

PANORAMA CRITIQUE

Antoine de Saint Exupéry¹ a toujours souffert d'un malentendu avec la critique littéraire. André Beucler ne déclarait-il pas ainsi dans sa préface à la première édition de *Courrier Sud* en 1929 : « *Mais Saint Exupéry n'est pas un écrivain* » ? Si l'on considère qu'une préface est un exercice un peu convenu qui consiste précisément à souligner les qualités littéraires de l'ouvrage en question, on mesure alors le caractère équivoque de cette affirmation.

Naturellement, il s'agissait dans l'esprit d'André Beucler d'un hommage détourné : Saint Exupéry n'est pas un écrivain parce qu'il ne fait pas profession d'écrire, parce qu'il est pilote, parce qu'il est avant tout un aviateur qui témoigne du monde de l'aviation – ce qui lui permettait en retour d'insister alors sur l'authenticité de son écriture qui « *livre des impressions peu communes [...] sans autre style que celui d'une sensibilité et d'une sincérité soumises à l'énergie et nées d'un métier magnifique* »².

Dès l'origine, Saint Exupéry est donc envisagé d'abord comme aviateur, parfois comme penseur et accessoirement comme auteur. Et, depuis, ce malentendu n'a jamais cessé, comme le prouve l'abondance des biographies qui lui sont consacrées et qui sont à mettre en regard avec les maigres travaux universitaires à son sujet, et encore ces études ne lui sont-elles pas toujours entièrement consacrées (il y est regroupé avec Malraux, Sartre et Camus³). Le seul et unique ouvrage – issu d'une thèse de doctorat soutenue à l'université d'Harvard⁴ – consacré à son esthétique date de 1957 et il lui faudra attendre 1959 pour entrer dans la prestigieuse Bibliothèque de la Pléiade et 1999 pour que ses oeuvres complètes y soient publiées !

Il semble donc que la critique n'ait que très récemment pris en compte le changement de profession enregistré auparavant par l'état-civil : en effet, si, sur son premier passeport, Saint Exupéry se définit comme « *aviateur* », sur le second, en revanche, il devient « *homme de lettres* »⁵ et c'est ce changement progressif d'approche que nous nous proposons de présenter ici.

¹ Nous orthographions le patronyme sans trait d'union conformément à la volonté de l'auteur (cf. *Grevisse*, § 108).

² AUTRAND, Michel, « *Notice de Courrier Sud* », in *Oeuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1994, pp. 905 à 907.

³ SIMON, Pierre-Henri, *L'Homme en procès*, Paris, Payot, 1965.

⁴ FRANÇOIS, Carlo, *L'Esthétique d'Antoine de Saint Exupéry*, Paris, Delachaux et Niestlé, 1957.

⁵ GALEMBERT (de), Laurent, *Le sacré et son expression chez Saint Exupéry*, Lille III, A.N.R.T., 2006, p. 332.

I / La critique biographique

C'est la veine critique la plus développée. Dans la perspective traditionnelle d'un Sainte-Beuve qui considère que l'œuvre d'un écrivain est avant tout le reflet de sa vie et peut s'expliquer par elle, Saint Exupéry étant un aviateur avant d'être un écrivain ; expliquer son oeuvre revient donc à rechercher dans ses livres les éléments qui appartiennent à sa biographie. Il faut reconnaître que l'oeuvre exupérienne se prête bien à ce genre d'approche dans la mesure où elle s'enracine effectivement dans l'expérience de son auteur : *Terre des hommes* apparaît ainsi comme une autobiographie, *Pilote de guerre* comme un témoignage et *Le Petit Prince* est bien souvent lu comme un récit biographique crypté et poétique.

Le Petit Prince offre à cet égard un modèle exemplaire de ce type de lecture. En effet, comment ne pas voir la « panne dans le désert du Sahara »¹ que rencontre le narrateur une allusion à son accident dans le désert de Libye en 1935 (lors du raid manqué Paris-Saïgon) ?

On peut alors penser que le renard du *Petit Prince* fait allusion au fennec rencontré par Saint Exupéry à cette occasion : « Ce sont sans doute des fénéchs [sic] ou renards des sables, petits carnivores gros comme des lapins et ornés d'énormes oreilles »² ou à celui de Cap Juby en 1928, qu'il dessine dans sa correspondance. Ne s'avère-t-il pas fort ressemblant ?



« J'élève un renard-fenech [sic] ou renard solitaire. C'est plus petit qu'un chat et pourvu d'immenses oreilles. C'est adorable »³.

De même, la rose semble renvoyer à Consuelo – à qui Saint Exupéry déclare : « Tu sais, ma rose, c'est toi »⁴ – et qui intitule par conséquent ses mémoires *Mémoires de la Rose* :

« Arrange ma cravate. Donne-moi ton petit mouchoir pour écrire dessus la suite du *Petit Prince*. A la fin de l'histoire, le petit prince offrira ce mouchoir à la princesse. Tu ne seras plus jamais une rose avec des épines, tu seras la princesse de rêve qui attend toujours son petit prince. Et je te dédierai le livre »⁵
déclare-t-il ainsi, le 20 avril 1943, juste avant de s'embarquer pour l'Afrique.

¹ *Le Petit Prince* (chapitre II), in *Oeuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 1999, p. 237.

² *Terre des hommes* (chapitre VII), in *Oeuvres Complètes I*, Paris, Gallimard, 1994, pp. 237-268.

³ *Correspondance* (« Lettre à Didi »), in *Oeuvres Complètes I*, Paris, Gallimard, 1994, p. 771.

⁴ *La gazette des Lettres* (21 décembre 1946).

⁵ VIRCONDELET, Alain, *Saint Exupéry, Vérité et légendes*, Paris, Éditions du chêne, 2000, p. 157.

Ne convient-il pas dès lors de comprendre le départ du petit prince comme étant motivé par les piques qu'elle lui lance (les épines), par les incessantes disputes qu'il peut avoir avec elle et dont était coutumière une Consuelo au caractère aussi éruptif... qu'un volcan ?

Mais très vite ce genre d'exercice un peu simpliste et mécanique qui consiste à dénombrer les analogies possibles entre l'oeuvre et la vie de l'écrivain atteint ses limites et surtout ne se révèle pas en mesure de dégager le sens de l'oeuvre, bref n'explique rien.

Ainsi Denis de Rougemont, qui – très épris de Consuelo – était devenu l'un des intimes du couple alors installé dans une maison louée d'Eton Neck à Long Island, prétend-il être le modèle du petit prince : « *Je pose pour le petit prince couché sur le ventre et relevant les jambes* » note-t-il dans son *Journal*, fin septembre 1942.



Mais Jean-Pierre Guéno voit plutôt dans la disparition du petit prince, que le narrateur porte dans ses bras¹, le souvenir de son frère François, atteint de rhumatisme cardiaque, dont la mort à l'âge de 15 ans l'affecta profondément².

Face à cette multiplicité de correspondances possibles, quelle hypothèse favoriser ? À la limite, ce jeu de piste biographique ne présente en réalité que relativement peu d'intérêt : il ne permet pas en effet une meilleure compréhension du texte, à propos duquel il n'est nul besoin de connaître la vie de l'auteur pour en apprécier la portée universelle.

A l'opposé du trop plein de sens possibles qui brouille le sens du texte, ce type de lecture se heurte également au manque de sens apparent de certains éléments : que dire des baobabs dont le moins qu'on puisse dire est que la dimension biographique n'est guère touffue ?

Nous pensons que c'est d'un point de vue artistique et non biographique qu'il convient de chercher le sens d'un texte : le petit prince n'apparaît-il pas en majesté, dans une pose qui n'est pas sans rappeler le célèbre portrait de Hyacinthe Rigaud : *Louis XIV, roy de France* ?

¹ *Le Petit Prince* (chapitre XXIV), in *Oeuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 1999, p. 304.

² GUÉNO, Jean-Pierre, *La mémoire du Petit Prince*, éditions Jacob-Duvernet, mars 2010.



On y retrouve en effet la même attitude, typique des portraits princiers qui dessinent un triangle équilatéral dans l'espace et imposent pour ainsi dire leur personnage en lui donnant de la stabilité et une certaine assise. Le petit prince, comme Louis XIV, est vêtu d'un ample manteau, de bottes et tient une épée – emblèmes du guerrier et de la noblesse ; les couleurs sont l'or et le rouge – couleurs princières – tandis que l'habit blanc suggère la pureté.

On note cependant moins d'apparat, moins de pompe, moins de hauteur et plus de spontanéité et de naturel chez le petit prince que chez Louis XIV, dit Louis le Grand : ce n'est qu'un petit prince (« *Puis il se dit encore : "Je me croyais riche d'une fleur unique, et je ne possède qu'une rose ordinaire. Ça et mes trois volcans qui m'arrivent au genou, et dont l'un, peut-être, est éteint pour toujours, ça ne fait pas de moi un bien grand prince..."* »).

Les traits fins, presque androgynes, et réduits à leur plus simple expression, la taille, mince et fluette, par opposition à une taille plus grosse – à une allure *grossière* (donc considérée comme vulgaire) – achèvent d'en faire un portrait aristocratique mais fragile et miniature.

Le petit prince, c'est donc l'anti Louis XIV : c'est l'image de l'enfance, de la pureté, de l'innocence. C'est le climat d'un univers enfantin dont témoignent les couleurs pastels, dont la peinture naïve – des ronds pour les yeux et la bouche et un trait pour le nez (ce qui rend d'ailleurs son visage assez inexpressif) – est à l'image de la naïveté du personnage éponyme et dont la graphie du titre en lettres rondes rappellent l'écriture enfantine :

Le Petit Prince

La branche psychanalytique

Face aux difficultés d'interprétation rencontrées par la lecture biographique, on voit fleurir la mode de la lecture psychanalytique, à partir des années 60, où elle se développe, qui ne s'est avérée être en réalité – travers l'étude de symboles qu'il convenait de décrypter – que la continuation de la lecture biographique sous une apparence de scientificité : le symbolisme a ceci de commode qu'il permet de contourner aisément les points de résistance biographique.

A cet égard, l'analyse des volcans que livre Eugen Drewermann mérite d'être citée¹. Les volcans de la planète du petit prince n'ont-ils aucun rapport avec la biographie de Saint Exupéry ? Qu'à cela ne tienne, la psychanalyse se chargera d'en trouver un et de l'inventer si nécessaire ! On apprend ainsi que les volcans symbolisent naturellement l'anus de l'enfant et que le souci qu'a le petit prince de ramoner ses volcans traduit en réalité un souci de propreté ! On se demande ce que ce genre de propos peut apporter à la lecture de l'oeuvre et ce qui, de l'association arbitraire, du ridicule ou de l'imposture intellectuelle, l'emporte...

Rappelons qu'à l'origine la critique psychanalytique prétend théoriquement explorer l'inconscient du texte et non celui de l'auteur, mais, chez Saint Exupéry, ce programme ne semble guère être respecté et la psychanalyse offre un détour qui permet de revenir à la biographie. Ainsi, dans une optique psychanalytique, le moteur d'avion cassé devient une sorte de métaphore de la dépression que traverse l'auteur à New-York au moment de la rédaction du *Petit Prince* : le moteur cassé est l'image du mouvement, du dynamisme, de l'élan vital brisé.

L'approche psychanalytique, du reste, semble obsédée par le thème dépressif et, dans une conférence à visée essentiellement médicale, le docteur Nayrac n'a pas hésité à lire les textes de Saint Exupéry comme l'expression d'une angoisse existentielle et a fini par conclure que cette angoisse sublimée a représenté pour Saint Exupéry un « *instrument d'élévation* »².

Ainsi sont substituées aux clefs biographiques d'aussi pauvres clefs psychanalytiques qui montrent une méconnaissance de ce que signifie comprendre une oeuvre : elles n'expliquent rien et – présentant le sens du texte comme un rébus à déchiffrer – ne permettent pas au lecteur de prendre en charge le sens de l'oeuvre. Cette approche, essentiellement appliquée au *Petit Prince*, n'eut heureusement guère de fortune de par la taille limitée de son objet.

¹ DREWERMANN, Eugen, *L'essentiel est invisible, une lecture psychanalytique du Petit Prince*, Paris, Éditions du Cerf, 1992.

² NAYRAC, Paul, *L'Angoisse de Saint Exupéry*, Cahors, Impression A. Coueslant, 1958.

II / La critique éthique

La polémique gaulliste

Après la défaite de 1940 et une fois l'armistice signé, Saint Exupéry songe à se rendre de l'autre côté de l'Atlantique pensant pouvoir y être utile : du fait de sa grande notoriété – due notamment au succès considérable rencontré par *Wind, Sand and Stars* – il estime en effet pouvoir oeuvrer à l'accélération de l'entrée en guerre des Américains, convaincu, comme de Gaulle, qu'elle seule peut permettre de vaincre les « nazistes », comme l'on disait à l'époque :

« Mes livres, aux États-Unis, sont classés comme les plus lus, non seulement des livres français, mais des livres américains eux-mêmes. Je crois être le seul étranger à avoir jamais bénéficié d'une telle audience. Je n'en tire aucune vanité, mais j'ai usé de cet avantage pour défendre aux États-Unis, contre une opinion égarée, l'honneur français. [...] Lorsque j'ai écrit dans le New York Times un grand papier sur la réconciliation française autour du G^l Giraud ce papier a été reproduit par toute la presse des États-Unis, du Canada, d'Amérique du Sud et d'Angleterre. Il en sera de même demain lorsque j'aurai un point de vue français à défendre » note-t-il ainsi dans une lettre encore inédite adressée au Général Chambe¹.

De fait, *Pilote de guerre* apparaît bien comme l'un des premiers ouvrages de résistance (il sera d'ailleurs censuré et interdit de vente dans l'ensemble de la France, dès 1942) : « *Demain, nous ne dirons rien non plus. Demain, pour les témoins, nous serons des vaincus. Les vaincus doivent se taire. Comme les graines* »² – l'image de la graine représentant la renaissance future. Si les vaincus doivent se taire, alors la parole devient un acte de résistance. En ce sens, *Pilote de guerre* est un instrument de combat. Écrire, c'est déjà oeuvrer au redressement de la France : « *N'oublie pas que ta phrase est un acte* »³.

Et d'évoquer ainsi quatorze fois le « *grand nez bien juif et bien rouge* »⁴ d'Israël : « *J'ai été brusquement frappé par le nez rouge d'Israël* » ou encore « *le nez s'était allumé* ». Par un phénomène de métonymie – où la partie désigne le tout – la personnalité d'Israël ne réside plus que dans son nez : « *Le nez, à l'insu d'Israël, avait exprimé au commandant sa forte désapprobation* ». La reprise et la subversion du cliché antisémite est une dénonciation et une provocation « *antinazistes* » : ce pied de nez fait aux « nazistes » est en réalité un hommage rendu au courage d'Israël et une réaffirmation du type de civilisation que Saint Exupéry entend défendre et qu'il célèbre à travers l'évocation de Descartes, Pascal, Pasteur et Renoir.

¹ GALEMBERT (de), Laurent, *Le sacré et son expression chez Saint Exupéry*, Lille III, A.N.R.T., 2006, pp. 342-343

² *Pilote de guerre* (chapitre XXVIII), in *Oeuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 1999, p. 228.

³ *Citadelle* (chapitre CXXXVII), in *Oeuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 1999, p. 650.

Mais Saint Exupéry refusera toujours de soutenir le général de Gaulle, ce qui lui vaudra de n'être pas cité dans le fameux discours du forum d'Alger (1943), quand de Gaulle évoque tous les grands auteurs français – tous, sauf le plus fameux des écrivains vivants de l'époque...

La querelle s'envenimera même jusqu'au point de faire interdire ses livres en Afrique du Nord, car Saint Exupéry a privé les gaullistes du prestige si grand dont il bénéficiait aux États-Unis, après la publication et le succès de *Pilote de guerre* (*Flight to Arras*) : « Mais le crédit "énorme" ("selon eux") dont j'ai disposé, je ne l'ai pas mis à leur service. Je suis le "grand responsable" de leur échec aux États-Unis. [...] Il est arrivé ici une grosse cargaison de livres des États-Unis. Les miens seuls ne sont pas en vente. Je suis un pestiféré... »¹.

Ce refus de rallier celui qui se proclamait le chef de la France libre lui sera très vivement reproché par Jacques Maritain notamment², qui l'accuse même d'être vichyste... puisqu'il n'est pas gaulliste ! Certains iront jusqu'à insinuer que ce n'est pas par hasard s'il a obtenu – même contre son gré – un poste au Conseil national de Vichy, bien que Saint Exupéry n'ait jamais soutenu le maréchal Pétain, bien qu'il n'ait rien demandé et bien qu'il ait refusé le poste aussitôt sa nomination apprise. Saint Exupéry aura beau le faire savoir, le mal est fait et l'on en retrouvera la trace dans un courrier adressé à André Breton – lors d'une autre polémique – où Saint Exupéry se sent encore obligé de se justifier³.

De fait, chaque camp cherche alors à récupérer la notoriété de l'écrivain français le plus connu, alors que ce dernier pense la mettre non au service d'un camp mais de la France – ce qui lui vaudra de connaître la situation paradoxale d'être l'un des rares auteurs (sinon le seul) à être à la fois censuré en France occupée et interdit *de facto* en Afrique du Nord.

Comme l'explique très bien Raymond Aron dans sa *Préface aux Ecrits de guerre*⁴, il refuse de s'engager d'un côté comme de l'autre car il refuse la division des Français (la propagande gaulliste s'en prenait au gouvernement de Vichy avec tant de violence, affirme Aron, qu'elle ressemblait parfois à une propagande antifrançaise), il lutte contre l'esprit de division, contre les idéologies partisans, les querelles politiciennes et ce qu'il percevait comme le sectarisme gaulliste. Le plus grand danger réside précisément, selon lui, dans la désunion des Français les uns avec les autres, ce qui explique son attitude vis-à-vis de De Gaulle :

⁴ *Pilote de guerre* (chapitre II), in *Oeuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 1999, p. 120.

¹ *Correspondance* (« Lettre à Pierre Chevrier »), in *Oeuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 1999, pp. 978-979.

² « Appel aux Français » et « Lettre à J. Maritain », in *Oeuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 1999, pp. 69-87.

³ *Correspondance* (« Lettre à André Breton »), in *Oeuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 1999, pp. 54-63.

⁴ ARON, Raymond, « Préface », in *Ecrits de guerre*, « collection Folio », Paris, Gallimard, 1994, pp. 7-14.

« D'ailleurs, mon crime est toujours le même : j'ai prouvé, aux États-Unis, qu'on pouvait être bon français, antiallemand, antinaziste, et ne pas plébisciter cependant le futur gouvernement de la France par le parti gaulliste. [...] De l'étranger, on peut servir la France, non la gérer. Le gaullisme devrait être une arme au combat, au service de la France. Mais on les injuriait en leur disant ça. Depuis trois ans je ne les ai jamais entendus parler que sur le gouvernement de la France. [...] La France n'est pas Vichy et la France n'est pas Alger et la France est dans les caves. Qu'elle s'offre les hommes d'Alger pour chefs, si ça lui plaît. 'Mais ils n'ont aucun droit'. Je suis d'ailleurs absolument certain qu'elle les plébiscitera. Par haine d'un Vichy malpropre et par ignorance de leur essence. [...] On n'évitera pas la terreur. Et cette terreur fusillera au nom d'un Coran informulé. Le pire de tous »¹.

Et de laisser éclater sa colère dans la lettre suivante, la dernière, adressée à Nelly de Vogüé, alias Pierre Chevrier, le 30 juillet 1944, la veille de sa disparition : « L'usine à haine, à irrespect qu'ils appellent le redressement [...], moi je m'en fous. Je les emmerde. [...] Leurs phrases m'emmerdent. [...] Leur polémique m'emmerde [...] »².

D'où la crainte de l'épuration à la victoire et la crainte que celle-ci ne tourne au règlement de comptes et au « bain de sang » : « on fusillera beaucoup l'année prochaine et ce sera un peu mélancolique »³. Et d'ajouter : « Que je me trompe ou non, je continue de penser que le salut de mon pays ne réside point dans une épuration sanglante par les fanatiques du "parti unique" [i.e. les gaullistes] »⁴ – rejetant tout ce qui s'apparente à un « Coran »⁵, c'est-à-dire à un ensemble « de vérités inébranlables et le fanatisme qui en découle »⁶.

La publication posthume de Citadelle

La publication de *Citadelle* en 1948 marque un tournant majeur dans la réception de Saint Exupéry. La parution posthume de cette oeuvre inachevée fut très mal accueillie par la critique qui y vit un ouvrage transmettant un message autoritaire inacceptable : Henriot par exemple, dans l'édition du 26 mai 1948 du journal *Le Monde*, fustige ainsi la description d'un « empire primitif et autocratique [avec, en guise] de chef, ce despote bienveillant et coupeur de tête pour le bien public, attendri à l'idée de livrer au bourreau la sentinelle défaillante » et Marissel dénonce un livre « dangereux parce qu'il justifie [...] le totalitarisme »⁷.

¹ Correspondance (« Lettre à Pierre Chevrier »), in *Oeuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 1999, pp. 978-979.

² Correspondance (« Lettre à Pierre Chevrier »), in *Oeuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 1999, pp. 979-980.

³ *Écrits de guerre* (« Lettre au docteur Henri Comte »), in *Oeuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 1999, p. 353.

⁴ *Écrits de guerre* (« Lettre au conseiller R. Murphy »), in *Oeuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 1999, p. 326.

⁵ Correspondance (« Lettre à Pierre Chevrier »), in *Oeuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 1999, p. 978-979.

⁶ *Terre des hommes* (chapitre VIII-3), in *Oeuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1994, p. 278.

⁷ CARLO, François, *L'esthétique d'Antoine de Saint Exupéry*, Paris, Delachaux et Niestlé, 1957.

On trouve ici la figure polémique de Saint Exupéry : il présente le double visage du petit prince et celui, nettement moins sympathique, du *Prince* de Machiavel sous la figure du Caïd. Son inachèvement rend effectivement ambiguë *Citadelle* qui s'ouvre sur l'alexandrin « *Car j'ai trop souvent vu la pitié s'égarer* »¹ et met en scène un Caïd qui n'est pas sans rappeler *Vol de nuit* et son culte du chef. Ainsi se dessine un côté beaucoup plus sombre : face au petit prince, qui, avec ses cheveux d'or, représente le côté solaire de Saint Exupéry, se dresse le Caïd de *Citadelle* dont se dégage – du granit noir – un profil inquiétant.

Jean-Louis Bory n'hésitera pas aussi à dénoncer l'emphase et la grandiloquence d'un style pompeux et pompier, qui cacherait une entreprise de mystification autorisant toutes les dérives ; le style (forcé) serait alors à l'image de la morale (elle aussi forcée) :

*« A force de détourner le nez de l'homme pour ne considérer que l'Homme, on remplace vite, dans l'exaltation lyrique, le courage par l'héroïsme, l'idéalisme par le dédain des valeurs matérielles, la méfiance envers la foule par le mépris du peuple [...]. Voilà la porte ouverte à la pire rhétorique [...] et à ce vocabulaire qui nous a fait tant de mal : chef, empire, énergie, maniement des hommes. [...]. Cela ne m'inquiète pas quand je lis Vol de nuit. Cela m'inquiète quand j'essaie de lire Citadelle, colossale entreprise de mythification et de mystification, messe avec grandes orgues écrite dans un style pour lauréat de concours général happé par le folklore biblique à la gloire d'un nietzschéisme rosâtre mêlé d'une religiosité musclée par une gymnastique de l'âme. M'inquiète encore plus le désert sur lequel se dresse Citadelle. Qui est déjà celui du Petit Prince. Et qui n'est plus le désert réel où surgit le bédouin fraternel porteur d'eau, mais l'espace allégorique qui, autorisant l'aristocratique recul qui maintiendra à distance la médiocre, la lamentable humanité, permet à l'élus de rêver à l'Homme sans aimer les hommes puisqu'il n'aime pas leurs faiblesses »*².

Et Jean-François Revel de se joindre au concert de critiques. Saint Exupéry est selon lui l'« *homme-coucou qui a remplacé le cerveau humain par un moteur d'avion* » :

*« Saint Exupéry est devenu bien plus qu'un auteur, c'est un saint, c'est un prophète. Pour comprendre la France, il faut voir que l'écrivain influent ce n'est pas Gide, ce n'est pas Breton, c'est Saint Ex, qui a révélé aux Français qu'une ânerie verbeuse devient une profonde vérité philosophique si on la fait décoller du sol pour l'élever à sept mille pieds de haut. Le crétinisme sous cockpit prend des allures de sagesse [...] »*³.

Fondamentalement, tout comme il dénonçait alors le style littéraire de De Gaulle, pour dénoncer son style de gouvernement, ce que Jean-François Revel reproche à Saint Exupéry, c'est surtout son culte du chef : « *ses sonnettes à hélice tournent toutes à l'exaltation du chef* ».

¹ *Citadelle* (chapitre I), in *Oeuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 1999, p. 365.

² BORY, Jean-Louis, in *Saint Exupéry en procès*, Paris, Belfond, 1967, pp. 152-153.

³ REVEL, Jean-François, *En France*, Paris, Julliard, 1965.

Ce culte du chef – tel qu’il est perceptible dès *Vol de nuit* et tel qu’il trouve son aboutissement dans la *figure* hyperbolique du Caïd de *Citadelle* – a conduit Luc Estang à affirmer : « *Absence de pitié, déni de justice, tyrannie : voilà les conditions, liées entre elles, auxquelles ce chef – dont on est en droit d’estimer moins que Gide la figure “admirable” – soumet le devenir de l’Homme* »¹ et Michel Autrand à déclarer :

« *Pareil élan ne met pas Saint Exupéry à l’abri des ambiguïtés. [...] D’abord, tout en étant un inconditionnel de l’individu, Saint Exupéry, au nom d’un homme plus grand, manifeste à l’occasion une certaine indulgence pour les systèmes qui, faisant miroiter une grandeur future, asservissent de fait les individus. La tentation totalitaire l’a par moments effleuré. On s’en rend compte par exemple lorsqu’il est sur le point d’excuser même les terribles procès staliniens : “Je devine déjà qu’il y a là un grand irrespect pour l’individu, mais un grand respect pour l’homme, pour celui qui se perpétue à travers les individus et dont il s’agit de bâtir la grandeur”. La grandeur de l’homme peut devenir une menace pour l’individu. Ensuite l’homme lui-même peut être également nié dans sa réalité concrète et particulière si en lui est systématiquement visée une dimension plus grande.* »².

La lecture existentialiste

Mais la publication posthume de *Citadelle* fit aussi l’objet d’une lecture existentialiste :

« *Cependant sa “République” me paraît antiplatonicienne. Le prince berbère n’a que mépris pour les concepts, y compris ceux de la géométrie et de l’arithmétique. Il ne s’intéresse qu’au concret et au vivant. [...] Parlant le langage à notre dernière mode, il dirait que l’existence précède l’essence et ce traditionaliste donnerait son adhésion à Sartre. Il souhaite non “le bonheur” des hommes, car ce mot de bonheur est un concept suspect, mais des hommes heureux* »³.

Cette approche s’inscrit dans la tradition qui voit en lui un « *poète de l’action* » qui appartient à la « *période héroïque de l’aviation* »⁴ ; c’est une lecture qui – contrairement aux lectures précédentes – valorise chez Saint Exupéry le culte de l’action plutôt que le culte du chef.

Ainsi *Terre des hommes*, composé d’une suite fragmentaire de récits et de témoignages, s’enracine-t-il dans l’expérience personnelle de l’auteur : la méditation de Saint Exupéry s’inspire alors des divers reportages réalisés pour payer le Simoun acheté à crédit et aussitôt détruit dans l’accident en plein désert de Libye lors du raid manqué Paris-Saïgon en 1935.

¹ ESTANG, Luc, *Saint Exupéry par lui-même* (chapitre VI), Paris, Point Seuil, 1989, p. 109.

² AUTRAND, Michel, « *Introduction* », in *Oeuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1994, p. LXXIV.

³ KEMP, R., *Les Nouvelles littéraires* (13 mai 1948).

⁴ TAVERNIER, René, *Saint Exupéry en procès*, Paris, Belfond, 1967, pp. 16-17.

Alors qu'il s'agit en réalité d'un livre composé à partir d'articles de journaux, *Terre des hommes* obtient le 14 décembre 1939 le Grand Prix du Roman (sic) de l'Académie française et confirme la renommée aux États-Unis de Saint Exupéry en tant qu'écrivain : il est en effet couronné Livre du mois à sa sortie, puis il reçoit le *National Book Award* à New-York en 1940.

Pélissier révèle que c'est Gide qui lui inspire cette construction : « *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...'.* Ici j'hésitais : « *'... enfin comme un bouquet, une gerbe, sans tenir compte des lieux et du temps, le groupement en divers chapitres des sensations, des émotions, des réflexions de l'aviateur [...]'* » (anecdote confirmée par Cate)¹.

Selon François Carlo, « *le premier titre que Saint Exupéry avait donné à son roman [sic] était : Du Vent, Du Sable, Des Étoiles ; c'est ce titre originel que les éditeurs américains ont conservé : Wind, Sand and Stars* »² – titre reprenant la phrase du chapitre II-2 qu'est « *Du vent, du sable, des étoiles* »³. On trouve une version légèrement plus précise dans l'édition de la Pléiade, où il apparaît que le point de départ aurait en réalité été le titre américain :

« *Pendant sa convalescence [au Guatemala], Saint Exupéry travaille sur la gerbe de fragments suggérée par Gide. L'éditeur américain Hitchcock and Reynal se montre très intéressé par l'ouvrage en cours de rédaction. On engage un traducteur américain, Lewis Galantière et, en avril 1938, au cours d'un séjour aux États-Unis, Saint Exupéry lui remet son manuscrit. Ils tombent d'accord sur le titre Wind, Sand and Stars ('Vent, mer [sic!] et étoiles')* »⁴.

Ce culte de l'action rejoint l'existentialisme qui n'est rien d'autre que la conviction que « *l'existence précède l'essence* » ; l'homme – « *être qui existe avant de pouvoir être défini par aucun concept [...]. Cela signifie que l'homme existe d'abord, se rencontre, surgit dans le monde et se définit après* »⁵ – l'homme se construit essentiellement par ses actes : il n'est « *rien d'autre que sa vie* » (Sartre), ce qui est très proche de ce qu'affirme Saint Exupéry dans *Pilote de guerre* : « *Tu loges dans ton acte même. Ton acte, c'est toi* »⁶. Pour l'existentialisme, l'homme est avant tout projet, c'est-à-dire qu'« *il n'existe que dans la mesure où il se réalise, il n'est donc rien d'autre que l'ensemble de ses actes, rien d'autre que sa vie* ». Et projet, qui vient de projeter, signifie avant tout jaillissement, dynamisme et mouvement ; de même pour Saint Exupéry : « *Ceux-là qui ayant conquis se font sédentaires sont déjà morts* »⁷.

¹ PELISSIER, Georges, *Les cinq visages de Saint Exupéry*, Paris, Flammarion, 1951, p. 68.

² FRANÇOIS, Carlo, *L'esthétique d'Antoine de Saint Exupéry*, Paris, Delachaux & Niestlé, 1957.

³ *Terre des hommes* (chapitre II-2), in *Oeuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 1999, p. 190.

⁴ GERBOD, Françoise, « Notice de *Terre des hommes* », in *Oeuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1994, p. 1006.

⁵ SARTRE, Jean-Paul, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Nagel, pp. 21-55.

⁶ *Pilote de guerre* (chapitre XXI), in *Oeuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 1999, p. 191.

⁷ *Citadelle* (chapitre VIII & IX), in *Oeuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 1999, pp. 395-396 et 399.

On comprend alors l'hommage que lui rend Merleau-Ponty dans *Sens et non-sens*¹, ainsi que celui de Sartre : « ... *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. [...] il est précurseur d'une littérature de construction qui tend à remplacer la littérature de consommation* »².

Construire était d'ailleurs l'un des projets de titres retenu au départ pour *Terre des hommes*, choisi parce que jugé plus vendeur : « *L'homme [...], c'est d'abord celui qui crée* »³. Ainsi la morale de Saint Exupéry est-elle une morale de l'action. Saint Exupéry y voit un recours – classique – contre la mort, la justifiant ainsi par le seul fait qu'elle crée quelque chose qui survit à l'agent (« *Il existe peut-être quelque chose d'autre à sauver et de plus durable* »)³ ; mais ce n'est pas toujours le cas (« *La danse passe comme un incendie* »)⁴ et, le plus souvent, la finalité interne à l'acte même suffit. Il y a, selon Knight⁵, une autonomie de l'acte : « *Le but peut-être ne justifie rien* »⁶. Car l'action n'est pas dirigée par un principe, c'est elle qui crée le principe et donne sens aux choses. A cet égard, le monologue intérieur de Rivière – au chapitre XIV de *Vol de nuit* – est très révélateur. Il cherche à se justifier et, après plusieurs pages, le passage se clôt sur cette affirmation : « *Sinon l'action ne se justifie pas* » ; c'est donc *pour* justifier l'action que Rivière a invoqué différentes raisons : l'action n'est pas la conséquence. L'action devient le but : « *Peu importe le destin du geste* »², car « *seule compte la démarche* »⁷.

Selon cette optique, l'idéalisme affiché de Saint Exupéry serait donc une posture intellectuelle. Au-delà de celle-ci, ce que Saint Exupéry rechercherait surtout, c'est l'action, l'action brute, l'action en elle-même (« *Je n'éprouve rien d'autre que le plaisir physique d'actes nourris de sens qui se suffisent à eux-mêmes* »)⁸ ; l'idéalisme n'existe qu'à titre de justification intellectuelle *a posteriori* et vise le dépassement de soi (motif récurrent dans *Citadelle*). Comme le dit Pierre-Henri Simon, Saint Exupéry « *avait besoin de croire à la valeur de ce qu'il faisait* »⁹. Ce n'est qu'une dégradation, qu'un sous-produit de l'action : « *Tu es malheureux, faute d'agir, car la marche seule est exaltante* »⁷. Ainsi, « *le bonheur [c'est] la démarche d'obtenir* »⁸.

¹ MERLEAU-PONTY, Maurice, *Sens et non-sens*, Paris, Nagel, 1948.

² SARTRE, Jean-Paul, *Situations II*, Paris, Gallimard, 1948, p.326.

³ *Vol de nuit* (chapitre XIV), in *Oeuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1994, p. 152.

⁴ *Citadelle* (chapitre IX), in *Oeuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 1999, p. 399.

⁵ KNIGHT, E.-W., *Literature considered as a philosophy*, London, Routledge & Kegan, 1957.

⁶ *Vol de nuit* (chapitre XIX), in *Oeuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1994, p. 161.

⁷ *Citadelle* (chapitre XLIX), in *Oeuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 1999, p. 490.

⁸ *Pilote de guerre* (chapitre V), in *Oeuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 1999, p. 131.

⁹ SIMON, Pierre-Henri, *L'Homme en procès*, Neuchâtel, éd. de La Baconnière, 1949.

⁷ *Citadelle* (chapitre CLXXIV), in *Oeuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 1999, p. 716.

⁸ *Citadelle* (chapitre XXIX), in *Oeuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 1999, p. 452.

La branche religieuse

À peu près à la même époque s'est développée toute une série d'études et de lectures cherchant à montrer – dans une approche à sens unique – combien l'oeuvre de Saint Exupéry est « *nourrie de la vérité du Christ et secrètement orientée vers lui* »¹ : c'est notamment le cas du père Barjon avec *Gide et Saint Exupéry, dialogue de deux ferveurs* ou encore de Renée Zeller dans *La Grande Quête d'Antoine de Saint Exupéry dans Le Petit Prince et Citadelle*². Il s'agit de ce que Marc Gagné qualifiera dans sa thèse de courant « *chrétien et annexionniste* »³.

À cet égard, le travail de Luc Estang marque une rupture majeure dans cette approche⁴ : présentant un parcours de lecture qui associe chacune des cinq grandes oeuvres de Saint Exupéry à une des cinq étapes de sa vie (Cap Juby avec *Courrier Sud*, Buenos Aires avec *Vol de nuit*, le Guatemala avec *Terre des hommes*, Arras avec *Pilote de guerre* et l'Afrique avec *Citadelle*), Luc Estang analyse l'évolution spirituelle de Saint Exupéry comme une aventure mystique qui ne retient toutefois du catholicisme que « *les valeurs d'autorité et de rite* ».

Clément Borgal, reprenant à son compte une formule de Luc Estang, dans son *Saint Exupéry, mystique sans la foi*, s'inscrit dans la lignée de celui-ci et tente de montrer que « *non seulement l'auteur de Citadelle n'est pas un saint mais qu'il n'est même pas chrétien* »⁵ – mais sa démonstration reste parfois un peu maladroite et ce dernier sera lui-même critiqué – non pas tant sur le fond que sur la forme – par une troisième génération dont les représentants sont André Devaux⁶ et Marc Gagné, expliquant à propos de Borgal :

Ce dernier manque d'objectivité. Il s'inscrit en réaction contre certaines tendances chrétiennes et annexionnistes dont la représentante la plus connue est Renée Zeller. Mais il n'a pas su se garder d'arguments et de pirouettes exégétiques qui nous laissant tantôt sceptique, tantôt un peu ahuri. À titre d'exemple, signalons par quels raisonnements il en arrive, partant d'une phrase, en apparence au moins anodine, à conclure que la conception exupérienne de la charité se dissocie dangereusement ("ombre inquiétante") de la conception chrétienne. Saint Exupéry a dit que l'homme est "route vers Dieu". Route se traduit en anglais par way. Mais way peut signifier, si on le retraduit en français, moyen. Après cet itinéraire surprenant, la phrase de Saint Exupéry apparaît ainsi travestie : l'homme est moyen pour atteindre Dieu. "Je ne serais pas loin de voir dans ce glissement une nouvelle entorse à l'orthodoxie" »³.

¹ BARJON, Louis, *Gide et Saint Exupéry, dialogue de deux ferveurs*, Paris, Études, 1952.

² ZELLER, Renée, *La Grande Quête d'Antoine de Saint Exupéry*, Paris, Alsatia, 1951.

³ GAGNÉ, Marc, *Le Problème du langage dans l'oeuvre de Saint Exupéry*, Laval, Québec, 1967.

⁴ ESTANG, Luc, *Saint Exupéry par lui-même*, Paris, Point Seuil, 1989.

⁵ BORGAL, Clément, *Saint Exupéry, mystique sans la foi*, Éditions du Centurion, 1964.

⁶ DEVAUX, André, *Saint Exupéry et Dieu*, Paris, Desclée de Brouwer, 1967.

Ce courant éthique est particulièrement fécond, c'est même la majeure partie de la production critique (qui s'attache à son humanisme, à son sens de la responsabilité, à la solidarité et aux valeurs qu'il vante etc.), et ce encore aujourd'hui : il est d'ailleurs assez remarquable que Saint Exupéry soit si souvent associé, dans le monde de l'entreprise, au management et à tout ce qui, dans la gestion ressources humaines, cherche à développer l'esprit d'équipe¹.

Mais cette lecture éthique envisage Saint Exupéry comme un penseur et non comme un auteur, il l'étudie pour ses idées et non pour son style. Dans notre thèse, nous avons cherché à lier les deux, à étudier leur relation et montrer comment s'articulaient énoncé et énonciation².

III / La critique structuraliste

La révolution structuraliste marque une rupture dans l'approche de l'oeuvre, dans la mesure où, après que Barthes l'a assassiné en proclamant *La mort de l'auteur*, il ne reste que le texte à étudier, indépendamment de la vie de l'auteur : « *qu'importe qui parle* » (Foucault).

Pour radicale qu'elle soit, la perspective structuraliste a eu au moins le mérite d'aborder l'oeuvre de Saint Exupéry d'un point de vue littéraire, puisqu'il n'apparaissait plus possible à l'époque de tenir un discours sur l'auteur (dans les années '70).

Peu importe en effet, dans cette optique, l'intention de l'auteur, ce qu'il a voulu dire : ce qui compte, c'est ce qu'il a écrit, c'est ce que le texte dit effectivement... même éventuellement contre l'auteur et Jean Ricardou se chargea de l'exercice dans un article intitulé « *Une prose et ses implications* »³ : « *un livre, c'est d'abord un texte. Hors de ce que prétend ou manifeste le texte, rien n'est prétendu ou manifesté* » déclare-t-il ainsi d'emblée.

D'après lui, les symboles dans *Vol de nuit* instituent un sens totalitaire dont « *l'impérialisme réduit le monde à la pauvreté d'un sens exclusif* ».

« Apparaît ici l'une des deux raisons du succès rapide d'un livre comme *Vol de nuit*. [C']est cette domination absolue d'un sens. Soumise à ce sens exclusif, chaque scène se voit contrainte en quelque manière, de l'illustrer. Au bout de quelques pages, le lecteur assuré de ce sens n'en rencontre plus que des illustrations. S'il comprend si bien le livre, c'est que le livre s'obstine à lui redire, au fond, ce qu'il sait déjà. Tout porte à croire qu'une redondance fondamentale montée en événements adroitement suspendus n'est pas étrangère au succès excessif de certains ouvrages ».

¹ GALEMBERT (de), Laurent, entretien, in *Newzy*, N° 49, décembre 2009 - janvier 2010, p. 24.

² GALEMBERT (de), Laurent, *Le sacré et son expression chez Saint Exupéry*, Lille III, A.N.R.T., 2006.

³ RICARDOU, Jean, « *Une prose et ses implications* », in *Saint Exupéry en procès*, Paris, Belfond, 1967, p. 197 sq.

Ricardou s'est en particulier intéressé à l'évocation des étoiles dans *Vol de nuit*. Il en a repéré vingt-sept occurrences, qu'il a classées en deux groupes : d'une part, la description, qui est un procédé progressif, opérant par synthèse, pour constituer un objet précis mais de sens diffus, et, d'autre part, la métaphore, qui, au contraire, est un instantané et représente un objet diffus et vague mais dont le sens est suggéré et donc plus précis ; sur ces vingt-sept occurrences, dix-neuf – écrasante majorité – sont des métaphores. Ricardou distingue ensuite deux types de métaphores : d'un côté, les métaphores relatives, c'est-à-dire où le rapprochement est le fait d'un personnage du roman (c'est une projection), et, de l'autre côté, les métaphores dites absolues – plus arbitraires – car le rapprochement y est le fait du romancier et s'effectue donc de façon extérieure au roman. Toutes ici sont relatives, constate-t-il.

Mais, quoique relatives, elles conservent cependant un « *sens hégémonique* » ; en effet, celui-ci, loin d'être contingent, alors que chaque chose est polyvalente et que donc les étoiles devraient recevoir les sens les plus divers, celui-ci reste univoque – les étoiles étant toujours associées à l'action dont elles deviennent les complices : « *Alors la jeune femme se recouchait, rassurée par cette lune et ces étoiles, ces milliers de présences autour de son mari* »¹.

Cette unanimité des projections du sens des étoiles fait alors d'elles l'emblème de l'action ; elle les fait passer de la métaphore au symbole :

« *Dans la mesure où ils sont divers les sens métaphoriques d'un même objet assurent qu'ils ne sont que contingentes projections. Mais s'il leur advient de concorder, leur unanimité tend alors à prouver que cet accord se fonde sur un sens constitutif de l'objet. Dès lors porteur d'un sens inaltérable, l'objet devient un symbole* ».

D'ailleurs, Rivière en parle comme d'un signe : « *Cette étoile est un signe* ». Ainsi s'effectue un retournement. De l'objet passif de la métaphore récepteur d'un sens projeté, on passe à l'objet actif du symbole émetteur d'un sens. Or, peu à peu, ce phénomène s'étend à tout le roman que contamine la symbolique de l'étoile ; Ricardou parle d'une « *symbolisation en chaîne* » : « *On transbordait dans l'avion d'Europe les sacs transmis d'Asuncion, et le pilote, toujours immobile, la tête renversée, la nuque contre la carlingue, regardait les étoiles. Il sentait naître en lui un pouvoir immense et un plaisir puissant lui vint* ».

« *Le processus s'est donc déroulé selon trois stades. De la métaphore relative qui, projetant un sens, respecte la polyvalence de l'objet, on est passé au symbole qui réduit l'objet à une signification monovalente. Puis, par la symbolisation progressive qu'il institue, le symbole a soumis à son sens totalitaire les objets voisins et, à la limite, l'espace entier. Nous avons assisté à l'impérialisme d'une signification* ».

¹ *Vol de nuit* (chapitre XIV), in *Oeuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1994, p. 149.

Et Ricardou de conclure sans nuance et sans mesure :

« *Effacement essentiel des ‘choses’, pauvreté rassurante d’un sens impérialiste, mystification d’une réponse sophistiquée, telles sont les implications majeures de cet usage exupérien de la métaphore. C’est pourquoi loin de partager l’approbation de Gide, la recherche romanesque actuelle récuse formellement, sur une pièce semblable, la prose de Saint Exupéry* ».

On ne rétorquera pas par charité à Ricardou que son analyse, assise sur la seule étude des étoiles, procède elle aussi d’un sens impérialiste : d’une remarque particulière, il tire une conclusion générale et réduit son analyse à la pauvreté rassurante d’un seul aspect du texte. C’est pourquoi, loin de la partager, nous la récusons formellement sur une pièce semblable.

La branche thématique

D’autres critiques se sont intéressés à la dimension symbolique de l’œuvre de Saint Exupéry et ont développé des interprétations radicalement opposées à celle de Ricardou.

Ainsi celle d’Yves le Hir dans *Fantaisie et mystique dans Le Petit Prince de Saint Exupéry*¹, qui, dans une perspective bachelardienne, recèle une suggestive évocation des trésors poétiques et philosophiques du *Petit Prince*. On regrettera cependant la traduction religieuse systématique du symbolisme des images du conte (cf. *supra* sur la lecture religieuse).

Il nous faut également citer la lecture ésotérique qu’Yves Monin fait du *Petit Prince*², eu égard au succès considérable rencontré, bien que celle-ci procède d’un contresens majeur. Monin cherche en effet à disséquer le texte comme un traité de sagesse ésotérique : la poésie s’efface alors devant le symbole. Le serpent ne représente-t-il pas le « *sens initiatique de la quête ésotérique et de l’ouverture sur l’autre monde* », puisque c’est ainsi que le présente le *Dictionnaire des symboles* ? Comme rien ne prouve que Saint Exupéry ait bien lu ce fameux Sésame – dont use pourtant Monin pour le décoder – on est en droit de préférer à ce symbolisme désincarné et abstrait, à ce serpent des philosophes et des savants, le serpent sensible au cœur, celui d’Abraham, d’Isaac et de Jacob – celui du livre de la « *Genèse* » de la Bible .

¹ LE HIR, Yves, *Fantaisie et mystique dans Le Petit Prince de Saint Exupéry*, Paris, Éditions Nizet, 1954.

² MONIN, Yves, *L’ésotérisme du Petit Prince*, Paris, Éditions Nizet, 1989.

Ce genre d'analyse devient d'ailleurs rapidement risible dès lors que l'on aborde des symboles plus exotiques – tels que le baobab ou le volcan – qui ne figurent plus dans le *Dictionnaire des symboles* : l'auteur reconnaît ainsi n'avoir « *pas fait appel, dans ce chapitre, au symbolisme traditionnel. Le baobab, en dépit de nos recherches, nous ne l'avons vu mentionné qu'une unique fois dans le dictionnaire des symboles* »¹ : le baobab devient alors le support d'une abstraction psychologique (les mauvaises habitudes, qui seraient tenaces...).

Quant au volcan, il s'agirait du feu vital, en vertu d'un symbolisme bouddhiste bien éloigné de l'univers du petit prince : « *Il nous serait d'autre part aisé de découvrir dans les enseignements bouddhistes l'équivalent de ce "ramonage" conseillé par le petit prince* »¹.

Cette lecture desséchante et désenchantée, qui se réduit à décoder – de travers de surcroît ! – les symboles du *Petit Prince* ignore les apports de Denis Boissier, qui pense avoir retrouvé, dans le *Patachou petit garçon* de Tristan Derème², paru en 1930, l'oeuvre source dont Saint Exupéry se serait inspiré, dans la mesure où ce livre comporte plusieurs éléments communs, comme le chasseur au chapeau pointu ou le développement à propos des éléphants³.



Denis Boissier est moins convaincant en revanche en ce qui concerne la présence des étoiles : faut-il vraiment l'attribuer au fait que des étoiles figurent également dans *Patachou petit garçon*, alors qu'il s'agit d'un élément relativement banal et répandu dans la littérature ? Saint Exupéry a-t-il réellement eu besoin de lire *Patachou petit garçon* pour y songer ?

Même si ces rapprochements sont parfois un peu excessifs, cette découverte présente au moins le mérite d'éviter d'aller rechercher le sens du *Petit Prince* dans la mythologie bouddhiste et de décontextualiser ainsi l'oeuvre qu'on prétend éclairer, au risque du contresens.

¹ Yves MONIN, *L'Ésotérisme du Petit Prince de Saint Exupéry*, Paris, Nizet, 1965, pp. 59 et 62.

² Tristan DERÈME, *Patachou petit garçon*, Paris, Éditions G & L, 1930.

³ Denis BOISSIER, « *Saint Exupéry et Tristan Derème : l'origine du Petit Prince* », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, N°4, juillet-août 1997, pp. 622-648.

IV / Le renouveau critique

La critique génétique

À la différence du structuralisme dont elle provient, la critique génétique brise la clôture du texte sur lui-même. Elle consiste en effet en un travail sur les manuscrits, les brouillons, les avant-textes, bref opère un déplacement de l'objet d'étude en ce qu'elle ne s'intéresse pas tant au texte publié qu'aux documents préparatoires qui ont permis son élaboration et qu'elle révèle en ceci le travail créateur de l'écrivain. Celle-ci n'a donc pas pour seul but d'établir les différentes variantes, le texte définitif ou encore de découvrir les inédits, elle recèle également une visée herméneutique : à travers l'étude du travail de l'auteur, elle cherche à en éclairer les enjeux esthétiques et revient ainsi au texte lui-même.

En ce sens, comme tout travail d'édition, la refonte dans la Bibliothèque de la Pléiade, par MM. Autrand et Quesnel et M^{mes} Bounin et Gerbod, des oeuvres complètes de Saint Exupéry¹, accompagnées d'un appareil critique, a relevé de la critique génétique (cf. *infra*).

De même en ce qui concerne les reproductions de nombreux fac-similés et inédits qui se multiplient ces dernières années, soit qu'ils proviennent de l'héritage familial non encore exploité jusqu'à présent comme *Les plus beaux manuscrits de Saint Exupéry* publié en 2003 par Nathalie des Vallières² ou encore *Dessins : Aquarelles, plumes, pastels et crayons*³ et surtout *Manon danseuse*⁴ respectivement publiés en 2006 et 2007 par Alban Cerisier, soit qu'ils proviennent des documents laissés à Consuelo comme *La mémoire du Petit Prince : Antoine de Saint Exupéry, Le journal d'une vie*⁵ de Jean-Pierre Guéno publié en 2010.

Ces publications présentent l'intérêt de permettre à un large public d'accéder à des documents d'une richesse iconographique incomparable (photos, dessins et inédits), qui n'étaient jusqu'alors connus que des chercheurs et de ceux ayant réussi à se procurer l'édition du fameux *Album Saint Exupéry*⁶, publié hors commerce en 1996 par la Bibliothèque de la Pléiade.

¹ AUTRAND, Michel (dir.), *Oeuvres complètes I et II*, Paris, Gallimard, 1994-1999.

² VALLIERES (DES), Nathalie, *Les plus beaux manuscrits de Saint Exupéry*, Paris, Éditions de la Martinière, 2003.

³ CERISIER, Alban, *Dessins : Aquarelles, plumes, pastels et crayons*, Paris, Gallimard, 2006.

⁴ CERISIER, Alban, *Manon danseuse et autres textes inédits*, Paris, Gallimard, 2007.

⁵ GUENO, Jean-Pierre, *La mémoire du Petit Prince : Antoine de Saint Exupéry, Le journal d'une vie*, 2010.

⁶ AGAY (d'), Frédéric (dir.), *Album*, Paris, Gallimard, 1996 (documents réunis et présentés par Frédéric d'Agay).

Cette orientation génétique de la critique s'est accompagnée de la (re)découverte de l'oeuvre cinématographique de Saint Exupéry, comme le montre notamment la publication dans l'édition de la Pléiade de ses nombreux scénarii : dans « *ces scénarios, qui sont pour le cinéma ce que sont les avant-textes pour la littérature, l'auteur exprime sans les contrôler les thèmes profonds de sa vie intérieure* »¹.

Si Saint Exupéry fut tenté par le cinéma, à l'exception du film *Anne-Marie*, réalisé par Raymond Bernard (1935) et qui connut un grand succès populaire, aucun autre projet n'aboutit. Mais c'est précisément ce qui les rend d'autant plus intéressants : « *Il faut distinguer les scénarios des scripts de films projetés à l'écran. Les premiers sont beaucoup plus intéressants à étudier, car, sous leur forme inachevée, parfois presque illisibles, et lacunaires, ils traduisent avec immédiateté les intentions subconscientes de Saint Exupéry* ».

Ainsi découvre-t-on d'autres aspects insoupçonnés de sa personnalité et « *Christian Janicot lui-même, dans sa Préface, souligne que l'univers d'Igor est « aux antipodes de l'univers romanesque que l'on attribue à l'auteur du Petit prince* » : « *L'histoire est noire, peuplée de gangsters et de prostituées, et commence dans les bas-fonds de Rio pour se poursuivre dans les soutes d'un paquebot frappé par une épidémie de peste* »².

Dans le CD audio intitulé *Saint Exupéry raconte Terre des hommes à Jean Renoir*³ (désormais indisponible, mais heureusement retranscrit par Alban Cerisier⁴), on découvre également – au cours des 67 minutes que dure l'enregistrement sonore (sur disques pour gramophone) – comment Saint Exupéry envisageait l'adaptation de *Terre des hommes* par le cinéaste, rencontré en 1940 sur le paquebot Siboney à bord duquel tous deux gagnaient New-York.

Mais, à cette approche externe, qui consiste en la découverte de nouveaux éléments permettant une meilleure compréhension du travail de l'écrivain (étude des brouillons, nouveaux manuscrits), peut se surajouter une approche interne, à l'intérieur des textes eux-mêmes, qui révèle tout autant le travail de Saint Exupéry et la genèse de certaines de ses oeuvres.

À cet égard, le rapport qu'entretient *Terre des hommes* avec *Le Petit Prince* est particulièrement éloquent et l'on ne peut que s'étonner des échos qu'on perçoit dans les deux oeuvres.

¹ BOUNIN, Paule, « *L'oeuvre cinématographique de Saint Exupéry* », in *Études littéraires*, vol. 33, N° 2, 2001, pp 113-124.

² JANICOT, Christian, *Anthologie du cinéma invisible*, Paris, Arte éditions - Éditions Jean-Michel Place, 1995, p. 8.

³ *Saint Exupéry raconte Terre des hommes à Jean Renoir*, Gallimard, 1999

⁴ CERISIER, Alban, *Cher Jean Renoir : Projet de film enregistré en 1941 d'après « Terre des hommes »*, Paris, Gallimard, 1999.

Si, vers 1930, dans ses lettres à sa mère, Pierre Chevrier, Léon Werth et d'autres encore, apparaît un étrange petit bonhomme dont la présence devient de plus en plus fréquente et qui finira peu à peu par devenir le petit prince, c'est dans *Terre des hommes* en revanche que pré-existent la plupart des grands thèmes du *Petit Prince* :



Croquis extraits d'une lettre adressée à Sylvia Hamilton¹.

On y trouve le cadre commun du désert bien sûr et l'épisode de l'accident déjà évoqué. Comme le note Thierry Spas, dans sa communication « *Saint Exupéry ou la révélation du désert* »², le désert représente le lieu privilégié où l'homme se retrouve face à lui-même et l'apparition soudaine d'un Berbère – à l'image du genre humain – est pareille à celle du petit prince.

Le discours du renard qui insiste sur la notion de responsabilité (« *Tu es responsable de ta rose* »), rejoint celui sur Guillaumet : « *Sa grandeur, c'est de se sentir responsable. Responsable de lui, du courrier, des camarades qui espèrent. [...] Responsable un peu du destin des hommes, dans la mesure de son travail. [...] Etre homme, c'est précisément être responsable* »³.

Enfin, il ne fait pas de doute que le « *Mozart assassiné* » par « *la machine à emboutir* » dans *Terre des hommes* soit un blondinet ressemblant étrangement au petit prince :

« *Je m'assis en face d'un couple. Entre l'homme et la femme, l'enfant, tant bien que mal, avait fait son creux, et il dormait. Mais il se retourna dans le sommeil, et son visage m'apparut sous la veilleuse. Ah ! quel adorable visage ! Il était né de ce couple-là une sorte de **fruit doré**. Il était né de ces lourdes hardes cette réussite de charme et de grâce. Je me penchai sur ce front lisse, sur cette douce moue des lèvres, et je me dis 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, entouré, cultivé, que ne saurait-il devenir ! Quand il naît par mutation dans les jardins **une rose nouvelle**, voilà tous les jardiniers qui s'émeuvent. On isole la rose, on cultive la rose, on la favorise* »⁴.

Si *Terre des hommes* constitue la genèse du *Petit Prince*, celui-ci est le prolongement et la version poétique des enseignements contenus dans *Terre des hommes*.

¹ *Correspondance* (« *Lettre à Sylvie Hamilton* »), in *Oeuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 1999, pp. 928 et 929.

² GRAVE, Jaël (dir.), *L'imaginaire du désert au XX^{ème} siècle*, Paris, L'Harmattan, 2009.

³ *Terre des hommes* (chapitre II-2), in *Oeuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1994, p. 196

⁴ *Terre des hommes* (chapitre VIII-4), in *Oeuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1994, p. 284. Nous soulignons.

Le renouveau japonais

C'est du côté du pays du soleil levant qu'est peut-être en train d'émerger l'aube d'une nouvelle génération de chercheurs et de critiques, pays où l'engouement pour Saint Exupéry – essentiellement au travers du *Petit Prince*, cependant – est impressionnant. Ainsi, dans la revue *Labyrinthe*, Masataka Ishibashi a-t-il pu titrer la communication où il s'intéresse à ce phénomène : « *Qu'est-ce qui arrive au Petit Prince au Japon ?* »¹.

Cette génération s'inscrit dans la continuité de la critique génétique, dans la mesure où elle se livre à un travail de traduction essentiellement philologique. En effet, depuis que *Le Petit Prince* – traduit en 1953 par Arô Naitô dans *Le Prince de l'étoile*, qui faisait jusqu'alors autorité – est tombé dans le domaine public, on assiste à une multiplication des traductions dont la vivacité relance les recherches. Haruhisa Kato, dans son ouvrage *Le Petit Prince à la figure triste*, se penche ainsi sur les difficultés de traduction du *Petit Prince* en japonais.

La controverse entre les traducteurs fait rage : comment rendre au mieux, par exemple, l'idée du « *serpent boa* » ? Rappelons que, lorsque le narrateur parle fort pédagogiquement du « *désert du Sahara* »², il s'agit d'un pléonasme explicatif afin que les enfants ne connaissant pas le Sahara puissent tout de même comprendre son propos ; la mention « *ça représentait un serpent boa qui avalait un fauve* »³, qui ouvre le livre, utilise le même procédé de définition du boa, qu'elle assortit par ailleurs d'un dessin afin que les choses soient bien claires⁴. La traduction traditionnelle, « *Uwabami* », faisant référence à un serpent légendaire japonais a donc été abandonnée par les néo-traducteurs qui lui ont préféré l'équivalent de « *boa* ».

Il faut savoir qu'il existe en japonais deux sortes de registre de langue : un langage considéré comme enfantin et un autre réservé aux adultes. La première traduction, celle d'Arô Naitô en 1953, a été effectuée en langage enfantin, ce qui conditionne l'approche du *Petit Prince* : celui-ci est vu comme un conte pour enfants. Dans *L'Enigme du Petit Prince*, Mino Hiroshi estime que c'est à tort que l'on considère *Le Petit Prince* comme un livre s'adressant aux enfants et il choisit au contraire une traduction dans le registre de langage adulte.

¹ ISHIBASHI, Masataka, « *Qu'est-ce qui arrive au Petit Prince au Japon ?* », in *Labyrinthe*, N° 31, 2008.

² *Le Petit Prince* (chapitre II), in *Oeuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 1999, p. 237.

³ *Le Petit Prince* (chapitre I), in *Oeuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 1999, p. 235.

⁴ GALEMBERT (de), Laurent, *Le sacré et son expression chez Saint Exupéry*, Lille III, A.N.R.T., 2006, p.227.

On le sait, l'exercice de traduction n'est pas un simple exercice linguistique ; il suppose plutôt une analyse préalable de l'oeuvre et une réflexion sur la perspective que l'on souhaite donner au texte à traduire : *Le Petit Prince* est-il un livre écrit pour les adultes ou les enfants¹ ? Mino Hiroshi cherche par une traduction en langage adulte à déceler les significations cachées, les interprétations possibles du *Petit Prince*. Pour lui, les assertions du petit prince sont l'expression d'une philosophie et leur apparente simplicité dissimule, en réalité, un système de pensée complexe, qu'il entend étudier dans son prochain ouvrage à paraître, *Petite encyclopédie du Petit Prince*, qui concernera, nous a-t-il confié, les différents aspects du livre : son contenu, son histoire, sa genèse, son écho, sa diffusion, ses prolongements...

En guise de conclusion (provisoire)...

Au terme de ce panorama critique, de cette critique de la critique, nous espérons avoir montré la vitalité retrouvée de la critique et le foisonnement des axes de recherche des études exupériennes – foisonnement qui n'est que le reflet de la richesse de l'oeuvre exupérienne.

Mais nous espérons surtout avoir montré que ce qui s'impose, c'est le retour aux textes eux-mêmes, tant Saint Exupéry possède ce pouvoir magnétique qui ne manque jamais d'affoler et de dérouter les boussoles critiques :

« Une prose d'un ennui mortel ; un style léché et parfait d'autodidacte : le modern style type des années d'avant-guerre ; la décomposition guindée de la prose gidiennne et du nombre valérien ; une manière toute d'artifices de "bien écrire" et d'écrire "poétique" et "lyrique", que je ne puis souffrir »².

« Saint Exupéry apparaît comme un écrivain de première grandeur. [...] Remarquable est le style de ses livres, d'une harmonie parfaitement naturelle et comme jaillie d'un rare contact de l'homme et du monde : rien ne sent le fabriqué, l'artificiel, la phrase coule avec bonheur »³.

Il faut s'acharner à lire et à relire les textes, car tout le reste n'est que littérature.

Laurent de Galembert ⁽⁴⁾

¹ GALEMBERT (de), Laurent, *La grandeur du Petit Prince, approche générique, Le Manuscrit*, Paris, 2002.

² CAU, Jean, *Saint Exupéry en procès*, Paris, Belfond, 1967.

³ TAVERNIER, René, *Confluences* N° 12-14, 1947.

⁴ Laurent de Galembert est professeur agrégé et docteur ès lettres. Il a consacré sa thèse de doctorat au sacré et à son expression chez Saint Exupéry. Il enseigne actuellement au lycée, en classes préparatoires et à l'université.