine de la biographie, ce qui peut surprendre dans le cadre de nos propos. Mais ce travail récent d'Emmanuel Chadeau, particulièrement étranger à toute hagiographie est, à notre avis, symptomatique des nouvelles possibilités d'évaluation de l'écrivain dans ce domaine. Le souci de démystifier le versant héroïque et vertueux de l'auteur du *Petit Prince* ressort de cette biographie dont l'auteur, historien, spécialiste de l'aviation, affirme sans hésitation aucune, à propos de la *fiction* construite autour de la vie de Saint-Exupéry :

« Je crois que sa légende posthume l'aurait beaucoup fait rire »<sup>119</sup>.

De la lecture de cette biographie qui met en cause tous les poncifs on sort, en effet, avec une nouvelle vision de Saint-Exupéry, plutôt "grand gaillard" que "chevalier du ciel"; aussi passionné qu'indépendant; aussi vite fortuné que ruiné; vivant son époque à plein régime; brillant, d'abord, dans l'atmosphère "moderne" des milieux littéraires ou journalistiques et le faisant aussi bien dans l'aviation... Le talent et la passion du chercheur ressort lorsque, après de longues recherches dans les archives publiques et privées<sup>120</sup>, en France comme aux Etats-Unis, il analyse les multiples facettes et les contradictions de ce personnage.

La simple mention de quelques titres de chapitres ou de sous-chapitres de ce gros volume surprendrait, pour le moins, les biographes "traditionnels" de l'auteur. Ne s'attachant nullement à l'enfance ou à l'adolescence de l'auteur, Chadeau parcourt vingt-sept années de la vie de l'écrivain. "Des débuts décevants" du jeune homme, "instable", divisé entre les concours de Navale et les Beaux-Arts, découvrant, par la main de sa cousine Yvonne de Lestrangé, ce qui restera sa passion indélébile, la vie mondaine et littéraire<sup>121</sup>, jusqu'à la "naissance d'un mythe", passant par "les joies et les larmes" de ses tumultueuses relations amoureuses, et par les

---

<sup>119</sup> Lors d'une interview à *L'Express*, n° 2237, mai 1994 (numéro dédié à Saint-Exupéry, ayant pour titre générique : « L'écriture, sa première passion, son triomphe unique »).

<sup>120</sup> Ce qui a, d'ailleurs, suscité de la part des ayants droit de l'écrivain une plainte pour citations non autorisées de certains textes.

<sup>121</sup> Chadeau contredit sur ce point les biographes traditionnels de l'auteur qui voyaient, presque unanimement, la passion du vol comme la grande étape dans la vocation de Saint-Exupéry.

déchirements intérieurs du "Français à New York"<sup>122</sup> qui n'a jamais ménagé ses prises de position hostiles au Général de Gaulle, et à l'ultime combat, "interdit" à celui qui manifestait à l'époque « *un certain goût pour la mort* »; le biographe ne passe sous silence rien qui puisse mieux éclairer la complexité de cet homme

« *qui se voulait à la fois explorateur, observateur, combattant, témoin et moraliste, qui était aussi soucieux du malheur des autres que déchiré par ses propres doutes* ».

Si Emmanuel Chadeau s'est surtout attaché à démystifier le héros Saint-Exupéry, déjà le deuxième indice apporte davantage du point de vue littéraire et est symptomatique du tournant réceptif de l'oeuvre de l'écrivain par la critique à l'heure du cinquantenaire de sa disparition. Il s'agit du livre *Saint-Exupéry*, de l'écrivain et critique Alain Vircondelet<sup>123</sup>.

Reléguant les données biographiques à une sèche chronologie en appendice, l'auteur reconnaît, dans une lucide autocritique, avoir partagé un temps le mépris affiché par diverses plumes à l'égard de l'écrivain-pilote, préférant, par exemple, s'intéresser à l'oeuvre de Marguerite Duras. On infère d'ailleurs quelques vestiges de cette préférence quand, pour situer Saint-Exupéry dans le contexte de la littérature moderne, il suggère des rapprochements un peu forcés avec Michaux ou Neruda, par exemple. Mais il assure que de cette relecture de Saint-Exupéry lui est surgi un autre visage de l'écrivain, loin des clichés méprisants dont l'accabla l'établissement littéraire :

« *Il m'est apparu plus fragile qu'héroïque, plus traversé d'échardes qu'assoiffé de conquêtes, cherchant dans l'aventure nocturne et non moins enivrante du ciel des moyens de mieux supporter ses douleurs sur la "terre des hommes"* ».

---

<sup>122</sup> Selon Chadeau, dans une lettre d'août 1943 à une amie très proche, Saint-Exupéry aurait écrit : « Les missions de guerre, c'était ma paix... Avec en moi la paix d'une mort si propre. Mais chômeur, je me sens tout misérable et vulnérable. Sans état civil. Et je ne comprends plus rien, rien à la vie. » (*Saint-Exupéry, op.cit.*, p. 403).

<sup>123</sup> Vircondelet, Alain. *Saint-Exupéry*, Paris : Julliard, 1994, Coll. "Ecrivain/Ecrivain".

Dans son essai, l'auteur propose une analyse du "message" de Saint-Exupéry, qu'il considère plus que jamais adapté au vide spirituel et axiologique de notre époque, de laquelle les écrivains se sont aliénés, camouflés sous un sourire condescendant :

« Plus on s'approche du troisième millénaire, plus les idées s'effondrent, moins on lit dans les étoiles, plus la nuit s'épaissit. La plupart des écrivains n'ont presque plus de réponses à apporter au chaos du monde, prisonniers de leurs masques et de leurs mensonges /.../ indifférents aux hommes, à ce que signifie l'écriture, tous pêle-mêle, ironistes blasés, snobs et transgresseurs/.../ prétextant Sarajevo ou Dubovnik pour asseoir leur réputation, écrivant néanmoins leurs livres dans des palaces exotiques »<sup>124</sup>.

Interprétation discutable d'un critique qui exagère la portée du spirituel chez Saint-Exupéry ? Nous ne le pensons pas. En effet, l'oeuvre globale de l'auteur, de *Courrier Sud* à *Citadelle*, ainsi que ses *Ecrits de Guerre*, publiés seulement en 1982, la confirment. Dans d'innombrables passages de ses oeuvres, l'écrivain laisse percer la quête de l'homme. En cette première moitié de siècle qui a supporté deux guerres mondiales et qui a été témoin de nombreux autres conflits sociaux, les écrivains se sont interrogés sur la condition de l'homme dans le monde et ils ont tenté de la définir. Mais, alors que certains d'entre eux se faisaient, comme l'observe excellemment Vircondelet, « les spectateurs de l'abaissement, de l'échec et de la fameuse angoisse existentielle »<sup>125</sup> qu'ils percevaient comme le signe irrécusable de l'absurdité de notre condition, d'autres, comme Saint-Exupéry, ont repoussé la tentation du désespoir et tenté de remettre en place les pièces culbutées de l'échiquier. Constatant que « le monde d'aujourd'hui commence à craquer autour de nous » (*Terre des Hommes*), Saint-Exupéry a voulu redonner une finalité à la vie, il a essayé de définir « où loge la vérité de l'homme ? » et de situer sa place, dans le monde.

Aussi, comme le signale bien Vircondelet, au moment où *La Nausée* ou *L'Etranger* devaient représenter le fin du fin de la psychologie moderne, explique-t-on que l'oeuvre de Saint-

---

<sup>124</sup> *Ibidem*, p.11-12.

<sup>125</sup> *Ibidem*, p.46.

Exupéry ait sonné "démodé(e)" et sa littérature d'action, "manuel pour boy-scout" ou pour ces "jeunes sages", comme l'a prétendu Jean Cau.

Nous considérons que, bien au contraire, toute l'oeuvre de Saint-Exupéry, nourrie de l'action, reflète une profonde et constante quête de l'homme et du sens de la vie, en accord avec les circonstances historiques où elle a puisé son inspiration. Ayant vécu dans un milieu et à une époque qui l'ont mené à réfléchir sur des questions vitales comme le sens de l'existence et celui de la mort, le problème des relations humaines, la nature de l'amour et du bonheur, l'usage des biens matériels ou la finalité de l'homme en Dieu, l'auteur aura constamment cherché les réponses à ces questions, à travers un geste cognitif, sans cesse renouvelé, conjuguant action et écriture.

Le troisième indice que nous dégagerons comme renouvellement dans la réception de Saint-Exupéry se dédouble en deux manifestations.

La première, est la récente réédition de ses *Oeuvres complètes*, aux Editions de la Pléiade, sous la direction de Michel Autrand et de Michel Quesnel<sup>126</sup>. Poussant plus avant dans la recherche de nouvelles subtilités dans les textes de l'écrivain, le travail des deux critiques atteste bien les propos de légitimation que laisse percer Michel Autrand, affirmant, dans son introduction:

« *L'homme d'action, était d'abord un homme de papiers* ».

Mettant en relief des aspects spécifiquement littéraires dans les oeuvres qu'embrasse ce premier volume, réunissant des textes elucidatifs aussi bien quant à la "pratique" que quant à la "théorie" littéraire de l'écrivain, les deux directeurs apportent une lumière nouvelle à l'étude de l'oeuvre de Saint-Exupéry et ouvrent de nouvelles perspectives pour son approche.

La deuxième manifestation est un article du *Magazine Littéraire*. Nous le dégagerons pour des raisons déjà invoquées ci-dessus, à savoir, en ce qu'il constitue ce *discours critique* où est

---

<sup>126</sup> *Oeuvres Complètes* d'Antoine de Saint-Exupéry, Edition dirigée par Michel Autrand et Michel Quesnel, avec la collaboration de Frédéric d'Agay, Paul Bounin et Françoise Gerbod, Paris : La Pléiade, 1994, tome 1.

repérable « *l'horizon d'attente* » du moment, comme l'ont postulé les théoriciens de la réception et, plus récemment, Philippe Lejeune.

Le titre de ce texte, placé sous la rubrique « *Histoire Littéraire* »<sup>127</sup>, suggère bien l'avènement de nouveaux critères d'évaluation et d'interprétation de l'oeuvre de l'écrivain :

« *Saint-Exupéry, homme de lettres : longtemps prisonnier de sa légende d'aviateur, Saint-Exupéry, disparu voilà cinquante ans, reprend sa juste place : celle d'un grand écrivain.* »

Ce texte, tout en manifestant un accueil critique particulièrement favorable à l'ouvrage précédent, dont il salue le souffle rénovateur, confirme, à son tour, la réhabilitation esthétique de l'oeuvre de l'auteur.

Les quelques réflexions qui précèdent n'ont évidemment pas pour prétention de donner des réponses définitives ni d'épuiser l'ensemble des questions qu'il faudrait aborder dans un domaine aussi complexe comme la réception d'un auteur. Toutefois, quelques observations semblent pouvoir être tirées.

Pour des raisons historiques précises et pour des raisons de sociologie littéraire générale, Saint-Exupéry est de ces écrivains dont la vie posthume a été victime de la légende que la critique a presque unanimement forgée. Cette geste mytho-biographique peut s'expliquer, à la lumière des réflexions consignées dans les autres sections de ce chapitre, par le lien particulier qu'entretiennent les itinéraires diversifiées de la vie de l'auteur avec ses différentes oeuvres, qui semblent guidées par cet idéal qui revient comme un *leitmotiv* sous sa plume : « *Ecrire est une conséquence* ». En la période décisive de l'entre-deux-guerres, puis de la seconde guerre mondiale, où l'aviation représentait le champ par excellence des valeurs héroïques modernes, les écrits de Saint-Exupéry, nous l'avons vu, prenaient leur source directe dans les nombreuses expériences

---

<sup>127</sup> *Le Magazine Littéraire*, n° 322, juin. 1994, p. 83-85.

professionnelles de l'auteur. C'est pourquoi son oeuvre, où le partage entre le fait et la fiction devient parfois ténu, et qui permet encore de voir en raccourci la première moitié du siècle, aura surtout été reçue comme un témoignage vif et sincère du vécu.

Centré surtout sur les valeurs héroïques des personnages, chez lesquels on voyait une projection de l'auteur lui-même, le nombre élevé d'études *sur* l'auteur, qui prolifèrent dans les années qui suivent sa disparition, ont fait tort au texte lui-même et ont nui à une juste appréciation de l'oeuvre.

Pourtant, d'après l'observation de quelques textes critiques contemporains, il semble que ce déterminisme psychologique ( l'homme et l'oeuvre) soit progressivement abandonné et que l'on assiste aujourd'hui à une *relecture* de l'auteur, moins hypnotisée par l'élément biographique. Les indices dégagés d'un renouveau critique et l'intérêt persistant des lecteurs, viennent confirmer notre hypothèse de départ, à savoir qu'il est beaucoup à découvrir à propos de l'oeuvre de Saint-Exupéry.

Somme toute, c'est dans ces transformations diachroniques que connaît l'horizon d'attente de la critique ou, en d'autres termes, dans cette faculté de susciter des interprétations divergentes, dans l'espace et dans le temps, que réside toute la richesse et toute la fécondité de l'oeuvre d'art ou, pour le dire avec G. Genette<sup>128</sup>, sa « *transcendance* », dans la mesure où l'oeuvre d'art « *agit diversement selon les lieux, les époques, les individus* ».

---

<sup>128</sup> in *L'oeuvre de l'art : immanence et transcendance*, Paris : Seuil, 1994, Coll. "Poétique".

**DEUXIÈME PARTIE**

***TERRE DES HOMMES : UNE NOUVELLE POÉTIQUE DE L'ESPACE***

*Devant le papier, l'artiste se fait.*  
(Stéphane Mallarmé)

Passer des liens entre écriture et expérience vécue, tels que nous les avons analysés dans le chapitre précédent, à l'étude plus spécifique de *Terre des Hommes* est pour nous une étape tentante. En effet, si les expériences vécues, notamment dans le domaine de l'aviation, ont très largement inspiré les itinéraires de l'oeuvre entière de Saint-Exupéry, elles trouvent un écho particulier dans ce livre, véritable réservoir d'épisodes de la vie de l'auteur, et rapportés dans plusieurs biographies ou dans des histoires de l'aviation<sup>1</sup>. L'entrée à Latécoère aux débuts de l'aéropostale, le déchiffrement de la ligne Toulouse-Dakar puis celle de Buenos-Aires/Santiago du Chili, l'odyssée andine de Guillaumet, l'accident d'avion en plein désert de Libye et le sauvetage par un Bédouin, après cinq jours de marche, les reportages réalisés en Espagne ou en Russie, autant d'épisodes vécus par l'homme, Saint-Exupéry... Mais aussi et surtout, comme nous nous proposons de démontrer par la suite, autant de matériaux hétéroclites auxquels aura recours le romancier se proposant de composer un ensemble signifiant.

La citation de Mallarmé, que nous avons mise en épigraphe au présent chapitre, souligne bien la distance qui sépare tout écrivain de son oeuvre et combien toute mise en oeuvre textuelle implique un choix esthétique déterminé par le geste dynamique de l'artiste.

Si, comme nous l'avons référé précédemment, le nombre d'études *sur* l'auteur ont négligé d'importants traits de nature constitutive de l'oeuvre et ont fait tort à sa juste appréciation, *Terre des Hommes*, croyons-nous, convient particulièrement à l'analyse d'une nouvelle mise en place esthétique s'exerçant aussi bien au niveau de la composition thématique qu'à celui de la structure d'ensemble ou encore à celui de l'énonciation, à travers cet espace en incessant devenir, qui est celui de l'oeuvre littéraire. Clarifions nos propos : ayant vécu, en tant qu'aviateur, une expérience

---

<sup>1</sup> Entre autres, Eric Deschodt, *Saint-Exupéry*, Paris : Ed. Jean-Claude Lattès, 1980; Emmanuel Chadeau, *Saint-Exupéry, op. cit.*; *Ibidem*, *Le siècle de l'aviation*. Paris : Fayard, 1994; René Chambe, *Histoire de l'aviation, op. cit.*

nouvelle et moderne pour son époque, en symbiose parfaite avec « l'instrument le plus perfectionné qui soit au monde », ayant accumulé un écheveau d'aventures par ses voyages aux quatre coins du globe, l'écrivain aura, à son tour, créé une nouvelle poétique apte à les exprimer. Par le terme "poétique", nous nous attachons à la définition proposée par M. Angenot dans son *Glossaire pratique de la critique contemporaine*, soit l'«ensemble de principes esthétiques qui guident un écrivain dans son oeuvre»<sup>2</sup>, c'est-à-dire cette gamme de dispositifs stylistiques, thématiques et narratifs qui font l'être du texte ou, pour reprendre Genette<sup>3</sup>, sa « *littéarité constitutive* ».

Dans les itinéraires de l'écrivain, la publication de *Terre des Hommes* constitue une sorte de rebond littéraire, huit ans après le succès de *Vol de Nuit*<sup>4</sup>. Dans *Les cinq visages de Saint-Exupéry*, M. Pélissier rappelle comment André Gide, à l'époque traducteur de Conrad, aurait inspiré à l'auteur la construction de *Terre des Hommes* :

« Après ses deux premiers romans, je m'étais hasardé à lui dire : Pourquoi n'écririez-vous pas quelque chose qui ne serait pas un récit continu mais une sorte de /.../ bouquet, de gerbe, sans tenir compte des lieux et du temps, le groupement en divers chapitres des sensations, des émotions, des réflexions de l'aviateur, quelque chose d'analogue à ce que l'admirable *Mirror of the Sea* de Conrad est pour le marin ? »<sup>5</sup>.

la figure tutélaire de la NRF aurait encore ajouté :

« Saint-Exupéry ne connaissait pas encore ce livre lorsque commença *Terre des Hommes* de prendre forme dans son esprit. Et tout ce qu'il m'en lut, peu de mois ensuite, surpassait mes vœux, mon attente et mon espérance »<sup>6</sup>.

M. Pélissier souligne encore le lien entre *Terre des Hommes* et la production postérieure :

« Dès *Terre des Hommes* apparaît la structure qui se continuera désormais dans *Pilote de Guerre* et dans la *Lettre à un Otage* : Un récit ou (des récits) commentés, prétextes à méditations

---

<sup>2</sup> M. Angenot, *Glossaire pratique de la critique contemporaine*, Ville-la-Salle : Hurtubise, 1979, p. 155.

<sup>3</sup> in *Fiction et Diction*, op. cit., p.32.

<sup>4</sup> En pleine période de consécration littéraire, Saint-Exupéry se débat en effet contre une crise d'impuissance créatrice dont rend compte Emmanuel Chadeau : « *Le jeune romancier certes, écrit. comme on le dit, il est en recherche. Il griffonne beaucoup, mais peu de choses sont publiables jusqu'en 1935, ou données par lui à publier* » (Saint-Exupéry, op. cit., p. 202).

<sup>5</sup> M. Pélissier, *Les cinq visages de Saint-Exupéry*, Paris : Flammarion, 1951, p.68.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

ou à rappels de souvenirs. Ces trois livres sont construits comme la conversation de Saint-Exupéry qui suspendait au fil d'une histoire, des développements imprévus »<sup>7</sup>.

Pourtant, malgré sa composition hétéroclite et sa structure peu conventionnelle, ce livre apparaît superbement articulé, autour de huit chapitres de longueur inégale, construits par un nombre variable de fragments, indépendants entre eux - au sens où chacun constitue une unité autonome, un espace signifiant - distinct les uns des autres mais s'unifiant solidairement par l'activité omniprésente du narrateur, transformant admirablement l'authentique en fiction; juxtaposant des séquences narratives sans lien apparent et sans fixation rigide du temps ou de l'espace; tissant le tout dans l'espace personnel de l'écriture.

Envisageant une "nouvelle poétique de l'espace" dans *Terre des Hommes*, nous nous situons en deçà et au-delà des perspectives ouvertes par les études qui se sont attachées à cette notion, de Bachelard à Weisgerber. Rappelons-les brièvement en les réduisant à l'essentiel.

En 1957, Gaston Bachelard a proposé, dans *Poétique de l'espace*, une étude de l'image poétique qu'il conçoit comme la perception de l'espace réel par son auteur et surtout comme signification mentale de cette représentation. Ainsi, quand il analyse la représentation de la maison, du nid ou de la coquille, l'auteur vise-t-il proposer une "topoanalyse" qui serait « l'étude psychologique systématique des sites de notre vie intime »<sup>8</sup>.

Cette perspective d'analyse appliquée au roman permet de décrire certains mécanismes psychologiques qui interviennent dans la conscience d'un écrivain et d'expliquer le choix de certaines formes littéraires. C'est ce qu'a fait Georges Matoré<sup>9</sup>, accompagnant le développement des métaphores spatiales et leurs manifestations sensorielles - visuelles et tactiles - chez des écrivains contemporains. L'étude statistique des couleurs préférées d'auteurs tels que Claudel,

---

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris : P.U.F., 1957, "Bibliothèque de philosophie contemporaine".

<sup>9</sup> Dans un ouvrage qu'il dédie à Bachelard : *L'espace humain, l'expression de l'espace dans la vie, la pensée et l'art contemporains*, Paris : Ed. du Vieux Colombier, 1962.

Camus, Gracq et Saint-Exupéry aboutit à la constatation de la récurrence significative de termes désignant la luminosité. Matoré attribue ce phénomène à l'importance de l'expression de la vie physiologique du sujet observant, qu'il considère corrélative à une mise entre parenthèses de la représentation fidèle de l'objet dans la mesure où :

*«... ce ne sont plus les qualités intrinsèques de celui-ci qui le déterminent, ce sont les rapports qu'il noue avec le monde et avant tout avec nous mêmes, et qui sont ici définies par l'éclairage, c'est-à-dire par la situation de l'objet dans le champ visuel de l'observateur »<sup>10</sup>.*

Cette conception de l'espace à implications psychologique ou philosophique n'intéressera pas directement notre propos. Par contre, Genette semble ouvrir de nouvelles voies lorsqu'il affirme, en 1969 dans « La littérature et l'espace », l'existence de :

*« quelque chose comme une spatialité active et non passive, signifiante et non signifiée, propre à la littérature, spécifique à la littérature, une spatialité représentative et non représentée »<sup>11</sup>.*

S'attachant à l'oeuvre de Marcel Proust, Georges Poulet envisage l'étude de « l'espace proustien »<sup>12</sup> dans ses relations avec cette notion qui lui est étroitement corrélative : le temps.

Partant d'une remarque de Bergson selon laquelle « nous projetons le temps dans l'espace », l'auteur montre que l'écrivain de *La recherche* a fait de cette métamorphose « un des principes de son art » en une juxtaposition, « un espace esthétique où en s'ordonnant les moments et les lieux forment l'oeuvre d'art ». La mise en relief de schèmes spatiaux à travers l'étude des relations entre les personnages et les lieux qui leur donnent leur support, celle de la tâche de « localisation » qu'opère la conscience en mouvement pour fixer les souvenirs, l'action magique du voyage pour retrouver l'espace perdu, parallèle au temps perdu, conduit à dégager la forme spatiale sous-jacente à la construction d' *A la recherche du temps perdu*. Ce faisant, G. Poulet apporte une nouvelle dimension aux deux notions clé de l'univers proustien : le temps et la mémoire, tout en assignant à la notion d' "espace" un statut littéraire spécifique qui légitime

---

<sup>10</sup> *L'espace humain, op. cit.*, p.22.

<sup>11</sup> Article inclus dans *Figures II*, Paris, Seuil, 1969. pp. 43-48 (la citation se trouve page 44).

<sup>12</sup> Dans son livre portant ce même titre, *L'espace proustien*, Paris : Gallimard, 1963, Coll. "Tel".

pleinement son utilisation dans la théorisation scientifique et en particulier dans l'analyse littéraire.

Dans le même ordre d'idées, Jean Weisgerber<sup>13</sup> souligne à son tour que, si l'organisation du défilement du temps est incontestablement une caractéristique essentielle de la narrativité et imprègne à la narration son caractère dynamique, l'espace constitue, lui, « *une des matières premières de la texture romanesque* » dans la mesure où - comme le montre l'auteur parcourant une série significative de romans - il apparaît étroitement lié non seulement au « *point de vue* » ou au temps de l'intrigue mais encore :

« *à une foule de problèmes stylistiques, psychologiques, thématiques qui, sans posséder de qualités spatiales à l'origine, en acquièrent cependant en littérature comme dans le langage quotidien* »<sup>14</sup>.

Ceci posé, on vérifie pourtant que, dans de telles conceptions, la question de l'espace aura surtout été envisagée comme le problème de la représentation de l'espace. Cette perspective n'intéressera pas directement notre étude.

En fait, l'espace, lorsqu'il advient, dans une oeuvre, est à l'intersection de l'espace du monde et de l'acte par lequel l'écrivain lui donne une existence esthétique. Il est, pour ainsi dire, reformé dans une structure objective. Suivant cette ligne d'approche, traiter la question de l'espace dans *Terre des Hommes* revêt un intérêt particulier dans la mesure où cette oeuvre offre, du point de vue de sa composition, un habile agencement d'espaces - même s'ils ne sont que métaphoriquement des espaces - : récits, souvenirs, réflexions que l'auteur organise et réabsorbe dans l'univers romanesque, un univers qui, comme le signalent R. Bourneuf et R. Ouellet, est :

« *... distinct du monde réel où nous vivons, dont il faut chercher le sens à travers les formes qui les constituent* »<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> Dès l'introduction de son ouvrage *L'espace romanesque*, Neuchâtel : L'Age d'Homme, 1978.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p.13.

<sup>15</sup> *L'univers du roman*, Paris : P.U.F., 1972, p 174.

Ainsi, à l'encontre des *a priori* critiques qui ont enclos l'oeuvre de l'écrivain de légende dans des formules mais sans vraiment en offrir d'études littéraires, nous attacherons-nous aux structures qui informent la composition et la réception de *Terre des Hommes* et en font une oeuvre esthétiquement singulière, née au carrefour de la mémoire et de l'oubli, de la plus intense lumière du jour et de l'obscurité nocturne, de la raison et de la divagation de l'esprit.

C'est pourquoi, en-deçà et au-delà de ces apports théoriques, notre lecture propose une démarche analytique qui envisage l'espace romanesque, tel qu'il est vécu par les deux instances qui y exercent des fonctions significatives : le narrateur et le lecteur. Le premier, dans ses rapports soit à l'histoire, telle qu'elle transparaît dans le récit, soit au discours, tel qu'il donne à voir le "je" comme instance narrative, productrice de la narration, porteuse d'une axiologie qui renvoie à celle de l'auteur.

Mais encore, la traversée des itinéraires textuels suppose une attitude coopérative de la part du Lecteur-Modèle<sup>16</sup>. Ce dernier, doté d'un certain répertoire culturel, historique et littéraire et muni d'une certaine "*compétence intertextuelle*"<sup>17</sup>, pourra inférer le croisement avec d'autres textes, en déchiffrant les indices référentiels - tel qu'il se manifeste au niveau des thèmes, des motifs, des situations, des personnages - qui reviennent d'une oeuvre à l'autre.

---

<sup>16</sup> Notion que nous empruntons à Umberto Eco et qu'il a développée dans *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, *op. cit.* Nous pouvons la synthétiser ainsi : le lecteur qui lit le texte de la façon dont ce dernier a été conçu pour la lecture.

<sup>17</sup> Selon les termes de Umberto Eco, dans le même ouvrage, p. 87.

## 1. Espace(s) narratif(s) : l'affrontement narrateur/narration

Envisageant les rapports de la littérature au réel, Auerbach a postulé que la représentation romanesque est une "*interprétation du réel*" et que ses modalités sont historiquement variables<sup>18</sup>.

Plus récemment, dans le cadre de ses travaux de sémiotique romanesque appliquée à l'analyse de l'évolution du roman moderne, Wladimir Krysinski propose la notion d'"*incision sémiotique*" qui

« se produit chaque fois qu'un sujet d'énonciation verbalise esthétiquement /.../ le contenu dialectalisé du social et du réel aux prises avec l'individuel et le subjectif »<sup>19</sup>.

pprenant à notre usage la notion de l'auteur, il s'avère pertinent d'envisager, au delà des liens - toujours contraignants pour le romancier mais davantage encore pour le critique - qu'entretient le roman avec la réalité, l'affrontement *sui generis* du narrateur à son référent immédiat : la narration. En d'autres termes, nous dirons que, de son affrontement à la réalité, de la multiplicité de références qu'elle lui propose, le narrateur dégage des rapports complexes et organise les modalités de la narration, créant un système signifiant nouveau, décalé par rapport au monde mais prenant des configurations proches des systèmes référentiels de la réalité.

Et il faut encore référer le rôle prépondérant que W. Krysinski attribue au narrateur dans l'espace évolutif du roman moderne. Loin d'être un simple "*être de papier*"<sup>20</sup>, on assiste plutôt, selon ce théoricien, à son hégémonie progressive dans l'aire évolutive du roman moderne. Nous nous détiendrons donc un instant sur cette homologie narrateur = auteur, d'après la théorisation qu'en propose ce comparatiste.

L'auteur offre, en effet, une remarquable théorie de la textualité romanesque fondée sur une sémiotique diachronique dans le but de saisir l'évolution du roman moderne, à partir d'une

---

<sup>18</sup> E. Auerbach, *Mimesis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, op.cit., p. 549.

<sup>19</sup> Dans son ouvrage *Carrefours de Signes, Essais sur le roman moderne*, La Haye/Paris/New York : Mouton Editeur, 1981, Coll. "Approaches to Semiotics", n° 61, p.17.

<sup>20</sup> Selon la célèbre formule proposée par Roland Barthes dans son « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, n° 8, 1966, p. 19 (cité par W. Krysinski, op. cit, p.134).

vaste série internationale de textes s'étalant sur plus d'un siècle de production romanesque. L'unité des treize essais qui constituent l'ouvrage est assurée par l'étude des rapports du narrateur au récit. En s'interrogeant très justement sur « *les ambiguïtés théoriques du narrateur* » et à l'encontre de l'affirmation catégorique de W. Kaiser « *la mort du narrateur c'est la mort du roman* », l'étude de la série mentionnée permet à Krysinski de mettre en relief « *ses métamorphoses sémiotiques dans l'aire référentielle et méta-linguistique du roman* », forme variable et facilement adaptable aux conditions de sa production. Ainsi, l'auteur avance-t-il la notion opératoire de *narrateur-sémiotique*, « *diseur de l'auteur* »<sup>21</sup>, dans la mesure où, comme l'explique Krysinski, celui-là véhicule, dans l'espace romanesque, un système de valeurs - humaines et esthétiques - parallèles à celles de l'auteur. L'évolution du roman moderne montre en effet que la croissance des romans est parallèle aux commentaires et aux méta-textes produits par les romanciers eux-mêmes, non seulement sur leurs textes mais sur toute une problématique significative du point de vue de la reconstitution de leurs valeurs esthétiques, sociales, philosophiques<sup>22</sup>. Cette formule de Krysinski synthétise bien la thèse motrice de son ouvrage :

« *Le système des narrateurs apparents et textuellement constitués renvoie aux systèmes axiologiques des auteurs* »<sup>23</sup>.

Une telle désambiguïsation de la figure du narrateur passe par la mise en évidence du caractère « polytropique » de la voix narrative. En effet, la structure *auteur vs narrateur* permet de situer le texte dans une perspective de déplacement par lequel « *l'auteur est relayé par le*

---

<sup>21</sup> Nous faisons allusion au titre de l'article polémique de l'auteur, à ce sujet et qui annonce, dès 1977, la thèse développée dans *Carrefours de Signes* : « The Narrator as a Sayer of the Author » in *Strumenti Critici - Rivista quadrimestrale di cultura e critica letteraria*, 32-33, Giugno 1977, pp. 44-89.

<sup>22</sup> Dans le chapitre « les fonctions et les modalités du narrateur », partant de l'étude de *Cosmos de Gombrowicz*, l'auteur propose une révision systématique des fonctions significatives qu'exerce le "je" narratif et aboutit à la prégnance de la fonction idéologique dans l'espace évolutif du roman moderne. En effet, comme questionne pertinemment Krysinski « le "je" de Meursault exprime-t-il sa propre idéologie ou celle de Camus? Le "je" de Molloy est-il porteur de l'idéologie du narrateur ou de celle de l'auteur? » (*Carrefours de Signes*, p. 287).

<sup>23</sup> *Carrefours de signes*, p.119.

narrateur auquel il délègue son rôle discursif dans le texte »<sup>24</sup> afin de transmettre des valeurs esthétiques, sociales, philosophiques. De ce fait, les éléments stochastiques du texte - d'ordre stylistique ou de composition textuelle - dévoilent une perspective narrative, une idéologie et une axiologie qui renvoient, en définitive, à l'auteur, véritable « *sujet de l'énonciation polytropique* ».

La démarche narrative est donc inconcevable sans un investissement subjectif de la part de l'auteur, que le niveau superficiel du texte ne manifeste pas. Il y a donc, entre l'auteur et le narrateur, une sorte de *protocole* que nous croyons pouvoir formuler de la façon qui suit :

- l'auteur se situe au point d'émergence du sujet qui implique et oriente le choix spécifique d'un certain type de narrateur;
- le narrateur impose à son tour à l'auteur la contrainte d'une individualité plus appuyée sur les rapports différentiels des modalités narratives à l'oeuvre dans ce texte.

L'auteur choisit ainsi le narrateur, sorte de *persona* du discours, dans la mesure où il concrétise, formellement, ce que lui, auteur, se propose de dire à l'instance qui devra accomplir le geste interprétatif du texte : le lecteur.

Notre analyse essaiera, à la lumière de ces considérations théoriques, de cerner les procédés qui informent la composition et la réception de *Terre des Hommes*, en parcourant ce vaste et complexe réseau d'espaces coexistant dans l'univers textuel : espaces narratifs, communicatifs et intertextuels. Le titre « Poétique de l'espace » met l'accent sur le propos que nous nous sommes assignés. Nous envisageons l'originalité de ce "roman" sur l'aviation, dont l'axe structurant est la conquête d'un espace, littérairement représenté<sup>25</sup>, l'organisation hybride de son espace textuel, où se croisent l'Histoire et la fiction, le souvenir et la réflexion, *l'histoire* et le *discours*, sans cesse rapprochés par une démarche cognitive à laquelle vient participer, à son tour, le lecteur.

---

<sup>24</sup> *Ibidem*, p.129.

<sup>25</sup> En effet, le thème du raid est omniprésent dans *Terre des Hommes*. Il met en scène la contraction de l'espace, l'aptitude à joindre deux points de la surface terrestre en accomplissant une trajectoire.

### 1.1. La médiation subjective et l'importance de la mémoire

« *J'ai toujours, devant mes yeux, l'image de ma première nuit de vol en Argentine...* ».

Ainsi annonce l'auteur, dès l'Introduction du livre, l'importance de la reviviscence du souvenir dans la démarche créatrice de *Terre des Hommes*.

L'oeuvre prend son essor sur l'évocation des débuts de l'aviateur et se boucle sur un retour à ses impressions de débutant. Entre ces deux bornes du récit, souvenirs et réflexions se succèdent, médiatisés par la présence du *je* narrateur et son activité démiurgique, dans un va-et-vient constant entre le passé et le présent, entre *l'histoire* et le *discours*<sup>26</sup>.

Saint-Exupéry écrit avec sa mémoire. C'est pourquoi les événements racontés semblent défiler sous sa plume tels qu'ils surgissent dans la conscience du sujet-narrateur. C'est de ce monde intérieur, de ce monde du souvenir, entièrement subjectif, qu'émerge la construction de l'oeuvre, en une succession d'évocations distinctes, dont la reviviscence conduit toujours au temps corrélatif de l'écriture. Les observations suivantes de Michel Autrand nous paraissent très justes quand il se réfère au rôle du souvenir dans le texte :

« ... *il noue l'espace et le temps. Il permet l'accès au domaine enchanté d'une écriture aussi libre que la mémoire qui la régit* »<sup>27</sup>.

Voyage dans le souvenir, *Terre des Hommes* offre la particularité de ne pas être le fruit d'une imagination hasardeuse mais la mise en scène des expériences authentiques conservées dans la mémoire, recrées dans un espace autre : celui de l'écriture. Il ne s'agit pas, pour nous, de vouloir placer des informations biographiques, mais de solliciter ce qui explique ou éclaire le mobile de l'oeuvre. Comme nous l'avons signalé plus haut, l'évocation autobiographique fournit au roman la plupart de ses charnières; à l'image de l'oeuvre entière, par la façon dont l'Histoire

---

<sup>26</sup> Nous suivons l'opposition proposée par Emile Benveniste dans son étude sur « Les relations de temps dans le verbe français », *Problèmes de linguistique générale*, I, Paris : Gallimard, 1966, coll. "Tel" pp.237-250.

<sup>27</sup> in « Une lecture de *Terre des Hommes* », *Saint-Exupéry, le sens d'une vie*, dir. d'Alain Cadix, Paris : Le Cherche Midi Editeur, 1994, p.133.

s'inscrit dans la fiction pour en garantir l'authenticité, *Terre des Hommes* rend parfois ténue la ligne de partage entre un discours et l'autre.

Toutefois, si sur ce point les oeuvres de Saint-Exupéry se répondent, suivant, comme à la trace, les itinéraires de la vie de l'auteur, la prédominance d'un sujet de l'énonciation dans *Terre des Hommes* marque une rupture avec la production antérieure, *Courrier Sud* et *Vol de Nuit*, écrits à la troisième personne.

On peut déceler, dès l'incipit de celle-là, de précieuses informations non seulement sur l'*histoire* - c'est-à-dire la matière du récit proprement dite, déterminée par l'enchaînement logique des diverses séquences - mais aussi sur la *narration*, soit, la forme d'organisation que choisit le narrateur pour présenter les diverses séquences du récit :

« *C'était en 1926. Je venais d'entrer comme jeune pilote de ligne à la Société Latécoère, qui assura, avant l'Aéropostale, puis Air France, la liaison Toulouse-Dakar* ».

La narration débute à la première personne, le narrateur optant nettement pour une évocation rétrospective. Les noms propres de lieux, la mention d'une date, associés aux déictiques *ce/je* fournissent un cadrage spatio-temporel et rendent compte de la présence d'une instance énonciatrice repérable, qui vient authentifier l'énoncé, mais aussi du décalage spatio-temporel par rapport à l'histoire. En termes genettiens, nous sommes donc en présence d'une narration homodiégétique *ultérieure*<sup>28</sup>. La fonction testimoniale est parfaitement assumée étant donné que l'instance narratrice s'est fondue dans celle du témoin; l'événement passé a donc été rappelé par l'écriture, réabsorbé dans l'univers fictionnel.

La première phrase pose un fixage temporel : le moment où les événements racontés sont censés se dérouler, associé, dès la phrase suivante, au motif de l'entrée dans le lieu-pivot des futurs déplacements. Remarquons d'ores et déjà que ce lieu, parfaitement identifié par le patronyme Société Latécoère, dépasse la fonction référentielle du récit et acquiert un rôle diégétique précis et

---

<sup>28</sup> Selon la terminologie développée par l'auteur dans *Figures III*, *op. cit.*, p. 229.

fonctionnel dans la mesure où il constitue le pivot d'accès à l'espace général de l'action : les vols entre Toulouse et Dakar, toponymes qui balisent le *trajet*, en accord sémantique avec le référent posé dans le titre du chapitre : « La Ligne ». Pourtant, la date 1926 ne fixe pas le temps, puisque, dès la phrase suivante, avec la mention de l'Aéropostale et celle d'Air France (créée en 1933), le temps s'étire pendant plusieurs années, un mouvement narratif que Genette désigne de *sommaire* et auquel, comme l'observe l'auteur, « *ressortissent /.../ la plupart des segments rétrospectifs* »<sup>29</sup>. Cette réduction du récit dévoile en outre une omniscience narrative de la part d'un narrateur distancé spatio-temporellement des événements racontés. Le choix de l'imparfait implique également cette antériorité de l'histoire par rapport à la narration et donc l'importance de la mémoire. Aussi, deux paragraphes plus loin, pouvons-nous dégager la première occurrence d'un énoncé dans lequel le locuteur multiplie les références à l'acte d'énonciation :

« *Je me souviens ainsi d'un retour de Bury, qui se tua depuis dans les Corbières* ».

Le choix du présent de l'indicatif suppose le recours au système du discours qui régit effectivement l'écriture du roman et offre un facteur de cohésion à *Terre des Hommes*, en dépit de sa discontinuité structurelle. Cette formule révèle en outre la médiation subjective d'un *je* de l'énonciation, personne grammaticale sur laquelle viennent s'axer les énoncés et assumant un rôle agrégateur des souvenirs fragmentés d'une vie. L'activité mémorielle du sujet guide ainsi la narration et devient un facteur d'émancipation du *discours* par rapport à *l'histoire*. Dans le seul premier chapitre narrant "le premier courrier" du narrateur autodiégétique, nous pouvons dégager cette même alternance des deux systèmes, renforcée par la présence massive de *déictiques* qui, comme l'a bien mis en évidence C. Kerbrat-Orecchioni<sup>30</sup>, renvoient à la subjectivité du locuteur.

---

<sup>29</sup> *Ibidem*, pp. 130-131.

<sup>30</sup> Dans *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*. Dans les pages consacrées aux déictiques, l'auteur propose la définition suivante : « *Ce sont les unités linguistiques dont le fonctionnement sémantico-référentiel (...) implique une prise en considération de certains des éléments constitutifs de la situation de communication, à savoir :*

- *le rôle que prennent dans le procès d'énonciation les actants de l'énoncé,*  
- *la situation spatio-temporelle du locuteur et éventuellement de l'allocutaire* » (p. 36).

Leur relevé rend compte de cette présence du sujet du discours et donc d'un narrateur sujet de l'énonciation central, "diseur de l'auteur" et médiatisant les rapports entre le passé et le présent, le hors texte et le texte, en fonction de son projet cognitif (nous soulignons) :

- « *Les moteurs, à cette époque-là, n'offraient point la sécurité qu'offrent les moteurs d'aujourd'hui.* » (p.13);  
« *Quand je sortis de ce bureau,* » (p.14);  
« *Ce vieil omnibus a disparu, mais son austérité, son inconfort sont restés vivants dans mon souvenir. /.../ Et je me souviens d'y avoir appris, trois ans plus tard /.../ la mort du pilote Lécrivain,* » (p.19);  
« *Ainsi voyage aujourd'hui l'équipage.* » (p.22);  
« *Je me souviens aussi de l'une de ces heures où l'on franchit les lisières du monde réel.* » (p.23);

ou encore, la référence au lapsus mémoriel de l'énonciateur s'incluant sans gêne dans le récit :

« *Appareil que pilotez n'est-il pas le F... (J'ai oublié l'immatriculation). - Oui. - Alors disposez encore de deux heures d'essence* » (p.29).

De ce relevé non exhaustif, nous pouvons encore déceler de multiples marques signalant la contiguïté d'un *temps du discours* et d'un *temps de l'histoire*. Il y a, tout d'abord, le mécanisme des formes grammaticales, notamment les pronoms personnels et le système verbal. L'emploi récurrent des pronoms personnels de la première personne, "je", auquel il faut associer la forme verbale "me souviens" implique bien une mobilité, une activité mémorielle. Cette construction renvoie au moment de la narration et montre que celle-ci est dépendante d'une conscience qui réorganise subjectivement les événements avec un but cognitif : celui d'en conférer un sens. Le premier exemple cité clarifiera le procédé : après l'évocation de l'entrée à Latécoère, au début du roman, la transition par le système du discours s'avère nécessaire pour enchaîner un mini-récit illustrant le "respect des anciens" qui sous-tend les débuts du texte, comme le souligne d'ailleurs l'adverbe "ainsi" :

« *Je me souviens ainsi d'un retour de Bury, qui se tua depuis dans les Corbières* ».

L'utilisation du déictique temporel *aujourd'hui*, parfois associé au déictique démonstratif *ce*, qui rend compte, à son tour, du surgissement corrélatif de l'écriture. L'inclusion de commentaires émis personnellement par l'auteur au moment de la narration dévoile encore l'interférence de son

*discours* dans le récit. Par ce geste, temps, espace et personnes sont rapportés à la situation d'énonciation.

Ces ruptures dans le récit, ces interventions à compte d'auteur, sont omniprésentes au long du texte et mettent en évidence la question complexe du statut du narrateur et de ses rapports avec l'auteur. Dans le sillage des thèses avancées par Wladimir Krysiniski dans *Carrefours des Signes* quant au caractère "polytrophique" de la voix narrative dans l'aire évolutive du roman moderne, nous suggérerons que nous sommes en présence, dans *Terre des Hommes*, d'un auteur qui adopte une démarche narrative selon une perspective de déplacement par lequel « *le sujet constitué en narrateur est un sujet du je parle révélé par la voix inaudible du je suis »<sup>31</sup>. En effet, les irrptions récurrentes du temps de l'écriture - c'est-à-dire du moment à partir duquel s'organise le récit - témoignent de la souplesse magistrale dont l'un et l'autre se rejoignent le temps de l'écriture.*

L'exemple suivant montre bien comment l'émission des messages narratifs et discursifs renvoie au sujet d'énonciation engagé dans le discours.

Des nombreux "lieux de mémoire" qui traversent *Terre des Hommes*, la phrase ci-dessous, introduit, au sein de l'évocation des pannes en plein désert, un souvenir particulier : celui d'un songe, conduisant le protagoniste aux profondeurs les plus cachées de son enfance :

« *Sur une assise de minéraux, un songe est un miracle. Et je me souviens d'un songe* » (p.62).

En fait, cet affleurement du passé, corrélatif au moment de l'écriture - comme le montre la formule au présent du *discours* - va se doubler d'un souvenir second : la remémoration d'un lieu de l'enfance par le personnage autodiégétique, au niveau de *l'histoire*. Prenons le passage en question, avant d'en proposer une analyse.

---

<sup>31</sup> *Carrefours de Signes, op. cit.*, p. 132.

*« Et je méditai sur ma condition, perdu dans le désert et menacé, nu entre le sable et les étoiles, éloigné des pôles de ma vie par trop de silence/.../.*

*Et cependant je me découvris plein de songes.*

*Ils me vinrent sans bruit, comme des eaux de source, et je ne compris pas, tout d'abord, la douceur qui m'envahissait. Il n'y eut point de voix, ni d'images, mais le sentiment d'une présence, d'une amitié très proche et déjà à demi devinée. Puis, je compris et je m'abandonnai, les yeux fermés, aux enchantements de ma mémoire.*

*Il était, quelque part, un parc chargé de sapins noirs et de tilleuls, et une vieille maison que j'aimais. Peu importait qu'elle fut éloignée ou proche, qu'elle ne pût ni me réchauffer dans ma chair ni m'abriter, réduite ici au rôle du songe: il suffisait qu'elle existât pour remplir ma nuit de sa présence. Je n'étais plus ce corps échoué sur une grève, je m'orientais, j'étais l'enfant de cette maison, plein du souvenir de ses odeurs, plein de la fraîcheur de ses vestibules, plein des voix qui l'avaient animée. Et jusqu'au chant des grenouilles dans les mares qui venait ici me rejoindre. J'avais besoin de ces mille repères pour me reconnaître moi-même, pour découvrir de quelles absences était fait le goût de ce désert, pour trouver un sens à ce silence fait de mille silences, où les grenouilles même se taisaient.*

*Non, je ne logeais plus entre le sable et les étoiles. Je ne recevais plus du décor qu'un message froid. Et ce goût même d'éternité que j'avais cru tenir de lui j'en découvrais maintenant l'origine. Je revoyais les grandes armoires solennelles de la maison. Elles s'entrouvraient sur des piles de draps blancs comme neige. Elles s'entrouvraient sur des provisions glacées de neige. La vieille gouvernante trottait comme un rat de l'une à l'autre, toujours vérifiant, dépliant, repliant, recomptant le linge blanchi, s'écriant : « Ah ! mon Dieu, quel malheur » , à chaque signe d'une usure qui menaçait l'éternité de la maison, aussitôt courant se brûler les yeux sous quelque lampe, à réparer la trame de ces nappes d'autel, à ravauder ces voiles de trois mâts, à servir je ne sais quoi de plus grand qu'elle, un Dieu ou un navire » (T.H., pp. 63-65).*

La narration de l'épisode vécu prend essor sur une énonciation à la première personne, *je*, associée au couple perfectif/imperfectif, comme il convient au système de *l'histoire* (soit, la forme verbale de premier plan, le passé simple *méditai*, les autres formes verbales, "d'arrière plan" étant pour la plupart à l'imparfait).

Remarquons aussi que l'atmosphère extérieure n'est décrite que par l'effet qu'elle exerce sur le protagoniste : il se sent "*perdu dans le désert*" et "*menacé, nu entre le sable et les étoiles*". Dès lors, le désert n'est pas décrit ou représenté mais évoqué par le sentiment de solitude qu'il (a) produit sur le pilote et, de ce fait, l'étendue spatiale est traduite de façon intensive en termes de silence (« *éloigné des pôles de ma vie par trop de silence* »).

Or, il est aisé de remarquer - ne serait-ce que par la gestion de l'espace textuel - que cet espace extérieur ne pèse guère lourd à côté d'un autre espace qui va lui faire concurrence, dès le paragraphe suivant : un espace intérieur, celui du songe.

La phrase-paragraphe commençant par : « *Et cependant je me découvris plein de songes...* » assure la rupture avec l'état de manque précédent, comme l'indique le connecteur concessif. A la sensation de vide - humain et végétal - dénoncée plus haut, vient ainsi contraster la plénitude des songes, dont la douce montée chez le personnage est suggestivement comparée à des "eaux de source", symbole de fécondité<sup>32</sup>.

Le thème dominant du troisième paragraphe devient donc ce "sentiment d'une présence", auquel s'abandonne progressivement le pilote, par le biais du songe et de la mémoire, ce qui vient meubler le manque initial. Le rythme du texte sous-tend cet essor progressif de l'abandon au souvenir. Remarquons que la phrase devient plus longue, les virgules rythmant les sensations ressenties par le personnage. Le champ lexical et thématique de la plénitude - amorcé au paragraphe précédent par l'adjectif *plein* - est complété par l'occurrence du substantif *présence* (l'adjectif comme le nom reviendront souvent dans le paragraphe suivant) et de l'adjectif *proche*. On retrouve d'ailleurs le même phénomène d'élargissement sur le plan des allitérations en /m/ et des assonances en [o] [u] tout comme les nasales en [ɛ̃] [ɑ̃] [ɔ̃] qui allongent expressivement les syllabes et peuvent suggérer le climat de volupté qui imprègne le passage :

« *Ils me vinrent sans bruit, comme des eaux de source et je ne compris pas, tout d'abord, la douceur qui m'envahissait...* ».

Dès le paragraphe suivant, un autre espace - la maison natale - et un autre temps - l'enfance - viennent se superposer à la chronotopie<sup>33</sup> initiale. Nous schématiserons ainsi cette concurrence :

---

<sup>32</sup> Cette image d'eau douce et pénétrante suggère déjà une valeur mystique qui se précisera dans *Le Petit Prince* (cf. chap. XXIV : le huitième jour de panne, l'eau du puits merveilleux rencontré en plein désert par le pilote et son jeune ami est aussi « douce comme une fête /.../ bonne pour le cœur, comme un cadeau » (p.81).

<sup>33</sup> Suivant la notion forgée par M. Bakhtine se référant à la forte corrélation de ces deux catégories fondamentales du roman : « ce qui se traduit littérairement par "temps/espace : la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels telle qu'elle est assimilée par la littérature », in *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Gallimard, 1978, p. 237.

Désert (paysage extérieur) :	<u>Espace</u> : vide	↗	<u>Temps</u> : présent
Songe/souvenir (paysage intérieur) :	<u>Espace</u> : plein	↘	<u>Temps</u> : passé

On s'attachera à présent à montrer la manifestation des deux mouvements qui, peu à peu, s'interpénètrent dans la conscience du narrateur autodiégétique.

Tout d'abord, il est évident, au début du troisième paragraphe, que la perspective temporelle change radicalement : elle n'est plus prospective - comme l'indiquait le choix du conditionnel dans la scène initiale mais rétrospective : il s'agit de reconstruire le passé à travers le présent. Aussi, l'imparfait prend-il le relais du passé simple, tout en plaçant la scène dans une durée continue, sans début ni terme définis. Le choix de ce système imperfectif, par sa valeur de "présent du passé" rend présent un espace plein - "chargé"- de vie végétale, animale et humaine, nettement opposé au vide infini et sans relief du désert (« *Un parc chargé de sapins noirs et de tilleuls et une vieille maison que j'aimais* ») et, un peu plus loin, un amalgame de sensations seront évoquées comme synécdoque de maison : « *ses odeurs/ la fraîcheur de ses vestibules/ les voix /le chant des grenouilles dans les mares...* ».

Il est d'ores et déjà intéressant de remarquer que le songe introduit dans le passage non la narration d'un autre récit qui viendrait s'enchâsser dans le récit principal - procédé narratif habituel - mais bien la description d'un souvenir qui émerge des profondeurs les plus cachées du sujet, sans pour autant effacer les marques renvoyant à l'instance d'énonciation et, donc, à la situation de carence présentée initialement.

La composition du passage est donc liée à l'imbrication des deux décors et des deux temps. La conscience de la situation de manque demeure, comme le révèle la récurrence des repérages personnels et déictiques, renvoyant au même sujet de l'énonciation du début du passage : ainsi, la maison est « *réduite ici au rôle du songe* » et le chant des grenouilles « *venait ici me rejoindre* ». Le narrateur, certes, jouit d'un nouvel état d'esprit, comme le signale la négation de la situation de départ quoique nuancée aspectuellement par l'imperfectivité :

« *Je n'étais plus ce corps échoué sur une grève...* ».

La structure énumérative de cette longue phrase mime le *crescendo* de l'affirmation de soi, l'exaltation d'un sentiment de victoire et de plénitude, imprégné de sensations olfactives, tactiles et auditives qu'allongent et adoucissent les assonances nasales :

« *Je m'orientais, j'étais l'enfant de cette maison, **plein** du souvenir de ses odeurs, **plein** de la fraîcheur de ses vestibules, **plein** des voix qui l'avaient animée ...* ».

Là encore, le mode d'énonciation narrative du récit ne se dissocie point de la situation d'énonciation initiale, s'organisant plutôt à partir de la conscience du protagoniste, par une "focalisation interne". De ce fait, les deux plans spatio-temporels en jeu, le monde magique de l'enfance // l'aride réalité, se superposent plus qu'ils ne s'excluent.

Un peu plus loin, la même structure énumérative repérée aux lignes précédentes revient, assurée par une répétition anaphorique rythmant assonances nasales et allitérations en /s/ à valeur d'insistance :

« *POUR me reconnaître moi-même, POUR découvrir de quelles absences était fait le goût du désert, POUR trouver un sens à ce silence fait de mille silences...* ».

Cette fois, le *crescendo* n'est pas lié à l'exaltation des sensations de la première formule, mais à une quête gnoséologique du sujet et à une recherche du sens de sa situation, comme le souligne cette suite de compléments circonstanciels de but. Symptomatiquement, la reprise, dans la dernière phrase du paragraphe, du thème initial "silence" (cf. ligne 2 : « *éloigné des pôles de ma vie par trop de silence* ») - concept abstrait pour figurer métaphoriquement le *désert*, configure bien l'échange ontologiquement nécessaire entre les deux mouvements.

La rupture avec la situation de manque inférée au début du passage se précise au dernier paragraphe, par la mise en relief de la négation et par le choix d'une phrase courte, au rythme haché, que sous-tend la ponctuation :

*« Non, je ne logeais plus entre le sable et les étoiles »,*

suivie de la juxtaposition d'une syntaxe négative qui attribue un coefficient de faiblesse au décor initial :

*« Je ne recevais plus du décor qu'un message froid ».*

Cette rupture n'est possible que par l'acquisition progressive, à travers le songe, des valeurs de permanence déjà amorcées auparavant par l'évocation des arbres et de la maison natale mais elle se précise dans ce paragraphe au moyen d'une superbe analogie, précédée d'un repérage déictique: *« Ce goût même d'éternité »*, extension thématique de la dominante "présence" antérieure. Seulement, alors qu'au paragraphe précédent la maison natale n'était pas décrite mais simplement évoquée par les sensations qu'elle produisait à distance chez le pilote, à présent, la focalisation se précise sur des éléments intérieurs de la maison, thématiquement liés aux valeurs d'éternité : les armoires et ses piles de draps blancs, le travail de la vieille gouvernante, les nappes d'autel.

Aussi, cette échappée dans le temps, reconstruisant progressivement les repères du passé à travers le songe, est-elle empreinte de signes de majestueux comme l'exprime la structure hyperbolique *« les grandes armoires solennelles »* - où les adjectifs subjectifs dénotent clairement le système d'évaluation du narrateur autodiégétique. Le rebondissement d'une même structure syntaxique :

*« Elles s'entrouvraient...sur des piles de draps blancs comme neige!.../Elles s'entrouvraient sur des provisions glacées de neige ».*

insiste sur la même idée de conservation du passé (ainsi le suggère la comparaison avec la neige) qu'incarne aussi la figure de la vieille gouvernante travaillant activement à la préservation du *«linge blanchi »*, métaphore pour *« l'éternité de la maison »*, suggérée encore par le verbe "trottait" et l'accumulation des gérondifs : *« vérifiant, repliant, recomptant!.../ s'écriant... ».*

L'opposition entre deux mondes que met en oeuvre le champ lexical et thématique de cet extrait peut être résumée dans le schéma suivant :

<i>Extérieur</i>		<i>Intérieur</i>
<i>(Désert)</i>	←————→	<i>(Souvenir)</i>
<i>Silence</i>	←————→	<i>Présence</i>
<i>Quiétude</i>	←————→	<i>Inquiétude</i>
<i>Vide</i>	←————→	<i>Plénitude</i>
<i>Passage</i>	←————→	<i>Permanence</i>
<i>Méconnaissance</i>	←————→	<i>Connaissance</i>

et construit parallèlement deux systèmes de valeurs en opposition: la quiétude du désert, pouvant symboliser le naturel des choses, leur "plénitude" satisfaite, et l'inquiétude humaine, née de la volonté de trouver un sens à l'expérience vécue. Cette interprétation est corroborée par la transition, peu après, au présent de l'énonciation, ce qui renvoie au moment de l'écriture, c'est-à-dire le moment où l'auteur élargit la dimension axiologique de l'événement vécu:

*« Ah ! le merveilleux d'une maison n'est point qu'elle vous abrite ou vous réchauffe, ni qu'on en possède les murs. Mais bien qu'elle ait lentement déposé en nous des provisions de douceur »*

soit, unifiant le je narrant et le je actant, dans le geste simultané du rappel du passé à travers l'écriture. Le fil du souvenir ramène l'expérience vécue à une vision différée tout en assurant l'homogénéité du contenu au récit. Dans ce cadre, la superbe image de la vieille gouvernante, ourlant, l'aiguille à la main, les nappes de la maison, motif majestueusement repris par les métaphores « *ces nappes d'autel* » et « *ces voiles de trois mâts* », eut constituer une sorte d'allégorie du geste du narrateur lui-même, cherchant à reconstruire la "trame" des souvenirs, aussi flottants que l'image du navire qui clôt le passage.

En fait, si nous nous sommes penchés de façon plus exhaustive sur ce passage, c'est qu'il met en abîme, pour ainsi dire, la démarche réalisée par le narrateur de ce livre : tout comme le protagoniste de cette histoire échappe à sa condition de "nafragé" par le souvenir, l'auteur - narrateur, à travers son activité démiurgique, rassemble les fragments du vécu, selon un projet de reviviscence et de connaissance mettant en jeu un investissement axiologique. La mobilité à travers les souvenirs, que sous-tend la démarche créative de *Terre des Hommes*, nourrit sa quête de cognition, qui est rendue possible grâce à un croisement, dans le domaine cognitif, de la mémoire

d'espaces et de la réflexion présente qui attribue des valeurs à ces mobilités. L'auteur est alors ce véritable « *sujet de l'énonciation polytropicque* » qui investit la narration de sa subjectivité, qui nourrit les souvenirs surgis du creuset de la mémoire de la méditation d'une conscience en mouvement à travers le geste cognitif de l'écriture, pour réactualiser le passé, l'interpréter et en extraire une vérité valable pour tous les hommes.

Il serait aisé de rassembler les multiples exemples de souvenirs des épreuves imposées par le désert, par l'avion, par les contradictions du monde moderne... Ce qui est clair, c'est que le souvenir dans sa substance importe moins que son apport à la quête humaine et humaniste d'une vérité dont le caractère relatif est sans cesse rappelé. Mais pour que cette quête patiente et renouvelée prenne dans l'oeuvre toute son ampleur, atteigne tous ces buts, il faut un narrateur spécifique, doué d'une double vue, c'est-à-dire capable de regarder simultanément en avant et en arrière, à la conquête du passé pour le médiatiser, pour le transformer en conscience de soi, contre l'oubli, contre la mort.

Comme l'avait recommandé Gide, le souvenir a déployé dans *Terre des Hommes* comme un éventail, la gerbe de souvenirs, de sensations, d'expériences vécues. Ce qui est tout à fait caractéristique, c'est que le souvenir dépasse en large mesure la figuration thématique pour acquérir, progressivement, une dimension cognitive, qui nourrit la quête humaine et humaniste de l'écrivain.

Traversée des itinéraires dans la vie d'un homme, ces itinéraires se doublent d'une dynamique narrative, par l'omniprésence du *je-narrateur*, organisateur des expériences fragmentées d'une vie en leur conférant un sens : celui de l'unité et de la cohésion d'une énonciation *a posteriori* se incorporant dans la texture romanesque. De même que l'échappée dans le monde du souvenir sert de véhicule pour dépasser les épreuves de l'existence, la démarche créatrice de l'écrivain apparaît comme le cheminement pour diriger progressivement sa quête de connaissance.

## 1.2 L'hybridisme narratif et discursif

« *La vie est vécue, l'histoire est racontée* », observe Paul Ricoeur qui montre que le temps ne devient humain qu'articulé sur le mode narratif. Récit des itinéraires dans la vie d'un homme, amalgame des moments vécus et des lieux traversés, des émotions subies et des réflexions suscitées, *Terre des Hommes* ne prend sa signification que grâce à une démarche narrative par laquelle le sujet écrivain ramène à lui les expériences fragmentées d'une vie à une organisation spatiale *sui generis*. Dire que cet espace est fictionnel, ne saurait surprendre personne, mais en quoi consiste son agencement esthétique, quelles procédures met-il en jeu, quels investissements idéologiques et axiologiques suppose-t-il?

C'est à ces questions que nous essaierons de répondre, en suivant l'acheminement narratif de l'oeuvre en analyse.

La narration *analeptique*, telle que nous l'avons dégagée dans les pages précédentes, prend dans *Terre des Hommes* une dynamique de juxtaposition de branches narratives indépendantes, de *chronotopes* différents, soit résumées, soit détaillées. Sur ce point, la composition du second chapitre, "Les Camarades", offre un bon exemple d'hybridisme narratif et discursif, sans que jamais le narrateur n'abdique de son statut de médiateur de la narration.

Nous commencerons par dégager la façon dont se recourent les différents récits, situés sur des plans spatio-temporels distincts, selon un procédé d'enchâssement. Nous marquerons d'un \* le début de chaque unité narrative distinguée.

Après l'évocation sommaire de l'ouverture de la ligne africaine Casablanca - Dakar et l'épisode de la captivité de Mermoz par les Maures, dans un récit dominé par l'emploi de la troisième personne, de l'imparfait et du passé simple :

\* « *Les moteurs d'alors ne résistant guère, une panne livra Mermoz aux Maures; ils hésitèrent à le massacrer, le gardèrent quinze jours prisonnier, puis le revendirent. Et Mermoz reprit ses courriers au-dessus des mêmes territoires* » (p.31),

le narrateur omniscient enchaîne un autre récit, projeté déjà sur un espace géographique diamétralement opposé, se situant aussi sur un autre niveau temporel mais mettant en scène les exploits du même personnage :

\* « *Lorsque s'ouvrit la ligne d'Amérique, Mermoz, toujours à l'avant-garde, fut chargé d'étudier le tronçon de Buenos-Aires à Santiago et, après un pont sur le Sahara, de bâtir un pont au-dessus des Andes/.../ Mermoz "essayait" pour les autres* » (p.32).

Enchâssé dans le récit précédent, un court récit raconte, après la captivité subie par des humains, la captivité des montagnes, et la rescapée. L'introduction d'un autre personnage - le mécanicien de Mermoz - établit le passage à la troisième personne du pluriel :

\* « *Echoués à quatre mille mètres d'altitude, sur un plateau, aux parois verticales, son mécanicien et lui cherchèrent pendant deux jours à s'évader. Ils étaient pris. Alors, ils jouèrent leur dernière chance, lancèrent l'avion vers le vide, rebondirent durement sur le sol inégal, jusqu'au précipice, où ils coulèrent. L'avion, dans la chute, prit enfin assez de vitesse pour obéir de nouveau aux commandes* » (Idem).

Remarquons que la sensation de vitesse qui ressort de ce passage est réussie au moyen des formes verbales chargées de dynamisme: "lancèrent"/"rebondirent"/"coulèrent"/"prit assez de vitesse"/ associées aux noms "vide"/"précipice"/"chute" affectés au même « sème » vitesse.

Après l'affrontement des montagnes, celui de la nuit établit le passage à une autre séquence narrative, comme l'annonce l'organisateur temporel :

\* « *Quand les Andes furent bien explorées, une fois la technique des traversées bien au point, Mermoz confia ce tronçon à son camarade Guillaumet et s'en fut explorer la nuit* ».

et celui de l'océan, opposant l'homme aux éléments déchaînés :

\* « *Lorsque la nuit fut bien apprivoisée, Mermoz essaya l'océan. Et le courrier, dès 1931, fut transporté, pour la première fois, en quatre jours, de Toulouse à Buenos Aires. Au retour, Mermoz subit une panne d'huile au centre de l'Atlantique Sud et sur une mer démontée. Un navire le sauva, lui, son courrier et son équipage* » (p.33),

la référence à la mer "démontée" contribuant à accentuer la dimension épique de l'épisode.

Une ellipse de douze ans - marquée, au niveau de la page, par un blanc typographique - établit la progression du récit, valorisant encore une fois l'action et l'espace (le survol de l'Atlantique Sud) qui encadrèrent la disparition de Mermoz :

\* « *Enfin, après douze années de travail, comme il survolait une fois de plus l'Atlantique Sud, il signala par un bref message qu'il coupait le moteur arrière droit. Puis le silence se fit* » (p.33).

Par opposition aux phrases nettement plus longues de tout le paragraphe, le dépouillement de la dernière phrase annonce le bilan tragique de la carrière du pilote, à qui les forces de la nature fixaient les limites.

Nous considérerons à présent la définition de la séquence narrative présentée par J.-M. Adam en 1990 et reformulée en 1992<sup>34</sup>. Selon cet auteur, le récit est un texte - ou une séquence - narratif centré sur "des déroulements chronologiques finalisés"<sup>35</sup> et intégrant obligatoirement six composantes :

1. **Succession d'événements situés sur un axe temporel.**
2. **Unité thématique** - soit, l'existence au moins d'un Acteur-Sujet (S) : « *La présence d'(au moins) un acteur est indispensable, mais ce critère ne devient pertinent que mis en rapport avec les autres composantes : avec la succession temporelle/.../ et avec les prédicats caractérisant ce sujet...* »<sup>36</sup>.
3. **Transformation des prédicats qui caractérisent le Sujet.**

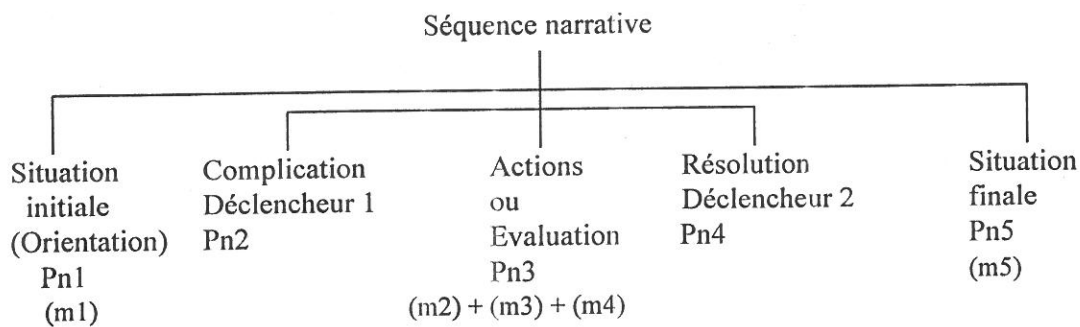
---

<sup>34</sup> Jean-Michel Adam, *Eléments de Linguistique textuelle - Théorie et pratique de l'analyse textuelle* Liège : Mardaga, 1990, pp. 84-105.  
et Jean-Michel Adam, *Les textes, types et prototypes*, Paris : Nathan, 1992, Chapitre 2 : « Le prototype de la séquence narrative », pp. 46-74.

<sup>35</sup> Adam, 1990, p.87.

<sup>36</sup> Adam, 1992, p. 47

4. **Un procès** : « ... pour qu'il y ait récit, il faut une transformation des prédicats/.../ au cours d'un procès. La notion de procès permet de préciser la composante temporelle /.../ en abandonnant l'idée de la simple succession temporelle d'événements »<sup>37</sup>.
5. **“La causalité narrative d'une mise en intrigue”**, selon « /une/ logique macro--propositionnelle de la mise en intrigue/.../ entre les cinq moments (m) de tout procès à l'intérieur d'une séquence », qui correspondra au schéma quinaire suivant<sup>38</sup> :



6. **Une évaluation finale**, implicite ou explicite, qui correspond à la “morale” que l’on peut déduire du récit.

Si nous examinons à présent les six récits minimaux que nous avons découpés, il sera aisé de constater qu’ils répondent à ces critères, tout comme à la possibilité d’application *mutatis mutandis* du schéma précédent. Quelques observations particulières s’imposent.

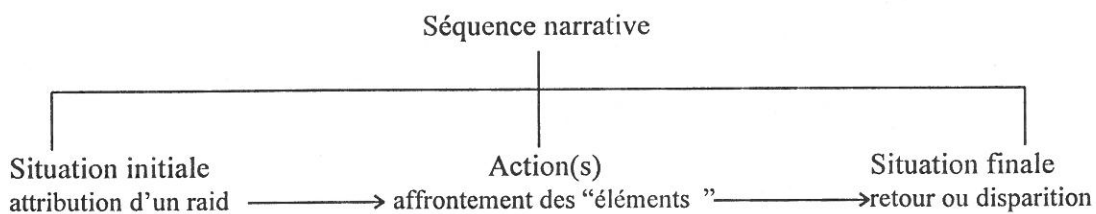
Tout d’abord, quoique situées sur des chronotopies différentes, les séquences narratives distinguées mettent toujours en scène l’action du même personnage, qui devient donc un facteur de cohésion dans l’enchâssement des différents récits. Ensuite, la situation initiale (Orientation-Pn1) est toujours un itinéraire à parcourir où à déchiffrer.

<sup>37</sup> *Idem*, p. 49.

<sup>38</sup> *Idem*, p. 51 et 54 (pour le schéma).

En outre, la vitesse narrative, enchaînant rapidement plusieurs épisodes s'étalant sur plusieurs années, finit par nier le temps régulier et valoriser les espaces traversés qui constituent ainsi le déclencheur du récit (complication Pn2), qu'il s'agisse du Sahara, des Andes, de la nuit ou de l'océan et dont l'affrontement successif constitue l'action centrale (Pn3) du pilote qui traverse la ligne.

C'est bien le parcours de cet espace qui donne donc à l'action ses limites, son rythme et le ressort de sa progression et, en dernier lieu, imprime au roman son allure décisive. En effet, ce qui s'insère entre les deux bornes du récit sont des enchaînements de parcours, qu'il s'agisse de la ligne Toulouse/Dakar, Toulouse/Buenos-Aires ou autre, mettant en scène les performances des pilotes comme Mermoz, Guillaumet ou le narrateur même, assoiffés de breuvage et s'engageant passionnellement dans l'espace en ce qu'il a d'immense, de mystérieux et de menaçant. C'est bien le rapport homme/espace qui supporte les récits dans leurs étapes principales et la part de danger que contient cet espace constitue leur principe de progression, créant un récit minimal, basé sur une dynamique narrative fondée sur une structure ternaire que nous pouvons schématiser ainsi :



En fait, cette dynamique spatiale est présente dès l'ouverture même de *Terre des Hommes*.

En effet, si nous reprenons le dispositif du début :

« C'était en 1926. Je venais d'entrer comme jeune pilote à la Société Latécoère qui assura, avant l'Aéropostale, puis Air France, la liaison Toulouse-Dakar »

nous constaterons que le noyau de départ est spatial. Il peut se réduire à deux éléments, le figé et le dynamique : la Société Latécoère - espace délimité - à partir duquel se crée une dynamique d'éléments spatiaux : mouvements d'entrée et de sortie des pilotes qui font le trajet Toulouse-

Dakar. Les personnages effectuent des parcours entre des points repérables sur une carte. Il s'agit de traverser l'espace, de joindre deux points de la surface terrestre ce qui est en accord avec le titre même de ce premier chapitre : « La Ligne ». D'autre part, malgré le repère chronologique précis « *C'était en 1926* », le temps est une fois encore dévalorisé. En effet, la référence successive, dès la seconde phrase, à la Société Latécoère, à l'Aéropostale et à Air France correspond à une étendue temporelle d'environ dix années.

C'est qu'il existe un temps-espace singulier et caractéristique d'un nouveau point de vue apporté à la littérature par cet écrivain qui a affirmé :

*« Pour moi, voler ou écrire, c'est un tout.../ C'est encore mal dire que l'un prolonge l'autre. Il s'agit d'une expérience totale »*<sup>39</sup>.

Pour cet auteur qui a lui-même participé, en tant qu'aviateur, au rétrécissement du monde, à la grande transmutation du temps en espace, les notions d'espace et de durée sont d'une toute autre nature et valeur<sup>40</sup>. Comme l'indique l'auteur dans le chapitre sur "L'avion":

*« Les notions de séparation, d'absence, de distance, de retour, si les mots sont demeurés les mêmes, ne contiennent plus les mêmes réalités »* (p.50).

*Terre des Hommes*, pris dans ses grandes articulations, offre ceci de particulier qu'il s'agit d'un récit de déplacements en avion où la plupart des éléments sont traités en termes d'espace. Le récit de Saint-Exupéry est construit sur des traversées aériennes et les personnages travaillent dans un métier qui les fait parcourir des étendues, affrontant l'espace et ses contraintes, qu'il s'agisse de l'océan, du désert, du relief des montagnes, des conditions atmosphériques dans ce qu'elles ont d'extrême - chaleur ou froid, violence de la tempête ...

---

<sup>39</sup> in *Le Figaro Littéraire*, 25 mai 1939.

<sup>40</sup> On peut lire à ce sujet l'excellente thèse de Sully Bernadie *L'imagination de l'espace dans l'oeuvre de Saint-Exupéry*. Se situant dans une lignée *néo-interprétative* (je souligne) de l'oeuvre de l'écrivain, l'auteur démonte habilement l'optique aéronautique sous-jacente à la texture de ses oeuvres.

Cf aussi l'article du même auteur, intitulé « Pour moi, voler ou écrire c'est un tout », *Cahiers Saint-Exupéry*, III, Paris : Gallimard, 1989, pp. 123-132.

Aussi, est-il facile d'identifier l'*isotopie*<sup>41</sup> du **trajet**, dont nous pouvons dégager, dès les deux premiers paragraphes de l'oeuvre, les manifestations lexématiques suivantes :

*liaison // déplacements // voyage*

En corrélation, la plupart des actions décrites mettent en jeu des situations de mouvement telles que :

*entrer // piloter // rentrait // rejoignait ...*

Cette manifestation de l'*isotopie* du trajet, que nous pouvons dégager dès l'incipit de *Terre des Hommes*, principe directeur de son premier récit, prélude donc à une série d'occurrences remarquables tout au long du roman, des traversées des espaces africains ou américains de Mermoz et Guillaumet au raid Paris-Saigon effectué par le narrateur. Mais elle est corrélatrice d'une autre *isotopie*, présente aussi dès le second paragraphe du livre et importante dans les mêmes épisodes. Il s'agit, comme nous l'avons suggéré, de l'*isotopie* de la **disparition** :

*« Ces anciens entretenaient avec science notre respect. Mais de temps à autre, respectable pour l'éternité, l'un d'eux ne rentrait pas »* (p. 10)

qui préfigure les disparitions de Mermoz, celle de Guillaumet et le récit de l'accident d'avion en plein désert saharien subi par le narrateur et son mécanicien.

Ces différents trajets et leurs dangers réciproques s'enchaînent donc au fil des récits où le narrateur intervient, souvent comme personnage - *actant* - mais parfois comme simple conteur - *narrant* - des histoires.

Dans ce dernier cas pourtant, son *discours* interfère dans *l'histoire* pour apporter ses commentaires ou ses réflexions personnelles sur l'événement raconté. Nous envisageons donc à présent saisir la particularité du mouvement narratif et discursif au sein de ce chapitre. En étudiant

---

<sup>41</sup> Nous utilisons cette notion au sens défini par A. J. Greimas, soit : « un ensemble redondant de catégories sémantiques qui rend possible la lecture uniforme du récit, telle qu'elle résulte des lectures partielles des énoncés » (*Du Sens*, Paris : Seuil, 1970, p. 188).

le rapport entre les énoncés et l'énonciation<sup>42</sup> nous essaierons d'en dégager la situation énonciative du narrateur, engagé dans son discours et la façon dont il manipule les structures temporelles, spatiales et actoriales qui véhiculent la progression du récit.

Nous retiendrons, d'ores et déjà, la définition de l'énonciation donnée par Emile Benveniste

« L'énonciation est |la| mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation »<sup>43</sup>

ajoutant encore

« Il faudrait aussi distinguer l'énonciation parlée de l'énonciation écrite. Celle-ci se meut sur deux plans : l'écrivain s'énonce en écrivant et, à l'intérieur de son écriture, il fait des individus s'énoncer »<sup>44</sup>

Dans le domaine de la narratologie, Gérard Genette a proposé deux catégories essentielles définissant les rapports différenciés et variables qui structurent la relation narrateur/narration. Il s'agit du "mode" et de la "voix". Le premier constitue « cette régulation de l'information narrative » et concerne, ainsi, les rapports entre le narrateur et les différentes manifestations des deux modalités essentielles que sont la "distance" et la "perspective"<sup>45</sup>. Quant à la voix, elle est selon les termes de Genette :

« Liée à l'activité ou plutôt à la présence du narrateur lui-même, à l'intervention perturbante de la source narrative - de la narration dans le récit »<sup>46</sup>.

---

<sup>42</sup> Ce que Benveniste a désigné la "subjectivité dans le langage", dans *Problèmes de linguistique générale*, 1, *op.cit.*, p. 258 et suiv.

<sup>43</sup> « L'appareil formel de l'énonciation », *Problèmes de linguistique générale*, 2, Paris : Gallimard, coll. "Tel", p. 80.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 88.

<sup>45</sup> *Figures III*, p. 184 et suiv.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 224.

Dans le cadre de la sémiotique romanesque, W. K. a postulé, dans l'évolution du roman moderne la performance exceptionnelle du *narrateur-sémiotique*<sup>47</sup> et «organisateur central de toutes les modalités de la narration»<sup>48</sup> en fonction d'un projet de cognition romanesque.

C'est en tenant compte de ces notions que nous essaierons de dégager les marques qui attestent la récurrence de la *voix* du narrateur-sémiotique faisant irruption dans la narration pour voir en quoi la manipulation de *l'histoire* par son *discours* (en termes benvenistiens) permet la projection de l'axiologie de l'auteur dans le texte ou, en d'autres termes, comment ce que nous avons dénommé hybridisme narratif et discursif manifeste la fonction cognitive du geste narratif.

Reprenant le texte, nous vérifierons qu'au segment racor tant comment le "silence" se fit dans la radio de Mermoz, se juxtapose un segment locutif, renvoyant à l'instance énonciative qui prend à sa charge l'explication de la différence dans la conception de la durée dans l'aviation. Il s'agit d'une structure hybride dans la mesure où le segment narratif est entremêlé du discours de l'auteur qui pénètre dans l'histoire. C'est ce que dit, notamment, la transition du passé simple - temps privilégié de *l'histoire* :

« Puis le silence se fit./.../ Tous les postes radio de la ligne./.../ commencèrent leur veillée dans l'angoisse » (p.33).

au présent, du *discours* :

« Si dix minutes de retard n'ont guère de sens dans la vie journalière, elles prennent dans l'aviation postale une lourde signification... » (Idem)

---

<sup>47</sup> Dont le rapport est ainsi conçu par W. Kryszynski, dans le chapitre central de *Carrefours de Signes*, suggestivement intitulé « Le Narrateur tel qu'en lui même la narration le narre » : « /le narrateur/ est une figure de relais entre l'auteur et le texte, mais il est aussi le signe rhétorique, verbal et pour ainsi dire référentiel de l'auteur./C'est/ une figure narrative dont la voix, en dépit de ses modalités propres, pointe du côté de l'auteur. Il y pointe comme jonction, comme transmission de voix et comme fonction, mais aussi comme institution de l'auteur en tant qu'individu symbolique. La voix se joint à l'auteur en tant que producteur du texte : elle est fonctionnelle puisque le texte narratif ne peut se soustraire aux instances narratives; mais la voix est aussi transmise par le narrateur qui présuppose l'auteur en tant que sujet. » (pp. 115-116).

<sup>48</sup> Selon les termes de W. Kryszynski, *op. cit.*, p. 117.

et la fusion du narrateur dans l'inclusif *nous*, procédé à travers lequel il ramène l'expérience à soi-même, l'utilisation de la forme interrogative, modalité spécifique du discours exprimant son investissement subjectif :

« *Lequel d'entre nous n'a point connu ces espérances de plus en plus fragiles, ce silence qui empire de minute en minute comme une maladie fatale ?* » (Idem).

Par cette inclusion, même quand le narrateur s'efface comme personnage, il continue néanmoins à appartenir à l'univers diégétique du récit.

Mais d'autres moyens sont mis en oeuvre pour faire coïncider de plus près l'*histoire* et le *discours*, le *discours* et le *vécu*. Ainsi le montre le segment qui suit le précédent, où la transition de l'*histoire* au *discours* devient plus nette par le recours plus massif au système du présent de l'énonciation, moment où le narrateur dégage une réflexion de cet événement passé :

« *Quand un camarade meurt ainsi, sa mort paraît encore un acte qui est dans l'ordre du métier, et, tout d'abord, blesse peut-être moins qu'une autre mort...* » (p.33).

Aux réflexions inspirées par l'aventure de Mermoz - ou en d'autres termes, au discours de l'auteur - succède une autre *histoire*, que le souvenir ramène à lui :

« *cette nuit vécue en dissidence et dont le souvenir me revient* ».

Déjà, dans cette histoire, le narrateur participe en tant que personnage pour raconter une nuit passée sur la côte de Rio de Oro par lui-même et un camarade. Malgré le péril qu'offrait «*un rezzou de trois cent fusils /.../ quelque part à Bojador* », les deux aviateurs restèrent auprès d'un troisième aviateur en panne. Mais l'événement en soi n'est important que dans la mesure où, une fois de plus, il exemplifie la notion de camaraderie qui préside à tout le chapitre. Aussi, débouche-t-il sur une réflexion générale sur l'importance de la notion de *communauté*, valable pour d'autres situations et pour tous les hommes. C'est ce que dit la transition progressive du segment « *six ou sept hommes* » au pronom *nous*, puis au *on*, plus indéfini, dont la répétition anaphorique confère au passage sa dimension collective, une valeur en outre renforcée par la présence du *simili* en

forme de sentence, en fin de fragment, selon un procédé caractéristique de l'auteur (nous soulignons) :

*« On chemine longtemps côte à côte, enfermé dans son propre silence, ou bien l'on échange des mots qui ne transportent rien. Mais voici l'heure du danger. Alors on s'épaule l'un à l'autre. On découvre que l'on appartient à la même communauté. On s'élargit par la découverte d'autres consciences. On se regarde avec un grand sourire. On est semblable à ce prisonnier délivré qui s'émerveille de l'immensité de la mer » (p.37).*

Ce même principe de construction hybride est mis en oeuvre dans le fragment suivant (II, 2), où, au sein des différentes histoires qui s'enchevêtrent les unes aux autres, vient se greffer le discours de l'auteur-narrateur, véhiculant des valeurs humaines à travers le geste narratif. Un nombre considérable d'indices signale la présence de ce *narrateur-sémiotique*. Essayons de les dégager.

Le texte s'ouvre par une apostrophe à Guillaumet, l'ancien camarade. La désignation de l'aviateur - récepteur direct de l'invocation - par son nom propre, rend compte d'une dynamique de surgissement du narrateur qui prendra diverses formes au long du fragment. Le narrateur dit ainsi :

*« Guillaumet, je dirai quelques mots sur toi mais je ne te gênerai point en insistant avec lourdeur sur ton courage/.../ C'est autre chose que je voudrais décrire en racontant la plus belle de tes aventures/.../*

*Je t'apporte ici, Guillaumet, le témoignage de mes souvenirs » (p.38).*

On remarquera la présence des déictiques *je/c'/ici/mes* qui, comme nous avons eu l'occasion de le souligner nous référant plus haut à la médiation subjective de la narration, marquent la situation du locuteur dans son énoncé. Ces repères, associés au présent, renvoient au moment de l'énonciation, c'est-à-dire au moment de l'écriture. Ainsi, peut-on dégager un principe qui préside, comme nous l'avons annoncé, à tout le texte, soit que la narration s'organise à partir de l'instance énonciative dont le *discours* est en prise directe et constante sur *l'histoire*. C'est ce que confirme d'ailleurs, au niveau des temps verbaux, la suite futur simple/ futur du passé/présent, engageant l'histoire à partir du présent de l'énonciation. Dans le deuxième segment, le sujet de l'énonciation renforce son propos, tout en accentuant le caractère rétrospectif de l'évocation.

Saint-Exupéry raconte, en effet, avec sa mémoire : il rapporte l'accident légendaire de Guillaumet dans la Cordillère des Andes et les recherches auxquelles il avait lui-même participé. Aussi, avons-nous, en premier plan, le récit des impressions du narrateur *extra-homodiégétique*<sup>49</sup> :

« Et lorsque, de nouveau, je me glissais entre les murs et les piliers géants des Andes, il me semblait, non plus te rechercher, mais veiller ton corps, en silence, dans une cathédrale de neige » (p.39).

L'annonce de la rescapée de l'aviateur, la rencontre émouvante après cinq jours et quatre nuits de marche dans la neige, la phrase inoubliable de Guillaumet sont rapportés par le narrateur-témoin :

« C'est alors que tu exprimas, et ce fut ta première phrase intelligible, un remarquable orgueil d'homme : « Ce que j'ai fait, je te le jure, jamais aucune bête ne l'aurait fait » (p.40).

Puis, l'accident est raconté par le narrateur, en une analepse, par rapport au moment de l'histoire de la rescapée, d'après le récit que lui en a fait son camarade. Dans le récit correspondant, du point de vue du niveau narratif, nous sommes encore en présence d'un narrateur de premier degré, soit *extra-homodiégétique* et, dans sa relation à l'histoire, *extra-hétérodiégétique* dans la mesure où il en est absent, en tant que personnage. Toujours est-il, c'est à travers son regard rétrospectif qu'est rapportée l'odyssée de Guillaumet. En effet, l'invocation à ce dernier, implicite dans la forme pronominale *tu*, renvoie à un interlocuteur, soit à la voix du narrateur.

Nous soulignerons l'utilisation particulière du pronom *tu* permettant au narrateur de maintenir l'équilibre entre l'*histoire* et le *discours* : en effet, si, en tant qu'anaphore grammaticale de Guillaumet, ce pronom continue à revêtir le rôle d'interlocuteur au sein du *discours* du narrateur, ce *tu* se trouve également engagé dans la diégèse, c'est-à-dire dans l'*histoire*, nous permettant de mieux la suivre dans son déroulement. D'ailleurs, cette technique narrative, en

---

<sup>49</sup> Selon la terminologie utilisée par G. Genette dans *Figures III*, se référant au statut du narrateur par son niveau narratif (extra- ou intradiégétique) et par sa relation à l'histoire (hétéro- ou homodiégétique). Selon l'auteur, un narrateur extra-homodiégétique est « un narrateur au premier degré qui raconte sa propre histoire. » (p. 255).

évitant le recours au discours rapporté, imprime plus d'authenticité au récit, tout en valorisant, une fois encore, l'affrontement direct entre le pilote et une nature adverse - la tempête et les montagnes - éléments affectés au rôle d'opposants, comme le dénote ensuite le mot « piège ». La traversée de l'espace réapparaît donc associée au danger et à la disparition :

*« Plus tard, tu nous racontas l'accident.*

*Une tempête qui déversa cinq mètres d'épaisseur de neige, en quarante-huit heures, sur le versant chilien des Andes, bouchant tout l'espace.../ Tu décollais pourtant à la recherche d'une déchirure dans le ciel. Tu le découvrais un peu plus au Sud, ce piège .../*

*Les courants descendants donnent parfois aux pilotes une bizarre sensation de malaise. Le moteur tourne rond mais l'on s'enfoncé. On cabre pour garder son altitude, l'avion perd sa vitesse et devient mou : on s'enfoncé toujours .../ » (p.40).*

Remarquons la panoplie de voix qui s'imbriquent dans ce passage, ou, pour parler avec Bakhtine, sa dimension *polyphonique*<sup>50</sup>. Il y a, en effet, toujours l'empreinte du narrateur, sujet de l'énonciation, implicite sous l'interpellation au *tu*, mais aussi le passage du passé simple - temps privilégié de l'*histoire* - , au présent, soit, au *discours*. Il y a aussi, bien en évidence, ce *tu*, protagoniste au niveau de l'*histoire*, interlocuteur, au niveau du *discours*, selon un procédé déjà rencontré.

On observera particulièrement la souplesse de l'alternance du *tu* au collectif *pilotes* puis à l'indéfini *on*, encore une forme d'insertion du narrateur pour assumer à présent une fonction testimoniale<sup>51</sup>, en décrivant la sensation du vol à travers les courants descendants, une sensation qu'il est à même de bien connaître pour l'avoir souvent vécue dans la peau.

Sans aucune transition, les quatre paragraphes suivants rapportent, au discours direct, par la voix du personnage protagoniste, Guillaumet, l'aventure subie dans les Andes. Une fois encore, la voix du narrateur premier, fondateur de la diégèse s'estompe au profit d'un discours second :

---

<sup>50</sup> Au sens où, pour M. Bakhtine, le roman est une mise en texte « non pas d'un seul langage mais plusieurs qui rassemblés forment une unité purement stylistique et nullement linguistique », in *Esthétique et théorie du roman*, op. cit, p. 227.

<sup>51</sup> Nous suivons la terminologie proposée par G. Genette dans *Figures III* (p. 262) dans le cadre de sa classification des fonctions du narrateur (nous l'avons utilisée dans la section I,2 de notre travail « Fait et/ou Fiction (fonction testimoniale et contrat de lecture).

celui du narrateur homodiégétique qui intervient comme personnage de l'histoire, *je*, témoin et garant de l'épisode narré :

« *J'avais failli me faire coincer, nous disais-tu, mais je n'étais pas convaincu encore. On rencontre des courants descendants au-dessus des nuages qui paraissent stables...* » (p.41).

Remarquons dans ce court passage l'ambivalence du second segment, du point de vue énonciatif. En effet, l'on peut attribuer ce commentaire au narrateur personnage et, donc, l'utilisation du présent de l'indicatif s'expliquerait par sa valeur de "*vérité permanente ou générale*"<sup>52</sup>. Dans ce cas, tout le segment relèverait du système de l'*histoire*. Mais il peut également s'agir d'un commentaire évaluatif fait à partir du moment de l'énonciation narrative et, de là, l'utilisation du présent, temps par excellence du *discours*.

Ce jeu de personnes entre la séquence dialogique *tu/je* et *tu/nous* (je+ils) assignée à un imparfait de l'histoire, et l'association de l'indéfini (notons-le bien) *on* au présent, crée un effet de polyphonie énonciative, rendue plus explicite quelques lignes plus bas, le narrateur superposant à la voix du protagoniste l'écho de sa propre voix, comme le montre la présence de son commentaire - que nous soulignons - entre deux segments du discours direct :

« *J'avais déjà failli me faire coincer, nous disais-tu, mais je n'étais pas convaincu encore. On rencontre des courants descendants au-dessus des nuages qui paraissent stables /.../* »

*Et quels nuages!...*

« *Aussitôt pris, je lâchai les commandes, me cramponnant au siège pour ne point me laisser projeter au-dehors /.../* » (p.41).

Il s'agit, là encore, d'une structure hybride dans la mesure où la voix du protagoniste se confond avec le discours de l'auteur qui pénètre dans l'histoire.

Puis est repris le fil narratif de l'évocation rétrospective à travers laquelle nous accompagnons la "veillée" de Guillaumet.

« *Mais que restait-il de toi, Guillaumet? nous te retrouvions bien mais calciné, mais racorni, mais rapetissé comme une vieille! Le soir même, en avion, je te ramenaï à Mendoza où des draps blancs coulaient sur toi comme une baume. Mais ils ne te guérissaient pas. Tu étais encombré de ce corps courbatu, que tu tournais et retournais, sans parvenir à le loger dans le*

---

<sup>52</sup> Selon les termes de H. Bonnard, *Code du français courant*, Paris : Magnard, 1993, p. 221.



*sommeil /.../ et, lorsque tu te retournais pour chercher la paix, alors une procession d'images que tu ne pouvais retenir, une procession qui s'impatientait dans les coulisses, aussitôt se mettait en branle sur ton crâne. Et elle défilait. Et tu prenais vingt fois le combat contre des ennemis qui ressuscitaient de leurs cendres » (p.42).*

Quoiqu'abandonnant la forme dialogique pure, l'échange *je/tu* se maintient par le biais de l'interpellation rétrospective, à partir du présent de l'énonciation. La modalité interrogative et la comparaison rendent compte de l'évaluation subjective de la part du narrateur distancé spatio-temporellement de l'action. Au-delà du rôle de *participant* à l'histoire, racontant certains détails du sauvetage, le narrateur pénètre sans réserve dans la conscience du *tu* pour en rapporter les pensées.

A cette évocation rétrospective s'entremêlent à leur tour des dialogues échangés par les deux personnages cette nuit-là :

*«Je te remplissais des tisanes :  
-Bois, mon vieux!  
- Ce qui m'a le plus étonné...tu sais...» (Idem).*

auxquels s'enchaînent par la suite des fragments du "récit nocturne" de Guillaumet rapporté en grande partie par le narrateur, mais faisant intervenir le protagoniste aux moments les plus dramatiques.

Cette transition subtile de la conscience du héros à celle du narrateur implique une pratique narrative qui dépasse l'omniscience du roman traditionnel et que G. Genette a désignée sous la notion de « *polymodalité* »<sup>53</sup> qui, selon l'auteur :

*« ...ne caractérise pas seulement le système de focalisation mais /.../ |la| coexistence paradoxale de la plus grande intensité mimétique et d'une présence du narrateur en principe contraire à toute mimésis romanesque, au niveau du récit d'actions; dominance du discours direct, aggravée par l'autonomie stylistique des personnages, comble de mimésis dialogique, mais qui finit par absorber les personnages dans un immense jeu verbal, comble de gratuité littéraire, antithèse du réalisme; concurrence, enfin de focalisations théoriquement incompatibles, qui ébranle toute la logique de la représentation narrative »<sup>54</sup>.*

---

<sup>53</sup> S'attachant à l'analyse d'*A la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust, in *Figures III*, p. 223 et suiv.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 224.

Cette polymodalité renvoie, somme toute, à la *voix* de l'auteur-narrateur, telle qu'elle fait irruption dans l'histoire comme dans les pensées mêmes du personnage et à son rapport dialectique à la narration.

Le passage suivant mêle, une fois encore, des instances énonciatives multiples. Nous avons, simultanément, l'évocation du *tu* par le narrateur et donc un échange *je/tu* - quoique réalisé *in absentia* d'un des éléments (dans la première phrase) - et un échange dialogique entre le *je*-protagoniste de l'histoire, Guillaumet - dont nous pouvons relever dans le texte les manifestations pronominales *je/me/ma* - et le *je*-narrateur homodiégétique dont la présence dans l'histoire est manifestée par le pronom *me* :

« Tu résistais aux tentations. « Dans la neige, me disais-tu, on perd tout instinct de conservation. Après deux, trois, quatre jours de marche, on ne souhaite plus que le sommeil. Je le souhaitais. Mais je me disais : « Ma femme, si elle croit que je vis, croit que je marche. Les camarades croient que je marche/.../ Et je suis un salaud si je ne marche pas. Et tu marchais... » (p.43).

C'est en évoquant le courage, la "sagesse" que lui inspira alors l'odyssée de Guillaumet que le narrateur achoppe, progressivement, au moment présent, le moment de l'écriture. Les réflexions suscitées par l'épisode au moment de la veillée et dans la "chambre de Mendoza" cèdent la place à d'autres réflexions se situant sur une chronotopie particulière : le moment et l'espace de l'écriture. C'est à travers le geste narratif que le narrateur peut dégager, bien plus qu'une morale, un savoir. Le passage du temps de l'histoire - narant ses impressions d'alors - au temps du discours - s'ancrant au moment présent de l'écriture - montre bien comment le narrateur progresse de l'impression de *sagesse* à la découverte de la notion de *responsabilité*, une notion qui reviendra par ailleurs dans ses oeuvres postérieures. Reprenons le texte :

« Dans la chambre de Mendoza où je te veillais, tu t'endormais enfin d'un sommeil essoufflé. Et je pensais : « Si on lui parlait de son courage, Guillaumet hausserait les épaules. Mais on le trahirait aussi en célébrant sa modestie. Il se situe bien au-delà de cette qualité médiocre. S'il hausse les épaules, c'est par sagesse./.../ Le courage de Guillaumet, avant tout, c'est un effet de sa droiture. »

Sa véritable qualité n'est point là. Sa grandeur, c'est de se sentir responsable. Responsable de lui, du courrier et des camarades qui espèrent./.../ Responsable de ce qui se bâtit de neuf, là-bas, chez les vivants, à quoi il doit participer./.../

*Il fait partie des êtres larges qui acceptent de couvrir de larges horizons de leur feuillage. Être homme, c'est précisément être responsable » (p.47).*

En même temps il apparaît, ainsi, qu'à travers cette dialectique histoire/discours l'auteur a pu forger la notion qui lui faisait défaut au début du fragment, lorsqu'il évoquait la valeur de son camarade Guillaumet, comme le montre l'expression modalisante introduite par la forme adverbiale "peut-être" et l'utilisation subséquente d'un contre argument d'autorité, introduit pas l'adversative "mais", renforcé par la valeur axiologique de la forme verbale "satisfait":

*« Il est une qualité qui n'a point de nom. Peut-être est-ce la "gravité" mais le mot ne satisfait pas » (p.38).*

Il ressort ainsi la quête d'un sens à la vie de Guillaumet, à celles des camarades, comme des hommes en général. Saint-Exupéry la définit, progressivement, à travers le geste cognitif de l'écriture, qui l'amène à forger la notion de *communauté*. L'épanouissement de l'homme ne semble possible qu'au sein d'une communauté, s'affranchissant de sa vie médiocre par le dépassement de lui-même. Au sein du même chapitre, deux autres passages, où le contenu de l'énoncé renvoie directement à l'instance d'énonciation, pourront l'illustrer :

*« La grandeur d'un métier est peut-être, avant tout, d'unir les hommes : il n'est qu'un luxe véritable, et c'est celui des relations humaines » (p.35).*

*« On chemine longtemps côte à côte, enfermé dans son propre silence, ou bien l'on échange des mots qui ne transportent rien. Mais voici l'heure du danger. Alors, on s'épaule l'un à l'autre. On découvre que l'on appartient à la même communauté. On s'élargit par la découverte d'autres consciences » (p.37).*

Le parcours rapide de ce court chapitre, composé d'un certain nombre de récits indépendants mais soumis au commentaire continu qui vient se greffer sur les événements, illustre bien, à notre avis, le vaste mouvement de va et vient de la narration, entre le passé - des événements - et le présent - du sujet écrivain. L'enchaînement des différents souvenirs, donnant lieu à des récits de chronotopies différentes, tout en formant un noyau, ne constitue pas le *tout* de

la texture romanesque : dire et faire se côtoient, l'événementiel est supplanté par le verbal. Par cette démarche, temps, espaces, personnes sont rapportés au moment de l'énonciation, moment où le narrateur transforme l'expérience vécue, par lui ou par ses camarades, en savoir.

Ce va-et-vient spatio-temporel coupe la linéarité et met en évidence non seulement l'aspect fragmentaire de l'évocation, commandée par un temps psychologique qui n'exige ni linéarité ni contiguïté, tout comme, à notre avis, la fonction essentiellement *cognitive* du discours narratif. La portée seulement explicative de ces irrptions du narrateur - ce qu'une bonne partie de la critique a associé à une tendance prosélyte de l'auteur - nous semble une perspective trop restrictive. En fait, il nous apparaît que, soit la présence abondante d'interventions métalinguistiques à caractère évaluatif, soit l'hybridisme permanent des attitudes de locution telles que *discours* et *histoire*, soit, de façon plus générique, la forme que prend le cheminement de la narration, finissent par dévoiler une forme de subjectivité particulière : une quête de cognition du sujet écrivain. Aussi avons-nous suggéré que nous sommes en présence d'un auteur-narrateur qui organise *a posteriori* un ensemble de références dans l'espace de l'écriture, espace personnel de la cognition.

La mémoire a conservé une panoplie d'espaces que Saint-Exupéry rappelle à lui dans *Terre des Hommes*, non pour leurs aspects pittoresques ou autobiographiques mais pour les médiatiser, les introvertir, les métamorphoser en conscience de soi à travers l'écriture. On en arrive à une conception anaphorique - dans le sens qu'elle est référentielle - voire performative de l'écriture : à la fois reviviscence et instrument de connaissance des souvenirs qui s'écrivent par et dans le livre. Le cheminement de la narration trace en même temps la quête d'une conscience narrative qui l'organise en fonction de son projet cognitif.

Cette interprétation est corroborée par la présence abondante d'auto-citations textuelles au long de l'oeuvre, et de façon plus prégnante dans le dernier chapitre : « Les Hommes ». En effet, au long de ce chapitre, où l'auteur apparaît explicitement en quête d'une réponse à une question de

large portée humaniste - « *Où loge la vérité de l'homme?* » - les fragments du vécu reviennent, pour (re)nourrir la réflexion de l'auteur. Un discours largement modalisé par l'emploi du conditionnel, d'adverbes modaux ou de formes interrogatives, la récurrence de formes verbales telles que *savoir, connaître, découvrir* mettent en relief la quête cognitive opérée à partir de l'expérience vécue, par le geste de l'écriture.

Prenons quelques exemples :

« *Plus rien ne saurait prévaloir contre un sentiment de plénitude qui satisfait en nous je ne sais quel besoin essentiel que nous ne connaissions pas. Bonnafous, j'imagine, qui s'usait à courir le vent, a connu cette sincérité. Guillaumet aussi dans sa neige* » (p.158).

« *Comment oublierais-je, moi-même, qu'enfoui dans le sable jusqu'à la nuque, et lentement égorgé par la soif, j'ai eu si chaud au coeur sous ma pèlerine d'étoiles?* » (Idem);

ou encore, comparant le sens du collectif du sergent espagnol, sur le front de Madrid en feu, à celui des camarades aviateurs :

« *Nous avons tous connu cette union quand nous franchissions, par équipe de deux avions, un Rio de Oro insoumis encore. /.../ On découvre, à cette minute-là, cette unité qui n'a pas de langage* » (pp.168-169).

La connotation axiologique de l'image « *avoir faim de* », associée à la valeur injonctive de l'expression « *il faut que* » cristallise la connaissance à extraire de toutes ces expériences, parmi lesquelles figure, symptomatiquement, la création artistique :

« *Ce que nous sentons quand nous avons faim, de cette faim qui poussait les soldats d'Espagne sous le tir vers la leçon de botanique, qui poussa Mermoz vers l'Atlantique Sud, qui pousse l'autre vers son poème, c'est que la genèse n'est point achevée et qu'il nous faut prendre conscience de nous-mêmes et de l'univers* » (p.176).

Puis, par l'allusion directe au début du livre, le récit revient sur lui-même, organise sa relecture et réactualise son commencement :

« *Et voici que je me souviens, dans la dernière page de ce livre, de ces bureaucrates vieilliss qui nous servirent de cortège, à l'aube du premier courrier* » (p. 179).

Il y a donc un retour au point de départ mais sans qu'il y ait suture. Il y a plutôt un retour en spirale, dans la mesure où ce plan discursif relance le souvenir, enchaînant la narration homodiégétique d'un autre trajet, ferroviaire, à présent :

*« Il y a quelques années, au cours d'un long voyage en chemin de fer, j'ai voulu visiter la patrie en marche où je m'enfermais pour trois jours, prisonnier pour trois jours de ce bruits de galets roulés par la mer, et je me suis levé » (Idem).*

Selon la démarche habituelle, la chronotopie de ce récit de voyage est coupée par une autre chronotopie : celle de la réflexion présente sur la condition de l'homme, qui clôt *Terre des Hommes*. Remarquons la transition subtile de la séquence narrative à la séquence discursive et, corrélativement, de *l'histoire* au *discours*:

*« Et je regagnai mon wagon. Je me disais : ces gens ne souffrent guère de leur sort. Et ce n'est point la charité ici qui me tourmente./.../. C'est quelque chose comme l'espèce humaine et non l'individu qui est blessé ici, qui est lésé./.../. C'est un peu, dans chacun des hommes, Mozart assassiné » (p.181)*

avant le *desinit*, qui projette la connaissance finale : seule la démarche de l'esprit est une voie féconde pour le devenir de toute entreprise de l'homme :

*« Seul l'esprit, s'il souffle sur la glaise, peut créer l'homme » (Idem).*

Remarquons aussi que, par l'équivalence métaphorique qui associe le minéral et l'humain cette fin de roman renvoie encore aux premières pages, à l'évocation du "vieux bureaucrate" enfermé dans la "prison terne" d'une existence médiocre. Encore un cas où l'intersection de chronotopes est investie axiologiquement. Prenons le passage en question :

*« ... Maintenant la glaise dont tu est formé a séché et s'est durcie, et nul en toi ne saurait désormais réveiller en toi le musicien endormi ou le poète » (p.21).*

Entre le temps initiatique des premiers chapitres et le temps cognitif des dernières pages, qui aboutissent à des réflexions philosophiques sur l'homme, l'écriture a déployé un projet de reviviscence et de connaissance qui se réalise par le biais d'une conscience en mouvement à

travers les chronotopies du passé, qui en organise les relations, autrement simplement chronologiques et linéaires, en fonction de sa quête cognitive.

En fait, ces passages offrent en raccourci un échantillon de la démarche narrative adoptée par le narrateur dans la plupart des récits qui composent *Terre des Hommes*. On peut la résumer ainsi : un souvenir entraîne une évocation, transformée en récit, puis la liaison au moment présent - c'est-à-dire au temps de l'écriture - par l'apparition du *je*, associé à des formes verbales relevant du *discours* - la plus marquante étant le segment « *je me souviens* »- et d'autres coordonnées déictiques telles que *ici, voici, aujourd'hui*. Cet ancrage au présent, c'est-à-dire au temps de l'écriture - engageant enfin la réflexion différée sur la valeur de cette expérience par l'écrivain qui cherche à mieux en expliciter le sens à travers le geste cognitif de l'écriture.

Ainsi, nous proposons-nous, dans une conclusion élargie, d'intégrer l'analyse des points que nous avons précédemment éludés à la reconnaissance d'un hybridisme narratif et discursif qui préside à la structure d'ensemble de *Terre des Hommes*. Nous passerons de ces microstructure à la macrostructure.

Nous examinerons donc, à présent, la structure d'ensemble de *Terre des Hommes*, pour essayer d'inférer, comment se résout, à l'échelle de la *macrostructure*, l'agencement des espaces narratifs et locutifs en analyse dans ce travail. En termes de sémiotique, nous désignerons espaces de *compétence* les différents espaces narratifs et espaces de *performance* les espaces discursifs.

Le tableau ci-dessous met en évidence l'organisation morphologique, spatiale et temporelle du récit. Nous en ferons une lecture verticale, puis une lecture horizontale.

Chap.	Pages	Fragments	Titre	Incipit
I	11-30	---	« La Ligne »	« C'était en 1926. Je venais d'entrer comme jeune pilote à la Société Latécoère... »
II	31-48	2	« Les Camarades »	« Quelques camarades, dont Mermoz, fondèrent la ligne française de Casablanca à Dakar, à travers le Sahara insoumis. »
III	49-53	---	« L'avion »	« Qu'importe, Guillaumet, si tes journées et tes nuits de travail s'écoulent à contrôler des manomètres, à t'équilibrer sur des gyroscopes, à ausculter des souffles de moteurs, à t'épauler contre quinze tonnes de métal... »
IV	54-66	4	« L'avion et la Planète »	« L'avion est une machine sans doute, mais quel instrument d'analyse ! »
V	67-74	---	« Oasis »	« Je vous ai tant parlé du désert, qu'avant d'en parler encore, j'aimerais décrire une oasis. »
VI	75-109	7	« Dans le Désert »	« De telles douceurs nous étaient interdites quand pour des semaines, des mois, des années, nous étions, pilotes de ligne du Sahara, prisonniers des sables, naviguant d'un fortin à l'autre, sans revenir. »
VII	110-157	7	« Au centre du Désert »	« En abordant la Méditerranée, j'ai rencontré des nuages bas. »
VIII	158-182	4	« Les Hommes »	« Une fois de plus, j'ai côtoyé une vérité que je n'ai pas comprise. »

Les huit chapitres qui composent l'oeuvre sont de longueur très variable - le chapitre **III** fait à peine trois pages alors que le chapitre **VIII** en occupe 47 - et indépendants entre eux : chacun constitue indéniablement une unité autonome de personnage(s), lieu(x), temps, situation(s) et peut ainsi être lu comme un tout signifiant.

La composition interne de chaque chapitre varie aussi, dans la mesure où la fragmentation n'est, ni constante, ni uniforme : ce procédé n'est utilisé que dans six des huit chapitres et le nombre de fragments varie de 2 à 7.

Si nous comparons à présent les titres des chapitres et les incipit respectifs, il sera aisé de dégager l'enchaînement, dans *Terre des Hommes*, d'unités narratives sans lien apparent, divisées sur des positions spatio-temporelles différentes, menées par un narrateur assumant des statuts distincts, tout comme l'intersection de différents types textuels.

Nous essaierons donc, à présent, d'observer comment se recourent dans *Terre des Hommes* l'histoire et le discours, la narration et la description, l'essai et la philosophie, le reportage et l'autobiographie.

Au premier récit (les débuts de l'aviation commerciale) mené par un narrateur *extra-homodiégétique* - soit, un narrateur au premier degré racontant sa propre histoire en tant que témoin unique et acteur de certains épisodes - s'enchaîne un second récit (le déchiffrement de lignes aériennes, protagonisé par Mermoz et Guillaumet) mené par un narrateur *extra-homodiégétique*, dans la mesure où les histoires racontées lui sont extérieures. On retrouve donc les deux paradigmes que décrit G. Genette s'attachant à l'étude du statut du narrateur, et dont nous avons fait mention plus haut. En outre, cette succession est conforme à l'ordre chronologique que sous-tendent les deux ancrages temporels « *C'était en 1926* » et « *Dès 1931* », fournis au premier et second chapitre, respectivement.

Déjà le troisième chapitre - « *L'avion* » - fait une interruption dans le récit linéaire. Sa brièveté renvoie à sa nature : un essai sur les rapports entre l'homme et la machine. Son objectif est de démontrer, à travers des prémisses et sous la forme d'une progression d'arguments, la thèse suivante :

« *L'avion n'est pas un but : c'est un outil. Un outil comme la charrue* » (p.49).

Il correspond donc, dans ses grandes articulations, au schéma de base d'un texte argumentatif qui, selon Jean-Michel Adam :

« vise à intervenir sur les opinions, attitudes ou comportements d'un interlocuteur ou d'un auditoire en rendant crédible ou acceptable un énoncé (conclusion) appuyé, selon des modalités diverses, sur un autre argument (argument/ donnée/ raisons) »<sup>55</sup>.

On peut, en effet, dégager de tout ce chapitre un mouvement argumentatif dans un ordre "régressif"<sup>56</sup>, dans la mesure où la conclusion - « *L'avion n'est pas un but...* » - préside à des prémisses telles que :

« *Si nous croyons que la machine abîme l'homme, c'est que /.../ nous manquons d'un peu de recul pour juger les effets des transformations aussi rapides que celles que nous avons subies* » (p. 50).

renforcée par la modalité interrogative sous-jacente à des questions rhétoriques du type :

« *Que sont les cent ans de l'histoire de la machine en regard des deux cents mille années de l'histoire de l'homme ?* »

tout comme la récurrence du connecteur argumentatif « *mais* » :

« *...Pour le colonial qui fonde un empire, le sens de la vie est de conquérir. Le soldat méprise le colon. Mais le but de cette enquête n'était-il pas l'établissement de ce colon ?* » (pp.50-51).

Ainsi, ce chapitre surgit-il à un moment décisif dans la mesure où y sont discutés les rapports entre l'homme et la machine, des rapports qui, comme nous l'avons vu, sous-tendent les deux chapitres antérieurs. On comprend alors que l'unité ouvre par l'apostrophe à un des camarades aviateurs évoqués précédemment. Il nous apparaît que dans sa globalité, ce chapitre entretient un rapport explicatif - une sorte de "boucle explicative"<sup>57</sup> - vis-à-vis des deux précédents, de type narratif.

---

<sup>55</sup> *Le texte, types et prototypes, op. cit.*, p. 104.

<sup>56</sup> *Idem*, p. 115.

<sup>57</sup> Notion empruntée à Anne Leclaire-Halté, dans son article « Explication et récit dans les textes de fiction », in *Pratiques*, n° 67, 1990. Nous consultons cette étude à la suite de la mention de Jean-Michel Adam, *op. cit.*, p. 140.

La cohérence avec le chapitre suivant, « L'avion et la planète », se fait par la reprise de la même thématique. Le narrateur s'y manifeste comme révélateur d'une nouvelle perception - l'avion - qui a fait découvrir « *le vrai visage de la terre* » dans un texte déjà nettement explicatif.

Suivant toujours la typologie proposée par J- Michel Adam, le texte explicatif constitue :

«... une réponse à "pourquoi être/devenir tel ou faire cela" ? En d'autres termes, on justifie des paroles (« de dicto ») et l'on explique des faits (« de re ») »<sup>58</sup>.

Quoique sans la formulation explicite des opérateurs "pourquoi" et "parce que", tout le texte du premier fragment suppose un mouvement explicatif du type "question+réponse+évaluation", dont nous pouvons relever la structure textuelle suivante:

⇒ le premier paragraphe pose la question :

- **(Pourquoi)** « *L'avion nous a /t-il/ fait découvrir le vrai visage de la terre (?)* »;

⇒ l'acheminement de la réponse, jalonné de connecteurs du type "ainsi" se fait au long des trois paragraphes suivants :

- **(Parce que)** « *Avec l'avion, nous avons appris la ligne droite* »;

⇒ jusqu'à l'évaluation finale, marquée par la répétition du conclusif "donc" :

- **(Evaluation)** « *Nous voilà donc /.../ jugeant l'homme à l'échelle cosmique, l'observant à travers nos hublots, comme à travers des instruments d'étude* ».

Cette séquence explicative est, à son tour, dynamisée par des micro-enchaînements, dans les fragments suivants, de nature parfois narrative, parfois descriptive, dont la fonction est de servir de *justification*<sup>59</sup> à la proposition précédente.

Aussi, apparaissent-ils largement orientés par une perspective aéronautique, dont nous relèverons quelques manifestations :

(IV, 2) « *Et voici la ville la plus au sud du monde, permise par le hasard d'un peu de boue, entre les laves originelles et les glaces australes...* » (p. 57).

---

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 129-130.

<sup>59</sup> "Forme particulière d'explication", selon le même auteur, *op. cit.*, p. 129.

(IV, 3) « *On survole, de loin en loin, sur la côte du Sahara, entre Cap Juby et Cisneros, des plateaux en forme de troncs de cône dont la largeur varie de quelques centaines de pas à une trentaine de kilomètres...* » (p.59).

chaque partie fonctionnant, là encore, comme métonymie de l'ensemble.

La phrase introductive du chapitre V : « Oasis », est saturée d'indices de l'énonciation (je+vous+passé composé+infinitif à valeur de présent+conditionnel) :

« *Je vous ai tant parlé du désert, qu'avant d'en parler encore, j'aimerais décrire une oasis* » (p.67)

présentant elliptiquement les éléments introducteurs types d'une séquence descriptive<sup>60</sup> :

- a) un personnage observateur assurant le regard : le narrateur;
- b) une pause dans l'action et donc du récit des événements : « *avant de vous en parler encore* »;
- c) un verbe de perception : « *j'aimerais décrire* »;
- d) un objet à décrire : un *locus amoenus*, dans un cadre spatial précis : le désert.

Or, il n'en est rien. A la place de l'interruption descriptive annoncée, ce qui va suivre est le récit d'une expérience individuelle, rapporté par le recours à des éléments féériques, située sur un espace tout autre : un atterrissage forcé en Argentine, lors d'un raid aérien et l'hospitalité que reçut le narrateur au sein d'une maison isolée et mystérieuse et l'épreuve inattendue que lui firent subir deux « *fées mystérieuses* ». Cette séquence narrative sans repère chronologique précis est introduite par la structure discursive :

« *Je raconterai une courte escale quelque part dans le monde. C'était près de Concordia, en Argentine, mais c'eût pu être partout ailleurs* » (p.67).

En fait, entre les deux segments s'insère une séquence ponctuée de modalités argumentatives, que sous-tendent les inférences à tirer des propositions qui suivent le connecteur *mais* :

« *Mais un autre miracle de l'avion est qu'il vous plonge directement au coeur du mystère. /.../ Mais une aiguille a tremblé sur un manomètre* » (Idem).

---

<sup>60</sup> D'après Adam et Petitjean, *Le texte descriptif*, Paris : Nathan-Université, 1989.

ou bien l'énoncé nettement évaluatif :

« *Ce n'est pas la distance qui mesure l'éloignement* » (*Idem*).

cette séquence typiquement argumentative faisant écho aux chapitres précédents.

A cela s'ajoute un parcours qui va du mystère à l'explication, du secret à la découverte, du non savoir à la connaissance, le narrateur choisissant de "raconter" l'aventure vécue par le recours à des clichés d'un "conte de fées" :

« *J'avais atterri dans un champ, et je ne savais pas que j'allais vivre un conte de fées... Mais à un tournant de la route se développa, au calir de lune, un bouquet d'arbres, et derrière ces arbres, cette maison. Quelle étrange maison! /.../ Château de légende qui offrait, dès la porte franchie, un abri paisible /.../ Alors apparurent deux jeunes filles. Elles me dévisagèrent comme deux juges postés au seuil d'un royaume interdit : la plus jeune fit une moue et tapota le sol d'une baguette de bois vert* » (p.68).

L'oasis "racontée" acquiert un statut ambigu : il s'agit bien d'une oasis au sens métaphorique puisqu'est mis en scène un lieu de plaisance, un moment de répit du voyageur, mais dans ce texte le *locus* n'est pas décrit mais raconté. A travers la narration de cette expérience, l'auteur peut souligner la dualité féminine : la femme, fascinante par sa beauté mais aussi mystérieuse, voire maléfique, comme le suggère l'image des vipères, frôlant les mollets du héros.

Il faut encore référer un autre prolongement métaphorique qu'acquiert la référence à l'oasis, au niveau de la réception du texte : situé au milieu de l'oeuvre, ce chapitre, s'ouvrant par l'interpellation directe au lecteur, lui suggère peut-être un moment de répit dans la "traversée" des itinéraires textuels, avant donc les trois derniers chapitres, nettement plus longs que les précédents et de composition interne plus complexe aussi.

La transition entre ce *topos* du lieu plaisant avec le chapitre suivant - « Dans le Désert » se fait donc par contraste. Le désert y apparaît lié à l'aridité et à la solitude de l'escale de Cap Juby. La linéarité chronologique - propre du modèle autobiographique - que nous avons dégagée des deux premiers chapitres est ici rompue, dans la mesure où les expériences vécues par l'auteur, recréées dans ce chapitre, se situent en 1927, soit entre les deux dates mentionnées ci-dessus.

La description, dans ce début de chapitre, se moule sur les impressions de celui qui a vécu le désert telles que la solitude, l'effet d'emprisonnement ou l'écoulement du temps. En fait, ce chapitre prépare et annonce le chapitre suivant - « Dans le Désert »- qui raconte une expérience de trois jours de marche après une chute d'avion dans le désert libyen. Cette transition est explicitement marquée par le narrateur :

*« Le désert ? Il m'a été donné de l'aborder un jour par le coeur. Au cours d'un raid vers l'Indochine, en 1935, je me suis retrouvé en Egypte, sur les confins de la Libye, pris dans les sables comme dans une glu, et j'ai cru en mourir. Voici l'histoire » (p.109).*

Il faut signaler ici que ce chapitre VII, le plus long de l'oeuvre, est le seul qui suive une seule ligne narrative, maintenant une unité de temps, de lieu, de personnages et de circonstances, nonobstant sa composition fragmentée. Toujours est-il, à l'instar de tous les chapitres précédents, sa narration est entrecoupée de réflexions sur la condition humaine, ancrées dans le présent de l'écriture. L'évocation rétrospective du Bédouin sauveteur, qui clôt le chapitre :

*« Quant à toi qui nous sauves, Bédouin de Libye, tu ne t'effaceras cependant jamais de ma mémoire./.../ Tu es l'homme et tu m'apparais avec le visage de tous les hommes à la fois...» (p.157),*

établit la liaison avec le dernier chapitre : « Les Hommes » que l'auteur choisit d'amorcer par des réflexions sur l'homme, prolongeant donc le fil discursif précédent.

Après ce rapide survol de l'oeuvre, dans ses grandes articulations, deux observations s'imposent. Tout d'abord, la possibilité de séparation des unités. Chaque chapitre constitue indéniablement une unité autonome de personnage(s), lieu(x), temps, situation(s) et peut, ainsi, être lu comme un tout signifiant. On peut en effet se hasarder à lire *Terre des Hommes* dans un autre ordre que l'ordre de présentation, malgré la linéarité chronologique qu'offre - *grosso modo* - l'oeuvre.

Cependant, une lecture plus attentive fait ressortir l'inséparabilité ou même la solidarité des unités. Qu'en est-il, finalement ?

En fait, l'analyse montre que, loin d'être hétérogènes, les différents espaces se combinent, grâce à l'omniprésence de l'auteur-narrateur qui, dans une démarche intérieure, c'est-à-dire subjective, les intègre dans une relation de continuité pour construire une superstructure narrative, homogène, cohérente. Qu'ils relèvent de la narration ou de la description, de l'histoire ou du discours, de la philosophie ou - comme nous le verrons par la suite - du reportage, ces sous-ensembles se mêlent, s'entrelacent, agrégés par le discours de l'auteur qui organise, coordonne, ressoude les fragments du vécu et les ellipses de la mémoire en leur conférant un sens: celui de l'unité et de la cohésion du procès d'écriture textuelle.

On rejoint alors la définition bakhtinienne du roman comme genre *hybride* et inachevé, "*le seul genre en devenir*"<sup>61</sup>, ouvert à de multiples insertions inter- ou autotextuelles et qui accueille tous les genres.

Cette définition, qui convient au roman moderne en général, convient à *Terre des Hommes* en particulier, dont la continuité est assurée, au plan de l'énonciation narrative, par l'omniprésence de la voix du narrateur, qui commande la narration et établit le lien entre les différents segments, qu'il s'agisse de courts fragments - comme nous l'avons vu plus en détail dans le chapitre II - de chapitres entiers, ou de la structure d'ensemble.

Cette voix se rend particulièrement perceptible, comme nous l'avons vérifié ci-dessus, dans les transitions entre chapitres. Prenons les passages du chapitre II au chapitre III et dans celui du V au VI.

Au début du chapitre III, le narrateur reprend le fil énonciatif précédent (II, 2), c'est-à-dire l'apostrophe à son camarade Guillaumet pour introduire un élément bien connu de lui : l'avion, assurant ainsi la cohérence sémantique au niveau de la transition des deux chapitres.

Déjà entre les chapitres V et VI, soit, entre l'évocation de l'oasis et celle du désert (deux thèmes en rapport sémantique) le lien est assuré par la référence aux expériences vécues par le

---

<sup>61</sup> *Esthétique et théorie du roman, op.cit.*, p.441.

narrateur lui-même et donc l'assomption de la fonction testimoniale, procédé mis en oeuvre aussi, comme nous l'avons vu, entre les chapitres VI/VII. Par ce geste, la distance est supprimée, la durée est éliminée : il y a coïncidence entre le *je*-narrant et le *je*-actant, unis dans le geste simultané de rappel du passé à travers l'écriture.

Notre seconde remarque vient dans le prolongement de cette relation entre la littérature et l'expérience vécue.

Le fil autobiographique, nous l'avons référé, supporte fermement *Terre des Hommes*. En effet, de nombreuses données autobiographiques de l'homme, Saint-Exupéry - notamment ses expériences diversifiées dans l'aviation, commerciale ou de compétition - sont disséminées au fil du texte : l'entrée à Latécoère en 1926 (I); l'épisode de la disparition de Guillaumet, dans les Andes, daté de Juin 1930 (II); l'expérience de chef d'aéroplice à Cap Juby, escale dans la ligne Toulouse-Dakar, la panne en Mauritanie française lors d'un voyage jusqu'à Dakar et le rachat de l'esclave Bark, événements datables des années 1927-1928 (VI); l'accident d'avion subi par Saint-Exupéry lors du raid Paris - Saigon, daté de 1935 et le sauvetage dans le désert libyen...(VII), autant d'épisodes de la vie de l'écrivain, réabsorbés dans l'univers textuel.

Il y a, aussi l'insertion presque *in extenso* d'articles écrits lors des voyages de l'auteur en Russie, sur le front de Lérida, accompagnant la guerre en Espagne, des articles sur les accords de Munich, donnés entre 1935 et 1938 à *Marianne*, *L'indépendant* ou *Paris Soir*. Cette littérature de reportage, qui n'est pas sans lien avec l'écriture autobiographique, envahit le dernier chapitre (VIII).

Il ressort de celui-ci, où l'auteur consolide ses réflexions sur l'homme et sa condition, un remarquable agencement d'espaces narratifs et discursifs. En effet, les réflexions d'ordre philosophique côtoient des micro-récits, des structures méta-textuelles et des références historiques contemporaines diversifiées. Une brève schématisation des différentes structures qui

s'enchevêtrent dans le premier des quatre fragments qui le composent rendra compte de l'hybridisme mis en oeuvre :

(les flèches marquent la progression du texte)

**1. réflexion** : « Où loge la vérité de l'homme? » -----> **2. métatexte** : « Tout au long de ce livre, j'ai cité quelques uns de ceux qui ont obéi, semble-t-il, à une vocation souveraine... » -----> **3. interpellation au lecteur** : « J'ai trahi mon but si j'ai paru vous engager à admirer d'abord les hommes. Ce qui est admirable, c'est le terrain qui les a fondés. » -----> **4. métatexte** : « Je ne m'écarte pas de mon sujet si je raconte une nuit d'Espagne qui là-dessus m'a instruit » -----> **5. récit** : « C'était sur le front de Madrid que je visitais en reporter. Je dînais ce soir-là au fond d'un abri souterrain, à la table d'un jeune capitaine. »

Le narrateur se meut à la fois dans l'histoire, en tant que narrateur auto-diégétique, et dans le discours, en tant que je instance productrice d'une narration en fonction de son idéologie et explicitement dirigée à l'instance réceptive du texte, qu'il engage dans la dialectique du texte<sup>62</sup>.

Cette performance narrative est perceptible par la pluralité de fonctions que revêt le narrateur dans le passage en question. En effet, si nous reprenons la classification des "fonctions du narrateur" proposée par G. Genette<sup>63</sup>, il sera aisé d'en dégager, outre la *fonction narrative*, la présence de la *fonction de communication* dans la mesure où il est possible d'y vérifier cette «orientation vers le narrataire, |le| souci d'établir ou de maintenir avec lui un contact, voire un dialogue», coexistant toutes deux avec la *fonction idéologique* que sous-tendent dans le passage, pour reprendre les termes de G. Genette, « les interventions, directes ou indirectes du narrateur à l'égard de l'histoire |pouvant| prendre la forme plus didactique d'un commentaire autorisé de l'action ».

---

<sup>62</sup> Comme nous le montrerons de façon plus détaillée dans la section suivante.

<sup>63</sup> *Figures III, op.cit.*, pp. 261-263.

Cet agencement narratif et discursif est renforcé par l'organisation spatiale et typographique de la page, où les *blancs* marqués entre deux segments soulignent visuellement la séparation des différents pôles qui se succèdent. Cette technique, amplement mise à l'oeuvre dans *Terre des Hommes*, à l'instar de la numérotation des fragments, fait ressortir la discontinuité de l'acheminement narratif.

Le fragment suivant débute par le récit de cette nuit en Espagne mais rapidement s'y enchâsse le récit d'un souvenir situé sur une chronotopie tout autre :

*« Je me souviens d'une nuit de Paris où Mermoz et moi /.../ nous sommes retrouvés au petit jour au seuil d'un bar... »* (p.165).

à l'intérieur duquel, s'insère à son tour une séquence dialogale, située sur une autre chronotopie :

*« Tu vois, c'est l'heure où, à Dakar... » C'était l'heure où /.../ le pilote va consulter la météo, où la terre n'est plus peuplée que de camarades. Déjà le ciel se colorait, déjà l'on préparait la fête mais pour d'autres, déjà l'on tendait la nappe pour un festin dont nous ne serions pas convives »* (*Idem*).

Le retour à la chronotopie initiale se fait par référence à l'image développée dans le récit précédent:

*« Et toi, sergent, à quel banquet étais-tu convié ? »* (*Idem*).

Ces affleurements du passé - des épisodes de la vie de l'auteur qui appartiennent, pour la plupart, aux années de l'aviation - , récurrents au long de l'oeuvre, détruisent la continuité du récit en ce qu'ils récusent tout ordre chronologique. Le lien entre ces différents foyers narratifs et spatio-temporels se fait par le biais de la mémoire de l'auteur au rythme de ses mouvements à travers les chronotopies des souvenirs. Dans cet habile et indispensable passage du plan narratif au plan discursif, l'auteur, en intervenant, laisse percer l'esprit inquiet du sujet écrivain, conscient que :

*« ... le monde d'aujourd'hui commence à craquer autour de nous. Chacun s'exalte pour des religions qui lui promettent cette plénitude. Tous, sous les mots contradictoires, nous éprouvons les mêmes élans »* (p.170).

Ainsi l'organisation spatiale de l'oeuvre finit-elle par refléter l'image d'une certaine conception du monde. Cette saisie d'une réalité immense et contradictoire ne pouvait donc se couler dans le moule des structures traditionnelles d'affabulation romanesque.

Bien que *Terre des Hommes* ait été reçu comme un roman - le livre obtient, peu de mois après sa publication, le Grand prix du Roman de L'Académie, et il est ainsi lu, par des générations successives de lecteurs, avec des sensibilités différentes - la fusion de différents types de textes et de discours font de cette oeuvre, publiée en 1939, un "roman à la limite du roman"<sup>64</sup>, un texte qui s'écrit aux franges des codifications toutes faites. Comme nous l'avons vu, temps, espaces, personnages n'obéissent pas à un rapport narratif de causalité fondé sur une chronologie ou sur la linéarité d'une narration -vers laquelle ont tendu les efforts des romanciers du XIX<sup>ème</sup> siècle -, mais ce sont des éléments que le narrateur, dans son affrontement à la narration, utilise, déplace, entrecoupe, créant ainsi une esthétique romanesque sui generis. S'affranchissant de certaines règles implicites au genre - qui seront mises en cause dans les années cinquante par les auteurs du Nouveau Roman -, *Terre des Hommes* échappe aux cadres qui permettent habituellement de le définir. En cela, il dénote une aventure de l'écriture qui se fait parallèlement à l'écriture des aventures, pour prendre une formulation célèbre de Jean Ricardou<sup>65</sup>.

Comme l'a proposé Jean-Marie Schaeffer, une des caractéristiques du texte moderne est justement ce refus des classifications tranchées. Dans *Qu'est-ce qu'un genre littéraire*, l'auteur montre combien les classifications génériques ne peuvent déterminer de manière univoque les textes qu'elles identifient et explique « *l'apparent manque de cohérence des noms de genres /.../*

---

<sup>64</sup> Selon l'observation qui nous paraît très juste de Michel Autrand qui a récemment souligné comme principale originalité de *Terre des Hommes* le "caractère non conventionnel de sa structure" (Michel Autrand, « Une lecture de *Terre des Hommes* » in *Saint-Exupéry, le sens d'une vie, op. cit.*, pp. 127-142).

<sup>65</sup> On se réfère évidemment à l'affirmation suivante « Ainsi un roman est-il pour nous moins l'écriture d'une aventure que l'aventure d'une écriture », in « Problèmes de la description », *Problèmes du nouveau roman*, Paris : Seuil, 1967, coll. "Tel Quel", p.111.

par le fait que l'acte verbal est un acte sémiotique complexe »<sup>66</sup>. Nous retiendrons encore la réflexion suivante de Schaeffer, qui formule, théoriquement, ce que nous pensons avoir mis en évidence à travers l'analyse de l'espace narratif de *Terre des Hommes* :

« Ce n'est jamais le texte total qui est identifié par un nom de genre, mais tout au plus un acte communicationnel global ou une forme fermée /.../ le texte étant la réalisation de l'acte et la forme n'étant qu'un aspect du texte »<sup>67</sup>.

André Gide avait suggéré à son ami d'écrire une série de récits sans lien direct entre eux : souvenirs, émotions, réflexions... La qualité romanesque de *Terre des Hommes* advient, selon nous, de la façon singulière dont l'auteur a pu aménager les éléments les plus hétéroclites - segments narratifs, réflexions philosophiques, préceptes moraux, descriptions - sans jamais perdre les bribes de la narration.

En donnant à son oeuvre ce caractère *mobile*, le romancier invite le lecteur à recréer lui-même le roman, à établir des liens et des correspondances entre les différents éléments et à les organiser en une forme cohérente. En d'autres termes, les mêmes traits qui rendent aventureuse toute tentative pour définir *Terre des Hommes* confirment encore son aptitude à « l'ouverture », celle-ci étant, comme l'a montré Umberto Eco, la condition même de la littéarité des textes.

---

<sup>66</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Paris : Seuil, Coll. "Poétique", p. 116.

<sup>67</sup> *Idem*, p. 130.

## 2. Espaces communicatifs et intertextuels

« ... toute description de la structure du texte doit, en même temps, être la description des mouvements de lecture qu'il impose ». Umberto Eco, *Lector in Fabula*<sup>68</sup>

Si *Terre des Hommes* met en oeuvre une construction narrative originale - manifestée, comme nous l'avons référé plus haut, par l'intrication de l'histoire et du discours, par l'enchevêtrement de textes appartenant à différentes typologies - son espace textuel, comme nous essaierons de le démontrer par la suite, est un espace de communication parsemé d'un réseau d'indications qui appellent une coopération interprétative *sui generis* du lecteur. Comme nous le suggérons dans la conclusion de la section précédente, l'espace textuel est non seulement l'espace résultant de l'affrontement du narrateur à la narration mais il devient objet de (re)création par la lecture. La citation mise en épigraphe réfère bien que les deux composantes ne sont nullement hétérogènes, dans la mesure où le texte n'existe, comme oeuvre littéraire actuelle et concrète, que par la lecture.

Qu'il s'agisse des interpellations directes au lecteur ou des réseaux intertextuels, le texte impose un acte de déchiffrement et de concrétisation du sens par son destinataire immédiat : le lecteur. C'est par son geste dynamique que l'oeuvre outrepassse ses dimensions physiques et accède au rang *d'oeuvre d'art littéraire*, pour emprunter les termes de Roman Ingarden<sup>69</sup>.

Le mouvement d'analyse de la mise en place esthétique d'une "nouvelle poétique de l'espace", nous entraîne donc à analyser les stratégies d'échange avec le lecteur et les liens intertextuels de *Terre des Hommes* avec l'oeuvre globale de l'auteur.

---

<sup>68</sup> *Op. cit.*, p. 10.

<sup>69</sup> Nous faisons allusion à *L'oeuvre d'art littéraire*, Lausanne : L'Age d'Homme, 1983. (1ère éd. allemande 1931).

## 2.1. Les échanges avec le lecteur

Le titre donné à cette section présuppose l'existence, dans *Terre des Hommes*, d'un principe de communication dans l'acte narratif entre l'auteur, utilisant certaines techniques, et le lecteur, cherchant à déterminer les appels inhérents au texte. Nous situons donc, de toute évidence, notre perspective d'analyse dans le prolongement des théories esthétiques surgies dès la fin des années soixante, en Allemagne, dont il faudra brièvement rappeler quelques principes qui s'avèrent pertinents dans le cadre que nous nous sommes imparti.

Les débats polémiques menés par H.R. Jauss avaient certes pour motifs immédiats le renouvellement de l'histoire littéraire<sup>70</sup>, mais en profondeur, « l'Ecole de Constance » a posé la question de l'art en tant que processus de communication, concrétisé dans et par la lecture, à l'encontre de la conception essentialiste préconisée dans les années cinquante par la méthode de l'explication "émanante" (*werkimmanent*) des textes<sup>71</sup>.

Quoique loin d'être entièrement nouveau<sup>72</sup>, le programme de l'esthétique de la réception allemande a, sans doute, ouvert des voies innovatrices dans l'approche du texte, dont nombreuses théories tireront les conséquences comme l'atteste aujourd'hui le privilège accordé à ce que l'on peut désigner, avec Eduardo Prado Coelho, de "paradigme communicationnel" dans les études littéraires<sup>73</sup>.

---

<sup>70</sup> Comme nous l'avons référé dans l'introduction de notre chapitre I,3 - « La Réception de Saint-Exupéry »

<sup>71</sup> Connue, en France, sous le nom de "Nouvelle Critique" et associé au nom de Roland Barthes.

<sup>72</sup> On pense évidemment aux travaux de U. Eco, dès 1962 avec la publication de *L'oeuvre ouverte*. Mais en 1948 déjà, dans l'important essai *Qu'est-ce que la littérature*, Jean-Paul Sartre attirait l'attention sur la spécificité littéraire en tant que mode de communication *sui generis* qui s'établit *via* la lecture : « *L'opération d'écrire implique celle de lire comme son corrélatif dialectique et ces deux actes connexes nécessitent deux agents distincts. C'est l'effort conjugué de l'auteur et du lecteur qui fera surgir cet objet concret et imaginaire qu'est l'ouvrage de l'esprit* » (*op. cit.*, p.50).

<sup>73</sup> Son opposition au paradigme philologique est clairement formulée par l'auteur dans son étude *Os Universos da crítica: paradigmas nos estudos literários*: « Ao contrário do paradigma filológico, em que a obra está virada para um passado que a explica e que ela restitui, no paradigma comunicacional a obra roda em direcção ao futuro. Ao contrário do paradigma filológico em que a obra está dependente de um emissor, no paradigma comunicacional a obra projecta-se em direcção ao receptor » (Lisboa, Edições 70, 1982).

Or, cette opposition est encore de nos jours loin d'être stable. Récemment, G. Genette<sup>74</sup> souligne le caractère *intransitif* de l'une comme de l'autre perspective. Selon les termes de l'auteur, soit une conception purement *essentialiste* de la littérature - le texte conçu comme un système d'actes ayant leur fin en eux-mêmes -, soit son versant *conditionaliste* - l'auteur en réfère le caractère "*instinctif et immotivé*", dans la mesure où, pris *in extremis*, cet abordage finit par mépriser d'importants traits tels que la fictionalité ou la forme poétique - ne s'avèrent pas aptes à définir la littéarité *sui speciei* de l'oeuvre d'art littéraire. Aussi, l'auteur propose-t-il une conception élargie de la littéarité, fondée sur un équilibre entre les deux perspectives :

« La littéarité est un fait pluriel, qui exige une théorie pluraliste qui prenne en charge les diverses façons qu'a le langage d'échapper à sa fonction pratique et de produire des textes susceptibles d'être reçus et appréciés comme des objets esthétiques »<sup>75</sup>.

Parce que le processus littéraire est un processus pluriel, qui englobe à la fois la production du texte - par l'écriture - et la concrétisation du sens - par la lecture - nous essaierons d'inférer comment cette présence massive et récurrente du narrateur sollicite et suscite celle du lecteur à participer activement à la construction cognitive de l'oeuvre par la lecture.

Pourtant, cette notion de lecteur, pièce maîtresse des études de réception, est loin d'être univoque, susceptible d'emplois variés et prenant multiples contours : "lecteur implicite", "lecteur modèle", lecteur "réel", narrataire<sup>76</sup> ... Il n'est évidemment pas dans notre propos d'établir une typologie complète des multiples "figures" du lecteur, mais il nous semble pertinent de rappeler brièvement quelques principes postulés par des auteurs venus d'horizons différents - Wolfgang Iser ou Umberto Eco - mais dont la recherche littéraire se fonde sur une esthétique de la réception.

---

<sup>74</sup> Dans la première étude de *Fiction et Diction*, portant le même nom.

<sup>75</sup> *Op. cit.*, p. 31.

<sup>76</sup> Dans le cadre de la narratologie, G. Genette a également accentué son rôle crucial dans toute narration : « Comme le narrateur, le narrataire est un des éléments de la situation narrative, et il se place nécessairement au même niveau diégétique » in *Figures III*, p. 265. Sur le caractère opératoire de cette notion voir aussi Gérard Prince : « Introduction à l'étude du narrataire » *Poétique*, n° 14, 1973 (pp.178-196).

Dans le cadre des travaux de l'« Ecole de Constance », W. Iser, largement influencé par l'esthétique phénoménologique de Roman Ingarden<sup>77</sup>, a été des premiers à formuler théoriquement le rôle du lecteur comme facteur essentiel de la constitution de l'oeuvre d'art en tant qu'« *objet esthétique* ». Sa théorie de l'*Acte de lecture* postule le texte comme un effet potentiel à actualiser par le « *lecteur implicite* ». Ce dernier, explique Iser, n'est ni un lecteur réel ni un lecteur idéal : il constitue une structure inscrite dans le texte - soit, son « système de références » - , il « *incorpore l'ensemble des orientations internes du texte de fiction pour que celui-ci soit simplement reçu* »<sup>78</sup>.

D'après les lignes méthodologiques avancées par Iser, il s'agit de chercher à l'intérieur d'une oeuvre les « *structures d'immanence du récepteur* », soit, une série d'orientations internes ou « *conditions de réception* » que le texte fictionnel - ou littéraire<sup>79</sup> - offre à ses lecteurs possibles. Ainsi surgit la notion de « *structures d'appel du texte* », liées à son indétermination et permettant une relation active entre le texte et son lecteur.

Dans le sillage des travaux de Iser, Eco propose dans *Lector in Fabula*, un modèle sémiotique de lecture « *coopérante* » et la notion de Lecteur Modèle conçue, selon une perspective pragmatique, comme

« *un ensemble de conditions de succès ou de bonheur établies textuellement qui doivent être satisfaites pour qu'un texte soit pleinement actualisé dans son contenu potentiel.* »<sup>80</sup>.

Pour Eco, le texte programme sa réception; en d'autres termes, il existe un contrat tacite entre auteur et lecteur, ce dernier étant capable de (re)construire l'univers de fiction en comblant

---

<sup>77</sup> Notamment par les principes postulés par Roman Ingarden - dans la lignée d'Edmund Husserl - dans *L'oeuvre d'art littéraire*, dont l'édition originale date de 1931 - *Das literarische Kunstwerk* - traduite en français seulement en 1983 (Lausanne : L'Age d'Homme). Dans sa description phénoménologique de la structure objective de l'oeuvre d'art littéraire, le philosophe polonais a postulé qu'elle présente, dans sa constitution sémantique, des « *endroits non définis sous tous les aspects* » (« *Unbestimmtheitsstellen* ») - ou « *points d'indétermination* » - que le lecteur devra détecter et remplir dans sa *concrétisation esthétique*. Ces points d'indétermination donneront naissance à la notion de *Leerstelle* ou « *vides* » textuels dans la théorie de Iser.

<sup>78</sup> *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*. Liège/Bruxelles : P. Mardaga, 1985 (pour la traduction française), pp. 69-70.

<sup>79</sup> Iser utilise indifféremment les deux adjectifs.

<sup>80</sup> *Lector in Fabula*, Paris : Grasset, 1985 (trad. franç.).

les "espaces vides" du message, ces mêmes "vides" référés par Ingarden et analysés par Iser. Selon Eco, l'"activité coopérative" du Lecteur Modèle l'amène

« à tirer du texte ce que le texte ne dit pas mais qu'il présuppose, promet, implique ou implique, à remplir les espaces vides, à relier ce qu'il y a dans ce texte au reste de l'intertextualité d'où il naît, et où il ira se fondre »<sup>81</sup>.

Ce lecteur abstrait est donc à la fois le lecteur implicite et le lecteur impliqué. Dans le dernier chapitre de *Lector in Fabula* l'auteur appuie sa réflexion théorique dégageant la coopération implicitement sollicitée au lecteur dans une nouvelle d'Alphonse Allais<sup>82</sup>.

En fait, que l'on parle de lecteur implicite ou de Lecteur Modèle, le principe semble le même : l'inscription objective du destinataire dans l'univers du texte et donc son caractère forcément fictif, tout comme son décalage par rapport au lecteur "virtuel", possible, empirique. Comme l'a si bien synthétisé Franc Schuerewegen<sup>83</sup> :

« Le lecteur du texte n'est pas le lecteur dans le texte. C'est le décalage entre ces deux instances plutôt que le désir d'identification qui commande l'acte de lecture ».

Cette mise au point terminologique nous a semblé nécessaire avant de nous centrer sur quelques structures susceptibles d'élucider la dynamique communicative de *Terre des Hommes* et qui font de son espace fictionnel - tel que nous l'avons suggéré - un espace d'échanges.

A maints endroits en effet le texte nous apparaît comme le résultat d'une construction dominée par une poétique de coopération fondée sur un pacte narratif entre le narrateur et le lecteur. Dans cet extrait du premier chapitre, la narration proprement dite de l'épisode est précédée d'un segment renvoyant au temps du discours par lequel le narrateur annonce qu'il va raconter un souvenir. Il entame alors la narration de l'épisode, après quoi il fera un commentaire.

(Les flèches signalent la progression discours ---> histoire ---> discours )

---

<sup>81</sup> *Ibidem*, p.7

<sup>82</sup> Il s'agit d'*Un drame bien parisien*. En fait, l'analyse dévoile la façon dont cette nouvelle déjoue les hypothèses interprétatives du lecteur, rompant, ainsi, le contrat tacite entre l'auteur et le lecteur coopératif.

<sup>83</sup> Dans son article « Réflexions sur le narrateur », *Poétique*, 70, avril 1987, p.254.

« Ce vieil omnibus a disparu, mais son austérité, son inconfort sont restés vivants dans mon souvenir /.../ ---> Il était ainsi trois heures du matin lorsque nous entendîmes le directeur /.../- --> Ainsi, à ce moment-là, à l'aube de mon premier courrier, je me souvenais à mon tour aux rites sacrés du métier » (pp. 19-20).

La récurrence de ce genre de structures narratives hybrides, dès les premières pages de l'oeuvre - caractéristiques, comme nous l'avons vu, de sa composition- crée pour le lecteur une sorte de code de lecture dont il fera un large usage dans son parcours de *Terre des Hommes*. Le même effet de lecture *hybride* - dans la mesure où un souvenir enchaîne une narration, puis une réflexion différée de l'épisode, ou encore une narration en enchaîne une autre sur une chronotopie différente - est encore exploité par le recours aux possibilités typographiques de la page. A simple titre d'exemple, le premier *blanc* qui apparaît dans le texte marque le passage de l'*histoire* au *discours*, de la narration d'un événement passé au souvenir d'un autre épisode, tel qu'il surgit au moment de l'écriture :

« ... Mais de temps à autre, respectable pour l'éternité, l'un d'eux ne rentrait pas.

Je me souviens ainsi d'un retour de Bury, qui se tua depuis dans les Corbières » (p.12)

L'exploitation de cette technique de construction textuelle est amplement mise en oeuvre dans *Terre des Hommes*. Une telle utilisation du blanc typographique contraint le lecteur à faire une pause dans sa lecture et le blanc se fait silence. Comme l'a bien signalé Michel Butor :

« Les blancs indiquent un silence... lorsque le départ de la ligne sera décalé vers la droite, comme lorsque il y a départ de paragraphe, le premier mot sera précédé d'un silence »<sup>84</sup>.

Ce silence correspond au moment où le lecteur est invité à compléter les "vides" textuels - correspondant à la notion de *Leerstelle* dans la théorie d'Iser -, c'est-à-dire à coopérer activement à la concrétisation du texte. Mais ce vide marque encore, formellement, la transition nécessaire entre les différents espaces - narratifs, discursifs ou autres - que le lecteur est amené à parcourir dans *Terre des Hommes*. Par ce procédé, l'auteur exploite l'aptitude du lecteur à relier les

---

<sup>84</sup> Dans « Le livre comme objet », *Essais sur le roman*, Paris : Gallimard, 1992, Coll. "Tel", p. 150.

différents ensembles sans perdre les bribes du récit, à reconstruire l'univers fictionnel à partir des prescriptions qui lui sont données. Lecteur implicite ou Lecteur Modèle, la narration ne se déploiera que grâce à sa coopération.

Mais à d'autres endroits encore le texte nous apparaît comme le résultat d'une construction dominée par une poétique de coopération fondée sur un appel constant à l'activité du lecteur, notamment par l'usage insistant des collectifs *nous* et *on* et du pronom personnel de la deuxième personne *vous*.

Significativement, le livre s'ouvre, dès le texte liminaire, sur l'utilisation du collectif "*nous*". Il semble que l'auteur se donne pour but de faire partager une thèse à son lecteur :

*« La terre nous en apprend plus long sur nous que tous les livres » (p.9).*

Cette stratégie convoque, dès la première ligne de l'oeuvre, le lecteur *dans* l'univers textuel, tout en l'invitant d'ores et déjà à participer à sa construction cognitive.

Dans les dernières pages de l'oeuvre, l'interpellation directe au lecteur, perceptible par l'utilisation de la forme verbale de la deuxième personne, renforcée par un présent de vérité générale, suppose encore une participation effective du lecteur à la construction du sens. L'auteur implique celui-là dans l'orientation argumentative du discours pour renforcer son propos, tout en signalant sa prise de conscience de l'écart, face au contrat initial :

*« J'ai trahi mon but si j'ai paru vous engager à admirer d'abord les hommes. Ce qui est admirable d'abord, c'est le terrain qui les a fondés » (p.160).*

Prenons d'autres passages qui montrent de façon claire cette volonté d'inclure le lecteur dans le mouvement argumentatif du texte :

*« Si nous croyons que la machine abîme l'homme, c'est que, peut-être, nous manquons un peu de recul pour juger les effets de transformation aussi rapides que celles que nous avons subies » (p.50) ;*

*« Nous habitons une planète errante » (p.59).*

Par cette inclusion, le lecteur est convié à adhérer aux prémisses postulées par l'auteur dans le mouvement argumentatif de son discours. Mais d'autres endroits supposent encore cette forme de coopération interprétative du lecteur. Dans le passage suivant, l'explication de la dimension axiologique de l'épisode raconté - la veillée du sergent de Barcelone - par le recours à l'allégorie des gazelles apprivoisées mais mélancoliques de Cap Juby, prend la forme d'une interlocution. Le choix des temps (présent et futur), ainsi que l'utilisation du pronom de la deuxième personne, soulignent le passage du monde du récit à celui de l'interaction en cours :

*« Ce qu'elles cherchent, vous le savez, c'est l'étendue qui les accomplira. Elles veulent devenir gazelles et danser leur danse./.../ Vous les regardez et vous songez : les voilà prises de nostalgie. La nostalgie, c'est le désir d'on ne sait quoi... Il existe, l'objet du désir, mais il n'est point de mots pour le dire » (pp.167-168)*

le *vous* à qui s'adresse le narrateur est bien le lecteur qui viendra concrétiser le sens - c'est-à-dire de participer à la construction cognitive du discours - et rechercher, en position de fusion avec l'auteur, la réponse à la question rhétorique, de connotation axiologique, qui suivra, comme le sous-tend l'utilisation de la forme collective "*nous*" :

*« Et à nous, que nous manque-t-il? » (p.168).*

Ainsi, dans l'espace de quelques lignes, on passe du "*vous*" au "*nous*". Ce glissement rapide de la deuxième à la première personne implique le lecteur, à mesure de sa lecture, à la recherche de :

*« Cette unité, qui n'a plus besoin de langage » (p.169),*

en lien sémantique avec la notion de *communauté*, omniprésente dans l'oeuvre de Saint-Exupéry et puissante dans *Terre des Hommes*. Cette notion acquiert ainsi, à la lumière des considérations précédentes, une nouvelle dimension : celle de la participation active du lecteur à la construction cognitive de l'oeuvre, dans la mesure où, comme l'auteur le suggère lui-même :

*« L'expérience nous montre qu'aimer ce n'est point nous regarder l'un l'autre mais regarder ensemble » (idem),*

l'utilisation du *nous* inclusif permettant au narrateur de mieux faire adhérer le lecteur à la position ou *thèse* avancée. La mise en oeuvre de cette stratégie apparaît ainsi liée aux espaces textuels à orientation argumentative<sup>85</sup> qui composent *Terre des Hommes*.

L'usage particulier des termes d'adresse et notamment l'emploi du pronom personnel *vous* prête encore à *Terre des Hommes* son atmosphère particulière de complicité entre l'auteur et son lecteur et lui confère sa dimension communicative. Il y a, en effet, bien en évidence, au long de la narration, un narrateur cultivant à plaisir le goût d'un conteur, soucieux de capter l'attention de son lecteur, de converser avec lui. L'exemple de l'incipit du chapitre V est à cet égard paradigmatique

« *Je vous ai tant parlé du désert, qu'avant d'en parler encore, j'aimerais décrire une oasis* ».

Nous retrouvons d'ailleurs une utilisation analogue des « appelatifs », associée à des formules prototypiques de la conversation, comme l'interpellation et l'utilisation de l'interrogation :

«... *Voyez-vous une équipe de maçons, de charpentiers !.../ vous refaire dans les huit jours une maison que vous n'aurez jamais connue ?* »

Mais un autre système suggère une « *rhétorique de la lecture* », au sens défini par Michel Charles<sup>86</sup>, c'est-à-dire une force d'interpellation, voire de persuasion, établie à travers le texte : l'emploi de phrases exclamatives, parfois nominales, de parenthèses syntaxiquement indépendantes, de ruptures de construction, de phrases en suspens.

Ainsi en est-il de l'utilisation de modalités d'expression telles que l'interrogation - le plus souvent sous forme rhétorique - ou l'exclamation, qui rendent perceptible une prise de position du narrateur, sollicitant celle du lecteur :

« *Dieu, que cette planète est déserte !* »  
« *Où loge la vérité de l'homme ?* »

---

<sup>85</sup> Nous retenons la définition proposée par O. Ducrot et J.-C. Anscombe pour l'argumentation : « ... présenter un énoncé E1 (ou un ensemble d'énoncés) comme destiné à faire admettre un autre (ou un ensemble d'autres) E2 à un interlocuteur ». (in : *L'argumentation dans la langue*, Bruxelles - Liège : P. Mardaga Ed., 1983, p.8).

<sup>86</sup> Dans son ouvrage portant ce même titre, *Rhétorique de la lecture*, Paris : Seuil, 1977.

*« Et cependant, qu'ai-je aperçu ? »*

Parfois même, certaines phrases peuvent apparaître incomplètes parce qu'elles n'ont pas de verbe. C'est le cas des phrases exclamatives :

*« L'étrange rencontre ! »*

*« Punta Arenas ! »*

*« Jardins et jeunes filles, quelles légendes ! »*

La récurrence de séquences exclamatives dans l'oeuvre relève encore d'une procédure communicative assez analogue à ce qu'a observé Julia Kristeva à propos de l'utilisation des exclamatives par Céline :

*« Nominales ou non, ces phrases exclamatives véhiculent, au travers de leur signification, un sens plus profond, non lexicalisé; elles révèlent une attitude intense, passionnée, par laquelle le sujet qui parle témoigne de son désir et appelle le lecteur à y adhérer, par delà les mots, au travers du contour archaïque de la mélodie -marque première de la syntaxe et de la position subjective »<sup>87</sup>;*

Un effet identique est obtenu par l'abondance des présentatifs, notamment dans les moments de description des situations ou des spectacles que seul l'aviateur peut connaître :

*« Et voici la ville la plus au sud du monde »*

*« J'oblique pour éviter un grain : il n'est plus nécessaire d'en traverser le coeur. Et voici la première déchirure... »*

*« Voici que je rentre dans un nuage ».*

Les apartés commentatifs de l'auteur-narrateur, marquant, à leur tour, des moments de complicité avec le lecteur :

*« J'ai raconté ça dans un livre mais ce n'était pas du roman »;*

ils apparaissent parfois enchâssés par une parenthèse syntaxiquement indépendante, prenant la forme d'*excusationes non petitae* du narrateur, chuchotées au lecteur :

*« (J'ai oublié l'immatriculation) »* ou *« (Je crois faire erreur sur son nom...) »*

---

<sup>87</sup> in *Pouvoirs de l'horreur*, Paris : Seuil., 1980, p.236.

Ce conteur habile se montre par ailleurs conscient des "effets" que le choix personnel des images pourra provoquer auprès de son interlocuteur :

*« Je vous dirai l'image qui m'apparut et qui vous semblera peut-être puérile » (p.25);*

et n'hésite pas à le prendre comme témoin, notamment aux moments de plus forte intensité dramatique. C'est le cas du passage suivant, qui précède l'événement capital du sauvetage dans le désert, après trois jours de marche sans vivres :

*« Je vous jure qu'il va se passer quelque chose... Je vous jure que le désert s'est animé. Je vous jure que cette absence, que ce silence sont tout à coup plus émouvants qu'un tumulte de place publique... » (p.154).*

Remarquons, dans ce passage, l'utilisation significative des points de suspension, procédé récurrent au long de l'oeuvre, ayant comme corrélats thématiques le silence, le désert et la mort. Par ce même procédé, l'écriture se fait elle-même silence, incorporant la sourdine dramatique des moments vécus :

*« La fatalité, dans le calme lumière du soir, vient de réussir un coup de main. Une beauté ravagée, une intelligence ou une vie... Les pirates ainsi ont cheminé dans le désert et personne n'a entendu leur pas élastique dans le silence doré. La même paix, le même silence... » (p.112).*

De ce point de vue, la structure énumérative des phrases nominales (que nous soulignons), attribue au passage une fluidité qui mime celle des pensées.

Ailleurs, l'écriture se fait explicitement vide et invite le lecteur à la construction du sens. C'est le moment où, dans l'interaction dialogique, l'auteur se tait pour laisser parler le lecteur qui, par sa *concrétisation* comblera ce silence :

*« Nous profitons de la fraîcheur du petit jour. Nous savons bien qu'au grand soleil, comme l'on dit, nous ne marcherons plus. Au grand soleil... » (p.151).*

La dynamique communicative de *Terre des Hommes* est particulièrement remarquable dans les passages qui décrivent la découverte de spectacles fabuleux par le pilote, durant le vol. Mains passages mettant en scène ces « occasions rares qui ne s'offrent pas à tous les hommes » dénotent en effet une volonté claire d'inclure le lecteur dans la fable et de lui faire partager toutes

les impressions inédites, sorties tout droit de la mémoire de l'auteur. Dans l'extrait suivant, le vol nocturne, qui ouvre les ailes à l'imaginaire du pilote, est décrit au moyen du collectif *on* :

*« En avion, quand la nuit est trop belle, on se laisse aller, on ne pilote plus guère, et l'avion, peu à peu s'incline sur la gauche. On le croit alors horizontal quand on découvre sous l'aile un village. Dans le désert il n'est point de village. Alors une flotille de pêche. Mais au large du Sahara, il n'est point de flotille de pêche. Alors ? Alors on sourit de l'erreur »* (p.179).

Par cette stratégie, non seulement l'auteur s'inclut dans l'action - procédé récurrent, comme nous l'avons vu plus haut, mais il implique le lecteur dans les mouvements d'émotion du pilote chez qui perception et imaginaire se mêlent admirablement et créent des paysages irréels.

Dans cet autre passage, de multiples signaux jalonnent également un espace de la lecture calqué sur l'espace de la narration. L'affrontement du pilote à la tempête, traduit par une série d'images cosmiques, devient, progressivement, l'affrontement du lecteur engagé lui aussi dans le mouvement rapide de rapprochement au cosmos vertigineux. L'alternance rapide du collectif "*pilotes*" à l'indéfini *on* introduit à nouveau le lecteur dans les mouvements de découverte du pilote, personnage du roman, entre les espaces et les durées, entre la gravitation et les vides :

*« Les courants descendants donnent parfois aux pilotes une bizarre sensation de malaise. Le moteur tourne rond mais l'on s'enfonce. On cabre pour garder son altitude, l'avion perd sa vitesse et devient mou : on s'enfonce toujours. On rend la main, craignant maintenant d'avoir trop cabré, on se laisse dériver sur la droite ou sur la gauche, pour s'adosser à la crête favorable, celle qui reçoit les vents comme un tremplin, mais l'on s'enfonce encore. C'est le ciel entier qui semble descendre. On se sent pris, alors dans une sorte d'accident cosmique »* (pp.40-41);

de façon plus prégnante encore, le passage du *on* au *vous* inclut le lecteur (personne réelle, puisque c'est lui qui lit) parmi les protagonistes (irréels) du monde de la fiction :

*« /.../ Tout se décompose, et l'on glisse dans un délabrement universel vers le nuage qui monte jusqu'à vous, et vous absorbe »* (*Idem*).

Ainsi le lecteur lit-il en même temps qu'il se lit. Par cette inclusion, Saint-Exupéry aura - peut-être sans le vouloir - souligné l'ambiguïté du monde romanesque, précisément par l'intrusion d'un élément de la réalité dans l'univers fictionnel. Par delà l'interprétation, le lecteur *vit* l'histoire, en

parfaite «sympathie »<sup>88</sup> avec le pilote, personnage du roman<sup>89</sup> . On peut donc retrouver ici un principe postulé par l'auteur qui révèle bien l'importance accordée au contact avec le lecteur :

« *L'image est un acte qui, à son insu, noue le lecteur. On ne touche pas le lecteur: on l'envoûte* »<sup>90</sup> .

En fait, par la mise en oeuvre de tels procédés, ces passages gagnent une sorte de réalisme dans la mesure où, pour que la situation décrite soit crue et, en quelque sorte, vécue - même si par l'imagination - il faut que le lecteur "voie" et sente ce que voit et sent le personnage du roman : à mesure de sa lecture, celui-là accomplit la traversée imaginaire de l'espace, réalisée par le pilote. A l'instar du pilote qui vit intensément la sensation du vol, dans sa carlingue, lieu fixe et mouvant de l'action, le lecteur est invité à venir s'engouffrer dans l'univers du texte, non pour s'y perdre mais pour suivre le personnage et vivre de nouvelles sensations, pour participer activement au fusionnement entre la texture de l'oeuvre et son geste interprétatif, à sa *concrétisation* esthétique, pour reprendre les termes de Ingarden.

Enfin, dans de nombreux passages, la dynamique communicative de *Terre des Hommes*, fondée sur une perspective relationnelle d'échanges, prend la forme de renvois plus ou moins explicites à d'autres oeuvres de l'auteur.

Le livre s'ouvre sur l'image du vol nocturne, une image qui sera récurrente dans la suite du texte mais qui renvoie également à l'oeuvre antérieure :

« *J'ai toujours devant mes yeux l'image de ma première nuit de vol en Argentine* »(p.9)

Cette image fonctionne pour le lecteur comme un signal qui déclenche la mémoire de *Vol de Nuit* et l'incite donc à superposer un autre intertexte à ce qu'il lit. Par cette allusion, le narrateur semble

---

<sup>88</sup> Nous utilisons ce terme au sens étymologique.

<sup>89</sup> Comme dans *La modification* de Butor, le *vous* suppose ici une participation affective du lecteur à l'histoire.

<sup>90</sup> in Préface au livre d'Anne Morrow-Lindbergh *Le vent se lève* (recueilli dans *Un Sens à la vie, op. cit.*, p. 247).

jouer sur la "compétence intertextuelle"<sup>91</sup> de son lecteur. En effet, si nous prenons les deux textes - l'introduction de *Terre des Hommes* et l'incipit de *Vol de Nuit* -, nous vérifierons que le même contraste entre l'état de veille du pilote et monde endormi anime les deux segments. Nous y retrouvons également une opposition similaire entre l'isolement du pilote et l'intimité des hommes qu'il croit deviner dans leurs foyers; ou encore la reprise de motifs tels que les étoiles ou les faibles lueurs de la plaine, qui trouent la nuit; il en va de même pour l'ambivalence symbolique de la maison, renforcée, dans *Vol de Nuit*, par le changement de paragraphe - « *c'est une maison qui se ferme sur son amour / Ou sur son ennui* » (p.23) -, évoquée comme lieu à la fois d'intimité et de clôture, dans *Terre des Hommes* - « *mais parmi ces étoiles vivantes, combien de fenêtres fermées, combien d'étoiles éteintes, combien d'hommes endormis* » (p.9) -. Ces récurrences arborent, au plan de la lecture, le réseau de liens inter-romanesques qui s'établissent par l'écriture.

Eco a postulé que le "Lecteur Modèle" doit coopérer activement à l'actualisation du texte de la façon dont ce dernier a été conçu pour être lu<sup>92</sup>. Dans le cas de *Terre des Hommes*, il nous apparaît qu'un mouvement coopératif est particulièrement sollicité au lecteur : celui de remplir les espaces vides au moyen d'éléments familiers - thèmes, motifs, situations, personnages - d'autres textes de l'auteur. Il s'établit ainsi un pacte de lecture fondé sur un échange dynamique entre le texte présent sous les yeux et le(s) texte(s) absent(s), sorte de répertoire implicite - ou encyclopédie, selon la terminologie de Eco<sup>93</sup> - présumé par le texte et actualisé par le lecteur. C'est justement dans le repérage de ce genre de « *structures d'appel* » du texte que la coopération interprétative du lecteur de *Terre des Hommes* est à notre sens, le plus fortement sollicitée. Comme nous essaierons de le montrer dans la section suivante<sup>94</sup>, la lecture de cette oeuvre entraîne le lecteur qui connaît d'autres oeuvres de Saint-Exupéry - ne serait-ce que le fameux *Petit*

---

<sup>91</sup> Selon la notion de Eco, proposée dans *Lector in Fabula*, p. 87.

<sup>92</sup> Puisque, pour l'auteur de *Lector in Fabula* : « *le texte est un produit dont la destinée interprétative doit faire partie de son mécanisme génératif* » (p. 57).

<sup>93</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>94</sup> Où nous analyserons de façon plus détaillée « les échanges avec l'oeuvre ».

*Prince* - à créer un réseau de connexions inter-romanesques. La démarche interprétative sollicitée au lecteur est donc, pour prendre une métaphore chère à Saint-Exupéry, récurrente dans ses oeuvres, de "créer des liens" avec le texte, de l'*apprivoiser*.

C'est pourquoi l'acte de lecture ne se limitera pas à combler les *vides* du texte, ou à en activer la *reconstruction*. La lecture ne fournira pas *seulement* les questions posées dans le texte - Iser a postulé que production et réception entretiennent des rapports dialogiques<sup>95</sup> - elle entreverra les questions absentes, qui demeurent en-deçà et au-delà du texte. En termes dialogiques, la lecture constitue le moment où, dans l'échange, l'écrivain se tait pour laisser parler l'autre, cette multitude d'autres que sont les générations successives de lecteurs et qui, grâce à leurs *concrétisations*, actualisent, dirigent et modèlent le tissu continu de l'oeuvre elle-même, à jamais inachevée et toujours en train de se faire. Ceci implique bien une poétique d'interaction fondée sur une dialectique de communication.

---

<sup>95</sup> Cf « La fiction en effet », *Poétique*, n° 39, pp. 275-298.

## 2.2. Les échanges avec l'oeuvre

« (T)out texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité, s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins comme double »<sup>96</sup>.

Dans le prolongement notamment de la pensée de Bakhtine et de son "principe dialogique"<sup>97</sup>, ces quelques lignes de Julia Kristeva, datées de 1967, donnaient naissance à la notion d'intertextualité. Cette notion, comme on le sait, a connu une fortune exceptionnelle dans la critique moderne et n'a cessé, dans les trente dernières années, de prendre des acceptions toujours changeantes<sup>98</sup>, selon les postulats méthodologiques suivis par des théoriciens venus d'horizons différents.

Dans *Palimpsestes*, G.Genette conçoit l'intertextualité au sens "classique"<sup>99</sup> défini par Julia Kristeva, soit, « une relation de co-présence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, éidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre »<sup>100</sup>, ce qui permet la distinction de l'intertexte des phénomènes tels que le « paratexte », le « métatexte », l'« architexte » ou de l'« hypertexte » / « hypotexte ».

Au dire de l'auteur, l'intertextualité n'est qu'un aspect d'un phénomène qu'il définit comme « transtextualité ou transcendance textuelle du texte », c'est-à-dire « tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète avec d'autres textes »<sup>101</sup>.

---

<sup>96</sup> « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman », *Critique*, t. XXXIII, n° 239, avril 1967, pp.438-65, repris dans *Séméiôtikè. Recherches pour une sémanalyse* (Paris : Seuil, 1969).

<sup>97</sup> Introduit en France par J. Kristeva, le concept de dialogisme est présenté dès 1963 par M. Bakhtine dans ses études sur Dostoïevki (*Problèmes de la poétique de Dostoïevki*, trad. française par Guy Vernet, Lausanne : L'Age d'homme, 1970).

<sup>98</sup> Nous renvoyons à l'excellent article de Marc Angenot : « L'intertextualité : enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel » qui rend compte des divergences entre diverses conceptions de l'intertextualité - des "intertextes" aux "textes dans les textes", aux "génotextes" et aux "phénotextes", ou encore aux "hypertextes" et aux "hypotextes", in *Revue des Sciences Humaines*, 60 (1983), pp. 121-135.

<sup>99</sup> L'adjectif est de l'auteur dans la définition qu'il propose d'intertextualité dans son *Introduction à l'architexte*, Paris : Seuil, 1979, coll. "Poétique", p.87.

<sup>100</sup> *Palimpsestes*, op.cit., p. 8.

<sup>101</sup> *Ibidem*, p.182.

De ce point de vue, la « citation », le « plagiat » et l'« allusion » sont autant de stratégies propres au fonctionnement d'une littérature « au second degré » : tout écrit nouveau est travail de réaménagement de thèmes, genres, structures, styles. C'est ainsi qu'en optant pour un point de vue méthodologique qu'il dénomme de « *structuralisme ouvert* », l'auteur postule la possibilité d'une « *lecture relationnelle (lire deux ou plusieurs textes en fonction l'un de l'autre)* »<sup>102</sup>.

En effet, comme nous le suggérons plus haut, si l'intertextualité relève d'une performance de l'écrivain qui situe le texte dans un réseau d'interférences avec d'autres textes, selon un rapport *dialogique*, elle fait aussi appel à la compétence du lecteur qui, dans son parcours, active d'autres textes et les met en corrélation. On retrouve encore une des idées fondamentales de Bakhtine chez un autre grand théoricien de l'intertextualité :

« *Tout énoncé est conçu en fonction d'un auditeur, c'est-à-dire de sa compréhension et de sa réponse /.../. Nous savons désormais que tout discours est un discours dialogique, orienté vers quelqu'un qui soit capable de le comprendre et d'y donner une réponse, réelle ou virtuelle* »<sup>103</sup>.

C'est pourtant Michael Riffaterre qui, dans le domaine de la sémiotique, met plus spécifiquement l'intertextualité au service d'une théorie de la lecture en postulant le passage du sens (attribué à la lecture linéaire) à la signifiante (attribuée au texte) :

« *L'intertextualité est un mode de perception du texte, c'est le mécanisme propre de la lecture littéraire. Elle seule, en effet, produit la signifiante, alors que la lecture linéaire, commune aux textes littéraires et non littéraires, ne produit que le sens* »<sup>104</sup>.

Dans ce cas, l'intertexte fonctionne comme *interprétant*. Introduit par l'auteur dans *Semiotics of Poetry*<sup>105</sup>, l'interprétant est, selon l'acception de l'auteur, « *un signe qui gouverne l'interprétation des signes surfaciels du texte et explicite tout ce que les signes ne font que suggérer indirectement* »<sup>106</sup>.

---

<sup>102</sup> *Ibidem*, p.452.

<sup>103</sup> T. Todorov, *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique. Suivi des Écrits du Cercle de Bakhtine*, coll. «Poétique», Paris : Seuil, 1981, pp. 292-298.

<sup>104</sup> « La syllepse intertextuelle », *Poétique*, n° 40, novembre 1979 (il s'agit des premières lignes de l'article).

<sup>105</sup> Daté de 1978 (trad. franç. : *Sémiotique de la poésie*, Paris : Seuil, 1983).

<sup>106</sup> *Sémiotique de la poésie, op.cit.*, p.107.

C'est à partir d'une conception élargie de l'intertextualité - conçue, à la fois comme processus d'engendrement et mode de perception du texte - que nous nous proposons, dans les pages qui suivent, d'analyser les relations qui unissent l'espace<sup>107</sup> de *Terre des Hommes* à d'autres textes de Saint-Exupéry et qui établissent un réseau d'échanges intertextuels, au plan de l'écriture comme au plan de la lecture. Dès lors, le *sens intertextualisé* apparaîtra comme le résultat d'une "coopération interprétative" - pour reprendre Eco - entre l'auteur et son lecteur, que les différences de croyances et de connaissances ne nuiront pas<sup>108</sup>.

Notre entreprise s'inscrit dans le prolongement des réflexions développées dans le sous-chapitre précédent, où nous avons essayé de dégager les stratégies qui font appel à la coopération du Lecteur Modèle (c'est-à-dire présumé par l'auteur) chargé d'interpréter l'énoncé, selon une double perspective :

- on considère que le lecteur interprète le texte qu'il a sous les yeux, c'est-à-dire qu'il élabore une signification à partir des éléments qu'il a préalablement identifiés;
- cette construction du sens s'élargit à la construction des significations qui ne sont pas directement identifiables à partir du texte considéré isolément mais prennent, sous l'impact du « *moindre effort de mémorisation* » - c'est-à-dire à la lumière des autres lectures - une signification plus vaste, selon un processus qui crée des effets de retour. Pour reprendre des mots - à notre sens très justes - de M. Riffaterre :

*« As the text borrows some of its early formulation for a new one, there takes place in the reader's mind an illuminating comparison that is properly intertextual. The second version of*

---

<sup>107</sup> Dans *Séméiotikè*, J. Kristeva utilise la métaphore de l'« *espace* », parallèlement à celle du « *tissu* » pour décrire le concept d'intertextualité.

<sup>108</sup> Comme le synthétise bien l'article de *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, l'intertextualité engage aussi bien : «... les sujets du faire émissif et du faire réceptif dont l'interaction productrice du sens intertextualisé sera nécessairement fonction de la co-présence de deux contextes de croyances et de connaissances relatives ». (Paris : Hachette, 1986, t.2, p. 121).

*something said before signifies only if the reader, urged to read one through the other, realizes the mutual complementarity that makes the intertext the key to the text's interpretation* »<sup>109</sup>.

Le lecteur qui parcourt l'oeuvre de Saint-Exupéry aura en effet l'impression de retrouver, d'un livre à l'autre, certains thèmes, motifs, situations, personnages ou idées exprimés auparavant mais réactualisés selon le contexte particulier de l'oeuvre. Quelles que soient les interprétations qu'il puisse ensuite leur conférer, cette prise en compte conduit le lecteur à inférer les rapprochements possibles suivant une dialectique fondée sur l'idée d'une cohérence globale<sup>110</sup>.

A titre d'exemple, nous mentionnerons pour l'instant le thème du désert : terrain de prédilection de l'auteur, il rayonne comme lieu de l'expérience vécue - lors de ses escales ou lors de ses pannes de pilote - et devient une constante dans toutes ses oeuvres<sup>111</sup>. C'est le désert qui encadre la mort de Bernis, transportant le courrier en Afrique Occidentale, dans *Courrier Sud*; l'aventure du *Petit Prince* l'a pour toile de fond; *Citadelle* est érigé en plein désert.... Dans *Terre des Hommes*, le désert sert de cadre à de nombreuses expériences personnelles et aux anecdotes vécues (de Dakar, de Cap Juby, l'aventure de la panne dans le désert, la nuit passée dans le petit fortin du désert lors de son transfert vers Dakar; l'enlèvement de l'esclave Bark... ). Le désert, nous l'avons vu, est aussi le lieu privilégié pour essayer de cerner l'enfance, qui surgit du fond de la mémoire avec une richesse et une densité qu'on ne lui soupçonnait pas.

Nous essaierons de voir à présent comment la lecture de *Terre des Hommes* peut éveiller en nous la prise en compte d'autres textes de l'auteur ou comment, pour reprendre l'auteur de

---

<sup>109</sup> Extrait de son article « On the Signs Systems of Biography », *The comparative perspective on literature - Approaches to theory and practice*, Cornell University Press, 1988, pp. 356-365.

<sup>110</sup> Même si cette cohérence est toujours tributaire d'une interprétation donnée. Comme l'observe à juste titre M. Charles : « Si toute interprétation se fonde nécessairement sur l'idée d'une cohérence du texte, cette cohérence n'est en fait que le reflet de l'interprétation même » in « Digression, régression », *Poétique*, 40, novembre 1979, pp. 395-407. Le texte cité se trouve page 395.

<sup>111</sup> En 1956, Jean Hugué se proposait de montrer l'importance du désert dans l'oeuvre de Saint-Exupéry. Il est dommage que son livre soit essentiellement un ensemble de considérations morales (*Saint-Exupéry ou l'enseignement du désert*, Paris : Colombe).

Séméiôtikè, « dans l'espace d'un texte, plusieurs énoncés, pris à d'autres textes, se croisent et se neutralisent ».

L'auteur y réfère plus d'une fois combien ce lieu, où la solitude s'impose, est un espace propice à la vie intérieure :

« ...nous avons aimé le désert. S'il n'est d'abord que vide et silence, c'est qu'il ne s'offre point aux amants du jour. /.../ L'empire de l'homme est intérieur » (T.H, p. 91).

On peut inférer une certaine parenté entre l'extrait précédent, d'où ressortent les motifs "vide" et "silence" associés non à la solitude mais à une invitation au repli du soi et cet autre extrait du *Petit Prince*, reprenant les mêmes motifs, et le même embrayeur verbal :

« J'ai toujours aimé le désert. On s'assoit sur une dune de sable. On ne voit rien. On n'entend rien. Cependant, quelque chose rayonne en silence... » (P.P., p. 77).

l'auteur soulignant ensuite sa « *beauté invisible* »; ou encore au début de la *Lettre à un Otage* où l'auteur reprend le même thème et les mêmes motifs. Réfléchissant sur la nature des *liens*, il oppose à la vie nerveuse et étouffante de Lisbonne, le silence et le dépouillement du désert saharien :

« Et comme /.../ il n'est rien à voir ni à entendre dans le désert, on est bien contraint de reconnaître, puisque la vie intérieure loin de s'y endormir s'y fortifie, que l'homme est animé d'abord par des sollicitations invisibles » (L.O., pp.26-27).

Or, ce qui n'était que la description des impressions très générales dans les deux premiers extraits, au sein d'énoncés utilisant des verbes "constatifs"<sup>112</sup> - constituant donc des assertions valides du point de vue du narrateur - se précise en s'intégrant au sein d'un énoncé qui met en perspective une vérité que le narrateur veut valider. La modalisation apportée soit par le groupe propositionnel « on est bien contraint de reconnaître », soit par l'utilisation de l'inclusif "nous",

---

<sup>112</sup> Selon la terminologie de Austin dans *How to do things with words* et cité dans D. Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris : Bordas, 1990. L'auteur propose la définition suivante : « /ces verbes/ sont censés décrire un état du monde indépendant de leur énonciation (« je cours », « j'aime mon pays »...) et peuvent être vrai ou faux » (p. 5).

signale bien l'orientation argumentative de l'énoncé. Ce processus énonciatif caractéristique de l'auteur<sup>113</sup> devient une sorte de *leitmotiv* pour le lecteur qui fréquente l'oeuvre de Saint-Exupéry.

Mais ce qui est tout à fait caractéristique de l'oeuvre de cet écrivain aviateur c'est qu'elle apporte une nouvelle vision du monde, selon une optique moderne et exceptionnelle : l'avion. Véritable « *instrument de connaissance* », l'avion fournit au pilote le point de vue idéal pour l'observation de la terre des hommes :

« *Nous habitons une planète errante. de temps à autre, grâce à l'avion, elle nous montre son origine...* » (T.H, p.59);

l'avion stimule la réflexion et devient le mobile d'une prise de conscience de la fragilité humaine, due au « *hasard d'un peu de boue entre les laves originelles et les glaces astrales* ».

Si nous rapprochons à présent les deux thématiques - l'avion, comme *moyen* de perception et le désert comme *lieu* de connaissance - nous pourrions dégager de l'intersection de bon nombre de textes une ligne de force qui devient signifiante dans toute la production littéraire de l'auteur.

En effet, aux yeux du pilote parcourant l'étendue infinie de l'espace, le désert apparaît associé à la planète des hommes, aride, sèche et déserte :

« *Dieu que cette planète est déserte! /.../ Quel part de roc et de sable !* » (T.H, p.113),

et le désert inspire au narrateur la puissante image du «*soubassement essentiel* » de la planète,

«*l'assise de rocs, de sable et de sel ou la vie, quelquefois, comme un peu de mousse aux creux des ruines se hasarde à fleurir* » (Idem, p.55)

Nous entendons un semblable écho dans *Le Petit Prince* :

« *Quelle drôle de planète! pensa-t-il alors. Elle est toute sèche, toute pointue et toute salée* » (P.P., p.64).

Déjà pour Bernis, de *Courrier Sud* :

« *la terre de là haut paraissait nue, morte...* » (C.S., p.35).

---

<sup>113</sup> Comme nous l'avons montré plus haut, évoquant les stratégies d'interpellation au lecteur.

C'est pourquoi le lecteur ne peut pas ne pas être sensible à l'opposition constante entre le **haut** et le **bas**, celui-ci apparaissant souvent associé à des images d'aridité, celui-là caractérisé par des images de fécondité. Il faut référer ici une observation de J.-M. Albérés qui, quoique contestable, notamment par son caractère exclusif, nous paraît malgré tout fournir une réflexion pertinente. Cet auteur a affirmé que la pensée de Saint-Exupéry :

« se construit sur le besoin d'affirmer une fécondité de l'homme en face d'une stérilité du monde »<sup>114</sup>.

Dès *Courrier Sud*, il est en effet possible de déceler une opposition entre l'attrait pour l'espace, symbole de menace mais acquérant le statut de lieu de découverte et de connaissance pour le pilote qui se plaît à affronter les éléments, dans un élan irrésistible qui l'appelle à aller toujours plus au-delà. Le bas/la terre des hommes apparaît souvent associé à des images de stagnation, de vie simple et banale. Ainsi, en vol sur la ville de Carcassonne, Bernis découvre-t-il la quiétude fade du bonheur des « hommes » :

« Quel monde bien rangé - Rangé comme dans sa boîte la bergerie. Maisons, canaux, routes, jouets des hommes/.../ humbles bonheurs parqués. Jouets des hommes bien rangés dans leur vitrine » (C.S., p22).

et oppose à ce bonheur tranquille la sensation de liberté que lui procure l'affrontement des grands espaces. Le pilote jouit en effet un sentiment de disponibilité qui lui permet de changer, d'un mouvement de son poignet la perspective même des continents :

« Un coup de palonnier, le paysage entier dérive. Cette lumière est minérale, ce sol apparaît minéral ce qui fait la douceur, le parfum, la faiblesse des choses vivantes est aboli » (idem).

La rencontre saisissante entre le pilote et l'espace apparaît ainsi suggérée par une perspective cosmique, donnant de la planète une image métamorphosante :

« Une montagne qu'il survole, poitrine de géant couché, se gonfle presque jusqu'à lui.

---

<sup>114</sup> René-Maril Albérés, *Saint-Exupéry*. Paris : Albin Michel, 1961. Le passage en question est pris d'un extrait de l'oeuvre, inclus dans *Les Critiques de notre temps et Saint-Exupéry*, op. cit., p. 141.

*Maintenant proche, comme le torrent sous un pont, le cours des choses s'accélère. C'est la débâcle de ce monde uni. Arbres, maisons, villages se séparent d'un horizon lisse, sont emportés derrière lui à la dérive » (C.S., p.37).*

D'autres passages sont construits sur cette opposition entre deux mondes opposés. Au moment où il quitte Paris, dont il garde «*le souvenir confus d'un tumulte obscur* » le même protagoniste de *Courrier Sud* est animé d'un sentiment de liberté et de découverte :

*« Et tout à coup, il se sentit libre. Bernis a presque peur de se découvrir si disponible, si mortel... » (C.S., p.21),*

ce qui renforce l'opposition entre deux modes de vie. En effet, après un essai de vie commune avec Geneviève, le pilote renonce au bonheur du foyer, au profit de l'action aérienne :

*« Fuir, voilà l'important! A dix ans, nous retrouvions refuge dans la charpente du grenier /.../ Et nous, là-haut, regardions filtrer la nuit bleue par les failles de la toiture. Ce trou minuscule : juste une seule étoile tombait sur nous /.../. Cette étoile, ce petit diamant dur. Un jour nous marcherons vers le Nord ou le Sud, ou bien en nous-mêmes. Fuir » (C.S., p.182).*

Dans *Vol de Nuit* l'auteur a recours aux mêmes procédés pour décrire la situation de Fabien, pilote de l'Aéropostale, survolant de nuit l'Amérique du Sud :

*« Il était semblable à un conquérant, au soir de ses conquêtes, qui se penche sur les terres de l'empire, et découvre l'humble bonheur des hommes » (V.N., p.19).*

Déjà l'expression « *humble bonheur* » peut servir d'indice pour la prise en compte d'autres textes, tout comme la récurrence du verbe « *découvrir* ». Mais la lecture de ce passage permet aussi l'identification de deux grands axes - le *haut* , le *bas* - investis axiologiquement - *ouverture* vs *fermeture* accentuant le jeu de rappel(s) d'autres passages dont cette situation constitue la mémoire. On peut confirmer cette interprétation à la lecture d'autres passages.

La séquence suivante est à ce sens paradigmatique, dans la mesure où l'auteur traduit le contraste entre les deux mondes à travers la construction du texte selon des réseaux d'opposition. Attiré par les lumières de la plaine, l'aviateur imagine le « *bonheur perché* » de la vie dans ces maisons :

« Et maintenant, au coeur de la nuit, comme un veilleur, il découvre que la nuit montre l'homme : ces appels, cette lumière, cette inquiétude. Cette simple étoile dans l'ombre : l'isolement d'une maison. L'une s'éteint : c'est une maison qui se ferme sur son amour.

Ou sur son ennui. C'est une maison qui ne cesse de faire signal au reste du monde. Ils ne savent pas ce qu'ils espèrent, ces paysans accoudés à la table devant leur lampe : ils ne savent pas que leur désir porte si loin, dans la grande nuit qui les enferme. Mais Fabien le découvre quand il vient de mille kilomètres et sent des lames de fond profondes soulever et descendre l'avion qui respire, quand il a traversé mille orages, comme des pays de guerre, et, entre eux, des clairières de lune, et quand il gagne ces lumières, l'une après l'autre, avec le sentiment de vaincre » (V.N., p. 23).

En fait, la nuit et l'isolement ne débouchent pas sur un sentiment de solitude existentielle, au contraire, la situation du pilote acquiert une valeur cognitive, comme le suggère la construction du texte, mettant en corrélation une opposition entre la situation du pilote et celle des paysans. C'est ce que révèle notamment l'opposition dans le système des pronoms personnels entre la troisième personne du singulier (« un veilleur »; « il »; « Fabien ») et la troisième du pluriel (« ils »; « ces paysans »; « ces hommes »). Cette opposition entre le singulier et le collectif souligne l'affirmation d'une différence progressivement accentuée par des oppositions parallèles, dessinant ainsi deux mondes : celui du pilote - l'espace aérien, qu'il peut braver, défier en toute liberté - et celui des « paysans », « enfermés » dans leur tranquille foyer. La situation du pilote est *ouverture* à l'univers dont il affronte les éléments - « il vient de mille kilomètres et sent des lames de fond soulever et descendre l'avion » / « il a traversé dix orages » / « il gagne ces lumières /.../ avec le sentiment de vaincre » - celle des paysans est *fermeture*, comme le signale la récurrence de la forme verbale « ferme ». A la *fierté* du pilote, animé du « sentiment de vaincre », s'oppose l'*humilité* des paysans « accoudés à table devant leur lampe ». A la *méconnaissance* des paysans (accentuée par la répétition parallélistique de la proposition négative « ils ne savent pas », s'oppose la *connaissance* du sens par le pilote qui, lui, « découvre », cette opposition étant renforcée par l'adversative « mais ».

En outre, à l'instar de Bernis de *Courrier Sud*, au moment de quitter le foyer, Fabien raisonne aussi en termes de liberté et de conquête :

« *Ces plaines, ces villes, ces montagnes... Il partait, libre /.../ à leur conquête* » (V. N., p. 95).

Il s'agit bien de la même opposition, entre action et bonheur familial, celui-ci périssable, celle-là éternelle. Peut-être pour cela même les deux pilotes échangeront-ils leur vie - périssable - contre l'accomplissement courageux et lucide, jusqu'au bout, de leur mission. Cette idée d'accomplissement par l'action deviendra un des pôles majeurs des oeuvres subséquentes.

Ces passages gagnent, d'ailleurs, des échos avec d'autres où l'auteur manifeste son aversion envers une existence passive, grégaire :

« *Je suis triste pour une génération qui est vide de toute substance humaine. Qui, n'ayant connu que le bar, les mathématiques et les Bugatti comme forme de vie spirituelle, se trouve aujourd'hui dans une action strictement grégaire qui n'a plus aucune couleur* » (Un S. à la v., pp.224-225).

qu'illustre, dans *Vol de Nuit*, la référence à la vie "tranquille" des bourgeois des petites villes :

« *Les petits bourgeois de petites villes vivaient une vie d'apparence silencieuse, mais quelquefois lourde de drames : la maladie, l'amour, les deuils* » (V.N., p. 71)

et que nous retrouvons dans *Citadelle*, par la voix du seigneur berbère :

« *Je ne créerai point la paix de termitière par un choix vide et des bourreaux et des prisons, malgré qu'ensuite viendrait la paix, car créé par la termitière, l'homme le serait pour la termitière* » (Cit., p. 465).

Parmi les diverses expériences de la vie de pilote consignées dans *Terre des Hommes*, un certain passage nous intéressera plus spécifiquement, en raison des reflets intertextuels et axiologiques qu'il établit avec les textes précédents.

Il s'agit d'un passage, composé de trois paragraphes de longueur inégale, situé dès le premier chapitre de *Terre des Hommes*, qui raconte les débuts du narrateur dans le métier de pilote (nous y avons fait une brève référence plus haut).

A l'aube de son premier vol, le jeune pilote craint le "monde nouveau" qu'il va devoir affronter. Dans le vieil omnibus qui le conduit à l'avion, il côtoie les conversations des vieux fonctionnaires et prend conscience de leur médiocre situation, "emprisonnés" par un système

routinier et dénué de sens. Il y a alors une sorte d'éveil, prenant essor sur un refus des valeurs incarnées par « ces hommes » :

« Je surprénais les confidences que l'on échangeait à voix basse. Elles portaient sur les maladies, l'argent, les tristes soucis domestiques. Elles montraient les murs de la prison terne dans laquelle ces hommes s'étaient enfermés. Et, brusquement, m'apparut le visage de la destinée» (T.des H., p.21).

Aussi, le paragraphe suivant se constitue-t-il comme une sorte de soliloque par lequel le pilote s'adressant au bureaucrate type prend conscience de l'étrangeté essentielle du monde des hommes qu'il incarne, sorte de *termites* réduits à une existence fade et grégaire :

« Vieux bureaucrate, mon camarade ici présent, nul ne t'a jamais fait évader et tu n'en es point responsable. Tu as construit ta paix à force d'aveugler de ciment, comme le font les termites, toutes les échappées vers la lumière. Tu t'es roulé en boue dans ta sécurité bourgeoise, tes routines, les rites étouffants de ta vie provinciale, tu as élevé cet humble rempart contre les vents et les marées et les étoiles. Tu ne veux point t'inquiéter des grands problèmes, tu as eu assez de mal à oublier ta condition d'homme. Tu n'es point l'habitant d'une terre errante, tu ne te poses plus de questions : tu es un petit bourgeois de Toulouse. Nul ne t'a saisi par les épaules quand il était temps encore. Maintenant la glaise dont tu es formé a séché et nul ne saurait désormais réveiller en toi le musicien endormi ou le poète ou l'astronome qui peut-être t'habitait d'abord » (Idem).

Il est aisé de vérifier que l'auteur recourt à des thèmes et à des motifs travaillés auparavant et les fait alterner encore dans une problématique opposée de la **vie**- *évasion, lumière, vent, marées étoiles, habitant d'une planète errante...* et de la **non-vie** - */paix de/ termite, sécurité bourgeoise, glaise*<sup>115</sup>. En fait, la prise de conscience du caractère "inhumain" de cette existence permet au jeune pilote le *dépassement* de la situation de crainte initiale : les dangers courus dans son affrontement à l'espace deviennent un défi stimulant à la recherche de soi-même, délivré de toute contrainte. Au paragraphe suivant, l'opposition haut/bas est renforcée dans le cadre d'un contraste parallèle entre ombre/lumière - sous-tendu par l'opposition «*dragons noirs* »/«*crêtes couronnées d'éclairs* » -, de valeur cognitive :

---

<sup>115</sup> Nous analyserons l'importance axiologique de cette image un peu plus loin.

*« Je ne me plains plus des rafales de pluie. La magie du métier m'ouvre un monde où j'affronterai, avant deux heures, les dragons noirs et les crêtes couronnées d'une chevelure d'éclairs bleus, où, la nuit venue, délivré, je lirai mon chemin dans les étoiles » (idem).*

Afin de mettre en évidence le changement d'état du protagoniste, l'auteur a donc bâti ce passage en trois lexies, chacune d'elles correspondant à un paragraphe :

1. *observation d'une non-existence*
2. *prise de conscience - et négation - de cette situation*
3. *dépassement par l'exercice du métier*

Cette composition ternaire, sobre et cadencée, traduit la découverte progressive de l'importance des liens entre un homme et son métier : une relation qui, comme dans les oeuvres précédentes, est ouverture et connaissance.

A ces notations d'un jeune pilote font écho des passages de ses premières lettres où reviennent les mêmes images, de façon particulièrement notoire dans les références à la ville :

*« Dakar est un trou /.../. Cette ville me dégoûte /.../ où l'on retrouve comme les murs d'une prison, comme une impossibilité d'évasion »<sup>116</sup>.*

ou, ailleurs :

*« Buenos Ayres, cette ville dont on est totalement prisonnier /.../ est un autre genre de désert »<sup>117</sup>.*

Dans ses *Carnets*, l'auteur écrit encore :

*« Le petit bourgeois français démocrate est terriblement seul »*

et s'en prend avec vigueur au confort sécurisant, qui efface l'homme :

*« Au fond, je n'aime pas le confort, qui efface tout. Dans les climats tempérés, je m'emmerde »<sup>118</sup>.*

Alors que l'homme des villes s'est laissé enfermer dans cette « prison terne », le pilote peut « traiter avec l'orage, la montagne, l'océan » dans un geste qui est ouverture et

---

<sup>116</sup> in « Lettre d'un jeune commandant de base », *Cahiers Saint-Exupéry*, I, op. cit., p.22.

<sup>117</sup> *Lettres à sa mère*, p. 157.

<sup>118</sup> *Carnets*, p.97.

*connaissance*. En effet, au retour de son premier trajet, le narrateur dégage des réflexions sur la nature, telle qu'elle est perçue par le point de vue privilégié du pilote qui, en état de réceptivité, s'ouvre à la méditation :

« *le pilote qui navigue quelque part, sur son tronçon de ligne, n'assiste pas à un simple spectacle : ces couleurs de la terre et du ciel, ces traces de vent sur la mer, ces nuages dorés du crépuscule, il ne les admire point, mais les médite* » (T. H. p. 30).

La situation du pilote contribue donc à une sensibilité accrue - soulignée par l'opposition admirer *versus* méditer - et l'espace d'affrontement à ces « *trois divinités élémentaires, la montagne, la mer et l'orage* », auxquelles l'auteur fait souvent référence, devient pour le pilote un espace de connaissance, comme l'illustre aussi le *simili* avec le paysan - deux modes de connaissance sont mis en analogie - et la portée cognitive du verbe *déchiffrer* :

« *Semblable au paysan qui fait sa tournée dans son domaine et qui prévoit, à mille signes, la marche du printemps, la menace du gel, l'annonce de la pluie, le pilote de métier, lui aussi, déchiffre des signes de neige, des signes de brume, des signes de nuit bienheureuse* » (Idem).

Cette comparaison entre le monde du pilote et celui du paysan, omniprésente dans l'oeuvre de Saint-Exupéry, nous permet d'observer qu'il serait, sinon erroné du moins restrictif, d'associer les images de fécondation uniquement au travail du pilote. Dans cette perspective, la connaissance - et le mode de connaissance - seraient réservés à quelques initiés. Au contraire, la grandeur de l'homme et sa fécondité sont perceptibles dans bien d'autres situations que le vol. A l'instar des pilotes déchiffreurs du ciel, Rivière, le protagoniste de *Vol de Nuit*, se découvre *responsable*, grâce à l'*accomplissement* de son rôle :

« *Il leva les yeux vers les étoiles qui luisaient sur la route étroite, presque effacées par les affiches lumineuses et pensa : « Ce soir avec mes deux courriers en vol, je suis responsable d'un ciel entier »* » (V.N., pp. 76-77);

de la même façon que Guillaumet, affrontant le froid la fatigue et la faim sur les Andes glacées, se découvre « *responsable de lui, du courrier et des camarades qui espèrent* » (T.H, p. 47); que le Petit Prince, de sa rose, ou qu'un « *simple berger / qui / « s'il prend conscience de son rôle, se*

découvre /.../ sentinelle. Et chaque sentinelle est responsable de tout l'Empire » (*Idem*, pp. 175-176).

Cet extrait, repris presque *ipsis verbis* de l'article « Il faut donner un sens à la vie des hommes »<sup>119</sup>, écrit pour *Paris-Soir* en octobre 1938, sert encore à illustrer un procédé largement utilisé dans *Terre des Hommes* : le recours à la citation de textes antérieurs, soit, un travail de "seconde main", pour utiliser une expression d'Antoine Compagnon<sup>120</sup>.

A l'encontre de l'opposition spatiale formulée en termes quelque peu manichéens par R.M. Albérés, il nous semble qu'il s'agit plutôt d'accomplissement auquel tout homme peut accéder. Si la terre est aride, sèche, voire absurde, il revient à l'homme d'en « cultiver les jardins ». L'image du jardinier, que tout lecteur associe facilement au plus jeune héros de Saint-Exupéry, est constante dans l'oeuvre globale. Le chapitre « Les Camarades » de *Terre des Hommes* se ferme sur la mort d'un jardinier, l'auteur mettant sur le même plan la fécondité de cet homme de la nature et celui des aviateurs. Rivière de *Vol de Nuit* est « jardinier sur sa pelouse » (*V.N.*, p.110). La même image - comme nous le verrons plus loin - a une fonction essentielle dans le desinit de l'oeuvre et clôt également *Citadelle*, à travers l'image du seigneur berbère "tailleur de rosiers", jardinier et messenger d'une idée essentielle qui parcourt l'oeuvre entière : le bonheur de l'homme sera non en fonction de ce qui lui est donné mais en fonction de ce qu'il fait pour donner à sa vie un sens. Ainsi, la pensée de *Terre des Hommes*, qui se précise dans les oeuvres postérieures, prolonge-t-elle une ligne de force que nous accompagnons dès *Courrier Sud*: le refus de l'accaparement, de la quiétude, et l'appel à l'ouverture, à la découverte.

Nous relisons cette idée, dans *Pilote de Guerre*, mais reprise dans un contexte plus vaste que celui du métier. Saisie au cours de l'envolée sur Arras en feu, l'image de la terre est celle du

---

<sup>119</sup> *Un sens à la vie*, p.180.

<sup>120</sup> L'auteur en étudie toutes les implications dans son ouvrage *La seconde main, ou le travail de la citation*, Paris : Seuil, 1979.

« désordre sordide d'une fourmilière éventrée /.../ Il s'agit là du ventre d'une grande soupière où mijote la guerre. Embouteillage de routes, incendies, matériels épars, villages écrasés, pagaille... immense pagaille » (P.G., pp. 95-96).

Or, malgré l'absurdité dénoncée de la mission, celle-ci devient signifiante dans la mesure où le pilote s'est engagé dans la tâche à accomplir. La situation est nouvelle mais l'objectif est le même: la recherche d'un sens, même si au coeur de l'absurde. Aussi, retrouvons-nous la notion de *connaissance*, réactualisée par l'auteur au sens d'engagement :

« *Connaître ce n'est point démontrer ni expliquer. C'est accéder à la vision. Mais, pour voir, il convient d'abord de participer* » (P. de G., p. 54).

On pourrait multiplier les exemples. Nous en avons choisi quelques uns - et en cela nous ne pouvons faire abstraction de notre sensibilité de lecteur - exemplificatifs, à notre sens, de certaines procédures textuelles à travers le repérage desquelles la lecture d'un texte peut s'éclairer de celle d'autres textes de l'auteur, créant entre eux, malgré leurs différences « *une permutation de textes, une intertextualité* ». C'est ce que montre, de façon explicite :

- une tension constante entre deux pôles de valeurs en conflit et les impressions respectives qu'ils transportent, qu'on peut schématiser comme suit :

l'homme (accomplissement)	{	ouverture	vs	fermeture	}	« les hommes » (contingence)
		liberté	vs	prison		
		connaissance	vs	méconnaissance		
		sens	vs	non-sens		

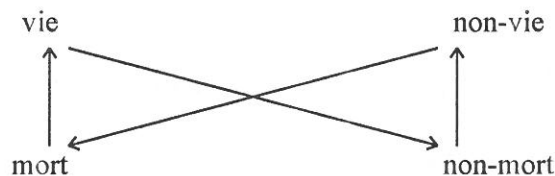
- le phénomène du réemploi de certains thèmes, motifs, situations et/ou personnages;
- soit encore, du point de vue stylistique, la récurrence de constructions syntagmatiques bâties sur des associations ternaires de mots ou de propositions; la fréquence du signe de ponctuation « : », à valeur explicative, ou encore la récurrence de la comparaison : autant de procédés prototypiques de l'auteur, ou, pour le dire autrement, renvoyant à son "idiolecte"<sup>121</sup>.

---

<sup>121</sup> Dont nous retiendrons la définition suivante : « *L'idiolecte est l'activité sémiotique productrice et/ou lectrice de signification - ou l'ensemble de textes y relatifs - propre à un acteur individuel, participant à un*

Le travail coopératif du lecteur devient extrêmement intéressant. S'appuyant, entre autres, sur certains mots-clefs tels que *découvre / libre / connaissance / sens* il peut, progressivement, construire un "schéma hypothétique"<sup>122</sup> - ou "topic" - de sens spécifique : un univers de référence basé sur le réseau de relations entre les oeuvres<sup>123</sup>, ce qui crée des oppositions dont la valeur axiologique est motivée par l'*intertexte*<sup>124</sup>. La coopération interprétative prend ainsi essor sur la "compétence intertextuelle" du lecteur.

En termes sémiotiques, ce jeu de relations intertextuelles entre *Terre des Hommes* et d'autres expériences livresques et non livresques de l'auteur, que nous-mêmes venons d'esquisser - ce qui est une autre forme d'intertextualité, comme le signalent plusieurs auteurs<sup>125</sup> -, nous semble établir, du point de vue actanciel, la manifestation constante de quatre rôles actanciels, qu'on peut représenter sous la forme d'un "carré sémiotique":



à partir desquels on peut poser les thèmes référés ci-dessus :

vie = ouverture, liberté, connaissance, sens  
 non-vie = fermeture, prison, méconnaissance, non sens  
 mort = "les hommes"  
 non-mort = l'homme

---

*univers sémantique donné* » (apud A.J. Greimas, J. Courtés, *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. t.1, Paris : Hachette, 1979, coll. « Hachette Université », p. 180).

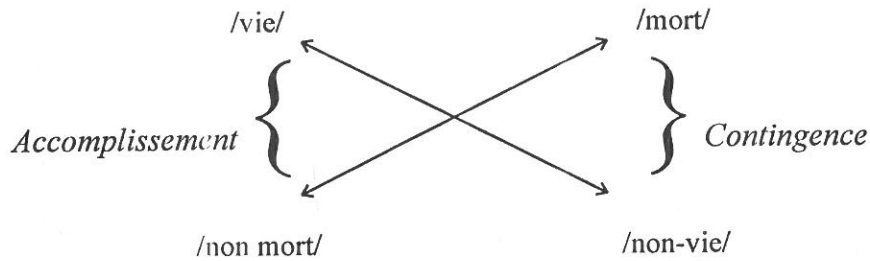
<sup>122</sup> Nous utilisons des notions proposées par l'auteur de *Lector in Fabula*, *op. cit.*, p. 115.

<sup>123</sup> Cette identification suppose que le lecteur ait intégré ces procédés prototypiques de l'auteur structurés sous la forme de ce que Eco appelle le "thesaurus" ou l'"encyclopédie" (*Idem*, p.15).

<sup>124</sup> entendu comme lieu où se manifestent les relations intertextuelles, selon l'auteur de *Séméiotikè*.

<sup>125</sup> Comme Michel Butor dans « La critique et l'invention », *Répertoire III*. Paris : Minuit, coll. "Critique", pp.7-20. Nous renvoyons aussi à l'excellent article de Leyla Perrone-Moisés « L'intertextualité critique », *Poétique*, n° 27 (1976), pp. 372-384.

Ces oppositions thématiques ne gagnent tout leur sens qu'en fonction d'une structure axiologique de base, qui les englobe et détermine. Nous pouvons la schématiser ainsi :



Nous essaierons à présent de démontrer que le rendement de ce schéma déborde les récits d'aviation cités jusqu'ici et s'étend aux autres oeuvres de l'auteur. Afin de le démontrer, nous allons nous pencher plus précisément sur les liens intertextuels qui se tissent avec *Le Petit Prince*.

Qu'on songe, en effet, à certains thèmes dégagés précédemment, tels que *prison/ liberté* *connaissance/grégarisme* et l'on ne manquera pas de se rappeler le voyage interplanétaire du plus jeune héros de l'univers fictionnel de Saint-Exupéry, jalonné aussi de fausses valeurs. Mais d'autres éléments créent un jeu de reflets systématique de texte à texte.

A l'instar des pilotes qui peuplent l'univers romanesque de Saint-Exupéry, le départ du Petit Prince prend essor sur la prise de conscience de la stagnation de sa planète, ce qui est perceptible dans la description de sa « *vie paisible* » et petite routine « *monotone* ». Comme les autres personnages, l'enfant est un *voyageur*, non seulement dans le sens des déplacements qu'il accomplit, mais surtout dans le refus de l'immobilisme sclérosant qui rend l'homme prisonnier d'une vie absurde. C'est que lors de son voyage interplanétaire le jeune héros a pu - lui aussi - faire des *découvertes* même si elles se sont effectuées *a contrario*. Chaque planète visitée lui est en effet apparue soumise à un cycle absurde, habitée par des figures incarnant l'ordre établi et une existence passive et routinière, dénuée de sens, et offre donc une fausse échelle de valeurs. Rappelons-les brièvement. Le roi aurait voulu faire de l'enfant son ministre : or, il n'avait pas de sujets; le vaniteux se disait le plus intelligent : or, il était seul; le buveur quant à lui, habitait le

cercle vicieux du « *je bois/.../ parce que j'ai honte de boire* »; le businessman "possédait" de façon absurde les étoiles, l'allumeur, prisonnier d'une "consigne" ridicule et absurde, allumait et éteignait une fois par minute son réverbère, tellement sa planète tournait vite. Remarquons également que cet échantillon significatif de "grandes personnes" encerclées dans un univers creux, victimes d'une routine absurde est mis sur un pied d'égalité avec les habitants de la terre, que le narrateur se plaît à énumérer :

*« La terre n'est pas une planète quelconque! On y compte cent onze rois/.../, sept mille géographes, neuf cent mille businessmen, sept millions et demi d'ivrognes, trois cent onze millions de vaniteux, c'est-à-dire environ deux milliards de grandes personnes. ».* (P.P., p.58).

Tous ces habitants de la terre des hommes qui ont cessé de s'appartenir, sorte de "termites" - tels que les bureaucrates de Toulouse - de leur propre condition créent aussi un effet de miroir avec l'uniformité d'attitudes des adultes - amateurs de golfe, de bridge et de cravates - , hermétiques aux dessins du narrateur enfant, comme il est raconté dans le premier chapitre du conte.

Sur terre - il faut référer ici que le Petit Prince tombe, symptomatiquement, dans le désert - les hommes sont apparus victimes d'un encerclement infernal : triés « *par paquets de mille* », ils prenaient des pilules apaisant la soif, ce qui leur permettait « *d'épargner exactement cinquante trois minutes par semaine* » pour faire « *ce qu'on veut* ». Or, comme le dira l'aiguilleur résigné :

*« les hommes s'enfourment dans les rapides, mais ils ne savent pas ce qu'ils cherchent »* (P.P., p. 80).

Chez ces gens pour qui vivre se résume à accomplir le même geste, on peut parler d'aliénation et d'incapacité au bonheur, ce qui contraste nettement avec la quête de connaissance de l'enfant.

La même course sans but, la même attitude d'aliénation, équivalence de la mort est présente dans *Terre des Hommes*. Comparons le passage du *Petit Prince* à cet autre extrait du chapitre « Dans le Désert » où l'auteur a utilisé le même motif :

« Je ne comprends plus ces populations des trains de banlieue, ces hommes qui se croient des hommes et qui cependant sont réduits, par une pression qu'ils ne sentent pas, comme des fourmis, à l'usage qui en est fait. De quoi remplissent-ils, quand ils sont libres. leurs absurdes petits dimanches ? » (T.H, p. 150).

De ce passage, qui porte les traits de l'expérience vécue, ressort une fois encore le sentiment d'étrangeté face au monde des "hommes". La mise en opposition est assez évidente : d'un côté, le narrateur, de l'autre, les « populations des trains de banlieue ». La prise de conscience de telle absurdité permet au narrateur, malgré sa situation de manque - trois jours d'affrontement du désert sans vivres -, de réaffirmer son credo. Le refus d'une existence routinière et sans sens est exprimé par un renversement de la situation :

« Moi, je suis heureux dans mon métier. Je me sens paysan des escales. Dans les trains de banlieue, je sens mon agonie bien autrement qu'ici ! Ici, tout compte fait, quel luxe ! » (Idem).

Ce qui se joue ici c'est bien plus que la vie ou la mort du personnage : c'est l'affirmation d'un choix, c'est le refus de la misère existentielle d'une vie fade, engourdissante et routinière, ce qui convoque d'autres textes dont cette situation constitue la mémoire, comme l'exhortation au bureaucrate ou comme la perplexité du Petit Prince face à la course illusoire des « paquets de voyageurs ».

Seulement, ce qui est dit de façon "sérieuse" dans *Terre des Hommes*, est suggéré par une expression allégorique mais, finalement, très claire dans *Le Petit Prince*. En effet, on peut retrouver dans le conte la même opposition axiologique entre deux mondes : le monde "parqué" des "grandes personnes" et le monde exigeant de l'enfant, complétée par l'utilisation de certains signes exploitant des effets d'étrangeté, tels que le dessin - les portraits disproportionnés des "grandes personnes" sur de toutes petites planètes frôlent la caricature -, l'ironie qui ressort du heurt entre le langage de l'étonnement du Petit Prince et le langage spécifique, "sérieux" de chaque personnage-type des planètes visitées, ou encore des interventions du narrateur, sous forme

de clin d'oeil : autant d'éléments qui mettent en évidence l'image d'un monde en désordre axiologique<sup>126</sup>, auquel s'oppose la quête incessante de l'enfant, représentée par ses vols multiples.

Nous dégagerons encore quelques intertextes entre *Terre des Hommes* et *Le Petit Prince*.

Dans l'extrait suivant, racontant l'évasion du Petit Prince - et on ne s'évade que d'un endroit où l'on se sent *prisonnier*, ce qui gagne un nouvel écho intertextuel avec la ligne de lecture avancée ci-dessus - l'auteur a dû encore s'inspirer, ou du moins se souvenir, d'une scène de *Terre des Hommes*. Il écrit dans *Le Petit Prince* :

« *Je crois qu'il profita pour son évasion, d'une migration d'oiseaux sauvages* » (P.P., p. 34),

et le mot revient, comme une sorte de boucle, à la fin du conte, marquant la fin de l'expérience terrestre du jeune héros :

« *il s'était évadé sans bruit* » (p.88).

L'auteur s'était servi de la même image de la migration dans le dernier chapitre de *Terre des Hommes* et avait comparé cette migration au départ de sa ville natale du petit comptable de Barcelone, devenu sergent engagé dans la guerre espagnole :

« *Quand passent les canards sauvages, à l'époque des migrations, ils provoquent de curieuses marées sur les territoires qu'ils dominent. Les canards domestiques, comme attirés par le grand vol triangulaire, amorcent un bond inhabile. L'appel sauvage a réveillé en eux je ne sais quel vestige sauvage. Et voilà les canards sauvages transformés en oiseaux migrateurs* » (T.H, p. 166).

Dans la même ligne de comparaison, l'auteur raconte encore son expérience d'élevage de gazelles dans le désert, aimantées et hantées par la nostalgie de l'étendue et le besoin naturel de liberté :

« *...c'est le désir d'on ne sait quoi... Il existe, l'objet du désir mais il n'est point de mots pour le dire* » (Idem, p. 167).

---

<sup>126</sup> Dont l'image emblématique pourrait être la planète répulsive des "baobabs" (*Le Petit Prince*, p. 22).

L'évasion, que ce soit celle des animaux ou des êtres, qu'elle soit extérieure ou intérieure est toujours symbole de libération de la "prison terne". L'envol libérateur peut faire tomber tous les barreaux<sup>127</sup>.

Dans l'épisode de la panne dans le désert, plusieurs scènes tissent une relation privilégiée avec le conte. C'est le cas du passage suivant, où les paroles du narrateur appelant les hommes :

*« Oui, je vais revenir, mais je vais d'abord appeler les hommes »  
Ohé !  
Cette planète, bon Dieu, elle est cependant habitée...  
Ohé, les hommes !  
Je lance une fois encore :  
- les hommes ! » (T.H, pp. 138-139)*

ne sont pas sans rappeler le Petit Prince interrogeant l'écho :

*Qui- êtes-vous ? dit le petit prince ?  
Qui êtes...qui êtes-vous... qui êtes-vous... répondit l'écho » ( P.P., p. 63),*

et la fleur du désert :

*Où sont les hommes ? » (Idem, p. 62).*

Ces interpellations sans réponse - bien au contraire, dans le conte elles sont répétées et même amplifiées par l'écho -, on le pressent bien, sont moins des interrogations d'ordre géographique ou ethnique qu'une quête métaphysique sans cesse soulevée, et que le jeu relationnel d'oeuvre à oeuvre rend plus pressante.

Toujours dans le désert, au moment où le narrateur de *Terre des Hommes* était condamné à mourir de soif, un fennec a stimulé sa volonté de vivre :

*« Les traces me ramènent au terrier, le fennec est là qui m'écoute sans doute, épouvanté par le grondement de mon pas. Et je lui dis « Mon petit renard, je suis foutu, mais, c'est curieux, cela ne m'a pas empêché de m'intéresser à ton humeur... » ( T.H, p.134).*

---

<sup>127</sup> L'étendue de la terre fait rappeler la "vaste prison" à laquelle fait référence Baudelaire dans "Spleen", mais par l'envol libérateur, le personnage peut en faire tomber - tel que le prince des nuées - les barreaux et s'engager dans la découverte, dans le devenir.

Qui, en lisant de tels passages, pourrait s'empêcher de penser au renard des sables, rencontré par le Petit Prince en plein désert du Sahara ? Après les treize rencontres soldées par des déceptions c'est avec le renard que l'enfant découvre le secret du verbe apprivoiser : la vie prend un sens quand on perd du temps pour *créer des liens*; qu'il s'agisse d'une rose, d'un renard, d'un camarade aviateur, l'essence de l'être est dans ses relations avec les autres. La notion d'*apprivoisement* opère ainsi, dans le conte, la conceptualisation d'un thème omniprésent dans l'oeuvre entière et puissant dans *Terre des Hommes* : l'importance des relations humaines :

« *il n'y a qu'un luxe véritable, et c'est celui des relations humaines* » (*T. des H*, p. 35),

faisant écho à la notion de *communauté*, tout aussi prégnante. Evoquant l'esprit d'entraide entre aviateurs, l'auteur a pu souligner combien son métier lui a fait découvrir le sens communautaire et la valeur inaliénable de l'homme :

« *on appartient à la même communauté. On s'élargit par la découverte d'autres consciences* » (*T.H*, p.37).

Pourtant, au moment où l'auteur propose une réflexion philosophique sur "les hommes", il insiste souvent sur le caractère « *paradoxal /de/ l'homme* ». En fait, il n'y a pas de contresens mais deux faces de la même pièce : le caractère contradictoire de l'homme n'est pas envisagé comme un obstacle à l'enrichissement de l'esprit, mais comme la condition même de son enrichissement. Une fois encore, le rapprochement de quelques intertextes permet de le mettre en évidence.

Dans *Pilote de Guerre*, l'auteur postule une première version de la différence en tant qu'enrichissement<sup>128</sup>:

« *Dans ma civilisation, celui qui diffère de moi, loin de me léser, m'enrichit* » (*P.G.*, p. 218)

qu'il remanie, une année après, dans la *Lettre à un otage*, sous la formule :

« *Si je diffère de toi, loin de te léser, je t'augmente* » (*L.O.*, p. 54).

---

<sup>128</sup> Idée présente également dans les notes de ses *Carnets*, de la même époque : « *Une civilisation où l'homme est respecté au-delà de ses idées. Voilà ma civilisation* » (*Carnets, op.cit.*, pp. 85-86).

Il ressort, de la comparaison de ces énoncés, que l'auteur bâtit ses phrases par le choix d'une structure cadencée, ce qui imprime une certaine solennité au discours, selon un procédé stylistique qui lui est particulier, comme nous l'avons signalé plus haut. Pourtant, malgré leur ressemblance, les deux énoncés révèlent bien plus qu'une simple variation stylistique. La force rhétorique de l'échange *je/tu*, dans le deuxième énoncé, implique, du point de vue pragmatique, plus que la participation de l'interlocuteur : elle implique l'acceptation d'un jugement évaluatif émis. Par cette stratégie, l'auteur maximise la vérité de son dire.<sup>129</sup> La pertinence argumentative de cet énoncé est évidente et donc, sa force illocutoire est beaucoup plus puissante, ce qui est en accord avec les circonstances de la rédaction de la *Lettre* et la personne à qui elle est adressée<sup>129</sup>.

A engager de nouveau une lecture intertextuelle, nous pouvons dégager une réflexion identique du *Petit Prince*. En effet, alors que toutes les planètes visitées - autant d'étapes initiatiques, comme nous l'avons vu - l'incitaient à uniformiser, à supprimer les différences, l'enfant découvre que la vie consiste, au contraire, à questionner, à réagir, à choisir. C'est pourquoi le fameux *leitmotiv* linguistique qui parcourt le conte : « *Le Petit Prince... n'oubliait jamais une question une fois qu'il l'avait posée* » acquiert une dimension cognitive qui dépasse, évidemment, la simple curiosité infantile, et renvoie - à sa façon - à la quête de connaissance qui englobe l'oeuvre entière.

Dès lors, le sens du *Petit Prince* prend un nouvel éclairage si le lecteur se souvient des autres livres de l'auteur. Il y a, pour utiliser un des mots-clefs de l'oeuvre de Saint-Exupéry, des effets de *retentissement* de textes, les uns sur les autres. C'est la même philosophie qui y est délivrée, mais par une autre porte : celle de l'enfance. Dans *Citadelle* Saint-Exupéry écrit de nombreux passages faisant allusion au conte. Nous retiendrons le suivant, qui éclaire, à notre sens, ce que nous venons de dire :

---

<sup>129</sup> Rédigée et publiée à New York pendant "l'exil" de Saint-Exupéry aux Etats Unis, la *Lettre* est implicitement dédiée à l'ami juif Léon Werth (son nom est cité une fois dans le texte), qui est également le dédicataire du *Petit Prince*, publié la même année aux Etats Unis.

« l'enfant n'est que celui qui te prend par la main pour t'enseigner ».

Quitter le foyer pour parcourir le monde, vivre l'aventure, ouverte à l'imprévisible et aux rencontres qui permettent de ne pas vivre en meuble mais de poser des questions : tel est le moyen de conquérir un "sens à la vie", et donc une liberté par un pour quoi et comment vivre. Cette quête du plus jeune personnage de Saint-Exupéry, le met au niveau des pilotes de *Terre des Hommes*, celui de *Courrier*, ceux de *Vol de Nuit* ou de *Pilote de Guerre*. Refusant tous l'enfermement dans le cercle de la planète des *hommes* - cercle métaphore de l'emprisonnement - les personnages s'en évadent et cherchent l'accomplissement par l'action, par le voyage, par le dépassement, c'est-à-dire par le *devenir*. C'est en suivant ce thème considéré par bon nombre de critiques « le plus important de tout /son/ message philosophique »<sup>130</sup> que nous allons de nouveau entrecroiser quelques intertextes.

Au terme du dernier chapitre de *Terre des Hommes* - intitulé justement « Les hommes » - l'auteur propose l'image la plus expressive du devenir de l'homme : il s'agit de l'image de Mozart enfant. L'auteur y raconte un épisode de voyage en chemin de fer, vers la Russie. La nuit, traversant le trains dans toute sa longueur, il s'est arrêté dans un compartiment de troisième devant un couple de réfugiés polonais, replié sur un enfant. Pour exprimer la beauté de ce visage, il utilise une image qui active - *a posteriori*<sup>131</sup> - la figure toute attachante de son plus jeune héros, connu dans le monde entier<sup>132</sup> :

« Voici un visage de musicien, voici Mozart enfant, voici une belle promesse de la vie. Les petits princes des légendes n'étaient point différents de lui. Protégé, cultivé, que ne saurait-il devenir ! » ( *T.H.*, pp. 181-182).

---

<sup>130</sup> Nous citons Pierre Van Huy, « Etudes Saint-Exupériennes », *The Language Quarterly*, University Of South Florida. Vol. XXIV, Spring-Summer 1986, n° 3-4.

<sup>131</sup> C'est-à-dire pour le lecteur connaissant le conte, dont la publication est postérieure de quatre ans de celle de *Terre des Hommes*.

<sup>132</sup> Louis-Y Rivière, « Le Petit Prince et ses différentes adaptations », *Cahiers Saint-Exupéry*, II, Paris : Gallimard, 1981, pp. 140-151.

nous écrasent car l'homme sera non en fonction de ce qu'il hérite, mais en fonction de ce qu'il crée. Ce passage des *Carnets* peut confirmer cette réflexion :

« *Ce que vaut un homme, c'est tellement ce qu'il devient. Moi je ne sais pas ce qu'il est* » (p.69).

Dans *Citadelle*, dont la rédaction est contemporaine du *Petit Prince*, l'auteur étend la signification de cette pensée, ce qui crée également des échos avec les oeuvres précédentes

« *Tu cherches un sens à la vie, quand le sens est d'abord de devenir soi-même* » (p.152).

En d'autres circonstances encore, la notion de devenir, ébauchée dans *Terre des Hommes* se précisera dans d'autres textes. Dans *Pilote de Guerre*, aux prises avec un monde déchiré par une guerre sanglante, l'auteur écrit des lignes qui se lisent comme les méta-commentaires du romancier, créant ainsi un effet métatextuel avec les écritures des aventures du temps de l'Aéropostale :

« *J'ai autrefois vécu des aventures : la création des lignes postales, la dissidence saharienne , l'Amérique du Sud... mais la guerre n'est point une aventure véritable!.../ la guerre est une maladie* » ( P.G.,p. 68).

Mais cette nouvelle situation l'amène à insuffler un nouveau contenu à la notion de devenir, qu'il met en parallèle avec la notion de liens, omniprésente dans son oeuvre :

« *un réseau de liens qui fait devenir... Et maintenant que je reviens d'Arras, je suis de mon groupe plus que jamais. J'ai acquis un lien de plus. J'ai renforcé en moi ce sentiment de communauté qui est à savourer dans le silence* » ( P.G., p.185).

Ainsi, par le truchement d'une réalité nouvelle et dans un ton différent, *Pilote de Guerre* poursuit-il l'ambition de toute l'oeuvre de Saint-Exupéry : la quête d'une signification pour l'action et pour le monde. Cette idée achemine notre réflexion sur une autre, non moins pertinente: la démythification du héros de Saint-Exupéry dont certains critiques ont surtout mis en relief

l'aspect surhumain de l'homme nietzschéen<sup>134</sup>. Il est, certes, facile de reconnaître chez certains de ses personnages une exaltation parfois excessive de la dureté, de la grandeur - ce qu'incarne de façon paradigmatique "Rivière le Grand" de *Vol de Nuit*. Or, à y analyser de plus près, le roman tout entier est axé sur la solitude existentielle et les interrogations de ce personnage :

« ... si la vie humaine n'a pas de prix, nous agissons toujours comme si quelque chose dépassait en valeur la vie humaine... Mais quoi ? » ( *V.N.*, p. 130).

En fait, même si l'écrivain rend, par son art, certains passages délibérément "épiques", malgré la tentation de l'action absolue que l'on peut déceler dans certaines scènes de ses premiers romans - la fin du vol de Fabien est décrite comme une extraordinaire « ascension » - ce que l'on retient, dans une analyse plus vaste c'est l'occasion que ces hommes, conscients des limites de leur condition, ont d'assumer leur responsabilité d'agir pour être au monde. L'action n'est pas tant au service de l'exaltation d'un individualisme héroïque, mais vise avant tout à forger l'être dans son rapport au monde et à donner un sens à son existence : telle est l'orientation essentielle de l'oeuvre de l'écrivain et telle est, à notre sens, sa structure globale. Il s'ensuit qu'on parle d'accomplissement et non d'élévation, image à laquelle on a souvent voulu ramener l'auteur lui-même. L'oeuvre de Saint-Exupéry, on a pu l'observer, ne s'est jamais vraiment dégagee de cet *a priori* critique<sup>135</sup>.

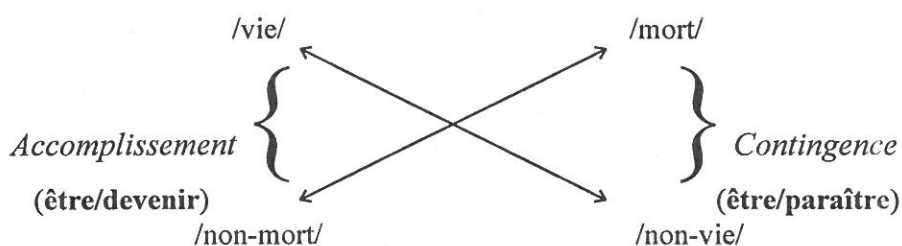
L'aviateur qui vole au-dessus de la terre des hommes s'il peut l'observer de haut, ce n'est pas pour mépriser ou dominer, ni même pour "changer le monde" - dans ce que cette expression a d'utopique - mais pour jouir d'une vision d'ensemble exceptionnelle qu'il intègre à la dialectique

---

<sup>134</sup> Lecture proposée en 1957 par Carlo François dans son oeuvre *L'Esthétique d'Antoine de Saint-Exupéry* (Cambridge : Schoenhof's / Neuchâtel et Paris : Delachaux et Niestlé). Cette étude a l'intérêt indéniable de poser pour la première fois le problème de la création littéraire chez Saint-Exupéry, le dégageant des aspects prédicants et moralisants dont il avait été "surchargé" depuis 1944 (l'année de sa disparition). Pourtant, pour démontrer l'essentiel de sa thèse - une esthétique nietzschéenne qui tend à « réinterpréter l'univers en fonction des principes de l'activité et de l'évolution créatrice » (p.195)-, l'auteur se fonde presque exclusivement sur des rapprochements entre *Citadelle* et *Zarathoustra*. De ce fait, les traits communs qu'il dégage - tels que la dureté, la supériorité et la solitude des personnages - mériteraient d'être davantage nuancés à la lecture globale de l'oeuvre.

<sup>135</sup> Voir notre chapitre sur la réception.

de l'être et du devenir. Les protagonistes de ses oeuvres sont héroïques, ils illustrent certaines valeurs universelles telles que l'esprit de sacrifice, la responsabilité, la fraternité - la présence dans son oeuvre de ces valeurs établies a permis à de nombreux critiques de présenter l'image d'un Saint-Exupéry moraliste, défenseur des valeurs traditionnelles - mais ils servent surtout, croyons-nous, à montrer un rapport actif et signifiant entre l'homme en devenir et le monde. Bernis de *Courrier Sud*, Fabien de *Vol de Nuit*, les pilotes de *Terre des Hommes*, les soldats de *Pilote de Guerre* - de façon allégorique, le petit prince - tous ont un point en commun : celui d'avoir recherché, jusqu'au bout, un sens à la vie, même si « à contre courant », tous ont créé leur propre destin par le devenir incessant non tant pour "s'élever" mais pour désavouer l'angoisse de la mort et de l'absurde, pour *s'évader* d'une vie d'apparences trompeuses - ce qui est renforcé dans le conte par les inscriptions picturales récurrentes en relations contiguës avec le texte<sup>136</sup>. Comme nous le suggérons plus haut, ce n'est pas l'accomplissement réservé à certains individus d'élite - comme l'avait rêvé un Nietzsche, au siècle dernier - mais l'appel enthousiaste d'un homme qui convie tous les êtres à s'affranchir de leur vie médiocre, qui les invite au dépassement d'eux-mêmes, à adhérer aux préceptes d'une morale basée sur l'accomplissement de l'homme, dans ce que sa nature recèle de plus noble. Nous sommes ainsi en mesure de compléter le schéma de la structure axiologique *surdéterminante* de l'oeuvre globale :



<sup>136</sup> Le dessin comme moyen d'expression - propre au caractère "enfantin" du livre - établit aussi une dualité signifiante : la technique de l'aquarelle privilégiant les tons pastels pour les dessins concernant le monde de l'enfance versus les couleurs plus agressives - le rouge et le brun, entre autres - sur les planètes des "grandes personnes". Le contenu des dessins rappelle l'importance des astres, des fleurs, des animaux, des paysages simples et dépouillés pour les héros, à la différence des grandes personnes ramenées dans les dessins à des objets, outils de vice ou de travail :

- les énormes livres du géographe; son impressionnant bureau visible sur l'aquarelle et occupant toute la planète; l'ostentatoire manteau d'hermine du roi, qui occupe toute la planète; le fusil des chasseurs ou encore la bouteille de l'ivrogne...

Finalement, l'oeuvre globale nous offre, à sa mesure, un exemple probant de cette dialectique de l'être-devenir, par déplacement de certains éléments textuels, de certaines idées, pensées, ou réflexions, qui se précisent et se remanient d'une oeuvre à l'autre. Fondée sur une dynamique de reprise et de déplacement dans un autre contexte, l'oeuvre entière est, pour prendre une image emblématique de l'auteur, « *noeud de relations* », ou *liens*, d'éléments qui, en se répétant, se répondent d'un livre à l'autre et s'éclairent mutuellement. *Terre des Hommes*, comme nous avons essayé de le montrer, subit l'influence des romans qui l'ont précédé tels que *Courrier* ou *Vol de Nuit* et prend une toute autre signification intégrée dans ce réseau de relations. Cette interprétation est corroborée par l'autre versant d'analyse auparavant proposé - le niveau narratif - dans la mesure où cette oeuvre apparaît comme le résultat de la fusion de textes un peu hétéroclites, écrits entre 1931 et 1938, fruit des expériences livresques ou non de l'auteur mais qu'il aura su nouer en une structure originale. En ce sens, *Terre des Hommes* dénote de façon paradigmatique le travail de "*seconde main*" - pour reprendre les mots de Compagnon - que nous retrouvons au niveau de l'oeuvre globale :

«... dès lors qu'il s'agit de convertir des éléments séparés et discontinus en un tout continu et cohérent, de les rassembler et de les comprendre (de les prendre ensemble) »<sup>137</sup>.

Aux deux niveaux proposés - narratif et communicatif - l'analyse en termes d'espace a pu, selon nous, fonctionner et révéler qu'il reste beaucoup à découvrir à propos d'une oeuvre *en apparence* si transparente.

Dès lors, s'il est problématique d'associer l'auteur au(x) personnage(s) de ses récits, il est moins douteux d'affirmer que, par l'écriture de l'oeuvre littéraire, Saint-Exupéry aura délégué un système de valeurs esthétiques et humaines à l'autre : celui qui nous écrit. D'où la nécessité de l'épigraphe mise en exergue au présent chapitre.

---

<sup>137</sup> A. Compagnon, *La seconde main*, op. cit., p. 33.

**TROISIÈME PARTIE**  
**PALIMPSESTUALITÉ ET QUÊTE COGNITIVE**

« *Tout est charroi, tout est semence* ».  
*Citadelle.*

Dans les pages qui précèdent, nous pensons avoir mis en évidence que l'univers de *Terre des Hommes* ne revêt sa pleine signification que s'il est étudié dans le contexte de l'ensemble de l'oeuvre, où ont autant de place des oeuvres comme *Vol de Nuit* ou *Courrier Sud*, *Pilote de Guerre*, *Lettre à un Otage*, *Citadelle*, malgré son caractère inachevé, ou encore *Le Petit Prince*, responsable en partie de la "réputation" du romancier.

Ce réseau de liens inter-romanesques nous a permis d'éluder quelques lignes de force qui traversent l'oeuvre de l'auteur telles que l'interrogation du sens de la vie et de la place de l'homme dans l'univers, la conscience du rôle à accomplir pour essayer d'échapper aux contraintes de l'existence ou aux événements de l'histoire. A travers les récits, le conte ou les romans l'oeuvre exupérienne devient ainsi un *espace* où s'échangent et se nouent, dans une interaction réciproque, les mêmes questions sur l'homme, sa valeur, son destin, sur la vie et sa signification. Chaque oeuvre est une étoile, mais ces étoiles gravitent dans le même ciel et forment une galaxie selon la démarche de celui qui crée les possibilités de sens.

Cette démarche est donc tributaire non seulement d'une conception esthétique - c'est-à-dire de l'idée que l'écrivain se fait de son art - mais également d'une sensibilité particulière, ou, en d'autres termes, d'une certaine manière de sentir, de réagir, de penser, ancrée dans une époque. C'est sur l'analyse de ces deux versants intrinsèquement liés que nous centrerons ce dernier chapitre.

## 1. Axiologie et historicité : un écrivain "en situation" ?

Un individu est toujours lié à une époque, il a certainement beaucoup en commun avec ses contemporains. Malgré leurs singularités personnelles, les hommes d'une époque se meuvent dans une même atmosphère collective. Pour prendre une célèbre phrase de Jean-Paul Sartre, qui a dit que « *l'homme est condamné à la liberté* », nous dirons que « l'homme est condamné à l'histoire » car la littérature, en tant que manifestation humaine est profondément historique.

Dans le cas qui nous occupe, la perspective cosmique qui oriente l'oeuvre de Saint-Exupéry ne doit pas nous faire oublier son enracinement précis dans des époques particulièrement troublées de l'histoire : la période de l'entre-deux-guerres, puis de la seconde guerre mondiale.

Selon Michel Raymond, la période de l'entre-deux-guerres amorce dans le roman français une "époque de contestations" qui s'étendra jusqu'au Nouveau Roman. En effet, si elle a été particulièrement féconde - des "romanciers de la condition humaine" aux existentialistes et aux nouveaux romanciers - cette époque n'a pas manqué d'être bouleversée par les chocs d'une histoire qui, d'une façon ou d'une autre, aura des retentissements sur la sensibilité des écrivains.

Les oeuvres publiées dans l'entre-deux-guerres dénotent l'empreinte de ce facteur déterminant qu'a été la crise globale - économique, sociale et politique - qui atteint la société française des années trente et amène nombre d'intellectuels à penser que la société occidentale, avide de progrès matériels, a manqué son but<sup>1</sup>. Cette crise générale n'épargne pas le système des valeurs et fait naître de nouvelles préoccupations, chez nombreux intellectuels qui, aux antipodes de "l'art pour l'art", se proposent une nouvelle valeur : une valeur d'expérience, un moyen de

---

<sup>1</sup> Cette crise de civilisation est perceptible sous la plume d'un Paul Valéry qui, dans ses *Regards sur le monde actuel*, met en cause les possibilités de l'homme - dont la vie est désormais liée à la machine - à dominer ses propres créations. On peut lire la réflexion suivante dans un texte daté de 1932 : « *On peut se demander si la machine ne va pas altérer les vertus humaines que l'obligation d'employer la vigueur, l'adresse, l'attention, la constance avait cultivées /.../ C'est donc ici que germe et que perce le problème capital de la qualité de l'homme de demain* » ( in : « La France travaille », « Regards sur le monde actuel », *Oeuvres complètes*, éd. de Jean Hytier, Paris : Gallimard, 1960, NRF, t.2, pp. 1104-1105).

questionner la vie et l'histoire. Face à un monde dans lequel s'évanouissent les valeurs traditionnelles, la littérature de l'entre-deux-guerres est celle d'un temps de crise et donc une littérature d'interrogation sur le sens de la vie, le bonheur individuel et collectif, la vérité, la conscience, l'engagement.

Les oeuvres inspirées des expériences vécues de certains écrivains de la "génération de 1930"<sup>2</sup> tels que Bernanos, Céline, Malraux ou Saint-Exupéry offrent un raccourci de la complexité de cette époque à laquelle l'écrivain veut faire face en proposant, au travers de ses romans, de nouvelles valeurs, identifiées en ces termes par M. Raymond :

*« le refus de la gratuité, le mépris d'un dilettantisme individualiste, le goût du risque, le culte de la participation à l'Histoire, le désir de s'affirmer dans un affrontement violent avec le monde »*<sup>3</sup>.

Aux prises avec la pression de l'histoire et de la collectivité, ces écrivains ont en commun de considérer le roman un "témoignage"<sup>4</sup> et d'assigner à l'activité littéraire une fonction morale: celle d'exprimer la vie, d'en cerner les problèmes, voire de lui donner un sens. Placée sous le signe de la lucidité et de la sincérité, cette littérature des témoins et des aventuriers préfigure celle des "militants" des années quarante.

Comme Céline, Bernanos ou Malraux, Saint-Exupéry qui, durant la quinzaine d'années qui couvrent sa production littéraire - entre 1928 et 1944 - n'a cessé de souligner qu'*« écrire est une conséquence »*, croit à la nécessité de l'expérience vécue et donc, s'intègre dans cette sensibilité. Comme nous avons eu l'occasion de le montrer, ses oeuvres s'inspirent de très près de l'expérience vécue, ce qui, du point de vue réceptif, a été reçu comme garant d'authenticité et correspondait encore aux "attentes" de la critique et du public en général de l'époque. Son expérience professionnelle dans l'aviation lui avait fait connaître de multiples situations inouïes; transposées sur le plan littéraire, elles représentaient, on ne peut mieux, le goût pour l'inconnu, le

---

<sup>2</sup> Selon l'expression de Michel Raymond, in *Le roman français depuis la révolution, op.cit.*, p. 192.

<sup>3</sup> M. Raymond, *op. cit.*, p. 193.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 193.

besoin d'exploration et l'aspiration à la liberté dont se montrait avide l'homme des années trente pour oublier l'amertume du présent et échapper à l'angoisse du futur.

Dans *Terre des Hommes* Saint-Exupéry pose un regard aussi lucide que critique sur la situation contemporaine. Le désenchantement de la bourgeoisie<sup>5</sup>, les avatars de la guerre d'Espagne<sup>6</sup> et la conscience du péril de la montée des totalitarismes<sup>7</sup>, à la veille du second conflit mondial, apparaissent comme les signes les plus nets d'une Europe en crise. Ce regard inspire encore à l'auteur une réflexion sur le rôle de l'homme en ces « *temps modernes* »<sup>8</sup>, époque où les progrès de l'industrie masquent le malaise social et l'humiliation des ouvriers - dont Chaplin fera les héros pitoyables d'une société dominée par le machinisme - :

*« Il est deux cents millions d'hommes, en Europe, qui n'ont point de sens et voudraient naître. L'industrie les a arrachés au langage des lignées paysannes et les a enfermés dans ces ghettos énormes qui ressemblent à des gares de triage encombrées de rames de wagons noirs. Du fond des cités ouvrières, ils voudraient être réveillés.*

*Il en est d'autres, pris dans l'engrenage de tous les métiers, auxquels sont interdites les joies du pionnier, les joies religieuses, les joies du savant /.../ ( T.H, p.173).*

Aliéné, l'homme apparaît aux yeux de l'auteur aussi dépendant de la machine qu'il l'était autrefois de la nature. Face à cette atmosphère malsaine, l'auteur rappelle, au sein d'une curieuse leçon de botanique qu'« *il faut rattraper l'humanité* » et oppose à cette *non-vie* le sens de la mort - *non-mort* - dans une lignée paysanne :

*« On ne meurt qu'à demi dans une lignée paysanne. Chaque existence craque à son tour comme une cosse et livre ses graines » (Idem, p.177).*

---

<sup>5</sup> Dont François Mauriac, à la même époque, dénonce les "fautes" au travers de romans comme *Noeud de Vipères*. Le romancier précise d'ailleurs son intention critique dans ses *Mémoires Intérieurs I* : « *Le poète se saisit de l'ascendance bourgeoise qui le ligote et il en tire des types. Il se paie la bête* ».

<sup>6</sup> André Malraux exprime les mêmes inquiétudes dans son roman *L'Espoir*.

<sup>7</sup> L'auteur a souvent manifesté ce sentiment. On peut lire dans un article de la même époque : « *Je hais cette époque où l'homme devient, sous un totalitarisme universel, bétail doux, poli et tranquille* » (*Un Sens à la vie*, p.229) et pendant la seconde guerre mondiale, il consigne, dans ses *Ecrits de Guerre*, la réflexion suivante : « *l'Etat totalitaire... c'est la masse qui écrase l'individu, c'est l'espèce qui écrase l'homme* » (p. 554).

<sup>8</sup> Nous faisons allusions au titre du film de Charlie Chaplin qui, sorti à New York en 1936, illustre bien les excès du monde moderne.

Inspirés par le contact avec les réalités du métier, tous ses livres nous proposent une réflexion sur les problèmes de l'action, du bonheur individuel, de l'histoire. Lorsque dans *Courrier Sud*, dans *Vol de Nuit* ou dans *Terre des Hommes*, Saint-Exupéry oppose l'authenticité de la vie de l'Aéropostale à l'univers truqué des "hommes" englaisés, victimes de conventions sociales qui les déforment, il exprime des sentiments communs à beaucoup de ses contemporains. On retrouve un élan identique chez les héros romanesques d'un François Mauriac. Comme l'a observé M. Raymond tous « *gardent au coeur, plus ou moins secrètement, la nostalgie d'une autre vie, le besoin d'autre chose* »<sup>9</sup>.

Mettant en relief, par les procédés littéraires que nous venons de dégager, le contraste entre la médiocrité de l'existence des hommes ordinaires avec des soucis mesquins ou pitoyables - que symbolise, entre autres, la condition du bureaucrate de Toulouse, à la vie étriquée - et la sensation de délivrance qu'expérimentaient ses héros aviateurs, non tant par leurs exploits prodigieux que par une sorte de conscience d'accomplissement lucide et conscient de leur rôle, c'est comme si Saint-Exupéry dénonçait la vie fastidieuse et sans éclat qu'il observait chez les hommes de son époque et les invitait à sortir d'eux-mêmes, à braver la vie et à lui donner un sens.

Ecrivain de l'action, celle-ci lui apprend à croire en l'homme, non tant en celui qu'il voit qu'en celui qu'il crée. Typique de cette même recherche est l'oeuvre d'André Malraux pour qui l'action et l'héroïsme apparaissent à l'homme comme des moyens de surmonter l'angoisse de sa condition. On peut, comme le fait M. Raymond rapprocher par plus d'un côté ces deux écrivains de l'action. Il est vrai que dans le roman de l'entre-deux guerres, comme dans leur attitude d'action devant la vie, les deux auteurs partagent, indépendamment de leurs idées, une recherche analogue. Comme chez Malraux, qui écrit dans *La Condition Humaine* : « *Les idées ne sont pas faites pour être pensées, mais vécues* », on ne peut pas dissocier chez Saint-Exupéry le romancier et l'aventurier, le voyageur et le penseur qui s'est efforcé de conjuguer l'action et l'écriture pour

---

<sup>9</sup> Marcel Raymond, *op. cit.*, p.214.

construire des récits transposés de ses propres aventures. Comme l'a bien souligné M. Raymond, ces deux écrivains :

*« ne se préoccupent guère de distraire le public. Ils veulent agir sur les esprits. /.../ Le contenu intellectuel et moral, dans leurs romans, occupe la première place. Leurs personnages incarnent des valeurs plutôt qu'ils ne figurent des types. Le roman se propose d'être une action plutôt qu'une peinture »<sup>10</sup>.*

Acteurs et témoins de leur temps, ils sont pour ainsi dire les "engagés" de l'époque.

Comme ceux de Malraux - chez qui se retentit cette fameuse maxime de *L'Espoir* : « *transformer en conscience l'expérience la plus vaste possible* » - les romans de Saint-Exupéry sont autre chose que de simples reportages effectués par un homme de métier. Les premières oeuvres de l'auteur s'ordonnent déjà autour de quelques pôles qui ont pour centre le problème fondamental de la condition de l'homme. A la lumière des textes que nous avons analysés précédemment, il ressort avec quelle acuité s'est posé à cet esprit inquiet - de *Courrier Sud* à *Citadelle* - une double question : comment l'homme, prenant conscience de la précarité de son existence, va-t-il dépasser ce que nous pourrions appeler, reprenant Malraux, « *l'angoisse de n'être qu'un homme* »<sup>11</sup> et donner un sens à sa vie ?

Il apparaît que pour Saint-Exupéry ce problème ne peut être envisagé qu'en pleine lumière. Aussi le voyons-nous repousser la voie de l'évasion, qui représenterait, à ses yeux, la démission des "grands problèmes" :

*« Une mauvaise littérature nous a parlé du besoin d'évasion. Bien sûr, on s'enfuit en voyage à la recherche de l'étendue. Mais l'étendue ne se trouve pas. Elle se fonde. Et l'évasion n'a jamais conduit nulle part »<sup>12</sup>.*

Sentant, à l'instar de son contemporain Georges Bernanos, qu'« *il n'y a pas de vérités moyennes* »<sup>13</sup>, pour Saint-Exupéry la vérité n'est pas à chercher au moyen de "jeux de style",

---

<sup>10</sup> *Ibidem*, p.192.

<sup>11</sup> in *N'était-ce donc que cela ?* Paris : Ed. du Pavois, 1946 (cité par C. Moatti dans *Le prédicateur et ses masques. Les personnages d'André Malraux*, Paris : Publications de la Sorbonne, 1983, p. 315).

<sup>12</sup> *Pilote de Guerre*, p.105.

<sup>13</sup> Idée exprimée en 1931 dans son oeuvre polémique *La Grande Peur des bien-pensants*, Paris : Grasset.

même brillants - un tel exercice réduirait la littérature à un simple divertissement - mais en imprégnant les écrits d'une expérience concrète :

« *J'ai horreur de la littérature pour la littérature. Pour avoir vécu ardemment, j'ai pu écrire des faits concrets. C'est le métier qui a délimité mon devoir d'écrivain* »<sup>14</sup>.

Comme pour le Malraux des *Conquérants* ou de *La Condition Humaine* - oeuvres dans lesquelles la révolution importe moins par son contenu idéologique que par le dépassement qu'elle permet - l'action représente essentiellement pour Saint-Exupéry un choix, un moyen de lutter contre les forces d'un destin inéluctable mais non tragique, dans la mesure où son affrontement permet le salut de l'homme et sa libération. Ces deux contemporains ont en commun le fait de s'opposer au monde tel qu'il est, d'affirmer le primat de l'homme sur l'absurdité du monde et de refuser d'admettre que la vie n'a pas de sens. Chez leurs personnages, la prise de conscience de la précarité de la vie se transforme toujours en exigence d'affrontement et unit des êtres engagés dans une entreprise commune. Il faut agir, même si « *à contre courant* ».

Ainsi, dans l'attente de son exécution, Kyo, de *La Condition Humaine* a-t-il comme dernière méditation celle d'avoir choisi la voie juste :

« *il mourrait /.../ pour avoir donné un sens à sa vie. Que lui eût valu une vie pour laquelle il n'eut pas accepté de mourir ?* »<sup>15</sup>.

Cette attitude exprime bien la position fondamentale de Malraux face à la vie et on y reconnaît une idée insistante dans les oeuvres de Saint-Exupéry :

« *Il faut donner un sens à la vie des hommes* » / « *ce qui donne un sens à la vie donne un sens à la mort* »<sup>16</sup>.

Cette recherche du sens de la vie de l'homme s'exprime cependant sur un plan différent chez les deux écrivains. Chez Malraux d'avant la guerre, l'action à laquelle l'homme se dévoue est

---

<sup>14</sup> *Ecrits de Guerre*, p.244.

<sup>15</sup> *La Condition Humaine* (1931), Paris : Gallimard, coll. "Folio", 1994, p.304

<sup>16</sup> *Un sens à la vie*, *op.cit.*, p. 181. Cette idée est répétée dans *Terre des Hommes*, comme nous le verrons plus loin.

toujours une action révolutionnaire et l'attitude de son héros - animé d'une irréductible volonté de destruction - témoigne encore d'une révolte contre tout ordre que ce soit. Comme le synthétise bien cette phrase du personnage Ling de *La Tentation de l'Occident* :

« L'individu naît en eux, et avec lui cet étrange goût de destruction et de l'anarchie, exempt de passion, qui semblerait le divertissement suprême de l'incertitude si la nécessité de s'échapper ne régnait en tous ces coeurs enfermés »<sup>17</sup>.

Ce même goût de destruction est d'ailleurs assez bien incarné dans *La condition humaine* par Tchen, dont le « furieux désir de destruction » qui l'habite le mène à « risquer la mort au seul nom de la haine »<sup>18</sup>.

En fait, comme l'a montré Christiane Moatti dans une étude sur les personnages d'André Malraux<sup>19</sup>, l'attitude de ceux-là pourrait exprimer celle de l'auteur lui-même :

« ...il s'est placé au centre de son oeuvre pour dire à Dieu qu'il n'acceptait pas son univers, pour "crier son angoisse de l'homme abandonné de Dieu" se rangeant ainsi dans cette famille de créateurs "accusateurs du monde" »<sup>20</sup>.

Cet « écho de sa voix intérieure » - nous utilisons une expression de C. Moatti - Saint-Exupéry l'imprime à sa mesure chez ces personnages. Or, des divergences doivent être signalées par rapport à Malraux. A l'encontre de ce dernier, Saint-Exupéry prône la foi en l'homme, dans la mesure où le héros crée son propre destin par le devenir incessant et non par la révolte. Aussi, l'action se fait-elle constructrice et créatrice dans la mesure où le personnage s'oblige, comme le dit Rivière, de *Vol de Nuit* :

« à ne pas voir les actes et les choses tout à coup perdre leur sens » (*V. N.*, pp.149-150).

ce qui rejoint la notion de *responsabilité*, prégnante, comme nous l'avons vu, dans l'oeuvre de Saint-Exupéry :

---

<sup>17</sup> *La Tentation de l'Occident* (1926), Paris : Grasset, 1992, p. 150.

<sup>18</sup> *La Condition Humaine*, pp. 138-139.

<sup>19</sup> *Le prédicateur et ses masques*, *op.cit.*

<sup>20</sup> *Ibidem*, p.450.

« *Etre homme c'est précisément être responsable /.../ C'est sentir, en posant sa pierre, que l'on contribue à bâtir le monde* » (T.H., p.55).

C'est pourquoi, chez ce dernier, le caractère aléatoire de la situation de l'homme dans le monde, sa petitesse face à l'infini, ne débouchent ni sur un sentiment d'angoisse, ni sur un sentiment de révolte mais constituent, au contraire, une étape nécessaire à l'accomplissement de l'être. Saint-Exupéry le montre, là encore, par les comportements qu'il attribue à ses personnages. Comme nous l'avons vu, presque tous apparaissent quelque peu décentrés par rapport au monde des "hommes" et leur recherche d'ouverture et de connaissance a comme origine la prise de conscience de la limitation ou de l'absurdité des cadres de vie environnants. L'être humain, selon l'auteur, apparaît divisé par deux vérités en conflit<sup>21</sup>, deux sens à la vie qui n'admettent pas de partage: le monde "parqué" du bonheur individuel, d'une part; le monde de l'action et de la méditation, dans lequel l'homme éprouve « *l'obscur sentiment d'un devoir plus grand que celui d'aimer* » (V.N., p. 131) de l'autre. C'est pourquoi tous ses héros, s'ils sont des aventuriers, sont essentiellement des *inquiets* en quête d'un sens à la vie. Quand Rivière oblige les pilotes à s'élancer dans la nuit, il ne s'agit pas tant de bravade ou de soumission aveugle au règlement que d'une attitude exprimant un choix à l'égard de l'existence. Bernis, qui refusait les limites contraignantes d'un "bonheur parqué", cherchait déjà dans l'action aérienne une autre façon d'être homme. Comme l'observe excellemment, Jean-Louis Major, *Courrier Sud* pourrait « *se résumer dans le drame d'une inquiétude à la recherche d'un sens qui la comble* »<sup>22</sup>.

Au travers de l'exemple de la "gravité" de Guillaumet, revenu vivant de son odyssée dans les Andes, l'auteur peut souligner :

« ... *pour quiconque l'affronte, il n'est plus d'inconnu* »

---

<sup>21</sup> Nous nous inspirons d'un passage de *Vol de Nuit* où l'auteur postule : « *Ni l'action ni le bonheur individuel n'admettent de partage : ils sont en conflit* » (p. 124).

<sup>22</sup> Saint-Exupéry, *l'écriture et la pensée*, op cit., p.20.

En fait, pour tous ces hommes qui ont volontairement rompu les amarres, l'action aérienne est essentiellement un choix qui leur offre de nouvelles possibilités d'accomplissement. Pour prendre des mots de l'auteur :

*« Ces héros /.../ une fois de plus je découvre le sens de leur silence. C'est qu'ils n'ont rien à dire. Le courage n'est pas là. Il est dans leur choix »*<sup>23</sup>

S'il est courageux, "conquérant", le héros de Saint-Exupéry est essentiellement un homme libre, cherchant sa voie hors de la routine sociale. Son oeuvre ne décrit pas un idéal inaccessible que des héros s'évertueraient à poursuivre - comme un Salavin s'épuise à vouloir la sainteté - elle est plutôt l'expression des possibilités et des ressources latentes en l'homme auxquelles il fait appel pour « le lancer hors de lui-même ». Malgré le destin tragique qui guette la plupart des héros qui se meuvent dans "l'univers fictionnel" de Saint-Exupéry, l'aventure ne cessera, de la première à la dernière oeuvre, de représenter l'acceptation lucide d'une *responsabilité* à laquelle, parce qu'elle le dépasse en créant des réalités qui durent, le héros consent à se subordonner. C'est pourquoi il serait, selon nous, restrictif de s'en tenir aux aspects seulement anecdotiques, au pittoresque superficiel de l'aventure mais il faut, pour saisir la courbe sensible d'une pensée en mouvement, présente aux tourments de son époque, lui conférer une dimension métaphysique. Liée si profondément à cette quête, l'aventure n'est pas seulement d'ordre matériel, elle est d'ordre spirituel; elle est moins dans les décors ou les événements - pour plus exceptionnels qu'ils soient - que dans les effets qu'elle peut créer. L'auteur l'a affirmé :

*« Je ne crois pas au pittoresque. J'ai sans doute trop voyagé pour ne point connaître combien il trompe. Tant qu'un spectacle nous amuse, et nous intrigue, c'est que nous le jugeons encore du point de vue de l'étranger./.../ Car l'essentiel d'une coutume, d'un rite, d'une règle du jeu, c'est le goût qu'ils donnent à la vie, c'est le sens qu'ils créent »*<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> *Ecrits de guerre, op.cit., p.167.*

<sup>24</sup> *Un Sens à la vie, op. cit., p.47.*

Mais il faut encore souligner que si la découverte ne représente pas aux yeux de l'auteur un jeu purement intellectuel, elle n'apparaît pas non plus réservée à quelques initiés : c'est dans l'affrontement de tout être avec la réalité environnante - affrontement qui peut prendre la forme de la mise en cause de tout ce qui apparaît figé - ou *glaise* - qu'illustre excellemment le *Petit Prince*, que se forge l'être et le sens à la vie. Et tout homme - qu'il soit aviateur ou jardinier, comptable ou gardeur de moutons a le droit de faire "*naître*" Mozart en lui : telle croyance optimiste en la fécondité de l'homme prend à travers l'oeuvre la forme d'une invitation aux *hommes* à se dépasser eux-mêmes. Cette idée, que l'auteur ne cessera de répéter, en l'actualisant selon les contextes de l'histoire, c'est ce que nous avons formulé plus haut comme l'axiologie de l'*être-devenir*, par opposition à la stagnation de l'*être-paraitre*. On en retrouve cette expression retentissante dans ses *Carnets* :

« *La pâte humaine dont il est si peu tiré : oui, voilà le drame véritable* »<sup>25</sup>.

et dans un article écrit en pleine « Espagne Ensanglantée » :

« *La grandeur de l'homme n'est pas faite de la seule destinée de l'espèce. Chaque individu est un empire* »<sup>26</sup>.

La prise de conscience de sa *responsabilité* personnelle dans une oeuvre collective, dans ce qui constitue la communauté des hommes peut conférer *un sens à la vie*. Cette idée, façonnée par l'Aéropostale mais que les événements de l'histoire ne feront que renforcer, se rattache par plus d'un côté à toute la littérature « *métaphysique* » des années 40. Nous en retrouvons en effet des échos dans une des idées maîtresses de la pensée existentialiste, formulée en ces termes par Jean-Paul Sartre :

« *Si vraiment l'existence précède l'essence, l'homme est responsable de ce qu'il est. Ainsi, la première démarche de l'existentialisme est de mettre tout homme en possession de ce qu'il est et de faire reposer sur lui la responsabilité totale de son existence* »<sup>27</sup>.

---

<sup>25</sup> *Carnets*, p. 17.

<sup>26</sup> « Espagne Ensanglantée » in *Un Sens à la vie*, *op.cit.*, p. 109.

<sup>27</sup> Jean-Paul Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris : Nagel, 1962.

Chez Saint-Exupéry, intérioriser cette responsabilité, c'est fonder une axiologie née de l'accomplissement; et c'est en lui-même que l'homme doit trouver tout ce qui est nécessaire à son devenir :

*« Ainsi devient-on l'homme d'une patrie, d'un métier, d'une civilisation, d'une religion. Mais pour se réclamer de tels Etres, il convient, d'abord, de les fonder en soi » (P.G., p.230).*

L'homme n'est pas, il devient, par ses actes :

*« On ne fonde en soi l'être dont on se réclame que par des actes » (Idem, p.231).*

Aux yeux de Saint-Exupéry, seule la prise de conscience des possibilités infinies d'épanouissement et d'enrichissement contenues à l'intérieur de chaque individu peut engager l'être dans la voie du devenir. Ce postulat, fondé sur une conception optimiste de l'homme constitue une raison de parler d'un humanisme et esquisse un nouveau point de convergence avec l'humanisme existentialiste qui affirme que l'homme se bâtit à partir de lui-même :

*« Il faudra enseigner à l'homme que l'avenir est dans sa volonté, que cet avenir dépend d'un vouloir humain »<sup>28</sup>.*

Saint-Exupéry forge l'être qui s'accomplit par son entreprise dans le monde et par sa participation à l'histoire. Toute son oeuvre, comme nous avons essayé de le mettre en relief, conjugue action et réflexion pour forger une morale de l'action dont va naître une conception d'homme. Cette orientation fondamentale, dont *Courrier Sud* posait déjà les principes, se précise dans les oeuvres qui verront le jour pendant la seconde guerre mondiale, dotées à présent d'une dimension nouvelle, car l'auteur attribue un sens extensif à la notion d'action : celui d'engagement.

En plein conflit mondial, à une époque où l'absurde et la perte de valeurs semblent triompher, l'écrivain rappelle que le salut provient du choix et de l'acte, que toute responsabilité

---

<sup>28</sup> *Ibidem*, p.23.

relève moins de la liberté individuelle que du sens collectif, et réclame la seule attitude qui en ce contexte fut vraiment constructive : l'engagement :

« *Ceux qui ont une valeur, s'ils sont le sel de la terre, alors ils doivent se mêler à la terre. On ne peut pas dire 'nous' si on se sépare. Ou alors, si on dit 'nous' on est un salaud!*<sup>29</sup> ».

Dans un tel contexte, la neutralité n'est guère possible. L'homme doit accepter sa responsabilité collective et ne pas se limiter à observer la réalité en témoin passif ; il doit participer :

« *Le métier de témoin m'a toujours fait horreur. Que suis-je, si je ne participe pas ?* » (P.G., p.168).

L'auteur critique d'ailleurs ses contemporains

« *intellectuels /qui/ se tiennent en réserve, comme des pots de confiture, sur les étagères de la Propagande, pour être mangés après la guerre* » (Idem, p. 53).

Saint-Exupéry détestait la guerre et n'a cessé de le souligner<sup>30</sup> mais ce « *job nécessaire et ingrat* » peut justifiait son existence et lui donnait un sens : « *j'ai besoin, pour être, de participer* ».

C'est pourquoi en cette période singulièrement troublée de l'histoire, ses écrits continuent à le révéler "en situation" dans son époque, au sens retentissant que défendra en 1947 - soit en pleine vogue de l'existentialisme, Jean-Paul Sartre :

« *... la fonction de l'écrivain est de faire en sorte que nul ne puisse ignorer le monde et que nul ne s'en puisse dire innocent* »<sup>31</sup>.

Inspiré par le spectacle d'un monde en désordre social et axiologique le même penseur esquissait, à la fin des années trente, c'est-à-dire en "espace adjonctif"<sup>32</sup> de l'oeuvre de Saint-

---

<sup>29</sup> *Ecrits de Guerre*, p.55.

<sup>30</sup> - « *La guerre est détraquée* », « *la guerre pour nous signifiait désastre* » - affirme-t-il dans *Pilote de Guerre*. Il avait comparé la guerre à la peste dans l'article écrit en 1936 « *Espagne Ensanglantée* » : « *Il ne s'agit point dans cette lutte-ci de chasser un ennemi hors du territoire, mais de guérir un mal /.../ semblable à la peste* ». On sait que Camus utilisera la même image dans son roman *La Peste*, peut-être pour allégoriser une autre catastrophe de l'histoire : l'occupation allemande.

<sup>31</sup> *Qu'est-ce que la littérature*, op. cit., pp.29-30.

<sup>32</sup> Notion opératoire que nous empruntons à Wladimir Krysinski et que nous pouvons synthétiser ainsi : l'espace corrélatif à l'espace établi au moment où nous écrivons (*Carrefours de Signes... op. cit.*, p. 12 et suiv.).

Exupéry, les grandes lignes de la doctrine qui occupera une place prééminente dans la pensée et la littérature après la guerre. Dès son premier roman<sup>33</sup>, son héros Antoine Roquentin incarnait le dégoût d'une vie où tout lui paraissait absurde, à commencer par sa propre existence :

« *A présent, quand je dis "je", ça me semble curieux* ».

Ce héros de *La Nausée*, désespéré et solitaire, confronté à un monde dont l'atmosphère de médiocrité lui fait découvrir le sentiment de l'absurde, représentait sans doute, pour le lecteur des années quarante, le miroir de ce qu'il ressentait. Le héros du premier roman d'Albert Camus - chez qui on retrouve le même équilibre entre le roman, l'essai et le drame - illustre également l'expérience solitaire de l'absurdité d'un homme face au monde et à la société vis-à-vis desquels il se sent irrémédiablement "étranger"<sup>34</sup>.

A l'instar de ses contemporains, Saint-Exupéry a senti « *cette sensibilité absurde éparse dans le siècle* » dont parle Camus dans l'ouverture du *Mythe de Sisyphe*<sup>35</sup> et qu'il illustre dans ses romans et dans ses drames de la même époque. On peut en effet déceler, notamment dans les oeuvres écrites entre les années 1935 et 1942 - *Terre des Hommes*, *Le Petit Prince* et *Pilote de Guerre* -, une série d'épisodes dénonçant l'absurdité de l'histoire.

Pendant un séjour sur le front espagnol, l'auteur de *Terre des Hommes* décrit une situation "absurde", dans la mesure où des hommes sont choisis au hasard pour accomplir une tâche qui échappe à une explication qui lui donnerait sens et valeur :

« *...il s'agit d'une attaque dont le P.C. communique l'ordre, une attaque absurde et désespérée qui doit enlever, dans cette banlieue ouvrière, quelques maisons changées en forteresses de ciment* » (*T.H.*, p.161).

---

<sup>33</sup> *La Nausée*, publié en 1938.

<sup>34</sup> Cette découverte de l'absurde n'est pourtant qu'un point de départ avant que la révolte apparaisse à Camus comme le moyen de dépasser le sentiment de l'absurde et de donner un sens au destin de l'homme. Cette orientation, exprimée dans *L'Homme révolté* trouve son illustration dans *La Peste*, publié en 1947 qui présente, selon certains critiques, une allégorie de l'occupation allemande (cf. M. Raymond, *op. cit.*, p. 236). Camus y montre que l'homme peut fonder sa vie sur l'action communautaire contre le mal. L'humanisme de Camus se rapproche assez de la position du Malraux de *La Condition humaine* qui invite les hommes à s'unir et à lutter contre les cruautés de l'histoire.

<sup>35</sup> Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe : essai sur l'absurde* (1942) Paris : Gallimard, 1993, coll. "Folio", p.15.

Dans l'épisode du voyage en train vers Moscou, contemplant le visage de l'enfant, fils des travailleurs polonais de retour vers leur pays, ballottés et ruinés par une vie de misère contre laquelle ils ne peuvent rien, l'auteur écrit encore :

« Un enfant tétait une mère si lasse qu'elle semblait endormie. La vie se transmettait dans l'absurde et le désordre de ce voyage » (*Idem*, p. 180).

Au début de *Pilote de Guerre*, l'auteur, se référant à la « drôle de guerre » accuse une :  
« impression qui domine toutes les autres en cette fin de guerre. C'est celle de l'absurde... » (p.8)

Le *Petit Prince*, écrit pendant la même période singulièrement troublée de l'histoire, inclut également de nombreux signes d'un monde absurde, en désordre axiologique. Le plus retentissant est, selon nous, le dessin de la planète des baobabs - le plus grand du conte. L'auteur lui-même livre une sorte d'*intention auctoris*<sup>36</sup> à son lecteur :

« Vous vous demanderez peut-être : pourquoi n'y a-t-il pas d'autres dessins aussi grandioses ? /.../ La réponse est simple /.../ quand j'ai dessiné les baobabs j'ai été animé d'un sentiment d'urgence (P.P., p.22).

Ce dessin d'un astéroïde dévoré par trois arbres gigantesques et un enfant, apparemment peu épouvanté, apparaît ainsi la traduction imagée d'une angoisse. Pour les "horizons d'attente" du public lecteur de 1942, le texte comme le dessin pouvaient sans doute allégoriser l'ampleur du désastre où menaçait de s'effondre la civilisation et l'homme qui en était issu. La grandiosité du dessin peut ainsi traduire l'avertissement contre le *mal* immensurable - au sens allégorique de *La Peste*.

Mais il y a aussi les "grandes personnes", habitants des astéroïdes, souvent assimilées à des automates, êtres figés - "glaise durcie" au même titre que le bureaucrate de Toulouse - aliénés par un système absurde. L'absolutisme du roi sans sujet, la misérable folie du businessman trop occupé à compter lui-même ne sachant quoi, l'attente vaine du géographe ou le geste inutile de

---

<sup>36</sup> Nous utilisons l'expression de U. Eco définissant "Trois types d'intentions" dans *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992 p. 29-32.

l'allumeur, qui répète mécaniquement qu'« *il n'y a rien à comprendre* » et qu'il doit obéir « *à la consigne* », autant de situations absurdes, dénuées de sens chez ces personnages pour qui la vie - véritable rocher de Sisyphe - se résume à accomplir les mêmes gestes. Leur situation est d'autant plus tragique qu'ils ne révèlent « *aucun soupçon d'autre chose* », pour reprendre l'allusion de Camus, dans *La Peste*, se référant aux attitudes des habitants d'Oran.

D'autres thématiques dessinent encore des points de convergence entre Camus et Saint-Exupéry, si différentes soient leurs oeuvres. Dans *Le Petit Prince*, la vitesse du quotidien de l'allumeur de réverbères et des voyageurs des rapides, victimes d'un encerclement infernal, établit des échos avec le passage suivant du *Mythe de Sisyphe*, où Camus dénonce le caractère machinal de l'existence quotidienne :

« *Il arrive que les décors s'écroulent. lever, tramway, quatre heures de travail, repos, sommeil et lundi, mardi, mercredi, jeudi, vendredi et samedi sur le même rythme, cette route se suit aisément la plupart du temps* »<sup>37</sup>.

La tension entre l'exigence humaine, qui voudrait rendre le monde intelligible et le caractère *aride* de celui-ci, omniprésente, comme nous l'avons vu plus haut, dans l'oeuvre de Saint-Exupéry, manifeste ainsi une sensibilité que l'on retrouve dans la littérature contemporaine de l'absurde et du trouble existentiel, à portée métaphysique et le rapproche d'auteurs contemporains comme Camus ou Sartre.

Or, à l'encontre des écrivains de l'absurde ou de la contingence, pour qui l'existence ne saurait être justifiée dans la mesure où « *il n'y a pas de lendemain* »<sup>38</sup>, pour Saint-Exupéry, si la situation est absurde, s'en détourner n'est pas la solution. Si l'agressivité et la dérision dominent l'histoire, si toutes les valeurs semblent détruites, il faut conjurer le nihilisme et dépasser l'absurdité par la recherche d'un nouvel humanisme. Ainsi ses personnages témoignent-ils tous

---

<sup>37</sup> *Le Mythe de Sisyphe*, op.cit., p. 29.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 84.

d'une attitude d'affrontement constructif, la seule qui permettait une opposition cohérente au désordre du monde<sup>39</sup>.

L'année où *Pilote de Guerre* paraissait en France, Camus écrivait dans *le Mythe de Sisyphe* :

« Il s'agissait précédemment de savoir si la vie avait un sens pour être vécue. Il apparaît ici qu'elle sera d'autant mieux vécue qu'elle n'aura pas de sens »<sup>40</sup>,

pendant que l'écrivain-pilote affirme que :

« Chaque obligation fait devenir » et que « Bien qu'en aveugle, il doit agir et faire agir » (P.G., p. 167).

Il n'y a jamais dans l'oeuvre de Saint-Exupéry l'acceptation du non-sens de la vie. Au contraire, la vie ne vaut d'être vécue que si elle a un sens. Cette idée imprègne l'oeuvre de l'écrivain qui persiste à affirmer la sublimation d'une condition humaine ressentie comme injuste comme absurde. Le héros de Saint-Exupéry, pas plus que le héros de Camus ou de Sartre ne saisit d'emblée la signification du monde et celle de sa propre existence. Comme celui-là, il restera étranger au monde mais seulement tant qu'il n'aura pas trouvé à sa destinée une fin qui justifie ses actes. Mais cette fin se forge par le devenir incessant et non par le désarroi ou la prostration. Face aux ambiguïtés de la vie et aux contraintes de l'histoire, Saint-Exupéry veut rendre à l'être humain sa grandeur originelle. Conscient que « la genèse n'est point achevée », l'auteur oppose à la misère de l'homme figé - "tas de glaise" - la grandeur du devenir. Saint-Exupéry met les valeurs de l'action au service d'un humanisme fondé sur la nécessité du dépassement. Homme d'action, l'auteur considère que les formules philosophiques sont insuffisantes pour forger l'être, et propose, à l'encontre d'une certaine forme d'humanisme traditionnel, un nouvel humanisme qui puisse définir l'homme non en fonction de ses qualités mais en fonction de ses actes :

---

<sup>39</sup> Une fois encore, l'insistance de son plus jeune héros - conscience lucide - à questionner tout ce qui lui apparaît figé, "étrange"/"bizarre" - c'est-à-dire absurde - l'illustre superbement.

<sup>40</sup> *Le Mythe de Sisyphe*, op.cit., p.76.

« *Un Etre n'est pas de l'empire du langage. Notre humanisme a négligé les actes. Il a échoué dans sa tentative* » ( P.G., p.207).

On trouvera la formulation philosophique de ce postulat humaniste de Saint-Exupéry, sous la plume de Jean-Paul Sartre, après la guerre, quand il propose une réflexion autour de la nouvelle « situation de l'écrivain en 1947 » dans *Qu'est-ce que la littérature?* .

Dans cet essai fondamental où le philosophe postule pour la littérature qu'elle exprime une morale, une politique ou une philosophie et pour l'écrivain qu'il soit « *en situation* », il fait souvent allusion à l'écrivain-aviateur. Ainsi, au moment où il formule l'essence même de sa philosophie de l'engagement :

« *Pour nous, le faire est révélateur de l'être, chaque geste dessine des figures nouvelles sur la terre, chaque technique, chaque outil est un sens ouvert sur le monde; les choses ont autant de visages qu'il y a de façons de s'en servir* »<sup>41</sup>,

est-ce chez Saint-Exupéry qu'il trouve la meilleure exemplification de ses préceptes philosophiques :

« *Saint-Exupéry nous a ouvert le chemin, il a montré que l'avion, pour le pilote, est un organe de perception* »

ajoutant

« *Il faut que nous plongeons les choses dans l'action : leur densité d'être se mesurera pour le lecteur à la multiplicité des relations qu'elles entretiendront avec les personnages* »<sup>42</sup>.

Comme nous l'avons vu, l'action et l'engagement sont au coeur même de l'oeuvre comme des préoccupations de Saint-Exupéry. Sartre le reconnaît quand, se référant à la littérature "engagée" des années quarante, qu'il oppose à la littérature de "*situations moyennes*", il considère l'écrivain disparu comme un vrai *témoin* de son temps :

« *C'est Saint-Exupéry qui a dit, au cours d'une mission dangereuse : je suis mon propre témoin* »<sup>43</sup>.

---

<sup>41</sup> *Qu'est-ce que la littérature ? op.cit.*, p.216.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 237.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p.221.

Mais Sartre le situe encore, ainsi qu'à Malraux, comme le(s) précurseur(s) d'une « *littérature de construction* », décelant chez eux de nombreuses attitudes par lesquelles il définit sa propre génération littéraire. Nous reproduisons le passage dans son intégralité, malgré son extension, car il s'avère significatif pour le sujet qui nous occupe ici :

« Si je n'ai parlé, plus haut, ni de Malraux ni de Saint-Exupéry, c'est qu'ils appartiennent à notre génération. Ils ont écrit avant nous et sont sans doute un peu plus âgés que nous. Mais alors qu'il nous a fallu, pour nous découvrir, l'urgence et la réalité physique d'un conflit, le premier a eu l'immense mérite de reconnaître, dès son premier ouvrage, que nous étions en guerre et de faire une littérature de guerre, quand les surréalistes et même Drieu se consacraient à une littérature de paix. Pour le second, contre le subjectivisme et le quiétisme de nos prédécesseurs, il a su esquisser les grands traits d'une littérature du travail et de l'outil. Je montrerai plus loin qu'il est le précurseur d'une littérature de construction qui tend à remplacer la littérature de consommation. Guerre et construction, héroïsme et travail, faire, avoir et être, condition humaine, on verra, à la fin de ce chapitre, que ce sont les principaux thèmes littéraires et philosophiques d'aujourd'hui. Quand je dis « nous », par conséquent, je crois pouvoir aussi parler d'eux »<sup>44</sup>.

Saint-Exupéry se range en effet parmi les écrivains de sa "génération" qui ont aspiré à la libération de l'homme des contradictions propres de son époque, de tout ce qui l'écrase, que ce soit les routines absurdes ou « *prison terne* », ou les contraintes de l'histoire. C'est pourquoi dans son oeuvre prédomine le mot *homme*. En fait, ce que l'auteur désigne par *l'Homme* (avec une majuscule) c'est, comme nous pensons l'avoir mis en évidence, le *devenir*, le *souffle* renouvelé sur toutes les potentialités humaines, latentes dans la *glaise*, non tant pour se révolter - à l'instar des héros de Malraux - contre les contraintes, historiques ou autres, mais pour les affronter en toute lucidité et par ce geste, atteindre le sommet de l'existence. Il s'agit alors moins d'innover un univers de valeurs - les livres de Saint-Exupéry n'ont jamais cessé de célébrer des valeurs intemporelles comme la grandeur, la fraternité, la solidarité - que de les renouveler, d'en enrichir le sens, selon les mouvements de l'histoire et de les mettre au service de la création d'une conception de l'homme à un moment de l'histoire où l'homme semblait perdu.

---

<sup>44</sup> *Ibidem*, pp. 304-305. En 1960, Sartre se réfère encore à l'écrivain aviateur comme « *le premier agent technique qui a saisi et fixé dans son expérience le moment social de la praxis outillée* » (in *Critique de la raison dialectique*, Paris : Gallimard, 1960 p. 465).

Ce passage de la "Lettre au général X" un des derniers textes écrits par l'auteur, manifeste encore toute sa prescience face à celui qui constituera pour les mouvements suiveurs le problème fondamental de l'époque moderne :

*« Quand la question allemande sera enfin réglée, tous les problèmes véritables commenceront à se poser. /.../ Alors se posera le problème fondamental qui est celui de notre temps. Qui est celui du sens de l'homme... »<sup>45</sup>.*

Comme chez la plupart de ses contemporains, la guerre en tant qu'expérience du mal et de la souffrance a beaucoup contribué à élargir chez lui des sentiments d'inquiétude mais elle a été aussi propice à une méditation sur l'existence et, ce faisant, au réveil. Pour cet homme qui n'a jamais cessé de vivre son temps, à la fois en témoin, en combattant et en prophète, fonder l'homme c'est lui donner le sens de la *construction* et, ce faisant, le sens de la vie et de la mort.

C'est pourquoi, contrairement à ce que l'on a pu écrire, nous pensons avec Léon Werth<sup>46</sup> qu'il serait erroné de faire du Saint-Exupéry des dernières années, sous la foi de certaines lettres plus amères, un « héros de la désolation ». Un texte comme la "Lettre au général X", dont on a, trop rapidement, peut-être, voulu faire le testament spirituel de l'auteur doit être interprété avec le même esprit de nuance que l'auteur a toujours réclamé quand on traite les grandes questions. Certains passages où l'auteur semble s'abandonner à un pessimisme voisin du désespoir correspondent, à notre sens, à l'expression d'une inquiétude moderne d'un homme tourmenté qui a vécu dans la peau les contradictions et les incertitudes de son époque, avant de les conter. Au contraire de la désolation, Saint-Exupéry n'a cessé de cultiver le goût de la vie, bien qu'il n'ait jamais cessé de la mettre en question. Il a découvert le tragique de l'existence et il a éprouvé le sentiment de l'absurde, d'où des traits qui préfigurent la littérature existentialiste. Or, sa conscience de la misère humaine s'accompagne non d'un sentiment d'angoisse, comme celui de « *de sentir de trop* », du héros de Sartre; celui de « *l'absence de tout espoir* » des premières oeuvres

---

<sup>45</sup> « Lettre au général X », *Un sens à la vie*, op.cit., p.230.

<sup>46</sup> *La vie de Saint-Exupéry*, suivi de *Tel que je l'ai connu*, Paris : Seuil, 1948. p.184.

de Camus ou encore celui que sublime le héros de Malraux par la révolte, mais d'une volonté incessante de forger l'être et de donner à la vie un sens.

Ce qui le distingue de ces écrivains de la condition humaine, comme des existentialistes, c'est son optimisme foncier, son refus de l'abaissement, de l'angoisse, de la dérégulation. Il y a chez Saint-Exupéry prise de conscience de l'absurde, mais sans angoisse. L'homme, empêtré par les événements personnels ou de l'histoire, inéluctablement voué à la mort, n'est pas forcément étreint d'angoisse. Une telle exaltation humaine n'a pas d'équivalent dans le roman contemporain, en une époque de désenchantement où, comme le signale M. Raymond :

*«Le temps des héros était passé; on était entré dans une ère du désarroi. On avait perdu le sentiment qu'on pouvait agir sur les événements, participer activement à l'Histoire/.../ Le roman existentialiste /.../ est le roman de l'accablement et de la prostration »<sup>47</sup>.*

A l'inverse de la plupart de ses contemporains, la prise de conscience de l'absurde constitue pour notre auteur un défi à dépasser, une étape à affronter. Car, qu'il s'agisse des rapports avec la machine, avec les événements de l'Histoire, ou même avec l'oeuvre littéraire, *«l'homme se découvre quand il se mesure à l'obstacle »* (T.H., p.9).

Et nous découvrons ainsi le procédé qui chemine et caractérise l'aventure poétique de l'auteur. Car il est clair que le vécu, préalable à l'écriture, l'oriente dans sa dimension référentielle, axiologique, et, évidemment, esthétique. Saint-Exupéry l'écrit lui-même :

*« L'aventure repose sur la richesse des liens qu'elle établit, des problèmes qu'elle pose, des créations qu'elle provoque »* (P.G., p.68).

Comme l'action, l'écriture peut devenir une pratique qui rassemble le matériau du vécu, en l'organisant, à son tour, dans l'unité significative de l'énonciation. Car l'une comme l'autre sont les jalons d'un même effort de *construction* qui seul rend possible l'oeuvre. Peut-être pour transformer le "désordre" du monde, l'indigence de valeurs, en l'ordre et l'harmonie que la l'artiste s'emploie à trouver.

---

<sup>47</sup> in *Le roman français depuis la Révolution*, op.cit., p. 227.

## 2. De *Courrier Sud* à *Citadelle* : transposition et perfectibilité

« Cette duplicité d'objet, dans l'ordre des relations textuelles, peut se figurer par la vieille image du palimpseste, où l'on voit, sur le même parchemin, un texte se superposer à un autre qu'il ne dissimule pas tout à fait mais qu'il laisse voir par transparence »<sup>48</sup>.

Que toute oeuvre ait un lien nécessaire avec le contexte historique qui l'a vue surgir, cela ne signifie nullement que l'on puisse la considérer comme un simple produit ou comme un simple reflet d'une époque. Si les faits de l'histoire exercent indéniablement une influence sur la sensibilité artistique contemporaine, l'oeuvre littéraire est avant tout une création esthétique. C'est justement par cette dimension qu'elle exprime une certaine façon de réagir ou de penser qui sont propres à un moment de l'histoire et qui sont liés aux circonstances. L'oeuvre littéraire est, selon l'aphorisme de Blanchot « *la manière de dire qui dit par la manière* ». Aussi, doit-on se demander, au terme de ce parcours dans les itinéraires fictionnels de Saint-Exupéry, dans quelle mesure l'expérience du monde a des retentissements esthétiques sur le mode de création littéraire. En d'autres mots, on doit chercher à analyser ce que l'artiste *dit* dans le mode de création qui lui est propre : l'oeuvre d'art.

De *Courrier Sud* à *Citadelle*, Saint-Exupéry bâtit un humanisme basé sur le postulat métaphysique du devenir, au travers d'une littérature engagée dans la découverte d'une nouvelle notion d'homme : celui qui trouve sa voie dans l'accomplissement de son rôle car, comme nous l'avons vu précédemment, cette attitude lui apparaissait la seule qui fût vraiment constructive contre l'impression d'absurdité que lui inspirait son époque et contre le désespoir qu'elle entraîne.

Fidèle à une ligne de pensée qu'il a définie comme « *écrire est une conséquence* », l'auteur a transposé sur le plan littéraire les expériences vécues et les méditations sur ces expériences, en ce demi-siècle dont il aura suivi les bouleversements et les incertitudes. En deçà et

---

<sup>48</sup>Gérard Genette, *Palimpsestes*, op. cit., p.556.

au-delà des mouvements contemporains, l'écrivain a esquissé les traits d'une "littérature de construction" qui représentait à ses yeux une féconde pour la quête du sens de l'existence.

A l'instar du métier, l'écriture lui a ouvert une étendue par laquelle il a pu se réaliser, «lire son chemin». En fait, l'activité créatrice de l'écrivain a prolongé, sur le papier, son ambition de vérité, elle a constitué l'«instrument de connaissance» au travers duquel il a déployé la quête aux problèmes que la terre des hommes posait à ses yeux.

Pour cet auteur qui a écrit :

« Je n'ai point constaté que sur la somme d'idées reposât la qualité d'homme, mais sur la qualité de l'instrument qui permet de les acquérir » (Cit., p.339),

l'écriture a représenté le support d'une constante, passionnée et féconde réflexion sur l'homme, sur les valeurs et le sens de sa destinée. Ecrivain de l'action, Saint-Exupéry fait retentir sur sa propre création une idée ainsi énoncée dans *Citadelle* : « tout est charroi, tout est semence ». D'un livre à l'autre, s'accroît, comme nous l'avons vu, le poids des circonstances historiques et nous avons pu constater que, surtout à partir de *Terre des Hommes*, l'auteur élargit les interrogations métaphysiques individuelles à une dimension collective.

Peu d'oeuvres témoignent d'une aussi forte unité d'intention et d'inspiration. De *Courrier Sud* à *Citadelle*, nous pouvons suivre, comme à la trace, l'itinéraire d'une pensée qui, en étroite connexion avec l'expérience vécue, fait de l'écriture l'instrument privilégié de l'approfondissement des problèmes de l'existence.

Contrairement à la génération qui va le suivre et à celle qui l'a précédé, Saint-Exupéry n'a pas vraiment théorisé sur sa propre création. Pourtant, certains passages de ses *Carnets* et même certains passages de *Citadelle*, son oeuvre posthume et inachevée, contiennent de précieux moments de réflexion sur la question de la création chez l'auteur. On lit dans les notes de ses *Carnets* :

« l'opération créatrice réside dans la possibilité de changer de type de structure ce qui, sur le plan verbal exige du créateur qu'il ne soit pas dupe des mots, et sur le plan conceptuel, qu'il ne le soit des concepts »,

l'auteur ajoutant tout de suite après « *Les relations seules sont vérité* » (C., p.102).

A lire Saint-Exupéry, de la première à la dernière oeuvre, on a la nette impression que chaque oeuvre a été écrite par rapport à l'oeuvre précédente avec laquelle reconimence inlassable et patient, l'échange de structures, de thèmes, de motifs, de réflexions, selon un geste qui est mixte de transposition et de perfectibilité.

Comme nous avons essayé de mettre en relief plus haut, au travers de l'analyse des échanges intertextuels entre *Terre des Hommes* et l'ensemble de l'oeuvre de l'auteur, certains éléments textuels ne signifient pas seulement dans l'oeuvre où ils apparaissent mais ils deviennent dans l'oeuvre entière *interprétants* - au sens défini par M. Riffaterre, suivant Peirce - en fonction de la vision d'ensemble de celui qui crée, ou mieux, qui recrée le sens. Aussi, n'est-ce pas dans telle structuration considérée isolément que réside le sens, mais c'est par la place qu'elle prend dans un « *réseau de liens* » signifiant et qui, de ce fait, contraint le lecteur au jeu intertextuel.

En effet, pour cet homme dont chaque étape de la vie devient sous sa plume prétexte à une méditation, il apparaît que le jeu de relations qui s'établit entre les textes est au service d'un projet de signification global et cohérent. Comme le précise encore l'auteur :

« *Le plan de l'oeuvre littéraire fait partie de l'illusion des logiciens, des historiens et des critiques. Car les lignes de force s'ordonnent nécessairement autour d'un pôle fort* »<sup>49</sup>.

Dans la mesure où « *Il n'est point d'objets, ni d'honneurs, ni de gages /.../ Ils font d'abord partie d'une structure. Et ils l'enrichissent* » (Cit., p. 472), la démarche de l'écrivain consiste à introduire des transformations, des transpositions de structures qui se complexifient dans une nouvelle contextualisation.

On peut lire, dans un article écrit en octobre 1938 - au lendemain des accords de Munich - la réflexion suivante :

---

<sup>49</sup> *Carnets*, p.134.

« On peut ranger les hommes en hommes de droite et en hommes de gauche, en bossus et non bossus, en fascistes ou en démocrates, et ces distinctions sont inattaquables; mais la vérité, vous le savez, c'est ce qui simplifie le monde et non ce qui crée le chaos »<sup>50</sup>

On retrouve le même passage dans *Terre des Hommes*, publié un an plus tard, à la seule différence du signe de ponctuation entre les deux phrases (un point-virgule dans l'article; un point, dans le texte de l'oeuvre). Toutefois, l'auteur rectifie, tout de suite après, en ajoutant :

« La vérité, c'est le langage qui dégage l'universel » (T. H., p.172)

et reformule, quelques lignes plus loin, insistant sur l'idée de simplification :

« La vérité, ce n'est point ce qui se démontre, c'est ce qui simplifie » (Idem, p.173).

Il avait consigné une réflexion identique dans un passage de ses *Carnets* de la même époque :

« La vérité ce n'est pas ce qui est démontré plus ou moins bien, mais ce qui est plus ou moins efficace dans son rôle de réalité » (p. 107).

Et la même idée de vérité revient, dans sa dernière oeuvre *Citadelle*, au sens de simplification des problèmes :

« Et si tu me demandes comment reconnaître à l'avance laquelle des vérités se fera vivante et germera, je répondrai que c'est celle-là seule qui sera clef de voûte, langage simple et simplification de tes problèmes » (Cit., p.386).

Ce procédé de transformation-transposition d'une même idée directrice dans de nouveaux contextes, si caractéristique de l'auteur, dénote une volonté d'éclairer telle notion en l'enrichissant dans une nouvelle structure pour en enrichir progressivement le sens, pour arriver à l'essence de ce qu'il veut dire. Comme si, à mesure que chaque étape de la vie lui dévoilait un peu plus la "vérité", cette notion devrait être soumise, sous sa plume, à une précision de sens. Du point de vue de la création littéraire, cette démarche possède une spécificité qui lui est propre: c'est un travail de création littéraire basé sur la réécriture de textes antérieurs, ou "littérature au second degré", selon l'expression de G. Genette.

---

<sup>50</sup> *Un sens à la vie*, op. cit., p. 156.

L'analyse des relations intertextuelles qui se tissent entre *Terre des Hommes* et d'autres écrits de l'auteur ont fait ressortir une conception d'oeuvre en modification permanente, un travail fondé sur plusieurs modalités propres au champ intertextuel, telles que l'allusion, la citation, le commentaire.

L'écriture de Saint-Exupéry est toujours réécriture, c'est-à-dire absorption et transposition de textes antérieurs, de sorte qu'on peut parler, toujours avec G. Genette, d'une pratique *hypertextuelle*<sup>51</sup>. S'attachant à l'étude de l'hypertextualité, cet auteur a proposé une étude détaillée des mécanismes de changement textuel et leur extension. Il a exposé les stratégies par lesquelles on passe d'un hypotexte à un hypertexte, d'un texte à un autre qui, tout en le transformant, l'enrichit. Dans son "*Tableau général des pratiques hypertextuelles*"<sup>52</sup>, l'auteur expose les différents modes de la *transformation* - parodie, travestissement, transposition - déployant les métamorphoses de ce qu'il appelle, à la fin de l'ouvrage une « *littérature en transfusion perpétuelle* »<sup>53</sup>.

De nombreux contextes signalent, dans l'espace textuel de *Terre des Hommes*, qu'il y a *transposition* - la plus importante des pratiques hypertextuelles selon Genette -, d'autres oeuvres de l'auteur, le lecteur remplissant alors les blancs de l'allusion. Comme nous l'avons montré plus haut, la lecture de certains passages convoque la mémoire de textes antérieurs par la présence d'indices objectifs comme la récurrence de certaines thématiques, motifs, situations ou images significatives, voire d'éléments moins explicites tels que des recours stylistiques ou même des procédés de construction textuelle renvoyant à l'idiolecte de l'auteur. Certains passages contiennent par ailleurs en germe des oeuvres postérieures. Nous avons pu observer combien

---

<sup>51</sup> Que l'auteur définit dans *Palimpsestes* comme un des cinq types de relations transtextuelles (l'intertextualité, la paratextualité, la métatextualité, l'architextualité et l'hypertextualité. Cette dernière, sur l'étude de laquelle Genette fonde tout son ouvrage, concerne plus spécifiquement « *toute relation unissant un texte B (que j'appelle hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire* » (*op.cit.*, p. 13).

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 45.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 453.

l'image de Mozart annonce la naïveté toute imminente du Petit Prince; l'auteur qui, dans le dernier chapitre de *Terre des Hommes*, parle d'une « *lettre posthume* » ferait-il allusion à *Citadelle* ? Dans celle-ci pullulent encore des références aux oeuvres antérieures ...

En fait, elle offre en raccourci un procédé constant dans l'oeuvre entière de Saint-Exupéry : la superposition de textes les uns sur les autres, de sorte que le lecteur peut reconnaître des éléments transposés d'autres oeuvres et « *y lire, par transparence, l'ancien sur le nouveau* », pour reprendre l'image du palimpseste, utilisée par Genette.

*Citadelle* reprend, en les amplifiant, des thématiques présentes dès *Courrier Sud*, telles que le désert et sa puissance symbolique; le bonheur individuel et/ou collectif; le sens de l'action; mais également certaines notions telles que la *responsabilité*, l'*échange* ou l'*apprivoisement*... On associe facilement la dernière notion au conte et à la rencontre décisive du Petit Prince avec le renard :

« *On ne connaît que quelque chose qu'on apprivoise, dit le renard* » (P.P., p.69),

mais on la rencontrait déjà dans *Terre des Hommes*, dans l'évocation des gazelles apprivoisées à Cap Juby, image qui peut retentir à la lecture de cet extrait, de *Citadelle* :

« *Ceux-là seuls ont reçu quelque récompense, des gazelles qui les ont apprivoisés* » (Cit., p.431).

Cette oeuvre inachevée où confluent la plupart des thèmes de l'auteur exemplifie bien la nature palimpsestuelle de l'écriture chez Saint-Exupéry : un texte écrit *au-dessus* d'autres textes et en perpétuelle évolution. L'auteur lui-même aurait confié à Pierre Dalhoz :

« *Après de cet écrit /.../ tous mes autres bouquins ne sont qu'exercices* »<sup>54</sup>.

Cette pratique, récurrente dans l'oeuvre intégrale, n'est ni simple répétition, ni redondance; intégrant un texte donné dans un réseau intertextuel ce *mouvement* fait non seulement appel à la compétence du lecteur à mettre en corrélation des textes distincts - et distants - mais

---

<sup>54</sup> « Saint-Exupéry », *Confluences*, op.cit.

l'image de Mozart annonce la naïveté toute imminente du Petit Prince; l'auteur qui, dans le dernier chapitre de *Terre des Hommes*, parle d'une « *lettre posthume* » ferait-il allusion à *Citadelle* ? Dans celle-ci pullulent encore des références aux oeuvres antérieures ...

En fait, elle offre en raccourci un procédé constant dans l'oeuvre entière de Saint-Exupéry : la superposition de textes les uns sur les autres, de sorte que le lecteur peut reconnaître des éléments transposés d'autres oeuvres et « *y lire, par transparence, l'ancien sur le nouveau* », pour reprendre l'image du palimpseste, utilisée par Genette.

*Citadelle* reprend, en les amplifiant, des thématiques présentes dès *Courrier Sud*, telles que le désert et sa puissance symbolique; le bonheur individuel et/ou collectif; le sens de l'action; mais également certaines notions telles que la *responsabilité*, *l'échange* ou *l'apprivoisement*... On associe facilement la dernière notion au conte et à la rencontre décisive du Petit Prince avec le renard :

« *On ne connaît que quelque chose qu'on apprivoise, dit le renard* » (P.P., p.69),

mais on la rencontrait déjà dans *Terre des Hommes*, dans l'évocation des gazelles apprivoisées à Cap Juby, image qui peut retentir à la lecture de cet extrait, de *Citadelle* :

« *Ceux-là seuls ont reçu quelque récompense, des gazelles qui les ont apprivoisés* » (Cit., p.431).

Cette oeuvre inachevée où confluent la plupart des thèmes de l'auteur exemplifie bien la nature palimpsestuelle de l'écriture chez Saint-Exupéry : un texte écrit *au-dessus* d'autres textes et en perpétuelle évolution. L'auteur lui-même aurait confié à Pierre Dalhoz :

« *Après de cet écrit /.../ tous mes autres bouquins ne sont qu'exercices* »<sup>54</sup>.

Cette pratique, récurrente dans l'oeuvre intégrale, n'est ni simple répétition, ni redondance; intégrant un texte donné dans un réseau intertextuel ce *mouvement* fait non seulement appel à la compétence du lecteur à mettre en corrélation des textes distincts - et distants - mais

---

<sup>54</sup> « Saint-Exupéry », *Confluences*, op.cit.

correspond chez cet auteur à une quête de connaissance qui s'approfondit par une expérience de réécriture.

La modernité de son oeuvre tient, selon nous, à cette dynamique d'écriture, qui prolonge la capacité de transformation inhérente au texte et qui empêche de lui fixer une vérité dernière ou, en d'autres termes, sa dimension *constructive*. Saint-Exupéry semble s'en montrer conscient quand, dans son oeuvre posthume toujours, par la voix du père du seigneur berbère, il se réfère à la cité - métaphore de l'oeuvre ? - en construction permanente :

« Ta cité mourra d'être achevée. /.../ Car une cité ne s'achève point. Je dis qu'est achevée mon oeuvre quand manque ma ferveur /.../ Mais la perfection n'est point un but que l'on atteigne»<sup>55</sup>.

Ces propos, qui retentissent rétrospectivement prophétiques - on peut, en effet, y lire une allégorie de son dernier manuscrit, demeuré inachevé, à l'état de *gangue* - confirment encore, à notre sens, l'idée de palimpsestualité au sens de dérivation d'oeuvres antérieures, non tant comme un texte d'origine qui se situerait dessous les autres oeuvres de l'auteur - travail qui relèverait davantage, toujours selon l'auteur de *Palimpsestes*, d'une *matrice d'imitation* entre le corpus imité et le texte imitatif<sup>56</sup> - mais d'une conception de réécriture fondée sur la *transformation* de textes antérieurs, une création en renouvellement permanent, mixte de transposition et de perfectibilité.

Telle pratique *hypertextuelle* de *transformation* - *transposition* dessine encore le champ d'affrontement entre l'écrivain et son objet, l'écriture. Même s'il s'agit d'un travail de reprise par lequel différents textes réutilisent certains éléments - thématiques, citationnels, stylistiques ou phrastiques - il s'ensuit qu'on parle d'un échange bien précis entre le sujet d'énonciation et son énoncé, un « *entretien infini* » pour selon la formule suggestive de Maurice Blanchot.

---

<sup>55</sup> *Citadelle*, p. 87-88.

<sup>56</sup> L'auteur définit cette seconde pratique hypertextuelle en ces termes : « imiter/.../ suppose toujours /.../ la constitution préalable /.../ d'un modèle de compétence donc *chaque acte d'imitation sera une performance singulière, le propre de la compétence étant, comme ailleurs, de pouvoir engendrer un nombre illimité de performances correctes* » (*Palimpsestes*, *op.cit.*, p.108).

Cette idée en entraîne une autre. Nous avons vu que l'homme, selon Saint-Exupéry, doit trouver en lui-même, à l'état des possibilités, tout ce qui est nécessaire à son achèvement. Une telle conception existentielle fait que l'axiologie de l'*être-devenir* acquière une fonction surdéterminante dans l'oeuvre globale.

En fait, ce qui ressort le plus à la lecture de Saint-Exupéry, c'est que toute entreprise humaine, qu'elle relève d'une réalisation purement pratique ou qu'elle prenne la forme d'expression artistique, est envisagée comme une voie fertile pour le devenir de l'homme. Pour cet écrivain qui tenait la littérature non comme un divertissement mais comme une fonction, l'écriture prolongeait sa nécessité de se sentir utile, responsable, engagé dans une action féconde. A l'instar du métier, du voyage ou de la participation à l'histoire, l'écriture est un moyen de prise de conscience directe sur le monde et de donner à la vie un sens. Et, ce faisant, de donner à la mort elle-même un sens :

*« Quand nous marcherons dans la bonne direction, celle que nous avons prise dès l'origine, en nous éveillant de la glaise, alors seulement nous serons heureux. Alors seulement nous pourrons vivre en paix et mourir en paix. Car ce qui donne un sens à la vie donne un sens à la mort »<sup>57</sup>*

*« Quand nous prendrons conscience de notre rôle, même le plus effacé, alors seulement nous serons heureux. Alors seulement nous pourrons vivre en paix et mourir en paix, car ce qui donne un sens à la vie donne un sens à la mort » (T.H., p.176).*

La comparaison de ces deux textes dénote bien une "relation d'échange", une « opération de déplacement d'un énoncé (t) d'un texte (T1) à l'autre (T2) », selon la formulation d'Antoine Compagnon dans son étude sur *La seconde main*. Dans *Terre des Hommes* pourtant, l'auteur opte pour remplacer la notion de "direction", par celle de "rôle". Cette transformation lui permet d'établir le fil directeur avec une idée esquissée, comme nous l'avons vu plus haut, dès *Courrier Sud* - et présente dans les comportements d'un Rivière, d'un Petit Prince ou d'un simple berger - : la conscience du rôle à accomplir non tant comme une finalité en soi mais un moyen de donner à

---

<sup>57</sup> in : « Il faut donner un sens à la vie des Hommes », *Un Sens à la vie, op. cit.*, pp.180-181.

la vie une signification. Elle nourrit ainsi une des « *structures directrices* » de son oeuvre, pour utiliser l'expression de l'auteur :

« *Si j'en assure l'invariance par un réseau de relations stables, elle/structure/ demeure directrice* » (C. p.214).

Du premier au dernier texte, l'oeuvre, à la fois structure directrice et structure modifiée, en réfection permanente, devient un espace de cognition où, par une dynamique d'action et de rétroaction, le geste créateur déploie sa quête de sens. Son unité tient à quelques lignes de force sans cesse reprises, relativisées et orchestrées par une pratique personnelle et expérimentale de la réécriture et dévoile, pour le lecteur qui parcourt son oeuvre, un texte écrit *au-dessus* d'autres, dans la mesure où il laisse des "traces" - au sens riffaterrien du terme -.

L'oeuvre est alors bien l'espace ouvert d'un affrontement par un geste de celui qui rassemble, transpose et retranche, comme nous le verrons plus loin - jusqu'à obtenir ce qu'il juge la spécificité de l'oeuvre. Le sens naîtra de ce mouvement, de cette démarche, qui est celle du *voyageur*, métaphore de l'écrivain :

« *Seule compte la démarche car c'est elle qui dure et non le but qui n'est qu'illusion du voyageur quand il marche de crête en crête, comme si le but atteint avait un sens* » (Cit., p.152)

A l'instar de celle du voyageur, la démarche créatrice de l'écrivain ne vise pas à une fin qui serait point d'arrivée; chaque itinéraire a un terme seulement provisoire et propose une voie pour aller plus loin, comme l'avion. L'oeuvre est bien cet espace de découverte et de cognition où se manifeste la présence active de l'homme au monde, et à son époque.

Or, comme nous le suggérons, il n'est point de création qui nous fasse atteindre la perfection dans sa matière brute. Aussi, l'exigence première du créateur est le dépouillement, étape indispensable pour cet écrivain qui a souvent souligné combien l'écriture lui était difficile :

« *Je ne sais écrire, je ne sais que corriger* »<sup>58</sup>,

---

<sup>58</sup> in *Cahiers Saint-Exupéry*, III, op. cit., p.23.

et qui faisait, selon ses biographes, un grand nombre de brouillons de ses écrits avant même de les considérer suffisamment bons pour être corrigés<sup>59</sup>.

Ce passage de *Citadelle*, faisant allusion aux nombreuses variations de l'oeuvre illustre encore l'idéal esthétique de l'auteur :

« *Qu'est-ce qu'écrire sinon corriger ? Qu'est-ce que sculpter sinon corriger ? As-tu vu pétrir la glaise ? De correction en correction sort le visage, et le premier coup de pouce était déjà correction au bloc de glaise* » (Cit., pp. 386-387).

tout comme cette réflexion, consignée dans une de ses lettres :

« *Quand je lis quelque part une citation de moi, il s'agit toujours et toujours d'une phrase que j'ai refaite cent vingt-cinq fois* »<sup>60</sup>.

Evoquant sa dernière oeuvre, demeurée inachevée, l'auteur souligne encore le travail qu'elle exigeait de lui :

« *Ça paraîtra à ma mort car je n'aurai jamais fini. J'ai sept cent pages. Si je les travaillais comme un simple article, ces sept cent pages de gangue, il me faudrait déjà dix ans, rien que de mise au point* »<sup>61</sup>.

Comme l'observent encore deux de ses principaux exégètes, l'écriture de Saint-Exupéry, « *châtiée, contrôlée /.../ révèle chez ce pourfendeur d'intellectuels un parfait cartésien* »<sup>62</sup>.

Homme d'action, Saint-Exupéry se mesure en effet avec la même tenacité à la matière brute du texte, ce qu'il désigne souvent comme sa « *gangue* ». Cette expression revient souvent sous sa plume pour désigner les premiers brouillons de l'oeuvre, la matière première et confuse - *glaise* - à partir de laquelle, par un travail de remaniement et de réduction acharnés, l'oeuvre atteindra sa forme définitive. Dans sa préface au livre d'Ann Lindberg - *Le vent se lève* - l'auteur

---

<sup>59</sup> Comme le rappelle son biographe Pierre Chevrier : « *Il appelait sa gangue ses premiers brouillons, réduits ensuite de moitié pour atteindre leur forme définitive ...* » (Saint-Exupéry, Paris : Gallimard, 1958, coll. « La Bibliothèque idéale », p. 163).

<sup>60</sup> *Ecrits de Guerre*, p. 220.

<sup>61</sup> *Ecrits de Guerre*, pp. 190-191.

<sup>62</sup> Michel Quesnel et Michel Autrand dans la Préface à la récente publication des *Oeuvres Complètes de Saint-Exupéry*, op. cit., p. XXII.

questionne : « *Tout ça, c'est de la gangue, quel visage en a-t-elle tiré ?* »<sup>63</sup>. Et dans *Citadelle*, il décrit le travail d'un poète « *brassant et rebrassant sa gangue* ».

Ainsi, l'homme d'action prolonge-t-il son aventure sur le papier, affrontant la *gangue* du texte, retranchant sans merci les propositions, les phrases, les mots, pour arriver à l'essence de ce qu'il veut dire. D'un manuscrit de sept cent pages il finit par garder un récit de cent cinquante.

La création littéraire représente pour lui un travail d'épuration progressive, et la forme finale doit avoir la simplicité de lignes que présente un bel objet mécanique. On peut, en effet, reconvoquer un des principes directeurs de l'écrivain - « *écrire est une conséquence* » - par le *retentissement* de l'expérience aéronautique sur le *modus faciendi*, c'est-à-dire sur le mode de création littéraire. A l'exigeante précision requise par la technique aéronautique et l'évolution continue des avions dont l'auteur s'est souvent montré conscient, et même curieux<sup>64</sup>, correspond la notion de perfectibilité, du côté de la création littéraire. Dans l'extrait suivant de *Terre des Hommes*, l'auteur utilise encore l'expression « *gangue* » pour désigner cette matière brute à partir de laquelle, par un travail acharné de dépouillement, l'oeuvre est destinée à sortir et met sur le même plan l'architecture de l'avion moderne et le poème achevé, formulant ainsi un idéal esthétique qu'il aura réussi - peut-être sans le vouloir - atteindre dans cette oeuvre :

« *Il semble que le travail des ingénieurs, des dessinateurs, des calculateurs du bureau d'études ne soit ainsi, en apparence, que de polir et d'effacer, d'alléger ce raccord, d'équilibrer cette aile, jusqu'à ce qu'on ne la remarque plus, jusqu'à ce qu'il n'y ait plus une aile accrochée à un fuselage, mais une forme parfaitement épanouie, enfin dégagée de sa gangue, une sorte d'ensemble spontané, mystérieusement lié et de la même qualité que celui du poème* » (T.H., p.51).

Pour Saint-Exupéry, écrire, c'est construire, c'est communiquer, c'est étendre le réseau des découvertes, approfondir les pensées en leur donnant de nouvelles structures pour les éclairer

---

<sup>63</sup> Préface incluse dans *Un sens à la vie*, p. 250.

<sup>64</sup> En plus d'aviateur et d'écrivain, Saint-Exupéry a déposé une dizaine de brevets entre 1934 et 1940. Sur cet aspect peu connu de Saint-Exupéry, nous renvoyons à l'article de Roger Groleau « Le talent de l'inventeur » (*Saint-Exupéry, le sens d'une vie, op. cit.*, pp.115-125). L'auteur y recense les inventions de Saint-Exupéry, notamment le D.M.E. (dispositif de mesure électromagnétique) qui eut une utilisation mondiale dans le domaine de l'aviation, après la guerre.

et soumettre le tout aux exigences de dépouillement, qui est quête de l'essentiel. Tendre à cette fin, c'est encore forger le « *sens à la vie* » et - peut-être - trouver l'enracinement tant cherché<sup>65</sup>.

Conscient que « *la genèse n'est point achevée* » (T.H., p. 178), tel *l'esprit /qui/ souffle sur la glaise*, l'activité de l'écrivain est constructive, ou même doublement constructive, dans la mesure où elle aboutit à une oeuvre d'art où souffleront, à leur tour, des générations successives de lecteurs, pour en animer les pages. En donnant à son oeuvre ce caractère *ouvert* l'auteur invite le lecteur à poursuivre lui-même la construction de l'oeuvre, page après page, pensée après pensée :

« *car tu augmentes de ce que tu donnes et augmentes ton pouvoir même de donner* » (Cit., p.159).

Dans une civilisation aux valeurs décadentes, cet auteur qui n'a cessé de postuler l'importance de la construction intérieure de l'homme, comme voie féconde pour son épanouissement, l'a prolongée dans son oeuvre, toute entière outil du devenir. Tout comme l'homme surmonte la mort par le rôle accompli, de même l'artiste surmonte sa vision disparate du monde, cette « *caricature de la vie* », selon l'expression de *Citadelle*, « *désordre* » pour le pilote de guerre, en lui donnant forme et organisation, à travers une pratique qui cherche à lui attribuer un sens et une unité : l'écriture. Un tel *retentissement* lui aura sans doute permis de résoudre, sur le plan esthétique comme sur le plan humain, le conflit entre *l'être et le néant*.

Finalement, cette valeur éthique fait de l'oeuvre de Saint-Exupéry - à l'encontre des clichés qui l'enveloppent - sa singularité et sa richesse dans le paysage littéraire de son temps et invite à d'autres lectures. L'auteur ne l'aurait-il pas lui-même suggéré, écrivant, dans son oeuvre posthume :

« *Ce que je t'ai apporté n'est point un raisonnement mais un point de vue d'où raisonner* »?

---

<sup>65</sup> Que pourrait symboliser *Citadelle*.

## Conclusion

Arrivés au terme de ce parcours, nous ne proposerons pas de développements supplémentaires des questions qui ont centré notre réflexion au cours de cette étude, et dont nous avons d'ailleurs déjà proposé quelques mises au point partielles à la fin de chaque étape du travail. Nous proposerons à peine un boucle finale et synthétique de ses grandes lignes d'articulation.

Un premier point nous apparaît irréfutable : l'oeuvre de Saint-Exupéry continuera d'exister en tant que mémoire historique laissée par un témoin capital de son temps, peut-être un des écrivains de sa génération qui a le plus lucidement pensé son époque.

Ce qui la rend unique dans le paysage littéraire de son temps, c'est en premier lieu la vision particulière qu'elle offre sur le problème de la condition humaine : elle n'est ni tragique, ni désespérée, ni pessimiste, mais il ressort *essentiellement*, au sens allégorique du *Petit Prince*, c'est-à-dire "sous le chapeau"<sup>1</sup> des maximes et des valeurs intemporelles, une croyance optimiste en le devenir de l'homme, en l'actualisation des virtualités latentes chez lui, par une attitude constructive et créatrice, jamais destructive ni désespérée. Ce qui est tout à fait caractéristique, c'est que cette éthique finit par se retentir sur l'orientation esthétique que l'artiste a choisi de donner à son oeuvre : créer, à partir du vécu, pour ordonner et reconstruire les expériences

---

<sup>1</sup> Nous prenons à notre usage l'image du "faux chapeau" - en vérité, un boa digérant un éléphant - que les "grandes personnes" s'avèrent incapables de "lire", comme il raconté dans le premier chapitre du conte. Cette image peut illustrer la fameuse maxime apprise avec le renard « *l'essentiel est invisible pour les yeux* », et nous invite ainsi à lever le chapeau et à découvrir toute la richesse de l'oeuvre.

diversifiées en un tout cohérent, et à travers ce geste affronter les problèmes de l'existence et lui donner un sens. Autrement tout n'est qu'apparences, tromperie et dérision :

« ... seule est importante et peut nourrir des poèmes véritables la part de la vie qui t'engage /.../ Sinon il n'est que jeu et caricature de la vie et de la culture » (Cit., p. 192).

Ainsi voit-on clairement que bien qu'une exceptionnelle étroitesse de liens ait uni l'oeuvre de Saint-Exupéry à la vie dont elle tire toute sa substance, l'expérience littéraire ne saurait être une traduction brute du vécu. C'est en termes de dimension créatrice qu'il faut l'envisager.

Cet écrivain et aviateur, le premier à apporter un point de vue exceptionnel et moderne à la littérature, a su inaugurer une poétique originale pour communiquer ses expériences diversifiées. Comme il est ressorti des analyses de *Terre des Hommes*, l'auteur a réussi à donner à cette oeuvre la forme « épanouie, dégagée de sa gangue » qui représentait son idéal esthétique, enchâssant de façon admirable des segments narratifs situés sur des chronotopies différentes; mêlant le reportage et la philosophie; le commentaire et l'événement; l'essai et la description, en dépit des conventions du romanesque. L'aptitude à créer un principe de communication active avec son destinataire fait encore de cette oeuvre le résultat d'un processus dialectique de communication qui dépasse le niveau "traditionnel" de simple et banale interpellation au lecteur, pour lui faire vivre l'action, participer à la construction cognitive de l'oeuvre et établir des relations intertextuelles. Une telle coopération, rare dans la littérature moderne, explique peut-être le véritable "succès de fond" dont jouit son oeuvre, qui en est aujourd'hui à sa deuxième édition dans « La Pléiade ».

Et l'on peut encore élargir les inférences retirées de nos lectures de *Terre des Hommes* à l'oeuvre toute entière. Sa grande originalité pourrait se résumer, en trois simples mots : l'art du lien. En effet, qu'il s'agisse du nouage entre le fait et la fiction; le passé et le présent; l'action et l'écriture; ou encore l'assemblage des différents écrits en un réseau signifiant, cet art du lien est partout présent et ne peut que révéler l'admirable impulsion créatrice qui est à l'origine de son oeuvre.

On comprend mieux à présent que chez un écrivain qui a fait de son travail d'écriture le support d'une constante et renouvelée quête humaine et humaniste, on ne pourrait aujourd'hui nier que l'oeuvre qui en provient, résultat d'une soif inépuisable d'épuration, dénote une conception vraiment moderne de la littérature, à l'encontre des clichés de traditionalisme qui l'enveloppent. Suivre les itinéraires fictionnels de Saint-Exupéry dans cette perspective, c'est éprouver ce sentiment d'accompagner la mobilité essentielle d'un esprit inquiet, dont les oeuvres jalonnent la quête de vérité et le cheminement littéraire.

Les indices de tournant dans la réception de Saint-Exupéry viennent le montrer et cette dissertation se veut une contribution à la recherche de nouveaux critères d'interprétation d'une oeuvre si célèbre et pourtant si méconnue, ce qui nous invite également à mettre en cause nos préjugés et nos "certitudes" à l'égard des auteurs *trop* connus...

Au début de la *Phénoménologie de l'esprit*, Hegel, décrivant le stade de la « certitude sensible », n'a-t-il pas observé que ce qui est connu, justement parce qu'il est trop connu, n'est pas connu du tout ?

## **BIBLIOGRAPHIE**

## I) -BIBLIOGRAPHIE ACTIVE

### 1) - Oeuvres d'Antoine de Saint-Exupéry

*Courrier Sud*. 1929. Paris : Gallimard.

*Vol de nuit*. 1931. Paris : Gallimard.

*Terre des hommes*. 1939. Paris : Gallimard.

*Pilote de guerre*. 1942. Paris : Gallimard.

*Le Petit Prince*. 1943. Paris : Gallimard.

*Lettre à un otage*. 1944. Paris : Gallimard.

*Citadelle*. 1948. Paris : Gallimard.

*Carnets*. 1953. Paris : Gallimard.

*Lettre de jeunesse à l'amie inventée*. 1953. Paris : Gallimard.

*Lettres à sa mère*. 1955. Paris : Gallimard.

*Un sens à la vie*. 1956. Paris : Gallimard.

*Ecrits de Guerre*. 1982. Paris : Gallimard, N.R.F.

### 2) - Editions

1953 : *Oeuvres complètes*. Préf. de Roger Caillois. Paris : Gallimard.

1994 : *Oeuvres Complètes* d' Antoine de Saint-Exupéry. (tome 1). Edition dirigée par Michel

Autrand et Michel Quesnel, avec la collaboration de Frédéric d'Agay, Paul Bounin et Françoise

Gerbod. Paris : La Pléiade, NRF.

### 3) - Oeuvres d'autres écrivains

BERNANOS, Georges. 1931. *La Grande Peur des bien-pensants*. Paris: Grasset.

CAMUS, Albert. 1942. *Le mythe de Sisyphe : essai sur l'absurde*. Paris : Gallimard.

CAMUS, Albert. 1947. *La Peste*. Paris : Gallimard.

CAMUS, Albert. 1951. *L'Homme révolté*. Paris : Gallimard.

MALRAUX, André. 1933. *La Condition humaine*. Paris : Gallimard.

MALRAUX, André. 1937. *L'Espoir*. Paris : Gallimard.

MALRAUX, André. 1926. *La Tentation de l'Occident*. Paris : Grasset.

MAURIAC, François. 1932. *Noeud de Vipères*. Paris : Grasset.

SARTRE, Jean-Paul. 1938. *La Nausée*. Paris : Gallimard.

VALERY, Paul. 1960. *Oeuvres* (éd. de Jean Hytier). Paris : La Pléiade, NRF.

## II) - BIBLIOGRAPHIE PASSIVE

### 1) - Ecrits collectifs consacrés à Saint-Exupéry

- ALBÉRÈS, René-Maril. 1961. *Saint-Exupéry*. Paris : Albin Michel.
- BIANCHINI, Ferdinando. 1986. *Lettura di Saint-Exupéry*. Chieti, Solfanelli.
- BORGAL, Clément. 1964. *Saint-Exupéry, mystique sans la foi*. Paris: Le Centurion.
- CADIX, Alain (dir.). 1994. *Saint-Exupéry, le sens d'une vie*. Paris : Le Cherche Midi.
- CHADEAU, Emmanuel. 1994. *Saint-Exupéry*. Paris : Plon.
- CHEVRIER, Pierre et QUESNEL, Michel. 1957. *Saint-Exupéry*. Paris : Gallimard.
- CRANE, Elisabeth, 1957. *L'humanisme dans l'oeuvre de Saint-Exupéry*. Illinois : Principia Press.
- DE RAMUS, Barnett. 1990. *From Juby to Arras. Engagement in Saint-Exupéry*. Lanham/New York/London : University Press of America.
- DESCHODT, Eric. 1980. *Saint-Exupéry*. Ed. Jean-Claude Lattès, Paris.
- DEVAUX, André. 1965. *Saint-Exupéry*. Paris : Desclée de Brouwer.
- ESTANG, Luc. 1956. *Saint-Exupéry par lui-même*. Paris : Seuil. Coll. "Ecrivains de toujours".
- FRANÇOIS, Carlo. 1957. *L'esthétique de Saint-Exupéry*. Cambridge : Schoenhof's / Neuchâtel et Paris : Delachaux et Niestlé.
- HUGUET, Jean. 1956. *Saint-Exupéry ou l'enseignement du désert*, Paris : Colombe.
- LA BRUYERE, Stacy de. 1995. *Saint-Exupéry, une vie à contre courant*. Paris : Albin Michel.
- MAJOR, Jean-Louis. 1968. *Saint-Exupéry, l'écriture et la pensée*. Ottawa : Editions de l'Université d'Ottawa.
- MONIN, Yves. 1976. *L'ésotérisme du Petit Prince*. Paris : Nizet.
- OUELLET, Réal. 1971. *Les relations humaines dans l'oeuvre de Saint-Exupéry*. Paris: Lettres Modernes.

- PÉLISSIER, Georges. 1951. *Les cinq visages de Saint-Exupéry*. Paris : Flammarion.
- QUESNEL, Michel. 1965. *Saint-Exupéry ou la vérité de la poésie*. Paris : Plon, coll. " La recherche de l'absolu".
- SIMON, Pierre-Henri. 1950. *L'homme en procès. Malraux-Sartre-Camus-Saint-Exupéry*. Paris : Payot.
- TAVERNIER, Raymond. 1967. *Saint-Exupéry en procès*, Paris : Belfond.
- VAN DER BERGHE, Christian Louis. 1985. *La pensée de Saint-Exupéry*. New York / Bern / Frankfurt : P.Lang.
- VERCIER, Bruno. 1971. *Les critiques de notre temps et Saint-Exupéry*. Paris : Garnier.
- VIRCONDELET, Alain. 1994. *Saint-Exupéry*. Paris : Julliard, coll. "Ecrivain/Ecrivain.
- WEBSTER, Paul. 1993. *Saint-Exupéry. Vie et mort du petit prince*. Paris : Ed. du Félin.
- BARNETT, Thomas. 1990. *From Juby to Arras. Engagement in Saint-Exupéry*. Lanham, New York, London Univ. Press of America.
- WERTH, Léon. 1948. *La vie de Saint-Exupéry, suivi de Tel que je l'ai connu*. Paris : Seuil.

## 2) - Etudes dans des ouvrages généraux

- BACHELARD, Gaston. 1943. *L'air et les songes. essai sur l'imagination du mouvement*. Paris: José Corti.
- CHADEAU, Emmanuel. 1994. *Le siècle de l'aviation*. Paris : Fayard.
- CHAMBRE, René. 1980. *Histoire de l'aviation*. Flammarion.
- FERREIRA, Virgílio. 1976. "Quatro escritores franceses: Malraux, Saint-Exupéry, Sartre e Camus", *Espaço do Invisível, II*. Lisboa : Bertrand Editora.
- GIDE, André. 1954. *Journal -1939-1949*, Paris : Gallimard, coll. « La Pléiade ».

- HARRIS, Frederic J. 1983. *Encounters with darkness, French and German Writers on World War II*, Oxford : Oxford University Press.
- MATORÉ, Georges. 1962. *L'espace humain, l'expression de l'espace dans la vie, la pensée et l'art contemporains*. Paris : Ed. du Vieux Colombier.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. 1945. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, coll. "Bibliothèque des Idées".
- MERLEAU-PONTY, Maurice. 1948. *Sens et non sens*. Paris : Nagel.
- SARTRE, Jean-Paul. 1948. *Qu'est-ce que la littérature?* Paris : Gallimard, coll. "Folio".
- SARTRE, Jean-Paul. 1960. *Critique de la raison dialectique*, Paris : Gallimard.
- SIMON, Pierre-Henri. 1950. *L'homme en procès. Malraux-Sartre-Camus-Saint-Exupéry*. Paris : Payot.
- SMITH, Colin. 1980. « Saint-Exupéry and the problem of Embodiment », *Mélanges de littérature française moderne* offerts à G. Rees, professeur à l'Université de Hall par ses collègues et amis. Paris : Librairie Minard.
- TISON-BRAUN, Micheline. 1957. *La crise de l'humanisme. Le conflit de l'individu et de la société dans la littérature française*. Paris : Nizet.
- TISON-BRAUN, Micheline. 1980. *Poétique du paysage (Essai sur le genre descriptif)*. Paris : A. Nizet.
- ZERAFFA, M. 1969. *Personne et personnage : le romanesque des années 1920 aux années 1950*. Paris : Klincksieck.

### 3) - Articles de revues

- ANDERSON, Colin. 1988. « Creative intuition and conceptualization in Saint-Exupéry's epistemology », *AULMA : Journal of the Australiasan Universities - Languages and Literature Association : a journal of Literary*. Sidney, Australia , n° 70; pp. 296-312.

- CAHIERS SAINT-EXUPERY , n° 1(1980); 2 (1981); 3 (1989). Textes réunis et présentés par le Comité de l'Association des amis de Saint-Exupéry. Paris : Gallimard.
- CHADEAU, Emmanuel. 1994. « Saint-Exupéry : héros ou imposteur ? », *L'Histoire*, n° 177, pp. 18-22.
- CHURCHEYRAS, Jacques. 1983. « Pratique de l'aviation et vision du monde : Malraux et Saint-Exupéry, *Recherches et travaux*. Université de Grenoble : U.E.R. de Lettres, pp. 107-116.
- DOMINGUEZ, Fernando. 1993/1994. « Simbología del desplazamiento en Le Petit Prince », *Cuadernos de investigación filológica*, tomes XIX et XX, Logroño : Universidad de Rioja.
- KAMINSKAS, Jurate. 1983. « *Le Petit Prince* ou la bonne pédagogie : une analyse sémiotique des structures didactiques », *La Revue canadienne des langues vivantes*, oct.; 40:1; pp. 61-69.
- LESAGE, Claudine. 1994. « Saint-Exupéry, homme de lettres », *Le Magazine Littéraire*, n° 322
- MEDINA, João. 1994. « Seria Saint-Exupéry um ET? », *Jornal de Letras* (août), Lisboa.
- MERON, Evelyne. 1993. « *Le Petit Prince*, une bonne nouvelle. On se console toujours. Un peu. Et l'on y gagne », *L'information littéraire*, Paris, 45:1, pp. 36-43.
- SMITH, Colin. 1980. « Saint-Exupéry and the Problem of Embodiment » in *Mélanges de littérature française moderne*, Paris : Librairie Minard.
- VAN HUY, Pierre.1986. « Etudes Saint-Exupériennes I & II » *The Language Quarterly*, Florida:Tampa (Spring- Summer); (Fall Winter).
- VAN HUY, Pierre.1987. « Etudes Saint-Exupériennes, III », *The Language Quarterly*, Florida : Tampa, (Spring-Summer).

#### 4) - Compte rendus critiques aux oeuvres de Saint-Exupéry

CRÉMIEUX, Benjamin, « *Vol de nuit* » in *La Nouvelle Revue Française*, 1er octobre 1931.

CRÉMIEUX, Benjamin, « *Terre des Hommes* » in *La Nouvelle Revue Française*, 1er juin 1939.

JALOUX, Edmond, « *Courrier Sud* » in *Les Nouvelles Littéraires*, 6 juillet 1929.

PREVOST, Jean, « *Courrier Sud* » in *N.R.F.*, 1er septembre 1929.

QUINT, Léon-Pierre, « *Vol de Nuit* » in *La Revue de France*, 1er juillet 1932.

#### 5) - Articles de revues non spécialisées et de journaux

CHADEAU, Emmanuel. 1994. « Saint-Exupéry : héros ou imposteur », *L'Histoire*, n° 177.

s.a. 1994 : « L'écriture, sa première passion, son triomphe unique », *L'Express*, n° 2237.

*Idem.* 1982 : "Présence de Saint-Exupéry: une audience rajeunie et plus populaire" *Le Monde*,

(1er oct).

*Idem.* 1990. « Quels sont les dix livres pour l'an 2000 ? », *Le Quotidien de Paris*, 9 nov.

SÉVILIA, J. 1994. « La Citadelle de Saint-Exupéry », *Le spectacle du monde*, n° 387.

### III) -Ouvrages théoriques et autres textes de référence

- ADAM. Jean-Michel. 1985. *Le texte narratif*. Paris : Nathan, coll. "Nathan-Université".
- ADAM, J.-M. et PETITJEAN, A. 1989. *Le texte descriptif*. Paris : Nathan, coll. "Nathan-Université".
- ADAM. Jean-Michel. 1990. *Eléments de Linguistique textuelle - Théorie et pratique de l'analyse textuelle*. Liège : Mardaga.
- ADAM. Jean-Michel. 1992. *Les textes, types et prototypes*. Paris: Nathan, coll. "Nathan-Université"
- ANGENOT, Marc. 1979. *Glossaire pratique de la critique contemporaine*. Ville-la-Salle : Hurtubise.
- ANGENOT, Marc. 1983. « L'intertextualité : enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel », *Revue des Sciences Humaines*, t. LX, n° 189, pp. 121-135.
- ANGLÈS, Auguste. 1986. *André Gide et le premier groupe de la NRF*. Paris : Gallimard, t. II.
- AUERBACH, Eric. 1968. *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Paris : Gallimard (trad. franç.).
- BACHELARD, Gaston. 1957. *La poétique de l'espace*. Paris : P.U.F., coll. "Bibliothèque de philosophie contemporaine".
- BAKHTINE, Mikhaïl. 1970 (1963). *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*. Paris : Seuil. (trad. franç.).
- BAKHTINE, Mikhaïl. 1978. *Esthétique et théorie du roman*. (trad. franç.). Paris : Gallimard, coll. "Tel".
- BARTHES, Roland. 1968. « L'Effet de réel », *Communications*, nr.11.
- BARTHES, Roland. 1972. *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris: Seuil, coll. "Points".
- BENVENISTE, Emile. 1966/1974. *Problèmes de linguistique générale*, 1, 2. Paris : Gallimard, coll. "Tel".

- BLANCHOT, Maurice. 1955. *L'espace littéraire*. Paris : Gallimard.
- BONNARD, Henri. 1993. *Code du français courant*. Paris : Magnard.
- BRUNEL, P.; PICHOS, C.; ROUSSEAU, A.-M. 1983. *Qu'est-ce que la littérature comparée?*  
Paris : Armand Colin.
- BURGER, P. ; GUMBRECH H.U.; ISER, W.; JAUSS, H.R. *et alii*. 1987. *Estética de la recepción*.  
(comp. de José António Mayoral). Madrid : Arco Libros.
- BUTOR, Michel. 1975. *Essais sur le roman*. Paris : Gallimard.
- BUTOR, Michel. 1975. « La critique et l'invention », *Répertoires III*. Paris : Minuit, pp. 7-20.
- CHARLES, Michel. 1977. *Rhétorique de la lecture*. Paris : Seuil.
- CHARLES, Michel. 1979. « Digression, régression », *Poétique*, 40, pp. 395-407.
- COELHO, Eduardo Prado. 1982. *Os universos da crítica: paradigmas nos estudos literários*.  
Lisboa : Edições 70.
- COHN, Dorrit. 1981. *La Transparence intérieure*. Paris : Seuil.
- COMPAGNON, Antoine. 1979. *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris : Seuil.
- DUBY, Georges(dir). 1987. *Histoire de la France - de 1852 à nos jours*. Paris : Larousse, coll.  
"Références".
- DUCROT, O. et ANSCOMBRE, J.-C. 1983. *L'argumentation dans la langue*. Bruxelles/Liège: P.  
Mardaga Ed.
- ECO, Umberto. 1970. « Le problème de la réception », *Critique sociologique et critique  
psychanalytique*. Bruxelles : Ed. de l'Institut de Sociologie.
- ECO, Umberto. 1985 (1979). *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes  
narratifs*. Paris : Grasset (trad. franç.).
- ECO, Umberto. 1992 (1990) *Les limites de l'interprétation*. Paris : Grasset (trad. franç.).
- ECO, U.; RORTY, R. ; BROOKE-ROSE, Ch.; 1993.(1992) *Interpretação e sobreinterpretação*.  
(dir. de Stefan Collini). Lisboa : Ed. Presença.

- GADAMER, Hans-Georg. 1976. *Vérité et méthode : les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*. Paris : Seuil.
- GENETTE, Gérard. 1969. *Figures II*. Paris : Seuil, coll. "Poétique".
- GENETTE, Gérard. 1972. *Figures III*. Paris : Seuil, coll. "Poétique".
- GENETTE, Gérard. 1979. *Introduction à l'architexte*. Paris : Seuil, coll. "Poétique".
- GENETTE, Gérard. 1982. *Palimpsestes, La littérature au second degré*. Paris : Seuil, coll. "Points Essais".
- GENETTE, Gérard. 1987. *Seuils*. Paris : Seuil, coll. "Poétique".
- GENETTE, Gérard. 1991. *Fiction et diction*. Paris : Seuil, coll. "Poétique".
- GENETTE, Gérard. 1994. *L'oeuvre de l'art, immanence et transcendance*. Paris : Seuil, coll. "Poétique".
- GREIMAS, A.J. 1970. *Du Sens*, Paris : Seuil.
- GREIMAS, A.J.; COURTÈS, J. 1979/1986. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. t. 1 et 2, Paris : Hachette, coll. « Hachette Université ».
- HAMBURGER, Käte. 1986 (1977). *Logique des genres littéraires*. Paris: Seuil. (trad. franç.).
- HOLUB, Robert C. 1989. *Reception theory, a critical introduction*. London : Routledge.
- INGARDEN, Roman. 1983 (1931). *L'oeuvre d'art littéraire*. Lausanne : L'Age d'Homme (trad. franç.).
- ISER, W. 1985. (1976) *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*. Liège/Bruxelles : P. Mardaga (trad. franç.).
- JAUSS, Hans Robert. 1978. *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Galllilmard, coll. "Tel".(trad. franç.).
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. 1980. *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*. Paris : Armand Colin.

- KRISTEVA, Julia. 1967. « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman », *Critique*, t. XXXIII, n° 239, pp. 438-465.
- KRISTEVA, Julia. 1969. *Séméiotikè : recherches pour une sémanalyse*. Paris : Seuil.
- KRISTEVA, Julia. 1980. *Pouvoirs de l'horreur*. Paris : Seuil.
- KRYSINSKI, Wladimir. 1977. « The Narrator as a Sayer of the Author », *Strumenti Critici - Rivista quadrimestrale di cultura e critica letteraria*, n°. 32-33, pp.44-89.
- KRYSINSKI, Wladimir. 1981. *Carrefours de Signes, Essais sur le roman moderne*. La Haye/Paris/New York : Mouton Editeur, coll. "Approaches to Semiotics", n°. 61.
- LECLAIRE-HALTE, Anne. 1990. « Explication et récit dans les textes de fiction », *Pratiques*, n° 67.
- LEJEUNE, Philippe. 1975. *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil.
- LEJEUNE, Philippe. 1980. *Je est un autre*. Paris : Seuil.
- MAINGUENEAU, Dominique. 1990. *Pragmatique pour le discours littéraire*. Paris : Bordas.
- MOATTI, Christiane. 1983. *Le prédicateur et ses masques - Les personnages d'André Malraux*. Paris : Publications de la Sorbonne.
- PAVEL, Thomas. 1988. *Univers de la fiction* Paris : Seuil.
- MATHIEU-COLAS, Michel. 1989. "Récit et Vérité", *Poétique*, n°. 80, pp. 387-403.
- PERRONE-MOISÉS. 1976. « L'intertextualité critique », *Poétique*, n° 27, pp. 27-38.
- POULET, Georges. 1963. *L'espace proustien*. Paris : Gallimard, coll. "Tel".
- PRINCE, Gérald. 1973. « Introduction à l'étude du narrataire », *Poétique*, n° 14, pp. 178-196.
- RAYMOND, Michel. 1981. *Le Roman français depuis la Révolution*. Paris : Armand Colin.
- RIFFATERRE, Michael. 1983 (1978). *Sémiotique de la poésie*. Paris : Seuil. (trad. franç.).
- RIFFATERRE, Michael. 1979. *La Production du texte*. Paris. Seuil.
- RIFFATERRE, Michael. 1979. « La syllepse intertextuelle », *Poétique*, n° 40, pp. 496-501.
- RIFFATERRE, Michael. 1980. « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, n° 215, pp. 4-18.

- RIFFATERRE, Michael. 1988. « On the Signs Systems of Biography », *The comparative perspective on literature - Approaches to theory and practice*. Cornell University Press, pp. 356-365.
- RICARDOU, Jean. 1967. *Problèmes du nouveau roman*, Paris : Seuil, coll. "Tel Quel".
- RICOEUR, Paul. 1984. *Temps et récit II. La configuration du temps dans le récit de fiction*. Paris : Seuil.
- RICOEUR, Paul. 1985. *Temps et récit III : le temps raconté*. Paris : Seuil.
- POÉTIQUE n° 39. 1979. "L'esthétique de la réception en Allemagne".
- SARTRE, Jean-Paul. 1948. *Qu'est-ce que la littérature?* Paris : Gallimard, coll. "Folio".
- SARTRE Jean-Paul. 1962. *L'existentialisme est un humanisme*. Paris : Nagel.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. 1989. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Paris : Seuil, coll. "Poétique".
- SCHUEREWEGEN, Franc. 1987. « Réflexions sur le narrataire », *Poétique*, 70, pp. 247-254.
- TEXTE - *Revue de critique et de théorie littéraire*. 1983 (n°2). « L'intertextualité, Intertexte, Autotexte, Intratexte ». Canada : Ed. Trintexte.
- TODOROV, Tzvetan. 1981. *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, suivi de *Ecrits du Cercle de Bakhtine*. Paris : Seuil.
- WEISGERBER, Jean. 1978. *L'espace romanesque*. Neuchâtel : L'Age d'Homme.
- WORTON, Michael; STILL, Judith (éd.). 1990. *Intertextuality : theories and practices*. Manchester : Manchester University Press.

## TABLE DES MATIÈRES

## Table des matières

Introduction .....	5
I) - Première Partie : Ecriture et expérience vécue .....	7
1. Itinéraires du pilote et quête de l'écrivain .....	13
2. Fait et/ou fiction (fonction testimoniale et contrat de lecture).....	26
3. La réception de Saint-Exupéry.....	40
II) - Deuxième partie : <i>Terre des Hommes</i> : une nouvelle poétique de l'espace.....	66
1. Espace(s) narratif(s) : l'affrontement narrateur/narration.....	73
1.1. La médiation subjective et l'importance de la mémoire.....	76
1.2. L'hybridisme narratif et discursif.....	88
2. Espace(s) communicatifs et intertextuels.....	122
2.1. Les échanges avec le lecteur.....	123
2.2. Les échanges avec <i>l'oeuvre</i> .....	137
III) - Troisième partie : Palimpsestualité et quête cognitive.....	166
1. Axiologie et historicité : un écrivain "en situation" ? .....	168
2. De <i>Courrier Sud</i> à <i>Citadelle</i> : transposition et perfectibilité.....	188
Conclusion .....	200
Bibliographie.....	203
Table des matières.....	216



93/02/12