

## ***Terre des Hommes de Saint-Exupéry: la conquête d'un nouvel espace***

MARIA DE JESUS CABRAL

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

Antoine de Saint-Exupéry<sup>1</sup>.

Dans les itinéraires de l'écrivain, la publication de *Terre des Hommes*, en 1939, constitue une sorte de retour littéraire, huit ans après le succès de *Vol de Nuit*<sup>2</sup>. Dans *Les cinq visages de Saint-Exupéry*, M. Péliissier rappelle comment André Gide, à l'époque traducteur de Conrad, aurait inspiré à son ami l'agencement esthétique du nouveau roman:

*«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>3</sup>.*

Le chef de file 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>4</sup>.*

Péliissier souligne par ailleurs le lien entre *Terre des Hommes* et la production postérieure:

---

<sup>1</sup> *Un sens à la vie* (1956), 1994, 256.

<sup>2</sup> En pleine période de consécration littéraire, Saint-Exupéry se débat en effet contre une crise d'impuissance créatrice dont rend compte Emmanuel Chadeau, son plus récent biographe: *«Le jeune romancier certes, écrit /.../ il est en recherche. Il griffonne beaucoup, mais peu de choses sont publiables jusqu'en 1935, ou données par lui à publier»* (CHADEAU, E., (1994) 202).

<sup>3</sup> PELISSIER, M. (1951) 68.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

«Dès Terre des Hommes apparaît la structure qui continuera désormais dans *Pilote de Guerre* et dans *Lettre à un Otage: un récit ou (des récits) commentés, prétextes à méditations ou à rappels de souvenirs*»<sup>5</sup>.

*Terre des Hommes* tire en effet parti de diverses expériences vécues par Saint-Exupéry et s'étirant sur un délai de plus de dix ans. La plupart des épisodes ont été puisés directement dans ses aventures: l'entrée à Latécoère, en 1926, à l'époque des premiers convoys 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 ou ses expériences de reporter pour *Paris-Soir*, en Russie ou sur le front de la guerre civile d'Espagne, en 1936. Mais ce qui importe c'est la transposition littéraire qu'en donne l'écrivain. 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 ou même dans l'Histoire de l'époque – l'auteur les a rassemblés dans l'oeuvre en créant une oeuvre profondément originale par son hybridisme narratif et discursif. Comme nous allons essayer de le montrer par la suite, le texte de *Terre des Hommes* entremêle récits, souvenirs et réflexions admirablement liés à une structure d'ensemble par la présence discursive et méta-discursive du narrateur qui les organise en un tout signifiant. Clarifions notre propos: ayant vécu, en tant qu'aviateur, une expérience 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, soit l'«*ensemble de principes esthétiques qui guident un écrivain dans son oeuvre*»<sup>6</sup>, c'est-à-dire cette gamme de dispositifs stylistiques, thématiques et narratifs qui font l'être du texte ou, pour prendre la formulation de Gérard Genette dans *Fiction et Diction*<sup>7</sup>, sa «*littérarité constitutive*». Intégrant différentes perspectives d'analyse qui s'inscrivent dans le prolongement de recherches plus ou moins actuelles en théorie et esthétique romanesque, de la sémiotique à la narratologie, le présent travail propose une étude de la nature constitutive de *Terre des Hommes*, en deçà et au-delà des pré-

---

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> ANGENOT (1979) 155.

<sup>7</sup> GENETTE (1991) 32.

déterminismes biographiques dont les oeuvres de Saint-Exupéry ont souvent été objet.

On peut déceler, dès *l'incipit* de *Terre des Hommes* de précieuses informations non seulement sur l'*histoire* – c'est-à-dire la matière du récit proprement dite – 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»<sup>8</sup>.

La narration débute à la première personne, le narrateur optant pour une évocation rétrospective. Les noms propres de lieux, la mention d'une date, associés aux déictiques *ce/je* fournissent un encadrement spatio-temporel au récit et permettent de repérer une instance énonciatrice qui vient authentifier celui-là, tout en s'en décalant spatio-temporellement. Suivant la terminologie narratologique genettienne, nous sommes en présence d'une narration homodiégétique ultérieure<sup>9</sup>. La fonction testimoniale<sup>10</sup> est parfaitement assumée étant donné que l'instance narratrice s'est fondue dans celle du témoin; l'événement passé est donc rappelé par l'écriture, réabsorbé dans l'univers *fictionnel* de l'oeuvre.

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 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». Or, la date '1926' ne fixe pas le temps, puisque, dès la phrase suivante, avec la mention de l'Aéropostale et celle d'Air France (compagnie fondée en 1933), le temps s'étire pendant plusieurs années, suivant un mouvement narratif que Genette désigne de *sommaire* et duquel, comme l'observe l'auteur, «*ressortent*

---

<sup>8</sup>Toutes les références paginales renvoient au livre de la collection "Folio", Gallimard (1994).

<sup>9</sup>GENETTE (1972) 229.

<sup>10</sup>*Ibidem*, 261.

*./.../ la plupart des segments rétrospectifs»<sup>11</sup>*. 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 son apparente 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>12</sup>, renvoient à la subjectivité du locuteur. Leur relevé rend compte de cette présence du sujet du discours et donc d'un narrateur sujet de l'énonciation central, médiatisant les rapports entre le passé et le présent, 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);

<sup>11</sup> *Ibidem*, 130-131.

<sup>12</sup> KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1980). Nous retenons la définition proposée par l'auteur concernant les déictiques: «...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

ou encore, la référence au lapsus mémoriel de l'énonciateur s'incrétant 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 de leur 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 massive du déictique temporel *aujourd'hui*, parfois associé au déictique démonstratif *ce*, rend également compte du surgissement corrélatif de l'écriture:

«Les moteurs, à cette époque-là, n'offraient point la sécurité qu'offrent les moteurs d'aujourd'hui».

L'inclusion de commentaires émis au moment de la narration dévoile encore l'interférence du *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 interrogent la question complexe du statut du narrateur et de ses rapports avec l'auteur. Dans le sillage des thèses avancées par Wladimir Kryszynski dans *Carrefours des Signes* quant au caractère "polytropique" de la voix narrative dans le roman moderne, nous suggérerons d'ores et déjà 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>13</sup>.

Selon Kryszinski, loin d'être un simple "être de papier"<sup>14</sup>, on assiste plutôt à l'hégémonie progressive d'un narrateur «*diseur de l'auteur*»<sup>15</sup>, dans l'aire évolutive du roman moderne. Restons donc un instant sur cette homologie narrateur = auteur, d'après la théorisation qu'en propose ce sémioticien. S'interrogeant 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 diachronique d'une série internationale d'œuvres lui d'en mettre en relief les «*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* dans la mesure où, comme il l'explique, 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>16</sup>. Cette formule de Kryszinski synthétise bien la thèse motrice de son ouvrage:

«*Le système des narrateurs apparents et textuellement constitués renvoie aux systèmes axiologiques des auteurs*»<sup>17</sup>.

---

<sup>13</sup>KRYSINSKI, W. (1981) 132.

<sup>14</sup> Selon la formule de Barthes en 1966, restée célèbre dans le domaine des études littéraires. Cf. BARTHES, R. «Introduction à l'analyse structurale des récits», *Communications*, n° 8 (1966) 19 (cité par Kryszinski, *op. cit.*, 134).

<sup>15</sup> Nous faisons allusion au titre du polémique article de l'auteur, annonçant 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*, (1977) 44-89.

<sup>16</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 Kryszinski «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?» (*op. cit.*, 287).

<sup>17</sup> *Ibidem*, 119.

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 aurait donc, entre l'auteur et le narrateur, une sorte de *protocole* que nous croyons pouvoir formuler ainsi:

- 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 l'auteur veut transmettre à l'instance qui devra accomplir le geste interprétatif du texte, c'est-à-dire le lecteur.

Dans *Terre des Hommes*, les irruptions récurrentes du temps de l'écriture – c'est-à-dire du temps du moment à partir duquel s'organise, comme nous l'avons vu plus haut, le récit – témoignent de la souplesse magistrale dont auteur et narrateur se rejoignent le temps de l'écriture. Mais d'autres procédés encore informent l'omniprésence d'un *je-narrateur*, organisateur des expériences fragmentées d'une vie en les unifiant suivant une démarche créatrice qui le fait forger un espace narratif et discursif *sui generis*.

La narration *analeptique*, telle que nous l'avons dégagée, prend dans *Terre des Hommes* une dynamique de juxtaposition de branches narratives indépendantes, de *chronotopies* différentes<sup>18</sup>, soit résumées, soit détaillées. Sur ce point, la composition du second chapitre, "Les Camarades", par son caractère hybride, en offre un bon exemple, sans que jamais le narrateur n'abdique de son statut de médiateur de la narration.

Nous dégagerons à présent la façon dont se recoupent 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:

---

<sup>18</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*», BAKHTINE (1978) 237.

\* «*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, situé 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 mètre 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).

Notons la sensation de vitesse qui ressort de ce passage, grâce à l'utilisation de 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*” en accentuant la portée épique.

Une ellipse de douze ans – marquée, au niveau de la configuration de la page, par un espace blanc – établit la progression du récit, valorisant encore une fois l’action et l’espace (le survol de l’Atlantique Sud) qui encadrent la disparition du héros:

\* «*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 de Mermoz, à qui les forces de la nature fixaient les limites.

Nous considérerons à présent la définition de la séquence narrative présentée par Jean-Michel Adam en 1990 et reformulée en 1992<sup>19</sup>. Selon cet auteur, le récit est un texte narratif centré sur “*des déroulements chronologiques finalisés*”<sup>20</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>21</sup>.

3. **Transformation des prédicats qui caractérisent le Sujet.**

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>22</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>23</sup>:

---

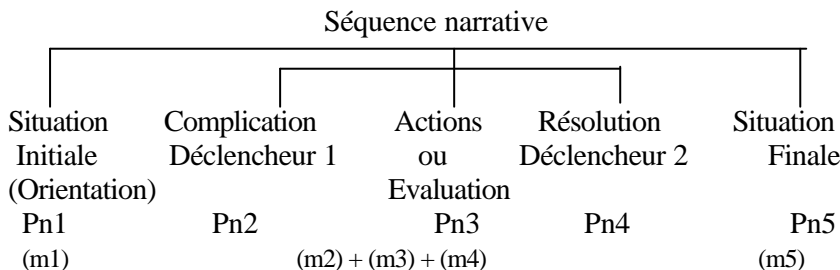
<sup>19</sup> ADAM, J.-M. (1990) 84-105 et ADAM (1992) Chapitre 2: «Le prototype de la séquence narrative».

<sup>20</sup> ADAM (1990) 87.

<sup>21</sup> ADAM (1992) 47.

<sup>22</sup> *Idem*, 49.

<sup>23</sup> *Idem*, 51 et 54 (pour le schéma).



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. 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:



*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 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 ... Aussi, est-il facile d'identifier l'*isotopie*<sup>25</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, principe directeur du premier segment narratif, prélude donc à une série d'occurrences remarquables 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 compagnon.

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.

Essayons à présent de saisir la particularité du mouvement narratif et discursif au sein de ce même chapitre. En étudiant le

---

<sup>25</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», GREIMAS (1970) 188.

rapport entre les énoncés et l'énonciation<sup>26</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 la définition de l'énonciation formulée par Emile Benveniste, soit

«...[la] mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation»<sup>27</sup>

précisant

«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>28</sup>.

Dans ses études de narratologie, 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 la «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>29</sup>. Quant à la voix, elle est liée, selon Genette «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>30</sup>.

Dans le cadre plus spécifique de la sémiotique romanesque, W. Krynski, a postulé la performance exceptionnelle du narrateur-

---

<sup>26</sup> Que ce linguiste a désigné comme la "subjectivité dans le langage", BENVENISTE (1966) 258 et suiv..

<sup>27</sup> in «L'appareil formel de l'énonciation», BENVENISTE (1974) 80.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 88.

<sup>29</sup> GENETTE (1972) 184 et suiv.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 224.

*sémiotique*<sup>31</sup>, «organisateur central de toutes les modalités de la narration»<sup>32</sup> en fonction d'un projet de cognition.

C'est à la lumière de ces notions que nous essaierons de dégager les marques attestant la récurrence de la *voix* du *je-narrateur* faisant irruption dans la narration pour essayer de dégager comment la manipulation de *l'histoire* par son *discours* (en termes benvenistiens) permet la projection d'une axiologie dans le texte ou, en d'autres termes, comment ce que nous avons dénommé hybridisme narratif et discursif manifeste ce que nous désignerons, à la suite de Krysinski de fonction cognitive du geste narratif.

Reprenant le texte, nous vérifierons qu'au segment racontant 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...»* (p.33)

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*).

---

<sup>31</sup> Dont le rapport est ainsi conçu par W. Krysinski, dans le chapitre central de *Carrefours de Signes*, intitulé «Le Narrateur tel qu'en lui même la narration le narre»: " /le narrateur/ 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." (1981) 115-116.

<sup>32</sup> Suivant les termes de W. Krysinski, *op. cit.*, p. 117.

Par cette inclusion, même quand le narrateur s'efface comme personnage, continue-t-il 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 un 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 présent:

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

Dans cette histoire, le narrateur participe déjà 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 l'avons souligné plus haut, attestent la subjectivité 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>33</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:

---

<sup>33</sup> GENETTE (1972) 255.

«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).

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'aventure 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*, procédé 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 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...»*

Remarquons la panoplie de voix qui s'imbriquent dans ce passage, ou, suivant Bakhtine, sa dimension *polyphonique*<sup>34</sup>. Il y a, en effet, toujours l'empreinte du narrateur, sujet de l'énonciation,

---

<sup>34</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*», (1978) 227.

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 encore, bien en évidence, ce *tu*, protagoniste au niveau de l'histoire, interlocuteur, au niveau du *discours*. 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, 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: 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, l'utilisation du présent de l'indicatif s'expliquant par son caractère de "*vérité permanente ou générale*"<sup>35</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!...*

---

<sup>35</sup>BONNARD, H. (1993) 221.

« 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 de 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 retournaï, sans parvenir à le loger dans le sommeil /.../ et, lorsque tu te retournaï pour chercher la paix, alors une procession d'images que tu ne pouvaï retenir, une procession qui s'impataient dans les coulisses, aussitôt se mettaï 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 l'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. Une telle subtilité dans la transition de la conscience du héros à celle du narrateur implique une pratique narrative dépassant l'omniscience du roman traditionnel et que G. Genette a désignée sous la notion de «*polymodalité*»<sup>36</sup>. Celle-ci:

*«...ne caractérise pas seulement le système de focalisation mais /.../ |la| coexistence paradoxale de la plus grande intensité mimétique et d'une*

---

<sup>36</sup> GENETTE(1972) 223 et suiv.

*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>37</sup>.*

Cette polymodalité renvoie à la *voix* de l'auteur-narrateur, telle qu'elle fait irruption dans l'histoire comme dans les pensées mêmes du personnage et montre 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).*

En évoquant le courage, la “*sagesse*” que lui inspira alors l'odyssée de Guillaumet, le narrateur achoppe, progressivement, au moment présent, celui 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* – narrant 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. Mai on le trahirait aussi en célébrant sa modestie. Il se*

---

<sup>37</sup> *Ibidem*, 224.

*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. Etre 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 par 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'épaula l'un à l'autre. On découvre que l'on appartient à la même communauté...» (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 mouvement constant 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 irruptions du narrateur nous semble une perspective trop restrictive. Il nous semble 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 écrivant. Aussi avons-nous suggéré que nous sommes en présence d'un auteur-narrateur qui organise *a posteriori* un ensemble de références dans l'espace personnel de l'écriture, espace de 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». L'auteur y apparaît explicitement en quête d'une réponse à une question de large portée humaniste - «Où loge la vérité de l'homme?» et 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 oublierai-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, dirons-nous, 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 vieillis 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 s'agit plutôt d'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: celle de la réflexion sur la condition de l'homme, ancrée sur le présent et 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 chronotopies 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 - engage enfin la réflexion différée sur la valeur de cette expérience par l'écrivain qui cherche à en expliciter le sens à travers 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. 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»	« <i>C'était en 1926. Je venais d'entrer comme jeune pilote à la Société Latécoère...</i> »
II	31-48	2	«Les Camarades»	« <i>Quelques camarades, dont Mermoz, fondèrent la ligne française de Casablanca à Dakar, à travers le Sahara insoumis</i> »
III	49-53	---	«L'avion»	« <i>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...</i> »
IV	54-66	4	«L'avion et la Planète»	« <i>L'avion est une machine sans doute, mais quel instrument d'analyse !</i> »
V	67-74	---	«Oasis»	« <i>Je vous ai tant parlé du désert, qu'avant d'en parler encore, j'aimerais décrire une oasis</i> »
VI	75-109	7	«Dans le Désert»	« <i>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</i> »
VII	110-157	7	«Au centre du Désert »	« <i>En abordant la Méditerranée, j'ai rencontré des nuages bas »</i> »
VIII	158-182	4	«Les Hommes»	« <i>Une fois de plus, j'ai côtoyé une vérité que je n'ai pas comprise</i> »

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 quarante sept – 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, 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 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, 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*», qui ouvrent le 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:

*«L'avion n'est pas un but: c'est un outil. Un outil comme la charrue»*(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>38</sup>.

---

<sup>38</sup>ADAM, (1992) 104.

On peut, en effet, dégager de tout ce chapitre un mouvement argumentatif d'ordre "régressif"<sup>39</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 comme :

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

outre 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*» (p.50).

Ainsi, ce chapitre surgit-il au moment décisif où 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. Dans sa globalité, ce chapitre entretient un rapport explicatif - une sorte de "boucle explicative"<sup>40</sup> - vis-à-vis des deux précédents, de type narratif.

*La liaison avec le chapitre suivant, «L'avion et la planète», se fait par la reprise de la même thématique. Le narrateur y révèle la nouvelle perception du «visage de la terre» sous une optique aéronautique, dans un texte déjà nettement explicatif. Suivant toujours la typologie proposée par J-M. 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>41</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 :

<sup>39</sup>Idem, p.115.

<sup>40</sup>Notion que nous empruntons à Anne Leclaire-Halté, d'après son article «Explication et récit dans les textes de fiction», in *Pratiques*, n° 67, 1990.

<sup>41</sup>ADAM, J.-M. (1992) 129-130.

?? (**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>42</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).

(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* »

présentant elliptiquement les éléments introducteurs types d'une séquence descriptive<sup>43</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.

<sup>42</sup> « *Forme particulière d'explication* », selon Adam, *op. cit.*, 129.

<sup>43</sup> D'après ADAM et PETITJEAN (1989).

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 qui gagne peu à peu une dimension symbolique. Le narrateur raconte un atterrissage forcé, une nuit, en Argentine, lors d'un raid aérien, l'hospitalité reçue 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).*

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 racontant l'aventure vécue en recourant aux éléments 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 clair 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 le contraste suivant: la femme, fascinante par sa beauté est aussi mystérieuse, voire maléfique, comme le suggère l'image des vipères, frôlant les mollets du héros.

Cette oasis, finalement, peut en elle-même symboliser la dualité féminine. Il faut mentionner 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, peut lui proposer un moment de répit dans la "traversée" du texte, avant les trois derniers chapitres, nettement plus longs et de composition interne également plus complexe.

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 que ce chapitre **VII**, le plus long de l'oeuvre, est le seul qui suive une seule ligne narrative, gardant 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 sauveur, 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...»*

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. Ceci offre déjà une nouvelle perspective de lecture. Cependant, notre lecture a dévoilé la solidarité des unités, voire leur inséparabilité en raison du jeu d'échos qui s'établit entre les chapitres. Qu'en est-il, finalement?

En fait, loin d'être hétérogènes, les différents espaces se combinent, grâce à l'omniprésence du 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>44</sup>, ouvert à de multiples insertions inter- ou auto-textuelles 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 par l'omniprésente 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

---

<sup>44</sup>BAKHTINE, M. (1978).441.

par la référence aux expériences vécues par le 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, ou accompagnant la guerre en Espagne, d'autres sur les accords de Munich, publiés entre 1935 et 1938 dans des journaux de l'époque, tels que *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?»  $\approx$  **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...»  $\approx$  **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 autodiégétique, 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.

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>45</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*».

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 le roman, à l'instar de la numérotation des fragments, fait ressortir la discontinuité de l'acheminement narratif.

Un autre exemple clarifiera le procédé. Le segment 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 une séquence dialogale, située sur un autre espace-temps:

«*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*).

---

<sup>45</sup>GENETTE (1972) 261-263.

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 récuse tout ordre chronologique. Le lien entre ces différents foyers narratifs et spatio-temporels se fait au rythme des mouvements de la mémoire 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 en cette fin des années trente, période singulièrement troublée de l'Histoire:

«... 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 aussi une certaine vision du monde. Cette saisie d'une réalité immense et contradictoire ne pouvait se couler dans le moule traditionnel des conventions romanesques.

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, descriptions – sans jamais perdre les bribes de la narration.

Bien que *Terre des Hommes* ait été reçu comme un roman – le livre obtient, peu de temps après sa publication, le «Grand prix du Roman de L'Académie», et il a ainsi été reçu, par des générations successives de lecteurs, avec des sensibilités différentes – la fusion de différents types de textes et de discours font bien de cette oeuvre, publiée en 1939, un «roman» écrit en marge des conventions 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 – tendance vers laquelle a penché une certaine tradition romanesque –, mais ce sont des éléments que le narrateur, dans son affrontement à la narration, utilise, déplace, entrecoupe, forgeant, par ce geste, un espace romanesque *sui*

*generis*. S'affranchissant de certaines règles plus ou moins implicites au genre, *Terre des Hommes* échappe aux cadres qui permettent habituellement de le définir. Ainsi, appliqué à l'étude de cette oeuvre, le terme *espace* dépasse la dimension thématique, voire de point de vue et en acquiert une autre, allégorique celle-là: le déchiffrement d'un «nouvel espace» romanesque, à travers l'écriture.

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 /.../ par le fait que l'acte verbal est un acte sémiotique complexe»<sup>46</sup>. Aussi terme de notre parcours, retiendrons-nous la suivante réflexion de Schaeffer, qui formule, d'un point de vue théorique, ce que nous pensons avoir mis en relief à travers la présente analyse 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>47</sup>.

Ce qui constitue en même temps une invitation à « lever le chapeau »<sup>48</sup> de nos préjugés vis-à-vis des œuvres de certains écrivains comme Saint-Exupéry, dont on se détourne de quérir la profondeur et la complexité, parce qu'elles se laissent «comprendre» au premier abord. A notre avis, l'œuvre de cet écrivain dont on commémore, cette année, une nouvelle éphéméride, suscite, par sa dimension *fictionnelle*, de nouvelles lectures. C'est là le meilleur hommage qu'on puisse lui rendre

---

<sup>46</sup> SCHAEFFER, J.-M. (1989) 116.

<sup>47</sup> *Idem*, 130.

<sup>48</sup> Nous prenons à notre usage l'image du « faux chapeau » - il s'agit, en fait, d'un boa digérant un éléphant – du premier chapitre du célèbre *Petit Prince*, qui peut donc constituer une sorte d'idéogramme de l'œuvre globale.

## BIBLIOGRAPHIE

- 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) *Éléments de Linguistique textuelle - Théorie et pratique de l'analyse textuelle*. Liège, Mardaga.
- ADAM. Jean-Michel (1992) *Les textes, types et prototypes*. Paris, Nathan.
- ANGENOT, Marc (1979) *Glossaire pratique de la critique contemporaine*. Ville-la-Salle, Hurtubise.
- BAKHITINE, Mikhaïl (1978) *Esthétique et théorie du roman* (trad. franç.). Paris, Gallimard.
- BENVENISTE, Emile (1966/1974) *Problèmes de linguistique générale*, 1, 2. Paris, Gallimard.
- BONNARD, Henri (1993) *Code du français courant*. Paris, Magnard.
- CHADEAU, Emmanuel (1994) *Saint-Exupéry*. Paris, Plon.
- CHADEAU, Emmanuel (1994) *Le siècle de l'aviation*. Paris, Fayard.
- CHAMBRE, René (1980) *Histoire de l'aviation*. Paris, Flammarion.
- GIDE, André (1954) *Journal -1939-1949*. Paris, Gallimard, Coll. « La Pléiade ».
- GENETTE, Gérard. (1972) *Figures III*. 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».
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1980) *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*. Paris, Armand Colin.
- KRYSINSKI, Wladimir (1977) «The Narrator as a Sayer of the Author», *Strumenti Critici - Rivista quadrimestrale di cultura e critica letteraria*, n°. 32-33.
- 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.
- RICARDOU, Jean (1967) *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, Coll. "Tel Quel".
- SAINT-EXUPÉRY, A (1956) *Un sens à la vie*. Paris, Gallimard, 1994.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1989) *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* Paris, Seuil.
- VERCIER, Bruno (1971) *Les critiques de notre temps et Saint-Exupéry*. Paris, Garnier.