

X) A la recherche d'un humanisme moderne

X) A LA RECHERCHE D'UN HUMANISME MODERNE	1
DE LA CONFESSION EGOCENTRIQUE A LA CHRONIQUE RAYONNANTE : GEORGES DUHAMEL (1884-1966)	2
« <i>Vie et aventures de Salavin</i> »	2
« Chronique des Pasquier »	3
LE ROMAN-SOMME DE L'INQUIETUDE MODERNE : ROGER MARTIN DU GARD (1881 1958) ET « LES THIBAUT »	4
UN HUMANISME DU REEL : JULES ROMAINS (1885 1972) ET « LES HOMMES DE BONNE VOLONTE »	7
UN HUMANISME DE L'ECHANGE ET DE LA COMMUNION : ANTOINE DE SAINT-EXUPERY (1900-1944)	10

Au fur et à mesure de l'affirmation de son privilège, le roman se fait de plus en plus multiforme ; il tend ainsi à vouloir réaliser une de ses plus anciennes ambitions, manifestée dès ses origines au Moyen Age, chez Chrétien de Troyes par exemple, réaffirmée au cours de l'âge romantique avec Balzac ou le Hugo des *Misérables*, et amplifiée dans le naturalisme de Zola à l'aide du modèle scientifique, l'ambition de devenir une littérature de la *totalité* humaine. L'affabulation romanesque sert alors, à la fois, à refléter une image de l'humanité réelle dans tous ses aspects, moraux, psychologiques, sociaux, et à fonder sur ce réalisme la proposition d'un humanisme qui, loin d'être déduit d'un idéalisme utopique, se construit expérimentalement à partir de l'homme réel vu dans la permanence de sa nature et dans la diversité et l'actualité de ses mutations. Tel était déjà le propos, pour une bonne part, du *Jean-Christophe* de Romain Rolland et de sa technique du « roman-fleuve ».¹

Mais ce projet pose de difficiles problèmes techniques : la technique du héros central et exemplaire héritée du roman traditionnel et conservée par Romain Rolland traduit un projet de nature idéaliste incompatible avec un humanisme qui se veut réaliste et expérimental ; il est également incompatible avec la multiplicité psychologique et sociologique du roman total. Enfin, il sacrifie à la prédominance du héros le traitement, si possible sur pied d'égalité, des différents éléments constitutifs d'une humanité collective : or, il semble bien qu'un humanisme résolument moderne ne doit pas se contenter de proposer un modèle hors du commun, mais doit au contraire mettre en oeuvre, dans le cadre de l'affabulation romanesque, une expérience à caractère collectif faisant toute leur part aux liens indissolubles qui unissent l'individuel et le collectif, le personnel et le social, le particulier et l'historique. Dans ces conditions, c'est le personnage même du *héros*, dans les deux sens du terme - modèle idéal et personnage central -, qui se trouve condamné, même s'il lui arrive de renaître épisodiquement, car il n'est pas facile au roman de se débarrasser du héros.

Quant à la forme de ce roman humaniste total, elle s'impose d'elle-même dès le moment où ce projet romanesque est inévitablement le projet d'une *somme* ; ce ne peut être qu'une forme soumise à la loi d'un développement en théorie quasi illimité : les catégories spatiales et temporelles du roman, comme les structures internes du récit, ne peuvent résulter d'un découpage arbitraire, mais comme il faut bien opérer un découpage, car l'illimité est inaccessible, le roman-somme procédera par superposition ou sédimentation d'éléments, il se choisira une durée de caractère historique - et l'on pourra y retrouver une application du principe d'analogie entre le romancier et l'historien, à l'intérieur d'un espace social aussi large que possible, il multipliera les exemplaires individuels, les perspectives idéologiques ou sociologiques, et se fera systématiquement polycentrique. Mais les différentes expériences de roman-somme pourront se distinguer selon la plus ou moins grande extension de ce polycentrisme, selon aussi la nature de la relation établie entre les exemplaires individuels et la multiplicité sociologique, selon enfin la délimitation et le contenu de la durée historique servant d'encadrement temporel au récit. En tout état de cause, ce ne sera ni le roman cyclique à la manière de Balzac, même si on utilise la technique du retour des personnages, ni le roman-fleuve à la Romain Rolland, mais une forme romanesque neuve accordée au double projet réaliste et humaniste, avec les variantes que lui impose la personnalité propre de chaque romancier

¹ Roman-fleuve : roman très long comportant de nombreux personnages, et dont la narration couvre un temps assez long (plusieurs générations). (Balzacisme). *Les Buddenbrook*, de Thomas Mann est un roman-fleuve (- Saga).

De la confession égocentrique à la chronique rayonnante : Georges DUHAMEL (1884-1966)

Dès les premières années du siècle, au temps de l'Abbaye de Créteil, Georges Duhamel s'était engagé résolument dans la voie d'une recherche humaniste dont témoignent déjà ses œuvres de jeunesse, comme le recueil poétique *l'Homme en tête* (1909). Mais l'expérience de la guerre revêtra pour lui le caractère d'une épreuve décisive.

Biologiste et médecin de formation, c'est en cette qualité qu'il exercera pendant la guerre les fonctions, lourdes de responsabilité et riches d'expérience, de chirurgien militaire. Il vit alors quotidiennement la contradiction entre son rêve unanimiste et les réalités de l'homme, de l'histoire et de la vie collective, telles que les exacerbent les circonstances tragiques de la guerre. Aussi sa première démarche est-elle celle d'un humaniste révolté et revêt la forme d'un réquisitoire contre les résurgences de barbarie et d'inhumanité secrétées par le monde moderne, sous le masque d'une fausse « civilisation » à partir de son expérience de la guerre, qui inspire *Vie des martyrs* (1917) et *Civilisation* (1918), ouvrage qui lui vaut le prix Goncourt, ce sont les différents aspects de cette « civilisation » moderne que Duhamel, recourant au procédé de l'amplification et de l'anticipation romanesques, dénonce dans *Scènes de la vie future et la Possession du monde* (1919), dont un épisode, la description ultra-réaliste des abattoirs de Chicago, est resté célèbre.

Mais l'obligation morale que représente pour Duhamel son engagement humaniste ne saurait se satisfaire d'une simple dénonciation polémique. L'itinéraire qu'il va suivre et dont on a l'impression qu'il se l'est à lui-même proposé en toute lucidité, passe, à partir de la réaction initiale de révolte, par une suite d'expériences obéissant à une loi d'élargissement progressif, en même temps que la technique romanesque se diversifie et s'enrichit elle passe de la concentration autobiographique sur une expérience isolée de déshumanisation à une technique de rayonnement à partir d'un noyau familial suffisamment diversifié pour que ses éléments servent de point de départ à l'exploration des divers territoires de la société moderne et à l'examen des différentes données du problème d'un humanisme actuel. Ainsi naissent deux ensembles successifs, avec progrès de l'un à l'autre, l'ensemble *Vie et aventures de Salavin* en cinq volumes (1920-1932) et l'ensemble de la *Chronique des Pasquier* en dix volumes (1933-1944).

« Vie et aventures de Salavin »

En créant le personnage de Salavin et en le suivant à la trace, en lui donnant la parole, en particulier dans son *Journal* (1927), Duhamel pratique une sorte d'expérimentation : il choisit un personnage à qui il impose une prédestination ; le souci de réalisme psychologique dont fait preuve le romancier a pour but de rendre vraisemblable le personnage et de conférer toute sa puissance de conviction au résultat de l'expérience dont il est le cobaye. Comme il s'agit de voir ce qu'il advient de l'homme commun face à la société et à la civilisation modernes, Duhamel accentue, presque jusqu'à la caricature, mais en évitant très habilement d'aller jusqu'au comique, le caractère ordinaire et banal de son personnage. A relire aujourd'hui *les Aventures de Salavin*, (*la Confession de Minuit*, 1920 ; *Deux Hommes*, 1924 ; *Journal de Salavin*, 1927 ; *le Club des Lyonnais*, 1929 ; *Tel qu'en lui-même*, 1932), on est même surpris d'y voir apparaître certains thèmes contemporains : Salavin est déjà « l'homme absurde », l'homme « en trop » dans le monde et dans la société. Victime de l'ironie du sort, du moins en apparence, il est surtout victime de son inadaptation et, de cette inadaptation, la responsabilité est rigoureusement partagée entre son caractère velléitaire à force d'être nostalgique et un environnement qui fait fatalement tourner court, quoi qu'il en ait, les tentatives d'action ou de générosité de cet homme négatif, en fin de compte, plus par situation que par nature.

Aussi a-t-il valeur d'exemple et, par là, Duhamel reste fidèle à la technique du « héros », sauf que Salavin est un anti-héros, manière peut-être de suggérer - certaines parties de cette histoire, en particulier dans le *Journal*, font même plus que le suggérer - que la recherche d'un humanisme héroïque pour faire face aux défis du monde moderne, est illusoire et que c'est dans une autre voie qu'il faut s'engager. Quoi qu'il en soit, et la suite de l'œuvre de Duhamel le prouvera, *Salavin* est le constat de la

discordance entre l'homme réduit à une apparence dérisoire et la vocation qu'il porte en lui à une humanité accomplie : une photographie en négatif. C'est Salavin lui-même qui, dans son *Journal* du 15 octobre, révèle la signification que Duhamel a entendu lui donner : « Tel je suis, et pourtant tel je ne m'accepte pas. Je ne prends pas mon parti d'être Salavin pour l'éternité. Il faut que l'on m'aide et que ça change. »

« Chronique des Pasquier »

Après avoir ainsi disséqué, presque en chirurgien, la négativité humaine, en laissant toutefois la porte ouverte à une transformation, Duhamel passe aussitôt à la seconde étape de son projet. Si, pour *Salavin*, il avait dû procéder par concentration pour mieux manifester la nature essentielle de cette négativité, maintenant qu'il s'agit d'étendre l'enquête à l'ensemble de la société et à une multiplicité d'individus, Duhamel adopte le principe d'une multiplicité correspondante de points de vue et d'une composition panoramique. Mais comme il reste d'esprit très classique, le problème de l'unité romanesque conserve à ses yeux une importance primordiale ; l'un des mérites de la *Chronique des Pasquier* est dans l'art avec lequel le romancier a su, en effet, concilier multiplicité et unité en ayant recours à la combinaison de deux procédés : tout d'abord, s'il ne *concentre* plus, comme dans *Salavin*, la matière romanesque, ici particulièrement abondante et diversifiée, il ne renonce pas pour autant à la *centrer*, en faisant des personnages principaux les membres d'une même famille, et cette famille est elle-même un microcosme psychologique, moral, social et spirituel en correspondance exacte avec le macrocosme de la société : en témoigne le soin avec lequel Duhamel a réparti ces personnages dans les différents secteurs aussi bien de la psychologie humaine que de la vie sociale ; d'autre part, avec ce premier procédé, il combine celui qui consiste à se servir de ces personnages, ainsi situés, pour organiser son enquête par rayonnement, dans toutes les directions proposées par le réel, à partir de ce noyau central.

Mode de composition particulièrement efficace si l'on considère trois de ces personnages, la sœur musicienne, Cécile, âme mystique, le frère biologiste Laurent, tout imprégné de scientisme mais non moins tourmenté d'inquiétude spirituelle, et l'autre frère, Joseph, homme d'affaires tout entier adonné à la satisfaction de son égoïsme et à la possession des biens matériels. Ainsi Duhamel prélève-t-il dans un environnement où figurent toutes les espèces d'humanité, trois échantillons exemplaires qui, grâce à un art fait de naturel et de simplicité, incarnent, dans leur vie même, les termes dans lesquels le problème d'un humanisme moderne se posait non seulement à Duhamel, mais à la plupart des écrivains de sa génération.

A cet égard, le rapprochement entre le débat qui, dans la *Chronique des Pasquier*, s'instaure entre Laurent et sa sœur Cécile avec le *Jean Barois* (1913) de Roger Martin du Gard, futur auteur des *Thibault*, illustre l'importance que revêt pour cette génération le problème de la relation entre le rationalisme scientifique et les valeurs spirituelles et mystiques a la fin de *Jean Barois*, la confrontation entre Jean Barois, adepte du rationalisme positiviste, mais tourmenté d'inquiétude, et sa fille Marie, âme mystique qui se destine à la vie monastique, n'est pas sans anticiper sur la confrontation qui, dans les *Pasquier*, oppose sur le même thème Laurent et Cécile, en particulier dans les *Maîtres* (1937) et *Cécile parmi nous* (1938) le frère et la sœur sont tous deux des âmes d'élite, liées d'affection profonde, et représentent ce que le romancier, dans *Combat contre les ombres* (1939), appelle la « fleur miraculeuse » d'une lignée Or, Laurent, à l'hôpital où il travaille, a pour patron M Rohner, parfait modèle « d'intelligence pure », modèle si parfait de cérébralité rationaliste que Laurent, doué d'une sensibilité aiguë, en vient à dénoncer comme une imposture l'attitude de son maître à l'égard de la malade qu'il « soigne », si tant est que ce mot soit encore approprié dans ce cas. Il ne peut alors éviter de se poser la question essentielle, celle aussi qu'avait dû finir par se poser le Jean Barois de Martin du Gard, la question que formule ainsi un autre de ses maîtres, M Chalgrin, qui, lui, « marche dans le même sens que Bergson » « La raison, instrument admirable, est-elle un instrument universel, est-elle notre seul instrument ? »

A cette question, Cécile, parce qu'elle est musicienne, apporte une réponse toute simple, car elle n'est, dit-elle, « en aucune façon une âme métaphysicienne », et cette réponse, c'est Dieu, non pas celui des « docteurs », mais, selon la formule pascalienne, « Dieu sensible au cœur », Laurent, parce que, s'il

a une raison, il a aussi un cœur, observe (il est là, de toute évidence, le porte-parole du romancier) « Les hommes se sont imaginés qu'ils pourraient vivre sans dieux, mais les plus sages commencent à comprendre que c'est impossible »

Ainsi, au cœur de la recherche humaniste poursuivie tout au long de cette ample chronique romanesque, se développe progressivement, comme fil conducteur, ce thème de *l'inquiétude* qui, tantôt sous-jacente et tantôt explosée, tourmente, jusque dans ses moindres replis, ce monde minutieusement décrit par le romancier, ce monde que mutile la « civilisation » rationaliste et face auquel les âmes supérieures ne peuvent que souffrir d'un manque, qu'il leur faut à tout prix compenser par une forme quelconque de spiritualité sans ce « supplément d'âme », selon la formule bergsonienne à laquelle Duhamel se réfère, il n'y a point de salut pour l'homme. Leur inquiétude peut déjà suffire à porter à un haut degré d'humanité les âmes d'élite comme Laurent, mais les âmes communes, elles, comme Joseph, sont condamnées à l'enfer de l'égoïsme. Le dernier volume des *Pasquier* n'est pas sans intention intitulé *la Passion de Joseph Pasquier* écrit pendant la guerre et publié en 1944, ce volume, particulièrement lucide, quelque peu désabusé et pessimiste, met l'accent, comme c'était déjà le cas pour *Salavin*, mais ici avec une vigueur et une ampleur accrues, sur le risque de négativité qui guette l'homme réduit à ses appétits matériels, comme était aussi manifeste dans *les Maîtres*. Cet autre risque de négativité lie à la réduction de l'homme à sa pure raison. Entre le double écueil de la négativité rationaliste et de la négativité matérialiste, le véritable humanisme devra trouver sa voie difficile dans le recours à une spiritualité authentiquement humaine. *La Chronique des Pasquier*, outre la qualité littéraire de son style, à la fois réaliste et classique, reste un témoignage des plus précieux sur la crise morale et spirituelle de toute une génération.

Le roman-somme de l'inquiétude moderne : Roger Martin du Gard (1881-1958) et « les Thibault ».

Nous avons vu que, dès 1913, avec *Jean Barois*, Roger Martin du Gard faisait de cette inquiétude le thème central de son œuvre et il l'insérait dans une chronique historique relative aux problèmes politiques de l'affaire Dreyfus et de ses suites, il y faisait aussi une place aux problèmes posés dans les milieux catholiques par le mouvement moderniste. Il avait enfin recours à une forme qui rompait avec la linéarité traditionnelle du récit, fondée, selon une structure précinématographique, sur un montage de séquences constituées avec des fragments narratifs, des éléments de journal intime, et des lettres échangées entre les personnages. Enfin, au fur et à mesure que le roman s'achemine vers son dénouement, Roger Martin du Gard accentue la montée, chez le personnage principal, de l'angoisse tragique liée au problème de la mort.

Jean Barois était ainsi, sur l'exemple d'une destinée individuelle, dans un cadre social soigneusement délimité - d'un côté la moyenne bourgeoisie catholique et conservatrice, de l'autre les intellectuels rationalistes parisiens - une étude clinique du double conflit entre conservatisme et progressisme, et entre le dogmatisme rationaliste et une inquiétude spirituelle toujours renaissante, par souci de réalisme historique, cette étude clinique était reliée à une réflexion sur ce que Péguy, à propos des mêmes événements politiques, avait appelé la dégradation de la mystique en politique. Dans l'évolution de *Jean Barois* et dans la montée en lui de l'angoisse et de l'inquiétude, les déceptions politiques et sociales ne sont pas sans jouer leur rôle.

Lorsque Roger Martin du Gard, tout de suite après la guerre, entreprend la somme romanesque des *Thibault*, en sept volumes plus un *Epilogue* (1922-1940), il le fait dans la continuité de *Jean Barois*. Historien de formation - il est ancien élève de l'École des Chartes - Martin du Gard, dans *les Thibault* comme dans *Jean Barois*, procède à un encadrement historique précis. L'époque des *Thibault* - la décennie précédant la guerre de 1914, l'*Epilogue*, avec la mort d'Antoine, s'achevant très exactement une semaine après l'Armistice, le 18 novembre 1918 - est la suite de celle de *Jean Barois*. Mais ici, il ne s'agit plus seulement d'une destinée individuelle comme chez Duhamel, et pour les mêmes raisons, c'est l'histoire d'une famille dont les membres représentent des options ici beaucoup plus idéologiques que chez Duhamel, les conflits qui en découlent dans le cadre des liens d'affection entre les deux frères,

illustreront la difficulté, dans la société contemporaine et dans la conjoncture de l'histoire, de cet humanisme de l'*authenticité* qui, dans *les Thibault* comme dans *Jean Barois*, est l'objectif tantôt espère et tantôt inaccessible de Roger Martin du Gard dans cette alternance de l'espoir et de la lucidité réside tout le pathétique de cette recherche exemplaire d'un esprit à la fois scrupuleux et idéaliste. Ne réunit-il pas en lui l'objectivité de l'historien, qui constate aussi bien les succès que les échecs, et l'enthousiasme, corrige par une pudeur native, d'un disciple de Tolstoï profondément influence par la lecture de *Guerre et Paix* ?

Le centre de gravité du roman est le septième et avant-dernier volume, *l'Été 14*, dont les précédents volumes ne sont finalement que la préparation, et où le romancier démonte les déterminismes familiaux et sociaux qui conditionnent l'évolution des deux frères, l'aîné Antoine et le cadet Jacques. Le sixième volume, *la Mort du père*, porte à son paroxysme le thème du scandale de la mort que, déjà dans *la Consultation* (1928), Antoine avait eu à affronter, en se heurtant au problème de l'euthanasie sur le cas d'une petite fille en tram de mourir dans d'atroces souffrances. Atteint d'une maladie qui ne pardonne pas, le père, Oscar Thibault, incarnation du formalisme le plus sévère, refuse à la fois de se résigner à la mort et d'accepter la consolation religieuse. Son agonie, dont le récit atteint un rare degré de vérité et d'intensité, est réduite à un cri de pure épouvante chez un homme dont l'énergie, affirmée non sans brutalité tout au long de sa vie, se retourne contre lui et le fait sombrer dans un désespoir absolu.

Face à ce spectacle, la divergence entre les deux frères s'affirme et s'approfondit. Antoine, le médecin, sent en lui se développer un trouble qu'il connaît bien car il n'a jamais cessé d'en être accompagné, mais le seuil de l'intolérable est alors franchi, tout ce que lui avait apporté de certitude son humanisme médical s'effondre dans un désespoir qui n'est pas seulement celui d'un fils devant son père mourant, mais aussi celui de quelqu'un qui assiste à la destruction d'une image, sans doute trop présomptueuse, de l'homme. « Quand cette fureur de dément se fut éteinte (elle cessait inopinément comme elle avait commencé), quand enfin le malade fut recouché au milieu du lit, Antoine recula de quelques pas. Il était parvenu à une telle tension nerveuse qu'il claquait des dents. Il s'approchait frileusement de la cheminée, lorsque, levant les yeux, il aperçut dans la glace, éclairée par la flamme, son visage défait, ses cheveux ébouriffés, son regard mauvais. Il pivota sur lui-même, s'écroula dans un fauteuil, et, pressant son front entre ses mains, éclata en sanglots. Il en avait assez, assez. Le peu de force réagissante qui survivait en lui se concentrait en un désir éperdu. « Que ça finisse ! » Tout, plutôt que d'assister, impuissant, pendant une nuit encore, puis une nouvelle journée et peut-être une nouvelle nuit, à ce spectacle de l'enfer ! »

Quant à Jacques qui, dès son adolescence, n'a cessé de se sentir de plus en plus étranger à l'univers de son père et même de son frère, malgré l'affection que lui a témoigné celui-ci, il ne peut être qu'un spectateur passif, qui ne reconnaît plus dans son agonie ce père auquel il s'était constamment heurté et qu'il avait fui.

« Jacques s'était approché. À tout autre moment, il se serait jeté dans les bras de son frère, mais sa sensibilité était émoussée autant que son énergie, et le spectacle de cette détresse, au lieu d'exalter la sienne, la paralysait. Figé sur place, il considérait avec étonnement ce visage battu, mouillé, grimaçant et il y découvrait soudain un aspect du passé, la figure en larmes d'un gamin qu'il n'avait pas connu. »

Le réalisme technique de Martin du Gard atteint ici une puissance expressive qui, sans que le romancier ait à se départir de son objectivité, confère à ce drame toute sa signification symbolique. L'agonie et la mort du père Thibault sont d'abord la défaite absolue et l'échec impitoyable d'un homme puissamment représentatif d'un milieu et de sa conception de la vie, signification éclairée par les réflexions d'Antoine sur la personnalité de son père, ce grand bourgeois, ancien parlementaire conservateur, bien-pensant sans avoir la foi, notable habitant d'un des « beaux quartiers » de Paris, rue de l'Université, avait fondé sa vie sur des valeurs sociales et morales formelles sans aucun véritable contenu humain. Au nom de ces valeurs, il avait plongé ses enfants dans une atmosphère familiale sans chaleur ni affection, et le caractère même d'une des « œuvres » qu'il avait fondées, le « pénitencier » pour adolescents rétifs qui donne son titre au volume II de la série, confirme la signification du personnage. Après une fugue de Jacques, âgé de quatorze ans, en compagnie de son ami Daniel de Fontanin, le père Thibault n'hésitera pas à faire enfermer au pénitencier son propre fils, malgré la double intervention d'Antoine et d'un prêtre, secrétaire de l'archevêché de Paris. Quelle qu'ait été la stature apparente de ce personnage, le récit de son agonie et de sa mort met en scène, avec d'autant plus

d'intensité dramatique que le style est sobre et retenu, la ruine définitive de tout ce qu'il représente.

Quant à Antoine, outre qu'il prend acte, non sans quelque souffrance, de cette ruine, le voici affronte, sans échappatoire possible, au problème insoluble qu'il avait jusque-là tenté d'escamoter ou de refouler à l'aide de ses certitudes de médecin, chaque fois qu'il s'était présenté à lui. Tout au long de sa vie, il a partagé avec son père, mais pour en faire des applications plus positives, ce qu'il appelle lui-même l'orgueil des Thibault, cet orgueil hérité de sa lignée dont il dit « C'est mon levier, le levier de toutes mes forces ». Voici cet orgueil impitoyablement abattu, le « levier » est cassé. Antoine devra remettre en question les fondements de la sagesse à laquelle il avait cru accéder et qu'il avait tenté, sans succès, de communiquer à son cadet. Tel est le personnage qui incarne sans aucun doute une des dominantes de la pensée du romancier, celle d'un humanisme fondé sur les certitudes intellectuelles de la raison et sur la droiture de la conduite de la vie, mais au terme de *la Mort du père*, il est clair que, si cet humanisme conserve sa noblesse et même sa valeur pratique, il reste vain devant le problème métaphysique de la mort. La nature même du trouble alors éprouvé par Antoine est le symptôme évident de cette carence.

Jacques Thibault incarne, lui, sous une forme elle aussi accentuée, l'autre face de la personnalité du romancier. Tout d'abord, comme déjà Jean Barois, la révolte contre un ordre familial, social et moral fondé sur l'hypocrisie et le phansaisme, ensuite, la confiance dans les spéculations intellectuelles et dans une certaine forme de culture engagée. Les fugues et les révoltes de l'adolescence s'intellectualisent, à partir du moment où Jacques entre à l'École Normale, et se transforment en conversion à une idéologie révolutionnaire. Au-delà de ce qu'il doit à son créateur, Jacques Thibault devient ainsi le représentant et le porte-parole de toute une part de la jeunesse intellectuelle. Et pour lui, la mort du père est à la fois le signe d'un effondrement de ce à quoi il n'a cessé de se heurter et de s'opposer depuis son enfance, et le signe, aussi, de sa libération.

Dans ces conditions, le déclenchement de la guerre, en août 1914, est, pour les deux frères, l'heure de vente, et, pour le romancier, le point d'aboutissement de l'œuvre entière dont *l'Été 14* est, à lui seul aussi, le moment de vente. Raison de l'importance que Martin du Gard lui donne par rapport aux autres volumes de la série des *Thibault*. Qu'il s'agisse alors de l'humanisme révolutionnaire de Jacques ou de la sagesse rationnelle d'Antoine, l'histoire va se charger de les démentir également, il y a là, chez Martin du Gard, beaucoup plus nettement que chez Duhamel, un pressentiment poignant de la conscience tragique de l'incompatibilité entre humanisme et histoire, qui, de Giraudoux à Malraux, inspire toute une part de la littérature de ce temps.

Jacques se rend en Suisse pour y poursuivre l'action pacifiste où il s'est engagé ; dès le début de la guerre, le 10 août 1914, il part en avion au-dessus du front avec son ami Meynestrel pour jeter sur les lignes françaises et allemandes des tracts rédigés dans chacune des deux langues. Mais l'avion est abattu et, tandis que Meynestrel meurt, Jacques, qui a pu se sauver, est tué par un gendarme français qui l'a pris pour un espion.

Antoine, lui, reste d'abord un médecin ; c'est à ce titre qu'il sera mobilisé, mais, en 1917, il est intoxiqué par les gaz sur le front de Champagne, *l'Épilogue* se centre presque exclusivement sur lui, l'espace et la durée romanesque s'y contractent jusqu'à devenir le huis clos d'une véritable tragédie, comme si, au-delà du dénouement proprement dit, dans le cadre de la guerre et de l'histoire des Thibault, Martin du Gard voulait, dans ce qu'il a nommé lui-même un « épilogue », faire d'Antoine le héros positif et significatif de son œuvre. Certes, sa fin peut apparaître elle aussi comme un échec, puisque, se sachant condamné et voué à d'interminables souffrances, il se donne la mort à l'aide d'une piquette : mais c'est là un acte qui ressemble plus à un suicide stoïcien qu'à une défaite, comme en témoigne la manière même dont le romancier le prépare et le raconte, en particulier dans le récit de la visite d'Antoine à son maître et ami le docteur Philip.

Au-delà des échecs apparents, en effet, Antoine a affirmé jusqu'au bout sa dignité d'homme, comme l'avait aussi fait Jacques, à sa manière, même si son sacrifice était un sacrifice inutile. La grandeur des *Thibault* est dans cette fidélité des deux frères à leur *authenticité*, alors que, sous les apparences trompeuses de la rigueur et de la dignité, le père avait été, jusque dans la mort, l'incarnation même de l'inauthenticité. Mais cet humanisme sans illusion ne cède à aucune tentation simplificatrice : le problème métaphysique n'est à aucun moment escamoté, même s'il reste définitivement insoluble ; de même, l'équilibre entre la peinture du monde extérieur - société, histoire, politique - et l'analyse des

débats intérieurs - caractères, inquiétudes, passions - est maintenu tout au long avec une rigueur exemplaire. Il n'est pas jusqu'à la tentation lyrique qui, tout en étant retenue, n'explose parfois, en correspondance avec l'intensité des points forts du récit. Enfin il y a, en particulier chez Antoine, mais aussi chez Jacques, une certaine identification entre éthique et esthétique, et chez Jacques une tentation de l'acte gratuit, qui relèvent peut-être de l'influence d'André Gide avec qui Martin du Gard fut intimement lié.

Grâce à ce rassemblement, dans une œuvre fortement organisée, de quelques-unes des orientations dominantes de l'époque et des générations auxquelles appartiennent Antoine et Jacques Thibault, le roman de Roger Martin du Gard répond bien à l'ambition de totalité impliquée dans la forme choisie par son auteur, et opère, avec toute la rigueur dont est capable le romancier, la synthèse de la chronique historique, de la peinture sociale et de l'analyse des inquiétudes métaphysiques

Après 1940, année de publication de *l'Épilogue*, Martin du Gard se retire à Nice et entreprend un nouveau roman en forme de mémoires imaginaires, les *Souvenirs du colonel de Maumort*, œuvre restée inachevée du fait de la maladie qui assombrit les dernières années du romancier.

Un humanisme du réel : Jules Romains (1885 1972) et « les Hommes de bonne volonté »

Lorsque, à peu près en même temps que Georges Duhamel, aux environs de 1930, Jules Romains entreprend de se consacrer à une œuvre monumentale dont il poursuivra la réalisation au long de plus de quinze années, il a l'ambition de produire ainsi le couronnement, dont sans doute il rêvait depuis longtemps, de toute son œuvre littéraire, la somme à la fois de l'infinie multiplicité de son temps, et de sa propre évolution. À l'expérience de l'unanimité, dont il avait été le promoteur avant 1914, il reste profondément fidèle il lui doit en particulier un sens de la vie collective qui n'appartient qu'à lui, et ce panthéisme humain qui révèle la présence universelle d'un dieu caché et incarne dans l'âme collective des hommes, à l'attention que le jeune philosophe qu'il avait été avait porté aux événements historiques et politiques et aux évolutions de la société, Jules Romains doit sa capacité de repérer aussi le jeu des forces de négation ou de refus qui, installées au cœur de la nature humaine et dans l'organisation de la société, travaillent à détruire ou à contrecarrer l'œuvre de progrès du « dieu caché » et de la « bonne volonté » humaine, enfin, la sensibilité à toutes les formes de mystification qui caractérise l'auteur de la farce des *Copains* (1913) et l'inventeur du comique de *Knock* (1923), de *Monsieur le Troubadec* (1923) ou de *Donogoo* (1930), le protège contre tout risque de naïveté ou d'idéalisme et le pousse à introduire dans son univers l'humour, l'ironie, la caricature et la farce comme des ingrédients naturels d'un roman qui ne veut laisser hors de son domaine rien de ce qui est humain

De tous les romanciers humanistes de sa génération, Jules Romains est aussi celui qui s'est le plus préoccupé de l'élaboration technique de son œuvre, jusqu'à concevoir une théorie globale du roman qu'il élabore même en une véritable philosophie. Mais il procède d'abord selon une méthode expérimentale après avoir, dans un premier temps, élargi son unanimisme poétique au théâtre et au récit, il choisit de pratiquer la narration comme un exercice et il en expérimente les différentes modalités dans *Puissances de Paris* (1911), *Mort de quelqu'un* (1911), et *Donogoo-Tonka* (1920). Chacun de ces récits est une approximation partielle de la synthèse d'unanimité et de réalisme qui caractérise tout particulièrement *Mort de quelqu'un*, une simple anecdote y sert de déclencheur à un phénomène d'absorption de l'individu par le groupe, qui est aussi source d'une individualisation et d'une spiritualisation du groupe, le groupe restreint a dessein pour que l'expérience soit plus probante et plus apte à être minutieusement enregistrée un père se rend en diligence à l'enterrement de son fils et il est amené à se fondre dans le groupe de ses compagnons de voyage, lesquels en retour participent de plus en plus pleinement à son état d'âme. Le monde des *Hommes de bonne volonté* et l'organisation de ses relations internes résulteront, pour une bonne part, de l'élargissement de cette expérience à l'ensemble des individus et des groupes de la société contemporaine au cours d'une durée historique largement étendue

Jules Romains passe ensuite à la seconde étape de son expérimentation technique la pratique de la série romanesque, avec la trilogie de *Psyché* comprenant *Lucienne* (1922), *le Dieu des corps* (1928) et

Quand le navire (1929), expérience en modèle réduit des problèmes que pose ce mode d'extension de l'univers romanesque Enfin, même son expérience de dramaturge, du comique de *Knock* au symbolisme social et moral de *Musse* (1930) ou de *Boen* (1930), ne restera pas sans impact sur sa technique de romancier *les Hommes de bonne volonté* relèvent aussi d'un art très élaboré de la mise en scène et Jules Romains ne cesse d'y multiplier les insertions réciproques de structures narratives et de structures dramatiques De sorte que *les Hommes de bonne volonté* seront aussi une grande entreprise de totalité littéraire Jules Romains ne se contente pas de vouloir y rassembler, sous le signe à la fois de la spontanéité et de l'organisation, l'épaisseur vivante et le grouillement inépuisable d'une humanité en multiple devenir, mais, pour atteindre cet objectif, il met en œuvre tous les enseignements de son expérience d'écrivain « polyvalent », pour faire bénéficier son entreprise de toutes les ressources que lui offre la multiplicité expressive de la littérature

Aussi le voit-on être en même temps créateur et théoricien lorsqu'il publie, en 1932, ses deux premiers volumes, *le 6 octobre* et *Crime de Quinette*, il introduit le premier avec une *Préface* qui définit clairement son projet et les problèmes techniques qu'il pose ainsi que les solutions

« Des l'époque où j'écrivais *la Vie unanime*, je sentais qu'il me faudrait entreprendre tôt ou tard une vaste fiction en prose, qui exprimerait dans le mouvement et la multiplicité, dans le détail et le devenir, cette vision du monde moderne, dont *la Vie unanime* chantait d'ensemble l'émoi initial. Et j'exagérerais à peine en disant que, par la suite, plusieurs de mes livres n'ont été qu'une façon de me faire la main »

Quant au problème technique et au sens de cette entreprise littéraire, Jules Romains prend bien soin de se démarquer des formules traditionnelles du « roman-fleuve » ou du « roman cyclique »

« Les deux volumes que je publie ne sont pas les deux premiers romans d'une série ou d'un cycle Ils sont le début d'un roman de dimensions inusitées »

Jules Romains élimine ensuite les deux procédés antérieurement employés pour ce genre de roman le procédé balzacien de sectorisation de la matière romanesque, et le procédé utilisé par Romain Rolland ou Thomas Mann - celui qu'utiliseront Duhamel et Martin du Gard - , le procédé qui consiste à unifier la masse des événements et l'étendue de la durée autour d'un personnage ou d'une famille Aucun de ces deux procédés ne saurait convenir au « roman unanime », dont ils risquent de contredire le principe de développement, car ils sont l'un et l'autre, même dans le cas de la structure familiale, issus de notre habitude d'une vision « centrée sur l'individu », habitude que, justement, le principe unanimiste refuse comme inadéquate C'est que ces procédés traditionnels ont cessé d'être en harmonie avec ce qu'est devenu, aux yeux de Jules Romains, le « sujet véritable » du roman ce sujet, désormais, c'est « la société elle-même, ou un vaste ensemble humain, avec une diversité de destinées individuelles qui y cheminent chacune pour leur compte, en s'ignorant la plupart du temps, et sans se demander s'il ne serait pas plus commode pour le romancier qu'elles allassent toutes se rencontrer par hasard au même carrefour »

Tel est le *réel* humain dont le roman doit rendre compte, pour pouvoir en extraire le sens et, à partir de ce sens, proposer, non pas sous forme de morale, mais comme un enseignement jailli spontanément du réel même, une vision juste de l'homme. Ce n'est que par la mise en application scrupuleuse de ce principe technique que le roman pourra remplir sa fonction, qui n'est certes pas celle d'un pur laboratoire ; la préoccupation technique, au contraire, a pour objectif de rendre plus communicable le contenu et plus efficace le message : « Je me demande si ces questions, qui semblent toutes formelles, ne touchent pas beaucoup plus au fond des choses qu'on ne le croirait. »

Or, « le fond des choses », c'est bien une recherche humaniste fondée sur une prise de conscience globale de la complexe multiplicité de la réalité humaine dans le monde contemporain, ce sont ces « préoccupations humaines de tous ordres » qui ont donné naissance à cet immense projet romanesque. Ce qui en fait l'unité profonde, ce ne sont ni les personnages, ni les milieux, ni les événements privés ou historiques qui en constituent la matière, c'est ce thème de la « bonne volonté » et de sa présence diffuse, au contact des réalités de tous ordres qui la soutiennent ou, au contraire, lui font obstacle et même se proposent comme objectif de la ruiner dans les esprits et dans la société. Le champ de bataille et d'expansion de ces forces multiples, animées par des groupes et des individus passifs ou dominants, c'est, finalement, l'histoire en train de se faire, l'histoire de ces groupes et de la société globale qu'ils constituent, l'histoire aussi d'un peuple dans sa diversité et, si l'on ose dire, son panachage, l'histoire des individus telle qu'elle résulte de leur insertion particulière et personnalisée dans ces groupes, cette

société et ce peuple, l'histoire tout court enfin, celle de l'Europe, de part et d'autre de la Grande Guerre ; ce **qui**, en même temps que la référence à l'histoire d'une génération, impose le choix des dates extrêmes et de la durée du roman : vingt-cinq ans exactement, du 6 octobre 1908 au 7 octobre 1933.

Les derniers volumes seront écrits au cours de la Seconde Guerre mondiale, alors que Jules Romains se trouve réfugié aux Etats-Unis : le vingt-septième et dernier, *le 7 octobre*, paraîtra en 1946. Il est clair alors que, dans l'esprit de l'auteur, une sorte de superposition s'opère entre la période de l'après-guerre qu'il considère alors, et ses suites, postérieures à 1933, dont il vient d'être témoin. Déjà, lorsqu'en 1935 il choisit, pour le volume IX, dominé par la menace d'une guerre européenne avant 1914, le titre *Montée des périls*, il fait aussi allusion à la situation de l'Europe à la date où il écrit, lui qui, la même année, publie, sur le problème des rapports franco-allemands, un essai, *le Couple France-Allemagne*, où il proposait, pour l'essentiel, ce qui se réalisera après la Seconde Guerre mondiale à l'initiative de Charles de Gaulle et de Konrad Adenauer.

Ce qui, donc, va constituer le roman, c'est le jeu jamais interrompu de ces forces qui animent la réalité humaine d'une époque et d'une génération, forces dont les individus sont les libres acteurs, mais dont la source est, au-delà des conflits et des divergences, cette « unanimité » de la vie même, laquelle transcende les déterminismes sociaux, psychologiques et historiques. Aussi le personnage central des *Hommes de bonne volonté*, celui qui remplace le héros traditionnel, est-il un personnage collectif doué d'une âme aux multiples facettes et à l'intérieur duquel trouvent leur place et jouent leur jeu les individus et les groupes les plus disparates, mais liés, qu'ils le sachent et le veuillent ou non, dans une communauté matérielle et spirituelle ; ce personnage n'est autre que Paris et ce n'est sans doute pas par hasard que le roman est encadré, le 6 octobre 1908 et le 7 octobre 1933, par deux descriptions unanimistes de Paris.

Non que Jules Romains ignore la province (le volume **VIII, 1934**, a ce simple mot pour titre) pas plus qu'il n'ignore l'Europe ; mais Paris est une sorte de référence, le modèle de la réalité concrète et perceptible de la « vie unanime » dont c'est aussi le creuset. C'est lui, par exemple, qui réunit, pour la vie, les deux personnages qui, un peu malgré les théories de l'auteur, donnent à cet immense roman centrifuge sa structure essentielle, les deux normaliens Jallez et Jerphanion, le parisien et le provincial ; ils sont le reflet semi-autobiographique de leur créateur, qui accorde à leurs points de vue une importance privilégiée ; leur camaraderie devenue une amitié exemplaire n'est pas seulement liée aux souvenirs de jeunesse de Jules Romains, mais tient à ce qu'il est à la fois Jallez et Jerphanion : celui-ci vient de cette Haute-Loire où Romains est né et a passé sa première enfance, et son nom est, authentiquement, un nom du pays ; Jallez, de son côté, est le Jules Romains parisien, venu tout jeune dans la capitale où il a acquis ce sens de l'âme collective qui inspire toute son œuvre : l'hymne à Paris qui traverse le roman, de multiples manières sur de multiples tons, est comme un hymne de reconnaissance pour cette ville où Jules Romains a découvert la présence de son « dieu caché ». Paris, enfin, et plus particulièrement l'Ecole Normale, c'est aussi le lieu de manifestation de l'aspiration des hommes à s'intégrer à des communautés, non pour s'y fondre, mais pour s'y accomplir. Quant à la valeur morale de cette aspiration, c'est un autre problème : s'il y a des communautés de générosité et de dévouement, qui ne sont d'ailleurs pas exemptes du risque de déviation, il y a aussi des communautés d'intérêt et des communautés d'égoïsme. Il semble même que le conflit profond mis en scène par le roman, conflit intérieur à la « vie unanime », apparaisse entre ces deux séries : les communautés de bonne volonté, de la camaraderie normalienne aux groupes engagés dans le combat pour le progrès, la justice sociale et la paix, sous la forme d'un socialisme souvent ambigu d'ailleurs ou même de l'anarchisme, et les communautés de volonté de puissance, les partis politiques, les groupes d'intérêts économiques, les castes sociales, l'Eglise dans ses aspects politiques. Lorsqu'après la guerre, devant l'apparition d'une nouvelle « montée des périls », Jerphanion, fidèle à son idéal, croira pouvoir passer à l'action en « faisant de la politique », il sera contraint de démissionner de son poste, pourtant décisif, de ministre des Affaires étrangères. Quant à Jallez qui, lui, ne croit pas à « la politique », il n'en accepte pas moins un poste à la Société des Nations à Genève ; mais, avant de le rejoindre, il séjourne à Nice, où il est gratifié d'une sorte de révélation qu'il communique aussitôt dans une lettre à son ami Jerphanion : « Je crois à l'universel ; et je crois aussi de plus en plus à ce qui, dans l'univers, est floraison, faveur du sort, enclos préservé, réussite, éminence, grâce exceptionnelle de la nature et du temps ; et il

ne me semble pas que ceci soit en contradiction avec cela. »

Aussi Jallez s'accomplira-t-il par la littérature en devenant, comme son créateur, un écrivain célèbre. Mais cette phrase de la lettre de Jallez à Jerphanion, écrite dans le contexte de l'après-guerre où se mêlent les espoirs et les inquiétudes, contient peut-être le sens profond des *Hommes de bonne volonté*: même au cœur des pires moments de l'histoire, en pleine guerre, par exemple à Verdun (XVI, 1938), il y a place pour la grandeur d'une aventure collective, pour la réalité vécue de la proximité humaine. Même les profiteurs et les égoïstes, les affairistes comme le pétrolier Sammécaud ou l'aventurier Haver-camp, éprouvent ce même sentiment et, si sévère que soit Jules Romains pour leur arrivisme ou leur appétit d'argent et de puissance, il se garde de les noircir tout à fait, car, eux aussi, ils appartiennent à l'humanité, laquelle est faite, dans son indissoluble unité, de lumières et d'ombres. Il est même permis de penser que, tout au long du roman, l'art avec lequel Jules Romains procède à la répartition des ombres et des lumières, souvent à l'intérieur d'un même personnage ou d'un même groupe, l'art avec lequel aussi il met en scène les interpénétrations réciproques des ombres et des lumières, par exemple chez un personnage politique comme Gurau ou un personnage ecclésiastique comme le normalien abbé Mionnet, correspond à ce qu'il y a de plus original et de plus efficace dans son réalisme.

Sa réussite tient aussi à ses dons de narrateur, à son sens des divers registres appropriés à chaque personnage individuel, à chaque personnage collectif, à chaque épisode de l'action ; c'est ce qui rend le récit capable de présenter, avec un puissant effet de réel, aussi bien un petit garçon qui pousse son cerceau dans les rues de Montmartre que des normaliens en train de refaire le monde sur les toits de l'Ecole ; aussi bien l'aventure d'un certain Wazemmes, adolescent issu du peuple, sur les champs de courses ou dans les rues de Paris que les progrès du spéculateur Havercamp dont il est devenu le collaborateur ; aussi bien les conversations politiques et sociales d'un groupe d'instituteurs réunis autour d'un professeur honoraire de l'école normale d'Auteuil, Sampeyre, que la solidarité des combattants de Verdun ; aussi bien le cheminement d'un prêtre intelligent et ambitieux, l'abbé Mionnet (XIII, *Mission à Rome*, 1937), que l'admirable dévouement d'un autre prêtre, l'abbé Jeanne, au service des pauvres (VI, *les Humbles*, 1933). L'extension même du roman dans l'espace et dans le temps découle de l'exploration inépuisable de ces sortes de couples, qui se multiplient eux-mêmes et se combinent les uns avec les autres.

Certes les derniers volumes semblent souffrir d'une sorte de malaise, comme si l'humanité, dans les années où Jules Romains écrit, s'éloignait de plus en plus de ce modèle, pourtant réel, dont le romancier a développé le portrait complexe. De sorte que, sur la fin, *les Hommes de bonne volonté* prennent figure de testament, celui précisément d'un homme de bonne volonté, habile écrivain de surcroît, qui s'est proposé de témoigner pour l'homme, dans le langage de la réalité la plus vivante, sans illusion, sans scepticisme ni pessimisme non plus, au nom d'un humanisme de fidélité à *tout le réel* humain.

Un humanisme de l'échange et de la communion : Antoine de Saint-Exupéry (1900-1944)

D'une manière ou d'une autre, une littérature humaniste ne peut éviter d'être une littérature d'interrogation sur les valeurs humaines, à plus forte raison dans un âge de bouleversements et de mutations : ni Duhamel, ni Martin du Gard, ni Romains n'échappent à cette interrogation ; ils n'échappent pas non plus à l'inquiétude qu'elle fait naître. Lorsque cette interrogation est liée à une expérience directe de l'action, lorsque le problème d'un humanisme moderne se pose dans le cadre d'une participation à ce que le monde moderne offre de plus neuf et de plus audacieux, la transcription littéraire et, pour une bonne part, autobiographique de cette expérience revêt un caractère d'autant plus pathétique : c'est bien ce pathétique qui caractérise l'œuvre de Saint-Exupéry et qui explique le succès qu'elle rencontra en son temps, même si, depuis, une certaine révision en baisse s'est opérée, reste, en tout cas, la valeur exceptionnelle du témoignage.

Saint-Exupéry débute avec des œuvres relevant de la catégorie du reportage et de l'aventure vécue, mais qui, déjà, introduisent les thèmes de l'héroïsme et de la communion. *Courrier sud* (1930) et *Vol de nuit* (1931) : André Gide ne s'y est pas trompé, qui écrivit une préface pour *Vol de nuit*. Reportages

romancés donc, mais, sur la technique du récit documentaire, Saint-Exupéry greffe le lyrisme que lui inspirent sa ferveur et son sentiment épique d'un héroïsme du quotidien. On connaît, dans *Vol de nuit*, le célèbre épisode de l'aventure de l'avion de Fabien perdu au-dessus de la Cordillère des Andes, épisode qui, sans doute, inspira à Gide d'écrire, dans sa préface, que « l'homme ne trouve point sa fin en lui-même, mais se subordonne et se sacrifie à je ne sais quoi qui le domine et vit de lui ».

Mais qu'il s'agisse de l'aviateur perdu ou du chef, Rivière, et de son conflit de conscience, qu'il s'agisse du petit Polonais rencontré dans un train, « Mozart assassiné », ou des combattants de la guerre d'Espagne (*Terre des hommes*, 1939), toujours revient la même question : « Au nom de quoi ? » C'est celle que se pose Rivière dans *Vol de nuit*, lorsqu'il lui faut, au téléphone, avertir la femme de Fabien :

« Rivière, songeant à l'équipage, eut le cœur serré. L'action même celle de construire un pont, brise des bonheurs. Rivière ne pouvait plus ne pas se demander « au nom de quoi »

« La première loi n'est-elle pas de protéger ces bonheurs-là ? Pourtant, un jour, fatalement, s'évanouissent comme des mirages les sanctuaires d'or. La vieillesse et la mort les détruisent, plus impitoyablement que lui-même. Il existe peut-être quelque chose d'autre à sauver et de plus durable, peut-être est-ce à sauver cette part de l'homme que Rivière travaille. Sinon, l'action ne se justifie pas »

Ce « quelque chose d'autre », cette « part de l'homme », c'est ce que Saint-Exupéry a recherché, par l'action et par la méditation, c'est ce à quoi il a voué cette ferveur qui inspire son lyrisme et sa rhétorique, car il est convaincu, d'une foi de tonalité presque religieuse, que, dans cette part de l'homme, réside le secret du prodige humain, cette part qu'il voudrait sauver dans le petit « Mozart assassiné » et dans toutes les « promesses de vie » qu'il rencontre sur son chemin. Aussi entreprend-il de consacrer son œuvre à une sorte de croisade spirituelle qu'il entreprend à la veille de la guerre avec *Terre des hommes* (1939), croisade dont le principe et la justification sont condensés dans la maxime sur laquelle s'achève le livre « Seul l'Esprit, s'il souffle sur la glaise, peut créer l'Homme ».

Le même thème, sous les apparences d'un conte pour enfants, inspire *le Petit prince* (1943), où, par le truchement d'une parabole fantastique, la question essentielle est à nouveau posée en termes symboliques « Regardez le ciel. Demandez-vous : Le mouton, oui ou non, a-t-il mangé la fleur. Et vous verrez comme tout change »

C'est alors que l'aviateur met tout en œuvre pour reprendre du service il disparaîtra le 31 juillet 1944 au cours d'une mission volontaire au-dessus de la Corse. Mais il n'avait pas cessé d'écrire et, désormais, son objectif est celui qu'il définit dans sa lettre au général X (1943) « Si je rentre vivant il ne se posera pour moi qu'un problème que peut-on, que faut-il dire aux hommes »

« Il n'y a qu'un problème, un seul de par le monde. Rendre aux hommes une signification spirituelle, des inquiétudes spirituelles. Faire pleuvoir sur eux quelque chose qui ressemble à un chant grégorien. On ne peut plus vivre de frigidaires, de politique, de bilans et de mots croisés, voyez-vous. On ne peut plus. On ne peut plus vivre sans poésie, couleur ni amour ».

Tel Bernanos, il fustige le monde qui l'entoure « Siècle de la publicité, du système Bedeau, des régimes totalitaires, des armées sans clairons, ni drapeaux, ni messe pour les morts. Je hais mon époque de toutes mes forces. L'homme y meurt de soif ».

Il s'engage donc dans la rédaction d'un grand message humaniste qu'il n'aura pas le temps d'achever et qui paraîtra en 1948 sous le titre *Citadelle*. Saint-Exupéry y élabore en parabole le double apport de son expérience et de sa méditation. Du temps où il participait à l'aventure de l'Aéropostale et à la liaison aérienne avec l'Afrique du Nord, il retient cette mystique de l'échange que lui avait apprise un Bédouin venu à son secours dans le désert « C'est un miracle. Il marche vers nous sur le sable, comme un Dieu sur la mer ».

Dans *Citadelle*, le médiateur de la sagesse humaniste est le « Seigneur Berbère » qui construit sa « citadelle » au milieu des sables et qui est le maître de l'échange et de la communion. C'est lui qui déclare au narrateur « Il est temps que je t'instruise sur l'homme. La parole qui agit n'est point celle qui s'adresse à la faible part éclairée mais qui exprime la part obscure encore et qui n'a point encore de langage. Mon rempart c'est la graine d'abord que je te propose. Et la forme du tronc et des branches. D'autant plus durable l'arbre qu'il organisera mieux ce qui de toi se propose. Et vains sont les remparts de pierre quand ils ne sont plus qu'écaillés d'un mort ».

Il s'agit donc de découvrir et de proclamer la valeur qui fondera le rempart vivant, dans un âge de

crise mortelle des valeurs établies, cette valeur invulnérable ne se peut découvrir que dans une définition universelle et incontestable de l'homme réel. « L'homme n'est qu'un nœud de relations ». Quelles que soient les circonstances, celles de la vie personnelle, celles de la société ou de l'histoire, dans la conscience du « lien » et du « nœud », dans la pratique de l'échange, dans la mystique de la communion, résident le salut et la raison d'être de l'homme. « Quoi de plus misérable que cette poignée d'hommes à demi-nus sous leurs voiles bleus, menaces par le gel nocturne ou des étoiles se trouvaient déjà prises, menaces par la soif car il fallait ménager les outres jusqu'au puits du neuvième jour Mais que m'importait cette fragilité Je les nouais et les sauvais de se disperser et de périr Béni soit l'échange nocturne ! »

Toute action humaine se résout ainsi en échange et en communion, la est sa seule justification Néanmoins, l'angoisse qui étreignait Rivière dans *Vol de nuit*, si elle ne semble pas atteindre le Seigneur Berbère de *Citadelle*, n'en subsiste pas moins , on dirait même que le lyrisme rhétorique de *Citadelle*, parfois porte jusqu'aux abords de la déclamation, est comme un moyen de masquer le désarroi d'un prophète qui n'est pas aussi sûr de lui qu'il veut le paraître , car s'il est convaincu d'avoir trouve les matériaux nécessaires a la construction du « rempart », il n'en reste pas moins incertain de la solidité de ses fondations.

La recherche de ce que Saint-Exupéry appelait la « part obscure » de l'homme et d'une expression littéraire qui pût la ramener au jour, la volonté de puiser dans la seule humanité la source des valeurs qui fonderont un humanisme accordé à l'évolution et aux mutations de l'homme contemporain, ne prétendent nullement évacuer l'*inquiétude* qui est peut-être, elle-même, cette « part obscure ». A un moment ou à un autre, ces romanciers humanistes rencontrent le problème des au-delà éventuels de l'humanité, les problèmes métaphysiques du mal et de la mort, les problèmes enfin posés par la résurgence du tragique au cœur même d'une histoire à laquelle il n'est plus loisible a l'homme d'échapper. Ces problèmes hantent toute la littérature de l'entre-deux-guerres, compte tenu de certains pressentiments antérieurs, et, dans cet âge du privilège du roman, ils deviennent le thème obsédant d'une littérature romanesque qui pose en termes aigus et dramatiques la question de la relation, dans l'homme, dans la société, dans l'histoire, entre le spirituel et l'humain. Littérature elle aussi humaniste à sa manière mais dont l'humanisme se fonde sur la recherche de ce qui, dans l'homme, peut fonder un appel, parfois désespéré, à la transcendance.