

Aliocha Wald Lasowski

POLITIQUE ET ESTHETIQUE DANS *L'ENFANCE D'UN CHEF* DE SARTRE

RELIEF 1 (1), 2007 – ISSN : 1873-5045. P28-49

<http://www.revue-relief.org>

URN:NBN:NL:UI:10-1-112980

Igitur, Utrecht Publishing & Archiving Services

© The author keeps the copyright of this article

L'enfance d'un chef n'accorde que peu d'importance aux formes politiques de la solidarité humaine ou encore de la simple communication avec autrui. Parce qu'elle privilégie, à l'origine du moins, l'individuel et le singulier, la fiction romanesque atteint au politique par une voie oblique : dans quelle mesure le petit roman de Sartre peut-il entrer en débat avec la politique ? On notera à ce propos que *L'enfance d'un chef* multiplie les références ponctuelles et indirectes aux hommes politiques français des années 1920 et 1930 : le petit roman mentionne Raymond Poincaré, président de la République ; Aristide Briand, président du Conseil, Édouard Herriot, ministre d'État du parti radical, Léon Blum, homme politique socialiste. L'entrée du personnage principal chez les camelots du Roi évoque Barrès et Maurras¹. Et c'est donc aujourd'hui, actuellement, qu'en quelque sorte ce contenu fait surface. Cela étant, *L'enfance d'un chef* n'est pas de ces œuvres qui prennent en compte directement une époque et un monde. S'y dessinerait plutôt en filigrane, entre les lignes du texte, une réflexion constituée sur les rapports sociaux et politiques de l'individuel et du collectif.

La nouvelle de Sartre, terminée en juillet 1938, inédite jusqu'à sa parution dans le recueil *Le Mur* en janvier 1939², est prise dans un double dispositif qui la porte tout entier vers sa fin : la démonstration philosophique et littéraire d'une part, la vision subjective et esthétique d'autre part, font d'abord écran à l'aspect proprement politique du

romanesque. A sa publication, le recueil *Le Mur* a reçu le prix du Roman populiste en avril 1940 : à travers posture de répulsion, rejet d'un humanisme grotesque, artifice de la nausée et dénégation du social, Sartre se réclame à bon droit de Louis-Ferdinand Céline. Si pourtant la pathologie du social se prévaut d'un imaginaire populiste, le visage de l'anti-héros nauséux et contingent Lucien Fleurier est bien celui de la France provinciale de l'immédiat avant-guerre.

L'enfance d'un chef se propose d'être, sous forme romanesque, un « laboratoire de l'existence », suivant l'expression de Julia Kristeva³ à travers une satire qui, à la manière du canular sartrien, est une critique de la société, impliquant rupture de ton, sentiment de dégradation, fragment inséré dans le récit et discours imitant les stéréotypes. Présentant la réalité quotidienne comme un spectacle grotesque, la satire, pratique fictionnelle et parodique, est dans son principe un développement du geste littéraire. L'inertie et la paresse du faible Lucien non seulement manifestent une parodie de la vie bourgeoise, mais aussi prolongent la philosophie sartrienne du désordre de la contingence et du monde.

Ce qui caractérise le style de Sartre dans *L'enfance d'un chef*, c'est sa capacité à dire plusieurs choses en une, échappant au tragique de la linéarité et à la succession romanesque.

LUCIEN FLEURIER : UN ANTI-HEROS

Il me dit qu'il a lu et fait lire à deux de ses collègues *L'enfance d'un chef*. "Ils m'ont dit : mais votre camarade est antisémite. Et je dois dire que si je ne te connaissais pas..."⁴

1. *Lucien Fleurier : portrait d'un « salaud »*

En suivant le récit ironique de l'enfance et de l'adolescence de son héros – qui emprunte des traits généraux à l'époque et à la situation historiques –, Sartre raconte dans *L'enfance d'un chef* l'apprentissage d'un « salaud », celui dont l'appartenance sociale à la classe dominante conditionne l'existence, celui pour qui le statut de « chef » demeure l'unique valeur. Dans une *Lettre au Castor*, Sartre note le 12 mai 1940 que « dans *Le mur* il n'y avait que des

salauds ». *Salaud*, ce terme familier apparaît pour la première fois dans *La Nausée* avec une majuscule d'antonomase et désigne celui qui renonce à sa liberté et qui oublie sa contingence pour faire coïncider son être avec son pure existence sociale : son appartenance à la société conditionne et détermine absolument sa vie. Le *Salaud* est donc par excellence le chef : celui qui a un être de droit, un être de la famille, un être de classe.

Le personnage de Lucien Fleurier, Sartre l'a certes inventé, mais « ce n'était pas très difficile, parce que de mon temps il y avait des tas de gens qui étaient comme ça », explique-t-il lors d'entretiens réalisés à l'occasion du film *Sartre par lui-même*, en 1972 :

Il s'agissait au fond d'expliquer pourquoi on était antisémite dans une première tentative, mais le personnage n'a de sympathique et de commun que le sentiment de sa contingence, seulement, il réagit comme un salaud, c'est-à-dire qu'il se crée immédiatement une attitude, des droits et tout ça. ⁵

De nouveau, en août 1974, Sartre définit comme « salauds » ceux qui « mettent leur liberté à se faire reconnaître comme bons par d'autres, alors qu'en réalité ils sont mauvais à cause de leur activité même », d'après l'entretien que Sartre accorde à Simone de Beauvoir⁶.

Sartre précise lors d'entretiens pour le film *Sartre par lui-même* en 1972 : « on ne doit pas être cet enfant ! [...] cette enfance ne ressemble pas à la mienne. » Dans « Matérialisme et Révolution », il précise cette idée en donnant de Lucien une définition générale :

Tout membre de la classe dominante est homme de droit divin. Né dans un milieu de chefs, il est persuadé dès son enfance qu'il est né pour commander. [...] Il y a une certaine fonction sociale qui l'attend dans l'avenir, dans laquelle il se coulera dès qu'il en aura l'âge et qui est comme la réalité métaphysique de son individu.

Sartre poursuit :

il existe parce qu'il a *le droit* d'exister. Ce caractère sacré du bourgeois pour le bourgeois, qui se manifeste par des cérémonies de *reconnaissance*, c'est ce qu'on nomme la dignité humaine. L'idéologie de la classe dirigeante est tout entière pénétrée par cette idée de dignité ⁷.

2. Lucien Fleurier : portrait d'un « chef »

L'enfance d'un chef apparaît comme le petit roman de formation d'un personnage négatif et bourgeois, Lucien Fleurier, futur chef d'industrie à travers lequel s'affirme la critique parodique de tous les conservatismes de l'époque. Si l'on en juge par un passage de *Situations II*, Lucien Fleurier correspond à un personnage que Sartre a véritablement rencontré :

J'ai connu vers 1924 un jeune homme de bonne famille, entiché de littérature et tout particulièrement des auteurs contemporains. Il se gorgea de la poésie des bars quand elle était à la mode, puis, à la mort de son père, reprit sagement l'usine familiale et le droit chemin. Il a épousé une riche héritière. Vers le moment qu'il se maria, il puisa dans ses lectures la formule qui devait justifier sa vie. "Il faut, m'écrivit-il un jour, faire comme tout le monde et n'être comme personne".⁸

Tel est Lucien Fleurier, dont l'ensemble des actes fonde une existence d'alibi, une conduite par approximation dont la morale semble tout droit établie d'après le modèle de *L'Ordre* (1929) de Marcel Arland, s'identifie à son père en conformité avec son milieu social.

Comme histoire de l'apprentissage politique qui conduit un jeune homme dans les rangs de l'Action française, *L'enfance d'un chef* laisse affleurer le contexte politique et l'environnement international de la France de l'entre-deux-guerres. On connaît le retentissement que donne au mot « chef », entre les deux guerres, la montée des extrémismes. Lucien, qui prépare dans les années 1920 le concours de l'École centrale au lycée Saint-Louis, découvre *Les Déracinés* de Maurice Barrès que lui prête son ami André Lemordant « Lucien trouva que Sturel lui ressemblait. "C'est pourtant vrai, se dit-il, je suis un déraciné" ». De nouveau, on offre à Lucien un caractère et un destin, « une méthode pour se définir et s'apprécier ». C'est donc vers le groupe des Camelots du roi que s'oriente Lucien : « L'inconscient plein d'odeurs agrestes dont Barrès lui faisait cadeau [...] il le trouverait à ses pieds [...] comme un humus nourrissant où Lucien puiserait la force de devenir un chef »⁹.

L'image du chef trouve sa puissance d'incarnation dans le fascisme, dont l'influence touche l'ensemble du continent européen : elle appartient à la mythologie culturelle de l'époque, à l'idéologie conquérante et guerrière

de la littérature des années 1930. Du point de vue de la composition générale, l'ensemble des nouvelles du *Mur* fait écho à un autre recueil de nouvelles, *La Comédie de Charleroi* de Pierre Drieu La Rochelle qui paraît en 1934. Dans *La Comédie de Charleroi*, Drieu écrit : « Qu'est-ce qui soudain jaillissait ? Un chef. Non seulement un homme, un chef. Un chef, c'est un homme à son plein ; l'homme qui donne et qui prend. J'étais un chef. »¹⁰. Drieu cherche une compensation à son angoisse et la trouve dans l'idéologie fasciste, qui promet une Europe forte, écrit-il dans *Le Jeune Européen*, capable, d'après *Socialisme fasciste*, de pallier les défaillances des démocraties. En 1934, Drieu se proclame fasciste. Il rapporte sa rencontre avec un jeune chef des Jeunesses hitlériennes en 1934 : « C'était là le regard de quelqu'un qui a souvent besoin de décider promptement du sens à donner à une nouvelle figure » écrit-il dans « Souvenir d'hier »¹¹. Le thème du chef obsède l'œuvre de Drieu. C'est ainsi qu'il publie en 1933 une pièce en quatre actes, *Le Chef*. Ce qui caractérise le chef, c'est qu'il est paré de toutes les qualités du guerrier. C'est un homme « droit, ferme ».

L'appel, la tentation, le rayonnement du mot « chef » sont encore présents lorsqu'en 1935 André Wurmser dénonce la montée du fascisme dans *Les Croix de feu, leur chef, leur programme* pour le Comité de vigilance des intellectuels antifascistes. En 1937, Albert Bessières publie *L'Évangile du chef*, qui défend un catholicisme social et paternaliste : « le chef d'industrie, l'ingénieur [...] aimera ses ouvriers, saura montrer qu'il s'intéresse à leur sort et qu'il les comprend. » Le chapitre intitulé « L'exercice du commandement dans l'industrie et le commerce » du livre de Bessières rappelle les séjours champêtres de Lucien à Férolles et le caricatural Monsieur Fleurier.

3. Lucien Fleurier : portrait d'un « antisémite »

L'enfance d'un chef fait sur un autre point écho à la vie politique française de l'époque : le 6 avril 1938, on crie « Mort aux juifs » en pleine Chambre des députés. Lucien dans l'Université entend son camarade Rémy crier « La France aux Français ». En 1909, le président du Conseil Aristide Briand est giflé par un jeune camelot, Lucien Lacour. La ressemblance est flagrante avec « Lucien Fleurier, un nom de paysan, un nom bien français »¹². La

« fureur sacrée » et la « lame d'acier » de l'antisémitisme de Lucien font de ce personnage un anti-Sartre, comme l'évoque *Les Mots* : « Je ne suis pas un chef ni n'aspire à le devenir. Commander, obéir, c'est tout un. De ma vie, je n'ai donné d'ordre sans faire rire. »¹³

Sartre donne un entretien à Arnold Mandel au cours de l'été 1939 pour la *Revue juive de Genève*. En décembre 1945, il publie le « Portrait de l'antisémite » dans *Les Temps modernes*, première partie des *Réflexions sur la question juive* qui paraît en 1946. L'antisémite ressemble à Fleurier : si Lucien se demande sans cesse « avec angoisse : “Mais qu'est-ce que je vais devenir ?” », l'antisémite « fuit la responsabilité comme il fuit sa propre conscience », et « choisit l'irréparable par peur de sa liberté, la médiocrité par peur de la solitude ». Si Lucien, « en serrant les poings » prononce à plusieurs reprises la phrase « Oh ! Ce que je les hais ! Ce que je hais les juifs ! », Sartre écrit dans les *Réflexions* : « Cette phrase “Je hais les Juifs”, est de celles qu'on prononce en groupe ; en la prononçant on se rattache à une tradition et à une communauté : celle des médiocres. » Lorsque Lucien imagine son avenir : « “Je me marierai jeune”. Il se dit aussi qu'il aurait beaucoup d'enfants. », Sartre réplique : « Un homme peut être bon père et bon mari, citoyen zélé, fin lettré, philanthrope et d'autre part antisémite. »

Dans *L'enfance d'un chef*, « Lucien, pour la seconde fois, se sentit plein de respect pour lui-même ». Si « en face du Juif l'antisémite se réalise comme sujet de droit » écrit Sartre dans les *Réflexions*, « si tous les Israélites étaient exterminés comme il le souhaite [...] il perdrait le sentiment de ses droits sur son pays puisque personne ne les lui contesterait plus ». De même, Lucien « murmura : “J'ai des droits !” ». Et « Lucien, justement, c'était ça : un énorme bouquet de responsabilités et de droits. »¹⁴ Lucien incarne cet antisémitisme :

L'antisémitisme a gardé quelque chose de sacrifices humains. Il présente en outre un avantage sérieux pour ceux qui connaissent inconsistance et ennui : il leur permet de se donner les dehors de la passion et de confondre celle-ci avec la personnalité.

Lucien est enfin le portrait du « vieux cousin Jules » cité par Sartre dans *Réflexions sur la question juive* : « celui qui venait dîner dans sa famille et de

qui l'on disait avec un certain air : "Jules ne peut pas souffrir les Anglais." » On ne dit rien d'autre sur le cousin Jules, imposteur qui ne peut que feindre d'« entrer dans une grande colère », de « se sentir exister pendant un moment ; tout le monde était content. »¹⁵

Le futur Lucien se retrouve dans la description du collaborateur du nazisme pendant l'Occupation). C'est le destin que Lucien suivrait :

Issu de la bourgeoisie, le collaborateur se retournait contre elle. [...] La collaboration est un fait de désintégration, [...]. C'est sur la conception d'un ordre rigoureux qu'ils étayaient leur indiscipline et leur violence [...] La liberté anarchique dont ils jouissaient, ils ne l'ont jamais assumée, ils poursuivaient le rêve d'une société autoritaire où ils pourraient s'intégrer et se fondre.¹⁶

De l'indifférence politique a la rencontre avec l'histoire

Le jeune Lucien commence par le surréalisme et finit par l'action française [...]. C'est l'art de Sartre de raconter dans le détail, de suivre le mouvement monotone de ses créatures dérisoires. Il décrit, suggère peu, mais suit patiemment ses personnages et n'attache d'importance qu'aux plus futiles de leurs actes.¹⁷

1. L'anarchisme sartrien d'avant-guerre

« Avant la guerre, écrit Sartre dans *Autoportrait à soixante-dix ans*, je me considérais simplement comme un individu, je ne voyais pas du tout le lien qu'il y avait entre mon existence individuelle et la société dans laquelle je vivais. »¹⁸ Sartre est alors à la recherche de l'œuvre absolue. En mai 1937, « tout se mit à me sourire » écrit-t-il dans *Les Carnets de la drôle de guerre* (1940) : son roman *La Nausée*, dédié « Au Castor », est accepté par les Éditions Gallimard, publié en avril 1938, et salué par *Les Nouvelles Littéraires* comme « l'une des œuvres marquantes de notre époque ». *La Nausée* révèle une attitude profondément critique à l'égard de la société, de sa morale, de ses hypocrisies et de sa domination sociale, mais qui n'a rien d'une opposition politique. En montrant que la bourgeoisie ignore la gratuité de l'existence et s'abandonne à la « mauvaise foi » et à l'« esprit de sérieux » en jouant la comédie sociale, il s'agit plutôt pour Sartre d'une répulsion psychologique et morale, derrière laquelle se cache un certain nihilisme.

Sartre se souvient de la leçon de Céline lorsqu'il choisit une phrase extraite de son roman *L'Église* : « C'est un garçon sans importance collective, c'est tout juste un individu » comme épigraphe à *La nausée*, et en poussant dans cet anti-roman une logique d'épuisement et de déchéance.

Ainsi, dans les années 1920-1930, Sartre manifeste un désintérêt pour la politique, un détachement pour le débat civique. Son apolitisme et son indifférence sont manifestes lors de son séjour d'études à Berlin en 1933-1934 afin de mieux connaître la phénoménologie du philosophe allemand Edmond Husserl. Vingt-cinq ans plus tard, après la mort de Merleau-Ponty, Sartre dira : « je regrettai, moi, mon anarchisme d'avant-guerre »¹⁹.

L'engagement de Sartre est donc précédé de longues années d'abstinence et de somnolence politiques. Individualiste et libertaire avant guerre, indifférent aux événements politiques, le jeune Sartre ne trouve guère d'intérêt au débat civique, ce qui pose nécessairement la question du réveil et de sa date. En 1976, Sartre dit : « J'étais anarchiste sans le savoir quand j'écrivais *La Nausée* »²⁰. A travers une perception nauséuse de la condition humaine et une vision démystificatrice d'un ordre bourgeois à subvertir, le rapport de Sartre à l'Histoire est placé progressivement sous le signe du sommeil, de la torpeur puis d'un réveil lent et timide.

Au contraire de Raymond Aron qui profite de son séjour décisif en Allemagne entre 1930 et 1933 pour parfaire son « éducation politique »²¹ ; à l'opposé de Maurice de Gandillac qui, pensionnaire à l'Institut français de Berlin en 1935, écrit le 17 mars une lettre à Emmanuel Mounier pour *Esprit*, lui faisant part de ses inquiétudes face au réarmement allemand et devant la violation par Hitler des clauses militaires du traité de Versailles ; Sartre, de son côté, ne semble préoccupé que de poursuivre pour son propre compte un travail d'élaboration spéculative : il fait son « entrée en phénoménologie », suivant la formule de Jean-Toussaint Desanti²², cherchant à dégager trois impasses chez Husserl : l'égologie, l'intersubjectivité et la temporalité. Retiré et ailleurs, loin des inquiétudes et des préoccupations de son temps, Sartre vient à Berlin pour réfléchir sur « les rapports du psychique avec le physiologique en général »²³. Sartre revendique même cette indifférence aux événements de son temps lorsque, six ans plus tard, dans ses carnets : « J'eus des vacances d'un an à Berlin, j'y retrouvai l'irresponsabilité de la jeunesse »²⁴.

En février 1934 éclate l'affaire Stavisky à la même époque en France : suicide ou crime d'un homme d'affaires influent, protégé par de nombreux membres du gouvernement. L'ampleur des fraudes mises au jour suscite la réaction violente des ligues, ces mouvements politiques d'extrême droite parmi lesquels on trouve un groupe d'anciens combattants : les Croix de Feu du lieutenant-colonel de La Roque, mais aussi les agitateurs monarchistes de l'Action française, la faction des Jeunesses patriotes fondée en 1924 par Pierre Taittinger, conseiller municipal de Paris, et la milice de Solidarité française soutenue par le parfumeur François Coty. À ce sujet, Simone de Beauvoir précise dans *La Force de l'âge* que « le recrutement des Croix de Feu s'amplifiait. Ils cherchaient, par-delà les frontières, l'appui du fascisme italien »²⁵. Le 6 février 1934, à la suite d'un gigantesque rassemblement, plusieurs milliers de manifestants armés marchent sur le Palais-Bourbon. Les affrontements avec la garde mobile font dix-sept morts. Le 9 février, la contre-manifestation à laquelle appellent les forces de gauche, socialistes et communistes, laisse à son tour neuf morts sur le pavé.

Alors que les militants de gauche s'organisent pour faire obstacle à la droite, un mystérieux mouvement politique voit le jour après ces journées d'émeute. De son vrai nom CSAR (Comité secret d'action révolutionnaire), surnommée la « Cagoule » par la presse, cette association secrète d'anciens royalistes et de ligueurs d'extrême droite se montre très active à partir de 1935. Son objectif est de renverser « la gueuse » : c'est ainsi que les Cagouleurs désignent la République.

À gauche, cependant, paraît le 5 mars 1934 le manifeste « Aux travailleurs », fondateur du Comité d'action antifasciste et de vigilance, qui deviendra bientôt le Comité de vigilance des intellectuels antifascistes (CVIA). Le texte est signé par l'ethnologue socialiste Paul Rivet, professeur au Muséum d'histoire naturelle, le philosophe radicalisant Alain, ancien professeur au lycée Henri-IV, et le compagnon de route du parti communiste Paul Langevin, physicien et professeur au Collège de France. Dès le mois de mai, le manifeste est signé par deux mille trois cents intellectuels. À la fin de 1934, le CVIA revendique six mille membres. Ce soutien des intellectuels se poursuit dans le Rassemblement populaire et pour le pouvoir politique issu des élections législatives d'avril-mai 1936. L'Association des écrivains et artistes révolutionnaires (AEAR) créée par

Paul Vaillant-Couturier, aussi bien que la revue *Commune*, animée dès sa création en 1933 par Louis Aragon et Paul Nizan (1905-1940), participent alors pleinement au nouvel élan.

« Nous assistions avec enthousiasme au triomphe du front populaire », se souvient Simone de Beauvoir, dans *La Force de l'âge*, qui précise aussitôt : « Sartre n'avait pas voté ». Sartre, en effet, revenu d'Allemagne à l'été 1934, se tient à l'écart de la scène politique : il ne participe pas au soutien des intellectuels au Rassemblement populaire et ne s'engage pas au CVIA. Absence de communion et de sympathie pour les enjeux, impassibilité devant les secousses et les soubresauts de l'Histoire ; Sartre semble marquer sa volonté de rester sur son quant-à-soi.

Nous comptions sur le Front populaire, à l'extérieur pour sauver la paix, à l'intérieur pour amorcer le mouvement qui aboutirait un jour à un véritable socialisme. Nous prenions à cœur, Sartre et moi, son triomphe ; cependant, notre individualisme freinait notre "progressisme" et nous gardions l'attitude qui, le 14 juillet 1935, nous avait cantonnés dans le rôle de témoins.²⁶

2. *La tentation de l'Histoire*

La guerre civile espagnole (18 juillet 1936-1^{er} avril 1939) constitue le premier rendez-vous important de Sartre avec l'histoire. « Nous plongeâmes dans le drame qui pendant deux ans et demi domina toute notre vie : la guerre d'Espagne », écrit Simone de Beauvoir dans *La Force de l'âge*.²⁷ En février 1937, après les bombardements effectués par la légion Condor, le *Manifeste des intellectuels français* proteste contre ce qui apparaît au grand jour comme une véritable guerre d'extermination. En juillet, peu après l'accrochage de l'œuvre de Picasso à l'Exposition internationale, Jean Paulhan publie la nouvelle de Sartre, « Le mur », dans le numéro de la *Nouvelle Revue française* où paraît également l'article de Jacques Maritain, bouleversé par l'anéantissement de Guernica, « De la guerre sainte ».

« Si chaque phrase écrite ne résonne pas à tous les niveaux de la société, elle ne signifie rien » écrira Sartre plus tard en 1972 dans *Situations IX*. Dans le contexte de l'environnement international de la France de l'entre-deux-guerres, *L'enfance d'un chef* annonce une nouvelle direction pour l'écrivain : les prémisses de l'engagement et la rupture dans l'écriture

romanesque. Les années 1938-1939 marquent un tournant dans son parcours :

À partir de 1930, la crise mondiale, l'avènement du nazisme, les événements de Chine, la guerre d'Espagne, nous ouvrirent les yeux ; il nous parut que le sol allait manquer sous nos pas et [...] nous nous sentîmes brusquement *situés* : il y avait une aventure collective qui se dessinait dans l'avenir et qui serait *notre* aventure. [...] Puisque nous étions situés, les seuls romans que nous pussions songer à écrire étaient des romans de *situation*, sans narrateurs internes ni témoins tout-connaissants ; bref, il nous fallait, si nous voulions rendre compte de notre époque, faire passer la technique romanesque de la mécanique newtonienne à la relativité généralisée.²⁸

Dans *L'enfance d'un chef*, Lucien Fleurier prépare dans les années vingt le concours de l'Ecole centrale au lycée Saint-Louis et la nouvelle est en effet le récit d'un apprentissage politique qui conduit le jeune homme depuis le surréalisme jusque dans les rangs de l'Action française. « L'enfance d'un chef », seule nouvelle du *Mur* à avoir été rédigée après la parution de *La nausée*, marque une nette évolution : non seulement le héros est placé dans un contexte social et historique précis, celui de l'entre-deux-guerres ; mais de plus il n'est plus une conscience « phénoménologique » passive, comme l'étaient Roquentin dans *La nausée* et les personnages des autres nouvelles, mais devient le sujet d'une histoire et de l'Histoire. La nausée existentielle cède la place aux romans de situation historique et politique. Dans un article écrit en août 1938, on aperçoit cette tendance de Sartre à faire place au social, à représenter la relation entre l'individuel et le collectif et à mettre en œuvre une coïncidence entre existence individuelle et histoire politique : « la vacillante conscience individuelle flanche et se dilue dans la conscience collective »²⁹.

S'il est difficile de dégager dans *L'enfance d'un chef* une « position politique nette »³⁰, Sartre abandonne malgré tout dans son récit le mythe de l'homme seul, isolé et « témoin de la vaine agitation du monde »³¹ pour la posture de l'intellectuel. « En 1939, mon existence a basculé d'une manière radicale : l'Histoire m'a saisie pour ne plus me lâcher ; d'autre part, je m'engageai à fond et à jamais dans la littérature. » Cette réflexion de Simone de Beauvoir³² s'applique également à Sartre qui confie de son côté :

« la guerre a vraiment divisé ma vie en deux ». En effet, cette rupture explique la deuxième partie de la vie de Sartre. D'après Jean-François Sirinelli,

le fait d'avoir d'abord été une sorte d'intellectuel amphibie, imperméable à cette Histoire en train de s'accomplir, l'a peut-être conduit à compenser par la suite ce déficit initial par une manière d'intégrisme : non seulement l'Histoire existe, mais elle a un sens, ou des lois, et le rôle de l'intellectuel est d'aider un processus historique qui, de toute façon, s'accomplira.³³

Subjectivité réelle et subjectivité imaginaire

Autour du port fortifié, dans les rues à arcades, nous discutons du sort de L'enfance d'un chef qu'il était en train d'écrire. Il se demandait si le récit ne pouvait pas s'arrêter à l'endroit où il s'achève en effet, quand Lucien émerge de l'adolescence ; moi je trouvais qu'il fallait le continuer, sinon le lecteur resterait sur sa faim. Je pense à présent que j'avais tort.³⁴

1. L'étrangeté du quotidien

La littérature est pour Sartre une mise en danger de soi, dans une épreuve de communication complexe et détournée avec les autres et d'affrontement avec l'étrangeté du monde. La lucidité de l'écrivain reconnaît l'impossibilité de faire une peinture impartiale de la société et de la condition humaine. Le réalisme subjectif dans *L'enfance d'un chef* fournit une vision déformée de la réalité, en rupture avec le réalisme romanesque du 19^e siècle, selon lequel il existe une réalité indépendante du regard. La focalisation interne laisse aussi planer le doute sur la véracité des événements rapportés.

Plus précisément, le monologue intérieur de Lucien Fleurier, tout au long du récit, répond à des impératifs poétiques et esthétiques et indique l'ensemble des productions psychiques verbales non extériorisées mais présentes dans l'énonciation : cette rumination constitue une subjectivité première dans la narration, et réduit le réel livré au lecteur à la somme des représentations de la conscience sans objectivité. La technique sartrienne qui consiste à nous révéler sans intermédiaire la conscience du personnage n'enferme pas le lecteur, mais au contraire lui livre la tension interne qui

traverse Lucien. Puisque celui-ci se confond avec la multiplicité des autres consciences collectives ou individuelles qui l'habitent, avoir recours à la représentation de la vie intérieure de Lucien non seulement assure la cohérence du texte fictionnel, mais est également une ouverture sur le monde, certes étrange et parfois magique, vu à travers le regard subjectif du jeune Lucien qui nécessite un recodage.

Le personnage principal est un être dont la subjectivité est embrouillée et contradictoire. Les appréciations qu'il porte sur le monde ne peuvent pas se décider du dedans de sa conscience qui est toujours sujette aux changements extérieurs. Il exprime sans cesse doutes, attentes, inachèvement. Ses projets, actes et passions suivent, dans ce délaissement, l'incertitude et les risques du présent, ce qui introduit un effet fantastique dans l'esprit du lecteur,

incertain de l'incertitude même des héros, dit Sartre, inquiet de leur inquiétude, débordé par leur présent, pliant sous le poids de leur avenir, investi par leurs perceptions et par leurs sentiments comme par de hautes falaises insurmontables, qu'il sente enfin que chacune de leurs humeurs, que chaque mouvement de leur esprit enferment l'humanité entière.³⁵

Ainsi le récit dans *L'enfance d'un chef* suit le point de vue de Lucien, mais avec un décalage d'étrangeté dissonante : la découverte de la contingence se présente comme une enquête fantastique au sein même de la banalité quotidienne, une façon d'instaurer un climat d'angoisse, de doute et de trouble. Il s'agit pour Sartre de rendre à l'événement toute sa valeur, au quotidien toute sa part d'inconnu et d'incompréhension.

Dans *La Transcendance de l'ego*, Sartre reprend et commente la formule d'Arthur Rimbaud (1854-1891) dans la *Lettre du voyant*, « Je est un autre ». Le principe d'altérité donne une place au langage intérieur comme phénomène relationnel. Rimbaud est le fil directeur de la relation de Lucien avec son maître et modèle, le poète surréaliste Bergère : « Avez-vous lu Rimbaud ? » lui demande-t-il, « Bergère lui parlait souvent de Rimbaud et du "dérèglement systématique de tous les sens" [...] il lui prêta *Les Illuminations* », « La pédérastie de Rimbaud, c'est le dérèglement premier et génial de sa sensibilité. » Dans la relation érotique entre Bergère et Lucien,

le jeune homme joue le rôle de Rimbaud : « Il fit découvrir à Lucien son propre corps et lui expliqua la beauté âpre et pathétique de la jeunesse : “Vous êtes Rimbaud, lui disait-il” ». Si donc pour Lucien, c’est le regard d’autrui qui le définit, l’expression intériorisée de l’identification, c’est le discours intérieur ; Lucien y a constamment recours pour se poser face à lui-même comme s’il était sous le regard d’autrui : « “je suis Rimbaud” pensait-il, le soir, en ôtant ses vêtements avec des gestes pleins de douceur et il commençait à croire qu’il aurait la vie brève et tragique d’une fleur trop belle »³⁶.

2. Réalisme et populisme

En automne 1938, le Goncourt récompense *L’Araignée* de Henri Troyat, déjà lauréat du prix populiste en 1936 pour *Faux Jour*. En novembre 1939, le Goncourt couronne Philippe Hériat pour *Les Enfants gâtés*, et le prix du roman de l’Académie française est attribué à Antoine de Saint-Exupéry pour *Terre des hommes*. Sartre, qui dédaigne les prix, accepte ce lot de consolation qu’est le prix du roman populiste. Il en donne la raison le 12 mars 1940 : « Qu’importent les étiquettes ; nous avons besoin d’argent. ». « Ainsi le cynisme masque un goût louche pour la consécration »³⁷. Que signifie le terme « populiste » que Sartre accepte de porter, par jeu et par provocation ? L’école littéraire populiste est fondée par le « Plaidoyer pour le naturalisme » (1929) d’André Thérive et le « Manifeste du roman populiste » (1931) de Léon Lemonnier. Ce courant veut « en finir avec les personnages du beau monde », avec la « littérature bourgeoise ». C’est l’œuvre de Henri Poulaille, auteur de nombreux romans prolétaires et anarchistes, *Le Pain quotidien* (1931), *Les Damnés de la terre* (1935), *Pain de soldat* (1937).

Dans le roman populiste, « il faut peindre les petites gens, les gens médiocres qui sont la masse de la société et dont la vie, elle aussi, compte des drames. » Montrer « la pittoresque rudesse de la vie » demande « de la hardiesse dans le choix des sujets : ne pas fuir un certain cynisme et une certaine trivialité. » En 1931, le premier prix du roman populiste revient à Eugène Dabit pour *Hôtel du Nord*, dont Henri Jeanson adapte le scénario en 1938 pour le film de Marcel Carné. La romancière et fondatrice du prix du

roman populiste Antonine Coulet-Tessier privilégie l'image pittoresque et stéréotypée du réalisme social puisqu'il s'agit, pour elle, de récompenser une œuvre qui « préfère les gens du peuple comme personnages et les milieux populaires comme décors à condition qu'il s'en dégage une authentique humanité ».

Associant narration réaliste et description naturaliste, l'œuvre de Sartre touche au populisme, déjà présent dans *La Nausée*, qui parodie les modèles littéraires et scolaires, « ces récits préfabriqués » (*Les Mots*), qui montre de l'humanité ses tramways, ses hôtels, ses voyageurs de commerce. *L'enfance d'un chef* présente des existences humbles, des documents « bruts », exhibe avec humanisme une écriture de la « tendresse humaine vraie » sur fond de désenchantement et de perte d'illusion que revendique la charte du prix populiste. Hallucination du réel, imaginaire provoquant du sale, univers du sordide, poétique du visqueux, esthétique du gluant, il y a dans *L'enfance d'un chef* une certaine familiarité obscène, par exemple lorsque Mme Fleurier « tendait son ample poitrine vers M. l'abbé »³⁸. Lucien est peint comme englouti dans le réel, ce qui suscite dégoût et répugnance du féminin lors de la toilette de la bonne, Germaine. État d'excitation, d'ennui, de rage, d'exaspération, de révolte : le sens de l'existence finie est ressenti, le vide des petites choses est montré, éclat immédiat et bref d'une plante, simple irritation furtive d'un animal, scintillement et agacement devant un objet.

Sartre veut faire sentir l'éventuelle authenticité du projet du héros, tout au moins la réaction obstinée et maladroite de sa conscience en acte, suivre son périple qui commence déjà par la fin, l'issue impossible d'une quête de sens, du heurt et du tracé qui frappent Lucien Fleurier

Temps de la peinture et temps de la musique

Lucien Fleurier est le plus près de sentir qu'il existe mais il ne le veut pas, il s'évade, il se réfugie dans la contemplation de ses droits : car les droits n'existent pas, ils doivent être. En vain.³⁹

1. Peindre le ciel

Aquatique ou céleste, froide ou verticale, de fond ou d'horizon, de perversion ou de dissolution, la couleur bleue est poétique, dans l'effusion lyrique ou la distance glaciale.

D'après le philosophe allemand et critique d'art Walter Benjamin, le bleu est « la couleur des idées » (*Pour l'esthétique*) ; de son côté, le psychanalyste Carl Gustav Jung évoque le « bleu de la nuit, de la clarté et de l'eau » à propos de la période bleue de Picasso. Bleu de l'oubli ou bleu de l'ombre. L'humeur bleue est sombre, sourde et voilée.

Dans *L'enfance d'un chef*, la multiplication de cette couleur dominante tout au long du texte provoque le rire : « longue robe bleue » ; « violettes que maman portait à son corsage » ; « petite lampe bleue » ; « nuit sombre et bleue » ; « il y avait une grosse mouche bleue qui bourdonnait : c'était une mouche à caca » ; « on avait écrit au crayon bleu » ; « même écriture bleue » ; « robe bleue » ; « petite veine bleue » ; sur les murs, entre deux rangs de losange, « il y avait un petit carré violet » ; « "Est-ce que cet agent pourrait m'exciter ?" Il fixait le pantalon bleu de l'agent, il imaginait des cuisses musculeuses et velues » ; « grands yeux bleus » de Berthe⁴⁰. Quelle est alors la signification de la couleur bleue ? D'une part, elle rappelle le nationalisme et l'une des couleurs du drapeau national. D'autre part, le bleu est, d'après le critique Serge Doubrovsky, l'emblème d'« une sexualité féminine et fade ».

Sartre, qui a rencontré Alberto Giacometti, Wols, André Masson, Calder, Henri Cartier-Bresson, Marcel Duchamp en 1945 à New York alors qu'il était envoyé spécial du *Figaro*, évoque dans « Cœxistences », sa préface à l'exposition de Paul Rebeyrolle, les toiles de la série des « Évasions manquées » qui illustrent le lyrisme des couleurs, la nudité des matières, le thème du corps maltraité et supplicié, l'importance du bleu de Prusse au fond du tableau « Dépouilles, II » (1981). De plus, le tableau « Le Mépris II »

(1983) représente un acte de violence, un voleur en train d'uriner sur une femme à terre, proche de la violence des camelots ou de Lucien. L'œuvre d'art nous confronte à l'inacceptable. Rebeyrolle peint « pour nous faire voir le monde quotidien, et peu supportable où nous vivons », écrit Sartre. Son œuvre exprime une « violence gaie et mortelle ». Le bleu, c'est, dans l'œuvre de Rebeyrolle, « la couleur des choses enragées ». On dirait un génial bricoleur en colère qui se met tout entier dans ces toiles : horreur, poésie et contestation. « Devant le constat d'une réalité atroce, souvent dépourvue de sens, écrit Sartre, la peinture elle-même sous la brosse enragée du peintre saigne et éclabousse. » Les tableaux du peintre Rebeyrolle marquent la « vision furieuse de la violence dans son effroyable dénuement »⁴¹.

Le bleu est une couleur très présente également dans *La Nausée* : « sa chemise de coton bleu se détache joyeusement sur un mur chocolat. Ça aussi ça donne la nausée »; « le dancing est appelé "la Grotte bleue" » ; un phonographe y joue un morceau intitulé « *Blue Sky* »; « le ciel était d'un bleu pâle »⁴².

Qu'il s'agisse des couleurs d'un tableau, d'une situation romanesque, d'un mot ou image poétiques, les analyses concrètes des œuvres d'art par Sartre mettent en évidence la dimension de sens incarné, le débordement du surgissement créateur et du regard.

2. Répéter la chanson

Dans *L'enfance d'un chef*, Sartre mentionne des chansons d'insouciance, de camaraderie, de liberté, mais aussi de rage, de violence, de haine, de moquerie. La chansonnette récurrente de Lucien, *L'artilleur de Metz*, est une fugue, une fuite, une sortie. Elle esquisse l'image d'une fuite impossible, à chaque fois obturée, finalement ceinte par l'enclos. Échappée par la chanson, topologie musicale du retour sur soi, c'est d'un tel agencement que procède la claustration de *L'enfance d'un chef*.

Autour de Lucien, la campagne était extraordinairement tranquille et molle, inhumaine : il semblait qu'elle se faisait toute petite et retenait son souffle pour ne pas le déranger. "Quand l'artilleur de Metz revint en garnison..." Le son s'éteignit sur ses lèvres : Lucien était seul, sans ombre, sans écho, au milieu de cette nature trop discrète, qui ne pesait pas.

Cette fanfaronnade ainsi que la chanson du « piston » font retour à plusieurs reprises dans *L'enfance d'un chef* : avec Costil et Winckelmann, Lucien apprend ses premières chansons de camaraderie, le *De profundis Morpionibus* et *l'Artilleur de Metz*. Au lycée Saint-Louis, Lucien chante avec fierté « C'est le piston qui fait marcher les machines / C'est le piston qui fait marcher les wagons... » ; le poème de Berliac évoque Caruso, un célèbre ténor d'opéra italien ; au gramophone, « Lucien entendit la voix de Sophie Tucker et celle d'Al Johnson » ; chanson d'ivresse, avant la nuit d'angoisse et d'amour avec Bergère, Lucien « chanta *l'Artilleur de Metz* et le *De Profundis Morpionibus* » ; retrouvant ses anciens camarades à Férolles, Lucien, Hébrard et Winckelmann, ils « chantèrent *l'Artilleur de Metz* à trois voix » ; puis, perdu dans une « lande grisâtre », où « personne ne l'entendait », Lucien ressent le silence : « c'était du néant »⁴³.

Le *De profundis morpionibus* et *L'artilleur de Metz* sont deux chansons étudiantes connues de Sartre, grand amateur de chansons : dans *Les mots*, il est fait référence à une célèbre chanson de Jacques Brel publiée en 1962 dans laquelle le chanteur se moque du latin de ses jeunes années sur un air de tango. De plus, une autre chanson, *Si tu t'imagines...*, texte de Raymond Queneau immortalisé par Juliette Gréco, fait l'objet d'une citation dans *Les mots*. Il existe en 1930 une chanson sur les conditions de vie des jeunes étudiants que parfois Sartre se plaisait à chanter. Simone de Beauvoir évoque dans *La Force de l'âge* cette chanson adaptée d'un célèbre air de marin : « Au temps où Sartre était étudiant, on y chantait une très jolie complainte sur le triste sort réservé aux élèves. » Les derniers vers rappellent, avec toute l'ironie narrative de *L'enfance d'un chef*, le récit de Lucien Fleurier : « Il faut qu'tu sois comme ton père / Mon petit homme, mon p'tit / Car c'est c'qu'on a d'mieux à faire / Quand on a d'l'esprit, dame oui ! »⁴⁴.

Il faut évoquer à ce sujet la place et l'importance de la musique pour la famille de Sartre : les Schweitzer étaient facteurs d'orgue par mission héréditaire. Charles Schweitzer avait composé avec Louis et Albert, un livre sur Jean-Sébastien Bach. Également la chanson dans *La Nausée*, *Some of these days*, air de jazz qui fournit un modèle aux désirs esthétiques du personnage principal, Roquentin : « Dans le bref silence qui suit, je sens

fortement que ça y est, que quelque chose est arrivé. Silence. “*Some of these day / You’ll miss me honey !*” ce qui vient d’arriver, c’est que la Nausée a disparu.” »⁴⁵. Cette chanson est une allusion ironique à la petite phrase de Vinteuil dans l’œuvre de Marcel Proust.

L’air de jazz chanté dans *La Nausée* est un ragtime dont les paroles et la mélodie sont composées en 1910 par Shelton Brooks et interprétées par la chanteuse juive Sophie Tucker que, dans *L’enfance d’un chef*, Lucien et Berliac écoutent au gramophone⁴⁶. Le déguisement et le travestissement font partie de l’esthétique de la chanson : Sophie Tucker et Al Johnson ont l’habitude au début de leur carrière de se grimer et de se noircir le visage. De plus, à la fin du XIX^e siècle, « rocantin » désigne une chanson composée de fragments de chansons, marquant ainsi le changement de rythme gratuit et dispersé. *L’enfance d’un chef* apparaît tout entier comme un rocantin, récit fait comme un patchwork d’autres textes, citations, véridiques ou truquées, de clichés romanesques.

Tout au long de son œuvre de fiction, Sartre développe des motifs rythmiques et romanesques, comme répétés, en écho, d’un récit à l’autre.

S’il faut se garder des reconstitutions historiques, des filiations idéologiques et des généalogies littéraires, il n’en demeure pas moins que *L’enfance d’un chef* marque un tournant décisif et durable dans l’œuvre de Sartre et ne participe pas d’un mythe de l’engagement forgé après coup.

Parodie du roman d’enfance, analyse de l’origine d’une névrose, *L’enfance d’un chef* constitue la démystification ironique d’une conduite de « mauvaise foi » à travers l’histoire d’une subjectivité individuelle : « Quand j’ai décidé d’écrire des nouvelles, j’avais remarqué que les mots purs laissaient échapper le sens des rues, des paysages [...] j’avais compris qu’il fallait présenter le sens encore adhérent aux choses, [...] le mieux était d’unir ces choses hétéroclites par une action très brève » écrit-il dans ses *Carnets de la drôle de guerre*.

En faisant se croiser des thèmes communs, *L’enfance d’un chef* compose une écriture musicale alternant fuite et enfermement, une *commedia dell’arte*. De l’italien *novella* (XV^e siècle), la nouvelle est un « récit court ». Sartre en fait un texte riche, ambigu et pluriel, à valeur esthétique, morale et philosophique : nouvelle plurielle et polysémique, *L’enfance d’un*

chef se développe à travers une grande série de procédés romanesques. La variété des thèmes critiques et idéologiques, la multiplication des références historiques et sociales, la diversité des allusions politiques et esthétiques qui s’y croisent, font de *L’enfance d’un chef* un récit étonnant, dérangeant, parfaitement abouti qui, à travers une écriture parodique dissonante, livre une vision profonde et engagée de son auteur. Sartre n’a-t-il pas lui-même souligné avec force qu’« un des principaux motifs de la création artistique est certainement le besoin de nous sentir essentiels par rapport au monde » ?

Université Paris-VIII Vincennes Saint-Denis
Recherches sur la pluralité esthétique

Notes

Les références à *L’enfance d’un chef* de Jean-Paul Sartre sont celles de l’édition des *Œuvres romanesques*, Bibliothèque de la Pléiade, nrf, Gallimard, 1981.

¹ *L’enfance d’un chef*, p.329 ; p.347 ; p.375 ; p. 383 ; p.372 ; p.374.

² Voir, sur cette question, Michel Contat et Michel Rybalka, *Les Ecrits de Sartre*, Gallimard, 1970, p. 69.

³ «La réinvention du couple », conférence prononcée le 24 novembre 2005 à l’Unesco, lors de la rencontre « Que nous disent aujourd’hui Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir ? », in *Diogène*, n°216, octobre 2006, Presses Universitaires de France, p. 36.

⁴ Jean-Paul Sartre, « Mardi 27 février 1940 », Carnet XII, in *Les Carnets de la drôle de guerre*, Septembre 1939-Mars 1940, Gallimard, 1983, p. 491.

⁵ *Sartre par lui-même*, réalisé par Alexandre Astruc et Michel Contat.

⁶ *La Cérémonie des adieux*, Entretiens avec Jean-Paul Sartre, août - septembre 1974, Gallimard, 1981, p. 320.

⁷ Jean-Paul Sartre, *Situations III*, Gallimard, 1949, p.86.

⁸ Jean-Paul Sartre, *Situations II*, Gallimard, 1948, p.121.

⁹ *L’enfance d’un chef*, éd. cit., p.371 ; p.372.

¹⁰ Pierre Drieu La Rochelle, *La Comédie de Chaleroi*, Gallimard, 1934, p.75.

¹¹ Pierre Drieu La Rochelle, *Socialisme fasciste*, Gallimard, 1934, p. 254.

¹² Jean-Paul Sartre, *L’enfance d’un chef*, p. 381.

¹³ Jean-Paul Sartre, *Les Mots*, Gallimard, 1964, p. 120.

¹⁴ Jean-Paul Sartre, *L’enfance d’un chef*, p. 362, p.382, p.388, p.386, p.387.

-
- ¹⁵ Jean-Paul Sartre, *Réflexions sur la question juive*, Gallimard, 1946, p.22, p.25, p.26, p. 28, p.25, p.31.
- ¹⁶ Jean-Paul Sartre, « Qu'est-ce qu'un collaborateur ? », in *Situations III*, éd. cit., p.263, p.264.
- ¹⁷ Albert Camus, « "Le Mur" par Jean-Paul Sartre », *Alger Républicain*, 12 mars 1939, in Albert Camus, *Œuvres complètes*, Tome 1, 1931-1944, Bibliothèque de la Pléiade, nrf, Gallimard, 2006, p.826.
- ¹⁸ Jean-Paul Sartre, *Situations X, Politique et autobiographie*, Gallimard, 1976, p.59.
- ¹⁹ Jean-Paul Sartre, « Merleau-Ponty vivant », *Les Temps Modernes*, n°184, 1961, p.304.
- ²⁰ Jean-Paul Sartre, *Situations X*, éd. cit., p. 155.
- ²¹ Suivant le titre de la première partie de ses Mémoires, Julliard, 1983.
- ²² « Sartre et Husserl ou les trois culs-de-sac de la phénoménologie transcendantale » in *Les Temps modernes*, 1990, vol. 46, no 531-533, p. 355.
- ²³ Archives nationales 61 AJ 202.
- ²⁴ *Les Carnets de la drôle de guerre*, éd. cit., p.100.
- ²⁵ Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*, Gallimard, 1960, p.260.
- ²⁶ *Ibid.*, p.271-272, p.304.
- ²⁷ *Ibid.*, p.317.
- ²⁸ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, in *Situations II*, éd. cit., p.56. Publié dans *Les Temps modernes* entre février et juillet 1947, *Qu'est-ce que la littérature ?* est un véritable manifeste de littérature engagée, repris en 1951 dans le second volume des *Situations* consacré à la littérature et l'engagement.
- ²⁹ Jean-Paul Sartre, *Situations I, Essais critiques*, 1947, p.26.
- ³⁰ Mary Jean Green, *Fiction in the Historical Present. Writers and the Thirties*, University Press of New England, Hanover and London, 1986, p.244.
- ³¹ Jean-Paul Sartre, « La Semence et le Scaphandre », *Écrits de jeunesse*.
- ³² Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*, p.414.
- ³³ Jean-François Sirinelli, « La non-tentation de l'histoire », in *Les Temps Modernes*, n°531-533, octobre-décembre 1990, p.1054.
- ³⁴ Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*, Gallimard, 1960, p.376.
- ³⁵ Jean-Paul Sartre, *Situations II*, éd. cit., p.75.
- ³⁶ *L'enfance d'un chef*, éd. cit., p.346, p.347, p.347, p.348, p. 348.
- ³⁷ Jean-Paul Sartre, *Carnets de la drôle de guerre*, éd. cit., p.56.
- ³⁸ *L'enfance d'un chef*, éd. cit., p.319.
- ³⁹ Jean-Paul Sartre, « Prière d'insérer du Mur », in Jean-Paul Sartre, *Œuvres romanesques*, Bibliothèque de la Pléiade, nrf, Gallimard, 1981, p.1807.
- ⁴⁰ *L'enfance d'un chef*, éd. cit., p.314, p.317, p.319, p.318, p.320, p.328, p.330, p.339, p.351, p.352, p.357, p.365.
- ⁴¹ Jean-Paul Sartre, « Coexistences », repris dans *Situations IX*, éd. cit., p.56, p.60, p.61, p.65.

⁴² *La Nausée*, 1938, in Jean-Paul Sartre, *Œuvres romanesques*, Bibliothèque de la Pléiade, nrf, Gallimard, 1981, p.205, p.208, p.209, p.210. Voir à ce sujet la précieuse analyse de la chanson dans « Roquentin dans la musique » par Jean-Louis Pautrot, *La Musique oubliée, La Nausée, L'Écume des jours, A la Recherche du temps perdu, Moderato Cantabile*, Droz, 1994, p.33-76.

⁴³ *L'enfance d'un chef*, éd. cit., p. 362, p.330, p.336, p.338, p.340, p.351, p.362, p. 362.

⁴⁴ Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*, éd. cit., p. 320.

⁴⁵ *La Nausée*, éd. cit., p. 207.

⁴⁶ *L'enfance d'un chef*, p. 338.