

Olivier Odaert

Saint-Exupéry et le fascisme: Pour une poétique de l'idéologie

AVANT QUE LE DÉCLENCHEMENT de la seconde guerre mondiale ne favorise les antagonismes, le retentissement culturel des idéologies fascistes dépassait largement les frontières des régimes politiques de Benito Mussolini et Adolf Hitler¹. Le rexisme de Léon Degrelle en Belgique ou l'*Estado Novo* de Salazar au Portugal indiquaient déjà une internationalisation politique progressive du mouvement, tandis que la conversion de nombreux intellectuels aux nouvelles religions séculières montrait une radicalisation, moins apparente mais plus insidieuse, de la pensée européenne. Ainsi, la France, où aucun mouvement politique fascisant d'envergure ne naquit dans l'entre-deux-guerres, connut un bon nombre d'intellectuels fascistes, dont les plus célèbres furent sans doute les écrivains Brasillach, Chateaubriant ou Drieu La Rochelle.

On comprend difficilement aujourd'hui comment des intellectuels et des auteurs de la trempe d'un Drieu, d'un Ungaretti ou d'un Heidegger² ont pu succomber aux séductions d'idéologies et de régimes politiques dont certaines des manifestations culturelles favorites consistaient à brûler des livres et qui affichaient aussi ouvertement leur mépris de l'intellectualisme. D'autant plus que la mainmise des régimes totalitaires sur la pensée interdisait *a priori* l'individualisme et

¹ L'éclosion généralisée de mouvements de collaboration dans les pays occupés par les forces de l'Axe témoignera de cette internationalisation de la culture fasciste.

² Au sujet d'Heidegger, voir le récent ouvrage d'Emmanuel Faye: *Heidegger L'introduction du fascisme dans la philosophie. Autour des séminaires inédits de 1933-1935*. Paris: Albin Michel 2005.

l'originalité propres aux grands artistes, climat dont George Orwell dénonçait dès 1941 qu'il menaçait la survie de la littérature³.

Michel Lacroix, dans un essai récent et déterminant, a apporté un début de réponse à cette interrogation en montrant comment le système idéologique fasciste s'est constitué comme radicalisation de vastes pans de la culture européenne du début du XX^e siècle, ce qui explique que certains auteurs aient pu y trouver la réalisation superlative de leurs idéaux esthétiques et s'y convertir. «Les fascistes français», explique ainsi Lacroix, «ne pouvaient, comme Drieu, admirer inconditionnellement le spectacle de Nuremberg que parce que celui-ci touchait une fibre esthétique déjà présente en eux, réalisait un idéal esthétique en germe» (Lacroix 2004: p. 308). La culture de la jeunesse, de l'ordre et de la violence plébiscitée par les régimes fasciste et nazi (et dans un certain sens par le stalinisme) n'aurait ainsi été que le produit du recyclage pervers d'un mouvement de fonds de l'imaginaire européen.

Pour cette raison, les historiens de la littérature peuvent aujourd'hui aisément découvrir dans les œuvres de jeunesse et la biographie des auteurs fascisants la chronique d'une conversion annoncée et souligner les élans qui, déjà, semblaient annoncer leurs orientations futures, comme les exploits enfantins des héros mythiques présagent de leur destin. Malheureusement, la schématisation d'une trajectoire biographique en une succession de causes et d'effets, outre qu'elle dénie son objet de toute profondeur humaine et de tout libre-arbitre, méconnaît que ces élans ne sont lisibles qu'après-coup et pourraient d'ailleurs être découverts dans la biographie et les œuvres de toute une génération d'auteurs et d'intellectuels. André Malraux, dont le roman *Le Temps du mépris* dénonçait dès 1935 les méthodes de la police politique hitlérienne manifesta ainsi un goût de l'action que le fascisme aurait pu s'approprier. Piero Gobetti, dont l'opposition au fascisme fut selon Michel Ostenc «une des plus résolues en Italie» (Ostenc 1983), connut une véritable fascination pour l'enseignement de Gentile, ministre de l'éducation dans le gouvernement de Mussolini. Le

³ «Totalitarianism has abolished freedom of thought to an extent unheard of in any previous age. And it is important to realise that its control of thought is not only negative, but positive. It not only forbids you to express –even to think– certain thoughts but it dictates what you *shall* think, it creates an ideology for you, it tries to govern your emotional life as well as setting up a code of conduct. [...] The question that is important for us is: can literature survive in such an atmosphere? I think one must answer shortly that it cannot» (Orwell 1941: p. 171).

nationalisme d'un Thomas Mann en 1914, enfin, ne prédisait pas sa fuite de l'Allemagne nazie en 1933.

Comme le note Michel Lacroix, «en marquant de son sceau de vastes pans de la culture européenne du début du siècle, le fascisme les a aussi, pour une bonne part, entraînés dans sa tombe» (Lacroix 2004: p. 352). C'est pourquoi tous les auteurs européens de l'entre-deux-guerres pourraient nous apparaître suspects de fascisme à un moment ou un autre de leur parcours, tant cette idéologie aujourd'hui unanimement condamnée s'est pluë à s'amalgamer en les radicalisant les données les plus communes de la culture continentale de l'entre-deux-guerres.

Parmi les écrivains européens qui résistèrent ou s'opposèrent au fascisme et au nazisme, Antoine de Saint-Exupéry présente une des trajectoires les plus contradictoires et, à ce titre, les plus lourdes d'enseignement. Tout, depuis les origines aristocratiques jusqu'à l'héroïsme de l'aviateur et au moralisme réactionnaire de l'écrivain – lieu commun de la réception de l'œuvre de Saint-Exupéry auquel il conviendrait d'apporter quelque nuance – semblait le prédisposer à la conversion fasciste. Mais l'écrivain français s'opposa fermement à tous les totalitarismes.

Je voudrais, à l'inverse de cette démarche désormais traditionnelle qui consiste à se demander, comme le fait Marie Balvet dans son ouvrage consacré à Drieu La Rochelle, «comment des intellectuels peuvent [...] se proclamer fascistes [...]?» (Balvet 1984: p. 5), interroger dans l'œuvre littéraire et journalistique d'Antoine de Saint-Exupéry les ressorts secrets qui conduisirent un intellectuel européen, que tout préparait à la conversion fasciste, à s'orienter vers un humanisme de réconciliation.

L'enjeu de cette analyse, n'est cependant pas de montrer l'aspect de «pratique sociale» de l'œuvre, sinon de mettre en évidence sa capacité à mettre en échec la logique apparente des discours d'une idéologie ambiante, auquel le texte peut participer sans pour autant s'y perdre. D'autant que l'œuvre d'Antoine de Saint-Exupéry présente à ce titre un caractère particulièrement original, voire paradoxal, que révèle l'examen de ses écrits.

Courrier Sud (1928) et *Vol de nuit* (1931), les deux premiers romans de Saint-Exupéry, annonçaient, au moins partiellement, la vogue des romans héroïques des années 1930. Dans le cadre historique des débuts de l'aviation civile, auquel la *doxa* limite le plus souvent leur intérêt, leurs intrigues se développent à la rencontre des imaginaires du vol –

héroïque et masculin – et de la maison – féminoïde et “mystique”⁴, c’est-à-dire aux frontières du monde de l’action et du monde des tendresses quotidiennes. Si l’atmosphère générale de *Courrier Sud* émane de l’amertume des sentiments déçus du Pilote Jacques Bernis et si, comme le note Michel Quesnel, «le thème véritable de *Vol de nuit*, c’est la nuit» (Quesnel 1994: p. 954), si enfin on ne peut résumer ces deux romans au thème de l’aviation et de ses dangers confronté aux désirs de sécurité et de confort, on ne peut non plus oublier que ce conflit primal sous-tend la naissance de l’œuvre de Saint-Exupéry. Or le monde de l’aviation, tel qu’il est dépeint dans les deux premiers romans de l’aviateur, et surtout dans *Vol de nuit*, concentre un certain nombre de valeurs que l’idéologie fasciste, et à sa suite le nazisme (et le stalinisme), allaient bientôt s’approprier.

La figure centrale de *Vol de nuit* est à ce sujet parfaitement représentative. Rivière – *alter ego* de Didier Daurat, le directeur d’exploitation de Latécoère qui instaura en Amérique du Sud les vols de nuit réguliers – incarne dans le roman une sorte de chef demiurge, capable de tirer le meilleur des hommes vers le but qu’il s’est fixé:

Il était indifférent à Rivière de paraître juste ou injuste. Peut-être ces mots-là n’avaient-ils même pas de sens pour lui [...]. L’homme n’était pour lui qu’une cire vierge qu’il fallait pétrir. Il fallait donner une âme à cette matière, lui créer une volonté. Il ne pensait pas les asservir par cette dureté, mais les lancer hors d’eux-mêmes (Saint-Exupéry 1928: p. 123).

Rivière rejoint en cela très clairement l’idéal du *leader* fasciste, jusque dans les métaphores qui le définissent. Paul Valéry a d’ailleurs dénoncé, dans «L’idée de dictature», (Valéry 1945) cette analogie, fréquente dans les discours totalitaires, entre le chef et le sculpteur. Michel Lacroix ajoute quant à lui que «si le temps d’une analogie le peuple devient pierre ou argile [ou dans ce cas cire] sous la main du chef, c’est pour justifier l’emprise violente de cette main.» (Lacroix 2004: p. 60) L’observation est aussi valable pour le personnage de Rivière, dont la puissance créatrice justifie les décisions impitoyables, comme celle de maintenir les vols de nuit malgré la disparition du pilote Fabien ou celle de renvoyer le vieux mécanicien Roblet, pour une faute banale et insignifiante, simplement parce qu’un «fléchissement des volontés pouvait entraîner une défaite» et sous le prétexte que «les hommes sont

⁴ Au sens où l’entend Gilbert Durand dans ses *Structures anthropologiques de l’imaginaire* de régime imaginaire «s’identifiant aux gestes de la descente et du blotissement concentrant dans les images de l’intimité, dans la quête obstinée du trésor, du repos, de toutes les nourritures terrestres» (Durand 1969: p. 305-306).

de pauvres choses, et on les crée aussi. Ou bien on les écarte lorsque le mal passe par eux» (Saint-Exupéry 1931: p. 128 et 136).

Rivière et les pilotes de son réseau manifestent également un mépris de la vie petite-bourgeoise et une certaine forme d'anti-intellectualisme, somme toute assez banals pendant l'entre-deux-guerres, que les idéologies totalitaires reprendront à leur compte en les radicalisant. Robineau, dont le patronyme prend une signification très claire lorsqu'il est apposé à celui de Rivière, concentre à lui seul les figures de l'intellectuel et du petit-bourgeois. Inspecteur de la ligne, il découvre, face aux victoires des aviateurs «que sa propre vie était grise [...], malgré son titre d'inspecteur et son autorité» (Saint-Exupéry 1931: p. 124). Le jugement de Rivière est plus sévère encore:

Les petits-bourgeois des petites villes tournent le soir autour de leur kiosque à musique et Rivière pensait : «Juste ou injuste envers eux, cela n'a pas de sens: ils n'existent pas» (Saint-Exupéry 1928: p. 123).

À cette présence thématique, il faut encore ajouter l'atmosphère générale du roman, qui se conçoit, à l'instar de la culture fasciste, comme «manifestation de la volonté de puissance» (Gentile 2004: p. 122). André Gide, dans sa préface, notait que le «héros de *Vol de nuit* [...] s'élève à une hauteur surhumaine» dans «ce surpassement de soi qu'obtient la volonté tendue» (Gide 1931: p. 962). Michel Quesnel dénonce, au demeurant, que la critique ait souvent, pour cette raison, limité ce roman à une épopée (Quesnel 1994: p. 954), mais on ne peut nier qu'une présence souterraine de Nietzsche se manifeste, dans les premiers romans de Saint-Exupéry, par la célébration du surpassement de l'humain.

Ce type d'héroïsme, qui n'est pas complètement absent de *Courrier Sud*, y est tempéré par l'aspect sentimental du récit. On y retrouve toutefois, en mode mineur, la figure de l'aviateur défiant, au péril de sa vie, les puissances nocturnes ainsi que la recherche d'une existence qui dépasse les bonheurs tranquilles et aseptisés de la petite bourgeoisie. C'est ainsi que le narrateur du récit met en garde le pilote Bernis contre les illusions de l'amour: «*Vivre, sans doute, c'est autre chose*»⁵ (Saint-Exupéry 1928: p. 67.).

Terre des hommes (1939), troisième livre de Saint-Exupéry, illustre également le thème de l'héroïsme et la morale du surpassement, à diverses occasions. Mermoz et Guillaumet, camarades pilotes de Saint-Exupéry, y sont les héros de plusieurs aventures, dont la plus célèbre est

⁵ Les italiques sont de l'auteur.

sans doute l'«évasion» de Guillaumet. Abîmé en altitude, le pilote était parvenu à s'échapper de l'enfer de roc et de neige des Andes après cinq jours et quatre nuits de marche forcée et solitaire. Il déclara à Saint-Exupéry, lorsque celui-ci vint à sa rencontre: «Ce que j'ai fait, je te le jure, jamais aucune bête ne l'aurait fait», exprimant de la sorte, selon l'auteur, «un admirable orgueil d'homme» (Saint-Exupéry 1939: p. 192). *Terre des hommes* raconte encore, par exemple, l'héroïsme des anarchistes de Barcelone, que l'auteur rencontra lors d'un reportage pour *l'Intransigeant*, en août 1936, et particulièrement le courage d'un sergent, souriant au moment de partir, en première ligne, pour une mission suicide.

Citadelle enfin, immense ouvrage de fiction et de méditation auquel Saint-Exupéry se consacra dès 1936, mais qu'il ne put jamais achever, consacre la figure d'un chef tout-puissant dont le mépris pour la «morale des marchands» et les «boutiquiers gras», la justice impitoyable – qui veut par exemple que la «sentinelle endormie [...] soit punie de mort» (Saint-Exupéry 1948: p. 591) – ou le goût de la tradition rappellent encore les *leaders* fascistes. D'autant plus que le narrateur de *Citadelle* se présente comme le guide de son peuple, lançant le «navire des hommes, sans lequel ils manqueraient l'éternité!» (Saint-Exupéry 1948: p. 381), ce qui n'est pas sans rappeler la triste mémoire des titres de Führer et de Duce dont se sont affublés Adolf Hitler et Benito Mussolini. Mais c'est surtout la soumission explicite du principe de Justice à celui de Progrès qui rappelle, dans le texte de Saint-Exupéry, les arguments que les régimes totalitaires brandirent pour commettre les pires atrocités au nom d'un avenir meilleur. «Je méprise les eaux croupissantes de leur justice et délivre celui qu'une belle injustice a fondé [sic]» (Saint-Exupéry 1948: p. 378), déclare le narrateur de *Citadelle*, avant d'identifier sa démarche politique à la création artistique, analogie dont nous avons vu que la rhétorique fasciste fit un usage abondant:

Moi, j'apparais avec mon arbitraire. Moi, l'architecte. Moi qui possède une âme et un cœur. Moi qui seul détiens le pouvoir de changer la pierre en silence. Je viens, et je pétris cette pâte, qui n'est que matière, selon l'image créatrice qui me vient de Dieu seul et hors des voies de la logique. [...] Car je suis le chef. Et j'écris les lois et je fonde les fêtes et j'ordonne les sacrifices, et, de leurs moutons, de leurs chèvres, de leurs demeures, de leurs montagnes, je tire cette civilisation [...]. (Saint-Exupéry 1948: p. 380-381)

Depuis *Vol de nuit* jusqu'à *Citadelle*, l'œuvre d'Antoine de Saint-Exupéry regorge de ces aventuriers héroïques et de ces chefs charismatiques sur le visage desquels le lecteur du XXI^e siècle peut voir planer l'ombre du fascisme. Si Saint-Ex avait collaboré avec l'occupant nazi ou participé à la propagande du régime de Vichy, l'historien de la

littérature aurait trouvé sans mal dans son œuvre les annonces d'une conversion fasciste, à laquelle trop d'affinités préparaient l'aviateur.

Mais lorsqu'il s'était agi d'évaluer les idéologies totalitaires, et plus particulièrement le fascisme et le nazisme, le discours de Saint-Exupéry avait perdu toute ambiguïté. Si l'aviateur considérait qu'il était «deux cents millions d'hommes, en Europe, qui n'ont point de sens et voudraient naître» (Saint-Exupéry 1939: p. 279) et pouvait apprécier que l'on tente de rassembler les hommes autour de l'idée de leur grandeur commune, il estimait par ailleurs qu'«[i]l est des solutions qui trompent» (Saint-Exupéry 1939: p. 279), ce dont témoigne cette assez longue citation, dont le jugement est sans appel et qui résume bien la position idéologique d'Antoine de Saint-Exupéry:

Certes on peut animer les hommes, en les habillant d'uniformes. Alors ils chanteront leurs cantiques de guerre et rompront leur pain entre camarades. Ils auront retrouvé ce qu'ils cherchent, le goût de l'universel. Mais du pain qui leur est offert, ils vont mourir. On peut déterrer les idoles de bois et ressusciter les vieux mythes qui ont, tant bien que mal, fait leur preuve, on peut ressusciter les mystiques de pangermanisme, ou d'Empire romain. On peut enivrer les Allemands de l'ivresse d'être Allemands et compatriotes de Beethoven. On peut en saouler jusqu'au soutier. C'est, certes, plus facile que de tirer du soutier un Beethoven. Mais de telles idoles sont des idoles carnivores. (Saint-Exupéry 1939: p. 279-280)

Les convictions de Saint-Exupéry à ce sujet ne varièrent jamais et l'aviateur continua d'affirmer jusqu'à sa mort, survenue le 31 juillet 1944, son refus des totalitarismes et sa haine du «mythe de l'épuration» (Saint-Exupéry 1943: p. 340)⁶. Dans son dernier roman, *Pilote de guerre* en 1942, l'auteur confirma encore explicitement son engagement humaniste. En affirmant que «dans ma civilisation, celui qui diffère de moi, loin de me léser, m'enrichit» (Saint-Exupéry 1942: p. 215), il s'opposait fermement à toutes les formes de xénophobies et de racismes politiques favorisés par les régimes totalitaires. En précisant ensuite que «notre unité, au-dessus de nous, se fonde en l'homme» (Saint-Exupéry 1942: p. 215), il apportait, selon Edward Weeks, alors journaliste à l'*Atlantic Monthly*, la meilleure réponse – avec les discours de Churchill – que «les démocrates aient trouvés jusqu'ici à *Mein Kampf*» (Weeks 1942): celle d'un humanisme sans frontières.

Cependant, et malgré la clarté univoque de certaines de ses déclarations, Antoine de Saint-Exupéry fut plusieurs fois accusé de

⁶ «Je hais pour des raisons profondes le mythe de l'épuration» (Saint-Exupéry 1943: p. 340).

fascisme, diffamé par ceux qu'il appelait «les gens du “parti unique”» (Saint-Exupéry 1943: p. 326), c'est-à-dire par les militants du parti gaulliste, auquel il refusa toujours d'être rattaché. Sans doute son comportement pendant la guerre avait-il été plutôt ambigu, mais Saint-Exupéry n'en continua pas moins de se battre aux côtés de l'armée américaine, considérant ne pouvoir «être écouté que si [s]es camarades et [lui] av[ai]ent engagé [leur] chair pour [leurs] idées» (Saint-Exupéry 1943: p. 326), sans doute avec une certaine obsession, mais pas sans sincérité.

Depuis l'héroïsme des premiers romans de l'aviation que furent *Courrier Sud* et *Vol de nuit*, jusqu'aux préoccupations spirituelles de *Terre des hommes* et de *Citadelle*, l'œuvre d'Antoine de Saint-Exupéry, profondément marquée par l'héritage de Nietzsche, mais aussi ancrée dans la tradition humaniste chrétienne, balance donc entre une esthétique d'aspect fascisant et une éthique à visage humain.

Cependant, certains écrits de circonstance de l'aviateur dépassent cette apparente schizophrénie du fond et de la forme. Entre 1931 et 1939, principalement pour des raisons alimentaires, Saint-Exupéry confia à divers journaux et revues quelques récits d'anecdotes du temps de la ligne Toulouse-Dakar ou de la création de l'*Aeroposta* en Amérique du Sud et accepta de signer quelques reportages, en Espagne et en Russie, dont certains seront repris, sur le conseil d'André Gide, dans *Terre des hommes*. Un de ces reportages, paru en mai 1935 dans *Paris-Soir*, et qui ne sera repris que partiellement dans *Terre des hommes*, est particulièrement riche d'enseignements.

Envoyé à Moscou pour assister aux festivités du premier mai, Saint-Exupéry n'avait pu obtenir de place de spectateur sur la place Rouge. Mais, loin du vacarme des «mille avions en marche sur Moscou» et des parades militaires, il assista, parmi la foule attendant de «comparaître devant Staline», à un «miracle» qu'il décida de décrire à ses lecteurs français:

Ayant parcouru quelques rues désertes, [...] je tombai enfin sur une rue vivante [...]. Sur des kilomètres, elle était pleine; la foule progressait peu à peu, inexorablement, comme une lave noire [...]. Et je les regardais avancer quand la foule s'immobilisa [...]. Et tout à coup une sorte de miracle se produisit. Ce miracle, c'était le retour à l'humain, c'était le morcellement de cette unité en individus vivants. Des airs d'accordéons s'élevèrent. Des orphéons, pris dans la foule pour y défiler avec tous leurs cuivres, s'assemblèrent en cercles et jouèrent aussi. Et cette foule, peu à peu, à demi pour se réchauffer, à demi pour se distraire, ou pour célébrer le jour de fête, entra dans la danse. Et ces dizaines des milliers d'hommes et de femmes, au seuil de la place Rouge, le visage soudain dégelé, un large sourire aux lèvres, dansaient en rond (Saint-Exupéry 1935: p. 368.).

Passée l'anecdote de l'éviction des tribunes officielles, l'image du peuple russe que Saint-Exupéry a choisi de transmettre à ses compatriotes révèle un humanisme de réconciliation qui culmine dans la comparaison, quelque peu forcée, de cette fête populaire spontanée avec «une nuit de 14 juillet dans un faubourg de Paris.» (Saint-Exupéry 1935: p. 368) Car ce que l'auteur de *Vol de nuit* affirme ici implicitement, c'est que seuls les discours idéologiques et les spectacles politiques séparent les peuples, dont la communauté est prête à se manifester à la moindre occasion. L'allusion est d'autant plus lisible qu'elle contraste avec les impressions de Drieu La Rochelle qui, envoyé par la revue *Marianne* assister aux parades de Nuremberg en 1936, succomba aux séductions de l'ordre nazi et regretta que de telles manifestations n'existent pas en France, avant de se convertir au fascisme. Saint-Exupéry, au contraire, préféra ne retenir du peuple russe que sa communauté avec le peuple français.

Mais le plus remarquable dans cet extrait est qu'il révèle comment le regard poétique de Saint-Exupéry désamorce l'esthétique totalitaire du défilé patriotique par un double mouvement d'approche et de recul qui décèle, au creux des masses formatées par et pour l'idéologie, aussi bien l'irréductibilité de l'individu à son environnement historique et culturel – le peuple russe ne se réduit pas à ces masses silencieuses que l'on voit défiler devant Staline – que son appartenance, par delà les frontières, à une humanité universelle – le peuple russe chante et danse comme le peuple français.

Cette démarche, appliquée ici au peuple russe, est récurrente dans l'œuvre de l'aviateur, au point d'en constituer un des ressorts inconscients les plus puissants. Une de ses manifestations les plus spectaculaires et les plus inattendues surprend le lecteur au détour d'un passage de *Terre des hommes* caressant les frontières de l'onirisme. Saint-Exupéry y chante la douceur du soir à Punta Arenas en Argentine, «la ville la plus sud du monde» (Saint-Exupéry 1939: p. 202). L'épisode, insignifiant sur le plan narratif, illustre à la perfection le point de vue particulier de l'aviateur et du poète, au cœur d'un chapitre intitulé «L'avion et la planète» qui consacre la valeur d'instrument de l'avion, lequel «nous fait découvrir le vrai visage de la terre», selon Saint-Exupéry (Saint-Exupéry 1939: p. 202).

Dans un premier temps, l'auteur, ayant «atterri dans la douceur du soir» (Saint-Exupéry 1939: p. 202), s'interroge sur le mystère de l'individu humain:

Je m'adosse contre une fontaine et regarde les jeunes filles. À deux pas de leur grâce, je sens mieux encore le mystère humain. Dans un monde où la vie rejoint si bien la vie, [...] les hommes seuls bâtissent leur solitude. Quel

espace réserve entre eux leur part spirituelle! Un songe de jeune fille l'isole de moi, comment l'y joindre? Que connaître d'une jeune fille qui rentre chez elle à pas lents, les yeux baissés et se souriant à elle-même, et déjà pleine d'inventions et de mensonges adorables? [...] Mieux que dans une autre planète, je la sens enfermée dans son secret, dans ses coutumes, dans les échos chantant de sa mémoire. Née hier de volcans, de pelouses ou de la saumure des mers, la voici déjà à demi divine (Saint-Exupéry 1939: p. 203).

Dans l'imaginaire d'Exupéry, chaque être humain, à l'instar du *Petit Prince*, dérive seul dans la planète inviolable de sa conscience, unique et irremplaçable. Mais voici qu'après avoir en quelque sorte divinisé l'individu, l'auteur décrit, presque sans transition, un étang situé près de Punta Arenas, «cerné d'arbres rabougris et de maisons basses, humble comme une mare dans une cour de ferme» (Saint-Exupéry 1939: p. 203). Cette description, inattendue dans un ouvrage littéraire, reçoit la profondeur de sa signification poétique par contamination. Car ce qui fascine l'aviateur dans ce décor minimal est d'une importance symbolique capitale: l'étang, à première vue morne et insignifiant «subit inexplicablement les marées» (Saint-Exupéry 1939: p. 203) Apposée à la description du secret de l'individu humain, cet étang vient idéalement symboliser son versant universel: le mystère de l'individu, absolument unique, se double – dans l'imaginaire d'Exupéry – d'une communication avec l'universel issue de profondeurs que «travaillent des remous marins» (Saint-Exupéry 1939: p. 203) et qui rappellent l'inconscient collectif jungien.

La présence d'une dialectique de l'individu à l'universel, de l'humain à l'Homme, hante bien d'autres passages de l'œuvre de Saint-Exupéry, dont le caractère poétique occulte parfois la signification idéologique, laquelle établit paradoxalement la différence irréductible de tous les humains et leur identité commune universelle.

Cette largeur de champ dans l'observation de l'humanité situe la poétique exupérienne à une altitude rare. Est-ce le point de vue de l'avion qui aura lentement pétri les réflexes poétiques de Saint-Exupéry, ou sont-ce plutôt ses instincts de poète qui le poussèrent à embrasser la carrière d'aviateur? En 1939, lorsque Luc Estang lui demanda quelle carrière il privilégiait, l'auteur eut cette réponse intrigante: «Je ne conçois point le compartimentage, encore moins l'opposition. Pour moi, voler ou écrire, c'est tout un» (Estang 1956: p. 167). C'est que les deux carrières de Saint-Exupéry doivent se concevoir comme un même élan de réconciliation, dont l'expression la plus exemplaire est peut-être la description de cette «première nuit de vol en Argentine» (Estang 1956: p. 171) qui introduit *Terre des hommes*:

Une nuit sombre ou scintillaient seules, comme des étoiles, les rares lumières éparses de la plaine. Chacune signalait, dans cet océan de ténèbres, le miracle d'une conscience [...] Mais parmi ces étoiles vivantes, combien d'étoiles éteintes, combien d'hommes endormis... Il faut bien tenter de se rejoindre. Il faut bien communiquer avec quelques-uns de ces feux qui brûlent de loin en loin dans la campagne (Estang 1956: p. 171).

L'œuvre d'Antoine de Saint-Exupéry est obsessionnellement orientée vers la rencontre, la réconciliation, la découverte des parentés cachées. Cette motivation se découvre dans les grands thèmes de ses livres et de ses articles, lorsque le renard du *Petit Prince* cherche à être apprivoisé⁷ ou lorsque l'auteur, sur un front quelconque de la guerre d'Espagne, est exalté par «cette communication enfin rétablie» (Saint-Exupéry 1938: p. 354) entre les tranchées ennemies et retient des combattants ennemis leur «si haute communion» (Saint-Exupéry 1938: p. 355). Mais c'est avant tout l'esthétique de Saint-Exupéry qui manifeste, jusque dans les tréfonds de sa langue, cette volonté de réunir les contraires. Une étude approfondie des schèmes directeurs de l'œuvre de l'aviateur, dont je ne pourrai en ce lieu qu'esquisser le projet, montrerait à quel point les archétypes de l'héroïsme ascensionnel, incarnés par l'image de l'avion via le schème de l'envol, sont contrebalancés dans l'œuvre de Saint-Ex par une abondance d'images nocturnes et maternelles. Le titre du deuxième roman de l'aviateur, *Vol de nuit*, témoigne déjà de cette apposition de deux imaginaires, l'un diurne et l'autre nocturne, dans la poétique exupérienne, dont les contradictions se résolvent à travers ce que Jean Burgos appelle une «syntaxe de l'euphémisme» (Burgos 1982), privilégiant la conciliation des contraires, les processus d'assimilation et finalement l'incantation ou la litanie, formes auxquelles confine *Citadelle*, le dernier livre de Saint-Exupéry.

À l'inverse, l'esthétique fasciste, selon Michel Lacroix, «ne sert pas à camoufler la violence sous une façade de beauté, mais, ce qui est radicalement différent, à justifier la violence exercée à l'égard de la laideur au nom de la beauté» (Lacroix 2004: p. 354). Son mode de fonctionnement est donc radicalement séparateur, ce qui indique sa participation à un imaginaire essentiellement diurne, dont Gilbert Durand a montré que les «coordonnées spectaculaires et ascensionnelles

⁷ «“Qu'est-ce qui signifie 'apprivoiser'?”. “C'est une chose trop oubliée”, dit le renard. “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 aurons besoin l'un de l'autre”» (Saint-Exupéry 1943: p. 294).

[...] annoncent les structures schizomorphes, à savoir [...] la volonté de distinction et d'analyse, le géométrisme et la recherche de la symétrie, et enfin la pensée par antithèses» (Durand 1969: p. 215), assez caractéristiques d'une idéologie dominée par un mythe d'épuration ethnique. Nous savons qu'en revanche la pensée d'Antoine de Saint-Exupéry, bien qu'elle comporte à son tour un certain nombre de composantes issues d'un imaginaire partiellement diurne – dont la présence ne doit surtout pas être suspecte, mais peut être révélatrice – est équilibrée par un versant nocturne.

Cette composante nocturne de l'imaginaire de Saint-Exupéry n'est toutefois lisible que dans les dimensions purement esthétiques de son œuvre. Les choix poétiques les plus complètement subjectifs et arbitraires révèlent ce versant de l'imaginaire de l'auteur qui ne s'exprime que dans la forme qu'il choisit de donner, consciemment ou non, à sa prise de parole. Là où la lecture superficielle des thèmes de l'œuvre ou des jugements de valeurs laisse entrevoir la possibilité d'une conversion à l'esthétique fasciste et partant, à son idéologie – possibilité au demeurant démentie par les jugements idéologiques explicites de l'auteur –, une lecture des éléments exclusivement esthétiques de l'œuvre dévoile un imaginaire plus complexe, dont les structures conduisent naturellement Saint-Exupéry à un humanisme de réconciliation. Si tant est toutefois que, comme l'affirmait Gaston Bachelard, «l'image poétique nous met à l'origine de l'être» (Bachelard 1957: p. 7), avant la pensée rationnelle.

En conclusion, la lecture de l'idéologie ne peut se satisfaire, comme le proposait Philippe Hamon (Hamon 1984), de collecter les discours d'évaluation qui constellent le texte, sous peine de limiter les systèmes normatifs à leur invocation explicite, pour ainsi dire, à leur part émergée. L'aspect sensible du texte – étymologiquement, son esthétique – participe aussi de l'énonciation et partant, de la poétique du texte, du surcroît de sens que l'œuvre littéraire confère à la réalité et par conséquent, de son idéologie. Une lecture rationalisante de l'œuvre de Saint-Exupéry conduira toujours à la révélation des antagonismes et des luttes idéologiques, si elle n'est équilibrée par une lecture poétique, irrationnelle, qui puisse mettre au jour les correspondances secrètes qui cimentent le corps du texte et asseyent l'humanisme de l'aviateur.

Dans les idéologies totalitaires, le texte est conçu «comme humble serviteur de la toute-puissante image» (Lacroix 2004: p. 354), expression et consolidation d'une pensée dominante et toute-puissante, soumettant jusqu'aux rêves de l'homme. Mais l'histoire nous apprend que la littérature peut – et doit – aussi lutter contre les idéologies aliénantes en contredisant leurs discours ou en réinvestissant leurs lieux communs

pour mieux les déconstruire de l'intérieur. À travers le temps et l'espace européens, les voix d'Aragon en France, Brecht en Allemagne, Havel en République Tchèque, George Orwell au Royaume-Uni, Soljenistyne en U.R.S.S., etc. auront ainsi secoué les idéologies dominantes. Saint-Exupéry, à son tour, dans une Europe dominée par les luttes idéologiques, et malgré ses affinités avec certains aspects de l'idéologie fasciste, parvint à conserver son indépendance d'esprit et à opposer sa parole d'écrivain au discours assourdissants de la machine fasciste qui allait bientôt ravager le monde. Pour comprendre comment l'auteur est parvenu à conserver sa foi en l'homme parmi tant de violences et de haines, sans doute faut-il pouvoir faire sienne cette conception de la littérature qui veut que le texte poétique ne soit pas le simple reflet de l'idéologie ambiante mais puisse apporter un surcroît de lucidité et de conscience, un surcroît de sens pour s'élever au-dessus des contradictions qui opposent les hommes et tenter la réconciliation. Une conception de la littérature que devait partager Antoine de Saint-Exupéry lorsqu'il composa, en plein conflit mondial, cette maxime illustrant la motivation de son travail d'écrivain: «Il faut parler aux hommes, parce qu'ils sont prêts à se rallier à n'importe quoi» (Saint-Exupéry 1943: p. 331).

Olivier Odaert*

(Université catholique de Louvain)

* Olivier Odaert, licencié en langues et littératures romanes, est assistant au département d'études romanes de l'Université catholique de Louvain (Belgique).

Bibliographie

- BALVET, M., *Itinéraire d'un intellectuel vers le fascisme: Drieu La Rochelle*, Paris: P.U.F., «Perspectives critiques», 1984.
- BACHELARD, G., *La Poétique de l'espace* (1957), Paris: Quadrige/PUF 2004.
- BURGOS, J., *Pour une poétique de l'imaginaire*. Paris: Seuil, 1982.
- DURAND, G.
1969. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: Dunod 1992.
Paris: Bordas, pour la première édition.
1953. «Psychanalyse de la neige» (août 1953. *Mercur de France*), in *Champs de l'imaginaire*. Grenoble: Ellug, 1996.
- ESTANG, L., *Saint-Exupéry par lui-même*. Paris: Seuil, 1956.
- GENTILE, E., *Qu'est-ce que le fascisme? Histoire et interprétation*. (2002. *Fascismo. Storia e interpretazione*, Roma-Bari: Laterza), tr. fr. P.-E. Dauzat, Paris: Gallimard, «Folio Histoire», 2004.
- GIDE, A., «Préface» (1931) in Saint-Exupéry, *Œuvres complètes*, vol. I, M. Autrand et M. Quesnel (éds), Paris: Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1994.
- HAMON, P., *Texte et idéologie* (1984), Paris: P.U.F., 1994.
- LACROIX, M., *De la beauté comme violence. L'esthétique du fascisme français, 1919-1939*, Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 2004.
- ORWELL, G., «Literature and totalitarianism» (1941), *The Listener*, 19 juin 1941.
- OSTENC, M., *Intellectuels italiens et fascisme (1915-1929)*, Paris: Payot, «Bibliothèque historique», 1983.
- QUESNEL, «Notice», in Saint-Exupéry, *Œuvres complètes*, vol. I, cit.
- SAINT-EXUPÉRY
1928. *Courrier Sud*, in *Œuvres complètes*, vol. I, cit.
1931. *Vol de nuit*, in *Œuvres complètes*, vol. I, cit.
1939. *Terre des hommes*, in *Œuvres complètes*, vol. I, cit.
1942. *Pilote de guerre*, in *Œuvres complètes*, vol. II, M. Autrand et M. Quesnel (éds.), Paris: Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1999.
1943. *Le Petit Prince*, in *Œuvres complètes*, vol. II, cit.
1943. «Lettre au général X», in *Œuvres complètes*, vol. II, cit.
1948. *Citadelle*, in *Œuvres complètes*, vol. II, cit.

Saint-Exupéry et le fascisme: Pour une poétique de l'idéologie

VALÉRY, P., «L'idée de dictature», in *Regards sur le monde actuel et autres essais*, Paris: Gallimard, 1945.

WEEKS, E., «*Flight to Arras*» (avril 1942. *The Atlantic Monthly*), in A. de Saint-Exupéry, *Écrits de guerre 1939-1944*, Paris: Gallimard, «Folio», 1951.