

La Coexistence, L'interaction et L'intersubjectivité : La Narration Spatiale des Illustrations du *Petit Prince**

Chang LIU **

Résumé— Dans son œuvre emblématique *Le Petit Prince*, Antoine de Saint-Exupéry a intégré de nombreuses illustrations qui s'avèrent essentielles à la narration. Une analyse approfondie de la fonction narrative spatiale de ces représentations graphiques permet de mettre en lumière le thème central de l'œuvre : La connaissance ne devrait pas être appréhendée de manière linéaire ni être contrainte par des paradigmes empiriques préétablis. Au contraire, elle devrait s'ancrer dans une connexion authentique, fondée sur l'intersubjectivité. L'article tentera de traiter les trois aspects principaux de la narration des illustrations : premièrement, la capacité de représentation intuitive des illustrations, deuxièmement, l'interaction du lecteur suscitée par la polysémie des illustrations, et troisièmement, la signification picturale phénoménologique, afin de démontrer la multiplicité spatiale qui caractérise *Le Petit Prince*.

Mots-clés— Antoine de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince*, illustration, narration transmédi



Coexistence, Interaction, and Intersubjectivity: The Spatial Narration of the Illustrations of *The Little Prince* *

Chang LIU **

Extended abstract—

The Little Prince by Antoine de Saint-Exupéry is a philosophical tale where the protagonist, the Little Prince, shares his cosmic adventures with a narrator and critiques the absurdity of adult life. He suggests that adults are limited by a mechanistic worldview, unable to understand the essence of things, which can only be grasped through intersubjective relationships. The illustrations in the book, drawn by Saint-Exupéry himself, play a crucial role in the narrative, offering a spatial depth and complementing the text.

The illustrations serve three main functions: they convey the initial impression of objects in space, they are open to multiple interpretations (adding a layer of meaning to the story), and they reflect a childlike approach that rejects conventional realism. This approach connects to the central theme of the book: "what is essential is invisible to the eye."

The relationship between text and illustration is interactive. The illustrations invite readers to engage in a dialogue with the narrative, fostering a spatial understanding of the story. For example, the drawing of a boa eating an elephant is misinterpreted by adults as a hat, a deliberate choice by the author to highlight the difference between adult and child perceptions.

The illustrations also encourage readers to participate in the construction of the narrative. For instance, the Little Prince's critique of a drawing (of a sheep) prompts the reader to reassess the illustration, blurring the line between narrative and the reader's subjective interpretation.

Finally, the book uses "childish" drawings, which, according to philosopher Maurice Merleau-Ponty, capture the authentic state of things without adhering to conventional perspective. These drawings reflect the intuitive, non-linear perception of the world that the book champions.

In sum, the interplay of text, illustration, and reader engagement creates a multi-dimensional, spatial narrative in *The Little Prince* that invites deeper reflection on the nature of reality, perception, and human relationships.

Saint-Exupéry had a lifelong passion for drawing and received training in cartography. Although he was not an expert in drawing, he mastered the basics. The illustrations in *The Little Prince* are a

deliberate choice to transgress the rules of perspective, inspired by childlike drawings. Merleau-Ponty explains that when artists creatively reuse these drawings, it opens up a "secret resonance," a profound connection with the world.

In *The Little Prince*, this resonance is expressed through the idea that "what is essential is invisible to the eye" and that one must "search with the heart." The narrator's drawings are not simply realistic reproductions but expressions of his closeness to the world. This aligns with the work's philosophy: knowledge does not reside in the eyes or rules, but in intimate relationships and interconnectedness.

The illustrations go beyond mere images, becoming a way of creating bonds, as shown in the story of the rose and the fox. This interaction and coexistence with things make the bonds meaningful. At the beginning, the narrator cannot draw because he has not "tamed" anything, but his encounter with the Little Prince encourages him to reconnect with the world through drawing, giving a spatial dimension to his understanding.

Thus, the use of illustrations in *The Little Prince* goes beyond simple visual information; it embodies the central theme of the work: seeking the truth with the heart and establishing connections. The drawings, as childlike practices, serve to express this quest and interconnectedness with the world, just as Saint-Exupéry, in his own life, sought to be fully present in the world during his war missions. In conclusion, the illustrations in the book are not just an aesthetic addition but an essential narrative tool for understanding the work and its philosophy of interconnectedness and the search for truth.

Keywords— Antoine de Saint-Exupéry, *The Little Prince*, illustration, transmédiat narration

SELECTED REFERENCES

- [1] SAINT-EXUPÉRY, A. de. *Œuvres complètes Tome I*. Paris : Gallimard, 1994.
- [2] SAINT-EXUPÉRY, A. de. *Œuvres complètes Tome II*. Paris : Gallimard, 1999.
- [3] DREWERMANN, E. *L'Essentiel est invisible, Une lecture psychanalytique du Petit Prince*. Paris : Le Celf, 1994.
- [4] FRAISSE, T. *Antoine de Saint- Exupéry, l'oasis à conquérir*. Paris : Transboréal, 2014.
- [5] GENETTE, G. *Figures III*, Paris : Seuil, 1972.
- [6] LE HIR, G. *Saint-Exupéry ou la force des images*. Paris : Imago, 2002



هم‌زیستی، تعامل و درون‌ذهنیت: روایت فضایی تصاویر شازده کوچولو*

چانگ لیو**

چکیده — در اثر نمادین خود، شازده کوچولو، آنتوان دو سنت‌اگزوپری بسیاری از تصاویری را گنجانده است که نقش اساسی در روایت دارند. تحلیل دقیق کارکرد روایتی فضایی این تصاویر، امکان آشکار ساختن تم مرکزی اثر را فراهم می‌آورد: شناخت نباید به‌طور خطی درک شود و نباید تحت تأثیر الگوهای تجربی از پیش تعیین‌شده قرار گیرد. برعکس، باید در یک ارتباط اصیل و مبتنی بر درون‌ذهنیت ریشه‌دار شود. مقاله تلاش خواهد کرد تا سه جنبه اصلی روایت تصاویر را مورد بررسی قرار دهد: نخست، توانایی نمایشی شهودی تصاویر، دوم، تعامل خواننده که توسط چند معنایی تصاویر برانگیخته می‌شود، و سوم، معناشناسی تصویری پدیدارشناختی، تا تنوع فضایی‌ای را که شازده کوچولو را متمایز می‌کند، نشان دهد.

کلمات کلیدی — آنتوان دو سنت‌اگزوپری، شازده کوچولو، تصویرگری، روایت ترنس‌مدیال

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

INTRODUCTION

*L*e *Petit Prince* d'Antoine de Saint-Exupéry se présente comme un récit philosophique dans lequel le protagoniste éponyme relate ses pérégrinations cosmiques au narrateur et critique la vie absurde des « grandes personnes » sur la Terre. Selon ce personnage mystérieux extraterrestre, les habitants terrestres sont entravés par une épistémologie mécaniste qui les empêche de saisir que l'essence des choses, alors celle-ci ne peut être appréhendée qu'à travers l'établissement de relations intersubjectives. L'œuvre est agrémentée d'illustrations réalisées par Saint-Exupéry lui-même, ces images s'avèrent indispensables à la narration pour deux raisons principales : Premièrement, ces représentations graphiques ont été stratégiquement insérées dans le texte par l'auteur, en assumant effectivement des fonctions narratives que le texte seul ne pouvait couvrir. Deuxièmement, la légitimité de la narration conjointe des illustrations et du texte est depuis longtemps reconnue par le monde académique. Selon Roland Barthes :

C'est d'abord une variété prodigieuse de genres, eux-mêmes distribués entre des substances différentes, comme si toute matière était bonne à l'homme pour lui confier ses récits : le récit peut être supporté par le langage articulé, oral ou écrit, par l'image, fixe ou mobile, par le geste et par le mélange ordonne de toutes ces substances; il est présent dans le mythe, la légende, la fable, le conte, la nouvelle, l'épopée, l'histoire, la tragédie, le drame, la comédie, la pantomime, le tableau peint (que l'on pense à la Sainte-Ursule de Carpaccio), le vitrail, le cinéma, les comics, le fait divers, la conversation. (Barthes, 1966 :1)

C'est justement ce que mentionné dans la préface de Michel Quesnel et Michel Autrand pour *Les œuvres complètes* de Saint-Exupéry publiée par Gallimard :

« La fable s'ouvre sur l'histoire d'un dessin. Des dessins la ponctuent. Non pas comme une série d'illustrations mais comme un texte à peine mineur qui accompagne la lecture. » (Saint-Exupéry, 1994 : XLIV).

Les illustrations confèrent à la narration du *Petit Prince* une profondeur spatiale significative. L'espace peut être conceptualisé comme une forme étendue localisable, où les objets coexistent simultanément et sont interconnectés. Alors que la critique narrative traditionnelle se focalise principalement sur la temporalité, le tournant spatial dans les études littéraires exige, sur cette base, une analyse de la narration multidimensionnelle et simultanée dans les œuvres littéraires. La coexistence des éléments narratifs et leur qualité non temporelle constituent une spatialité, caractéristique manifestement incarnée par les illustrations du *Petit Prince*.

La narration spatiale des illustrations dans *Le Petit Prince* remplit principalement trois fonctions : premièrement, contrairement à la narration linéaire textuelle, les illustrations permettent aux lecteurs de saisir plus intuitivement l'impression initiale des objets dans l'espace étendu, cultivant ainsi une poétique unique ; deuxièmement, les illustrations se présentent sans tirer de conclusions définitives, ainsi la lecture polysémique des images participe à la narration. Cette polysémie visuelle forme un dialogue avec l'interprétation des images par les personnages du livre, conférant ainsi une spatialité à la narration ; enfin, les illustrations, considérées comme « dessins enfantins » au sens phénoménologique selon

Merleau-Ponty, s'affranchissent du réalisme poursuivi par les paradigmes picturaux. Elles ne visent qu'à révéler l'état authentique des choses dans l'espace et à illustrer les efforts du narrateur pour établir des connexions intersubjectives. Cette approche phénoménologique de l'illustration est intrinsèquement liée au thème central de l'œuvre.

I. LA REPRESENTATION INTUITIVE DES ILLUSTRATIONS

La caractéristique narrative la plus saillante des illustrations du *Petit Prince* réside dans leur spatialité inhérente dans l'expression du sens. La représentation picturale et la perception primaire humaine présentent des similitudes remarquables dans leur capacité à fournir instantanément des informations coexistantes au spectateur. En revanche, la narration linguistique est nécessairement linéaire, avec un ordre inévitable entre les unités lexicales, ce qui entrave leur coexistence simultanée. Ainsi, la narration linguistique est nécessairement un produit du traitement de l'information primordiale coexistante saisie par l'intuition. Par conséquent, la narration linguistique peut être considérée comme le produit d'un traitement de l'information primordiale coexistante, initialement appréhendée par l'intuition. La narration linguistique est plus rationnelle et logique, et son sens est plus précis ; tandis que les images expriment une forme spécifique de manière intuitive, plus proche de l'attitude originelle des objets, c'est-à-dire leur état de coexistence avec les autres entités dans l'espace. Concrètement, la représentation intuitive des illustrations enrichit la structure narrative du *Petit Prince* sous deux aspects : d'une part, l'expression des impressions intuitives des illustrations confère à l'œuvre une poétique spatiale, d'autre part, l'expression des illustrations peut compléter les insuffisances inhérentes de l'expression verbale.

Dans *le Petit Prince*, La narration spatiale des illustrations confère à l'œuvre une poétique singulière. Par exemple, au début de l'histoire, lorsque le narrateur rencontre pour la première fois le petit prince, l'auteur ne le décrit pas avec des mots, mais donne directement, au nom du narrateur, « le meilleur portrait que, plus tard, j'ai réussi à faire de lui » (Saint-Exupéry, 1999 : 238) :



(Saint-Exupéry, 1999 : 238)

Cette représentation iconographique semble peu fiable : une comparaison avec les illustrations subséquentes met en évidence des variations notables dans l'apparence vestimentaire et la stature du petit prince :



Les portraits différents du petit prince (Saint-Exupéry, 1999 : 243, 287)

Le narrateur en est conscient : « Un dessin va, et l'autre ne ressemble plus. Je me trompe un peu aussi sur la taille. Ici le petit prince est trop grand. Là il est trop petit. J'hésite aussi sur la couleur de son costume. » (Saint-Exupéry, 1999 : 247) Cette incohérence apparente n'est pas fortuite mais délibérée, visant non pas à transmettre une image précise du protagoniste, mais plutôt à capturer l'impression intuitive du narrateur. Les détails vestimentaires et la stature du petit prince importent peu ; ce qui compte est la création d'une harmonie visuelle entre cet enfant et l'immensité du désert, voire de l'univers qui l'entoure, engendrant ainsi une poésie spatiale distinctive. Cette approche représentationnelle s'aligne précisément la tonalité générale du *Petit Prince* : seul un protagoniste qui émerge principalement dans l'intuition et résiste à une définition linguistique précise peut incarner de manière convaincante le thème central du récit selon lequel « on ne voit bien qu'avec le cœur. L'essentiel est invisible pour les yeux. » (Saint-Exupéry, 1999 : 298)

Les illustrations du *Petit Prince*, à l'instar de l'ensemble de l'œuvre picturale de Saint-Exupéry, complètent les insuffisances inhérentes à l'expression textuelle de l'auteur. En remontant aux origines, bien avant l'écriture du récit, la figure du petit prince avait déjà été créée sous forme graphique comme vecteur d'expression des sentiments de l'auteur. Saint-Exupéry aimait dessiner, et dans ses lettres et dédicaces, il employait fréquemment et audacieusement cette forme d'expression. Dans une lettre à son ami intime Guillaumet, Saint-Exupéry s'est abstenu totalement de l'écriture au profit d'une série d'images pour véhiculer ses émotions (Saint-Exupéry, 1999 : 1346). Parmi divers griffonnages, le prototype du « petit prince », c'est-à-dire un enfant aux cheveux ébouriffés avec une écharpe, devenait l'icône privilégiée de l'auteur pour l'expression de ses idées. Ce n'est que lorsque l'épouse de son éditeur américain, Elizabeth Reynal (ou selon certaines sources, le partenaire de l'éditeur, Curtice Hitchcock), lui a suggéré d'écrire une histoire pour ce petit personnage que le petit prince est devenu pour la première fois l'objet d'une narration écrite (Saint-Exupéry, 1999 : 1345). Une fois l'œuvre achevée, les dessins du « petit prince » continuaient à assumer des fonctions narratives et expressives. Une illustration éloquent de cette complémentarité texte-image se manifeste dans une dédicace à Dorothy Barclay. L'auteur a utilisé son pinceau pour faire déclarer au petit prince, placé dans une nuit désertique : « Il faut être absolument fou pour avoir choisi cette planète-là ! Elle n'est sympathique que la nuit, quand les habitants dorment... » :



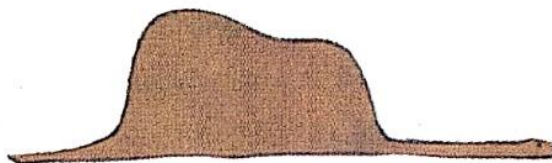
(Saint-Exupéry, 1999 : 1057)

Cette juxtaposition de la silhouette solitaire du petit prince avec l'immensité du désert et du ciel étoilé confère une crédibilité poétique à cette déclaration enfantine, particulièrement résonante au regard de l'expérience de l'auteur avec la vanité et la duplicité des « grandes personnes » durant son exil aux États-Unis. Avec cette prémisse, la partie textuelle en bas de l'image change de ton. « Le Petit Prince avait tort. Il y a sur la terre des habitants dont la droiture, la gentillesse, la générosité de cœur consolent de l'avarice et de l'égoïsme des autres. Par exemple Dorothy Barclay... » (Saint-Exupéry, 1999 : 1058). Dans cette dédicace, l'image et le texte jouent chacun leur rôle, la composante illustrative exploite pleinement sa spatialité unique pour narrer la solitude et la mélancolie de l'auteur à travers une scène poétique, renforçant ainsi la crédibilité des éloges textuels adressés à son amie.

II. LA POLYSEMIE DES ILLUSTRATIONS ET L'INTERACTION DES LECTEURS

La polysémie inhérente des illustrations catalyse une participation des lecteurs à la construction narrative de l'œuvre. Cette interaction entre le texte et le lecteur engendre une coexistence, voire un dialogue, entre la narration linéaire et l'interprétation subjective du lecteur, de sorte que la narration n'est plus unidimensionnelle et le texte acquiert une spatialité. Justement comme ce que Gabriel Zoran propose, la construction spatiale d'une œuvre littéraire soit un processus de construction auquel le lecteur participe activement (Gabriel Zoran, 1984: 309-335). Dans *Le Petit Prince*, cette interactivité est réalisée à travers les illustrations sous trois aspects : Premièrement, l'interprétation des images par le lecteur est polysémique, et parfois la narration est basée sur cette polysémie ; deuxièmement, il peut y avoir des divergences entre l'interprétation des illustrations par le lecteur et celle des personnages du livre, et ces ambiguïtés génèrent un dialogue implicite, renforçant la spatialité narrative ; enfin, les illustrations servent également de vecteur pour la transition entre différents niveaux narratifs selon Gérard Genette, Cette stratification multiple contribue à l'élaboration d'une structure narrative plus spatiale.

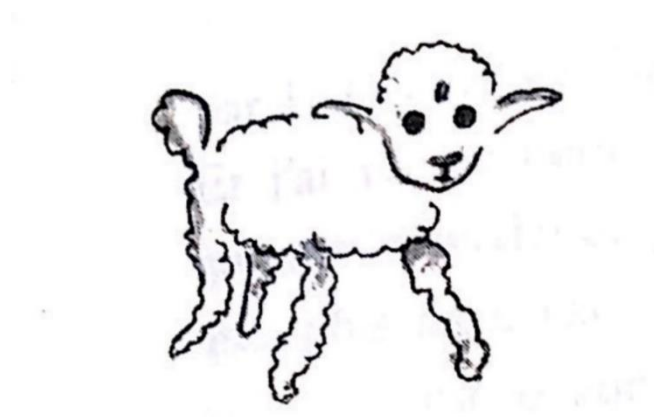
L'exemple le plus célèbre de polysémie illustrative se manifeste à travers l'image du boa au début de l'histoire. Le jeune narrateur dessine une image représentant un boa digérant un éléphant, mais les « grandes personnes » disent tous qu'il s'agit d'un chapeau :



(Saint-Exupéry, 1999 : 235)

Cette divergence interprétative est délibérément conçue par l'auteur : Le lecteur peut aisément percevoir la ressemblance entre le boa au corps dilaté et un chapeau. Le narrateur est très mécontent de l'affirmation « c'est un chapeau », considérant que les « grandes personnes » ne voient que l'apparence superficielle des choses, mais cette illustration d'un « boa qui ressemble à première vue à un chapeau » est précisément le résultat d'une conception minutieuse de l'auteur : si le lecteur ne percevait aucune similitude entre cette illustration et un chapeau, il ne comprendrait pas pourquoi les « grandes personnes » font cette affirmation, et par conséquent, il serait difficile de comprendre quel conflit existe. Ainsi, le lecteur arrive à deux conclusions juxtaposées : d'une part, grâce à l'explication du narrateur comme pré-texte, le lecteur appréhende la rationalité de cette illustration en tant que boa, révélant ainsi l'esprit aventureux du narrateur enfant (Le Hir, 2002: 280), une analyse psychanalytique pourrait même y déceler l'anxiété du narrateur (Drewermann, 1994: 81) ; d'autre part, l'intuition visuelle du lecteur valide l'interprétation de l'image comme chapeau, offrant un aperçu de la mentalité des « grandes personnes » : le chapeau est doté d'une signification symbolique de vanité. Pour Saint-Exupéry, depuis son récit lycéen *Odyssée d'un chapeau haut de forme* (Saint-Exupéry, 1994 : 3), le chapeau était toujours un motif récurrent, et dans les pages suivantes du *Petit Prince*, apparaît également un habitant d'une planète vaniteuse dont seul le chapeau est particulièrement remarquable (Saint-Exupéry, 1999 : 268). En somme, cette séquence narrative, bien qu'apparemment centrée sur l'interaction entre les « grandes personnes » et le narrateur qui a dessiné l'image du boa, intègre subtilement la dimension de l'interaction entre le lecteur et l'auteur. Cette illustration confère une tridimensionnalité au conflit entre le narrateur et les « grandes personnes », transformant la narration d'une simple transmission linéaire en une construction spatiale interactive impliquant activement le lecteur.

Au-delà de la polysémie des illustrations, le dialogue entre les interprétations du lecteur et celle des personnages du texte confère une dimension spatiale supplémentaire à la narration. Cette dynamique est particulièrement manifeste lors de la première rencontre entre le narrateur et le petit prince, où le narrateur dessine un mouton pour celui-ci. Ce dessin apparaît comme illustration :

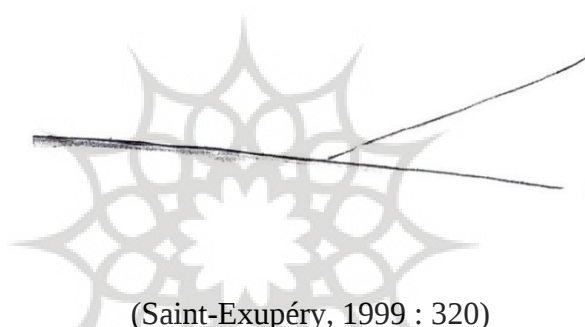


(Saint-Exupéry, 1999 : 240)

La partie textuelle suivante est l'opinion du petit prince : ce mouton est malade. L'insertion de l'illustration dans la trame narrative crée une structure interactive qui transcende la linéarité du récit : Le lecteur, confronté d'abord à l'illustration, forme sa propre compréhension avant d'être exposé à l'opinion du petit prince. Quelle que soit la compréhension du lecteur, elle engendra un dialogue avec l'avis du petit prince. Peut-être que le lecteur pense aussi que ce mouton chancelant est effectivement malade ; ou peut-être que le lecteur pense que ce mouton est déjà suffisamment bien dessiné et que le petit prince est quelque peu pointilleux ; ou encore, le lecteur n'a peut-être pas fait beaucoup de jugements sur le mouton et il n'a qu'à retourner à la partie illustrée pour examiner le mouton à nouveau. Dans l'histoire ultérieure, le narrateur dessine plusieurs fois différents moutons, ces dessins apparaissant également comme illustrations et invitant le lecteur à une participation active dans l'évaluation des illustrations. À ce moment-là, la narration du *Petit Prince* n'est plus simplement une rencontre merveilleuse typique dans un conte de fées, mais développe une discussion épistémologique : Le petit prince ne se concentre pas seulement sur la forme extérieure du mouton directement montrée par cette apparence, mais aussi sur les aspects non immédiatement perceptibles : par exemple, l'état de santé de ce mouton. Ce processus d'évaluation est un acte de connaissance tridimensionnelle et spatiale des choses. Plus précisément, à ce moment-là, les lecteurs, observant le mouton, évaluant s'il est vieux, malade etc., sont déjà amenés dans une démarche analytique similaire à celle du petit prince : les « grandes personnes » évoquée précédemment qui ont hâtivement jugé l'illustration du boa comme un chapeau ne feraient certainement jamais ainsi. Cette stratégie narrative établit un lien direct entre l'interprétation visuelle du lecteur et le thème central de l'œuvre : la nécessité de transcender les apparences pour appréhender l'essence des choses. L'acte de lecture des illustrations devient ainsi un exercice de cognition autonome, renforçant la spatialisation de la narration.

Les illustrations instaurent une pluralité de niveaux narratifs qui sont indispensables pour l'élaboration d'une structure narrative spatiale. Selon la théorie des niveaux narratifs de Gérard Genette, une œuvre narrative se subdivise généralement en au moins deux niveaux : le niveau extradiégétique et le niveau diégétique. Lorsqu'au sein du niveau diégétique s'imbrique un autre niveau narratif, celui-ci est qualifié de métadiégétique ou hypodiégétique (Genette, 1990 : 238-239). Les multiples niveaux narratifs confèrent une profondeur au texte : les relations temporelles entre les événements narratifs ne s'inscrivent plus dans une linéarité mais revêtent un caractère spatial, comme en témoigne la structure narrative du *Petit Prince*. Le prologue et l'épilogue constituent le niveau extradiégétique, où le narrateur

présente circonstances antérieures et postérieures à sa rencontre avec le petit prince. Tandis que les chapitres intermédiaires sont une narration enchâssée de cette rencontre selon la perspective du narrateur, établissant ainsi le niveau diégétique. Au cours de ce niveau diégétique, le narrateur insère plusieurs segments relatant les aventures du petit prince sur d'autres planètes, formant le niveau hypodiégétique. À ce stade, *Le Petit Prince* présente déjà une tridimensionnalité dans sa structure narrative, mais l'illustration finale de l'œuvre accentue davantage cette spatialité. Après le départ du petit prince, le narrateur, profondément attristé, esquisse pour le lecteur le lieu d'atterrissage du protagoniste sur la Terre :



(Saint-Exupéry, 1999 : 320)

Après l'illustration, c'est une exhortation du narrateur : « Regardez attentivement ce paysage afin d'être sûrs de le reconnaître, si vous voyagez un jour en Afrique, dans le désert. (...) Si alors un enfant vient à vous, s'il rit, s'il a des cheveux d'or, s'il ne répond pas quand on l'interroge, vous devinerez bien qui il est. Alors soyez gentils ! Ne me laissez pas tellement triste : écrivez-moi vite qu'il est revenu... » (Saint-Exupéry, 1999 : 321). Dans ce passage, le narrateur s'adresse directement au lecteur, suggérant, par l'évocation de la possibilité de lui écrire, qu'il se situe au même niveau narratif que ce dernier. Transcendant ainsi les niveaux narratifs et estompant les frontières entre fiction et réalité, il devient narrateur-auteur. Par conséquent, *Le Petit Prince* ne se présente plus comme une œuvre où chaque niveau narratif constitue un système hermétique, mais comme un ensemble où les différents niveaux narratifs s'interpénètrent. En tant que composante intégrante du niveau narratif extradiégétique, le lecteur se voit offrir la possibilité de participer au récit à la fois tangible et imaginaire. Le texte s'intègre ainsi dans le tissu plus vaste de la réalité, et son interaction avec le lecteur, voire avec l'ensemble du monde réel, enrichit davantage la spatialité de l'œuvre.

III. LES ILLUSTRATIONS COMME DESSINS ENFANTINS SELON MERLEAU-PONTY

La spatialité des illustrations du *Petit Prince* conçues sous forme de dessins enfantins, est intrinsèquement liée au thème de l'œuvre. Merleau-Ponty aborde spécifiquement de la spatialité des dessins enfantins dans le chapitre *L'expression et le dessin enfantin* de son œuvre *La prose du monde*.

Il souligne que la caractéristique la plus distinctive de ces dessins, souvent matérialisés par des gribouillages, réside dans leur non-conformité aux exigences de la perspective planimétrique. Cette dernière constitue un système symbolique de représentation qui, selon Merleau-Ponty, vise à « étant donné un objet ou un spectacle, le reporter et en fabriquer sur le papier une sorte d'équivalent, de telle manière qu'en principe tous les éléments du spectacle soient signalés sans équivoque et sans empiètement. » (Merleau-Ponty, 1969 : 206). L'affranchissement des dessins enfantins de cette perspective implique que la forme des objets n'a pas été normalisée et transposée sur le papier, ce qui les rend méconnaissables aux yeux des individus ordinaires (ou, pour reprendre la terminologie du petit prince, des « grandes personnes »). Les illustrations du *Petit Prince*, en s'affranchissant des contraintes de la perspective et en étant mal interprétées par les « grandes personnes », peuvent être considérées comme des représentations authentiques de dessins enfantins. Merleau-Ponty souligne que, comparativement à la peinture classique, l'expression primitive, telle que les dessins enfantins, est plus à même d'exprimer le contact et l'interaction entre le sujet cognitif et le monde dans la scène, plutôt que de construire une représentation plate et objective de celle-ci (Merleau-Ponty, 1969 : 208). En d'autres termes, le sujet et le monde coexistent dans un même espace dans les dessins enfantins, et leur expression possède sa propre spatialité unique. Cette spatialité caractéristique des dessins enfantins est habilement intégrée par l'auteur de *Petit Prince* dans l'expression du thème de l'œuvre à travers la narration : d'une part, les dessins enfantins constituent l'expression primitive du narrateur, permettant ainsi une représentation plus authentique de l'état des choses dans l'espace; d'autre part, l'acte de dessiner à la manière d'un enfant représente précisément un effort pour établir un lien avec l'autre, et seule une relation fondée sur l'intersubjectivité peut permettre aux choses de s'affranchir des contraintes de la planéité. Cet effort traverse l'intégralité de l'ouvrage et imprègne également l'ensemble de la carrière d'écrivain-pilote de Saint-Exupéry.

Les illustrations du *Petit Prince*, en tant qu'expression personnelle des dessins enfantins, visent à représenter l'état authentique des choses. Le narrateur, conscient de ses limitations artistiques, admet que « c'est dur de se remettre au dessin, à mon âge, quand on n'a jamais fait d'autres tentatives que celle d'un boa fermé et celle d'un boa ouvert, à l'âge de six ans ! » (Saint-Exupéry, 1999 :247). Par conséquent, il semble incapable de se conformer aux règles de la perspective : « J'essaierai, bien sûr, de faire des portraits le plus ressemblants possible. Mais je ne suis pas tout à fait certain de réussir. Un dessin va, et l'autre ne ressemble plus. » (Saint-Exupéry, 1999 :247). Le petit prince reconnaît également cette non-conformité : « T'es baobabs, ils ressemblent un peu à des choux (...) Ton renard... ses oreilles.... Elles ressemblent un peu à des cornes... et elles sont trop longues. » (Saint-Exupéry, 1999 :307-308) :

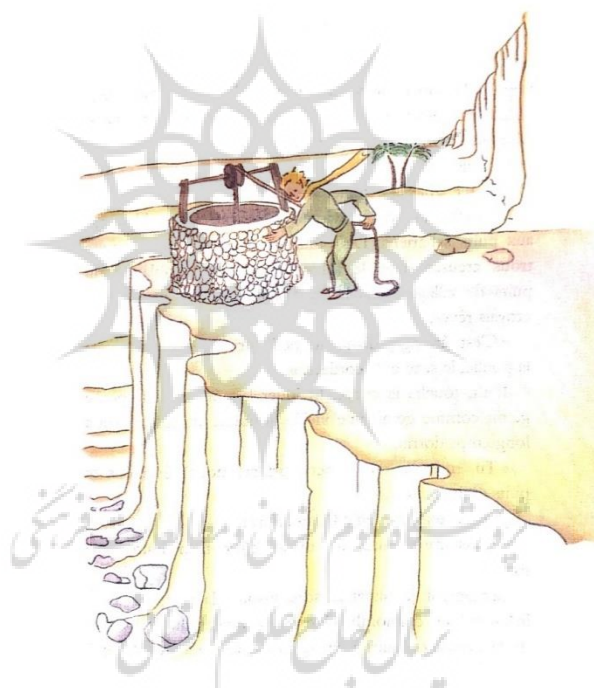


Les baobabs (Saint-Exupéry, 1999 : 251) ; Le renard (Saint-Exupéry, 1999 : 297)

Le dessin fut une passion constante de Saint-Exupéry tout au long de sa vie. Il avait également reçu une formation en cartographie lors de sa candidature à l'école navale dans sa jeunesse. Bien qu'il n'ait pas excellé dans cet art, il maîtrisait les paradigmes fondamentaux du dessin (Fraisie, 2014 :22-23). Il est donc clair que la transgression des règles de la perspective planimétrique résulte d'un choix délibéré. Merleau-Ponty souligne que, « les moyens d'expression de l'enfant, quand ils auront été repris délibérément par un artiste dans un vrai geste créateur, nous donneront au contraire la résonance secrète par laquelle notre finitude s'ouvre à l'être du monde et se fait poésie. » (Merleau-Ponty, 1969 : 209). Les illustrations du *Petit Prince* sont précisément le résultat de cette réappropriation des dessins enfantins par l'écrivain, et constituent une forme d'ouverture à l'existence du monde : le narrateur ne contemple pas les choses de manière détachée et ne les contraint pas aux règles du dessin pour les intégrer et les réduire de force sur le papier. Il exprime plutôt sa coexistence avec les choses, leur existence pour lui, faisant ainsi des dessins une expression spatiale empreinte de traces personnelles. Cette expression est suffisante pour susciter ce que Merleau-Ponty appelle une « la résonance secrète » : après avoir souligné les imperfections des dessins, le petit prince ajoute : « ça ira (...) les enfants savent. » (Saint-Exupéry, 1999 : 308). Les lecteurs, guidés par l'œuvre, transcendent les contraintes des paradigmes tels que la perspective et appréhendent les illustrations à la manière d'un enfant, parvenant ainsi à y trouver une résonance. Les lecteurs qui atteignent cette résonance comprennent également la phrase clé du petit prince : « Mais les yeux sont aveugles. Il faut chercher avec le cœur. » (Saint-Exupéry, 1999 :307). Que ce soit le narrateur qui appréhende son monde ou le lecteur qui interprète les dessins du narrateur, ce processus ne s'effectue pas par les « yeux », qui ne peuvent reconnaître la nature des choses qu'à l'aide de règles cognitives « objectives ». La véritable compréhension repose sur le « cœur », c'est-à-dire sur la capacité à être en présence de la chose avec un sentiment de proximité.

L'idée de « chercher avec le cœur » mise en évidence par les dessins enfantins, implique que la connaissance transcende les contraintes de la relation unidirectionnelle sujet-objet pour établir un lien intersubjectif. Cet établissement de liens constitue le noyau conceptuel qui traverse *Le Petit Prince* et imprègne l'œuvre entière de Saint-Exupéry. Si la réalisation de dessins enfantins nécessite que le sujet coexiste avec l'autre dans une proximité intime, les liens dans *Le Petit Prince* procèdent de la même logique. Dans l'histoire, le renard souligne que « On ne connaît que les choses que l'on apprivoise » (Saint-Exupéry, 1999 : 295), où « apprivoiser » signifie précisément établir un lien. La conviction du petit prince d'avoir été apprivoisé par une rose découle du fait que « C'est le temps que tu (le petit prince)

as perdu pour ta rose qui fait ta rose si importante. » (Saint-Exupéry, 1999 : 298). En d'autres termes, c'est la coexistence avec la rose qui permet l'établissement d'un lien significatif. Ainsi, la pratique des dessins enfantins équivaut à l'établissement de liens. Au début de son aventure, le narrateur prétend ne rien savoir dessiner car il n'a « apprivoisé » aucune chose, vivant tout seul (Saint-Exupéry, 1999 : 237). La rencontre avec le petit prince incite le narrateur à reprendre son crayon, ce qui représente précisément un effort pour renouer avec le monde. Cet effort confère à sa compréhension du monde une dimension spatiale : les choses ne se présentent plus uniquement sous un aspect plat et paradigmatique, mais acquièrent une signification tridimensionnelle à multiples facettes. Par exemple, avant de faire leurs adieux, le narrateur et le petit prince boivent de l'eau d'un puits dans le désert. Cette eau transcende sa simple fonction alimentaire : « bien autre chose qu'un aliment. Elle était née de la marche sous les étoiles, du chant de la poulie, de l'effort de mes bras. Elle était bonne pour le cœur, comme un cadeau. » (Saint-Exupéry, 1999 : 307). Parallèlement, le puits présenté dans l'illustration du livre dépasse la simple représentation d'un puits ordinaire : le désert qui s'étend, la poulie qui chante et le sourire du petit prince s'intègrent tous dans la narration visuelle :



(Saint-Exupéry, 1999 :305)

On peut donc considérer que l'acte de dessin du narrateur tout au long du *Petit Prince* constitue une pratique du thème de l'œuvre « chercher la vérité avec le cœur » et « établir des liens ». Les illustrations qui ponctuent l'ouvrage en sont la manifestation tangible. Ainsi, la narration illustrée de ce livre, ainsi que la forme de dessin enfantin adoptée par les illustrations, représentent la mise en application concrète du thème de l'œuvre par Saint-Exupéry lui-même, visant à présenter la vérité sincère qu'il a recherchée avec son cœur et à tenter d'établir des liens intimes avec le monde. Plus encore, au cours de la même période où il a achevé *Le Petit Prince*, l'engagement et le sacrifice de l'écrivain dans la Seconde Guerre mondiale en tant que pilote constituent également une mise en pratique du thème de l'œuvre. Merleau-Ponty souligne que, « il (Saint-Exupéry) se sent invulnérable parce qu'il est enfin dans les choses, qu'il a quitté son néant intérieur, et que, s'il meurt, ce sera en plein monde. » (Merleau-Ponty, 1966 :328).

CONCLUSION

L'utilisation des images comme vecteurs de narration est un phénomène de longue date, mais les illustrations jouent généralement le rôle de vecteurs d'information transparents. À cet égard, *Le Petit Prince* constitue une exception notable. Dans cette œuvre, les illustrations influencent profondément la narration par leur capacité d'expression simultanée, par l'interaction résultant de la lecture des images, et par l'exploration des dessins enfantins qui s'articule étroitement avec le thème central de l'œuvre. Les illustrations engendrent une spatialité difficile à créer avec le texte seul, cette spatialité pointe vers le cœur de la pensée philosophique de Saint-Exupéry : ordonner et classer les choses selon des paradigmes établis ne suffit pas pour en saisir l'essence. En effet, l'ordonnement et les classifications conduisent souvent à une réduction dimensionnelle des objets. En revanche, pour véritablement appréhender l'essence des choses, il faut la coexistence, l'interaction et l'intersubjectivité. Par conséquent, l'analyse de la fonction narrative des illustrations dans *Le Petit Prince* s'inscrit également dans une réflexion plus large sur la conception de l'espace chez Saint-Exupéry.

BIBLIOGRAPHIE

- [1] BARTHES, R. « Introduction à l'analyse structurale des récits ». Communications : Recherches sémiologiques L'analyse structurale du récit, volume 8, Seuil, 1966.
- [2] SAINT-EXUPÉRY, A. de. *Œuvres complètes Tome I*. Paris : Gallimard, 1994.
- [3] SAINT-EXUPÉRY, A. de. *Œuvres complètes Tome II*. Paris : Gallimard, 1999.
- [4] DREWERMANN, E. *L'Essentiel est invisible, Une lecture psychanalytique du Petit Prince*. Paris : Le Celf, 1994.
- [5] FRAISSE, T. *Antoine de Saint- Exupéry, l'oasis à conquérir*. Paris : Transboréal, 2014.
- [6] GENETTE, G. *Figures III*, Paris : Seuil, 1972.
- [7] LE HIR, G. *Saint-Exupéry ou la force des images*. Paris : Imago, 2002.
- [8] MERLEAU-PONTY, M. *La prose du monde*. Paris : Gallimard, 1969.
- [9] MERLEAU-PONTY, M. *Sens et non-sens*. Paris : Les Éditions Nagel, 1966.
- [10] ZORAN, G. « Towards a Theory of Space in Narrative ». Poetics Today. The Construction of Reality in Fiction, Volume 5, No. 2, 1984.