

## « L'enfance d'un chef » et les romanciers américains

Vanessa Besand

Volume 49, Number 2, 2013

Jean-Paul Sartre, la littérature en partage

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1019490ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1019490ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Besand, V. (2013). « L'enfance d'un chef » et les romanciers américains. *Études françaises*, 49(2), 35–45. <https://doi.org/10.7202/1019490ar>

Article abstract

Despite Sartre's ambiguous feelings towards North America, he was clearly attracted to the American novelists of the 1920's and 1930's. In the wake of young American authors like Hemingway and Dos Passos, the French philosopher and novelist began writing in a new way, departing from the introspective French style of the day to instead promote an existentialist conception of Man in the world, employing narrative technique and shifting points of view. Even before writing the trilogy *The Roads to Freedom*, his short story entitled *The Childhood of a Leader*, published in *The Wall* (1939), is the best example of such an attempt on his part. Especially fascinated by Dos Passos's technique, to which he devoted several articles, Sartre sought to develop the main principles of his system of thought (the cardinal importance of action, the refusal of bad faith or self-deception, and existential humanism) not only through the figure of his protagonist — Lucien Fleurier, a young man unable to attain freedom and who is therefore a counter-example in Sartre's philosophy — but also through narrative technique (the numerous points of view and kinds of interior discourse). Hence, rather than simply imitating an American technique which he found new and admirable, Sartre totally appropriated it to reflect his own convictions about Man and the world.

# « L'enfance d'un chef » et les romanciers américains

VANESSA BESAND

Le lien entretenu par Sartre avec les États-Unis a toujours été ambigu. Lorsqu'il décrit les villes outre-Atlantique dans ses articles « Villes d'Amérique » et « New York, ville coloniale » à la suite de son voyage en tant que correspondant pour *Le Figaro* et *Combat* en 1945, il revient sur l'effet qu'elles produisent sur les Européens et insiste de manière contradictoire sur le mélange inextricable de leurs qualités et de leurs défauts. Soulignant leur air aventureux, il évoque « une sorte d'émouvante beauté<sup>1</sup> » au cœur même de leur désordre et de leur laideur. Quant à New York, « ville la plus rude du monde<sup>2</sup> », il admet cependant qu'elle « émeut les Européens<sup>3</sup> » et que lui-même a appris à l'aimer.

Dans le même temps, sa fascination pour la littérature romanesque américaine de l'entre-deux-guerres ne s'est jamais démentie. Il précise d'ailleurs dans une conférence de 1946, prononcée à l'Université Yale<sup>4</sup>, être parti aux États-Unis très impatient à l'idée de découvrir le pays des écrivains de la Génération perdue, qu'il admirait. Parallèlement, il déplore un an plus tard dans *Qu'est-ce que la littérature?* la faiblesse du roman français, incapable de se renouveler et de quitter le terrain

1. Jean-Paul Sartre, « Villes d'Amérique » (1945), dans *Situations, III*, Paris, Gallimard, 1969 [1949], p. 111.

2. Jean-Paul Sartre, « New York, ville coloniale » (1946), dans *Situations, III*, p. 124.

3. *Ibid.*, p. 122.

4. Jean-Paul Sartre, « Les romanciers américains vus par les Français » (trad. de Nadia Akrouf), *La Nouvelle Revue Française*, n° 536, 1997, p. 14. Cette conférence a été reproduite dans sa version anglaise par le mensuel *Atlantic Monthly* en août 1946 sous le titre « American novelists in French eyes », mais ce texte original a été perdu.

rebattu de la psychologie, alors que le jeune roman américain semble vigoureux et plein d'avenir car profondément novateur. Comme le souligne Claude-Edmonde Magny dans son essai intitulé *L'âge du roman américain*, « cinéma et roman américains [étaient] comme en *avance* par rapport aux œuvres européennes<sup>5</sup> ». Il est d'ailleurs vrai que le style proposé par de jeunes écrivains américains comme Hemingway, Steinbeck ou Dos Passos fit beaucoup de bruit dans les milieux littéraires européens de l'entre-deux-guerres. Face aux méthodes toujours profondément introspectives du Vieux Continent, certains auteurs et critiques s'enthousiasmèrent pour ces nouvelles techniques narratives, au point de commenter les récits venus de l'autre côté de l'Atlantique. C'est ainsi que Joseph Kessel rédigea la préface de *Of Mice and Men* (1937) de Steinbeck. Quant à Sartre, il consacra de nombreux articles aux nouveaux romanciers américains, notamment à Faulkner et à Dos Passos<sup>6</sup>.

Rappelons simplement qu'une grande part du style de Hemingway ou de Steinbeck repose sur l'objectivité du narrateur et donne lieu à une écriture dépouillée où seuls les dialogues et les actions ont droit de cité, alors que les explications, descriptions psychologiques et jugements sont rejetés. Claude-Edmonde Magny définit l'exigence des auteurs qualifiés en France de « béhavioristes » comme le « parti pris de tenir pour seul réel, dans la vie psychologique d'un homme ou d'un animal, ce qu'en pourrait percevoir un observateur extérieur, représenté à la limite par l'objectif d'un appareil photo<sup>7</sup> » et elle insiste sur leur volonté « de réduire la réalité psychologique à une suite de comportements<sup>8</sup> ». Joseph Kessel souligne également l'absence totale de représentation de la vie intérieure dans les romans de Steinbeck, Hemingway, Hammett, Caldwell ou Cain :

Certains auteurs de l'Amérique du Nord disposent d'un secret impénétrable. Ils ne décrivent jamais l'attitude et la démarche intérieures de leurs personnages. Ils n'indiquent pas les ressorts qui déterminent leurs actes. Ils évitent même de les faire penser<sup>9</sup>.

5. Claude-Edmonde Magny, *L'âge du roman américain*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Pierres vives », 1948, p. 110.

6. Citons par exemple « *Sartoris* par W. Faulkner » (1938), « À propos de John Dos Passos et de *1919* » (1938) ou encore « À propos de *Le bruit et la fureur*. La temporalité chez Faulkner » (1939) (dans *Situations, I*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2005).

7. Claude-Edmonde Magny, *op. cit.*, p. 50.

8. *Ibid.*

9. Joseph Kessel, « Préface », dans John Steinbeck, *Des souris et des hommes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997, p. 7.

Sartre était convaincu que le roman français, dans les années 1930 et 1940, éprouvait l'impérieux et urgent besoin de se renouveler en s'inspirant des méthodes de certains jeunes écrivains américains, appelés à devenir à la fois des précurseurs et des exemples pour la prose du Vieux Continent. Selon le penseur existentialiste, ceux-ci avaient compris, depuis le milieu du xix<sup>e</sup> siècle déjà, une grande vérité d'ordre artistique, à savoir que l'écrivain ne doit pas forcément faire de l'introspection son mode narratif pour se concentrer *in fine* sur la subjectivité même de l'être. C'est d'ailleurs ce que Simone de Beauvoir, en parfait accord avec lui, soulignait à l'occasion de son voyage américain en 1947 dans son journal *L'Amérique au jour le jour* :

en substituant le béhaviorisme à l'analyse, elle [la génération de Hemingway] n'a pas appauvri la psychologie comme on le prétend parfois ; la vie intérieure d'un homme n'est pas autre chose que son appréhension du monde ; c'est en se tournant vers le monde et en laissant dans l'ombre la subjectivité du héros qu'on réussit à l'exprimer avec le plus de vérité et de profondeur ; elle est indiquée en creux à travers les silences, d'une manière bien plus savante que par les bavardages des mauvais disciples de Proust ; et ce parti pris d'objectivité permet de manifester le caractère dramatique de l'existence humaine<sup>10</sup>.

Le fait que, contrairement aux romanciers du xix<sup>e</sup> siècle, les réalistes américains du début du xx<sup>e</sup> siècle ont appris à dissocier vrai et absolu en passant par la vérité de l'individu plaît à Sartre, dont l'art narratif exige toujours un être concret et engagé comme support du récit et pour qui il n'est finalement d'être qu'en situation. Aussi, lorsque, dans *Qu'est-ce que la littérature?*, il prône le recours à la technique de la relativité généralisée à travers des romans sans narrateurs internes ni témoins tout-connaissants, se fait-il le défenseur du nouveau type romanesque déjà expérimenté par des écrivains américains comme Hemingway.

Cela est d'autant plus avéré qu'une telle pratique romanesque semble être la promesse d'un nouvel humanisme, lié à une vision de l'homme à la fois plus simple, plus directe et finalement plus universelle. Elle met en effet en œuvre un humanisme renouvelé assez proche de celui que revendiquait Sartre. En montrant l'homme en action et en mouvement et en cherchant à le définir par ses actes et non par des caractérisations ontologiques figées, le roman béhavioriste s'aventure

10. Simone de Beauvoir, *L'Amérique au jour le jour*, 1947, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997 [1948], p. 365.

du côté d'un humanisme moderne, qui ne place plus l'homme au centre du monde, mais qui fait de celui-ci l'unique législateur possible dans un univers où seule règne la subjectivité humaine.

Fasciné comme il l'était par les effets permis par la narration objective, il semble logique que Sartre ait lui-même tenté d'appliquer la méthode behavioriste dans son œuvre fictionnelle. C'est ce qu'il fit très tôt, en 1939, dans « L'enfance d'un chef ». Cette nouvelle, publiée dans le recueil *Le mur*, a pour protagoniste Lucien Fleurier. Sartre y raconte l'enfance puis l'adolescence de ce garçon appelé, selon son père, à devenir, comme lui, le patron d'une entreprise. Alors qu'en 1939, l'antisémitisme et l'extrême droite sont déjà bien implantés en France, Sartre fait de son personnage l'image même de l'homme malléable et influençable qui, après avoir cédé, par conformisme ou par peur de décevoir les autres et d'être rejeté, à l'homosexualité ou à la vogue du freudisme, cède cette fois aux sirènes politiques de l'Action française.

### « L'enfance d'un chef » : proximité narrative avec le récit pratiqué par Hemingway et Dos Passos

« L'enfance d'un chef » est écrit à la troisième personne. Le narrateur, extradiegetique, voit le personnage de Lucien Fleurier de l'extérieur et nous livre ses faits et gestes en focalisation externe. Comme dans le behaviorisme américain, l'auteur cherche à faire comprendre le caractère des personnages par des considérations extérieures. La description de Bergère par exemple, l'amant de Lucien, donnée par petites touches successives, insiste sur sa fragilité en même temps que sur son côté enjôleur. Son « chaud regard tendre<sup>11</sup> », son « aisance pleine de mollesse » (EC, 55), ses « lèvres agiles » (EC, 57), son « beau visage tourmenté aux yeux caves » (EC, 60), ses « longs doigts fins » (EC, 60), sont autant d'éléments qui laissent présager la suite de l'intrigue avec la séduction de Lucien en même temps qu'ils révèlent un être sensuel et manipulateur. C'est seulement par le biais de ces quelques notations physiques que la personnalité de Bergère se dessine. Pour Sartre comme pour Hemingway, il s'agit bien de recourir au pouvoir de représentation de l'abstrait par le concret.

11. Jean-Paul Sartre, *L'enfance d'un chef*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005 [1939], p. 55. Dorénavant désigné à l'aide des lettres EC, suivies du numéro de la page.

Toutefois, si la nouvelle se présente d'abord comme un récit en focalisation externe, nous constatons rapidement que cette dernière se fait rare au fil du texte et cède de plus en plus la place à des passages en focalisation interne qui renvoient soit à du discours indirect, avec maintien de la présence d'un verbe introducteur<sup>12</sup>, soit à du discours indirect libre, avec suppression de ce même verbe introducteur<sup>13</sup>. Les deux techniques alternent en effet pour rendre compte des pensées de Lucien. De cette manière, la narration sartrienne, qui mêle point de vue du narrateur et du protagoniste, mais en conservant toujours la voix du narrateur à la troisième personne, se rapproche de la technique d'un Hemingway telle qu'elle est mise en œuvre dans certaines de ses nouvelles<sup>14</sup>.

Mais chez Sartre, la technique se complique dans la mesure où, bien que le narrateur garde constamment la maîtrise du récit, il n'hésite cependant pas à délaissier son vocabulaire pour employer les termes mêmes du langage de Lucien. L'utilisation de l'appellatif « maman » et non de l'expression « sa mère » dans certains passages en focalisation interne le prouve. Dans la première partie du récit, le narrateur adopte même constamment le langage enfantin du personnage, alors très jeune :

maman raconta : mais peut-être qu'elle mentait. Peut-être qu'elle était autrefois un petit garçon et qu'on lui avait mis des robes [...] et qu'elle avait continué à en porter pour faire semblant d'être une fille. [...] Qu'est-ce qui arriverait si on ôtait la robe de maman, et si elle mettait les pantalons de papa ? (EC, 11)

Toutefois, la complication de la technique tient encore davantage au fait que le narrateur donne fréquemment la parole au personnage dans un discours direct inséré au cœur même du discours indirect libre :

Au cours d'une promenade, il s'assit sur un talus et pensa : « *J'ai dormi six ans et puis, un beau jour, je suis sorti de mon cocon.* » Il était tout animé et regarda le paysage d'un air affable. « *Je suis fait pour l'action!* » se dit-il. Mais à l'instant ses pensées de gloire tournèrent au fade. (EC, 85, nous soulignons)

12. « *Il pensa qu'il en avait assez de jouer à être Lucien* » (EC, 13, nous soulignons).

13. « *Il se sentit tout découragé. Il ne parvenait à se trouver quelque importance que le premier et le troisième vendredi du mois. Ces jours-là, beaucoup de dames venaient voir maman et il y en avait toujours deux ou trois qui étaient en deuil ; Lucien aimait les dames en deuil* » (EC, 14).

14. Nous pensons par exemple à une nouvelle comme *Soldier's Home* (1925), qui mêle focalisation externe et interne.

Il est difficile malgré tout de considérer que le narrateur cède véritablement la parole au personnage, car si tel était le cas, il n'utiliserait pas de guillemets. En faisant des déclarations de Lucien à la première personne des sortes de citations insérées dans la narration à la troisième personne, il évite en vérité le vrai changement de locuteur et refuse une fois encore d'abandonner totalement la parole au protagoniste.

Mais pourquoi employer le discours direct ? Pourquoi même utiliser le langage propre de Lucien ? Il semble finalement que le point commun entre le recours à la technique objective, au discours indirect, au discours indirect libre et au discours direct qui le parsème, soit toujours de mettre en valeur la passivité et l'objectivation d'un personnage qui n'existe que dans le regard des autres. Le fait de décrire Lucien de l'extérieur correspond en effet tout à fait à ce qu'il est : le reflet de la volonté et des désirs d'autrui. La narration objective souligne son caractère influençable et sa mauvaise foi<sup>15</sup>, et révèle que le protagoniste n'est rien de plus que ce qu'en perçoivent les autres. Or, les passages en focalisation interne ne font que confirmer cette idée :

« Première maxime, se dit Lucien, ne pas chercher à voir en soi ; il n'y a pas d'erreur plus dangereuse. » Le vrai Lucien — il le savait à présent —, il fallait le chercher dans les yeux des autres. (*EC*, 127)

Le discours indirect libre et le discours direct ne font ainsi que corroborer de manière explicite ce que la narration objective suggérait habilement par ses implications idéologiques, à savoir que Lucien a définitivement renoncé à la liberté pour se contenter d'être à travers autrui. Dans ces conditions, même les pensées du jeune homme révèlent son objectivation. Il nous livre en effet des considérations sur le monde et sur lui-même qui ne sont en réalité que des bribes de discours déjà entendus et issus soit de livres, soit de ses conversations avec Berliac, Bergère ou Lemordant, les trois jeunes hommes qui jalonnent le parcours de son apprentissage apparent. Ses pensées ne sont que le mélange de différentes théories, toutes simplifiées, auxquelles il recourt,

15. Sartre explore sous ce terme les zones confuses dans lesquelles la conscience réussit à s'obscurcir elle-même, et où, à la fois mystificatrice et mystifiée, elle parvient à se rendre dupe de son propre mensonge. D'où le rejet de l'inconscient par Sartre, selon lui prétexte de l'homme pour cacher et se cacher à lui-même sa responsabilité face à ses actes. C'est ce que nous retrouvons dans la nouvelle lorsque Lucien se dissimule, tout au long de sa phase psychanalytique, derrière son inconscient qui devient dès lors un prétexte à la victimisation en même temps qu'une excuse toute faite face aux actions que le jeune homme refuse d'assumer.

sans ordre et au hasard, pour tenter de s'expliquer ou pour faire impression sur les autres. Collage de discours multiples, elles montrent à quel point la conscience du personnage est pénétrée par l'altérité sans que l'on puisse y distinguer clairement la présence du Moi. Au lieu de se construire par rapport aux autres pour ensuite décider de ce qu'il est et de ce qu'ils sont, Lucien ne parvient pas à installer de cloisons fixes entre lui et l'extérieur. Lorsqu'il se convainc par exemple que le vrai Lucien est inaccessible car enfoui dans son inconscient, ce qui n'est rien d'autre qu'une facilité due à sa lâcheté, il ne fait que reprendre ce qu'il a lu dans les ouvrages de Freud ou ce que lui a dit son camarade Berliac à ce sujet<sup>16</sup>. De même, quand peu après il rencontre Lemordant, son goût pour la psychanalyse laisse place à un engagement politique d'extrême droite qui est une nouvelle fois le signe de sa soumission à l'air du temps. En prenant connaissance de ses pensées, le lecteur comprend d'ailleurs à quel point Lucien se ment à lui-même en présentant ce faux engagement comme une affirmation de soi et comme son entrée dans l'existence :

L'antisémitisme de Lucien était d'une autre sorte : impitoyable et pur, il pointait hors de lui comme une lame d'acier, menaçant d'autres poitrines. « Ça, pensa-t-il, c'est... c'est sacré ! » [...] On disait en baissant la voix : « Lucien n'aime pas les juifs », et les gens se sentaient paralysés, les membres transpercés d'une nuée de petites fléchettes douloureuses. « Guigard et Pierrette, se dit-il avec attendrissement, sont des enfants. » Ils avaient été très coupables, mais il avait suffi que Lucien leur montrât un peu les dents et, aussitôt, ils avaient eu du remords, ils avaient parlé à voix basse et s'étaient mis à marcher sur la pointe des pieds. Lucien, pour la seconde fois, se sentit plein de respect pour lui-même. Mais, cette fois-ci, il n'avait plus besoin des yeux de Guigard : c'était à ses propres yeux qu'il paraissait respectable [...]. « Là où je me cherchais, pensa-t-il, je ne pouvais pas me trouver. » [...] Il avait longtemps cru qu'il existait par hasard, à la dérive : mais c'était faute d'avoir assez réfléchi. [...] « J'existe, pensa-t-il, parce que j'ai le droit d'exister. » Et, pour la première fois, peut-être, il eut une vision fulgurante et glorieuse de son destin. (EC, 125, 126 et 128)

Le fait que son intériorité n'est qu'un mélange de celles d'autres individus explique également l'emploi occasionnel des guillemets et du discours direct au cœur même de ses pensées. Le personnage croit être authentique et fait pour l'action, mais il ne choisit jamais rien et subit le monde. Le moment où il tente d'écraser un grillon est révélateur.

16. « Le véritable Lucien était profondément enfoui dans l'inconscient ; il fallait rêver à lui sans jamais le voir, comme à un cher absent » (EC, 49).

Ne parvenant pas à tuer l'animal, signe que le monde lui résiste car il est plein d'obstacles, il choisit, au lieu de l'attaquer de front, l'action mesquine et détournée en crachant sur lui. Cet acte est représentatif de toute l'histoire de Lucien qui n'aborde le monde que de biais. Les actes, si importants dans la technique objective, émanent d'ailleurs bien souvent d'autres personnages que de Lucien lui-même, qui se contente d'en être le destinataire ou d'en subir passivement les conséquences. Tel est bien le cas à Rouen avec Bergère où durant leur nuit d'ébats, Lucien se limite à n'être qu'un pantin entre les mains de son partenaire.

Un tel écart entre les pensées du personnage, éminemment modelées par les autres et par la société, et sa croyance en une authenticité possible de l'être fait de Lucien un personnage aveugle et manipulé. C'est cette pénétration de l'extériorité à l'intérieur de l'esprit du protagoniste en vue d'un conditionnement social qui rapproche beaucoup la nouvelle sartrienne de la technique de Dos Passos. Quelques années plus tard, dans sa conférence donnée à Yale en 1946, Sartre soulignait d'ailleurs le lien existant entre la technique de Dos Passos et le conditionnement de ses protagonistes :

Dos Passos, afin de nous faire ressentir plus intensément l'intrusion de l'opinion publique au sein des pensées les plus secrètes de ses personnages, a inventé une voix collective, banale et sentencieuse, qui bavarde sans cesse en sourdine sans que nous ne sachions jamais s'il s'agit d'un chœur au conformisme médiocre ou d'un monologue que les personnages eux-mêmes tiennent enfermé dans leur cœur<sup>17</sup>.

Mais contrairement à Dos Passos, Sartre n'utilise pas de discours intérieurs qui seraient l'écho de la pensée ou de l'idéologie dominante pour condamner en priorité la société ambiante. Si celle-ci est bien visée dans « L'enfance d'un chef » à travers l'évocation de l'extrême droite française des années 1930, c'est surtout le personnage de Lucien qui est dévalué. Dans les romans de Dos Passos, les êtres, marionnettes manipulées, sont eux aussi montrés du doigt, mais la critique idéologique d'une société capitaliste fausse et dénuée d'âme l'emporte. Dans la nouvelle de Sartre, celle-ci se fait seconde en se subordonnant à la question centrale dont Lucien est le point d'orgue. Sartre cherche en effet avant tout à condamner un être incapable d'accéder à la liberté et use pour ce faire d'une dénonciation sociale plus générale.

17. Jean-Paul Sartre, « Les romanciers américains vus par les Français », p. 16.

## La réappropriation sartrienne de la technique empruntée à Hemingway et Dos Passos

Hemingway ou Dos Passos n'ont donc pas seulement attiré l'attention de Sartre parce qu'ils étaient représentatifs d'un renouvellement profond de la pratique romanesque, mais aussi et surtout parce que leur usage de la technique objective lui apparaissait comme une manière de mettre en scène des personnages censés révéler au lecteur le sens véritable de l'existence tout en faisant appel à une forme narrative révélatrice de ce sens. Sartre ne considérerait-il pas que les manifestations de surface, comme les gestes ou les actes, s'interprètent toujours en termes de but profond, étant donné qu'« [u]n geste renvoie à une *Weltanschauung* et [que] nous le sentons<sup>18</sup> » ? Or, en suggérant que l'homme ne peut plus compter que sur son action dans le monde pour atteindre à une plénitude, la technique objective présente bien un individu en situation à travers une narration où le « faire » est justement premier.

Mais plus encore que souligner la primauté de l'action dans la construction personnelle de l'être, l'usage qui est fait dans « L'enfance d'un chef » de la technique objective et de diverses variations autour de la focalisation interne vient surtout mettre en lumière toute la négativité du personnage central. Sans jamais porter de jugement ou de condamnation explicites, l'auteur discrédite Lucien au moyen de procédés de distanciation qui le ridiculisent tout au long de cette nouvelle profondément ironique. Par conséquent, la reprise d'une technique empruntée à Hemingway et à Dos Passos sert ici la mise en lumière d'un protagoniste fonctionnant comme un contre-exemple absolu.

Transplantée en France et dans la nouvelle sartrienne, cette technique, qui navigue entre objectivation et jeux de focalisation interne, est donc l'objet de divers ajustements et inflexions. D'un point de vue tant formel qu'idéologique, elle subit des modifications qui sont le propre de tout « transfert culturel<sup>19</sup> ». Nous sommes bien, dans « L'enfance d'un chef », en présence de la réappropriation d'un paradigme. Nous pourrions même ajouter que Sartre « européanise » la technique empruntée dans la mesure où son application dans sa nouvelle se fait sur un mode

18. Jean-Paul Sartre cité par Betty Cannon, *Sartre et la psychanalyse*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 1993, p. 28.

19. Nous reprenons ici le concept nommé et défini par Michel Espagne à propos des relations franco-allemandes dans son ouvrage *Les transferts culturels franco-allemands*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives germaniques », 1999.

de pensée assez étranger aux auteurs américains dont il s'inspire. En utilisant comme il le fait les ressources des focalisations externe et interne, il se détourne finalement de la pratique d'un Hemingway puisque, contrairement à ce dernier, il fait s'analyser son personnage. Quand Lucien nous livre ses pensées, ce n'est pas pour nous transmettre une réflexion sommaire, comme tel est le cas chez Hemingway, mais bien plutôt pour nous révéler qu'il est en quête de lui-même :

« Qu'est-ce que je suis ? » La question n'avait pas changé depuis les vacances précédentes, on aurait dit qu'elle attendait Lucien à l'endroit même où il l'avait laissée ; ou plutôt ça n'était pas une question, c'était un état. Lucien haussa les épaules. « Je suis trop scrupuleux, pensa-t-il, je m'analyse trop. » (EC, 87)

« Je me demande pourquoi j'existe ? » Il était là, il digérait, il bâillait, il entendait la pluie qui tapait contre les vitres, il y avait cette brume blanche qui s'effiloçait dans sa tête : et puis après ? Son existence était un scandale et les responsabilités qu'il assumerait plus tard suffiraient à peine à la justifier. « Après tout, je n'ai pas demandé à naître », se dit-il. Et il eut un mouvement de pitié pour lui-même. (EC, 89)

Hemingway, même en focalisation interne, restait constamment à la surface des consciences et s'interdisait de plonger en leur tréfonds. Dos Passos y plongeait pour souligner leur superficialité et dénoncer ainsi la société américaine capitaliste, source d'un inévitable conditionnement. Avec Sartre, la situation est différente puisque son narrateur n'hésite pas à nous livrer directement les interrogations existentielles auxquelles Lucien se trouve intérieurement confronté, et ce, en vue de centrer sa critique sur le personnage lui-même.

Le dialogue de Sartre avec de grandes figures littéraires de la modernité américaine est donc à la fois passé par la rédaction d'articles critiques ou d'ouvrages de réflexion littéraire et par l'écriture de nouvelles ou de romans. L'auteur de « L'enfance d'un chef » a ainsi usé des implications idéologiques et philosophiques des techniques narratives et des focalisations pour rendre hommage à certains romanciers américains, Dos Passos en tête, et pour renouveler à sa manière une prose française qu'il estimait peu innovante.

D'autres œuvres ont par la suite attesté de ce goût pour les jeux de focalisation hérités du romancier américain. La trilogie *Les chemins de la liberté* et tout particulièrement le second volume, *Le sursis* (1945), qui mêle et entrelace jusqu'au vertige les voix de très nombreux personnages, en est un exemple patent.

Mais sans même référer à la trilogie qui allait suivre, ce qui demeure de notre étude de « L'enfance d'un chef » est l'idée de la nécessaire adaptation d'une technique reprise à d'autres. Sartre reconnaissait d'ailleurs pleinement la transformation subie par une technique empruntée à des auteurs comme Hemingway ou Dos Passos lors de sa réappropriation par des auteurs français. Il s'en explique auprès des jeunes Américains auxquels il s'adresse à Yale en 1946, soit sept ans après la publication de sa nouvelle, en insistant en premier lieu sur le caractère inévitable de toute réappropriation et en mettant l'accent sur l'intellectualisation française subie par la méthode outre-Atlantique, au départ direct et brutale :

Nous avons rassemblé ces outils [ceux de la *Lost Generation*], mais il nous manque la naïveté de leurs créateurs ; nous les avons pensés, démontés puis remontés, nous avons théorisé à leur sujet et tenté de les intégrer dans notre grande tradition du roman. Nous avons traité de façon consciente et intellectuelle ce qui était le fruit d'une talentueuse spontanéité. [...] vos écrivains ont enrichi les écrivains français de nouvelles techniques. Les écrivains français les ont absorbées, ils les ont utilisées à leur façon. [...] Nous vous restituerons les techniques que vous nous avez prêtées. Nous vous les rendrons digérées, intellectualisées, moins efficaces, moins brutales — délibérément adaptés au goût français<sup>20</sup>.

Cette référence au « goût français » et en ce sens, à une forme d'essentialisation culturelle, est assez surprenante de la part du penseur de la liberté. Mais elle montre aussi toute la lucidité dont Sartre était capable face à sa propre pratique narrative, influencée qu'elle avait pu être par la lecture de Dos Passos ou de Hemingway. Conscient à la fois des différences et des limites<sup>21</sup> de celle-ci vis-à-vis de celle de ses illustres modèles outre-Atlantique, il livre aussi, *via* ce discours, une belle réflexion sur le pouvoir des influences, qui se transforme *in fine* en un hommage sincère à la circulation des idées et des pratiques artistiques.

20. Jean-Paul Sartre, « Les romanciers américains vus par les Français », p. 17-18.

21. Perte de spontanéité et d'efficacité et intellectualisation des techniques.