



5-2013

Configurations spatiales dans Terre des Hommes et Le Petit Prince d'Antoine de Saint-Exupéry

Annelise Bright

Annelise Bright, ipopescu@utk.edu

Recommended Citation

Bright, Annelise, "Configurations spatiales dans Terre des Hommes et Le Petit Prince d'Antoine de Saint-Exupéry." Master's Thesis, University of Tennessee, 2013.

https://trace.tennessee.edu/utk_gradthes/1596

This Thesis is brought to you for free and open access by the Graduate School at Trace: Tennessee Research and Creative Exchange. It has been accepted for inclusion in Masters Theses by an authorized administrator of Trace: Tennessee Research and Creative Exchange. For more information, please contact trace@utk.edu.

To the Graduate Council:

I am submitting herewith a thesis written by Annelise Bright entitled "Configurations spatiales dans Terre des Hommes et Le Petit Prince d'Antoine de Saint-Exupéry." I have examined the final electronic copy of this thesis for form and content and recommend that it be accepted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts, with a major in Modern Foreign Languages.

John B. Romeiser, Major Professor

We have read this thesis and recommend its acceptance:

Mary McAplin, Katherine Kong

Accepted for the Council:

Dixie L. Thompson

Vice Provost and Dean of the Graduate School

(Original signatures are on file with official student records.)

Configurations spatiales dans *Terre des Hommes* et *Le Petit Prince*

d'Antoine de Saint-Exupéry

A Thesis Presented for the

Master of Arts

Degree

The University of Tennessee, Knoxville

Annelise Bright

May 2013

Copyright © 2013 by Annelise Bright

All rights reserved.

REMERCIEMENTS

Dans cet espace privilégié je tiens à remercier tous ceux qui m'ont accompagnée à travers ce voyage de recherche.

Je remercie infiniment tous mes professeurs de l'Université de Knoxville qui ont été présents et sont descendus « à l'heure des fontaines » pour nous « donner à boire de cette eau qui est « bonne pour le cœur, comme un cadeau. »

Je les remercie d'avoir accepté d'être des « jardiniers » dans le sens que Saint-Exupéry a donné à ce mot, d'avoir permis qu' « un jour soit différent des autres jours, une heure des autres heures » d'avoir mis « un peu de soleil dans l'eau froide » et d'avoir réveillé les puits du désert. Je remercie particulièrement à Dr. Romeiser, le fin érudit, l'humaniste, qui nous a fait voir « avec le cœur » et dont l'enseignement nous a permis de découvrir que « l'essentiel est invisible pour les yeux. »

Je remercie aussi ma mère, Susanne, professeur de français, qui a permis mon premier contact avec la richesse de la langue et de la littérature française, et qui nous fait en ce moment un grand sourire parmi les étoiles.

Je remercie également tous ceux qui m'ont encouragée dans mon travail de recherche et qui ont été pour moi « comme une fontaine dans le désert. »

ABSTRACT

Saint-Exupery asserts that man's empire is the interior. In lieu of this assertion, we aim to delimit certain spaces of the intimate geography of the writer. The first level of this study thus consists of identifying the spatial configurations which organize the two major works of maturity belonging to Antoine de Saint-Exupery, Terre des hommes and Le Petit Prince.

We consider the spatial configuration a vast field, a constellation rich in referential diversification to which belong multiple intimate spaces.

The second level consists of detailing the intimate spaces belonging to this spatial configuration. From the tremendous density of Saint-Exupery's work, I identified certain structures with symbolic and universal value, symbols hidden sometimes in the shadows of the most simple gestures, objects, or elements.

The scope of this approach is to observe to what extent the functionality of these intimate spaces is efficient for revealing the landscape of a writer's secret world.

In this work I referred to the Saint-Exupery's work ensemble using excerpts from his novels, notebooks and letters or correspondence, because a part of an artist's creation cannot be considered and examined except in the contextual assembly of the entire work.

TABLE DES MATIERES

EN GUISE D'OUVERTURE.....	1
PREMIER CHAPITRE ~ L'ESPACE	8
DEUXIEME CHAPITRE ~ LA CONFIGURATION SPATIALE DU CHEMIN	14
DEUXIEME CHAPITRE ~ PREMIERE PARTIE ~ LE VOL	15
DEUXIEME CHAPITRE ~ DEUXIEME PARTIE ~ LA CAVERNE	23
DEUXIEME CHAPITRE ~ TROISIEME PARTIE ~ LA MAISON	33
DEUXIEME CHAPITRE ~ QUATRIEME PARTIE ~ LA MONTAGNE	43
DEUXIEME CHAPITRE ~ QUATRIEME PARTIE ~ L'ETOILE	53
TROISIEME CHAPITRE ~LA CONFIGURATION SPATIALE DU DESERT.....	60
TROISIEME CHAPITRE ~ PREMIERE PARTIE ~ L'ESPACE DE L'AMITIE	63
TROISIEME CHAPITRE ~ DEUXIEME PARTIE ~ L'ESPACE DE LA FONTAINE	80
TROISIEME CHAPITRE ~ TROISIEME PARTIE ~ L'ESPACE DE L'ENFANCE.....	86
QUATRIEME CHAPITRE ~ SYMBOLISME DES NOMBRES ET MYTHE COSMOLOGIQUE	93
QUATRIEME CHAPITRE ~ PREMIERE PARTIE ~ LE NOMBRE SIX	95
QUATRIEME CHAPITRE ~ DEUXIEME PARTIE ~ LE NOMBRE SEPT	97
QUATRIEME CHAPITRE ~ TROISIEME PARTIE ~ LE NOMBRE HUIT	102
CINQUIEME CHAPITRE ~ LE PERSONNAGE ET LES CONFIGURATIONS SPATIALES. A LA RECHERCHE DE L'ESPACE PERDU	103
EN GUISE DE CONCLUSION	107
REFERENCES	109
VITA.....	126

EN GUISE D'OUVERTURE

Romancier, journaliste d'occasion et aviateur français, Antoine de Saint-Exupéry est né avec son siècle. Son œuvre, brève et succincte, comptant seulement sept livres, ne répond plus au simple besoin de narrer une histoire, de mettre en relation des personnages, de proposer des caractères, de décrire un certain milieu social, de rester donc au niveau épisodique ou documentaire. Saint-Exupéry fait partie d'une génération d'écrivains qui a tracé de nouvelles directions dans la littérature du XXe siècle. La rupture avec le roman du XIXe siècle s'exprime par un nouveau regard sur l'être humain confronté avec le monde. Le roman ne signifie plus simplement *raconter*, mais il s'enrichit d'une méditation permanente et constante, qui lui confère l'unité et la valeur ; il devient un témoignage sur l'homme, une image en abîme qui le surprend dans sa complexité, dans la réalité la plus intime, la plus profonde, la plus universelle. Roman de la condition humaine, il se caractérise avant tout par une décision de lucidité, une volonté de ne pas tricher et aussi par une constante prise de conscience de la part des auteurs. Paul Valéry avait un jour déclaré à Malraux : « Je m'intéresse à la lucidité, je ne m'intéresse pas à la sincérité. » [1]

La condition du roman français moderne, par rapport à la condition du roman classique, est celle de la recherche. Mais, dans le roman moderne très souvent l'écrivain nous invite à une exploration de ses profondeurs intérieures, qui a comme point de départ une crise spirituelle. En suivant la vie et l'œuvre de Saint-Exupéry on note parallèlement quelques-unes des innovations les plus importantes de la littérature moderne. On met en relief de cette manière le climat où évolue l'écrivain et on souligne quelques-unes des directions dominantes de la littérature :

- l'apparition et l'évolution du sentiment tragique moderne dans les œuvres littéraires :
F. Dostoïevski, F. Nietzsche, H. Ibsen, M de Unamuno, G. Papini, G Chesterton ;

- la littérature d'action et l'exaltation de l'instinct vital ouvre une nouvelle perspective à la littérature d'entre les deux guerres : E. Psichari, A. Malraux, H de Montherlant, G. Sorel, S. Jünger, D. Lawrence, G. Giono, A Gide ;
- la littérature d'analyse de la vie intérieure et de la personnalité humaine est de plus en plus accessible aux lecteurs : J. Joyce, R. Musil, M. Proust, L. Pirandello, G. Duhamel ;
- la littérature du tragique chrétien en atteint des points sensibles dans le réel et dans l'imaginaire : G. Bernanos, P. Claudel, F. Mauriac, J. Green ;
- la littérature d'observation réaliste coexiste avec les directions modernes :(R. M. du Gard, J. Galsworthy) ;
- la littérature philosophique et l'essai coexistent : (H. Bergson, E. M. Cioran, O. Spengler, M. de Unamuno) ;
- la littérature de l'absurde détruit les conventions littéraires existantes : (F. Kafka, A. Camus, J. P. Sartre, D. Buzzati, E. Ionesco, S. Beckett) ;

Antoine de Saint-Exupéry a repris des éléments de toutes les directions que nous avons soulignées mais il est impossible de l'intégrer dans un courant particulier. Nous l'avons donc situé à l'interférence du romantisme, du réalisme, de l'existentialisme et du surréalisme. On peut affirmer que son œuvre est liée au roman de la condition humaine.

La confrontation assidue d'une conscience désemparée, délaissée, avec un univers absurde, muet, accablant, conduit l'homme, qui perd peu à peu la croyance en un univers rationnel ou spirituel, à s'interroger sur le sens de la vie, sur son rôle de passage sur la terre, sur le rapport entre l'essence et l'existence. Le personnage ne constitue plus une identité bien définie, il se multiplie dans un tissu de différents *moi* de l'auteur qui, par l'ambiguïté créée et par l'équivoque des structures ouvertes de l'œuvre, devient en même temps configuration plurielle des *moi* du

lecteur.

Le temps et l'espace ne sont plus conçus comme des catégories linéaires, extérieures et supérieures aux gens ; elles deviennent nous-mêmes, qui les faisons vivre par les mouvements de notre mémoire ou l'intensité de nos sentiments ; ce sont l'espace intime et le temps durée intérieure ou bien l'espace et le temps subjectifs de la conscience, déterminés par le rapport naissant avec les choses qui nous entourent. L'espace narratif devient l'espace contemplatif, comme le souligne Pierre Astier, car « il n'est plus une chose en soi, un cadre général ou un récipient abstrait » [2] mais un ensemble réorienté.

L'univers spirituel de l'art s'enrichit considérablement par une nouvelle structuration des images, par une condensation de « moments poétiques » selon la terminologie de Proust ; penser, signifie faire de chaque images un « lieu privilégié ». François Busnel, dans son article paru dans Lire, affirme : « Saint-Exupéry n'a pas inventé une forme nouvelle à l'image de Proust ou de Céline (...) Mais il a imposé un style romanesque doublé d'une façon de voir le monde. En cela, il appartient à une tradition bien française qui naît avec Montaigne et se prolonge avec Pascal. » [3]

De nos jours Saint-Exupéry est plus que jamais d'actualité. René Lalou, dans l'article des Nouvelles Littéraires (18 mars), écrit lui aussi : « Les émotions qu'il exprime sont universelles. Il est la conscience de l'homme » [4]. Jean Pierre Guéno, auteur de La mémoire du Petit Prince, qui confesse s'être intéressé à Saint-Exupéry depuis toujours, parce qu'il fait partie de son panthéon personnel, considère Saint-Exupéry « un fabuleux élixir de jouvence car il est toujours présent. » [4]

Il y a chez Saint-Exupéry un permanent désir d'évasion, caractérisé par le choix de son métier, celui de pilote. Mais chez ce « Chevalier de l'air », « Aristocrate du ciel », ou « Seigneur

des Sables », selon les termes de ses admirateurs, le verbe *voler* entre aussi en relation d'équivalence avec le verbe *écrire* :

« Pour moi, voler ou écrire, c'est tout un », confesse-t-il dans un entretien de 1939. On a affirmé que Saint-Exupéry tire de ses expériences de vol la matière de ses romans, que la plupart de ses écrits ne seraient que des fragments documentaires réunis dans le même cadre dans les limites d'un même thème, celui du voyage.

Il est vrai que l'un des motifs obsédants de l'œuvre saint-exupérienne, au sens que Charles Mauron donne au motif obsédant et au mythe personnel [5], est le voyage, dont la fréquence est extrême et dont le champ sémantique est bien vaste.

Mais le motif du chemin qui traverse le monde, à la rencontre de vieilles civilisations, motif extérieur par excellence, est converti chez Saint-Exupéry en termes de voyage intérieur. La structure fragmentaire de ses œuvres de maturité, comme Terre des Hommes, Le Petit Prince, et surtout celle de Citadelle, livre publié après sa mort, que l'auteur considère la plus importante de ses créations, le confirme : il s'agit d'un voyage à travers la mémoire et le cœur, le parcours de l'enfant qu'il était, en offrant un jour, à sa mère un cadeau émouvant : « Madame, en voici le coffre où j'enferme les couchers du soleil éteints » [6] jusqu'au pays de la rose, née avec le soleil. C'est l'expérience du voyageur, non pas de celui qui passe, voit et s'amuse, mais de celui qui sent et s'interroge, car il faut toujours voir et écouter « avec le cœur ». Il ne faut pas apprendre tout d'abord à *écrire*, mais à *voir*. « Écrire est une conséquence » affirme Saint-Exupéry :

« Cette impression-là, comment vais-je la rendre ? Et les objets naissent de leur réaction en vous, ils sont décrits profondément(...) Et une joie ne ressemble pas à une autre. Et c'est justement cette différence, la vie propre de cette joie qu'il faut exprimer. » [7]

L'homme a toujours eu la nostalgie de l'infini, il porte en lui un désir douloureux, le désir de s'évader, de s'envoler, de s'élever en liberté jusqu'à ce qu'il devienne partie intégrante de l'univers. Sa condition tragique est née justement des conflits de sa dualité : la passion pour l'altitude, son aspiration vers l'absolu, un désir déchirant de sublimation, qui s'opposent à ses passions terrestres qui le retiennent prisonnier, lié à la glaise. Ces tensions reflètent justement la dynamique de certaines configurations spatiales dans l'œuvre de Saint-Exupéry. Ces configurations spatiales dont les coordonnées sont représentées par la verticalité et l'horizontalité, superposées au jeu des variations temporelles, traduisent un choix délibéré, minutieusement élaboré ; cette technique ouvre un espace au rêve et à la méditation poétique, car le récit, avec ses ellipses et ses amplifications, exprime plutôt un rythme de remémoration et non pas une simple narration de type linéaire. Le voyage à travers la Mémoire suppose des récits entrecoupés de réflexions et chez Saint-Exupéry, le romanesque est abandonné au profit des méditations intérieures poétiques et philosophiques : des réflexions sur l'amitié, la lutte de l'homme contre lui-même, l'amour, l'héroïsme, la solitude, la fragilité de l'existence, l'enfance comme paradis perdu, l'homme-dieu, l'éternel retour, le sens de la vie, tout en s'interrogeant sur le rôle de l'écrivain et la finalité de tout art. Saint-Exupéry propose une géographie intérieure, une géographie mythique, symbolique, tout comme Nerval proposait une « géographie magique » :

« Le monde qui se compose ainsi dans la tête des enfants est si riche et si beau qu'on ne sait s'il est le résultat exagéré d'idées apprises, ou si c'est un ressouvenir d'une existence antérieure, et la géographie magique d'une planète inconnue. » [8]

L'espace, chez Saint-Exupéry, n'est pas un simple paysage. Il affirme d'ailleurs : « Ce que je vais chercher, je ne l'atteindrai peut-être pas. Je ne crois pas au pittoresque. J'ai sans doute trop

voyagé pour ne point connaître combien il trompe. Tant qu'un spectacle nous amuse et nous intrigue, c'est que nous le jugeons encore du point de vue de l'étranger. C'est que nous n'avons pas compris son essence. Car l'essentiel d'un rite, d'une règle du jeu, c'est le goût qu'ils donnent à la vie, c'est le sens de la vie qu'ils créent.» [9]

Dans le domaine artistique ce n'est pas la photographie à investiguer, mais les mouvements qui rendent les impressions denses, en relevant l'essence des choses. « Ils ne savent pas voir, ils sont incapables de cette synthèse et font de la photographie » [10], s'indigne l'auteur en parlant de mauvais créateurs. Mais quel est le sens de ce voyage intime, qui change si souvent de tonalité et de couleur, révélé par le pouvoir infini du Mot, puisque tout voyage suppose une initiation, un enrichissement au niveau de la connaissance, une saveur du fruit « précieux pour ouvrir l'intelligence. » [11] Ce chemin qui traverse le monde en passant par des terres si arides où alternent la nuit de l'image et l'illumination trop forte du désert, l'enfer torride, la grandeur hallucinante d'un terroir ou bien le royaume irréel des tombes d'eau, se situe sur la coordonnée horizontale de la configuration spatiale saint-exupérienne, coordonnée linéaire, de continuité, qui pourrait traduire une quête permanente du narrateur. La magie du verbe qui réveille les pouvoirs inouïs de la métaphore, qui tire sa substance du royaume des rêves, du subconscient, donne naissance à la poésie.

La première obligation de l'écrivain est de plonger au-dessous des clichés usés qui emprisonnent le langage pour atteindre cette conscience qui vit dans le sommeil. Dans l'univers particulier de Saint-Exupéry les éléments créent des espaces poétiques, invisibles, puisqu'ils sont pure essence. Dans ce jeu de l'inconsistance de la réalité, l'irréel devient réel, chargée de multiples connotations, et la réalité devient une Fée Morgane.

« Nous nous sommes nourris de la magie des sables » [12] écrit Saint-Exupéry dans Terre des

Hommes. Et il continue : « Le Sahara, avant tout, m'avait enseigné une perspective. Tout ce que je croyais réel n'est plus. » [13]

Car s'il écrivait sur le désert ou l'aviation, c'était parce que l'on doit « s'appuyer sur le concret pour atteindre l'abstrait. » [14]

La coordonnée verticale, la deuxième du système des configurations spatiales saint-exupériennes suggère une perspective différente du voyage. Elle est représentée par une véritable dynamique de tensions permanentes déterminées par l'ascension et la chute.

Les premières deux coordonnées, l'horizontale et la verticale, forment des plans qui ne reflètent qu'une image plate, superficielle de l'espace. C'est seulement en considérant la troisième dimension, la profondeur, qu'on peut parler d'une réelle configuration spatiale. C'est pourquoi on se propose dans ce travail d'identifier la fonctionnalité des configurations spatiales dans l'œuvre de Saint-Exupéry ; on s'arrêtera surtout sur deux de ses œuvres de maturité Terre des Hommes et Le Petit Prince, en faisant toujours référence à l'ensemble de l'œuvre de cet écrivain.

Nous avons délimité les configurations spatiales en considérant le système de coordonnées formé par l'horizontale, la verticale et la troisième dimension, la profondeur, qui est créée par le Temps de la Mémoire. Ce qui crée un espace, c'est la profondeur.

PREMIER CHAPITRE ~ L'ESPACE

La catégorie de l'espace appartient tout d'abord à la géométrie spatiale. En géométrie donc, c'est un ensemble de points dont la position est définie par trois coordonnées. Deux coordonnées forment seulement un plan, perçu superficiellement, comme une surface. Pour créer une configuration spatiale il faut ajouter une troisième coordonnée, celle de la profondeur. Les Dictionnaires Larousse caractérisent l'*espace* en proposant deux définitions : « Propriété particulière d'un objet qui fait que celui-ci occupe une certaine étendue, un certain volume au sein d'une étendue, d'un volume, nécessairement plus grands que lui et qui peuvent être mesurés » [15] ou bien « Étendue indéfinie qui contient et entoure tous les objets : l'espace est supposé à trois dimension. » [16]

Le Robert d'aujourd'hui propose :

« Milieu dans lequel l'être humain localise ses perceptions. » [17]

Depuis toujours la perspective de l'espace a été considérée très nécessaire à l'architecture, aux arts plastiques ou littéraires. Mais à partir de la Renaissance, la nouvelle perception de l'espace a entraîné une nouvelle vision de l'être humain, à savoir « la découverte de la nature de l'homme », comme l'affirme Jules Michelet en parlant de l'époque de la Renaissance. Le moment où un nouveau regard s'est posé sur l'environnement spatial a déterminé un clivage bouleversant, car la nouvelle optique de l'espace a permis une nouvelle optique du monde.

A partir de ce moment-là, la vision de l'espace sera déterminée par une perception particulière de la condition humaine. Hanser, dans Histoire sociale de l'art et de la littérature, a souligné l'importance énorme de cette considération nouvelle de l'espace:

« Pour la Renaissance, ainsi que pour toute culture dynamique, active et ascendante, l'espace est le principe de base de la vue optique du monde. » [18]

Penser, exister, créer, c'est *voir* tout d'abord l'espace, l'*assumer*, c'est-à-dire le regarder de l'intérieur, cohabiter avec, mais aussi projeter d'autres espaces. C'est la condition *sine qua non* des nouveaux arts plastiques ou littéraires, c'est un nouveau point de départ.

Alain Robbe-Grillet met en opposition les deux perceptions de l'espace; d'une part, celle plane, superficielle qui se sert de l'adjectif « optique, descriptif, celui qui se contente de mesurer, situer, de limiter, de définir » [19], ce qui a pour conséquence la linéarité, et d'autre part la nouvelle perception du lieu, celle « en quête de la profondeur. » [20]

Car, « ce qui nous atteint, ce qui persiste dans notre mémoire, ce qui apparaît comme essentiel et irréductible à de vagues notions mentales, ce sont les gestes eux-mêmes, les objets, les déplacements et les contours, auxquels l'image a restitué d'un seul coup leur réalité. » [21]

Une très simple définition de l'espace, comme celle-ci : « Ce qui renferme quelque chose dans son volume et sa capacité, met en évidence la dichotomie contenant/contenu. Le contenant est un espace banal, cerné par une frontière, le contenu est formé d'homme et de biens situés à l'intérieur des frontières » - explique Perroux. [22] Mais cette dichotomie disparaît complètement dans les textes poétiques où *le contenant* et *le contenu* fusionnent pour devenir pure essence. Cet aspect est très pertinent dans un texte de Proust:

« Je m'amusais à regarder les carafes que les gamins mettaient dans la Vivonne pour prendre les petits poissons et qui, remplies par la rivière ou elles sont à leur tour encloses, à la fois *contenant* aux flammes transparentes comme une eau durcie et *contenu* plongé dans un plus grand contenant de cristal liquide et courant, évoquaient l'image de la fraîcheur d'une façon plus délicieuse et plus irritante qu'elles n'eussent fait sur une table servie. »[23]

Le créateur pense et sent directement avec les formes. La fusion du contenu et contenant est

remarquée aussi par Huyghe: « Contenu et contenant ne font qu'un et vivent l'un par l'autre. »
[24]

La perception de l'espace comme *essence* intime a été captée, dans le domaine de l'imagination poétique, en termes d'espace intime. Tout écrivain projette des images artistiques dans l'espace de l'imagination; ces images créent des espaces intimes multipliés à l'infini puisque « l'image poétique est un soudain relief du psychisme, relief mal étudié dans des causalités psychologiques subalternes. » [25] Un espace unique est alors institué ; la description de l'espace intime dans les textes littéraires est « un acte spécifiquement poétique. » [26] En contemplant des objets extérieurs, l'écrivain peut les agrandir de son espace intime grâce à l'appel intérieur de l'immensité. L'objet extérieur contemplé a besoin que l'artiste lui donne de ses propres images nourries de son espace intime, c'est ainsi que l'objet extérieur qui cherche l'âme de l'artiste et son créateur grandissent ensemble. Quand un espace devient une valeur, il grandit et la grandeur efface les frontières; l'objet n'est plus un objet. Rilke, cité par Bachelard, écrit dans son *Poème de juin* 1924:

« L'espace, hors de nous, gagne et traduit les choses;

Si tu veux réussir l'existence d'un arbre,

Investis-le d'espace interne, cet espace

Qui a son être en toi. » [27]

L'écrivain, en donnant son espace intime à un objet, lui donne plus d'espace qu'il n'a pas en réalité et cet agrandissement exprime l'expansion de son espace intime.

L'espace est en nous et nous pouvons le multiplier à l'infini. Car jamais un objet contemplé ne s'établit pas comme une image achevée dans le royaume onirique. En parlant d'un espace intime de l'arbre, Bousquet, mentionné par Bachelard, souligne: « L'espace n'est nulle part. L'espace

est en lui (l'arbre) comme le miel dans la ruche » [28]. Et Bachelard continue:

« Dans le règne des images, le miel dans la ruche n'obéit pas à l'élémentaire dialectique du contenu et du contenant. Le miel métaphorique ne se laisse pas enfermer. Ici, dans l'espace intime de l'arbre, le miel est toute autre chose qu'une moelle. C'est le *miel de l'arbre* qui va parfumer la fleur. Il est le soleil intérieur de l'arbre. Qui rêve de miel sait bien que le miel est une puissance qui tour à tour concentre et irradie. Si l'espace intérieur de l'arbre est un miel, il donne à l'arbre *l'expansion des choses infinies.* » [29]

C'est ainsi que l'espace de l'intimité et l'espace du monde devient consonant. Ces deux immensités se touchent, fusionnent, quand la grande solitude de l'homme s'agrandit. Rilke parle dans une lettre de « cette solitude illimitée, qui fait de chaque jour une vie, cette communion avec l'univers, l'espace en un mot, l'espace invisible que l'homme peut pourtant habiter et qui l'entoure d'innombrables présences. » [30] Dans cette *coexistence* chaque objet investi d'espace intime devient centre de tout espace. Il fait partie d'un univers dont tous les éléments se rapportent à lui.

Dans l'œuvre de Saint-Exupéry, l'espace devient une obsession. Il prend contour partout dans le motif du voyage, qui investit son œuvre d'une dynamique tout à fait particulière. Le voyage, qui se superpose aux jeux de temporalités différentes, réalisé par des fragmentations textuelles interrompues d'amples commentaires et de réflexions personnelles, s'identifie au voyage à travers la mémoire. Celle-ci, qui projette des espaces intimes, constitue un potentiel infini de création d'espace, elle structure l'espace littéraire et organise les formes artistiques, tout en convertissant les centres de connotation. Ces voyages saint-exupériens à travers la mémoire, colporteurs de représentations de vieilles civilisations et de mythes anciens, constituent des configurations d'espaces qui se soustraient à la vue, cumulés dans un centre de transcendance où

se cache le mystère de la création, le sens de la vie et l'énigme de l'immortalité. Ce sont des configurations spatiales qui représentent l'image de l'homme universel dans son chemin vers sa réhabilitation et son intégration dans l'espace cosmique. L'univers de Saint-Exupéry est un univers particulier, où les éléments créent des espaces qui ne se mesurent pas en unités métriques mais en intensité de sentiments: des espaces intimes projetés à l'échelle universelle. Si on fait référence à ses deux livres «de maturité» Terre des hommes et Le Petit Prince, on pourrait identifier certains types de configuration spatiale.

On considère la configuration spatiale un champ spatial vaste, une constellation riche en diversifications référentielles dont de multiples espaces intimes font partie. Nous délimitons les suivants types d'espace: l'espace imaginaire, l'espace réel converti, l'espace mythique, l'espace rapporté, l'espace onirique, l'espace privilégié, l'espace amplifié.

Nous mentionnons en guise d'exemple :

L'espace imaginé: les planètes où le petit prince voyage et sa planète aussi. C'est un espace extraterrestre.

L'espace réel converti est l'espace réel auquel l'écrivain donne des connotations différentes : la terre, la montagne, la plaine, les continents qu'il survole, le désert, le ciel, l'étoile, l'omnibus, le train.

L'espace mythique est créé par l'interférence des mythes.

L'espace rapporté est celui projeté par la nostalgie de la mémoire : la maison, l'enfance.

L'espace onirique ou l'espace recherché est celui où se concentre la poésie des choses, la faculté de l'esprit de créer le sublime : la rose, la fontaine, le jardin.

L'espace privilégié : l'amitié, l'amour.

L'espace amplifié : la solitude, le silence.

Ce travail comprend, à part une introduction et des conclusions, deux grandes parties: la configuration spatiale du chemin et la configuration spatiale du désert. La construction symétrique de ces noyaux est déterminée par la même fréquence extrême des termes qui se lient à ses deux configurations centrales. La poursuite de ces deux configurations spatiales dans l'ensemble de l'œuvre de Saint-Exupéry nous a introduits dans un monde tout à fait particulier où toutes les formes de l'espace composent une sorte de souterrain à plusieurs étages. Notre analyse aura en vue Terre des Hommes (paru en 1939) et Le Petit Prince (paru en 1943). Nous avons choisi ces deux livres parce que ces œuvres ne peuvent pas être considérées séparément, elles constituent un bloc indivisible dont la richesse de significations devient complémentaire.

DEUXIEME CHAPITRE ~ LA CONFIGURATION SPATIALE DU CHEMIN

Presque dans toutes les formes de la pensée de l'humanité, le motif du chemin envisage l'écoulement éternel: la succession continue des existences, l'enchaînement de la vie et de la mort sur un axe unique, celui du devenir. Le chemin paraît détruire ainsi toute autre forme de l'espace en anticipant la destinée inévitable: celle du fil. La lumière et les ténèbres, le monde céleste et le monde terrestre, l'idée de vie et de mort s'expriment dans les civilisations préhistoriques par différents symboles du chemin: le serpent qui entoure le monde, la géographie des astres, le labyrinthe, l'aile, l'échelle de Job, les ponts magiques des contes de fées, le Pont Chinvat [31], le vol d'Icare et de son fils, les voyages d'Ulysse, d'Orphée ou d'Énée constituent diverses formules et acceptations du motif. Le symbole du chemin est multiple: un cercle, une spirale, une ligne continue, droite, une ligne ondulée, ou une ligne nouée.

La série de ces synthèses mentales, concernant le chemin, révèle le rôle joué par les intuitions cosmogoniques: le chemin de la vie vers la mort, comme un mouvement mythique dans le cosmos, la mort comme passage initiatique dans un second monde, éternel. Dans l'œuvre de Saint-Exupéry, la fréquence surprenante du chemin et des éléments qui le suggèrent nous a déterminés à lui attribuer le statut de configuration spatiale centrale, à côté de celle du désert. Le voyage, chez Saint-Exupéry s'inscrit sur deux coordonnées: l'horizontale et la verticale. La verticalité suppose l'ascension et la chute; l'horizontalité peut révéler la linéarité, la coupure ou la boucle, à savoir la continuité, la fragmentation ou le chemin à tâtons et le chemin circulaire. Pour découvrir les valeurs symboliques qu'il suggère, on a pris comme point de départ la description des aspects concrets-sensoriels du chemin.

DEUXIEME CHAPITRE PREMIERE PARTIE ~ LE VOL

Le besoin de s'évader s'exprime chez Saint-Exupéry tout d'abord par le désir du vol. Dans son œuvre l'espace du vol, dans la constellation du voyage, est très complexe. Il se réalise soit par l'intermédiaire de l'avion, comme dans Terre des Hommes, soit par l'intermédiaire de l'oiseau ; dans Le Petit Prince, le personnage éponyme a profité, pour son évasion, d'une migration « d'oiseaux sauvages. » [32]

Les symboles de verticalité et les formes de l'élévation sont celles qui engagent le psychisme tout entier: « Toute valorisation n'est-elle pas verticalisation? » [33] écrit G. Bachelard. Schelling glorifie la verticalité ascendante comme seule direction ayant une signification « active spirituelle » [34]. Desoille souligne, lui aussi, l'importance de ne pas séparer le symbole ascensionnel de l'idéal moral et de la complétude métaphysique.[35]

Sur cet axe fondamental de la représentation humaine s'inscrivent toutes les représentations imaginaires de la verticalité, de l'ascension à l'élévation, ce qui explique « la grande fréquence mythologique et rituelle des pratiques ascensionnelle. » [36] Tous ces symboles rituels sont des moyens pour atteindre le ciel et tous ceux qui atteignent le ciel sont immortels.

Dans la lignée de ces pratiques ascensionnelles a substance mythique et rituelle s'inscrivent le «Durobana », la montée difficile, de l'Inde védique, le «climax», échelle initiatique du culte de Mithra, l'escalier cérémonial des Thraces, l'échelle qui permet de voir les dieux, qu'on trouve dans Le Livre des morts de l'ancienne Égypte, l'échelle de bouleau du chamane Sibérien. Ces échelles à sept échelons représentent des échelles dressées contre le temps et la mort; il s'agit d'une tradition de l'immortalité ascensionnelle, comme au chamanisme indonésien, tatar, amérindien, égyptien. Ce type d'échelle universelle nous est très familier dans l'image de l'échelle de Jacob. Mais aussi dans l'image de l'échelle sur laquelle Mahomet voit s'élever l'âme

des justes, ou dans le Paradis de Dante. Mircea Eliade parle du chamane qui, en escaladant les marches du poteau, « étend les mains comme un oiseau ses ailes et arrivant au sommet, il s'écrie: « J'ai atteint le ciel, je suis immortel. » [37] On remarque facilement, dans cette pratique, l'isomorphisme entre l'ascension et l'aile, l'aile de l'avion ou l'aile de l'oiseau. Saint-Exupéry suggère un troisième rapport d'équivalence entre l'ascension, le vol et La Parole: pour lui, exister, écrire ou voler c'est la même chose: « Je vis dans le domaine du vol. » [38] L'ascension constitue donc un voyage en soi, un voyage imaginaire qui, paradoxalement, s'avère le plus réel de tous ses voyages, déterminé par la nostalgie, innée de la verticalité pure, du désir d'évasion au lieu céleste. Ontologiquement l'homme souffre « d'un chagrin inconnu », il a une certaine nostalgie: nostalgie de quelque chose de plus grand, de plus haut, quelque chose d'immense vers laquelle il aspire, dont il a toujours soif et faim. « La nostalgie, c'est le désir d'on ne sait quoi... Il existe, l'objet du désir, mais il n'est point de mots pour le dire. Et à nous, que nous manque-t-il ? » [39]

Pour mieux illustrer ce mal, ce chagrin inconnu, l'auteur se sert dans Terre des hommes des exemples du monde des gazelles ou des canards domestiques: c'est l'appel de l'étendue, du voyage, de l'infini, qui les accomplira.

Chez les gazelles, cet appel de l'étendue les fait mépriser la nourriture pour la liberté dans l'immensité du désert. C'est le danger, l'obstacle qui donne le sens à leur vie, comme chez l'homme qui « se découvre quand il se mesure avec l'obstacle » [40]; elles ont besoin d'une confrontation pour se sentir vraiment en liberté:

« Ce qu'elles cherchent, vous le savez, c'est l'étendue qui les accomplira (. . .) A cent trente kilométrés à l'heure, elles veulent connaître la fuite rectiligne, couplée de brusque jaillissements, comme si, çà et là, des flammes s'échapperaient du sable. Peu importe les

chacals, si la vérité des gazelles est de goûter la peur, qui les contraint seule à se surpasser et tire d'elles les plus hautes voltiges! Qu'importe le lion, si la vérité des gazelles est d'être ouvertes d'un coup de griffe dans le soleil. Vous les regardez et vous songez: les voilà prises de nostalgie. » [41]

La gazelle s'inscrit dans un riche symbolisme universel. La tradition indienne l'associe au régent de l'élément *air*, le vent. Dans le tantrisme, elle correspond aussi à l'élément *air*, qui est celui du centre du cœur. Les peuples sémites l'associent à la vie contemplative, à la perfection de la grâce et de la beauté. La tradition mystique chrétienne s'en réfère autant au regard de la gazelle qu'à sa vivacité. L'animal tire son nom d'un mot grec qui signifie *voir*. C'est pour cela qu'elle symbolise aussi la grande rapidité d'esprit. La psychanalyse voit dans son image d'idéal spirituel. De même les canards domestiques sont attirés par le grand vol à la vue des canards sauvages qui voyagent dans le ciel.

« L'appel sauvage a réveillé en eux je ne sais quel vestige sauvage. Et voilà les canards de ferme changés pour une minute en oiseaux migrateurs. Voilà que dans cette petite tête dure où circulaient d'humbles images de mare, de vers, de poulailler, se développent les étendues continentales, le goût des vents du large et la géographie des mers. L'amiral (. . .), le voilà qui bat des ailes, méprise le grain, méprise les vers et veut devenir canard sauvage. » [42]

Ce mal ontologique de la partie qui, dans son effort déchirant, tend vers le Tout, a pour conséquence le fait que l'homme, dans son élan ascensionnel, attire aussi les autres. L'outil ascensionnel par excellence est l'aile de l'oiseau ou de l'avion; l'échelle mystique n'en est qu'un substitut.

Saint-Exupéry a aimé le vol jusqu'au sacrifice en le transformant en art: art d'écrire, art de vivre,

raison d'exister, art de disparaître. Le vol, toujours associé aux hauts lieux de culte solaire, est le signe d'un dépassement, d'une sublimation, et se rapporte à la lumière, à l'éclat, à la transparence. Le célèbre mythe d'Icare en est l'exemple.

Les symboles ascensionnels sont tous marqués par un souci de la reconquête d'une puissance perdue, d'un tonus dégradé par la chute. Les espaces ascensionnels sont donc: l'avion, l'oiseau, la montagne. Ils sont toujours associés avec les symboles de lumière.

Les espaces de la chute sont: l'avion qui tombe et s'abîme, la caverne, le chemin circulaire et en général, tout chemin qui descend. Ils sont toujours associés avec les ténèbres, la solitude, les couleurs ternes. Tous les dualismes ont opposé la verticalité spirituelle à l'horizontalité, coordonnée de la platitude ou du sommeil spirituel.

Saint-Exupéry a éprouvé toute sa vie l'immensité, dans le monde réel, par la nature de son métier, mais aussi dans le monde imaginaire. L'immensité est une catégorie philosophique de la rêverie, qui contemple la grandeur: « La contemplation de la grandeur détermine une attitude si spéciale, un état d'âme si particulier que la rêverie met le rêveur en dehors du monde prochain devant un monde qui porte le signe d'un infini » écrit Bachelard. [43]

Le paradoxe de la catégorie de l'immensité c'est qu'elle constitue un caractère dynamique de la rêverie tranquille bien que l'homme soit immobile. Car l'immensité est en nous, il s'agit d'une immensité intérieure. Derrière une description d'un paysage d'une certaine étendue, c'est toujours la grandeur cachée, c'est une profondeur. Quand un écrivain évoque une dimension géographique, celle-ci est enracinée dans une valeur onirique. En évoquant l'étendue, l'immensité devient un état d'âme. Dans l'état de rêverie de l'homme méditant, les détails, le pittoresque, le temps s'effacent et l'espace devient sans limite, se situe au premier plan. C'est la puissance de l'immensité qui attire tous les êtres dans un élan vers l'étendue. Cet espace intime, illimité, élargi

par l'immensité du monde extérieur, franchit toute limite: le lointain appelle le lointain et tous les objets lointains acquièrent des résonances intimes. Cette immensité du côté de l'intime s'inscrit dans une dynamique de l'intensité par la correspondance intime des objets lointains qui s'appellent et s'agrandissent dans l'infini, qui est transformée en intensité de notre être intime, devenant une puissance sans limite. L'être se sent libéré et devient un être vaste. Baudelaire a éprouvé la volupté de cette impression d'étendue par la dilatation progressive de la rêverie jusqu'au point culminant où l'immensité se révèle intimement dans un sentiment d'extase, mentionné dans L'art romantique (ch. X) : « Je me trouvais délivré des liens de la pesanteur et je retrouvais par le souvenir l'extraordinaire volupté qui circule dans les lieux hauts. » [44]

En parlant de la nostalgie de l'immensité, Saint-Exupéry suggère une intériorisation de l'univers car l'espace de l'extérieur et l'espace de l'intérieur se confondent. De cette manière, l'être devient « le miroir de l'immensité, ou plus exactement encore, l'immensité vient prendre conscience d'elle-même en l'homme. » [45]

L'auteur a utilisé l'exemple des oiseaux sauvages dans Terre des Hommes et dans Le Petit Prince parce que l'oiseau, dans le royaume de l'imagination, n'est jamais considéré un animal, mais un simple accessoire de l'aile: les images ornithologiques répondent toujours au désir d'élévation, de sublimation. L'aile, dans son dynamique du vol, est envisagée comme une représentation idéale de perfection dans presque tous les êtres: l'aile et le vol se rattachent à la volonté de transcendance. Le caractère volatil est très proche du pur et de l'essentiel à la fois, comme le remarque Bachelard. [46]

La pureté céleste, qui représente le caractère moral de l'envol, nous conduit à la remarque que l'archétype profond de la rêverie du vol n'est pas l'oiseau, mais l'ange. Mircea Eliade constate

que dans plusieurs langues *élévation* et *puissance* sont synonymes. [47]

Dans Terre des hommes, le narrateur, lui-même le suggère:

« L'homme, à mesure qu'il gagne sa vitesse, se charge de pouvoir, (. . .) il reçoit ce pouvoir comme un don. Les organes de métal des commandes, à mesure que ce don lui est accordé, se font les messagers de sa puissance. Mais c'est seulement cette maturité qui permet le vol. » [48]

La contemplation du haut des sommets donne le sens d'une soudaine maîtrise de l'univers : « On pourra donc parler d'une *contemplation monarchique*. Elle est une loi de l'imagination de la hauteur, formée dans la contemplation sur les hauteurs» affirme Bachelard. [49]

Dans Terre des Hommes Saint-Exupéry consacre deux chapitres à l'avion; le premier est très court (3 pages) et le deuxième un peu plus long (9 pages). L'écrivain aurait pu concentrer ces textes dans un seul chapitre, mais, par cette distribution il a tenu attirer l'attention de son lecteur sur la vraie fonction de cet outil, sur l'opposition de ces deux plans: réel et imaginaire. Il y est présenté comme un outil qui dépasse sa fonctionnalité concrète: en s'élevant, en fréquentant de hauts lieux, il devient un moyen de contemplation de celui qui maîtrise l'univers, il s'agit d'une contemplation souveraine, royale:

« L'avion est une machine sans doute, mais quel instrument d'analyse. Cet instrument nous a fait découvrir le vrai visage de la terre (. . .) Nous voilà donc changés en physiciens, en biologistes, examinant ces civilisations qui ornent les fonds de allées, et, parfois, miracle, s'épanouissent comme des parcs, là où le climat les favorise. Nous voilà donc jugeant l'homme à l'échelle cosmique, l'observant à travers nos hublots, comme à travers des instruments d'étude. Nous voilà relisant notre histoire. » [50]

Le vol devient donc un instrument d'analyse pour mesurer l'homme à l'échelle cosmique. Pour

cet instrument « toute mécanique c'est peu à peu effacée » [51] et il devient un simple objet, « aussi naturel qu'un galet poli par la mer » [52] et dans son usage la machine peu à peu se fait oublier. Saint-Exupéry révèle clairement la fonction convertie de cet outil:

« Il répond enfin à sa fonction, qui est détournée, comme un cœur bat, et nous ne prêtons point, non plus, attention à notre cœur (. . .) Au-delà de l'outil, et à travers lui, c'est la vieille nature que nous retrouvons, celle du jardinier, du navigateur ou du poète. » [53]

Par ses ailes, l'avion plonge dans le royaume de l'imaginaire, de l'onirique. La rêverie autour de l'aile du vol devient une expérience imaginaire de l'air, de l'éther, qui est une substance céleste, par excellence.

« Voici que brusquement, ce monde calme, si uni, si simple que l'on découvre quand on émerge des nuages, prenait pour moi une valeur inconnue. Au-dessous ne régnaient, comme on eût pu écrire, ni l'agitation des hommes, ni le tumulte, ni le vivant charroi des villes, mais un silence plus absolu encore, une paix plus définitive. Cette glu blanche devenait pour moi la frontière entre le réel et l'irréel, entre le connu et l'inconnaissable. Et je devinais déjà qu'un spectacle n'a point de sens, sinon à travers une culture, une civilisation, un métier. » [54]

La rêverie s'identifie à l'œil cosmique, omniprésent et éternel.

Dans Terre des Hommes, l'absence de l'article défini dans le syntagme du titre s'opposant à « La Terre des hommes » nous détermine à investiguer d'autres connotations possibles du terme. « Terre », dans ce contexte, ne suggère pas la planète, la Terre proprement dite. L'absence du déterminant « la » nous conduit au sens de matière: « glaise ». En survolant les huit chapitres de Terre des Hommes le voyage qui prend contour est celui qui préfigure une échelle à six échelons: première la ligne, deuxième les camarades, troisième l'avion, quatrième l'oasis,

cinquième le désert, et sixième les hommes. Cependant l'échelle ascensionnelle mystique compte sept échelons ; dans Terre des Hommes il en manque un. Le septième échelon, celui du Petit Prince, complètera le nombre parfait de toute échelle ascensionnelle mystique. Le voyage intérieur, devenu possible par la magie du métier, devient le chemin fabuleux, passionnant, de l'esprit libéré des liens terrestres, qui s'envole aux ailes gigantesques vers les énigmes célestes :

« La magie du métier m'ouvre un monde où j'affronterai avant deux heures, les dragons noirs et les crêtes couronnées d'une chevelure d'éclairs bleus, où, la nuit venue, délivré, je lirai mon chemin dans les astres. » [55]

DEUXIEME CHAPITRE DEUXIEME PARTIE ~ LA CAVERNE

Le chemin commence par le dessin de l'omnibus, l'image des « tristes soucis domestiques » [56] et de « la prison terne dans laquelle ces hommes étaient enfermés. » [57] C'est un voyage pendant la nuit, dans un espace clos, le vieil omnibus, dont l'austérité et l'inconfort sont restés vivants dans le souvenir du narrateur. C'est un cadre obscur, où règne le silence, où l'individu est invisible, où les seuls points lumineux qui luisent dans l'ombre sont ceux des cigarettes. Les gens, confondus dans une masse informe, se perdaient dans des « humbles méditations d'employés vieilliss. » [58] A la fin du livre on trouve la même image d'un voyage dans l'obscurité.

Tous les voyageurs sont surpris dans l'état de sommeil, mais ils « n'avaient point trouvé l'hospitalité d'un bon sommeil. » [59] Cette fois-ci il s'agit d'un voyage en chemin de fer. Le train suggère un espace de continuité, élargi, indéterminé, mais aussi un aller-retour. On remarque l'absence de précision: le temps n'est pas délimité *il y a quelques années* [60] et le lieu non plus, ni le lieu de départ, ni celui d'arrivée ne sont pas indiqués. Ainsi il se substitue au même mouvement circulaire autour d'un centre. Cette structuration du roman en boucle est celle d'un long chemin qui s'inscrit sur la coordonnée horizontale, c'est un voyage circulaire qui offre le spectacle obsessionnel de la glaise. Dans le royaume imaginaire, ce trajet est toujours lié à la chute, déterminée par une *transgression* quelconque, par un péché. D'une manière générale il appartient au symbole *mandala*, dont le terme signifie *cercle*. Cette représentation est liée à un riche symbolisme. Le cercle *mandala* est un labyrinthe ou un centre où palpète notre *moi* profond. G. Bachelard surprend une « différence très subtile entre les deux figures possibles de la *mandala*, le triangle et le cercle : l'espace circulaire appartient surtout au fruit ou au ventre et déplace l'accent symbolique vers la volupté de la chair. De chaque point de la circonférence, le

regard est tourné vers l'intérieur.

Dans l'espace sombre du wagon le spectacle suggère le cauchemar et renvoie à l'espace de la caverne. « De même que le schéma de l'ascension s'oppose à celui de la chute, de même aux symboles ténébreux s'opposent ceux de la lumière, surtout les symboles solaires. » [61]

Un remarquable isomorphisme unit universellement l'ascension à la lumière et, par la même opération de l'esprit humain, l'homme monte vers la lumière où descend aux ténèbres. Cet espace renvoie vers un archétype de la matrice maternelle ancienne représentation dans les mythes d'origine, de renaissance et d'initiation. La caverne, la grotte, les antres, sont considérés des lieux souterrains, sombres, profonds, enfoncés dans la terre ou la montagne, sans ouverture directe vers la lumière. Dans les traditions initiatiques grecques, la caverne représente le monde.

La plus connue représentation de cet espace clos est celle de Platon, pour qui ce lieu est un lieu d'ignorance, de souffrance, et de punition, où les âmes humaines sont enfermées. En décrivant son mythe, Platon écrivait :

« Figure-toi des hommes dans une demeure souterraine, en forme de caverne, ayant sur toute sa largeur une entrée ouverte à la lumière; ces hommes sont là depuis leur enfance, les jambes et le cou enchaînés, de sorte qu'ils ne peuvent bouger ni voir ailleurs que devant eux, la chaîne les empêchant de tourner la tête; la lumière leur vient d'un feu allumé sur une hauteur, au loin derrière eux. » [62]

Dans ce passage, la montée vers le haut et la virtuelle contemplation de ce qu'il y a en haut symbolisent la route de l'âme humaine pour monter vers le lieu intelligible. Il y a une lumière indirecte, mais elle est invisible : elle symbolise la route que l'âme doit suivre pour arriver à la conscience réfléchie, ou faire la distinction entre le bien et le mal, et pour trouver un sens dans la vie. Ce symbolisme de la caverne a une signification éthique ou morale. Les spectacles d'ombre

de la caverne, les parois sans lumière directe, représentent le monde d'apparences. L'homme doit en sortir pour pouvoir contempler le véritable monde, celui des Idées.

Mircea Eliade souligne le rôle des cérémonies d'initiation qui commencent par le passage dans une caverne ou une fosse. Dans ce rituel éleusinien, les initiés étaient enchaînés dans la grotte ; ils devaient s'en échapper pour gagner la lumière. On y remarque que la logique symbolique est minutieusement transcrite dans les faits. Dans les cérémonies religieuses instituées par Zoroastre, un antre représentait le monde. [63]

Plotin interprète ce symbolisme de cette manière : « Ce que Platon appelle la caverne, et Empédocle l'antre, c'est, je crois, le monde sensible ; briser ses chaînes et sortir de la caverne, c'est, pour l'âme, s'élever au monde intelligible. » [64].

Dans ces interprétations, l'âme est tenue prisonnière et punie pour ses passions, pour son ignorance, pour le péché d'avoir accepté que la chair domine l'esprit. La seule chance de se délivrer, c'est adhérer à la pensée. Tous les mythes de la tradition grecque relient étroitement le symbolisme métaphysique et le symbolisme moral. Au cœur de ces mythes réside la croyance que la construction d'un *moi* harmonieux se réalise à l'image d'un cosmos harmonieux.

La caverne symbolise l'exploration du *moi* intérieur, et particulièrement le *moi* primitif. Elle fait communiquer le primitif avec les puissances chtoniennes - les énergies- divinités qui habitent à l'intérieur de la terre, de la mort et de la germination. La disposition circulaire de la grotte, ses ténèbres souterraines, l'enroulement de ses couloirs évoquent celui du ventre, des entrailles humaines. Les historiens de la magie insistent sur sa spécificité de concentrer des forces magiques, occultes, des puissances qui émanent des étoiles d'en bas, qui brûlent le cœur humain. On remarque un renversement des images de la montée sur la même coordonnée. Comme le négatif de la même photo, la verticalité est assurée par la montée, comme l'aile, la montagne, en

communion avec tous les éléments de l'univers qui représentent le système solaire d'une part ; d'autre part la descente, qui engage les symboles de la descente, la caverne, l'antre, la grotte, qui condensent le système le plus tragique des astres d'en bas, puissances telluriques hostiles, maléfiques.

Dans les traditions de l'Extrême Orient, la caverne est le symbole du monde, le lieu de la naissance, l'image du centre et du cœur. Le plafond de la caverne est considéré le ciel. C'est l'expression du renversement de perspective consécutif à la décadence cyclique. La caverne y représente le centre du macrocosme, progressivement obscurci, et le centre du microcosme, celui du monde et de l'homme. Les rites de l'initiation dans la caverne font de celle-ci un lieu de possible régénération ; l'imitation suppose une nouvelle naissance, à laquelle conduisent les épreuves du labyrinthe. En chinois, le même caractère linguistique signifie *caverne* et aussi *comprendre, pénétrer* les choses cachées.

La caverne, dans la plupart des rites, se révèle un lieu de passage de la terre vers le ciel. Dans ce sens, la caverne que Platon a utilisée dans son discours est une sorte de prison-Purgatoire où la lumière n'est perçue que par reflet et les êtres se perdent dans l'ombre, en attendant la conversion et l'ascension de l'âme vers le monde des Idées.

Dans la dernière partie de Terre des Hommes, Saint-Exupéry élargit le champ de ses réflexions à l'ensemble de la condition humaine.

Le voyage dans l'omnibus, qui est repris sous une forme plus détaillée dans le dernier chapitre, renforce la caractéristique de l'essai par le mélange de la narration, de la description et du commentaire. Dans ce commentaire le narrateur intervient directement par des observations toujours à la première personne. Au mouvement du narrateur, traduit par des verbes au passé-simple, qui accélère la dynamique du fragment, s'oppose l'arrêt et l'observation: le narrateur ne

se contente pas de regarder en vitesse, mais il s'arrête, regarde et se penche, traduisant par ces gestes une attention particulière; un verbe du registre de la perception visuelle assure la transition entre la narration et la description. « Je m'arrêtais pour *regarder* (. . .) *j'apercevais*. » [65]. Son regard qui se pose sur ce groupe endormi ressemble à une caméra qui s'approche peu à peu, en partant d'une masse informe, dans l'ombre, en s'agrandissant de plus en plus, pour finalement mettre en lumière, au premier plan, l'image d'un enfant adorable, endormi lui aussi. Cette image prend relief sur un décor sonore qui suggère des mouvements mécaniques. « Et toujours en sourdine cet intarissable accompagnement de galets retournés par la mer. » [66] L'image créée est très forte, réalisée par le contraste entre l'enfant beau et cette masse qui paraissait « avoir à demie perdu la qualité humaine » [67] abrutie, grotesque, laide : « Un animal vieilli conserve sa grâce. Pourquoi cette argile humaine est-elle abîmée ? » [68]

Le commentaire se fait au présent de l'indicatif, qui intervient d'un coup en s'opposant à tous les verbes du passé, employé dans la narration : « Le mystère, c'est qu'ils soient devenus un paquet de glaise. » [69] Ce « tas de glaise », englobée dans la collectivité des « paquets de glaise » n'a emporté que les « batteries de cuisine » [70], rien de ce qu'ils avaient apprivoisé, rien qui parle de leur attachement humain, de leurs émotions, senti de leurs sentiments, de leur sensibilité. L'image de la chair y domine, l'image du ventre, de la matière qui efface l'esprit ; des gens qui ne sont plus « qu'une machine à piocher ou à cogner ». L'image de « la matière, de l'abattoir » est suggérée par l'intervention directe du narrateur : « Dans quel moule terrible ont-ils passé, marqués par lui comme une machine à emboutir ? » [71]

Un autre type de commentaire naît de la contemplation de *l'adorable visage* du second enfant, un virtuel Mozart, qui s'exprime par le présent gnomique : « 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. Mais il n'est point de jardinier pour les hommes. » [72] Cet enfant ne sera jamais un Mozart : Mozart est *condamné*. Il n'y aura jamais de jardinier pour lui :

« C'est quelque chose de l'espèce humaine et non l'individu qui est blessé ici, qui est lésé (. . .) Ce qui me tourmente, c'est le point de vue du jardinier. Ce qui me tourmente, ce n'est point cette misère (. . .), ce ne sont ni ces creux, ni ces bosses, ni cette laideur. C'est un peu dans chacun de ces hommes Mozart assassiné. Seul l'Esprit, s'il souffle sur la glaise, peut créer l'Homme. » [73]

Cette technique dramatique en mouvement concentrique de l'image qui s'agrandit, pendant que la lumière envahit le premier plan et l'utilisation du présent gnomique à la fois, révèle le message du livre d'une manière plus expressive. L'image, plus perçante, devient langage qui s'adresse, sans autre intermédiaire, au lecteur.

Le voyage indéterminé dans le train suggère le chemin de la vie. Le cadre obscur et ces gens endormis, où la matière brute domine, rappelle l'image de la caverne de Platon. *Les paquets d'argile* sont enchaînés dans leur propre prison : « En travaillant pour les seuls biens matériels, nous bâtissons nous-même notre prison. Nous nous enfermons solitaires, avec notre monnaie de cendre qui ne procure rien qui vaille de vivre. » [74]

Car la vie est plus que le corps et les besoins matériels ; le bonheur ne s'achète pas :

« Cet aspect neuf du monde après l'étape difficile, ces arbres, ces fleurs, ces femmes ces souvenirs fraîchement colorés par la vie qui vient de nous être rendue à l'aube, ce concert des petites choses qui nous récompensent, l'argent ne les achète pas. » [75]

Ils plongent dans le sommeil de l'ignorance, de l'indifférence, et leur laideur est l'effet de leurs passions terrestres, de l'instinct animal qui gouverne leur vie en les transformant en simples mécanismes où la routine et leur sommeil spirituel ont tué toute signe de vie, incapables de

sensibiliser le monde, de poétiser la vie, en les rendant ternes, rien que de matière inerte.

L'enfant ne connaîtra jamais le sublime, il n'atteindra pas les sommets divins parce qu'il n'y a pas de jardinier pour les hommes, parce qu'il n'y aura jamais de Pygmalion qui travaille la glaise avec amour, en la rendant vivante et sublime. Ces gens enchaînés sont condamnés à jamais à traîner dans leur laideur d'argile informe, dont l'éclat du génie (Mozart) ne se révélera pas parce que leur argile, leur « terre », est en état primitif.

Saint-Exupéry développe dans ce fragment, un thème qui reviendra dans Le Petit Prince: le triomphe de la matière brute, celui des chiffres sur la foi et celui de l'Intelligence sur l'Esprit.

Dans une lettre au docteur Conte, il écrit : « Pour moi la passion est un monstre aveugle. » [76]

Il explique dans cette lettre que pour lui, la vérité n'est pas du domaine de l'Intelligence. Elle est du domaine de l'Esprit. Dans toute son œuvre, on remarque d'ailleurs cette subtile opposition que l'auteur suggère entre l'Esprit et l'Intelligence.

L'intelligence a pour seul but l'adaptation : l'homme doit faire face à toutes sortes de situations et sa priorité est de survivre. Son intérêt est de s'imposer et dans sa lutte pour survivre il devient cruel, calculé, froid, manipulateur. L'intelligence est donc cette activité du cerveau mise au service de sa réussite, en vue de bénéficier des bien de toutes sortes. Elle est spontanée, visant l'instant et la conquête, penchée aux compromis.

La priorité de l'esprit est de sensibiliser le monde, de le transfigurer, de créer la vie à partir même des cendres

L'Esprit est une valeur transcendantale, car il apporte dans ce monde le divin, le sublime. Pour Saint-Exupéry l'Esprit représente cette partie de nous qui est en contact avec le divin et constitue la seule force qui puisse créer la beauté de la vie, poétiser la vie. Le divin n'est pas toujours en relation avec les dieux. Il travaille les sentiments, situe l'homme en hauts lieux, l'ennoblit.

Quand l'homme rencontre le divin, il s'ennoblit, s'enrichit spirituellement. Dans une lettre confiée à Max Pol Fouchet il note:

« On ne peut guère énoncer ce problème sans poser la distinction conceptuelle de l'Intelligence et de l'Esprit. L'Esprit fonde la direction, le point de vue Spirituel. C'est le choix de l'étoile (. . .). L'Intelligence gouvernée, mais non informée par cette boussole tâtonne dans le choix des moyens au gré des démarches de la raison, laquelle est faillible. Laquelle même se trompe toujours, car aucune vérité logique n'est tout à fait valable, ni en extension ni en durée, c'est un moment (. . .). Le champ visuel de l'homme est minuscule (. . .). Je départagerai les hommes non selon le chemin choisi, non selon les démarches de leur raison, non selon la fonction assumée parmi les fonctions nécessaires mais sur la seule étoile choisie. Sur le point de vue spirituel qui a dominé leur démarche. Sont mes frères non ceux qui ont raisonné comme moi mais ceux qui ont «*aimé*» comme moi. En rendant à «*amour*» son vieux sens de contemplation par l'Esprit. » [77]

Dans une autre lettre écrite à Pierre Dalloz le 29 juillet 1944, justement avant sa mort, il note:

« Si je suis descendu, je ne regretterai absolument rien. La termitière future m'épouvante. Et je hais leur vertu de robots. Moi, j'étais fait pour être un jardinier. » [78]

Le thème du jardinier est un thème obsédant pour l'auteur; il revient dans Le Petit Prince. Sur sa petite planète, le petit prince était un jardinier, lui aussi.

Un jardinier est pour ses fleurs ce qui est le potier pour son vase. C'est un Pygmalion qui, en travaillant le marbre avec amour et en donnant la vie à sa statue, Galatée, est devenu un dieu. Le jardinier est un artiste, créateur de beauté et son univers est particulier: chaque élément, les couleurs, les parfums, les formes du jeu de l'ombre et de lumière, l'alternance des dimensions,

réorganisent le monde et le recréent. Bien qu'il soit le témoin de la fragilité et de la pérennité de ses fleurs, il s'y investit avec soin et amour, responsable de chaque coin de son univers enchanté. C'est un magicien qui crée des *moments privilégiés*. Il travaille la terre, il bêche comme le potier travaille la glaise pour en créer un objet unique, précieux, qui va acquérir une valeur immortelle. La responsabilité du jardinier n'est autre que son amour pour son œuvre:

« Je me rappelais une vraie mort d'homme. Celle d'un jardinier qui me disait : «Vous savez... parfois je suis quand je bêchais. Mon rhumatisme me tirait la jambe, et je pestais contre cet esclavage. Eh bien aujourd'hui, je voudrais bêcher, bêcher dans la terre. Bêcher, ça me paraît tellement beau! On est tellement libre quand on bêche! Et puis, qui va tailler aussi mes arbres? Il laissait une planète en friche. Il était lié d'amour à toutes les terres et à tous les arbres de la terre. C'était lui le généreux, le prodigue, le grand seigneur! » [79]

Son investissement fait de lui un grand seigneur. Le jardinier se situe à la même altitude que le charpentier. « C'est la qualité même du charpentier qui s'installe d'égal à égal en face de sa pièce de bois, la palpe, la mesure et, loin de la traiter à la légère, rassemble à son propos toutes ses vertus. » [80]

Mais « il n'est point de jardinier pour les hommes » écrit Saint-Exupéry à la fin de Terre des hommes. « C'est quelque chose comme l'espèce humaine et non l'individu qui est blessé ici, qui est lésé. » [81]

Cette remarque en guise de conclusion, qui constitue une boucle pour le livre qui commence avec la même scène de prison - l'omnibus, suggère que le long chemin ascensionnel que l'homme doit parcourir dans son accomplissement ne finit point ici. Dans le plan symbolique, il s'agit d'une échelle ascensionnelle incomplète: il lui manque un échelon.

C'est pourquoi on considère que Le Petit Prince révèle le dernier échelon de cet escalier vers l'accomplissement de l'homme. La structure circulaire de Terre des Hommes suggère une route renfermée sur elle-même, sans issue.

DEUXIEME CHAPITRE TROISIEME PARTIE ~ LA MAISON

La maison est un autre espace intime qui s'inscrit dans la configuration spatiale du chemin, qui interfère parfois l'espace de l'enfance. Le narrateur parle de la maison tout d'abord comme le seul espace de stabilité sur cette planète errante que nous habitons. Bachelard écrit :

« La maison est un corps d'images qui donne à l'homme des raisons ou des illusions de stabilité. Sans cesse on réimagine sa réalité (. . .) Habiter oniriquement la maison natale, c'est plus que l'habiter par le souvenir, c'est vivre dans la maison disparue comme nous y avons rêvé. » [82]

Dans ses écrits, l'auteur ne parle pas beaucoup de sa famille, mais il évoque la maison de son enfance avec le respect des rites qui l'ont impressionné dès sa plus tendre enfance, ce qui, « en temps de guerre comme en temps de paix, donnent à la vie de l'homme substance et structure.»

[83]

Dans une lettre adressée à son premier grand amour, Louise de Vilmorin, il écrit:

« Mon petit bouquin si vous l'aimez, je vous en donne la clé la plus secrète: c'est toujours une conversation avec une fée, qui me montre son jardin, ses tilleuls, sa maison. Et je voudrais m'imaginer que j'habite ce royaume, être entouré solidement, mais je ne me sens jamais tout à fait en sécurité . . . Je suis toujours un peu un étranger, sans patrie . . . (...) J'aimerais qu'une femme me dise: «Tu vas entrer dans cette petite éternité qui est enfermée dans mon parc». C'est ça une patrie. Et vivre là où les choses ont un sens durable. » [84]

Le sens de la durée s'exprime chez Saint-Exupéry en pensant aux traditions et aux rites d'un peuple, mais aussi en évoquant la vie des petites villages où, comme aux temps du Moyen-Age, l'homme gardait encore le sens de l'écoulement du temps, étant lié à la terre, vivant en pleine

nature, regardant la lumière qui lui enlignait le passage d'une saison à l'autre, vivant au rythme de la germination de son blé . En ce temps-là on sentait encore qu'on faisait partie d'une lignée et les morts restaient présents grâce à l'Église et représentaient des éléments de durée:

« Le vieux paysan de Provence, aux terres de son règne, remet en dépôt à ses fils son lot de chèvres et d'oliviers, afin qu'ils le transmettent, à leur tour, au fils de leurs fils. On ne meurt qu'à demi dans une lignée paysanne. Chaque existence craque à son tour(...) et livre ses graines. (. . .) La vie peut être donnée pour la seconde fois. Ces fils, eux aussi, à leur tour, se feraient têtes de file, points de rassemblement patriarches. [85]

L'éternel retour aux sources représente la seule chance de s'inscrire dans l'éternité:

« On ne mourait pas dans la forme. (. . .). Douleur, oui, mais tellement simple cette image de la lignée, abandonnant une à une, sur son chemin sur son chemin, ses belles dépouilles à cheveux blancs, marchant vers je ne sais quelle vérité, à travers ses métamorphoses.» [86]

A propos de cette planète errante, il écrit dans une lettre avec regret: « Mais nos morts sont des cases vides. Et notre été n'a rien à voir avec l'automne. Ce sont des saisons juxtaposées. Homme démantelé d'aujourd'hui.

« Et Giraudoux écrit sauver l'homme par l'intelligence

Mais l'intelligence, qui démonte et juxtapose les morceaux, quand elle ne s'amuse pas, par jeu, en fausser l'arrangement pour y gagner du pittoresque, perd le sens de l'essentiel. Quand on analyse des états, on ne saisit plus rien de l'homme.

Je ne suis ni vieux, ni jeune. Je suis celui qui passe de la jeunesse à la vieillesse. Je suis quelque chose qui se forme. (. . .) Une rose n'est pas quelque chose qui éclot, s'ouvre et se fane. Ça, c'est une description pédagogique, une analyse qui tue la rose. Une rose ce

n'est pas des états successifs, une rose c'est une fête un peu mélancolique. . . Je suis triste à cause de cette drôle de planète que j'habite. » [87]

En s'opposant à l'espace de l'immensité du sable, entre les dunes et les étoiles, la maison constitue le seul repère, le seul centre stable de notre existence. Dans Terre des hommes le narrateur écrit:

« Non, je ne logeais plus entre le sable et les étoiles. Je ne recevais plus du décor qu'un message froid. Et ce goût même d'éternité que j'avais cru tenir de lui, j'en découvrais maintenant l'origine. Je revoyais les grandes armories solennelles de la maison. Elles s'entrouvraient sur des piles de draps blancs comme neige. Elles s'entrouvraient sur des provisions glacées de neige (. . .) L'éternité de la maison, aussitôt courant se brûler les yeux sous quelque lampe, à réparer la trame de ces nappes d'autel, à ravauder ces voiles de trois-mâts, à servir je ne sais quoi de plus grand qu'elle, un Dieu ou un navire. » [88]

Les draps et les nappes que la vieille gouvernante entretenaient comme des objets sacrés, devenaient éternels par les rites et les cérémonies de la maison:

« Quand je rentrais de mes premiers voyages, mademoiselle, je te retrouvais l'aiguille à la main, noyée jusqu'aux genoux dans tes surplis blancs, et chaque année un peu plus ridée, un peu plus blanchie, préparant toujours de tes mains ces draps sans plis pour nos sommeils, ces nappes sans coutures pour nos dîners, ces fêtes de cristaux et de lumière. » [89]

Tout comme les mythes, les rites renouvellent périodiquement un moment des origines ; dans ce fragments, ce fait est subtilement suggéré par l'attribut *sans-couture* qui, en relation avec *nappes*, confère un sens sacré à ces nappes. Dans Le Nouveau Testament il est souligné le fait que la tunique de Jésus était sans couture; elle ne se déchirerait jamais et donc elle se circonscrit au

symbolisme de l'éternité: « Sa tunique, qui était sans couture, d'un seul tissu depuis le haut jusqu'en bas.» [90] Dans Citadelle Saint-Exupéry souligne:

« Et les rites sont dans le temps ce que la demeure est dans l'espace. Car il est bon que le temps qui s'écoule ne nous paraisse point nous user et nous perdre, comme la poignée de sable, mais nous accomplir. Il est bon que le temps soit une construction. Ainsi, je marche de fête en fête, et d'anniversaire en anniversaire, de vendange en vendange, comme je marchais, enfant, de la salle du Conseil à la salle du repos, dans l'épaisseur du palais de mon père, où tous les pas avaient un sens.» [91]

La demeure revient toujours dans la mémoire du narrateur, dans les songes surtout:

« Et cependant, je me découvris plein de songes.

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

Il était, quelque part, un parc chargé de sapins noirs et de tilleuls et une vieille maison que j'aimais. Peu importe qu'elle fut éloignée au proche, qu'elle ne put ni me réchauffer dans ma chair, ni m'abriter, réduite ici au rôle de songe : il suffisait qu'elle exista pour remplir ma nuit de sa présence. » [92]

Dans le même chapitre de Terre des hommes le narrateur reprend l'image de la demeure, en écrivant:

« Ah! Le merveilleux d'une maison n'est point qu'elle vous abrite ou vous réchauffe, ni qu'on en possède les murs. Mais bien qu'elle ait lentement déposé en vous ces provisions de douceur. Qu'elle forme, dans le fond du cœur, ce massif obscur dont naissent, comme

des eaux de source, les songes... » [93]

Le narrateur parle aussi de Bark, le Marocain qui est devenu esclave et dont le nom était Mohammed ben Lhaoussin. Il porte dans son âme l'image de sa maison qu'il n'a pas vue depuis si longtemps:

« Parfois, dans le silence de la nuit, tous les souvenirs lui étaient rendus, avec la plénitude d'un chant d'enfance (. . .) Il a parlé du Marrakech, [sa ville natale], et il pleurait.

Il conservait au Mohammed absent cette maison que ce Mohammed avait habitée dans sa poitrine. Cette maison triste d'être vide, mais que nul autre n'habiterait » [94]

Ce qui fait l'unicité d'une demeure, c'est qu'elle est à l'image du cœur de l'habitant. C'est la maison du cœur, qui s'oppose à celle du sable:

« Bark écoutait chanter l'eau de la fontaine là où nulle fontaine ne coule jamais. Et Bark, les yeux fermés, croyait habiter une maison blanche, assise chaque nuit sous la même étoile, là où les hommes habitent des maisons de bure et poursuivent le vent. Chargé de ses vieilles tendresses mystérieusement vivifiées, comme si leur pôle eût été proche, Bark venait à moi.» [95]

Chaque component de la maison constitue un refuge dans le songe et le temps de la mémoire dévoile le temps comprimé dans cet espace. La mémoire n'accumule pas la durée concrète, le temps chronologique, mais elle le pense. La mémoire s'immobilise mieux si elle est bien spatialisée, bien logée. Les souvenirs des songes ne sont jamais exacts, ils ne reconstituent une vérité. Ils seront recomposés sur les cordes de notre tonalité intérieure. La description excessive d'une maison effacera son secret et son intimité comme écrit Bachelard : « La maison première et oniriquement définitive doit garder sa pénombre. » [96] Pour l'invoquer, il faut se servir de ses valeurs d'intimité et proposer une lecture suspendue. La maison abrite des songes et devient par

conséquence une demeure onirique, tissée de plusieurs centres: centre de solitude, centres d'angoisse, d'ennui, de désespoir, centres de bonheur, etc. La maison des songes ne se communique que poétiquement et c'est seulement l'âme qui puisse l'évoquer; elle est inscrite en nous. Les puissances de l'inconscient rappellent les souvenirs les plus lointains qui, pour subsister, révèlent une auréole de bonheur: La maison constitue le premier monde des êtres humains. Elle est un univers, un monde sans limites parce que l'esprit qui l'anime, par ses songes, est illimitée. Élargie « par les pouvoirs incommensurables de la mémoire lointaine, elle conquiert sa part du ciel. Elle a tout le ciel comme terrasse. » [97]

Pour le narrateur de Terre des hommes l'espace de la maison renvoie à un centre du monde, le seul qui puisse le reconforter et lui enseigner le bonheur de la vie.

« Je n'étais plus ce corps échoué sur une grève, je m'orientais, j'étais l'enfant de cette maison, plein de souvenirs de ces odeurs, plein de la fraîcheur de ses vestibules, plein des voix qui l'avaient animée. Et jusqu'au chant des grenouilles dans des mares qui venait ici me rejoindre. J'avais besoin de ces mille repères pour me reconnaître moi-même, par découvrir de quelles absences était fait le goût de ce désert, pour trouver un sens à ce silence, fait de mille silences, où les grenouilles mêmes se taisent. » [98]

Dans le désert de la vie, à travers des terres arides, l'être humain a besoin d'une oasis, de « provisions de douceur » [99] qui font qu'une simple « touffe verte devienne un univers. On devient un prisonnier d'une pelouse dans un parc endormi.» [100]

En racontant une courte escale près de Concordia, en Argentine, le narrateur souligne que « c'eût pu être partout ailleurs: le mystère est ainsi répandu (. . .) ce n'est pas la distance qui mesure l'éloignement. . » [101] Dans ce chapitre de Terre des hommes le narrateur évoque un espace merveilleux.

Saint-Exupéry revit un univers mystérieux, où le temps s'était arrêté, *le parc endormi* nous rappelle le monde tout à fait particulier d'un conte de fée qu'il aimait, celui de La Belle au bois dormant. Il nous fait découvrir une espace clos, presque hors du temps et du monde, dont l'image nocturne grandit le mystère :

« Se développa, au clair de la lune, un bouquet d'arbres et, derrière ces arbres, cette maison. Quelle étrange maison! Trapue, massive, presque une citadelle. Château de légende qui offrait, dès le seuil franchi, un abri aussi paisible, aussi sur, aussi protégé qu'un monastère. » [102]

La maison est très vieille mais c'est justement ce qui fait son charme:

« Ici je fus émerveillé. Car tout y était délabré, et adorablement, à la façon d'un vieil arbre couvert de mousse que l'âge a un peu craquelé, à la façon du banc de bois où les amoureux vont s'asseoir depuis une dizaine de générations. Les boiseries étaient usées, les chaises bancales rognées

. Mais si l'on ne réparait rien, on nettoyait ici, avec ferveur. Tout était propre, ciré, brillant. » [103]

La maison s'agrandit, elle se dévisage et devient puissance par le regard intérieur du narrateur. Il la rend vivante, en dépit de son apparence statique, figée, elle s'individualise peu à peu:

« Le salon en prenait un visage d'une intensité extraordinaire (. . .). Craquelures des murs, déchirures de plafond, j'admirais tout, et, par-dessus tout, ce parquet effondré ici, brûlant là, comme une passerelle. (. . .) Curieuse maison, elle n'évoquait aucune négligence, aucun laisser-aller, mais un extraordinaire respect. Chaque année ajoutait, sans doute, quelque chose à son charme, à la complexité de son visage, à la ferveur de son atmosphère. » [104]

La maison perdue dans la nuit des temps se réveille, commence à respirer et à sortir de l'ombre devient un être vivant, gagne en intensité mais aussi en irréalité. A ce propos, Bachelard souligne: « une coopération du réel et de l'irréel (...) Mais si la maison est une valeur vivante, il faut qu'elle intègre une irréalité. Il faut que toutes les valeurs tremblent. Une valeur qui ne tremble pas est une valeur morte. » [105]

L'image s'établit dans une interférence du réel avec l'irréel. Dans ce fragment, elle convertit le réel, en créant un espace fabuleux, enchanté. Le narrateur le souligne lui-même: « J'avais atterri dans un champ, et je ne savais point que j'allais vivre un conte de fées. » [106] Dans cet univers étrange, mystérieux, le maître avait une allure « très grand seigneur, ce souverain. » [107] Les deux « fées silencieuses » [108] qui habitaient l'endroit réapparurent « aussi mystérieusement, aussi silencieusement qu'elles s'étaient évanouies » [109] et des vipères « ont leur nid dans un trou, sous la table. » [110]

Le narrateur se rappelle du temps de son enfance : « Dans mon enfance, mes sœurs attribuaient ainsi des notes aux invités » [111] remarquait Saint-Exupéry, et regardait avec les yeux de l'enfant qui l'habitait encore en retrouvant le paradis perdu de son enfance: « Car elles possédaient aussi un iguane, une mangouste, un renard, un singe et des abeilles. Tout cela vivait pêle-mêle, s'entendant à merveille, composant un nouveau paradis terrestre. » [112]

Dans le royaume de l'imaginaire, cette maison s'agrandit en s'accordant parfaitement avec l'âme qui la contemple et lui confère une valeur très particulière :

« Que devaient être les greniers, quand le salon déjà contentait les richesses d'un grenier! Quand on y devinait déjà que, du moindre placard entrouvert, crouleraient des liasses de lettres jaunes, des quittances de l'arrière-grand-père, plus de clef qu'il n'existe de serrures dans la maison, et dont naturellement aucune ne s'adapterait à aucune serrure.

Clefs merveilleusement inutiles, qui confondent la raison, et qui font rêver à des souterrains, à des coffrets enjoués, à des louis d'or. » [113]

Dans ce fragment il y a beaucoup de choses insignifiantes mais « l'insignifiant devient alors le signal d'une extrême sensibilité pour des significations intimes qui établissent une communauté d'âme entre l'écrivain et son lecteur. » [114] C'est ainsi que la maison devient un état d'âme. Le thème des tiroirs, des coffres, des serrures, des clefs, des armoires développent des images du secret. Ces images du mystère sont des images de l'espace d'intimité, un espace clos, qui ne s'ouvre pas facilement. Ce sont des images devant lesquelles on éprouve de grandes émotions, ce qui leur confère une grande puissance. Mais l'espace de la maison s'enrichit en intensité par un effet de contraste entre l'obscurité et les lumières, les lampes qui faisaient trembler l'ombre, en agrandissant la sensation du mystère. En évoquant la bibliothèque et les lampes, le narrateur réalise un espace intime très privilégié par l'image métaphorique du temple où l'odeur d'encens s'élève en adoration:

« Je respirais d'une pièce à l'autre, répandue comme un encens cette odeur de vieille bibliothèque qui vaut tous les parfums du monde. Et surtout j'aimais le transport des lampes. Des vraies lampes lourdes, que l'on charriait d'une pièce à l'autre, comme aux temps les plus profonds de mon enfance, et qui remuaient aux murs des ombres merveilleuses. On soulevait en elles des bouquets de lumière et de palmes noires. Puis, une fois les lampes bien en place, s'immobilisaient les plages de clarté, et ces vastes réserves de nuit tout autour, où craquaient les bois. » [115]

La lampe et la maison créent un espace privilégié, très cher à Saint-Exupéry. Les lampes sont pour les maisons ce que les étoiles sont dans l'univers. En réalisant un rapport d'équivalence entre l'esprit et l'étoile, on pourrait affirmer que les maisons éclairées, qui brillent sous le ciel,

sont aussi des étoiles. La maison illuminée s'individualise, se réveille. Elle s'humanise et devient « un œil ouvert sur la nuit (. . .) un signe d'une grande attente » ; elle voit, car « tout ce qui brille voit (...) La lampe veille, donc elle surveille. » [116] La lampe de la maison est l'esprit éveillé de celle-ci, c'est une conscience éveillée, comme l'étoile.

Son langage est un langage poétique et son message est universel.

La maison révélée par cette courte escale est une maison vieille, qui apparemment n'a pas de valeur. Mais elle a été valorisée justement par les correspondances intimes qui se sont établies entre elle et l'âme du narrateur. Elle a fait vibrer les cordes d'un passé lointain qui lui a transmis certaines valeurs intimes, son état d'âme. Elle a bouleversé les souvenirs du narrateur ; en révélant une partie cachée de son jardin intérieur, une partie qui était entrée en résonance avec les sonorités de cette courte escale, cette maison représente une véritable oasis vivante et rafraîchissante.

« Voyez-vous une équipe de maçons, de charpentiers, d'ébénistes, de plâtriers, étaler dans un tel passé leur outillage sacrilège, et vous refaire dans les huit jours une maison que vous n'aurez jamais connue, où vous vous croirez en visite? Une maison sans mystère, , sans trappes sous les pieds, sans oubliettes ,une sorte de salon d'hôtel de ville ? » [117]

Dans l'ensemble de l'œuvre de Saint-Exupéry, la maison est un espace de grande densité, une concentration de valeurs intimistes, inscrites dans le parcours de l'être humain vers l'éternité.

DEUXIEME CHAPITRE QUATRIEME PARTIE ~ LA MONTAGNE

Un autre espace intime est représenté par la montagne. Dans le royaume de l'imagination, « la moindre colline, pour qui prend ses rêves dans la nature, est inspirée. » [118]

Le symbolisme de la montagne est multiple : il tient de la hauteur et du centre : Quand on la représente haute, verticale, élevée, rapprochée du ciel, son symbolisme est la transcendance. Comme les pyramides, les tombeaux funéraires anciens, les *tumuli* de la civilisation nordique, les ziggurats, les pagodes étagées, ou le temple de Bârâbudur, sont vouées au culte du ciel, dans l'élan d'une rencontre du ciel et de la terre, d'une ascension humaine pour la réunion divine. Il faut ajouter une remarque de Jean Grenier, celle que Dieu et *le divin* ce n'est pas la même chose. Vue d'en haut, elle apparaît comme *une pointe* de la verticale, elle devient centre du monde. Vue d'en bas, de l'horizontale, elle se montre comme la ligne d'une verticale et devient l'axe du monde, mais aussi une échelle, un espace à gravir. On rencontre ce symbole dans toutes les civilisations car tous les pays, tous les peuples ont leur montagne sacrée. Chez les auteurs spirituels on rencontre ce double symbolisme de la hauteur et du centre. Les étapes de la vie mystique constituent une ascension graphiquement représentées par le triangle, comme la pyramide ; son ascension symbolise l'élévation vers le ciel, comme chez les Grecs, pour lesquels l'Olympe est le séjour des dieux et être dans son espace signifie entrer en rapport avec la Divinité. Moïse a reçu les Tables de la Loi au sommet du Mont Sinai ; L'Alborz persan, le Garizim Samaritain, la Ka'ba de la Mecque, la Montagne de Zâf de l'Islam, le Potala tibétain, le Meru de l'Inde, le K'ouen-Louen en Chine, le Fuji-Yama constituent des exemples des hauteurs dont l'ascension rituelle nécessite une purification préalable, etc. Dante situe le Paradis céleste au sommet de la Montagne du Purgatoire.

Parfois ces montagnes saintes sont situées au milieu des lieux devenus inaccessibles, comme des

îles par exemple, n'étant point atteintes ni par terre, ni par mer, parfois dans le désert, comme dans Le Petit Prince. Le petit prince « fit l'ascension d'une haute montagne en plein désert : d'une montagne haute comme celle-ci, se dit-il donc, j'apercevrai d'un coup toute la planète et tous les hommes. » [119]

René Daumal, dans Le Mont Analogue [120] a fait la différence entre ascension et élévation : l'ascension est de nature spirituelle, l'élévation est un progrès vers la connaissance. L'ascension d'une montagne, dans le plan symbolique, conduit à la connaissance du soi et ce qui se passe au-dessus de la montagne conduit à la connaissance de Dieu. On dit « le Sinäï de mon être ou mon Kaf, pour dire ma propre vérité, ma vérité profonde ». Le mont K'ouen Louen en Chine représente la tête et son sommet constitue le point par où s'effectue la sortie vers le cosmos. Le mont K'ouen-Louen symbolise chez les Maîtres Célestes taôïstes le séjour de l'immortalité, et il est accessible seulement aux élus. Dans la mythologie taoïste, les Immortels allaient vivre sur cette montagne. Son autre nom est La Montagne du Milieu du Monde, autour de laquelle tournent le soleil et la lune. Au sommet de cette montagne il y a les jardins de la Reine d'Occident où pousse le fruit qui confère l'immortalité.

Au Cambodge la montagne est associée au temple. Ces temples –montagnes se trouvent au centre du royaume, étant considérés centres du monde. Ils sont des axes de l'univers, comme le furent les temples babyloniens ou les temples Mayas. En ce centre, le roi devient le Seigneur de l'univers.

Dans plusieurs religions, la montagne constitue le refuge du monde et la seule voie qui conduit au Ciel : ceux qui sortent du monde, « entrent en montagne », leur chemin s'identifie à la voie céleste. Dans la peinture chinoise classique, la montagne, figurée surtout par le rocher, symbole de l'immutabilité, s'oppose à l'eau, symbole de l'impermanence.

Le symbolisme de la montagne primordiale ou cosmique se retrouve richement représenté dans L'Ancien Testament où les hautes montagnes sont des symboles de sécurité : il s'agit de la montagne sacrée. Le mont du Temple de Dieu sera établi au sommet de la montagne. La Montagne symbolise la présence et la proximité divine, le lieu des miracles ; elle est regardée comme le symbole de la grandeur. Dieu et l'homme élu communiquent sur les sommets. A l'origine du christianisme, les hauts lieux ont symbolisé les centres d'initiation établis par les ascètes du désert. A Athènes l'Acropole situe ses temples aux sommets d'un mont sacré. On y pénètre seulement par le portique des Procession, en pèlerinage rituel. Partout dans le monde, dans tous les continents, les monts sont des espaces du séjour des dieux. La montagne sainte est inaccessible aux hommes. Seulement les élus peuvent y accéder. Situé au sommet, avec difficulté, en traversant des épreuves nombreuses, l'élus arrive à l'extrémité du monde, à la limite du monde visible et invisible. Il devient un sage, un privilégié. Pour lui, c'est la montagne de la sagesse. Dans La Roseraie du Mystère de Mahmûd Shabestari on trouve cette réponse que donne Lahîjî à propos de la Montagne sainte de Kaf, montagne qu'on retrouve souvent dans les Milles et une Nuits et dans les contes arabes : « La montagne de Kaf comme montagne cosmique est intériorisée en montagne psycho-cosmique. » [121] La montagne de Kaf qui est la résidence de Simorgh, l'oiseau sage qui y habite, dont le nom signifie l'Ipséité , l'unique absolue, c'est la réalité éternelle de l'homme, laquelle est la forme épiphanique parfaite de la habitât divine, puisque l'Être divin (Haq) s'épiphanie en elle avec tous ses noms et attributs.

La montagne centre est un espace d'isolement et de méditation. Pour les peuples de l'Afrique, les montagnes sont peuplées d'êtres fabuleux, des lieux hauts peuplés par les dieux, par des forces cachées, qu'il ne faut pas troubler. Il s'agit d'un espace caché rempli de secrets. On ne peut pas y pénétrer tout seul, il faut un guide, un initiateur, sous peine de danger mortel. Le motif pictural

du sommet de la montagne qui s'élève dans le ciel, fréquemment rencontré dans la peinture chinoise, japonaise ou celle de Leonardo da Vinci, devient un langage universel : il parle des résidences des divinités solaires, des qualités supérieures de l'âme, de la fonction subconsciente des forces vitales, et du destin de l'homme.

La cime d'une montagne symbolise le terme de l'évolution humaine, *le sommet* de son développement. Ce thème de la montée de l'âme est commune une aux nombreuses traditions. Beaucoup d'auteurs se sont inspirés de Platon pour suggérer l'ascension de l'âme comme Grégoire de Nysa, Maxime de Tyr ; il s'agit du passage de l'âme à travers les sphères cosmiques, par des étapes successives qui représentent des degrés de purification. Dans toutes ces étapes, il s'agit de la montée de l'âme non dans un monde extérieur, mais dans le monde intérieur. La montée est une intériorisation. Mais la montagne suppose aussi une descente. Dans cette perspective, la révélation s'opère du haut vers le bas.

Dans l'œuvre de Saint-Exupéry il y a deux types de montagnes : la montagne de la plaine et la montagne du désert. La montagne de la plaine apparaît en Terre des hommes au moment où Saint-Exupéry décrit le chemin de Guillaumet dans les Andes ou l'épreuve de Mermoz aux crêtes de la cordillère :

« Après le sable, Mermoz affronta la montagne, ces pics qui, dans le vent, lâchent leur écharpe de neige, ce palissement des choses avec l'orage, ces remous si durs qui, subis entre deux murailles de rocs, obligent le pilote à une sorte de lutte au couteau. Mermoz s'engageait dans ces combats sans rien connaître de l'adversaire, sans savoir si l'on sort en vie de telles étreintes. » [122]

Dans presque tous les destins d'exception du monde grecque il y a, à l'origine, une montagne. Entrer dans une montagne signifie toujours entrer dans un labyrinthe. Face à face avec le sphinx

qui l'interroge, l'homme a besoin de la montagne de soi-même, d'entrer donc dans sa montagne intérieure pour réfléchir et pour croire, pour se forger un système de valeurs. Puis, il descend dans la plaine et bâtit. Sa plaine demeurera, finalement, son œuvre et sa consolation. Pour les personnages de Saint-Exupéry, la montagne est un temple dont la matière, en s'éloignant de la base, se spiritualise graduellement, en devenant radieuse et en se transformant en idées. On aime dans la plaine et on s'enivre de pureté sur la montagne. Mais l'amour, pour grandir, a besoin de revenir, car la plaine n'est pas l'échec de la montagne, mais l'espace où on est simplement homme et où on oublie la tristesse de ne pas être immortel. La plaine est l'espace d'illusion, parce que seulement du sommet d'une montagne se révèle la dimension réelle du paysage d'en bas. Échoué, à quatre mille mètres d'altitude, sur un plateau aux parois verticales, dans le froid terrible de l'hiver, Mermoz n'accepte pas la défaite, il continue son chemin.

« Ainsi Mermoz avait défriché les sables, la montagne, la nuit et la mer. Il avait sombré plus d'une fois dans les sables, la montagne, la nuit et la mer. Et quand il était revenu, c'avait toujours été pour repartir. » [123]

Au cours d'une traversée des Andes, un autre pilote, Guillaumet, échoua en hiver et traversa les épreuves de « cet énorme massif dont les crêtes s'élèvent jusqu'à sept mille mètres » [124], dans une *cathédrale de neige*. [125] Sa décision de ne pas abandonner la route, de continuer à tout prix, sans arrêt, en dépit du fait que « la nuit, là-haut, quand elle passe sur l'homme, elle le change en glace. » [126] élève Guillaumet au rang de demi-dieu. Il devient auteur de son *propre miracle* [127] par son combat contre soi-même, sa faiblesse, sa fatigue, son besoin de sommeil. C'est là-haut, au sommet, entre le ciel et les cimes, que l'homme entre en contact avec le divin, c'est à cette altitude qu'il se surpasse et devient un dieu. Car « la terre nous en apprend plus long sur nous que tous les livres. L'homme se découvre quand il se mesure avec l'obstacle. » [128]

Sans une montagne, la plaine se contenterait de satisfaire ses passions ; sans les cimes, elle n'élèverait pas de pyramides, ne dévoilerait pas de sphinx aux yeux cernés de sable.

« Tout est si bizarre en haute montagne » (. . .). C'est le ciel entier qui semble descendre. On se sent pris, alors dans un sort d'accident cosmique. Il n'est plus de refuge (. . .) Tout se décompose et l'on glisse dans un délabrement universel vers le nuage qui monte mollement, se hausse jusqu'à vous, et vous absorbe. » [129]

Le narrateur souligne le même effort que l'homme fait dans le désert : « Ce qui sauve, c'est de faire un pas. Encore un pas. C'est toujours le même pas que l'on recommence. » [130]

Seul dans ce combat avec les forces cosmiques déchaînées, déchiré par la souffrance, l'homme lutte aussi contre soi-même, contre ses limites. S'il vainc, il se situe au sommet de son espace. La seule chance c'est continuer son chemin, en montagne comme en plein désert. Ce dépassement surhumain revient dans Terre des Homme dans les chapitres consacrés au désert. La véritable qualité de Guillaumet ne consiste seulement dans son dépassement.

« Sa grandeur, c'est de se sentir responsable. Responsable de lui, de son courrier et de ses camarades qui espèrent. Il tient dans ses mains leur peine et leur joie. Responsable de ce qui se bâtit de neuf, là-bas, chez les vivants, à quoi il doit participer. Responsable un peu du destin des hommes, dans la mesure de son travail (. . .). Être homme, c'est précisément être responsable. » [131]

L'homme *se bâtit* en haute montagne et, responsable, en descendant dans la plaine, il contribue à bâtir le monde : « C'est sentir, en posant sa pierre, que l'on contribue à bâtir le monde » [132].

Guillaumet est, dans ce sens, un jardinier, le grand seigneur.

Descendu dans la plaine, en cultivant son jardin et jetant de temps en temps le regard vers les cimes couvertes de neiges éternelles de la solitude, le jardinier réfléchit à la vérité qu'il a

découverte là-haut, dans la montagne : il y a un devoir plus difficile et plus important que celui d'affronter dignement la mort ; c'est celle d'affronter dignement la vie. « Mermoz, décidément, s'était retranché derrière son ouvrage pareil au moissonneur qui, ayant bien lié sa gerbe, se couche dans le champ. » [133]

Saint-Exupéry écrit de Mermoz qu'il « a défriché les sables, la montagne, la nuit et la mer [134] : donc « après le sable, Mermoz affronta la montagne. » [135] Au parcours du chemin de sa vie, Mermoz a connu le labyrinthe de la nuit, les pièges de la mer et l'inconsistance des sables avant de monter au sommet, et de devenir un seigneur de la montagne, un véritable homme. « La vérité, c'est l'homme qui naissait en lui quand il passait les Andes. » [136]

La montagne est un centre sacré, de purification, c'est un temple. Cette signification est bien définie dans Terre des hommes ; Saint-Exupéry compare la montagne à un temple aux larges piliers. Cette montagne symbolise le centre du monde.

Le petit prince, dans son chemin, fait l'ascension d'une haute montagne ; se trouvant au sommet, il a une perspective *royale*, ça veut dire qu'il domine l'univers tout entier de son regard. Entre ce point d'altitude extrême et le niveau bas de l'étendue de sable se révèlent tous les mystères de la vie et de la mort. Il peut tout comprendre puisqu'il n'y a pas de point plus haut devant lui. Dans la représentation de la montagne se rencontrent tous les autres espaces des hauts lieux des civilisations anciennes et s'interfèrent tous les mythes de la terre.

Cette montagne dans le désert est le lieu saint de la méditation, de la réflexion, chargée de toutes les significations possibles : c'est l'Olympe, c'est le Kaf, c'est le Mont K'ouen-Louen, c'est le Mont des Olives, c'est la montagne des révélations, mais c'est aussi une autre hypostase du sphinx. Car l'ascension de la montagne est un chemin vers soi-même, et il représente aussi le chemin du labyrinthe. On avance dans le labyrinthe en étapes, et au centre on rencontre le

monstre qui n'est autre que nous-mêmes. Il faut tuer ce monstre pour sortir du labyrinthe et dans ce sens il répond au symbolisme de la montagne comme lieu de sacrifice aussi. Tous les peuples du monde sacrifiaient sur les hauts-lieux.

Le labyrinthe n'est pas la caverne. Le labyrinthe est un espace intime ; le véritable monstre n'est pas le Minotaure mais le labyrinthe lui-même. Le monstre habite en nous. Le labyrinthe, comme la montagne, est un espace d'interrogations qui nous hantent, c'est un autre visage du sphinx grec C'est le territoire de notre errance, le néant de nous-mêmes, où on avance en obscurité et dans la peur. Tuer le monstre signifie aussi le courage de ne pas devenir victime du labyrinthe, de nos pensées ténébreuses, de la confusion de nos croyances et de la terreur devant l'existence le courage de regarder en face ses limites, sa condition humaine et de se recréer une autre échelle de valorisation Dans le labyrinthe on entre seul et on n'en sort jamais le même. L'entrée dans le labyrinthe et l'ascension de la montagne a l'image de l'immensité des couloirs, en forme de bibliothèque absurde, rappelle la Bibliothèque Babel, imaginée par Borges, où les gens s'entrecroisent en silence, se tuent ou deviennent fous à l'idée qu'ils ne trouveraient jamais le livre cherché, le livre de son destin, de sa vérité profonde. Pour atteindre le sommet de la montagne intérieure, il faut passer par le labyrinthe. La montagne dans le désert est associée à l'image de la pyramide. Le labyrinthe de Saint-Exupéry a deux monstres, puisqu'il est au cœur du désert : à l'entrée, c'est le sphinx et pour pouvoir avancer il faut répondre tout d'abord à sa question, portée toujours sur l'homme. Si on trouve la vraie réponse, le sphinx va perdre sa vie. A l'intérieur du labyrinthe, de la pyramide ou de la montagne, le temps n'existe plus. Il faut aussi errer jusqu'au moment où on rencontre le monstre, *le moi*, le roi qui domine les ténèbres. Si on a la force de le tuer, il faut trouver le chemin de retour, interroger la mémoire, car pour en sortir et voir de nouveau la lumière du jour, il faut se rappeler le chemin, retrouver le Temps, car le

Temps n'est rien sans Mémoire.

Le petit prince, arrivé au sommet de la montagne, ne regarde pas en haut, mais en bas. Il a trouvé la réponse de l'énigme du sphinx, comme Œdipe jadis et, en répondant « l'Homme », il a tué le premier monstre. Avec cette vérité, il va continuer sa route dans la profondeur du labyrinthe de la montagne du désert pour faire mourir le deuxième monstre et devenir son sphinx ; car propre ensuite il pose toujours des questions mais il ne répond jamais aux questions des autres. Le petit prince a accompli ainsi une autre étape du chemin de l'ascension, celle de la connaissance de soi-même. Il a trouvé la réponse à l'énigme du Sphinx et il regarde en bas, en cherchant les hommes : » Mais il n'aperçut rien que des aiguilles de roi bien aiguisés » (. . .) Quelle drôle de planète ! pensa-t-il alors. Elle est toute sèche, et toute pointue et toute salée. » [137]

Il rencontra la solitude, pour la première fois, bien que sur sa petite planète, il eût été seul, mais il n'en y avait pas senti le poids. Ce regard du haut en bas est une descente qui favorise la révélation : « Je suis seul . . . je suis seul . . . je suis seul . . . répondit l'écho. » [138]

Dans ce passage Saint-Exupéry réalise une image unique. Puisque « tous les espaces d'intimité se désignent par une attraction » [139] le silence du désert, la hauteur de la montagne, l'immensité du ciel et l'inépuisable désert s'appellent pour réaliser l'espace de solitude. Rien ne suggère, comme le silence, le sentiment des espaces illimités; le courage de regarder en face ses limites, sa condition humaine et de se recréer une autre échelle de valorisation ; c'est une sensation de vaste, de profond qui se dégage en silence des dunes. L'écho élargit cet espace car il ne fait que porter les résonances de la solitude en les multipliant à l'infini. C'est la voix du silence dont les paroles, amplifiées par l'écho, sont colportées par le vent et le sable, englouties par l'immensité cosmique.

Le désert et le sable s'unissent pour porter l'espace de la solitude à l'échelle universelle. En

donnant au sphinx la réponse : « l'Homme », le petit prince descend sa montagne et continue son chemin dans le désert pour faire la connaissance de l'Homme.

L'homme n'est pas accompli seulement par le savoir. Il faut connaître « avec le cœur » et trouver le septième échelon de toute échelle spirituelle mystique pour que l'Homme soit heureux et accompli. Le petit prince continue son chemin pour trouver le secret de la vie, et de l'immortalité.

DEUXIEME CHAPITRE CINQUIEME PARTIE ~ L'ETOILE

L'étoile est un espace qui appartient à la fois à la configuration spatiale du chemin et à celle du désert. Nous l'avons placé dans ce chapitre considérant que finalement il s'intègre dans la constellation spatiale du chemin plutôt que dans celle du désert. Dans l'ensemble de l'œuvre de Saint-Exupéry l'étoile a une fréquence surprenante, ce qui nous conduit vers l'affirmation qu'elle constitue un espace particulier pour le narrateur. Terre des hommes a été publié pour la première fois en anglais. Le titre Wind, Sand and Stars suggère l'importance de cet espace et lui confère une place centrale dans l'ensemble des configurations spatiales saint-exupéryennes.

Pour le narrateur, l'étoile n'est pas ce qui représentait cet astre pour les poètes des grands rêves cosmiques, pour les grands voyageurs romantiques. Ceux-ci escaladaient l'univers dans des paysages fabuleux où tout devenait musique couleur et féerie, où le *moi* s'élargissait infiniment pour se perdre dans la musique des sphères, où l'imagination, le délire, la béatitude transcendaient le langage. La magie nocturne s'agrandissait infiniment, tous les éléments de l'univers s'unissaient dans une orchestration colossale dont l'âme romantique faisait partie.

Toute limite était effacée et l'âme perdait sa raison, s'effaçant lui aussi sous la pluie des lumières, dans les vagues d'extase et de volupté.

L'étoile est tout d'abord un luminaire, une source de lumière. A travers toutes les civilisations cet astre a acquis un très vaste champ de connotations.

Son caractère céleste lui confère des symboles de l'esprit. Par sa luminosité elle a vaincu les ténèbres, elle s'inscrit dans la dynamique de lutte entre les forces spirituelles de lumière et les forces matérielles des ténèbres. Dans ce sens, il y a des étoiles en haut et en bas de la terre, les étoiles angéliques et les étoiles maléfiques, telluriques.

Pour le symbolisme Judäique, les étoiles annoncent la volonté de Dieu et des anges veillent sur

chacune d'elles, comme écrit Hénoch. [140] Dans le livre de Daniel, le symbole de l'étoile caractérise la vie éternelle des justes ; le chemin ascensionnel des âmes vers l'état d'étoile céleste devient l'image de la résurrection. [141]

L'Etoile constitue aussi le nom ou l'image du Messie attendu. [142]

L'image d'une seule étoile dans un cadre ténébreux symbolise le phare projeté sur la nuit de l'inconscient.

Pour les Yakoutes, les étoiles sont des fenêtres du monde ou une porte étroite, celle-ci permettant seulement pour un instant que l'initié pénètre dans l'au-delà ; cette porte sépare les deux niveaux cosmiques.

Au Guatemala, cet astre représente les âmes des morts.

Chez les Incas, le symbolisme cosmique des étoiles englobe tous les hommes, les animaux et les oiseaux qui sont représentés au ciel par des constellations.

En Finlande les étoiles sont considérées comme faites de fragments de la coquille de l'œuf cosmique originaire.

Dès le commencement, les hommes ont saisi des différents degrés d'éclat des étoiles, attribuant des noms spécifiques aux plus brillants astres.

L'Etoile de matin revêt aussi des significations multiples. Pour les Indiens de la prairie, cette étoile de couleur rouge annonce la renaissance perpétuelle du jour, elle devient, le symbole de la respiration et de la vie. Chez les Indiens de l'Amérique du Nord, l'Etoile du Matin fait partie de la Trinité Suprême, avec la Lune et le Soleil. Elle devient héros civilisateur, Maître du ciel nocturne et des Eaux Primordiales, en tuant le serpent des ténèbres.

L'Etoile du matin est comparée dans la littérature arabe et persane au front de la bien-aimée ; la luminosité, la sérénité, la pâleur de l'aimée est devenue le symbole de l'Etoile du matin dans la

blancheur de l'aube.

L'Etoile polaire : c'est le point de repère pour les navigateurs, des nomades, des caravanes et de tous ceux qui voyagent dans le désert, dans les mers et dans le ciel.

Shakespeare compare le véritable homme, celui qui demeure inflexible dans toutes les situations de la vie à l'Etoile polaire. En Chine c'est toujours à L'Etoile polaire qu'on fait référence quand on parle de l'être princier, le noble, le sage. Pour les turco-altaïques elle est le pilier d'or ou le pilier solaire. Elle est une colonne de l'univers qui représente le support de toutes les choses. Chez les altaïques, le chemin du ciel passe par l'Etoile polaire.

Il est intéressant de souligner les multiples représentations du chemin de la terre qui passent par la montagne et montent au ciel. Dans son voyage mystique le chaman Yakouté escalade une montagne à sept niveaux. Son sommet se trouve dans l'étoile polaire, au nombril du ciel. [143].

Dans la mythologie indienne le Mont Meru se trouve au centre du monde et au-dessus de lui demeure l'Etoile polaire qui jette des feux.

Dans la tradition islamique, l'endroit le plus haut de la terre est considérée La Ka'ba ; cette croyance s'appuie sur le fait que l'Etoile polaire se trouve exactement au-dessus, donc la Ka'ba s'élève au-dessus du centre du ciel.

Oswald Wirth a donné une interprétation complexe de l'image de l'Etoile dans l'ensemble de huit étoiles groupées autour de l'Etoile polaire, la plus grande. « Cet ensemble de sept étoiles groupées autour d'une plus grande, évoque la constellation de Pléiades » [144] Il rappelle ainsi le huitième, celui de la Justice en tant qu'intelligence coordonnatrice des actions et réactions naturelles ou de soi-même. [144] L'Etoile polaire s'avère le point de rencontre entre les centres d'énergies terrestres et célestes.

En se rapportant à une représentation de l'étoile au Moyen Age, Wirth suggère le fait que jusqu'à

ce temps-là l'homme était enfermé dans son univers. A partir de ce moment-là, il se mêle à la vie cosmique, en se soumettant aux influences célestes ; deux mondes différents s'interfèrent, union qui va conduire l'homme à l'illumination mystique. L'étoile devient le symbole du « monde en formation, le centre originel d'un univers. » [145]

L'étoile du Nouveau Testament qui conduit les mages vers le lieu de naissance de Jésus, Messie, « La Lumière du monde » [146] suggère que l'homme aussi doit suivre une étoile dans le sens que, pour briller de son éclat personnel, l'homme doit parcourir le chemin ascensionnel, se situer dans les grands rythmes cosmiques, s'harmoniser avec eux ; c'est le chemin du devenir. Les étoiles à plusieurs branches indiquent le processus de la création du monde qui n'est pas achevé, mais en voie de se réaliser.

L'astre céleste évoque aussi les mystères du sommeil, de la nuit, mais aussi du sommeil éternel, la mort. Du symbolisme de l'étoile on retient tout d'abord celle de l'esprit.

Dans les premières pages de Terre des Hommes en évoquant une nuit sombre de vol en Argentine, le narrateur introduit le symbole de la lumière dont l'interprétation est précisée dès le début: « Scintillaient seules, comme les étoiles, les rares lumières éparses dans la plaine. Chacune signalait, dans cet océan de ténèbres, le miracle d'une conscience. » [147]

L'intensité des rares lumières sur la terre est présentée graduellement, dans ce cadre ténébreux de la nuit : de simples petites lumières qui scintillent deviennent des feux qui brûlent. Ces lumières entrent en rapport d'équivalence entre les étoiles et l'esprit de l'homme :

« De loin en loin luisait ces feux dans la campagne qui réclamaient leur nourriture jusqu'aux plus discret, celui du poète, de l'instituteur, du charpentier. Mais parmi ces étoiles vivantes, combien des fenêtres fermées, combien des étoiles éteintes, combien des hommes endormis. » [148]

L'homme est comparé à une étoile. La métaphore s'élargira à travers toute l'œuvre de Saint-Exupéry : l'homme est une étoile vivante, un feu qui brûle, mais qui peut s'éteindre dans le cas de ceux qui plongent dans le sommeil spirituel.

Le narrateur, qui représente une conscience réveillée, suggère qu'il faut « essayer de communiquer avec quelques-uns de ces feux qui brûlante de loin en loin dans la campagne. »

[149]

De cette manière, le feu deviendra plus intense, plus grand et réveillera les étoiles éteintes.

La relation entre l'esprit et l'étoile s'exprime dans les croyances des plusieurs peuples où l'esprit considéré un feu, ne meurt jamais. Puisque rien ne se perd pas dans l'univers, ce feu de l'esprit s'élève au ciel, en se transformant dans une étoile qui brûlerait en fonction du degré d'intensité accumulé sur la terre.

A travers son chemin dans le monde, le narrateur se rapporte toujours au ciel, surtout aux étoiles ; c'est une permanente attitude imaginative de l'élévation qui incline à la purification morale, à un isolement angélique. Le ciel a une constitution très spécifique parce que toute représentation de verticalité est liée à la notion de pureté, de séparation, d'élection, mais aussi à celle de puissance, *élévation* et *puissance* devenant synonymes. Le ciel est un espace tout puissant, il détient le savoir, la sagesse et l'immortalité. Tous les destins des hommes y sont inscrits et tous les astres détiennent les mystères de la vie et de la mort.

En parlant du massacre des officiers chrétiens français, le narrateur crée une image troublante du spectacle cosmique où tous les éléments anticipent la mort :

« Les officiers se roulent dans leur couverture, allongés sur le sable, comme sur un radeau, face aux astres. Voici toutes les étoiles qui tournent lentement, un ciel entier qui marque l'heure. Voici la lune qui penche vers les sables, ramenée au néant, par sa

sagesse. Les chrétiens bientôt vont s'endormir. Encore quelques minutes et les étoiles seules luiront (...) E l'on massacre les beaux lieutenants endormis. » [150]

« Le haut, écrit Eliade, est une catégorie inaccessible à l'homme comme tel, elle appartient aux êtres surhumains. » [151] Dans son effort ascensionnel, l'homme se situe dans un espace qui entre toujours en relation avec d'autres espaces, qui se multiplie à l'infini.

Dans Terre des hommes, le capitaine Bonnafous « pendant l'éternelle poursuite, a connu comme eux des nuits de Bible, faites d'étoiles et de vent. » [152] Dans ce fragment les étoiles créent un espace particulier avec le vent. L'espace biblique est un espace sacré, d'une densité extrême. Il est actualisé par le vent qui réanime le temps biblique de l'Ancien Testament ; il devient vivant. Le vent est une présence dans l'absence, en mouvement permanent et sa puissance consiste dans son langage secret qui fait revivre l'histoire. C'est un lieu où tous les miracles deviennent possibles, où les anges descendent et montent au ciel qui s'ouvre en laissant voir l'échelle de Jacob. [153]

L'esprit, par son étymologie, devient synonyme du vent. L'étoile, elle aussi est une concentration spirituelle comme source de feu, de lumière éblouissante. En conséquence un nouvel espace est créé, ayant à l'origine une double dimension : celle sacrée des « nuits de Bible », par la révélation de la divinité, et celle de l'esprit vivant. Ces deux dimensions s'effacent finalement pour que l'esprit et le divin deviennent une seule identité.

Un autre espace est créé par la relation entre le sable et les étoiles. « Le sable est trompeur : on le croit fermé et l'on s'enlise » écrit Saint-Exupéry dans Terre des Hommes. [154] Le sable est le royaume des mirages et « nous habitons une planète errante. » [155] Entre le sable et les étoiles, le narrateur médite sur sa condition : « Et je méditais sur ma condition (...) nu entre le sable et les étoiles, éloigné des pôles de ma vie par trop de silence. » [156] Cet espace, entre le point le

plus bas de la terre, le plus inconsistant, et la hauteur indéfinissable des étoiles, c'est l'espace de la réflexion, où l'homme, illuminé par la présence des étoiles devient conscient de sa condition éphémère et de ses limites et réapprend à valoriser les bonheurs simples de la vie :

« Ici, je ne possédais plus rien au monde. Je n'étais rien qu'un mortel égaré entre le sable et les étoiles, conscient de la seule douceur de respirer. » [157] C'est un espace de la révélation de la condition humaine.

TROISIEME CHAPITRE ~ LA CONFIGURATION SPATIALE DU DESERT

Dans Terre des Hommes, Saint-Exupéry consacre deux chapitres au désert : *Dans le Désert* et *Au centre du Désert*. Son voyage, à travers le monde, passe par le désert. Dans Le Petit Prince l'action est placée au cœur du désert. Cette structuration nous conduit à l'affirmation que le désert représente une configuration spatiale très vaste et extrêmement valorisée par l'auteur. C'est une valeur vivante dans le sens que les puissances qui le constituent sont des forces de transcendance. L'immensité du désert africain est convertie dans un champ spatial intime qui ne tient pas compte des frontières géographiques, historiques ou textuelles. Dans le royaume de cette géographie imaginaire, cette configuration spatiale comprend une disposition bien compartimentée, à substance mythique : dans ce cadre spatial poétique se confronte des mythes occidentaux mais aussi des représentations arabo-islamiques qui expriment la parole du désert. Dans la littérature arabe *survolée* par Saint-Exupéry, le désert est un monde centré, représentant surtout le lieu de la refondation, un centre du monde qui évoque les lieux mythiques du paradis perdu, de la cité céleste, ou Waw, la cité mystique. Ces représentations se rencontrent au carrefour des autres différentes cultures, des élaborations universelles. En considérant le désert comme espace unique, les auteurs arabo-musulmans évoquent la nostalgie d'un centre que l'écriture doit reconquérir, le cœur battant du Grand Sahara (. . .). Ce point central, « lieu de l'utopie », situé à la fois au plus profond du désert et de l'être, « offre l'image d'un espace qui abolit toutes les limites et englobe le monde entier. » [158] Cet espace centre, disposé en cercles concentriques « manifeste la force d'attraction d'un seul point, centre du Sahara et du monde (. . .) Au point central d'attraction de l'univers ainsi créé se croisent des axes de symétrie, véritables miroirs spatio-temporels. » [159] Il s'agit d'un magnétisme centripète, puisque une agglomération de mythes y sont attirés jusqu'à l'excès.

Dans un essai sur le désert, Rima Sleiman souligne : « Le cercle ne connaissant pas les angles, il ne connaît pas non plus le point de virée, à l'image du désert, les distances sont infinies et continues. » [160]

Dans Terre des Hommes, Saint-Exupéry consacre deux chapitres au désert : Dans le Désert et Au centre du Désert. Son voyage, à travers le monde, passe par le désert. Dans Le Petit Prince l'action est placée au cœur du désert. Cette structuration nous conduit à l'affirmation que le désert représente une configuration spatiale très vaste et extrêmement valorisée par l'auteur. C'est une valeur vivante dans le sens que les puissances qui le constituent sont des forces de transcendance. L'immensité du désert africain est convertie dans un champ spatial intime qui ne tient pas compte des frontières géographiques, historiques ou textuelles. Dans le royaume de cette géographie imaginaire, cette configuration spatiale comprend une disposition bien compartimentée, à substance mythique : dans ce cadre spatial poétique se confronte des mythes occidentaux mais aussi des représentations arabo-islamiques qui expriment la parole du désert. Le désert est un espace infini, parce qu'il continue à se prolonger, à s'éloigner, le début comme la fin sont « un horizon perpétuel » les objets se confondent, les éléments s'éclipsent. :

« Le caché et le montré, la surface et la profondeur renvoient à une même vérité, le complot d'une absence. L'élément commun entre l'espace nu, le vide et l'horizon est une absence croissante. L'espace nu où l'absence est claire et distincte, horizon né de la distance et de l'éloignement, de cette impossibilité d'atteindre et d'aboutir, mirage, apothéose d'une absence qui prend les traits d'une présence qui n'est que vacuité : toutes ces éléments font du désert le royaume des frontières, des barrières impossibles, un espace éternel. » [161]

Cette optique de l'espace du désert propose un nouvel ordre de structuration, une nouvelle création du temps et de l'histoire, une nouvelle manière de reformuler la vie, si illusoire, si irréaliste en soi, une sorte de néant qui produit la fusion de deux éternités, du temps et de l'espace, qui répond à la nostalgie de réduire l'écart entre les éléments, les objets et les choses, pour que chaque infinie partie de l'univers se reconnaisse dans l'autre. Le désert est ainsi associé à la ville céleste car il constitue le rêve et la vision de cette unité perdue, mais aussi un espace séjour d'éternité. Rien ne suggère comme le silence le sentiment des espaces illimités.

Le désert est un espace intime, c'est une création personnelle. Il ne constitue pas quelque chose de donné à priori ; on crée son propre désert avec ses propres symboles, ses propres représentations. Chez Saint-Exupéry le désert est une configuration spatiale colporteuse de mythes car « le mythe est l'âme du désert. Un désert sans mythe reste un néant absolu. Le mythe ne cumule pas un simple amas de symboles. Il englobe l'histoire culturelle millénaire du désert. » [163]

TROISIEME CHAPITRE PREMIERE PARTIE ~ L'ESPACE DE L'AMITIE

Dans tous les écrits de Saint-Exupéry, l'espace intime de l'amitié est un espace privilégié. La petite nièce Nathalie des Vallières écrit dans son livre sur Saint-Exupéry, L'archange et l'écrivain : « L'amitié est le sentiment qu'il place au-dessus de tous les autres. » [164] Saint-Exupéry a toujours privilégié l'idée noble de la fraternité fondée sur l'admiration et le respect mutuel.

Walter Wagner, dans La conception de l'amour-amitié dans l'œuvre de Saint-Exupéry, pense qu'il ne s'agit pas « d'amitié romanesque, mais des vertus de la camaraderie prônées par les premiers aviateurs, vision collective opposée à l'individualisme de la société moderne. » [165] Il y a cependant dans l'ensemble de l'œuvre de Saint-Exupéry plusieurs niveaux qui définissent les relations humaines.

Dans Terre des hommes, les plus proches du narrateur sont les pilotes, ses camarades de ligne. L'espace qui représente un premier degré de l'amitié, la camaraderie, est créé par la mise en relation de deux images : *branche*, et *arbre* : « Nous étions les branches d'un même arbre. » [166]

C'est un espace métaphorique qui renvoie vers l'arbre de la vie, l'arbre de la même substance et suggère des valeurs comme la solidarité, la fidélité, la loyauté et la fraternité entre hommes viriles et téméraires, qui affrontent ensemble le danger et les obstacles.

« Nous nous étions enfin rencontrés. On chemine longtemps côte à côte, enfermé dans son propre silence, ou bien l'on change des mots qui ne transportent rien. Mais voici l'heure du danger. Alors on s'épaule l'un à l'autre. On découvre que 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. » [167] En parlant de ses camarades, le narrateur évoque

trois équipages de l'Aéropostale échoués sur la côte de Rio de Oro. Installés pour la nuit sur un « coupon de sable » ils ont attendu l'aube ou la mort, car les Maures auraient pu les attaquer en tout moment.

L'écrivain réalise un tableau insolite :

« Ayant débarqué des soutes à bagages cinq ou six caisses de marchandises, nous les avons vidées et disposées en cercle et, au fond de chacune d'elles, nous avons allumé une pauvre bougie mal protégée contre le vent. Ainsi, en plein désert, sur l'écorce nue de la planète, dans un isolement des premières années du monde, nous avons bâti un village d'hommes » [168].

Ce tableau renvoyant à un temps primordial, aux temps des origines, à la première communauté d'êtres humaines, crée un espace mythique, renforcé par la présence des bougies disposées en cercle, elles aussi. Cette disposition suggère un centre sacré, le centre du monde où

l'Essence des choses, le grand secret de la vie et de la mort se révèle aux initiés en communion.

Entre le sable et les étoiles, entre la vie et la mort, le grand mystère se dévoile ; la communion est une puissance de vie, une grande richesse :

« Si je cherche dans mes souvenirs ceux qui m'ont laissé un goût durable, si je fais le bilan des heures qui ont compté, à coup sûr je retrouve celles que nulle fortune ne m'eût procurée. On n'achète pas l'amitié d'un Mermoz, d'un compagnon que les épreuves vécues ensemble ont lié à nous pour toujours. Nous étions infiniment pauvres. Du vent, du sable, des étoiles. (. . .) Mais sur cette nappe mal éclairée, six ou sept hommes qui ne possédaient plus rien au monde, sinon leurs souvenirs, se partageaient d'invisibles richesses. » [169]

L'image métaphorique « des branches du même arbre » s'élargie par un autre nom qui entre dans cette même relation de distribution : le *feuillage* dont le champ sémantique suppose englober l'ombre :

« Rien, jamais, en effet, ne remplacera le compagnon perdu. On ne se crée point de vieux camarades. Rien ne vaut le trésor de tant de souvenirs communs, de tant de mauvaises heures vécues ensemble, de tant de brouilles, de réconciliations, de mouvements du cœur. On ne reconstruit pas ces amitiés-là. Il est vain, si l'on plante un chêne, d'espérer s'abriter bientôt sous son feuillage. (. . .) Les camarades, un à un, nous retirent leur ombre. » [170]

Etre à l'ombre de ses amis est un privilège et un luxe à la fois : « La grandeur d'un métier est peut-être, avant tout, d'unir des hommes : il n'est qu'un luxe véritable, et c'est celui des relations humaines. » [171]

En parlant de Guillaumet, le narrateur, en se servant de la même représentation métaphorique, élargit l'espace intime : « Il fait partie des êtres larges qui acceptent de couvrir de larges horizons de leur feuillage. » [172]

A travers le chemin de sa vie, dans le désert comme dans son vol, le narrateur éprouve le besoin déchirant de retrouver la chaleur des épaules voisines.

« Dans un monde devenu désert, nous avons soif de retrouver des camarades : le goût du pain rompu entre camarades nous a fait accepter les valeurs de guerre. (. . .) Nous sommes solidaires, emportés par la même planète, équipage d'un même navire. » [173]

Un autre degré des relations humaines est le pont d'altitude. Il s'agit d'une relation bien rare, entre des gens qui se rencontrent au niveau spirituel, ce dont Saint-Exupéry appelle une altitude des relations : « Mais il existe une altitude des relations où la reconnaissance comme la pitié perdent leur sens. C'est là que l'on respire comme un prisonnier délivré. » [174] C'est un rapport d'égalité, entre deux altitudes du même niveau, comme par exemple la relation entre le narrateur et Guillaumet. Après la mort de celui-ci, Saint-Exupéry écrit en 1940: « Nous étions de

la même substance. Je me sens un peu mort en lui. » [175] Nous y retrouvons la nature du même rapport que Montaigne décrit dans ses Essais.

La raison d'être unis par un but commun c'est que les êtres humains appartiennent à la même planète, on parle un langage universel, en dépit des frontières et de la distance car « ce n'est pas la distance qui mesure l'éloignement. » [176]

Le plus haut niveau de relation entre les gens est celui du céleste. C'est le regard d'un Arabe, dans le désert, qui crée cet espace. Par la relation de distribution entre deux mots : *l'arabe* et *le désert*. une autre délimitation s'impose. Le nomade a sauvé les deux Français dans le désert, des gens qu'il ne connaissait pas et qui étaient des adversaires en tant que conquérants colons : « Par un mouvement de son seul buste, par la promenade de son seul regard, il crée la vie, et il me paraît semblable à un dieu... C'est un miracle . . . Il marche vers nous sur le sable, comme un dieu sur la mer. . . » [177] Le dieu qui marche sur la mer fait référence à Jésus qui marchait vers Pierre pour le sauver. [178]

Ce type de relation dépasse toute frontière, elle ne tient compte ni des races, ni des langages, ni des divisions ; elle considère l'homme la valeur suprême dans l'univers, elle est divine, justifiée par l'amour absolu pour l'être humain :

« Quant à toi qui nous sauve, Bédouin de Libye (. . .) Tu es l'Homme et tu m'apparais avec le visage de tous ces hommes à la fois. Tu ne nous as jamais dévisagés et déjà tu nous a reconnus. Tu es le frère bien-aimé. Et, à mon tour, je te reconnais dans tous les hommes. » [179]

Cet espace qui confère à l'Homme toute sa valeur et le situe à la plus grande altitude, espace céleste, réhabilite l'homme dans l'univers et l'anoblit par référence à la divinité. L'homme, au moment où il, rencontre la divinité, est transfiguré, s'anoblit et son ascension commence vers le sublime. Par cette scène, Saint-Exupéry situe l'homme dans la sphère céleste, où il

s'accomplira : « Tu m'apparais baigné de noblesse et de bienveillance, grand seigneur qui a le pouvoir de donner à boire. » [180] Dans une lettre confiée à Max- Fouchet Saint-Exupéry écrit : « Tant que l'homme ne sera pas un dieu, la vérité, dans son langage, s'exprimera par des contradictions. » [181]

Un autre type d'espace des rapports humains est créé par deux noms qui entrent en relation de distribution : *ami* et *jardin* : « J'ai besoin d'amis qui seraient des jardins où me reposer. » [182] écrit Saint-Exupéry au docteur Pélissier. Celui-ci constitue l'espace intime le plus privilégié du narrateur et pourrait être considéré un espace d'amitié romanesque qui se développera dans Le Petit Prince .Toute la finesse des nuances affectives s'ouvre en éventail dans cette concentration poétique. En parlant des amis perdus, le narrateur écrit : « Mais peu à peu nous découvrons que le rire clair de celui-là nous ne l'entendrons plus jamais, nous découvrons que ce jardin-là nous est interdit pour toujours ». Ces jardins où on se repose sont des jardins secrets et difficiles de trouver : « La terre ainsi est à la fois déserte et riche. Riche de ces jardins secrets, cachés, difficiles à atteindre. » [183]

Dans Terre des hommes et Le Petit Prince Saint-Exupéry ouvre la perspective d'un chemin secret qui passe par la haute montagne, traverse le désert aride, rejoint les jardins cachés où on se repose à l'ombre des gros feuillages et où on découvre le secret des fontaines, pour continuer vers les étoiles. Ce secret se révélera mieux près d'une fontaine.

Le royaume du petit prince est très petit « Chez moi c'est tout petit. » [184] Lui-même est petit et la planète qu'il habite est minuscule. On dirait un jeu de miniatures. Pourquoi l'écrivain l'a-t-il rendue si petite ? Dans l'empire de l'Imagination, on crée des représentations qui constituent un ensemble d'expressions qui communiquent aux autres nos propres images. Ainsi le monde devient la projection de notre imagination. On perçoit mieux le monde quand on le miniaturise.

Cependant la miniature ne perd jamais en signification et en valeurs, puisqu'elles sont plus condensées, s'enrichissent. De cette perspective, la miniature littéraire transmet des valeurs profondes parce qu'on ne s'arrête pas au visible, il est trop petit, il ne constitue plus la valeur première ; on va à l'essence puisqu'elle y est condensée ; l'image minuscule est une image excessive et elle appartient au domaine du rêve. La miniature est un générateur d'espaces, un moteur d'élargissement car la loupe grandit les objets, et les détails aussi. Bachelard souligne :

« L'homme à la loupe exprime une grande loi psychologique. Il nous place au point sensible de l'objectivité, au moment où il faut accueillir le détail inaperçu et le dominer. La loupe conditionne, dans cette expérience, une entrée dans le monde. L'homme à la loupe n'est pas ici le vieillard qui veut, contre des yeux las de voir, lire encore son journal. L'homme à la loupe prend le Monde comme une nouveauté. » [185]

La loupe efface le monde familier. Le regard du détail est « un regard frais, un étonnement vif » devant l'objet neuf. « La miniature est un des gîtes de la grandeur. » [186] Car « tout univers se concentre en un noyau, en un germe, en un centre dynamisé. Et ce centre est puissant puisque c'est un centre imaginé. (. . .) La miniature se déploie aux dimensions d'un univers. Le grand, une fois de plus, est contenu dans le petit. » [187]

L'image grandit mystérieusement, on peut parler d'une immensité du petit. Finalement le minuscule devient un monde plus grand que celui réel, parce que l'on regarde à la loupe. Et regarder à la loupe fait que toutes choses en miniature demandent la lenteur. On se demande pourquoi l'écrivain choisit cette technique, de mettre le monde au diminutif. C'est parce que la découverte merveilleuse du monde à la loupe entraîne les mouvements de l'imagination et le rêve, on est transporté dans un nouveau monde qu'on découvre avec grand enchantement. « Les gens pressés par les affaires humaines n'y entre pas » remarque Bachelard. [188] Il nous attire

l'attention vers le fait que « de telles rêveries sont des appels à la verticalité. Elles sont des pauses du récit durant lesquelles le lecteur est appelé à rêver. » [189] C'est dans l'espace du minuscule que le monde se découvre vif dans la douceur. Cette rêverie du centre s'oppose à toute forme géométrique. Le rêveur s'engage à fond et la miniature se révèle un miroir des profondeurs. « L'empire de l'homme est intérieur » affirme Saint-Exupéry dans Terre des Hommes. [190]

Le lointain est aussi un générateur de miniatures et sa contribution poétique est de faire composer toutes les choses disparates. Dans Le Petit Prince, qui est une parabole philosophique plutôt qu'un conte, le rôle des miniatures est bien défini : de la hauteur de ses représentations, son univers se miniaturise. Puisqu'il domine le monde par sa pensée, puisqu'il regarde du sommet de la montagne, il devient grand et tout est petit par comparaison : « Du haut de sa tour, le philosophe de la domination miniaturise l'univers. Tout est petit parce qu'il est haut. Il est haut, donc il est grand. La hauteur de son gîte est une preuve de sa propre grandeur (...) Le rêveur devient l'être de son image. Il absorbe tout l'espace de son image. » [191]

Le petit prince quitte sa petite planète parce qu'il ne comprend pas sa rose qu'il avait soignée quand même jour et nuit, il s'envole en profitant d'un vol des oiseaux migrateurs et il descend sur six planètes. Il y avait sur la petite planète du petit prince deux volcans en miniature en activité et un autre volcan étaient ; il y avait le danger des baobabs aussi ; il y avait les couchers du soleil ; il y avait « des fleurs très simples, ornées d'un seul rang de pétales et qui ne tenaient point de place. Elles apparaissaient un matin dans l'herbe, et puis elles s'éteignaient le soir. » [192] Mais il y avait aussi une rose, « qui avait germé, un jour, d'une graine apportée d'un ne sait où, et le petit prince avait surveillé de très près cette brindille qui ne ressemblait pas aux autres brindilles. » [193] Son « apparition miraculeuse » s'est faite lentement, elle « n'en

finissait pas de se préparer à être belle, à l'abri de sa chambre verte. Elle choisissait avec soin les couleurs. Elle s'habillait lentement, elle ajoutait un à un ses pétales (. . .) Elle ne voulait apparaître que dans le plein rayonnement de sa beauté (. . .) Sa toilette mystérieuse avait donc duré des jours et des jours. » [194]

Et un beau matin elle est apparue en toute splendeur, comme Aphrodite apparut de l'écume de la mer, baignée par la lumière. « Un matin, justement à l'heure du lever du soleil, elle s'était montrée. » [195] Elle est née en même temps que le soleil se lève, mais son origine demeura toujours mystérieuse : « Là d'où je viens. . . » [196] Elle embaumait sa petite planète et le petit prince aussi : « Elle m'embaumait et m'éclairait. » [197] « Mais il était trop jeune pour savoir l'aimer. » [198] C'est pourquoi il était devenu très malheureux. Il profita d'un vol d'oiseaux sauvages pour s'évader en vue de connaître d'autres royaumes de l'univers. Ces espaces du voyage du petit prince appartiennent à la configuration spatiale du désert et à la configuration spatiale du chemin à la fois. Dans son voyage descendant vers la terre, il fait la connaissance de six autres planètes, de dimensions différentes, gouvernées par des personnes solitaires. Leur image est désolante, c'est comme des tableaux de Delvaux ou Chirico où règne une extrême solitude, il n'y a aucun mouvement. « Malheureusement il ne passe jamais personne par ici. » [199] Le temps n'existe pas, c'est comme si la vie s'était arrêtée depuis longtemps. Ce sont des scènes dominées par l'absurdité du comportement des personnages. Les gouverneurs de ces six planètes sont des humains, mais ils sont devenus des mécanismes, des prisonniers de leur propre folie, de leur propre monotonie, fatigués de leur jeu ennuyeux. Ces espaces de terrible solitude les rendent irréels : « Oh ! Mais j'ai déjà vu, dit le petit prince qui se pencha pour jeter encore un coup d'œil sur l'autre côté de la planète. Il n'y a personne là-bas non plus . . . » [200] Ses gouverneurs ne connaissent même pas leur royaume : « Je n'ai pas fait encore le tour de mon

royaume. Je suis très vieux, je n'ai pas de place pour un carrosse et ça me fatigue de marcher. » [201] Présentés comme de simples mécanismes sans consistance, ils vivent dans un univers absurde, ou tout geste devient inutile. « Je n'ai plus une seconde de repos. J'allume et j'éteins une fois par minute. » [202]

Installés dans leur silence, ils ont l'air lugubre ; enfermés dans leur vices, ils n'aiment que la vanité, les chiffres, boire ou dormir : « Ce que j'aime dans la vie, c'est dormir. » [203] Les habitants de ces six planètes vivent dans un désert qui les a vidés de toute substance humaine ; ils n'ont plus de sentiments : « il n'a jamais respiré une fleur. Il n'a jamais regardé une étoile. Il n'a jamais aimé personne. Il n'a jamais rien fait d'autre que des additions. » [204] Ces personnages sont incapables de vivre la poésie de la vie, de réjouir de la beauté de leur planète, d'aimer ; ils n'ont aucun ami car : « Il n'y a pas de place pour deux dans leur monde. » [205] Cette descente du petit prince c'est comme une visite en enfer. Car l'enfer est souffrance parce qu'il n'y a pas d'amour. Le chemin qu'il parcourt pour visiter ces planètes est un voyage qui, par le nombre six, suggère les six jours de la création du monde. Le regard du personnage éponyme est l'œil de l'univers qui, omniprésent, se pose sur la création. Si l'univers a été créé en séparant et en identifiant les choses et les êtres, si la création représente une ascension par la perfection et le sublime, la descente du petit prince représente la chute de l'homme, un renversement de la création : l'homme s'est dégradé, il est souillé et il est condamné à être enfermé dans son sommeil éternel de l'esprit. Il est descendu des sphères célestes parce qu'il a transgressé son espace divin, il a péché parce qu'il n'a plus été capable d'aimer. Car aimer signifie ne pas se placer au centre de son propre univers, mais tuer le monstre de son labyrinthe, se renouveler et s'enrichir en regardant vers l'autre. C'est dépasser l'état de glaise, se laisser travailler par l'Esprit pour devenir un *objet* de grand prix. Aimer c'est regarder ensemble vers la lumière, partager

l'ascension, « liés (...) par un but commun qui se situe en dehors de nous (. . .), aimer ce n'est point nous regarder l'un l'autre, mais regarder ensemble dans la même direction. » [206]

Arrivé sur la Terre le septième jour, le petit prince « ayant longtemps marché à travers les sables, les rocs et les neiges, découvrit enfin une route et les routes vont toutes chez les hommes. » [207]

Ayant descendu de la haute montagne, ayant tué le sphinx en répondant ; « l'Homme », le personnage éponyme avait affirmé la valeur suprême de l'homme dans l'univers. Il veut aller à la rencontre de celui qui, parmi tous les êtres de la Terre, peut s'élever et demeurer en position verticale, position qui atteste de son désir de conquérir le ciel. Sur sa réponse qui tua le monstre qui s'était trouvé à l'entrée du désert, il a conféré, à l'Homme la valeur de dieu. C'est pourquoi il veut le connaître et avoir des amis parmi les hommes. Il restera sur la terre sept jours, le huitième il la quittera. Nous remarquons une répétition du chiffre sept : les sept jours, les sept planètes (avec la Terre). Pendant tout ce temps, il cherche les hommes. Dans cette quête de l'Homme, il s'agit d'une part d'un besoin d'établir des connections, comme le narrateur le souligne au début de Terre des Hommes: « Il faut bien tenter de se rejoindre. Il faut bien essayer de communiquer avec quelqu'un de ces feux qui brûlent de loin en loin dans la campagne. » [208]

D'autre part il s'agit de chercher l'Homme de qualité, l'homme-dieu qui est né de la confrontation avec les obstacles de la vie, qui a vaincu le monstre caché aux tréfonds de son être, celui qui s'est dépassé et a vaincu l'état de glaise, l'homme réveillé, celui qui est de la même nature que l'étoile qui illumine le monde, l'homme comme élément *feu* de l'univers, qui a la même passion de la flamme, passion que le petit prince entretient sur sa planète. « S'ils sont bien ramonés, des volcans brûlent doucement et régulièrement, sans éruption » [209]. Le petit prince est descendu dans le désert où les hommes sont très rares. Il apprend qu'ils sont presque inaperçus: « Les hommes? Il en existe, je crois, six ou sept. Je les ai aperçus il y a des années.

Mais on ne sait jamais où les trouver. Le vent les promène. Ils manquent de racines. » [210]

Dans Terre des hommes, échoué dans le désert, le narrateur appelle les hommes, mais en vain.

Le besoin est si vital d'être entendu par les hommes, le cri en est si désespéré, qu'il touche les limites entre la vie et la mort :

« Je vais d'abord appeler les hommes :

« Ohé ! »

Cette planète, bon Dieu elle est cependant habitée. . .

« Ohé ! Les hommes !... »

Je m'enroue. Je n'ai plus de voix. Je me sens ridicule de crier ainsi . . . Je lance une fois encore :

« Les hommes ! »

Ça rend un son emphatique et prétentieux. Et je fais demi-tour. » [211]

Dans son chemin à travers le désert, le petit prince rencontre le renard. Dans Terre des Hommes le narrateur raconte la découverte, dans le désert, des petits renards de sable, des « fénechs (...) ornés d'énormes oreilles » ; ces fénechs sont très intelligents : ils préservent la vie. « Leur jeu coïncide trop bien avec une tactique indispensable (. . .). Tout se passe comme s'il avait la conscience du risque. S'il se rassasiait sans précaution, il n'y aurait plus d'escargots, s'il n'y avait point d'escargots, il n'y aurait point de fénechs. » [212]

Le renard a été présent depuis toujours dans la culture de tous les peuples, héros des nombreux mythes, traditions et contes. Dans la littérature française Goupil s'impose dans la littérature populaire orale mais on le trouve aussi dans les fables de certains auteurs classiques. Partout son caractère ambivalent est bien remarquable. Germaine Dieterlen résume ce qui cet animal du désert représente dans la sagesse africaine : « Indépendant mais satisfait de l'être ; actif, inventif mais en même temps destructeur ; audacieux mais craintif, il incarne les contradictions

inhérentes à la nature humaine. » [213] Dans les croyances qui survivent en Amérique, pour les indiens de Californie centrale, le renard incarne le héros créateur ; en Russie, particulièrement en Sibérie. Il représente un très rusé messager des enfers ; parfois c'est un renard de couleur noire qui attire ces gens vers le monde du dessous ; les traditions celtiques attestent le pouvoir extraordinaire que cet animal a pour guider les âmes. Dans les contes bretons, le renard blanc, rencontré par miracle, aide de ses conseils les héros de légende dans leur quête de ce qu'ils cherchent. Après la réussite des héros, le renard révèle son secret : il est l'âme d'un mort, le messager d'au-delà qui lui vient en aide, l'esprit sage ; après avoir dévoilé son identité, il disparaît. Au Japon le renard accompagne toujours les divinités de l'abondance, il est le protecteur de la nourriture. C'est pourquoi les hommes d'affaires ont chez eux un hôtel consacré au renard qu'ils adorent et le considère le protecteur de leur commerce. Dans de nombreux temples consacrés aux divinités de l'abondance, à l'entrée, il y a des statues de renards, face à face, rangées en pair ; un renard tient dans sa gueule la clé du grenier à riz ; l'autre, en face, a une boule qui représente l'esprit de la nourriture. Dans le cas religieux, son symbolisme est positif ; dans les contes populaires, il perd son caractère sacré pour acquérir un symbolisme défavorable. Dans la Chine ancienne on considérait que les renards possédaient une grande puissance vitale. Chez les Touaregs du désert, comme chez plusieurs peuples du Moyen Orient et de l'Extrême Orient on écrit encore que le renard est en possession de l'élixir de la vie. Le Taoïsme chinois développe un culte du renard à partir d'une légende ; le renard a été emprisonné dans des jarres et ayant atteint sa longévité, il devient le célèbre Renard céleste à neuf queues. Dans plusieurs régions de l'Extrême Orient on évoque un certain Donjuanisme du renard. De nos jours on lui confère encore un rôle de séducteur ; son ambivalence oppose sa sagesse à son caractère rusé, enchanteur ; il détient le pouvoir de se transformer tantôt en éphèbe, pour tenter

les femmes, tantôt en femme pour tenter les hommes. Cette croyance a son origine dans l'affirmation que le renard est le seul animal qui salue le lever du soleil ; il plie les pattes de derrière, allonge les pattes de devant, en se prosternant ; ces gestes lui confèrent le caractère d'animal céleste, celui qui est en liaison avec le haut-delà, celui qui détient le savoir et la Sagesse. On retiendra de ces symbolismes surtout le fait que le renard est l'animal qui réfléchit comme le miroir les contradictions humains ; dans ce sens on peut le considérer un double de la conscience humaine. Appartenant en même temps à la terre comme au ciel, le renard connaît tous les secrets des mortels et il possède le secret de la vie aussi. En traversant le désert, le petit prince est très déçu en se rendant compte qu'il s'était trompé en croyant qu'il possédait un royaume unique : « Je me croyais riche d'une fleur unique, et je ne possède qu'une rose ordinaire (. . .) Et, couché dans l'herbe, il pleura. » [214] C'est à ce moment précis que le renard fit son apparition. Cette apparition est très mystérieuse et discrète ; au début le renard est invisible, on entend seulement une voix qui s'adresse au petit prince.

« Bonjour, dit le renard.

Bonjour, répondit poliment le petit prince, qui se retourna mais ne vit rien.

Je suis-là, dit la voix sous le pommier. . . » [215]

Cette voix intervient justement au moment où le petit prince est très triste et se sent bien seul. Il est descendu sur la Terre pour connaître les hommes et pour s'en faire des amis, mais le désert augmente sa solitude et son malheur à travers son voyage. Il avait espéré de trouver la réponse à tous ses problèmes chez les hommes, ces dieux sur la terre qui passent pour les plus intelligents êtres de l'univers. Mais il n'a rencontré personne qui puisse le comprendre et lui rassasier la soif. La voix qui se fait entendre à ce moment du désespoir renforce le symbolisme favorable du renard, comme représentant de la complexité humaine et aussi comme possesseur des forces

vitales régénératrices. Dans cette disposition du conte on remarque bien le dialogue des trois voix : la voix de la solitude, amplifiée par l'écho, la voix du serpent, énigmatique, appel de l'au-delà et la voix du renard, la plus mystérieuse. Cette voix n'est pas là pour le consoler, mais pour l'initier, pour aider le petit prince à monter le dernier échelon de l'échelle spirituelle mythique en vue de s'accomplir. Cette voix lui parle de l'amitié et de l'amour et lui dévoile les secrets qu'il doit connaître dans son parcours pour accéder à l'amour comme unique chance, puissance génératrice du bonheur et sens suprême de la vie ; pour créer des liens il faut apprendre à apprivoiser. L'ignorance des gens et la routine de tous les jours effacent sur le sable toute trace d'unicité de ces liens. « Tu n'es encore pour moi qu'un petit garçon tout semblable à cent mille petits garçons. Et je n'ai pas besoin de toi. Et tu n'as pas besoin de moi non plus. Je ne suis pour toi qu'un renard semblable à cent mille renards. Mais, si tu m'apprivoises, nous avons besoin l'un de l'autre. Tu seras pour moi unique au monde. Je serai pour toi unique au monde. » [216]

Les hommes ont oublié même les mots qui le définissent : « Qu'est-ce que signifie *apprivoiser* ? C'est une chose très oubliée, dit le renard. Ça signifie créer des liens. » [217]

Dans leur course d'acheter "des choses toutes faites", ils n'ont pas le temps et ont perdu le sens d'embellir, de poétiser leur vie.

« On ne connaît que les choses que l'on apprivoise, dit le renard. Les hommes n'ont plus le temps de rien connaître. Ils achètent des choses toutes faites chez les marchands. Mais comme il n'existe point des marchands d'amis, les hommes n'ont plus d'amis. » [218]

Apprivoiser, c'est réveiller les cordes sensibles de l'âme, c'est sentir de nouveau l'émotion d'une rencontre :

« Il faut être très patient, répondit le renard. Tu t'assoiras d'abord un peu loin de moi, comme ça, dans l'herbe. Je te regarderai du coin de l'œil et tu ne diras rien. Le langage est source de malentendus. Mais chaque jour, tu pourras t'asseoir un peu plus près. » [219]

Apprivoiser, c'est vivre avec intensité les moments privilégiés de communion avec l'être aimé :

« Si tu viens, par exemple, à quatre heures de l'après-midi, dès trois heures je commencerai d'être heureux. Plus l'heure avancera, plus je me sentirai heureux. A quatre heures, déjà, je m'agiterai et m'inquièterai : je découvrirai le prix du bonheur. Mais si tu viens n'importe quand, je ne saurai jamais à quelle heure m'habiller le cœur. » [220]

Chaque pas à la grandeur d'une étape de création et à chaque instant une valeur d'unicité,

« Chaque pas fait battre le cœur, comme un pas vers l'amour. » [221] C'est vaincre la monotonie, et échapper à la banalité quotidienne, à la platitude qui tue la vie. « Ma vie est monotone (. . .). Mais, si tu m'apprivoises, ma vie sera comme ensoleillée. Je connaîtrai un bruit de pas qui sera différent de tous les autres. Les autres pas me font rentrer sur terre. Le tien m'appellera hors du terrier, comme une musique. » [222] Ces moments sont sacrés ; il faut des rites explique le renard:

« - Qu'est-ce qu'un rite? dit le petit prince.

- C'est aussi quelque chose de trop oublié, dit le renard. C'est qu'il faut qu'un jour soit différent des autres jours, une heure des autres heures. Sans des rites, les jours se ressembleraient tous. » [223]

Cette approche donne un sens à la vie:

« Et puis, regarde! Tu vois, là-bas, les champs de blé ? Je ne mange pas de pain. Le blé pour moi est inutile. Les champs de blé ne me rappellent rien. Et ça, c'est triste ! Mais tu

as des cheveux couleur d'or. Alors ce sera merveilleux quand tu m'auras apprivoisé! Le blé, qui est doré, me fera souvenir de toi. Et j'aimerai le bruit du vent dans le blé. » [224]

Dans une lettre, confiée à Max-Pol Fouchet pour porter à un ami de Londres, Saint-Exupéry écrit : « Je ne sais pas vivre hors l'amour. Je n'ai jamais parlé, ni agi, ni écrit que par amour. » [225]

Même si la distance sépare les amis, cet investissement affectif n'est pas une perte: « J'y gagne, dit le renard, à cause de la couleur du blé. » [226] Et même si la mort intervient : « C'est bien d'avoir eu un ami même si l'on va mourir. » [227] Le renard conseille finalement le petit prince de revoir le jardin fleuri de cinq mille roses, « toutes semblables dans un seul jardin. » [228] Cette fois il pose un regard différent sur les roses. Il avait compris le secret que le renard du désert lui a enseigné. Les rites en amitié et en amour rendent l'objet de l'affection unique et indispensable, les liens de l'apprivoisement deviennent sacrés et éternels parce que l'amour s'accomplit dans sa création. Ce qui confère une valeur aux choses et aux êtres, c'est l'investissement qu'on mesure par l'intensité du désir de créer un univers à part et de le rendre unique. « C'est le temps que tu as perdu pour ta rose qui fait ta rose si importante. » [229] De cette manière chaque moment d'une rencontre devient une célébration de la vie, moment qui se substitue à toute œuvre artistique, parce qu'il a été créé dans l'espace particulier du sensible. Pour subsister, l'amitié, comme l'amour, doit se soumettre aux rites et être récréée chaque instant pour la rendre unique : c'est un art qui confère à ces liens une dimension sublime et une valeur éternelle parce que tout art se soustrait à toute temporalité. Dans le jardin fleuri le petit prince ne valorise aucune rose : « Personne ne vous a apprivoisées et vous n'avez apprivoisé personne (. . .). Vous étés belles, mais vous êtes vides, leur dit-il encore. On ne peut pas mourir pour

vous. » [230] Auprès cette première étape d'initiation, le renard lui fait cadeau d'un dernier secret, puis il disparaît:

« On ne voit bien qu'avec le Cœur. L'essentiel est invisible pour les yeux. (. . .). Les hommes ont oublié cette vérité, dit le renard. Mais tu ne dois pas l'oublier. Tu deviens responsable pour toujours de ce que tu as apprivoisé. » [231]

La révélation de ce dernier cadeau représente la deuxième étape de l'imitation. C'est le regard intérieur, qui parcourt les abîmes infinis de l'âme, qui révèle des richesses cachées dans la nuit des temps, car « l'empire de l'homme est intérieur. » [232]

C'est ce que Pascal écrit : « Le cœur a ses raisons que la raison ne connaît point. » [233]

Ce secret se révélera mieux près d'une fontaine.

TROISIEME CHAPITRE DEUXIEME PARTIE ~ L'ESPACE INTIME DE LA FONTAINE

Dans toutes les cultures, l'image de la fontaine est liée à celle du Paradis terrestre. Elle y est située près de l'Arbre de vie et puisque l'eau du Paradis arrose les racines de l'Arbre de vie, elle est assimilée au même symbolisme que celui-ci : c'est l'eau de l'immortalité et si on y boit, on vit éternellement, l'eau a le pouvoir de suspendre le temps ; par sa fluidité c'est l'eau du renouvellement éternel, par son jeu des miroirs, par ses ondes changeantes. Elle offre l'élixir de vie par sa fraîcheur ; c'est l'eau qui possède la connaissance, la sagesse, par son pouvoir de condenser tous les éléments de l'univers dans ses reflets, qu'elle projette à l'infini, en les redistribuant en mille facettes.

Toute architecture qui renferme une cour carrée, gardée par de hautes murailles, au milieu de laquelle se trouve une fontaine placée au centre, est une représentation du Jardin du Paradis. Le culte des sources et des fontaines est présent encore de nos jours dans les pays celtiques où elles représentent les puissances de régénération et de purification.

Le culte des sources est très ancien en Gaule et on connaît des divinités des sources thermales. La plus connue des fontaines celtiques, est celle de Barenton, en forêt de Brocéliande, de nos jours Paimpont, qui apparaît dans les romans arthuriens.

Chez les Germains le culte des fontaines était présent depuis très longtemps. Dans Mythologies des Montagnes, des forêts et des îles on parle de la Fontaine de Mimir qui contenait l'eau du Savoir. « Son eau est si précieuse que, pour être admis à y boire, le dieu Odin a accepté d'abandonner un œil pour ce prix, il a bu l'eau de la connaissance, de la propreté et de la poésie. » [234]

D'après les traditions orphiques, aux portes des Enfers il y a deux fontaines : la fontaine de l'oubli et la fontaine de la mémoire. Aucun mortel ne peut boire de la fontaine de la mémoire car

il faut être spiritualisé, faire partie de la race du Ciel pour boire de ses eaux qui offre la vie éternelle :

« Quand tu descendras dans la demeure de Hadès, tu verras à gauche de la porte, près d'un cyprès blanc, une fontaine. C'est la fontaine de l'oubli. Ne bois pas de son eau. Vas plus loin. Tu trouveras une eau claire et fraîche, qui sort du lac de la mémoire. Alors tu t'approcheras des gardiens (...), et tu leur diras : « je suis un enfant de la terre et du ciel, mais ma race est du ciel ». Alors ils te redonneront à boire de cette eau, et tu vivras éternellement parmi les héros. » [235]

Le puits est chargé d'un caractère sacré dans toutes les traditions de la terre : c'est le lieu de rencontre des trois ordres cosmiques : la terre, le ciel, le souterrain. C'est aussi l'espace de rencontre des éléments cosmiques : l'eau, la terre et l'air. De Champeaux, dans Introduction au monde des symboles, souligne que le puits est un microcosme, une synthèse cosmique :

« Il fait communiquer avec le séjour des morts : l'écho caverneux qui en remonte, les reflets fugitifs de l'eau remuée, épaississent le mystère plus qu'ils ne l'éclairent, considérée de bas en haut, c'est une lunette astronomique géante, braquée du fond des entrailles de la terre sur le pôle céleste. Ce complexe réalise une échelle du salut reliant entre eux les trois étages du monde. » [236]

Pour les hébreux le puits est le symbole de l'abondance, c'est la source de la vie, car *les eaux vivantes* sont le signe d'un miracle.

Le puits de Jacob où Jésus s'est arrêté pour parler avec la Samaritaine est un lieu de rencontre du divin et de l'homme, un centre spirituel, une source d'eau vive et de lumière. [237]

Dans les traditions de l'Extrême Orient le puits qui est découvert, bien rempli d'eau, est le symbole de la sincérité, de la droiture et un symbole du bonheur. C'est la représentation de la

vérité, de la connaissance suprême, le secret de la vie, la vérité, se trouvant au fond du puits. Pour les Bambaras, la tradition spirituelle considère l'accès au puits une étape d'initiation très importante. Pour eux aussi la fontaine est le symbole de la Connaissance : le bord constitue le monde secret et la profondeur, celui du silence. Le secret, c'est parce qu'on doit passer le seuil pour pénétrer dans un monde mystérieux, secret. On y accède en secret, car les étapes de l'initiation se font en secret et on y descend dans un silence contemplatif, ce qui représente un niveau supérieur de l'évolution spirituelle. Le silence y est important parce que la sagesse contemplative a aussi comme effet la maîtrise de soi. La descente aux profondeurs d'un puits symbolise l'enterrement de l'ancien être dont l'existence antérieure s'abîme. La parole devient silence, se résorbant en elle-même [238]. Le puits qui est un centre de révélation, d'enseignement, de sagesse, représente aussi les abîmes de l'être humain et aussi l'homme qui a atteint un niveau supérieur de la connaissance. Un extrait de « Post-scriptum de ma vie » de Victor Hugo est très révélateur dans ce sens : « Chose inouïe, c'est au-dedans de soi qu'il faut regarder le dehors. Le profond miroir sombre est au-dedans de l'homme. Là est le clair-obscur terrible. . . En nous penchant sur ce puits, nous y apercevons à une distance d'abîmes, dans un cercle étroit, le monde immense. » [239]

Le puits, c'est l'homme lui-même et l'univers tout entier s'y reflète. La fontaine représente par conséquent le centre spirituel le plus riche, le plus recherché par l'esprit humain. Sa présence suggère toujours la contingence d'un arbre, de l'arbre de la vie car pour créer un Paradis terrestre il suffit que la fontaine se repose dans la fraîcheur de l'arbre.

Le puits est un espace sacré, c'est un temple ; il fait du désert une oasis et pour retrouver la vie dans le désert « c'est faire notre religion d'une fontaine. » [240]

Le renard enseigne au petit prince que l'essentiel est invisible pour les yeux. Mais comment trouver l'essentiel s'il se soustrait à notre regard, comment le connaître ? Après s'être séparé de son ami le renard, le petit prince continue son chemin dans le désert. Vers le lever du matin, il arrive sur un terroir étrange et découvre le puits qui ne ressemble pas aux puits sahariens, mais à un puits de village, à une fontaine.

« Les puits sahariens sont de simples trous creusés dans le sable. Mais il n'y avait la aucun village, et je croyais rêver. » [241] L'impression de réalité s'efface doucement au profit de l'irréel ; on pénètre dans un espace enchanté, où des puissances invisibles avaient préparé le décor. « C'est un puits étrange parce que tout est prêt. » [242]

Le temps est suspendu, toute notion d'espace se perd dans l'infinité du sable. Le puits est endormi, l'impression du rêve profond est révélée aussi par des adverbes comme « lentement » « longtemps » et tout geste est ralenti comme dans un songe ; le sommeil est semblable à celui du conte de La Belle au bois dormant où la vie s'était arrêtée depuis longtemps. On remonte dans la nuit des temps, on pense à la **Genèse**, aux temps primordiaux de la création du monde.

Dans Terre des hommes le narrateur, en parlant métaphoriquement de la « soif » et de la « faim » des hommes, écrit : « Ce que nous sentons quand nous avons faim, de cette faim (. . .) qui pousse l'auteur vers son poème, c'est que la genèse n'est point achevée. » [243] La fontaine est endormie elle-aussi, personne ne l'a pas touchée depuis des siècles. « Et la poulie gémit comme gémit une vieille girouette quand le vent a longtemps dormi. » [244]

Le petit prince a si grande soif, qu'il touche la corde et fait jouer la poulie. A ce moment l'aube disparaît et la lumière éblouissante tremble dans l'eau : « Lentement je hissai le seau jusqu'à la margelle. Je l'y installai bien d'aplomb. Dans mes oreilles durait le chant de la poulie et, dans l'eau qui tremblait encore, je voyais trembler le soleil. J'ai soif de cette eau la dit le petit prince,

donne-moi à boire là » et doucement, la fontaine se réveille : « Tu entends, dit le petit prince, nous réveillons ce puits et il chante. » [245]

Tous les éléments de l'univers se réveillent, par le geste de boire, le monde reprend son rythme, la vie continue.

Durant tout son voyage l'obsession des fontaines avait conduit le petit prince vers ce puits miraculeux : « Moi, se dit le petit prince, si j'avais cinquante-trois minutes à dépenser, je marcherais tout doucement vers une fontaine. » [246] La révélation qu'il a en buvant cette eau, les yeux fermés, constitue le dernier échelon d'initiation de l'échelle spirituelle mythique qu'il devait parcourir pour se retrouver sur son étoile.

L'essentiel est invisible pour les yeux parce qu'il est essence et non matière : « Cette eau était bien autre chose qu'un aliment. » [247]

L'eau qui redonne la vie et qui est « bonne pour le cœur » [248] est l'instant unique de rencontre de l'âme et de l'univers, l'âme reflétant de ses profondeurs, tout comme le miroir de l'eau, les éléments cosmiques qui s'y concentrent pour devenir *essence*. De cette union entre l'homme, un microcosme et l'univers, un macrocosme, se dégage la force qui peut poétiser le monde : « C'était doux comme une fête. Cette eau était née de la marche sous les étoiles, du chant de la poulie, de l'effort de mes bras. (. . .) dans l'eau qui tremblait encore, je voyais trembler le soleil ». Le petit prince comprend enfin qu'il faut chercher avec le cœur. « Mais les yeux sont aveugles. Il faut chercher avec le cœur ». [249]

Sa soif est enfin rassasiée parce qu'il a trouvé ce que les hommes ne savent pas chercher : « Les hommes de chez toi, dit le petit prince, cultivent cinq mille roses dans un même jardin . . . et ils n'y trouvent pas ce qu'ils cherchent (. . .) --Et cependant ce qu'ils cherchent pourrait être trouvé dans une seule rose ou un peu d'eau. » [250]

L'homme perd son aspect matériel, il réalise qu'il est de la même matière que les étoiles, que sa soif de l'infini et d'absolu est de la même nature que le feu des astres, que son âme reflète les mêmes profondeurs qu'une fontaine. Il s'unit, s'intègre à l'univers et de cette manière la genèse est achevée. L'homme, en découvrant l'amour, découvre aussi son pouvoir illimité de recréer l'univers, selon l'image reflétée par les profondeurs de son empire intérieur.

Dans Terre des hommes Saint-Exupéry suggère une tentative d'accomplissement de l'homme par son propre effort, en se dépassant pour renaître. Mais ceci n'est pas suffisant. Il doit passer par le désert pour comprendre ce qui lui manque. Dans Le Petit Prince il achève sa quête, son initiation est complète, il s'accomplit par l'amour et par la prise de conscience de sa force créatrice qui peut changer son univers.

TROISIEME CHAPITRE TROISIEME PARTIE ~ L'ESPACE INTIME DE L'ENFANCE

L'espace intime de l'enfance est un espace privilégié, un espace énorme, car dans l'ensemble de

son œuvre, Saint-Exupéry y fait toujours référence, comme à un paradis perdu, comme à un centre du monde.

En pensant au lieu de son enfance en tant que trésor caché au pays des merveilles, il écrit : « Je suis de mon enfance comme d'un pays. » [251] Cet espace intime appartient à la configuration du chemin mais aussi à celle du désert : partout dans le monde, à travers ses voyages, l'auteur regarde en arrière vers la « maison lancée comme un vaisseau sur l'océan du temps. » [252] Saint-Exupéry a passé la plupart de son enfance dans la propriété de Saint-Maurice-de-Rémens, véritable château construit sur une légère hauteur, possédant quatre hectares de parc et quarante pièces, et aussi dans la propriété du grand-père d'Antoine, au château de la Mole, demeure plus ancienne et plus pittoresque que celle de Saint-Maurice. Le plus célèbre de ses habitants, le chevalier de la Mole, a été immortalisé par Dumas dans La Reine Margot. Une de ses tours s'appelle encore la tour de la reine Margot, en souvenir de la femme d'Henri IV. Tout y favorisait la fantaisie des enfants, frères et sœurs : les grands sapins, l'allée des tilleuls, les marronniers du grand parc, les bosquets de lilas, les vestibules sombres et mystérieux, les greniers cachant un monde secret, la boiserie gothique qui les faisait frémir, le toit qu'ils montaient en cachette :

« Sur une colline vert sombre, on apercevait les tours carrées d'un pittoresque château, perché au bord de la forêt de la Servette. Une odeur d'air humide et de fumier montait des champs, poussée par le vent qui gémissait à travers les sapins en leur apportant le son de la cloche de l'église (. . .). Chaque enfant possédait son caban de mousse et de branchages dans les bosquets de lilas, au fond du parc. (. . .) Les garçons escaladaient les trônes de tilleuls et construisaient des huttes dans leurs ramures. Mimma et Simone organisaient des courses de lapins parmi les rosiers. Dans le potager, situé au-delà de l'allée des

tilleuls et qui couvraient à lui seul un bon hectare et demi, Eugene Bouchard, le jardinier, aidait les enfants à planter leurs légumes. (. . .)Tous partageaient une même passion pour les animaux et les planètes (. . .) Une tortue fut ainsi attachée par une ficelle et emmenée en promenade. » [253]

L'imagination fabuleuse des enfants faisait de ces lieux un royaume enchanté. Saint-Exupéry a toujours privilégié les contes de fée. En lui rendant visite à la clinique de Los Angeles, l'actrice Annabelle Power a trouvé sur la table de nuit de Saint-Exupéry son livre de chevet Les Contes d'Andersen. L'auteur écrit d'Argentine à sa mère à propos du roman de Rosamonde Lehmann, Poussière : « je pense que nous aimons tout ça, comme la Nymphé au cœur fidèle, parce que nous nous reconnaissons. (. . .) Et le monde de souvenirs d'enfants de notre langage et des jeux que nous inventions me semblera toujours désespérément plus vrai que l'autre.» [254] Ses souvenirs d'enfance remontant des tréfonds de son être ont inspiré son œuvre ; chaque souvenir est une émotion intense et un appel à l'âge innocent ou tout était possible. Dans une lettre à sa mère, datant de 1930 il écrit : « c'est un drôle d'exil d'être exilé de son enfance. » [255]

Dans le désert cet espace immense de l'enfance est une présence éternelle qui s'oppose à l'espace du sable : chaque « présence » invisible qui l'accompagne est une négation du sable. « Il n'y eut point de voix, ni d'images, mais le sentiment d'une présence, d'une amitié très proche, à demi deviné. Puis, je compris et m'abandonnai, les yeux fermés, aux enchantements de ma mémoire. » [256]

Pour parler de cette présence, Saint-Exupéry utilise les formules typiques utilisées d'habitude au début des contes de fée : « Il était, quelque part, un parc chargé de sapins noirs et de tilleuls. » [257]

Pour l'auteur l'enfance est un empire magique, incommensurable, qui a ses propres lois, ses jeux

qui donnent un sens aux choses, un espace mythique, mais seulement pour celui qui l'habite, car il devient clos et se refuse à l'exilé de cet empire, l'adulte : « En face de ce désert transfiguré, je me souviens des jeux de mon enfance, du parc sombre et doré que nous avons peuplé de dieux, du royaume sans limite(...) jamais entièrement connu, jamais entièrement fouillé. Nous formions une civilisation close, où les pas avaient un goût, où les choses avaient un sens qui n'était permis dans aucune autre. » [258]

On a affirmé que Saint-Exupéry se réfugiait dans son enfance pour oublier ses ennuis : l'auteur y revenait comme près d'une fontaine pour y trouver le réconfort, les forces vitales nécessaires à continuer, son chemin. Il cherchait cet espace pour trouver des repères sur une planète errante. Errant dans le désert, l'homme a perdu son sourire et la transparence des choses. Notre propre enfance est l'âge d'or de notre montagne, de notre Olympe où nous avons imaginé tout le bien du monde, où les feuilles frémissantes et l'herbe mouillée de pluie abritaient des oracles subjectifs. En descendant notre Olympe, on a perdu l'innocence et la force de regarder un arbre comme s'il appartenait à un conte de fée. Si nous y retournons, notre regard n'est plus le même. Paradoxalement, notre lucidité fait endormir le monde.

Le risque de remonter notre Olympe est de la trouver vide, dépossédée de ses légendes, et le vent sec n'apporte plus l'odeur de jadis, notre lucidité démystifiante efface tous les mystères.

Le scepticisme bien froid envers le monde est une invention des adultes. Aucun enfant ne le connaît mais à mesure qu'on descend cette Olympe personnelle, on change de plus en plus, jusqu'à ce que nous nous séparions à jamais de l'empire magique qui a enchanté notre âge d'or. Le besoin des mythes, des légendes, des contes de fée trouve sa racine dans cette nostalgie.

Entre nous et les choses s'interpose l'ombre des jours, et il vient un temps où on ne peut plus *habiter les choses*, on s'en souvient seulement.

« Que reste-t-il lorsque, devenu homme, on vit sous d'autres lois, du parc plein d'ombre de l'enfance, magique, glacé, roulant, dont maintenant, lorsque l'on y revient, on longe avec une sorte de désespoir, de l'extérieur, le petit mur de pierres grises, s'étonnant de trouver fermée dans une enceinte aussi étroite, une province dont on avait fait son infini, et comprenant que dans cet infini on ne rentrera jamais plus (. . .) » [259]

Ce n'est qu'en descendant l'Olympe qu'on a des souvenirs. Là-haut, on se réjouit de l'instant, on ne connaît que le présent, le temps est le dernier mot qu'on a appris pour nommer le regret avec et on a découvert la mélancolie au moment où on a regardé en arrière. La montagne enchantée et immortelle de notre enfance est l'espace où nous ressemblons aux dieux, nous nous sentons heureux et éternels.

Pour trouver les hommes, le petit prince descend la montagne en regardant en bas, vers le désert, vers le royaume des hommes. Il y rencontre la nostalgie, la solitude, le regret, les larmes. Dans l'espace du désert, le vent est le seul élément dynamique, entre le sable et les étoiles, il s'oppose au silence parce qu'il n'y a pas de vide à l'intérieur de cette puissance, mais une plénitude, une volonté de se faire écouter, parce qu'il englobe un univers mystérieux, très dense, il possède son propre langage, un murmure secret.

Le vent est une présence dans l'absence. Rima Sliman écrit que le vent est : « La liaison entre les choses et les objets. C'est grâce à lui que les éléments s'attirent, que la mer s'approche du désert, c'est-à-dire de l'eau de la terre. Le lointain devient proche grâce au vent, écoulement et fluidité qui couvrent les distances afin de transformer l'univers en une zone unique où tous les éléments communiquent. » [260]

Le vent est le voyage de la mémoire. En parlant d'un des récits d'Al-Kawni, Sleiman cite quelques passages de cet écrivain, en analysant la présence du vent qui devient, à un moment

donné, personnage constituant du récit : « le parfum est la mémoire du vent » ; « il prolifère dans l'espace et crée avec le vent l'odeur exceptionnelle [. . .] ; le vent du désert transmet le parfum secret céleste ». Dans le vent, l'absent est présent par le parfum et le son des objets et des plantes, forme un langage secret qu'il transmet. « Le parfum du paradis s'élève. » [261] Dans le vent, l'oubli n'est pas possible, parce que « Le lointain devient proche grâce au vent, écoulement et fluidité » et le paradis habite une mémoire parfumée. » [262]

Le voyage chez Saint-Exupéry ne s'inscrit pas au temps ontologique, le vent « porte la mémoire de l'univers. » [263]

Le premier titre de Terre des Hommes a été, en anglais, Wind, Sand and Stars ; le vent, élément du titre, présente dans l'œuvre de Saint-Exupéry une très grande fréquence, à côté de l'étoile et du sable.

Le vent porte aussi la parole des songes. Dans Terre des Hommes le narrateur écrit : « Ils me vinrent sans bruits, et je ne compris pas tout d'abord la douceur qui m'envahissait. Il n'y eut point de voix, ni d'images, mais le sentiment d'une présence, d'une amitié, très proche et déjà à demi devinée. Puis, je compris et m'abandonnais, les yeux fermés, aux enchantements de ma mémoire. » [264] Dans Le Petit Prince, le personnage est un enfant très mince, très fragile. Il est toujours présenté en opposition avec les grandes personnes. Dans ce conte c'est l'enfant qui s'accomplira, et non pas « une grande personne ». Il comprend sans difficulté que l'essentiel est invisible parce que le monde des enfants est le monde des merveilles où on écoute avec le cœur. « Ce que je vois là n'est qu'une écorce. Le plus important est invisible. » [265] Les enfants seuls savent regarder et voir : « les enfants seuls écrasent leur nez contre les vitres », tandis que les grandes personnes dorment : « Ils ne poursuivent rien du tout, dit l'aiguilleur. Ils dorment là-dedans ou ils baillent. » [266]

C'est seulement en état d'innocence qu'on peut communiquer avec les forces primitives de l'univers, découvrir les secrets si difficiles pour les grandes personnes :

« Les enfants seuls savent ce qu'ils cherchent, fit le petit prince. Ils perdent du temps pour une poupée de chiffons, et elle devient très importante, et si on la leur enlève, ils pleurent. » [267]

Les enfants seuls sont capables de transformer le monde par leur regard pur, ils possèdent le pouvoir de faire d'un songe une réalité, sans délimiter les frontières. C'est pourquoi dans la littérature universelle l'être privilégié, choisi pour accomplir une mission surhumaine ne peut être qu'un jeune homme au cœur pur, parfois orphelin ou abandonné.

Dans Le Petit Prince, on ne mentionne pas les parents de l'enfant, on ne s'étonne pas qu'il descende d'une étoile et qu'il soit prince. Saint-Exupéry a affirmé qu'il gardait toujours ce bonhomme dans son cœur. Certains critiques ont écrit que le petit prince serait l'image de l'auteur enfant.

Nous ne voyons pas un narcissisme nécessaire dans ce conte philosophique. Saint-Exupéry a considéré l'enfance un âge privilégié parce qu'il permet que le rêve s'exprime en toute liberté et qu'il prend des formes visibles dans le monde réel.

Albert Béguin écrit dans L'âme romantique et le rêve « Toute époque de la pensée humaine pourrait se définir, de façon suffisamment profonde, par les relations qu'elle établit entre le rêve et la vie éveillée. » [268]

Novalis, affirmait que le monde intérieur lui appartenait d'une certaine manière plus que le monde extérieur parce que le monde intime est si tendre, si intime, si familier, Saint-Exupéry considère de même le monde, intérieur plus réel que toute réalité. Le petit prince, parce qu'il est pur « tu es pur et tu viens d'une étoile » [269] , peut communiquer directement avec les forces universelles, il peut participer directement à la vie cosmique qui lui enseigne son langage et lui

révèle le mystère des origines.

L'auteur n'a pas donné un nom au petit prince. Il a seulement mis deux mots dans un rapport conditionnel. Si on écoute avec le cœur, on comprend mieux le monde. Si on regarde avec les yeux innocents on découvre l'essentiel. Si on est maître de son propre royaume intérieur, si on règne un royaume qu'on sait apprivoiser, on est un prince qui peut sauver l'humanité. Si on garde la pureté de l'âme d'un enfant, on pénètre le royaume invisible, on devient le prince de ce terroir. Si on possède l'enthousiasme fabuleux d'un enfant on domine le monde car : « Je suis à l'intérieur des choses. Je dispose de tous mes souvenirs. Je dispose de mon enfance » écrit l'auteur. [270]

Dans Le Petit Prince, l'écrivain souligne : « J'aurais aimé commencer cette histoire à la façon des contes de fées. J'aurais aimé dire : « Il était une fois un petit prince qui habitait une planète à peine plus grande que lui. » [271]

QUATRIEME CHAPITRE ~ SYMBOLISME DES NOMBRES ET MYTHE

COSMOLOGIQUE

Dans Le Petit Prince le personnage éponyme a voyagé pendant une année

.« Tu sais, ma chute sur la Terre, c'en sera demain l'anniversaire. » [272] A travers son chemin descendant il a visité six planètes. Finalement, il est arrivé sur la septième planète, la Terre. Le huitième jour, après la découverte du puits dans le désert, il se dématérialise, en y laissant son corps et quitte notre planète pour les étoiles.

Nous pensons que l'auteur n'a pas mentionné par hasard ces chiffres dans son conte.

Dès les sociétés anciennes les nombres ont exprimé les quantités mais aussi des idées et des puissances. Dans chaque culture le nombre a sa propre personnalité, il permet, par sa simple présence, de mieux comprendre les êtres et les événements. Platon faisait de l'interprétation des nombres une science qu'il considérait le degré suprême de la connaissance, parce que dans le système numérique se trouverait la représentation de l'harmonie cosmique et de celle intérieure. Les pythagoriciens considéraient que le rythme cosmique était en rapport avec le système numérique, et aussi avec la musique et l'architecture. Le très célèbre nombre d'or était utilisé en tant que clef des proportions des êtres vivants. Les nombres étaient par conséquent un moyen de décoder les mystères de l'univers parce que tout avait été créé et arrangé d'après le Nombre. Dans la Chine antique on considérait aussi le nombre la clef de l'harmonie pour le microcosme et le macrocosme ..

Les créatures sont elles-mêmes considérées des nombres parce qu'elles sont issues du Principe-Un. La Divinité est en tous comme unité dans les nombres. Les chiffres doivent s'employer avec soin, car des puissances inconnues en émanent. Ces puissances sont plus fortes que celle du langage. La parole est l'explication du signe, mais le nombre constitue sa racine secrète, car il rassemble le son et le signe, il est plus complexe et plus mystérieux. Tout ce qui se trouve dans

l'univers est synthétisé par le nombre, il en constitue un nœud de relations. Kant soutenait que le nombre était une unité qui résulterait de la synthèse du multiple. Pour Kant, l'intelligence est la source du nombre. A propos du nombre d'or ou de proportion dorée, Paul Valéry affirmait qu'il s'agissait d'un rapport d'un dynamisme équilibré, ce qui s'exprime aussi dans les arts plastiques : l'équilibre entre le savoir, le sentir et le pouvoir, ce nombre d'or contribue à la fondation d'une esthétique et une philosophie pythagoriste. Ses vérifications ont été opérées parmi les êtres naturels et les œuvres d'art, comme les Pyramides, le Parthénon, etc.

QUATRIEME CHAPITRE PREMIERE PARTIE ~ LE NOMBRE SIX

Dans sa chute, le Petit Prince visite six planètes où règnent la solitude, l'ennui, la monotonie, l'absurde, le malaise. Dans certaines cultures le nombre six est le nombre de l'épreuve entre les forces du bien et les forces du mal. Il est parfois le symbole de la révolte. Dans l'Apocalypse, ce nombre a une signification maléfique, péjorative : il est le nombre du péché.

Le faux prophète, l'Antéchrist de l'Apocalypse sera marqué par « un chiffre d'homme ». Son chiffre est 666 nombre qui représenteraient la somme des valeurs numériques attachées aux lettres. [273]

Dans beaucoup de contes de fées, le six est le nombre de l'être humain incomplet, inachevé sans son dernier élément : « l'homme physique sans son élément sauveur, sans cette ultime partie de lui-même qui lui permet d'entrer en contact avec le divin. » [274]

Le nombre six est aussi celui de la création, le nombre médiateur entre le Principe et la manifestation, entre le Créateur et sa création. Le monde, selon La Bible, fut créé en six jours, ce qui confère au nombre six le qualificatif de nombre parfait, cumulant les six énergies du monde, les six faces du solide.

Les pains de proportion des Hébreux, rangés six par six, seraient le reflet des deux lois sénaïres. Celles-ci seraient la source de toutes les choses intellectuelles et temporelles.

En Chine le nombre six est le nombre du Ciel. C'est aussi le symbole du char céleste attelé à six dragons, représentation du ciel en action, car les influences célestes sont au nombre de six.

Le nombre six s'exprime par l'hexagone étoile, qui est en Occident le sceau de Salomon, ou le bouclier de David, emblème d'Israël. Elle exprime la conjonction des deux opposés, un principe et son reflet inverse dans le miroir des Eaux. Le triangle droit exprimer la nature divine du Christ

et le triangle inversé représente sa nature humaine. Le chiffre six représenterait dans ce cas l'union des deux natures différentes : la nature cosmique et la nature humaine.

L'étoile à six branches symbolise aussi le macrocosme, ou l'homme universel. Dans d'autres cultures, le nombre six serait le nombre de toutes les ambivalences, d'opposition entre deux parties.

Le passage de six à sept

Eric Thompson, dans son étude sur les Mayas (1960), constate que le nombre six symbolise l'évolution cyclique de la lune et le nombre sept révèle la symbolique lumineuse du soleil.

Le chiffre six marquerait l'achèvement d'un parcours, d'un cycle ; le chiffre sept révèle sa perfection, l'éclat et la jouissance de sa perfection. Par le passage de six à sept s'opère une évolution. Le sept est l'homme, centre de création éveillée, par conséquent cette évolution marque le passage de la manifestation à la conscience de la manifestation et le passage de la conscience de soi-même à la conscience cosmique. [276]

QUATRIEME CHAPIRE DEUXIEME PARTIE ~ LE NOMBRE SEPT

Le nombre sept présente un très riche ensemble de valeurs symboliques.

Ce chiffre est un nombre parfait car il correspond aux sept jours de la semaine, aux sept planètes, aux sept branches de l'arbre cosmique, aux sept échelons de l'échelle mystique ; sept représente ainsi la totalité de l'ordre moral, la totalité des énergies de l'ordre spirituel, car les sept Esprits de Dieu opèrent sur la terre aussi. Chez les Égyptiens c'était le symbole de la vie éternelle car il représentait l'achèvement d'un cycle complet, une perfection dynamique, un signe de renouvellement positif.

Dans plusieurs pays, comme chez les Romains ou les Chinois, les fêtes religieuses ou populaires avaient lieu le septième jour. La semaine comporte six jours actifs plus un jour de repos, représenté par le centre. Les six directions de l'espace ont un point central, qui donne le nombre sept. C'est pourquoi il symbolise la totalité de l'espace et la totalité du temps.

Le nombre de la terre est symbolisé par quatre (les quatre points cardinaux) et si on y ajoute le nombre trois qui symbolise le ciel, on obtient le chiffre sept qui représente l'univers tout entier en mouvement.

Le sept représente aussi l'état achevé, parfait, de la vie morale, en prenant en considération les sept vertus : la foi, l'espérance, la charité, la prudence, la tempérance, la justice et la force. L'arc-en-ciel a sept couleurs et la gamme diatonique contient sept vibrations ou tonalité, la septième tonalité représentant le régulateur des vibrations, le centre qui se répète en multipliant la combinaison des vibrations à l'infini.

Le septième jour, comme achèvement de la création, le Sabbat représente un couronnement, un achèvement dans la perfection.

Dans l'islam, tout ce qui se trouve dans le monde s'exprime par le nombre sept, parce que chaque chose possède un centre plus six côtés. Ainsi, le don de l'Intelligence serait en nombre de sept, six plus la connaissance suprasensible, nommée Ghaybat. Les six côtés plus le centre sont toujours en correspondance les uns avec les autres.

Dans la tradition hindoue le soleil a sept rayons : six correspondent aux directions de l'espace et le septième, au centre.

Le secret du nombre sept serait le retour de tous les éléments de l'univers au centre, au Principe.

Le nombre sept est universellement le symbole d'une totalité en mouvement, il exprime un dynamisme total.

Dante considère le chiffre sept le nombre des sphères planétaires auxquelles correspondent les sept arts hébreux.

Dans l'Apocalypse le numéro sept est le symbole de la totalité, le nombre sacré. Il y a sept églises, sept Etoiles, sept Esprits de Dieu, sept sceaux, sept trompettes, sept tonnerres, sept têtes, sept fléaux, sept coupes, sept rois. On remarque la fréquence extrême du chiffre sept : dans La Bible il est utilisé « septante fois sept fois. » [277]

La lampe rouge des sociétés chinoises a sept branches, comme le chandelier des Hébreux. Les Chinois mettent en rapport les sept étoiles de la Grande Ourse, les sept ouvertures du corps et les sept ouvertures du cœur.

Dans les croyances du Moyen Orient, les sept chérubins seraient les sept Intelligences, représentées par sept lettres suprêmes qui constituent les Formes spirituelles. Nous avons noté les sept échelons de l'échelle mystique universelle : dans tous ces cas, le numéro sept se rapporte au nombre des états spirituels hiérarchisés qui ouvre le passage de la terre au ciel, ce sont des étapes essentielles de l'expérience libératrice.

Le chiffre sept possède en lui-même un immense pouvoir. Chez les Sumériens il était considéré sacré.

On a essayé de donner des interprétations au septième jour de la Création. Ce symbolisme, dans le sens mystique, soutient la croyance que le jour de repos de Dieu, après avoir créé toutes choses, signifie une restauration des forces divines dans la Contemplation de l'œuvre créée et ce repos marque une alliance entre Dieu et l'homme.

Six étant le chiffre de la souffrance, parce que nous ne connaissons qu'en partie, c'est seulement au septième jour, le jour de repos que l'être humain entrant en contemplation, comprend la plénitude, en se rencontrant avec la divinité, dans le repos de la méditation. Le septième jour serait le jour de la révélation. Ce qui était connu en partie s'accomplira et on trouvera enfin le bonheur.

Le poète mystique persan Attâr, dans son célèbre poème Le Langage des Oiseaux, suggère sept étapes sur la voie mystique : la première est celle de la recherche ; la deuxième est celle de l'amour ; la troisième est celle de la connaissance ; la quatrième est celle de l'indépendance ; la cinquième est celle de l'unité ; la sixième est celle de l'émerveillement ; la septième est celle du dénouement et de la dématérialisation, la séparation entre le corps et l'esprit. [278]

Le petit prince, en visitant les six planètes parcourt les six étapes de la création du monde. Son voyage est une chute, ce qui suggère la chute de l'homme qui a quitté le Paradis. L'homme y est emprisonné par ses propres passions charnelles, son état est désolant, pénible. Il est devenu un simple mécanisme, une marionnette, gouverne un royaume qui lui confère un pouvoir inutile, puisqu'il a perdu toute valeur humaine. Il ne peut pas se réjouir de la vie parce qu'il a perdu toute sensibilité ; il calcule son existence, il ne la vit pas. Il est sous malédiction parce qu'il a transgressé certaines lois. Créé selon l'image divine, possédant lui-aussi la pouvoir infini de

créer, de multiplier les éléments du jardin du Paradis, jardinier, et gardien, créateur de beauté, l'homme était lui-même un élément consistant de ce jardin du bonheur. Mais il a perdu l'amour. En préférant la pomme qui fait ouvrir les yeux il a choisi la mort de ses sentiments en faveur de la froide intelligence. Car le Cœur-l'amour et l'intelligence-la Raison s'opposent. L'amour absolu ne cherche point son intérêt ; il espère tout, il croit tout, il excuse tout, il suppose tout. La Raison est froide, elle cherche son intérêt avant toute chose. De cette manière, en cherchant son but, l'homme a accepté le compromis qui a provoqué sa chute.

Le septième jour le petit prince arrive sur la terre. Il y trouve les secrets de la vie, il comprend qu'il faut donner priorité au cœur : « il faut chercher avec le cœur » [279], il découvre le secret de l'amitié et de l'amour et finalement il retrouve la fontaine sacrée, où l'eau de la purification lui confère le caractère divin. « Le contact avec l'eau comporte toujours *une régénération* » [280]. Il a monté le dernier échelon de l'échelle mystique. L'homme accompli peut enfin atteindre le ciel. Il se dématérialise et quitte la terre le huitième jour. Il fera le voyage ascensionnel pour trouver sa place parmi les étoiles. Son geste de sacrifice suggéré par le mouton, symbole du sacrifice, qui apparaît dans la première partie du conte, va faire du petit prince un titan. Dans son ascension, il réhabilitera l'homme dans l'univers et dans ce sens son apparition sur la terre lui confère un rôle messianique. ,

Le petit prince avait voyagé pendant une année, ce qui représente un parcours cyclique : « Cette nuit ça fera un an. Mon étoile se trouvera juste au-dessus de l'endroit où je suis tombé l'année dernière » [281] ; cette durée renvoie vers le mythe cosmogonique qui explique les origines. Mircea Eliade souligne dans Le sacré et le profane le fait que, puisque le Nouvel An est une réactualisation de la cosmogonie, « il implique la reprise du Temps à son commencement, c'est-à-dire la restauration du Temps primordial, du Temps « pur », celui qui existait au moment de la

création. Pour cette raison, à l'occasion du Nouvel An, on procède aux purifications et à l'expulsion des péchés des démons ou simplement d'un bouc émissaire. » [282] Ce jour s'effectue le renouvellement de la création, il faut renouveler ce que le temps a usé. Le temps avait usé l'être humain, la société, la planète et « ce Temps destructeur était le Temps profane, la durée proprement dite : il fallait l'abolir, pour réintégrer le moment mythique où le monde était venu à l'existence, baignant dans un temps pur, fort et sacré. L'abolition du Temps profane écoulé s'effectuait au moyen des rites qui signifiaient une sorte de fin du monde. » [283] Presque toutes les cultures du monde commémorent le jour où a eu lieu la création du monde en célébrant le Nouvel An. Le dernier jour de l'an, l'Univers se dissolvait, et la régression du Cosmos dans le Chaos était effacée, le Monde qui avait existé durant une année disparaissait. M. Eliade souligne : « En participant symboliquement à l'anéantissement et à la recréation du Monde, l'homme était, lui aussi, créé de nouveau : il renaissait parce qu'il commençait une existence nouvelle (. . .) La cosmogonie est la suprême manifestation divine, le geste exemplaire de force, de surabondance et de créativité. » [284]

C'est justement parce que le retour au Temps de l'origine a une fonction régénératrice que le voyage ascensionnel du petit prince permettra la réhabilitation de l'homme, sa libération de sa propre prison, sa réintégration dans la grandeur cosmique.

Le retour au Temps de l'origine a une fonction régénératrice parce que, symboliquement, l'homme redevient contemporain de la cosmogonie, il assiste à la Création du monde. De cette perspective, le voyage ascensionnel du petit prince permettra le renouvellement de l'être humain, sa réhabilitation, sa libération de sa propre prison, sa réintégration dans la grandeur cosmique.

Le petit prince quittera la terre le huitième jour.

QUATRIEME CHAPITRE TROISIEME PARTIE ~ LE NOMBRE HUIT

Huit est dans toutes les cultures le chiffre de l'équilibre cosmique. L'octogone a une valeur de médiateur entre le carré et le cercle, c'est-à-dire entre la Terre et le Ciel.

Son symbolisme de l'équilibre central s'exprime par de différentes représentations : la roue à huit rayons, la rose des vents, la Tour des vents athénienne, la rouelle celtique, les pétales de Lotus, les huit sentiers de la voie dans la tradition bouddhique. Chez les Dogons le nombre huit est le nombre clé de la création : c'est un chiffre sacré. Sa sacralisation est en rapport avec la régénération périodique. Huit était le nombre de l'Ancêtre, qui s'est sacrifié pour rendre possible la régénération de l'humanité.

Dans la tradition chrétienne le chiffre huit est le chiffre de l'achèvement, il représente une complétude.

Selon Saint-Augustin, au-delà du septième jour, vient le huitième, qui marque la vie des justes et la condamnation des impies. [285] Le huitième jour a été l'objet de multiples interprétations. Ce jour succède aux six jours de la création et au Sabbat, il est le symbole de résurrection, de transfiguration. Le huitième jour est le jour de l'espoir, il annonce l'ère éternelle. Le chiffre sept, le nombre si fréquent dans L'Ancien Testament suggère le nombre qui accompagne l'existence de l'homme sur la terre. Le chiffre huit, apparaît surtout dans Le Nouveau Testament et suggère la béatitude d'un siècle futur, dans un autre monde : le symbole de l'infini est le chiffre huit couché.

Le huitième jour le petit prince quitte la terre pour les étoiles ; son ascension vers le ciel est possible parce que « la genèse » s'est accomplie. Si fragile sur la terre, ayant la consistance d'un rêve : « Il me semblait même qu'il n'y eut rien de plus fragile sur la terre. » [286].

CINQUIEME CHAPITRE ~ LE PERSONNAGE ET LES CONFIGURATIONS SPATIALES.

A LA RECHERCHE DE L'ESPACE PERDU

Dans Terre des Hommes et Le Petit Prince les formes générales de représentation du chemin se réduisent à quatre : le chemin plat ou linéaire, le chemin en boucle, le chemin ascendant et le chemin descendant, représentations inscrites sur les deux coordonnées spatiales : la verticalité et l'horizontalité. Ces représentations spatiales, suggérées par le vol, la chute, le train, l'omnibus, la marche dans la haute montagne ou dans le désert présentent la même dominante : elles ne conduisent pas l'homme au bonheur.

Obligés de rester enfermés dans l'espace clos des limites de la condition humaine, des personnages comme Mermoz, Guillaumet, le narrateur pilote, ou le petit prince, s'efforcent à tout prix de s'évader, attirés par une force plus puissante qu'eux. Ce désir de quitter l'espace qui les enferme s'exprime par la nostalgie des hauts lieux, par l'appel de l'altitude. Pour les personnages, cette manière d'aborder le chemin traduit une double tendance de l'esprit : d'une part une agitation permanente, un tourment constant autour d'un certain centre qui est caché et d'autre part, un besoin déchirant d'anéantissement, de se perdre dans un espace infini. Le chemin du désert, compliqué et déroutant à la fois, a l'aspect d'un labyrinthe énorme que le personnage parcourt comme s'il était aveugle parce que les hommes ne savent pas ce qu'ils cherchent. Il est attiré et rejeté en même temps par une capricieuse force inconnue, hostile. Cet effort obstiné d'arriver à un certain point de la route, en dépit de l'austérité du chemin et des obstacles, rend parfois les proportions d'un cauchemar. Plus ce point se refuse, plus l'obstination des personnages s'amplifie. A travers ce chemin, qui rappelle le chemin de Sisyphe, l'évolution des personnages se définit par rapport à l'obstacle : « L'homme se découvre quand il se mesure avec l'obstacle. »[287]

Le chemin au cœur du désert, le chemin de la soif terrible vers une fontaine; représenté par des routes qui reviennent au même point du départ, au centre, c'est le chemin d'une existence qui descend dans la profondeur de son labyrinthe intérieur pour trouver l'eau. L'eau est la matière primordiale du secret de l'origine de toutes choses ; le côté mystérieux et solennel de l'eau acquiert les attributs d'un oracle, elle enseigne à l'homme le langage lointain des secrets universels. Tout près de la fontaine l'être humain s'identifie avec l'eau, fait partie d'un système universel cosmique et devient essence. Cette route exprime une recherche continue de l'essence, de sa propre vérité. C'est le chemin d'une conscience supérieure et généreuse qui cherche partout la compréhension, l'amitié et l'amour. Tous les voyages de ces personnages trahissent un effort désespéré de toucher aux profondeurs de la vie et de la mort, de comprendre la raison de l'existence. L'image du chemin que l'être parcourt jusqu'à l'épuisement dans une solitude extrême, entre le sable, le vent et les étoiles est l'expression d'une âme qui veut dépasser sa condition, déchirée par l'éternelle nostalgie de la lumière. La représentation du chemin continu, ou les personnages sont surpris comme dans un songe, dans l'obscurité, constitue l'expression des âmes qui n'ont pas connu l'expérience de la recherche. Ce chemin ne va nulle part : « Droit devant soi on ne peut pas aller bien loin. » [288]

La structure en boucle de Terre des Hommes renforce la signification du voyage qui est le chemin d'une vie sans aucun but, le chemin sans espoir pour les gens qui s'enferment dans leur propre prison. C'est le chemin de la glaise informe, de la matière abruti, qui n'est pas transfigurée par l'artisan créateur, par l'Esprit. « C'est un peu, dans chacun de ces hommes, Mozart assassiné (. . .) Seul l'Esprit, s'il souffle sur la glaise, peut créer l'homme. » [289]

Pour ces personnages la vie n'est qu'un écoulement continu vers la mort.

La configuration spatiale du désert est une continuité implicite de la configuration du chemin.

Le chemin inscrit sur la coordonnée verticale, représenté par le vol et la chute de l'avion ou du petit prince en plein désert, est un voyage dont la dynamique suggère un effort déchirant des personnages d'atteindre des espaces d'altitude. Cet effort est contrebalancé par la chute dans des espaces où l'être humain est confronté aux épreuves dramatiques : un espace aride et sec, du sable, du roc et du vent. Ce contrebalancement exprime un effort surnaturel de l'homme qui naît en se mesurant avec l'obstacle, combat qui lui confère le rang d'Homme, mais cependant la genèse n'est pas achevée parce que l'homme n'a pas trouvé le secret du septième échelon qui le rend l'égal des dieux, immortel et heureux.

Pour se sauver, pour réhabiliter l'homme en univers, pour acquérir la conscience cosmique, il doit revaloriser l'amour, savoir écouter et voir « avec le cœur » ce qui est caché au monde matériel, voir au-delà de l'écorce des apparences, car l'essentiel est invisible. Accomplissant le cérémonial du devenir par le sacrifice et en priorisant l'Esprit, l'homme va naître de ses propres cendres, comme l'Oiseau Phénix, dont la demeure était le Paradis. Dématérialisé : « C'est trop loin. Je ne peux pas emporter ce corps-là. C'est trop lourd » [290] il connaîtra la sublimation et deviendra une étoile dans les constellations infinies célestes, pour illuminer le monde. Il a gagné son immortalité : « j'aurai l'air d'être mort et ce ne sera pas vrai. » [291]

Le narrateur nous conduit vers une interprétation tout à fait surprenante : « Cette nuit, ça fera un an. Mon étoile se trouvera juste au-dessus de l'endroit où je suis tombé l'année dernière. » [292] Si le petit prince était descendu il y'a un an exactement au même lieu où l'étoile se pose au moment du passage du personnage éponyme vers le ciel, c'est-à-dire, au-dessus d'un endroit terrestre, cela signifie que les six planètes que celui-ci a visitées sont des planètes qui font partie de l'empire intérieur de l'homme, donc la chute du petit prince s'est produite dans l'invisible empire des profondeurs de l'être humain, sur la Terre.

Le petit prince est la représentation de l'homme à la recherche de l'espace perdu, l'espace que l'homme initial a perdu en oubliant qu'il était essence et non matière, tissu de lumières, et non glaise informe ; et que par la force de l'amour il peut devenir immortel, car même si la matière est détruite, l'Esprit demeurera éternellement.

Le narrateur pilote n'a pas de nom. Il est une voix autour de laquelle s'organise le récit : c'est la voix de la conscience. Cette voix accompagne le petit prince à travers tout son voyage.

SIXIEME CHAPITRE ~ EN GUISE DE CONCLUSION

Antoine de Saint-Exupéry a écrit en pleine époque existentialiste. Certains critiques, comme le philosophe allemand Martin Heidegger, considèrent Le Petit Prince l'un des grands livres existentialistes du siècle. Dans l'œuvre de Saint-Exupéry il y a des éléments surréalistes. On y trouve le silence étrange de Chirico, l'immobilité menaçante de Lecompte de Nouy, la lumière métallique et le somnambulisme de Delvaux. L'homme apparaît parfois comme un somnambule attiré par la force magique de la nuit. Le temps est suspendu. Le paysage sidéral d'une pureté inexprimable qui apparaît dans Terre des Hommes fait penser au Temps Primordial, d'avant la Création du Monde, où il n'y avait encore trace de vie car l'univers était encore endormi.

Comme Jean Paul Sartre, il considère que l'existence précède l'essence. Sa philosophie est une « philosophie du devenir à travers le cérémonial de l'échange ou de l'action-sacrifice (. . .) effort ou tentative « biologique » de devenir plus grand que soi. » [293] L'homme se bâtit par le sacrifice ou le renoncement. La souffrance va réveiller, purifier et développer la conscience humaine, celle-ci va dépasser les limites du stade personnel et superficiel, dualistique et antithétique qui constitue un espace clos, enfermé, de l'homme divisé. Elle va progresser vers le stade universel et spirituel, harmonique, le seul où l'homme puisse être unifié et réconcilié avec la totalité de l'Être. Celui-ci représente l'espace ouvert, intime de la conscience cosmique qui va permettre à l'homme de pénétrer dans le monde intérieur, le monde de l'esprit. Ses personnages traversent des espaces d'intensité extrême, le paroxysme du désespoir, de la solitude, de l'absurde, qui constituent des occasions permanentes pour l'homme de se mesurer avec les obstacles et de considérer ses limites. Les dangers du vol et le dénouement tragique de l'élan vers l'altitude rappellent parfois le mythe d'Icare. Mais Saint-Exupéry n'offre pas l'image d'un

homme sans espoir, perdu à jamais dans l'absurdité de l'existence. L'homme peut retrouver sa place dans les constellations célestes des étoiles ; ça veut dire qu'il y a des consciences cosmiques qui illuminent le monde et appellent aux hommes leur rôle de sentinelle, de jardinier de potier ou de charpentier, conscience de l'unité et de la plénitude de l'Être. L'homme peut trouver un sens à sa vie en reconsidérant l'amour et à travers sa création artistique. Il peut recréer le monde, s'accomplir par la révélation des secrets que le petit renard du désert a faits au petit prince. Albert Einstein avait affirmé à propos de Saint-Exupéry : « Saint-Exupéry est l'homme qui peut nous sauver. » [294] A la fin du Petit Prince Antoine de Saint-Exupéry affirme :« ça c'est pour moi le plus beau et le plus triste paysage du monde (. . .) c'est ici que ce petit prince a apparu sur terre, puis disparu (. . .) Et, s'il vous arrive de passer par là, je vous en supplie, ne vous pressez pas, attendez un peu juste sous l'étoile ! » [295]

L'auteur, qui a toujours porté ce petit bonhomme dans son cœur, savait que dans chaque être humain il y a un espace secret, où la nostalgie appelle l'innocence perdue dans un monde devenu désert. Pour la retrouver et pour réveiller le monde endormi de la beauté cachée dans le rêve de La Belle au bois dormant, il faut attendre avec patience juste sous l'étoile et aimer.

LIST OF REFERENCES

- [1] Malraux, André. Antémémoires. Paris: Gallimard, 1967. p.13.
- [2] Astier, Pierre. La crise du roman François et le nouveau réalisme. Paris : 1968. p. 300.
- [3] Busnel, François. in Lire, Hors-série, Saint-Exupéry. 26 mai 2010 (no. 9). p. 7.
- [4] Labou, René. in Lire, Hors-série, Saint-Exupéry. 26 mai 2010 (no. 9). p.9
- [5] Mauron, Charles. Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Paris : Corti, 1963.
- [6] Cate, Curtis. Antoine de Saint-Exupéry, Laboureur du ciel, Paris : Grasset, 1973. p. 21.
- [7] Ibid. p.74.
- [8] Nerval, Gérard de. Voyage en Orient. Paris : Gallimard, 1998. p.189
- [9] Saint-Exupéry, Antoine de. Un sens à la vie. Paris : Gallimard, 1956. p. 79.
- [10] Cate, Curtis. Antoine de Saint-Exupéry, Laboureur du ciel. Paris : Grasset, 1973. p. 81.
- [11] La Sainte Bible. Trad.: Louis Segond. Paris : ABU, 1966. *Genèse* 3:6.
- [12] Saint-Exupéry. Terre des Hommes, Paris : Gallimard, 1939. p.148
- [13] Cate, Curtis. Antoine de Saint-Exupéry, Laboureur du ciel. Paris : Grasset, 1973. p. 188.
- [14] Cate, Curtis. Antoine de Saint-Exupéry, Laboureur du ciel. Paris : Grasset, 1973. p. 319.
- [15] Le Petit Larousse. Paris : Ed. Larousse, 1959.
- [16] Ibid.
- [17] Le Robert "Dictionnaire d'aujourd'hui. Rédaction dirigée par Alain Rey. Paris :
Dictionnaires Le Robert, 1992.
- [18] Hauser, Arnold. Histoire sociale de l'art et de la littérature 2 : La Renaissance. Paris : Le
Sycomore, 1996. p. 122.
- [19] Robbe-Grillet, Alain. Pour un nouveau roman. Paris: Gallimard, 1963. p. 27.
- [20] Ibid. p. 22.
- [21] Ibid. p. 22.

- [22] Perroux, François. L'Économie du XXe siècle. Paris, PUF, 1964. p. 137.
- [23] Proust, Marcel. Du côté de chez Swann, Paris : Gallimard 1988. p. 168.
- [24] Huyghe, René. Dialogue avec le visible. Paris : Flammarion, 1955. p. 428.
- [25] Bachelard, Gaston. La Poétique de l'espace. Paris : PUF, 1961. p.1.
- [26] Sobhi Boustani, Espace et expression poétique chez Ghassân Kanafânî, dans La poétique de l'espace dans la littérature arabe moderne. Réd. Boutros Hallaq, Robin Ostle, Stefan Wild. Paris: Sorbonne PSN, 2002. p.116.
- [27] Rilke, Rainer Maria Poème de 1924, traduit par Claude Vigée, in G. Bachelard La Poétique de l'espace. Paris : PUF, 1961. p.182.
- [28] Bousquet, Joe. La neige d'un autre âge. Le Cercle du Livre, 1952. p. 92, in Bachelard, (1961), p.183.
- [29] Bachelard, Gaston. La Poétique de l'espace, Paris : PUF, 1961. p.183-184.
- [30] Rilke in Bachelard, Gaston. La Poétique de l'espace, Paris : PUF, 1961. p.184.
- [31] Eliade, Mircea. Le Sacré et le Profane. Paris: Gallimard, 1956.
- [32] de Saint-Exupéry, Antoine. Le Petit Prince. Paris: Gallimard,1999. p.38
- [33] Bachelard, Gaston. L'air et songes. Paris : Corti, 1943. p.18
- [34] Shelling, trad. J.-F. Courtine et J.-F. Marquet. Philosophie de la Révélation, t. II, Résumé de la philosophie de la mythologie (II). Paris : PUF, 1991. p. 214.
- [35] Desoille, Robert. L'exploitation de l'activité subconsciente par la méthode du rêve éveillé. Paris : P.H.F, 1945.
- [36] Eliade, Mircea. Traité de l'histoire des religions. Paris: Payot, 1949. p. 96.
- [37] Eliade, Mircea, Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase. Paris: Payot, 1950, p. 122-125.

- [38] Saint-Exupéry, Antoine de. Terre des hommes. Paris : Gallimard, 1939. p.153.
- [39] Ibid. p. 232.
- [40] Ibid. p. 16.
- [41] Ibid. p. 232.
- [42] Ibid. p. 230.
- [43] Bachelard, Gaston. La Poétique de l'espace. Paris: PUF, 1961, p. 168.
- [44] Baudelaire, Charles. Œuvres complètes de Charles Baudelaire: L'art romantique, ch. X.
Paris:Calmann-Lévy, 1885-1903, p. 216. Wikisource, 2013.
- [45] Bachelard, Gaston. La Poétique de l'espace. Paris: PUF, 1961. p.179.
- [46] Bachelard, Gaston, L'Air et les songes. Paris: José Corti, 1943, p.82.
- [47] Eliade, Mircea. Traité de l'histoire des religions, Paris: Payot, 1949, p.68.
- [48] de Saint-Exupéry, Antoine. Terre des Hommes. Paris : Gallimard, 1939. p. 69.
- [49] Bachelard, Gaston. La Terre et les Rêveries de la Volonté. Paris : Corti, 1948. p.385.
- [50] de Saint-Exupéry, Antoine. Terre des Hommes. Paris : Gallimard, 1939. p.70.
- [51] Ibid. p. 68.
- [52] Ibid. p. 68.
- [53] Ibid. p. 68-69.
- [54] Ibid. p.13.
- [55] Ibid. p. 24.
- [56] Saint-Exupéry, Antoine de. Terre des Hommes. Paris : Gallimard, 1939. p.23.
- [57] Ibid. p. 23.
- [58] Ibid. p. 23.
- [59] Ibid. p. 249.

- [60] Ibid. p. 248.
- [61] Bachelard, Gaston. L'air et les songes. Paris : Corti, 1943, page 55.
- [62] Platon. La République. (Livre VII, page 514). Site de Philippe Remacle. 2013.
- [63] Eliade, Mircea., Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase.
Paris : Payot, 1950. p.286-287.
- [64] Plotin. Ennéades. trad. M.-N. Boillet. Paris : Hachette, 1859. p. 1.
- [65] Saint-Exupéry, Antoine de. Terre des hommes. Paris : Gallimard, 1939. p. 249.
- [66] Ibid. p. 251.
- [67] Ibid. p. 249.
- [68] Ibid. p. 251.
- [69] Ibid. p. 251.
- [70] Ibid. p. 250.
- [71] Ibid. p. 251.
- [72] Ibid. p. 253.
- [73] Ibid. p.253.
- [74] Ibid. p. 44.
- [75] Ibid. p. 45.
- [76] Cate,Curtis. Saint-Exupéry, laboureur du ciel. Paris: Grasset, 1994. p. 363.
- [77] Ibid. p. 371.
- [78] Ibid. p. 387.
- [79] Saint-Exupéry, Antoine de. Terre des hommes. Paris : Gallimard, 1939. p. 62-63.
- [80] Ibid. p. 48.
- [81] Ibid. p-252

- [82] Bachelard, Gaston. La poétique de l'espace. Paris : PUF, 1961. p. 34.
- [83] Cate, Curtis. Antoine de Saint-Exupéry Laboureur du ciel. Paris, Grasset, 1994. p 15.
- [84] Ibidem. p. 188-189.
- [85] Saint-Exupéry, Antoine de. Terre des hommes. Paris : Gallimard, 1939. p. 244-245
- [86] Ibid. p. 246.
- [87] Saint-Exupéry, Antoine. Lettres reproduites dans FL, 27 juillet 1950, et plus longuement dans Edg, 57, 58, 63-72, in Curtis Cate, 1994.
- [88] Saint-Exupéry, Antoine de. Terre des hommes. Paris: Gallimard, 1939. p. 85-87.
- [89] Ibid. p. 86.
- [90] La Sainte Bible. Trad.: Louis Segond. Paris : ABU, 1966. *Jean19 :23*
- [91] Saint-Exupéry, Antoine de Citadelle. Paris : Gallimard, 1948, page 29.
- [92] Saint-Exupéry, Antoine de. Terre des hommes. Paris : Gallimard, 1939. p. 81.
- [93] Ibid. p. 87-88.
- [94] Ibid. p.136-137.
- [95] Ibid. p.136-137.
- [96] Bachelard, Gaston. La Poétique de l'espace. Paris : PUF, 1961. p. 31.
- [97] Ibid. p. 53.
- [98] Saint-Exupéry, Antoine de. Terre des hommes. Paris : Gallimard, 1939. p. 84.
- [99] Ibid. p.100.
- [100] Ibid. p.89.
- [101] Ibid. p. 90.
- [102] Ibid. p.90.
- [103] Ibid. p.91-92.

- [104] Ibid. p.92.
- [105] Bachelard, Gaston. La Poétique de l'espace. Paris : PUF, 1961. p. 67.
- [106] Saint-Exupéry, Antoine de. Terre des hommes. Paris: Gallimard, 1939. p. 90.
- [107] Ibid. p.92.
- [108] Ibid. p. 98.
- [109] Ibid. p. 98.
- [110] Ibid. p. 95.
- [111] Ibid. p. 95.
- [112] Ibid. p. 93.
- [113] Ibid. p. 93-94.
- [114] Bachelard, Gaston. La Poétique de l'espace. Paris : PUF, 1961. p. 77.
- [115] Saint-Exupéry, Antoine de. Terre des hommes, Paris : Gallimard, 196. p. 94.
- [116] Bachelard, Gaston. La Poétique de l'espace. Paris : PUF, 1961. p.48.
- [117] Saint-Exupéry, Antoine de. Terre des hommes. Paris : Gallimard, 1939. p. 93.
- [118] Bachelard,Gaston. La terre et les rêveries de la volonté. Paris : Corti,1948. p. 384.
- [119] Saint-Exupéry, Antoine de. Le Petit Prince. Paris : Gallimard, 1999. p. 67.
- [120] Cf. Daumal, René. La Grande beuverie. Paris, NRF, 1958.
- [121] Shabestari, Mahmûd. La Roseraie du Mystère. Paris : Sindbad, 1991, p. 167, 168.
- [122] Saint-Exupéry, Terre des hommes. Paris : Gallimard, 1939. p.39.
- [123] Ibid. p. 40-41.
- [124] Ibid. p. 49.
- [125] Ibid. p. 50.
- [126] Ibid. p. 50.

- [127] Ibid. p. 51.
- [128] Ibid. p. 7.
- [129] Ibid. p. 15.
- [130] Ibid. p. 19.
- [131] Ibid. p.62.
- [132] Ibid. p. 62.
- [133] Ibid. p. 42.
- [134] Ibid. p.39.
- [135] Ibid. p.39.
- [136] Ibid. p. 236.
- [137] Saint-Exupéry, Antoine de (1968). Le Petit Prince. Paris : Gallimard, 1999. p. 68.
- [138] Ibid. p. 67.
- [139] Bachelard, Gaston. La poétique de l'espace. Paris : PUF, 1961. p. 30.
- [140] Le livre d'Hénoch. Trad. : Abbé Migne. 1856. version on line, (73 :1). Wikisource 2013.
- [141] La Sainte Bible. Trad. : Louis Segond. Paris : ABU, 1966. Daniel, 12 :3.
- [142] Ibid. Nombres 24 :17.
- [143] Eliade,Mircea. Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase. Paris: Payot, 1951. p. 241.
- [144] Oswald Wirth. Le Tarot des images de Moyen Age. Paris : Tchou, 1966. p. 222.
- [145]. Virel André. Histoire de notre image. Genève : Ed. du Mont-Blanc 1965. p. 81.
- [146] La Sainte Bible. Trad. : Louis Segond. Paris : ABU, 1966. Jean, 8 :12.
- [147] Saint-Exupéry, Antoine de Terre des hommes. Paris : Gallimard, 1939. p.7.
- [148] Ibid. p. 8.

- [149] Ibid. p. 8.
- [150] Ibid. p. 120-121.
- [151] Eliade, Mircea. Traité des religions. Paris : p.17.
- [152] Saint-Exupéry, Antoine de Terre des hommes. Paris : Gallimard, 1939.p. 126.
- [153] La Sainte Bible. Trad. : Louis Segond. Paris : ABU, 1966. Genèse, 28 :12.
- [154]Saint-Exupéry, Antoine de. Terre des Hommes. Paris : Gallimard, 1939 p.78.
- [155] Ibid. p. 77.
- [156] Ibid. p.83.
- [157] Ibid. p. 83-84.
- [158] Deheuvels, Luc-Willy, Colloque, Sorbonne Nouvelle (Paris III). Paris : 1997, page 13.
- [159] Ibid. p. 39.
- [160] Sleiman, Rima. in Ville, oasis, désert,in La poétique de l'espace dans la littérature arabe moderne. Direction Hallaq, Boutros et al. Paris: Sorbonne 2002. p. 44.
- [161] Ibid. 44.
- [163] Al-Kawni, Ibrahim, Le « discours » du désert, Témoignage. in La poétique de l'espace dans la littérature arabe moderne. Direction Hallaq, Boutros et al. Paris: Sorbonne 2002. p. 97.
- [165] Walter Wagner. in Lire, Hors-série, Saint-Exupéry. 26 mai 2010 (no. 9). p. 42.
- [166] Saint-Exupéry, Antoine de (1968). Terre des hommes. Paris : Gallimard, 1939. p. 233.
- [167] Saint-Exupéry, Antoine de. Terre des hommes. Paris : Gallimard, 1939. p. 47
- [168] Ibid. p. 46.
- [169] Ibid. p. 45.
- [170] Ibid. p. 43-44.

- [171] Ibid. p.44.
- [172] Dans Lire, nr. 9, page 42-43.
- [173] Saint-Exupéry, Antoine de. Terre des hommes. Paris : Gallimard, 1939 . p.242-243.
- [174] Ibid. p. 233.
- [175] Ibid. p. 43.
- [176] Saint-Exupéry, Antoine de. Terre des hommes. Paris : Gallimard, 1939. p. 90.
- [177] Ibid. p. 215.
- [178] La Sainte Bible.trad. Louis Segond. Paris : ABU, 1966. Matthieu 14 :31.
- [179] Saint-Exupéry, Antoine de. Terre des hommes. Paris : Gallimard, 1939. p. 216.
- [180] Ibid. p. 216-217.
- [181] Cate, Curtis. Antoine de Saint-Exupéry Laboureur du ciel p. 371.
- [182] Ibid. p. 356.
- [183] Saint-Exupéry, Antoine de. Terre des hommes. Paris : Gallimard, 1939. p. 43.
- [184] Saint-Exupéry, Antoine de. Le Petit Prince. p.18.
- [185] Bachelard, Gaston. La Poétique de l'espace. Paris : PUF, 1961. p. 145-146.
- [186] Ibid. p. 146.
- [187] Ibid. p. 148.
- [188] Ibid. p.151.
- [189] Ibid. p.151-152.
- [190] Saint Exupéry, Antoine de. Terre des Hommes. Paris : Gallimard, 1939. p. 103.
- [191] Bachelard, G. La Poétique de l'espace. Paris : PUF, 1961. p. 160.
- [192] Saint-Exupéry, Antoine de. Le Petit Prince. Paris : Gallimard, 1999. p. 34-35.
- [193] Ibid. p. 35.

- [194] Ibid. p. 35.
- [195] Ibid. p. 35.
- [196] Ibid. p. 36.
- [197] Ibid. p. 37.
- [198] I bid. p. 37.
- [199] Ibid. p. 46.
- [200] Ibid. p. 45.
- [201] Ibid. p. 44.
- [202] Ibid. p. 54.
- [203] Ibid. p. 54/56.
- [204] Ibid. p. 33.
- [205] Ibid. p. 57.
- [206] Saint-Exupéry, Antoine de. Terre des Hommes. Paris : Gallimard, 1939. p. 225.
- [207] Saint-Exupéry, Antoine de. Le Petit Prince. Paris : Gallimard, 1999. p. 70
- [208] Saint-Exupéry, Antoine de. Terre des Hommes. Paris : Gallimard, 1939. p. 8.
- [209] Saint-Exupéry, Antoine de. Le Petit Prince. Paris: Gallimard, 1999 p. 38.
- [210] Ibid. p. 66.
- [211] Saint-Exupéry, Antoine de. Terre des Hommes, page 190.
- [212] Ibid. p. 183.
- [213] Dieterlen, Germaine. Essai sur la religion des Bambaras. Paris : PUF, 1951. p. 52.
- [214] Saint-Exupéry, Antoine de. Le Petit Prince. Paris: Gallimard, 1939. p. 70.
- [215] Ibid. p. 70.
- [216] Ibid. p. 72.

- [217] Ibid. p. 71.
- [218] Ibid. p. 73.
- [219] Ibid. p. 74.
- [220] Ibid. p. 74.
- [221] Saint-Exupéry, Antoine de. Terre des hommes, p. 126-127.
- [222] Saint-Exupéry, Antoine de. Le Petit Prince. Paris : Gallimard, 1999. p. 73.
- [223] Ibid. p. 74.
- [224] Ibid. p.74.
- [225] Cate, Curtis. Antoine de Saint-Exupéry, laboureur du ciel. Paris: Grasset, 1994. p. 370.
- [226] Saint-Exupéry, Antoine de. Le Petit Prince. Paris :Gallimard, 1999. p. 76.
- [227] Ibid. p.81.
- [228] Ibid. p. 68.
- [229] Ibid. p. 78.
- [230] Ibid. p. 76.
- [231] Ibid. p. 76-78.
- [232] Saint-Exupéry, Antoine de. Terre des Hommes.Paris : Gallimard.1939. p. 103.
- [233] Pascal, Blaise. Pensées. Paris : Gallimard 1977. p. 251.
- [234] Grimal, Pierre. Mythologies des montagnes, des forêts et des îles. Paris : Larousse, 1963. p.44
- [235] Brion, Marcel. Un enfant de la terre et du ciel. Paris : A. Michel, 1943. p. 130-131.
- [236] Champeaux, Gérard de et Sterckx, Dom Sébastien. Introduction Au Monde Des Symboles. Paris : Zodiaque, 1966. p. 152.
- [237] La Sainte Bible. trad. Louis Segond. Paris : ABU, 1966. Jean 4:6.

- [238] Durand, Gilbert. (1963). Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Paris: PUF, 1963. p. 222).
- [239] Hugo, Victor. Post-scriptum de ma vie . Paris : Calmann-Lévy, 1901. p. 236-237. Internet Archive UOttawa. 2013.
- [240] Saint-Exupéry, Antoine de. Terre des hommes. Paris : Gallimard, 1939. p. 103.
- [241] Saint-Exupéry, Antoine de. Le Petit prince. Paris : Gallimard, 1999. p. 84.
- [242] Ibid. p. 84.
- [243] Saint-Exupéry, Antoine de. Terre des hommes. Paris : Gallimard, 1939. p. 247.
- [244] Saint-Exupéry, Antoine de. Le Petit Prince. Paris : Gallimard, 1999. p. 84.
- [245] Ibid. p. 84-85.
- [246] Ibid. p. 85.
- [247] Ibid. p. 95.
- [248] Ibid. p.85.
- [249] Ibid. p.85.
- [250] Ibid. p. 85.
- [251] Cate, Curtis. Saint-Exupéry, Laboureur du ciel. Paris: Grasset, 1973. p. 16.
- [252] Ibid. p.22.
- [253] Ibid. p. 22.
- [254] Ibid. p. 333-334.
- [255] Renée Zeller. La grande Quête d'Antoine de Saint-Exupéry. Paris : Alsatia, 1961. p .51.
- [256] Saint-Exupéry, Antoine de. Terre des hommes. Paris : Gallimard, 1939. p. 84.
- [257] Ibid. p.84.
- [258] Renée Zeller, La grande Quête d'Antoine de Saint-Exupéry. Paris : Alsatia, 1961. p. 22.

- [259] Saint-Exupéry, Antoine de. Terre des hommes. Paris : Gallimard, 1939. p.147.
- [260] La poésie de l'espace dans la littérature arabe moderne. Direction Boutros Hallaq, et al.: Paris: Sorbonne, 2002. p 47.
- [261] Ibid. p 47.
- [262] Ibid. p.48.
- [263] Ibid. p. 48.
- [264] Saint-Exupéry, Antoine de. Terre des hommes. Paris : Gallimard, 1939. p. 84.
- [265] Saint-Exupéry, Antoine de. Le Petit Prince. Paris : Gallimard, 1999. p. 82.
- [266] Ibid. p.79.
- [267] Ibid. p. 79.
- [268] Béguin, Albert. L'âme romantique et le rêve. Paris : Corti, 1939 p. 87.
- [269] Saint-Exupéry, Antoine de. Le Petit prince. Paris : Gallimard, 1999. p. 64.
- [270] Renée Zeller, La grande Quête d'Antoine de Saint-Exupéry. Paris : Alsatia, 1961. p. 50.
- [271] Saint-Exupéry, Antoine de. Le Petit prince. Paris : Gallimard, 1999. p.24
- [272] Saint-Exupéry, Antoine de. Le Petit prince. Paris : Gallimard, 1999. p. 86.
- [273] La Sainte Bible. trad. Louis Segond. Paris : ABU, 1966. Apocalypse 13 : 17-18.
- [274] Loeffler-Delachaux, Marguerite. Le symbolisme des contes de fées. Paris: Arche, 1949. p. 199.
- [275] Benoist, Luc. L'art du monde: la spiritualité du métier. Paris: Gallimard. 1941.
- [276] Thompson, J. Eric S. Maya, Hieroglyphic Writing . Univ. of Oklahoma, Nouv.Ed. 1960.
- [277] La Sainte Bible. trad. Louis Segond. Paris : ABU, 1966. Matthieu 18 :22.
- [278] Attâr Farid-ud-Dinn, trad. Manyc ut-Tair. Le langage des oiseaux. Paris : 1857.
- [279] Saint-Exupéry, Antoine de. Le Petit Prince. Paris : Gallimard, 1999. p. 73.

- [280] Eliade, Mircea. Le sacrée et le profane. Paris : Gallimard ,1965. p.113.
- [281] Saint-Exupéry, Antoine de. Le Petit prince. Paris : Gallimard, 1999. p.90.
- [282] Eliade, Mircea. Le sacrée et le profane. Paris : Gallimard ,1965, p. 71.
- [283] Ibid. p. 71.
- [284] Ibid. pp 72-72.
- [285] Luneau, Augustin. Histoire du Salut chez les Peres d l'Église. Paris : Beauchesne, 1964, pp 338-339.
- [286] Saint-Exupéry, Antoine de. Le Petit Prince. Paris : Gallimard, 1999. p. 82.
- [287] Saint-Exupéry, Antoine de. Terre des hommes. Paris : Gallimard, 1939. p. 7.
- [288] Saint-Exupéry, Antoine de. Le Petit Prince. Paris : Gallimard, 1999. p. 22.
- [289] Saint-Exupéry, Antoine de. Terre des hommes. Paris : Gallimard, 1939. p.253.
- [290] Saint-Exupéry, Antoine de. Le Petit Prince. Paris : Gallimard, 1999. p. 95.
- [291] Ibid. p.93.
- [292] Ibid. p.90.
- [293] Pierre Nguyen –Van-Huy. Le devenir et la conscience cosmique chez Saint-Exupéry
The Edwin Mellen Press 1995. p. 55.
- [294] Pimsleur,Paul. In C'est la vie , Harcourt Brace Iovanovich, Inc New- York, 1976.p.84.
- [295] Saint-Exupéry, Antoine de. Le Petit Prince. Paris : Gallimard, 1999. p. 99.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres de Saint-Exupéry

Saint-Exupéry, Antoine de. Terre des Hommes. Paris: Gallimard, 1939.

Saint-Exupéry, Antoine de Citadelle. Paris : Gallimard, 1948.

Saint-Exupéry, Antoine de. Lettres à sa mère. Paris: Gallimard. 1955.

Saint-Exupéry, Antoine de. Un sens à la vie, Gallimard, Paris : 1956.

Saint-Exupéry, Antoine de. Le Petit Prince. Paris : Gallimard, 1999.

Astier, Pierre. La crise du roman François et le nouveau réalisme. Paris : Debresse, 1968.

Bachelard, Gaston. L'air et les songes. Paris : Corti, 1943.

Bachelard, Gaston. La Poétique de l'espace. Paris : PUF, 1961.

Béguin, Albert. L'Âme romantique et le rêve. Paris: Corti, 1939.

Benoist, Luc. L'art du monde: la spiritualité du métier. Paris: Gallimard. 1941.

Brion, Marcel. Un enfant de la terre et du ciel. Paris: Michel Albin, 1943.

Busnel, François.in Lire, Hors-série, Saint-Exupéry, 2010, 9 :7.

Cate, Curtis. Saint-Exupéry, laboureur du ciel. Paris: Grasset, 1994.

Champeaux, Gérard de, et Dom Sébastien Sterckx. Introduction au monde des symboles. Paris:

Zodiaque 1966.

Chevalier, Jean ; Gheerbrant, Alain. Dictionnaire des symboles. Paris : Laffont/Jupiter, 1982.

Durand, Gilbert. Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Paris: PUF, 1963.

Eliade, Mircea. Traité de l'histoire des religions. Paris: Payot, 1949.

Eliade, Mircea, Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase. Paris : Payot, 1950.

Eliade, Mircea. Le sacré et le profane. Paris: Gallimard, 1965.

- Grimal, Pierre. Fontaine de Mimir. In Mythologies des montagnes, des forêts et des îles, Vol. I, Paris: Larousse, 1963. p. 44.
- Hallaq, Boutros et al. La poétique de l'espace dans la littérature arabe moderne. Paris: Sorbonne. 2002.
- Lire, Hors-série, Saint-Exupéry. 26 mai 2010 (no. 9).
- Loeffler-Delachaux, Marguerite. Le symbolisme des contes de fées. Paris: Arche, 1949.
- Luneau, Augustin. Histoire du Salut chez les Pères de l'Église. Paris: Beauchesne, 1964.
- Malraux, André. Antémémoires. Paris: Gallimard, 1967.
- Musset, Alfred de. La Nuit d'Août. Site Les grands classiques, Poésie Française. Webnet, 2013.
- Nguyen-Van-Huy, Pierre. Le devenir et la conscience cosmique chez Saint-Exupéry. New York: The Edwin Mellen Press, 1995.
- Pimsleur, Paul. C'est la vie. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1976.
- La Sainte Bible. trad. Louis Segond. Paris : ABU, 1966.
- Saint-Martin, Louis Claude de. Tableau naturel des rapports qui existent entre Dieu, l'homme et l'Univers. Rochefort-sur-mer : Griffon d'Or, 1946.
- Thompson, Eric. Maya Hieroglyphic writing (nouveau ed.). Oklahoma: University of Oklahoma, 1960.
- Zahan, Dominique. Sociétés d'imitation Bambara: Le N'Domo, le Kore. Paris: La Haye, 1960.
- Zeller, Renée. Dans la grande quête d'Antoine de Saint-Exupéry. Paris: Editions Alsatia. 1961.

VITA

Annelise Bright was born in the beautiful European city of Iasi, Romania. Growing up in a cosmopolitan family which included numerous teachers and professors and valued language studies, Annelise inherited a passion for teaching and linguistics. She attended Emil Racovitza high school in Iasi and continued her studies at Alexandru I. Cuza University, where she earned her Bachelor's of Arts in Romance Languages with a French Concentration. She took and passed the Definitivat exams and quickly obtained her teaching tenure. Afterward, Annelise began teaching advanced French in Bacau, Romania at V. Alexandri, a bilingual high-school under the administration of the French Institute. During her tenure, Annelise participated in numerous cultural programs and endeavors, trained for three years with the French embassy in Bucharest, Romania and traveled to France for cultural research. After moving to the United States in 2000, Annelise took the required Praxis exams and received her full teaching License for Mississippi. She accepted a Graduate Teaching assistantship at the University of Tennessee, Knoxville, in the Modern Foreign Languages and Literatures Department within the College of Arts and Sciences where she is pursuing a Masters' degree in the French and Francophone program.