



# SARTRE E L'ARTE CONTEMPORANEA

## IMMAGINI E IMMAGINARI



GRUPPO RICERCA SARTRE

**STUDI SARTRIANI**  
ANNO XV / 2021

Università degli Studi Roma Tre



GRUPPO RICERCA SARTRE

**S T U D I   S A R T R I A N I**

A N N O   X V   /   2 0 2 1

# SARTRE E L'ARTE CONTEMPORANEA

## IMMAGINI E IMMAGINARI



*Roma Tre-PRESS*

2021

*Direttore Scientifico:* Vincent de Coorebyter

*Direttore responsabile:* Gabriella Farina

*Vicedirettore responsabile:* Maria Russo

*Comitato scientifico:* Ronald Aronson (Wayne State University), Alfred Betschart (Sartre Gesellschaft), Grégory Cormann (Université de Liège), Luciano De Fiore (Sapienza Università di Roma), Alfredo Ferrarin (Università di Pisa), Federica Giardini (Università degli Studi Roma Tre), T. Storm Heter (East Stroudsburg University), Christina M. Howells (Oxford University), Federico Leoni (Università degli Studi di Verona), Massimo Marraffa (Università degli Studi Roma Tre), Miguel Mellino (Università degli Studi di Napoli L'Orientale), Adriana E. Neacșu (Universitatea din Craiova), Massimo Recalcati (Istituto IRPA), Rocco Ronchi (Università degli Studi dell'Aquila), Nao Sawada (Rikkyo University), Michel Sicard (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne), Paolo Tamassia (Università degli Studi di Trento), Francesco Tava (University of the West of England, Bristol), Jonathan Webber (Cardiff University)

*Comitato di Redazione:* Ciro Adinolfi, Alessandro Agostini, Francesco Caddeo, Federica Castelli, Marco Dozzi, Erminio Maglione

*Elaborazione grafica della copertina:*  
Mosquito [mosquitorama.it](http://mosquitorama.it)

MOSQUITO<sup>®</sup>

*Edizioni:* Roma TrE-PRESS ©  
Roma, dicembre 2021  
ISSN: 1970-7983

Tutti gli articoli sono sottoposti a *double-blind peer review*.

<http://romatrepress.uniroma3.it>

Quest'opera è assoggettata alla disciplina *Creative Commons attribution 4.0 International Licence* (CC BY-NC-ND 4.0) che impone l'attribuzione della paternità dell'opera, proibisce di alterarla, trasformarla o usarla per produrre un'altra opera, e ne esclude l'uso per ricavarne un profitto commerciale.



L'attività della *Roma TrE-PRESS* è svolta nell'ambito della Fondazione Roma Tre-Education, piazza della Repubblica 10, 00185, Roma.

## Indice

EDITORIALE di Gabriella Farina e Maria Russo	5
---	---

### SARTRE E L'ARTE CONTEMPORANEA. IMMAGINI E IMMAGINARI

MICHEL SICARD, <i>Refonder l'esthétique plasticienne selon Sartre. Post-surréalisme, expressionnisme, déconstruction</i>	9
LORENA STUPARU, <i>Subjectivity and Self-Creation in Jean-Paul Sartre</i>	35
ADRIANA E. NEACŞU, <i>L'art comme forme de liberté chez Sartre</i>	53
ATTILIO SCUDERI, <i>Sartre e l'impero delle immagini</i>	73
HEINER WITTMANN, <i>Sartre et la liberté de la création: l'art entre la philosophie et la littérature</i>	83
CATERINA PICCIONE, «Sarà giorno fatto dentro i miei occhi». <i>Porta chiusa e il teatro dell'altro</i>	103
FRANCESCO CADDEO, <i>Il cinema vivente. Viaggio nel mondo del cinema muto attraverso il giovane Sartre</i>	125
ANTONIO CATALANO, <i>Il bergsonismo del giovane Sartre: percezione, coscienza e immagine nella “settima arte”</i>	141

### DIALOGHI E VARIE

CIRO ADINOLFI, <i>Tra il possibile e l'impossibile. L'etica sartriana negli scritti del '64-'65</i>	163
---	-----

### RECENSIONI

ERMINIO MAGLIONE, J.-P. Sartre, <i>Typhus</i> e la Francia del dopoguerra	191
GABRIELLA FARINA, M. Recalcati, <i>Ritorno a Jean-Paul Sartre. Esistenza, infanzia, desiderio</i>	195



## *Editoriale*

Gli studi sull’immaginario, messi in stretto rapporto con le riflessioni sulla letteratura e sull’arte, rivelano la straordinaria ricchezza teorica del pensiero di Sartre.

Tali studi indicano una costante che, pur modificandosi nel tempo, percorre come un filo rosso tutta la sua vasta speculazione, dai primi scritti giovanili fino alle splendide biografie su Baudelaire, Genet, Mallarmé e Flaubert.

La coscienza che immagina, in fondo, costituisce il primo modo in cui Sartre ha pensato il tema più radicale e centrale del suo pensiero, ossia quello della libertà. Ed è proprio nell’immaginario e attraverso l’immaginario che si compie il passaggio da una libertà assoluta ad una libertà esistenziale.

La “magia” del negativo individuata da Hegel, letto da Sartre attraverso Kojève, o la dimensione del niente, colta da Heidegger come “evento”, si trasformano in Sartre in un’esperienza esistenziale del nientificare quale possibilità di garantire la libertà umana; libertà, tuttavia, sempre più ridimensionata nel procedere delle sue riflessioni, fino a diventare un *petit décalage*, solo un piccolo scarto.

Tutto questo può chiaramente andare sia in una direzione etico-politica (forse un’anticipazione mai abbastanza riconosciuta della nota “immaginazione al potere” del Maggio francese), sia, chiaramente, in quella della creazione artistica.

Ed è proprio a quest’ultima che dedichiamo il presente numero della rivista «Studi Sartriani», che raccoglie saggi scritti in lingua italiana, francese e inglese.

Sartre non si occupò mai di scrivere un sistema di estetica, ma è possibile trovare incursioni del suo pensiero nel mondo dell’arte in diverse sue opere (si pensi, solo per citarne alcune, a *Situtations II, III, IV e IX*). Da non dimenticare, poi, che uno degli sforzi più duraturi del filosofo francese è stata la partecipazione attiva alla rivista «Les Temps Modernes», il cui titolo rimanda indubbiamente al noto film di Charlie Chaplin in cui si ironizza sulle “magnifiche sorti e progressive” del mondo contemporaneo che deve scontrarsi con l’alienazione denunciata da Marx nel rapporto con il lavoro, sia rispetto ai ritmi che contraggono il tempo della vita, sia

rispetto alle macchine e ai loro processi di sostituzione all’umano.

Arte, immaginazione, libertà. Un trittico fondamentale per comprendere l’opera di questo autore poliedrico, soprattutto nella prima fase della sua produzione. È quanto ci ricorda l’articolo di Adriana E. Neacșu, “l’art comme forme de liberté”, quello di Antonio Scuderi, dedicato all’“impero delle immagini” e quello di Lorena Stuparu, che indaga il rapporto tra arte, soggettività e creazione di sé.

In particolare, siamo poi lieti di dare voce a Michel Sicard, che da anni lavora sul tema del ruolo dell’estetica nel pensiero sartriano, con un contributo che si concentra su espressionismo e post-surrealismo.

Viene inoltre preso in considerazione il noto apporto di Sartre al mondo della letteratura e a quello del teatro. Si pensi solo alla fortuna di una espressione come “l’inferno sono gli altri”, che si trova in *Porta Chiusa*, a cui dedica il suo saggio Caterina Piccione. Al mondo della letteratura è invece indirizzato l’articolo di Heiner Wittmann.

Il cinema, infine, è l’arte più giovane con cui si confronta Sartre, certamente affascinato dal nuovo dispositivo per le immagini in movimento – al punto che proverà anche a scrivere sceneggiature, una delle quali, *Typhus*, esce per la prima volta in lingua italiana proprio quest’anno ed è recensita in questo volume. Al rapporto tra cinema e Sartre sono poi dedicati nello specifico due contributi, il viaggio nel cinema muto di Francesco Caddeo e un’analisi della relazione tra cinema, Sartre e Bergson (che sarà punto di partenza anche per la più nota riflessione sul cinema di Deleuze) di Antonio Catalano.

Nella sezione libera, presentiamo un importante contributo firmato da Ciro Adinolfi dedicato agli scritti etici composti da Sartre durante la metà degli anni Sessanta, in cui l’autore ricostruisce in modo approfondito lo sviluppo di una possibile morale esistenzialista (obiettivo sempre rimasto incompiuto in Sartre) dopo la svolta del primo tomo della *Critica della Ragione Dialettica*.

Anche se Sartre non scrisse mai direttamente un trattato di etica o uno di estetica, le sue riflessioni su entrambi questi ambiti della filosofia sono ancora oggi di incredibile attualità e fonte possibile di ulteriori ricerche esistenzialiste.

Gabriella Farina  
Maria Russo

SARTRE E L'ARTE CONTEMPORANEA  
IMMAGINI E IMMAGINARI



Michel Sicard

*Refonder l'esthétique plasticienne selon Sartre.  
Post-surréalisme, expressionnisme, déconstruction*

TITLE: *Re-founding the plastic Aesthetics according to Sartre. Post-surrealism, Expressionism, Deconstruction*

ABSTRACT: This article attempts to show the constitution of an unsystematic and fragmented aesthetic of Sartre. First linked to the idea of Beauty, the Sartrean aesthetic mixes genres, from the articles on Calder and David Hare, to shake up the categories inherited from Hegel, in order to venture towards other conceptions of artistic emotion and cognition. To the imaginary, elementary drives are added responsible for the communication of the work. A turning point appears in the choice of Sartrean artists, which ranges from ancient surrealists to promoters of abstract expressionism. Sartre welcomes a certain materialism which detaches him from the symbolic and brings him closer to Wols, tachism and gestural. Aesthetics is thus for Sartre a process of deconstruction of the Subject and of representation, which he leads from Giacometti to Tintoretto, via Masson, Lapoujade, Rebeyrolle, escaping systems of vision or ideologies of assignment of art as a message, to affirm in creation an adventure through materials and an intrinsic force of liberation.

KEYWORDS: Expressionism; Aesthetic; Beauty; Deconstruction; Emotion; Liberation; Materials; Representation; Surrealism

1. *Comment faire ou ne pas faire une esthétique?*

En se tournant vers une esthétique jamais écrite, fragmentaire, parcellaire, dont j'ai été l'initiateur, ayant suggéré depuis plus de quatre décennies son existence secrète, il faut bien cependant la regarder au départ comme absente et problématique. George Bauer dans son livre *Sartre and the Artist*<sup>1</sup> ne traitait que des artistes les uns après les autres, non de l'art et de l'esthétique. Cette idée de repérer une esthétique précise est la continuation de ma pensée sur les structures «romanesques» dans le discours critique de Sartre<sup>2</sup>: l'esthétique est une architecture souterraine, qui anime

<sup>1</sup> G. BAUER, *Sartre and the Artist*, University of Chicago Press, Chicago 1969.

<sup>2</sup> M. SICARD, *La Critique littéraire de Jean-Paul Sartre*, t. 1 et t. 2, Éditions Minard, Paris

Sartre dès ses premiers romans. La fascination de la racine de marronnier, les choses mêmes, la rue, les objets, le jardin public, le jazz, les foules... tout cela instaure une conception esthétique qui est la trame même de son œuvre littéraire et philosophique. Esthétique pauvre, de la ville, des bars et des devantures de magasins, surréaliste parfois, mais parfois touchant plus simplement au vécu, aux objets du quotidien, nus, dans leur simple structure, à la nourriture, le jeu, le ski et le glissement<sup>3</sup>, etc., tout peut devenir sujet d'esthétique pour Sartre.

À regarder de près les œuvres critiques de Sartre, on voit comment il travaille méthodiquement autour de cette question de l'esthétique, esthétique essentiellement portée par des écrivains, mais pas seulement, puisque le visuel va prendre parfois le pas, car le travail sur les artistes contemporains (Calder, Hare, Giacometti, Masson, Wols, Rebeyrolle), sur le Tintoret et les ébauches pour une réflexion sur le baroque.

Cette esthétique se serait-elle profilée en pointillés, dans maints textes de circonstances, par manque de temps? Ou parce qu'elle doit rester implicite? Telle est la question sur laquelle repose sa mise en suspens. Car une esthétique circonscrite serait forcément normative. Or, ce que Sartre veut privilégier c'est une esthétique qui donnerait la parole à l'œuvre dans sa coulée créatrice même, plutôt qu'à l'air du temps, ou à de prétendus principes qui s'en dégageraient. Donc seront privilégiés contre un traité plutôt des études de cas. Et plus encore: chez tel artiste, pour éviter une re-contextualisation trop historienne, telle œuvre est ciblée, non une synthèse d'ensemble, comme si elle était la convergence de préoccupations multiples de l'artiste et l'emblématisait seulement dans une perspective. Ainsi des œuvres de chaque artiste sont-elles isolées et regardées en détail. Comme pour le Tintoret, *Le Miracle de l'esclave* et *Saint Georges et le dragon*. Pour Masson, c'est cette suite venue d'un seul trait: *Vingt-deux dessins sur le thème du désir*. Pour Wols, c'est *La grande barrière qui brûle...* Dans ces essais qui mobilisent beaucoup de culture et de références, cette focalisation est le signe d'un énigmatique faisceau central qu'on retrouvera dans d'autres œuvres, mais dont on voit dans sa pureté le dispositif. «Il s'est mis tout entier dans son œuvre», phrase qui résonne à la fois pour Le Tintoret, Giacometti, Flaubert... «Rebeyrolle s'est mis tout entier dans ces toiles, alacrité et horreur, poésie, contestation: pour lui cette fois la peinture a été *tout, lui-même et le monde*<sup>4</sup>. Notez qu'il ne s'agit pas d'un espace géné-

---

1976 et 1980.

<sup>3</sup> J.-P. SARTRE, *L'Être et le Néant*, Éditions Gallimard, Paris 1943, pp. 669-674.

<sup>4</sup> ID., *Coexistences*, préface à l'exposition de Paul Rebeyrolle parue dans «Derrière le Miroir»,

tique, guidé par le mythe de l'origine ou la psychanalyse, mais à la fois une intention créatrice et une prise en compte du «monde», entendant par là une action immersive dans une société ou un temps donnés.

Sartre commente sans cesse, comme un regard qui voudrait détailler, mais sans herméneutique et sans projet thématique global. C'est qu'il revendique et pratique la dispersivité du sens. Il faut sortir d'une théorie de l'image dont le regard serait tributaire, pour «brouter» à loisir les tableaux, comme disait Klee, fracturant l'image qu'on pourra dès lors considérer comme morte. L'art est un principe actif que la notion d'acte imprègne, et non une forme de représentation.

Les lieux de l'art: Venise, la ville lui importent, en un mot le milieu humain, non seulement dans ses attirances natives, mais dans ses rêves d'exil et de migration. Sartre, pourtant profondément ancré dans la phénoménologie occidentale, est attiré par l'Orient et le japonisme, dès *La Nausée* où l'on trouve des traces de ces dérégulations. En vérité, il existe des valeurs d'un monde flottant où l'assignation au sens est différente, où l'on peut être aussi entre deux mondes. Et c'est pourquoi l'art Gandhara ou baroque le retiennent...

L'art n'est pas historique, c'est une aventure personnelle éminemment subjective, à tel point qu'elle en devient quelquefois même une hystérie (catégorie employée à propos de Flaubert). L'art est affaire de subjectivité, ce qui n'est pas forcément de l'ego pur, mais de l'objectif vu à travers le prisme du subjectif. C'est le grand dessein de Sartre, dont d'ailleurs est constitué l'essentiel de son ouvrage sur Flaubert. Ce qui est vrai pour la littérature l'est encore plus pour les arts plastiques: pas de création vraie sans sujet propre, sans l'implication de son psychisme et de son corps; et pas non plus de création sans un monde qu'il met en jeu, interroge, critique, dénonce, combat par sa vision-autre... Sur le plan de l'esthétique sartrienne, il n'y a pas d'histoire de l'art comme principe de sélection et de rationalité, parce qu'imaginer un sens, un progrès, une finalité romprait le contrat tacite que l'artiste entretien avec lui-même et son époque en tant qu'il ne peut que s'en décaler par son engagement subjectif même, qui produit autre chose que de l'historique.

Il y a sur ce point une équivalence entre la peinture et la poésie, comme cela est longuement développé dans *Qu'est-ce que la littérature?* Pourtant l'exemplarité des arts plastiques demeure la réflexion la plus originale de Sartre sur l'art, parce qu'elle témoigne, beaucoup plus que la poésie, d'un art complet, englobant et émancipateur. Dans les arts plastiques, c'est

---

187, 1970, repris dans ID., *Situations IX. Mélanges*, Gallimard, Paris 1972, p. 325.

aussi la matérialité qui pointe, chassée des poètes classiques par l’abandon au simple jeu des signifiants. La matière pure, non fantasmée, est le grand dévoilement des arts plastiques contemporains qui s’échappent des théories de la représentation, pour explorer d’autres pistes, visuelles, tactiles, sonores, qui exploitent un registre élevé de sensations. Qu’est-ce que la sensation? Le sentir vrai? Mieux que chez Bachelard, où elle est seulement rêvée, la matière chez Sartre est une ontologie souterraine qui permet au sujet de se dissoudre, soit par des mécanisme d’«écriture automatique» qui permettent d’entrer dans d’autres strates, soit par des immersions profondes, en des sortes d’extases et de fusion avec la matière.

Ainsi, le philosophe devient-il l'esthéticien de l'expressionnisme abstrait. Plus encore, Sartre ne fait pas une esthétique de philosophes, mais d'artistes, se mettant du point de vue de l'artiste: c'est d'eux-mêmes, ces artistes, du fond de leur création réfléchie et pensée dans leur pratique – ce que René Passeron nommera la «poïétique» – au moment où ils la font, que surgissent les tendances et les règles communes (s'il peut y en avoir), les nouvelles surprises et émotions.

## 2. *La nature du Beau et l'Histoire*

On doit commencer la réflexion sur l'esthétique par une théorie du Beau, pense Sartre. Il le fait à la suite de Kant, sans s'y référer nommément, mais l'allusion est claire:

La notion de Beau est très puissante chez moi, bien que j'en parle de différentes manières apparemment non liées entre elles. Mais il y a derrière l'idée de Beau que j'aurais décrite et expliquée dans une *Esthétique* (jamais faite). Ce serait le premier ensemble donné dans mon *Esthétique: I. Théorie du Beau, Nature du beau, etc.*<sup>5</sup>.

La théorie sartrienne du Beau aurait-elle quelque chose à voir avec la tradition, celle de Kant et de Hegel, qui en fait en tant qu'idée une «unité abstraite de la matière sensible», qui se sont colletés à définir la notion au plus près? «Le beau est ce qui est représenté sans concept comme objet d'une satisfaction universelle»<sup>6</sup>, dit Kant dans l'*Analytique du Beau*. Et il

---

<sup>5</sup> M. SICARD, *Essais sur Sartre, Entretiens avec Sartre*, Éditions Galilée, Paris 1989, p. 232.

<sup>6</sup> I. KANT, *Critique de la faculté de juger*, traduit par A. Philonenko, Éditions Vrin, Paris 1968, p. 55.

précise encore: «Est *beau* ce qui plaît universellement sans concept<sup>7</sup>. Le Beau est rapporté au plaisir du goût qui n'est pas logique, n'est pas un acte de connaissance. Sur cette base minimale que Sartre s'engage aussi, mais avec quelques variantes. Il n'est d'abord pas sûr que Sartre partage la notion de goût kantienne. Et alors que Kant met de côté l'attrait de l'émotion, ce n'est pas sûr pour Sartre. En tout cas il souscrit au concept de perfection avancé par Kant. Thème que se retrouve dans les premiers essais de Sartre sur l'art, notamment *La recherche de l'absolu* de Giacometti. Mais le résultat de cette perfection est dans ce cas paradoxal: elle ne peut être atteinte et demande un infini travail de Sisyphe.

Nous devions enregistrer le 20 mars 1980, le jour même où Sartre fut hospitalisé, pour commencer un ensemble d'entretiens sur l'Esthétique. Comme il avait déjà parlé d'une esthétique à faire, basée sur l'idée du Beau, je m'étais préparé à poser des questions autour de cette problématique. Comment une théorie du Beau pouvait-elle suffire à une réflexion aussi complexe? Avec une optique nietzschéenne et non dialectique – car la création ignore la dialectique: elle est faite de hasard, de soubresauts, de chaos, de ruptures – comment Sartre pouvait-il pu se satisfaire de cette notion et lui donner une place si unifiante, puisque lui-même, dans son «art» n'y cède jamais, son style étant toujours clivé, bourré de notions contradictoires et d'un humour digne d'un ange exterminateur?

Pourtant, la beauté a toujours pour Sartre été au cœur de la création artistique. Il affirme très vite et sans détour dans son essai sur Lapoujade «le lien fondamental, indépassable de l'œuvre avec la Beauté»<sup>8</sup>. Suit une apologie de la beauté pour que la création puisse tenir sous le regard. C'est le beau qui fait l'unité d'une œuvre, dans sa facture et dans sa thématique, quelle que soit son époque et son style: «D'où qu'elle vienne, une toile sera belle ou ne sera pas; quand on l'a barbouillée, la peinture n'a pas eu lieu, c'est tout...». Il ajoute pour dramatiser l'affaire: «Le Beau n'est pas même le but de l'art, c'en est la chair et le sang, l'être»<sup>9</sup>. Reste à savoir si ces déclarations d'intention, conformes à une éthique de la perfection universellement partagée, ne sont pas en contradiction avec l'évolution du temps qui aura tendance dans le XX<sup>e</sup> siècle à intégrer de plus en plus de formes, d'objets et d'expressions non-artistiques, pour perturber, ou accroître la communication de l'œuvre.

---

<sup>7</sup> Ivi, p. 62.

<sup>8</sup> J.-P. SARTRE, *Le peintre sans priviléges*, à propos d'une exposition de Lapoujade: *Foules*, in «Médiations», 2, 1961, repris dans Id., *Situations IV*, Gallimard, Paris 1964, p. 365.

<sup>9</sup> *Ibid.*

La Beauté serait-t-elle figée comme le pensait Baudelaire: «Je suis belle ô mortels comme un rêve de pierre...»? Avec Sartre le concept de Beau est suffisamment fort, suffisamment ample, pour qu'il intègre son opposé: le Laid. Dans l'attrait que Sartre éprouve pour le baroque, dans cette lutte entre Bien et Mal telle qu'elle se joue dans son théâtre, se cabrent farouchemen-t de front à front les forces pour cette guerre fratricide. Dans le *Saint Georges et le dragon*, Sartre décrypte ce combat éternel entre le Bien et le Mal, le Beau et le Laid, l'Ange ou le Saint et la Bête. C'est une lutte religieuse presque, mais aussi ontologique.

Aux États-Unis, Sartre va découvrir un art tout autre, un art en mouvement: avec Calder et ses «mobiles», on change de registre et on s'installe dans la modernité. L'esthétique s'est détachée de cet art savant proche de la minéralogie et de la médecine que constituait la peinture. Elle mime maintenant la technologie dans un rêve de vent et de métal. Certes la pensée esthétique amorcée dès *L'Imaginaire*, s'est continuée dans *L'Être et le Néant*, qui fourmille d'idées sur le sujet. Mais une théorie de l'*analogon* – qui seul est matériel: le reste ne l'est pas dans l'image – suffit-elle pour donner à notre vision une cohérence suffisante, dans ce monde matérialiste? Et de plus ce monde bouge, des trajets divers le parcourent, les passions s'y entrecroisent. Sartre ne croit plus trop, après Hegel, à une théorie exclusive des genres. C'est à ce moment que l'esthétique pour Sartre se détache de sa philosophie. Si elle relève bien d'un genre critique – et ce sera la part majeure des essais de Sartre sur l'esthétique littéraire – elle ne cherche à aucun prix la vérité, ni le goût ou le bon-goût, et n'est pas susceptible d'une «critique du jugement». Prenant à revers la tradition kantienne, le Beau est ce qui échappe au savoir, pour entrer dans la sphère du sensible. Vue, toucher, ouïe apportent une autre problématique à la perception et aux raisons diverses. Contrairement à ce qu'affirme Adorno dans *Autour de la théorie esthétique*<sup>10</sup>, Sartre ne cherche pas un jugement de valeurs, ni à se confronter dans l'art aux valeurs qui l'entourent. Et c'est pourquoi sa théorie du Beau est tempérée par son contraire, le Laid, comme s'il voulait rendre illisible les sens qui le rattachent à l'histoire. Sartre se détache de toute axiologie, contrairement à ses amis, théoriciens marxisants et politisés en tout genre. L'art est une suspension du jugement, devant d'autres évidences.

<sup>10</sup> «Une esthétique affranchie des valeurs est un non-sens. Comprendre les œuvres d'art signifie – comme Brecht le savait d'ailleurs fort bien – percevoir le moment de leur logicité et de son contraire, ainsi que leurs failles et leur signification» (TH.W. ADORNO, *Paralipomena*, dans *Autour de la théorie esthétique*, Éditions Klincksieck, Paris 1976, p. 11).

Une vision historiciste serait aberrante et c'est pourquoi Sartre gardera une défiance extrême face aux historiens de l'art. L'art ne se justifie ni par ses références au passé, ni par une obscure dialectique qui le dépasserait dans un renouveau... Ni par l'attrait non plus à l'universel, comme le suggérait Adorno, via Benjamin<sup>11</sup>. Sartre est le seul d'ailleurs à ne pas montrer, au milieu de groupuscules post-surréalistes, lettristes, tachistes, cobras, situationnistes, une foi aveugle dans les avant-gardes. Il restera toujours en marge, regrettera de devoir assumer le terme d'existentialiste, qui lui avait pourtant fait tant de publicité.

Adorno s'est embourbé dans une question, qu'évite soigneusement Sartre, qui lui a été imposée par la musicologie: penser à partie de normes esthétiques... Approuver ou pas le sérialisme ou le jazz, moduler ses choix en fonction de l'esprit du temps... Le sérialisme, Sartre l'adoptera, mais très transformé, appliqué à la sphère politique dans *Critique de la raison dialectique*. En attendant il évite de s'enfermer dans des normes et des paradigmes, les passera sous silence (et c'est très net même autour de la notion d'écriture) ou les déportera ailleurs. Il procède par approches et fragments, comme si au fond, on ne pouvait constituer «une esthétique». L'analyse que Sartre applique joyeusement à la littérature: Mallarmé et son temps, Flaubert et son époque (dans le troisième volume de *L'Idiot de la famille*), il l'élude quasiment avec les arts plastiques, hormis quelques passages sur Le Tintoret et sa ville, dans le premier fragment publié dans «Les Temps Modernes», bien vite oubliés. De sorte que ses textes sur les arts plastiques sont décontaminés d'histoire, de psychanalyse, d'anthropologie et même de sociologie. Mais peut-on faire une analyse profonde avec rien? Qu'en est-il de Giacometti? Ou de Wols? Il faut rappeler les codes et les ironiser, voilà tout. Un fou-rire le prend: c'est une méthode de déniallement, pour ne pas s'appesantir sur le savoir, qui traverse même aussi son autobiographie... Karl, son grand-père, est décrit, comme «la victime de deux techniques récemment découvertes: l'art de la photographie et l'art d'être grand-père»<sup>12</sup>. Par cet humour, ne sommes-nous pas au cœur de l'anti-esthétique de Sartre!

L'art? ou les arts? La question que se pose Adorno entre l'art en tant que genre et la correspondance entre les arts nous permet de mieux saisir le traitement qu'y apporte Sartre. En cela il est quand même un continuateur

---

<sup>11</sup> «La vision historienne qui s'est fourvoyée en cherchant la raison d'être de l'art en général se tourne vers le passé dans l'espoir d'y trouver le concept d'art qui, rétrospectivement acquiert un semblant d'unité» (ivi, p. 12).

<sup>12</sup> J.-P. SARTRE, *Les Mots*, Gallimard, Paris 1964, p. 11.

de Hegel: chaque art a son langage, même si le XIX<sup>e</sup> siècle a rêvé d'un art total. La musique ne saurait se mélanger aux arts plastiques, ni la peinture à l'architecture. Comme pour la musique, Sartre gardera l'idée d'une spécificité propre dans chaque art, avec ses règles et ses techniques. C'est pourquoi il ne s'aventurera pas sur le terrain de Duchamp et du dadaïsme qui mélange peinture, photo, écriture, et objets. En cela sa conception est classique. De même, à l'intérieur du domaine plastique, il pense la peinture ou la sculpture, mais pas les deux ensemble, comme cela aurait pu être une entrée pour comprendre l'art de Calder ou de David Hare. Le seul genre artistique qui semble subsumer la création est la poésie, qui sert de métaphore artistique à l'ensemble des arts. La vie de l'artiste l'intéresse autant que ses produits artistiques. Il pense l'artiste comme un modèle souvent déchu et maudit, dans la descendance de Baudelaire sur lequel il a écrit l'essai fulgurant que l'on sait. Il y revient à propos de Wols, «convaincu que l'on n'exprime rien sans se détruire»<sup>13</sup>. La catastrophe existentielle est la marque de la force et de la Beauté de l'art. Dans Genet aussi, le bousclement des valeurs lui permet de penser l'art comme un travail révolutionnaire. Les surréalistes, à la suite de Rimbaud, l'avaient pensé aussi et, dans la succession de Bataille, le concept de transgression émerge, nourrissant l'analyse de *Saint Genet*.

Cet hégelianisme des genres travaille tout de même Sartre en profondeur, qui l'utilise comme moyen de clivage prospectif à l'intérieur des domaines. Si la musique ne se confronte pas avec la poésie ou les arts visuels, la peinture tout de même s'empoigne avec la sculpture et quelquefois les deux se contaminent. À propos de Giacometti, il produit ainsi deux textes différents. Un sur la sculpture qui tend une distance temporelle jusqu'à effacer l'œuvre faite au nom d'une «recherche de l'Absolu» (in *Situations III*), un autre sur la peinture (in *Situations IV*) qui tend à étirer la distance spatiale au point d'introduire du néant dans le sujet même. De même pour le Tintoret, Sartre montre qu'il introduit par la sculpture la troisième dimension dans la peinture:

Or, au moment où l'esquisse est achevée, quand il ne reste plus qu'à dégrossir les formes pour les singulariser, le Tintoret se lève, ouvre l'armoire, prend ses statuettes et les dispose sur une table. Cela veut dire qu'il étire et distend les déterminations de cette surface plane à travers les trois dimensions<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Id., *Doigts et non-doigts*, préface aux *Aquarelles et Dessins de Wols*, Delpire éditeur, Paris 1963, repris dans Id., *Situations IV*, cit., p. 408.

<sup>14</sup> J.-P. SARTRE, M. SICARD, *Saint Marc et son double*, dans «Obliques», *Sartre et les arts*,

Il y a toujours du double chez Sartre. Les genres se fissurent et de l'intérieur se livrent bataille. Ainsi en est-il des portraits: il y a les portraits officiels, il y a les portraits fracturants et torturés, délivrés des codes sociaux, comme ceux de Giacometti ou de Wols, qui ne s'interdit pas de prendre pour emblème du portrait l'image de Janus<sup>15</sup>. Dans son commentaire de l'autoportrait du Tintoret<sup>16</sup>, Sartre y voit une arène tauromachique, avec une partie ombre et une partie lumière, au point que le célèbre tableau nous campe plus un borgne qu'un vieillard sur sa fin.

### 3. *Le Beau et la fin de la théorie romantique*

«Il n'y a de vraiment de beau que ce qui ne peut servir à rien» dit Théophile Gautier dans sa préface à *Mademoiselle de Maupin*. C'est vrai que ce caractère artificieux et inutile caractérise les œuvres romantiques, et jusqu'au décadentisme inclus. Au beau, Sartre y ajoute, avec son premier texte sur Giacometti, cette attirance vers l'infini et le sublime, à vrai dire l'inatteignable. Il épingle la phrase de Flaubert, dont il fera le titre d'un de ses chapitres de l'*Idiot de la famille*: «Qu'est-ce que le Beau, sinon l'impossible?». Il y a chez Sartre une théorie du Beau philosophique mêlée à une théorie du Beau plus historique, qui est celle qui s'affirme pendant tout le XIX<sup>e</sup> siècle. Le Beau est le culte de l'art, et même de l'Art pour l'art.

Mais il y a une autre acception du Beau chez les romantiques et l'après-romantisme, qui ajoute une image plus inquiétante du Beau. Baudelaire associe le Beau au bizarre. Dans sa chronique *Exposition universelle – 1855*, il s'exclame:

*Le beau est toujours bizarre.* Je ne veux pas dire qu'il soit volontairement, froidement bizarre, car dans ce cas il serait un monstre sorti des rails de la vie. Je dis qu'il contient toujours un peu de bizarrie naïve, non voulue, inconsciente, et c'est cette bizarrie qui le fait être particulièrement le Beau<sup>17</sup>.

---

24-25, 1981, p. 173.

<sup>15</sup> J.-P. SARTRE, *Visages, précédé de Portraits officiels, avec quatre pointes-sèches de Wols*, Éditions Seghers, Paris 1948.

<sup>16</sup> ID., *Un vieillard mystifié*, texte établi par Michel Sicard, in *Sartre* (collectif), BnF/Gallimard, Paris 2005, pp. 186-190.

<sup>17</sup> CH. BAUDELAIRE, *Salon et autres écrits sur l'art*, in ID., *La Passion des images*, Gallimard, coll. «Quarto», Paris 2021, pp. 359-360.

Dans ce post-romantisme, l'esthétique n'est pas pure: c'est un sang mêlé d'émotions diverses, mais surtout c'est un sens de la beauté dans l'imperfection qui est revendiqué.

Le Beau, Sartre dès sa jeunesse en a fourni des concepts-clés, lui donnant une base ontologique et moderniste. Il joue sur le mode mineur et loin du flamboyant: contingence, nostalgie, mélancolie, dégoût de soi, en ce sens il est bien baudelairien, même s'il regrette chez Baudelaire l'opposition à la nature alanguie, sa froideur, son manque de désir... Il semble que le Beau subisse à posteriori une critique, telle que la notion se nie quant à son efficace. Cela est venu après-guerre, dans la fréquentation de Sartre avec les artistes. Les artistes seraient-ils exclusivement des adeptes du Beau? Rien n'est moins sûr. Avec *Une charogne*, Baudelaire posait déjà cette question. D'abord il faut saisir que le Beau est pluriel. Ceci explique que les analyses de Sartre soient parcellaires et impossibles aussi à acter dans leur universalité. Pas plus qu'on ne peut penser par courants, on ne peut examiner telle expérience artistique à l'aune de valeurs présentes et historiques. Il y a autant de «Beaux» que d'artistes. Car la beauté n'est que le subjectif poussé à l'extrême, à tel point qu'il devienne exemplaire. Mais de quoi? Il n'y aura pas non plus d'atmosphère, parce que l'esprit objectif est absent du Beau, qui se décline selon ses sujets propres, la trajectoire de leur drame. Depuis Baudelaire au moins, la malédiction, autre concept-clé de Sartre, est la partie inhérente à l'œuvre qu'il va chercher dans Wols et Genet... et la pousse à son paroxysme. Le travail de l'artiste, loin d'être une mécanique du talent et du métier, retient inversement l'assiduité et l'endurance dont Sartre s'appliquera à lui-même les règles. Espace de travail volets clos (bureau ou atelier, ce qui le détache par exemple de la création impressionniste qui dialogue avec le motif et la nature), règles strictes de travail (assiduités d'horaires et de projets), exercices de concentration éventuellement aidés par des substances excitantes modernes (boissons, drogues ou amphétamines), dérèglement de la sexualité, y compris par l'inversion, la séduction débridée ou par l'abstinence, etc. Il y a dans l'attention sartrienne à l'œuvre à faire un programme spirituel de l'artiste, valant aussi pour le philosophe, qui le détache de l'aspect régulier et besogneux qui pouvait être celui du penseur régulé, de Kant, ou de Hegel à Heidegger.

Cet idéal de l'artiste, dont Flaubert peut être le plus fameux exemple, retient tous les critères de ce passage à l'absolu qui transforme le travail artistique en œuvre de vie quasi monastique et en religion laïque. Car si dieu n'est jamais là, le rapprochement avec les mystiques peut se reconnaître, dans une connivence de démarche.

Cela, c'est l'Art dont Sartre a hérité: art exigeant de l'esprit et du corps

qui engloutit une vie, la transfigure, alors qu'à la même époque d'autres conceptions naissent qui font de l'œuvre, notamment littéraire, la transcription d'une expérience de vie banale, fruit d'un travail dans le monde professionnel, ou de voyages dus aux hasards de la vie. Ainsi l'écrivain américain, les romanciers comme Jack London ou Scott Fitzgerald, ou même le poète français qui se déterritorialise comme Cendrars, s'échappent vers d'autres fonctions de l'art plus sociales ou documentaires, auxquelles d'ailleurs Sartre ne renoncera jamais tout à fait. Dans *Les Chemins de la liberté*, c'est bien toute une époque dans les années de guerre qui se transcrit dans la littérature. Et, dans les films dont il écrit les scénarios, Sartre n'abandonnera pas le réalisme. Ce dont témoigne le cinéaste nouveau réaliste Vittorio De Sica dont il autorise l'adaptation des *Séquestrés d'Altona*.

Mais pour les arts visuels, comme pour la littérature, Sartre reste toujours hanté par la problématique de l'Art pour l'Art qui reste son terreau énigmatique, son ressort de vie et son fonds de création. Malgré les théories marxistes qu'il s'impose après-guerre pour deux décennies, qui prônent le réalisme social et l'engagement, il n'y renoncera jamais. S'il veut même engager Mallarmé, c'est au titre de cette vérité supérieure qui fait du Beau plus qu'une doctrine parnassienne, une quête de la vérité et une responsabilité de principe. Il se trouve dans la même position que Picasso, à la fois totalement immergé dans la politique, mais libre de toute idée directive dans l'art. Pour Sartre, les doctrines du réalisme socialiste n'auront que peu d'impact sur sa thématique esthétique, même s'il s'en rapproche quelquefois, pour son dernier peintre étudié, Rebeyrolle, dont l'agencement des thèmes, les uns après les autres, se trouvent à la lettre «engagés». De même, il laissera sa revue «Les Temps Modernes» se montrer plus catégorique quant à la signification des arts plastiques, faisant dans ses critiques plus de place à la figuration, alors que le flux artistique le porte vers l'expressionnisme abstrait. Le rapprochement de Sartre avec certains surréalistes s'explique aussi par cette référence native à un art qui cherche au-delà du réel ses voies et ses représentations. André Breton un moment le fascine; il le fréquente aux États-Unis et il en demeurera quelque chose de vivant dans l'accueil qu'il fait à certains artistes comme Giacometti et Masson. L'art encrypté et «magique» le retient presque autant que Breton. Mais pour Sartre il s'agit moins d'y lire des symboles ou les pistes d'une secrète alchimie que de s'aventurer dans les arcanes secrètes des matériaux et des ombres qu'ils laissent sur le réel, lui donnant sa saveur et sa tonalité. Car ce sont des intensités extrêmes que l'art recherche et que le génie inlassablement traque.

Malgré cette option dix-neuviémiste sur l'art qui fascine et «épou-

vante» (selon le mot de Flaubert), Sartre saisira aussi les apports disparates qui font l'art contemporain et ne s'organisent ni dans un programme ni dans une histoire. Car les individus sont là, les aventures diverses et parfois opposées qu'il s'agit de repérer, baliser, par un travail méthodique d'arpenteur, avec à chaque fois cet apport unique qui est moins une signature, que l'expression d'une vie taraudée par le désir, la folie ou la «rage de l'expression», disait Ponge. Rien de sublime et aucune sublimation dans cet art qui plonge ses racines dans l'obscur du subjectif, et en gardera les marques, toujours, de ce monde souterrain. Quand il s'externalise, l'artiste restera comme une «taupe au soleil», dit-il à propos du Tintoret. Et c'est vrai qu'être artiste, c'est pour ce Sartre encore romantique, plonger dans le monde de la nuit. Les images y sont grouillantes, comme chez Wols, dont la qualité de l'essai sarrien montre que ce peut être en fait son modèle de passage dans l'en dessous, vers l'ambiguïté et les rencontres hasardeuses dues aux aspects «automatiques» de la création qui fore toujours au-delà du lisible, vers cet énigmatique «indisable» que poursuivait déjà Flaubert. On comprend que c'est le style d'expression qui est en jeu, son fracas, son audace, et ne peut se contenter de ce qui s'énonce clairement, mais puise dans ces voyages au bord du vide, sans codes ni remparts, la force d'éclairement dans la disparition même que constituent ces étranges plongées.

#### *4. Des concepts dans l'art*

Pour le Sartre critique d'art, les concepts opératoires de l'art doivent être non des concepts majeurs, comme ceux de l'esthétique philosophique – le Beau, le Sublime, l'Absolu, le Tragique, etc. – mais des concepts mineurs qui impliquent à la fois des procédés et des matériaux. On voit déjà très bien, via le dadaïsme, ce que cela peut donner dans l'art conceptuel. Marcel Duchamp est le type même de cet importateur ou inventeur de concepts: par exemple avec le «retard sur verre», le ready-made ou l'infra-mince. Dans l'art existentiel qu'affectionne Sartre, baigné d'expressionnisme, ce sera d'autres marqueurs qui en rajoutent un peu sur la théorie des émotions. À propos de Rebeyrolle, il parle de force et de colère. Mais cette approche de critique d'art se précise peu à peu. Il désignera l'*horreur*, qui reste une donnée majeure de cet art mi expressionniste mi politique:

Ce qui fait l'unité en acte de ces toiles, c'est l'*horreur*; j'ai dit qu'elle a toujours existé sourdement dans les œuvres de Rebeyrolle, parfois travestie, jamais supprimée: aujourd'hui la technique se renverse,

l'horreur devient le grand sentiment qui guide le peintre et qu'il nous fait éprouver<sup>18</sup>.

Parler de «sentiment», ou de «grand sentiment», c'est peu dire devant cette réactivité qui s'enflamme en relation avec les matériaux et l'émotivité du sujet, qui éprouve, ressent, défait, s'abîme... La perception se décale d'une simple thématique, «qui transforme l'horreur en figures abstraites»<sup>19</sup>, comme dans le *Guernica* de Picasso, vers des zones ultra-sensibles qui sont à la base de ce type d'art après-guerre, qui inclut le corps et tous les phénomènes d'hypersensibilisation qui déplacent l'œuvre vers la communication et, par là-même, nous fait basculer de l'art moderne à l'art contemporain. Il y a une chair du tableau, incitatrice, provoquante, qui est la même que celle des nus vibrants, «des couples qui font l'amour», etc. Mais ce qui travaille les œuvres, c'est cette démarche directe et sans intermédiaire de représentation, où le sentiment est donné nu, dans la violence et dans la haine.

Cette recherche de concepts mineurs est une des grandes innovations dans l'esthétique sartrienne, qui permet de tourner le dos à l'esthétique philosophique et annonce peut-être le possible recours aux sciences de la cognition: en mobilisant, l'horreur, le sexe ou le désir (comme il le fait à propos de Masson), la mort (le cadavre – dans «un parterre de capucines»), Sartre met le doigt sur la fascination même de l'œuvre, son intensité, qui renoue avec le thème de la magie dégagé dès *L'Imaginaire*. Le mot de *fascination* revient d'ailleurs souvent sous sa plume, et c'est presque un concept, qui lui permet de cerner sur quoi repose précisément l'attrait de l'œuvre d'art, qui obéit à des paradigmes d'attraction, qui recoupent peut-être ces pulsions qui avaient été dégagées et analysées par Sade, Masoch, Fourrier, et Freud.

En mêlant le pulsionnel et le politique, Sartre est bien dans l'esprit du temps, suivant de loin les voies ouvertes par certains psychanalystes (Wilhelm Reich) ou philosophes (le Marcuse de *Éros et civilisation*). Il se décale des critiques d'art qui n'ont que des visées politiques. Quand il écrit son essai *Coexistences*, Pierre Descargues a déjà terminé sa monographie sur Rebeyrolle<sup>20</sup>, qui se finit d'imprimer en décembre 1969. Le texte de Sartre ne sera publié dans *Derrière le Miroir*, toujours chez Maeght, qu'en octobre 1970. Il est probable que Sartre l'avait sous les yeux quand

---

<sup>18</sup> SARTRE, *Coexistences*, cit., p. 324.

<sup>19</sup> Ivi, p. 322.

<sup>20</sup> P. DESCARGUES, *Rebeyrolle*, Maeght Éditeur, Paris 1970.

il a écrit son texte. Alors que la fin du livre de Descargues se termine en montrant comment la peinture peut réintégrer l'histoire, constatant par là même que le peintre se met au regard de la peinture un peu «hors la loi», Sartre, lui, évite soigneusement ces assimilations. À l'inverse d'ailleurs des critiques d'art des *Temps Modernes*, hantés par le sens politique de l'art, l'engagement de l'art au service d'une cause, du peuple, etc., pour Sartre, c'est le matériau même qui peut signifier, non un engagement extérieur. Se mettre du côté de la matière, c'est laisser parler les choses mêmes, les instruments du peintre et du guerrier, les sacs, la poudre, dans une étonnante ambiguïté, se répandre et signifier d'eux-mêmes. Il parle de contamination par imprégnation d'une matière sur une autre, de la «couleur des choses enragée», de «mutations»<sup>21</sup>, car c'est bien d'alchimie dont il s'agit. Et aussi d'un engagement total, non dans le politique, mais dans l'acte de peindre. *L'acte*, en art, pourrait être aussi un concept mineur. Et on sait la postérité que cela aura pour l'art corporel et les arts de la performance par exemple!

Bref cette conceptualisation de l'art, en parallèle à ce que diffusent les matériaux, marque cette nouvelle conception qui s'éloigne peu à peu des abstractions plus ou moins lyriques, où l'indicible, l'intitritable étaient la règle. Le concept sert de centre rayonnant – il a parlé aussi dans *L'Idiot de la famille* de «centre réel et permanent d'irréalisation»<sup>22</sup> – et aussi il articule les pièces d'un puzzle impossible à dominer ou intuitionner. D'où cette idée de *coexistences*, qui désigne une co-présence, et en même temps une lutte cachée. Si l'on est politique, on pourra lui donner un sens trivial, de combats dans le champ politique qui faisaient avaler de part et d'autre tant de couleuvres. Sartre note ce renversement dans la dialectique: «les deux choses accotées l'une à l'autre représentent le produit de l'homme retourné contre lui»<sup>23</sup>. Il ajoute comme en *a parte* cette interprétation politique autorisée par les titres des œuvres:

ces deux séries gauchistes se complètent et il y aurait avantage à les exposer ensemble: ce qu'on ressent en les voyant à côté l'une de l'autre, c'est que les *guérilleros*, sans même le savoir, se battent en vérité contre le capitalisme et contre le socialisme soviétique; c'est que la révolution se fera contre les deux systèmes ou l'homme est foutu<sup>24</sup>.

Il faut ainsi faire coexister soi et le monde toujours perverti, les réunir

<sup>21</sup> SARTRE, *Coexistences*, cit., p. 321.

<sup>22</sup> Id., *L'Idiot de la famille*, Gallimard, Paris 1971, vol I., p. 786.

<sup>23</sup> Ivi, p. 324.

<sup>24</sup> Ivi, p. 325.

et mener une guerre sans merci contre les partis-pris idéologiques qui assignent. Les matériaux-concepts donnent des sens et permettent de réinterpréter le monde autrement, de vivre en comprenant les extrêmes. C'est cela la «révolution». Concept historique, marxiste? ou post-surréaliste? Sartre parle de poésie, de contestation, il semble ne pas choisir et vouloir penser l'art comme «acte révolutionnaire» global.

### *5. Du surréalisme à l'expressionnisme*

Dans le choix de ses artistes, trois courants se présentent, qui sont tous dans la contemporanéité de cette double décennie et demie qui va de 1945 à 1970, mais presque contradictoires. On voit dans les débuts des adhésions fortes au surréalisme. Mais ce sont des surréalistes qui ont rompu avec la doxa officielle véhiculée par André Breton, comme Giacometti, ou Masson plus proche pour des raisons familiales de Bataille, ou qui n'ont jamais à proprement parler fait partie du groupe, comme Calder. On voit aussi Wols et Lapoujade qui représentent tous deux, sur des modes divers, l'expressionnisme abstrait ou le tachisme. Enfin un expressionnisme plus matiériste et gestuel, incarné par Rebeyrolle. Deux de ses artistes sont sensibles aux thèmes politiques et représentent même un engagement franchement gauchisant.

Il est en réalité rare que Sartre s'interroge sur des phénomènes de groupe, se méfiant comme beaucoup à l'époque des «ismes» dans l'art, parce que pour lui toute création artistique est un phénomène individuel que l'*universel-singulier* travaille plus que chez tout autre créateur, en accentuant plutôt le pôle singulier. Le travail plastique est le meilleur exemple d'expressivité totalement accomplie au nom de l'*universel-singulier*, parce qu'il maintient ensemble et dans un seul mouvement le thème, les moyens techniques, l'espace de production et de réflexion poïétique et les récepteurs. C'est vraiment un «monde» dans sa totalité, alors que le travail de l'intellectuel, du philosophe ou du poète, manque nécessairement les éléments concrets dans lesquels s'origine et se finalise l'œuvre d'art.

Cet attachement puis arrachement au surréalisme, j'ai déjà montré ailleurs<sup>25</sup> comment il se découvre dans le voyage aux États-Unis où Sartre côtoie des exilés, notamment leur chef de file André Breton et son émule outre-Atlantique David Hare. C'est le détachement de ce mouvement qui

---

<sup>25</sup> Cfr. mon article: *Sartre et l'Amérique: du surréalisme à l'action painting*, in «Studi sartriani», XIV, 2020, pp. 27-58.

est le plus significatif au retour en France, ne se suffit plus des symboles, mais s'oriente vers des moyens d'expressivité nouvelle, le geste, le signe, puis un effacement de ces moyens d'expression eux-mêmes à travers une peinture plus informelle, submergeant la séparation philosophique traditionnelle forme/matière. Ce mouvement va se concentrer surtout sur le corps et le matériau, montrant par là un chemin plus matérialisme qui rompt avec l'idée que l'art puisse être assimilé à un langage.

Dans ce passage à un expressionnisme de type nordique ou situationniste, ce que le critique américain Robert Rosenblum appelle *Nothern romantic tradition*<sup>26</sup>, Sartre peut développer une théorie de la violence gestuelle artistique et aussi politique. Ce politique n'est pas un simple engagement, mais l'affiche d'une évidentialité de la structure dont le poids démonstratif et moral est supérieur à toute articulation d'une histoire narrative, ou de symboles, ou de signes.

Il y a chez Sartre, comme chez d'autres à la même époque, une redécouverte de la peinture, non comme médium d'une image, mais comme matériau lui-même en liberté, avec lequel le praticien dialogue. Il ne s'agit pas d'une interaction entre un projet d'image et un matériau qui le rehausse, mais une levée du sens par le matériau même à quoi l'image s'origine. Ainsi naissent les disparités, les incohérences, les intrusions de matériaux autres que Sartre a pu observer dès les premières rencontres avec ses artistes. La peinture ne doit pas obéir au maniement d'une technique, ou à des règles de composition internes. Si la peinture était cela, elle ne serait rien. La peinture vient comme quelque chose d'instinctif ou de naturel. Elle n'est pas un théâtre, ni un coup monté, mais un lent travail de révélation d'un sens à partir d'indices naturels.

## 6. Partir des matériaux

Une des grandes nouveautés dans l'approche philosophique de Sartre, c'est son attention extrême aux matériaux, sans tomber pour autant dans le matérialisme. Il s'agit d'étudier l'art dans sa choséité: c'est celle-ci qui donne une marge d'opacité et de fluctuance à la visée esthétique. Sans la structure matérielle, pas d'image et pas de sens, pas de dérive et pas de combat. L'objet d'art va pour lui avec une empiricité de la chose telle qu'elle s'offre

---

<sup>26</sup> R. ROSENBLUM, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko*, Thames and Hudson, Londres 1975 (traduit en français par Dominique Le Bourg, Hazan, Paris 1996).

en sa matérialité et provoque directement des effets, distincts les uns des autres selon les matériaux qui les animent. Un bachelardisme des sensations produites par le matériau naturel suscite un imaginaire. Cette choséité de l'objet d'art est un processus primaire, même si ces choses tendent dans leurs concepts à s'éloigner de la choséité. Faire de l'art est toujours un partir-de, partir du matériau lui-même. Mais alors que Bachelard s'en tient aux quatre éléments naturels, les artistes choisis permettent à Sartre d'agrandir le champ de rayonnement de la matière. Cela est très net dans l'analyse qu'il fait de Giacometti, ses plâtres, et les matériaux employés par Calder, ses ferrailles, et David Hare, ses matériaux surréalistes, qui le fascinent. Il s'approche, sans les évoquer directement, de ces nombreux matérialistes de l'art abstrait d'après-guerre, autour de Michel Tapié, et aussi de la galerie La Hune, créée par Bernard Gheerbrant, que Sartre a fréquentée.

Il aurait pu parler de Fautrier, comme Ponge ou Paulhan l'ont fait, et avec quelle justesse! Mais Dubuffet est plus marquant, plus écrasant même, tant par sa méthode que par ses «matériologies» (titre d'une de ses séries). Dubuffet, en un certain sens, passionne Sartre et c'est pourquoi il l'évoque en plusieurs lignes dans son essai «Doigts et non-doigts». Il salue en lui son «aigre et puissant matérialisme»<sup>27</sup>. Mais Wols s'attache à autre chose: si «les structures microscopiques de la matière le fascinent»<sup>28</sup>, c'est que l'être des choses est en jeu, un être-autre qu'il s'agit sinon d'explorer du moins de circonscrire. C'est que la matière contamine tout corps animé. Elle revient sur elle-même et bouscule les enveloppes corporelles. Dans ce texte d'inspiration bouddhiste, Sartre préfère finalement l'attitude de Wols, plus finement matérialiste, qui passe le carcan des choses nommables pour s'aventurer vers des êtres ou des choses inconnues. À proprement parler, ce sont des choses innommables, parce qu'elles sont traversées par l'altérité. Wols veut «incarner le monde dans des objets qu'on n'y rencontre pas»<sup>29</sup>. C'est une autre catégorie de l'abstraction qui apparaît, minant la notion d'être, ou tout au moins la dédoublant:

Il a conservé par exemple l'étirement des foules délaissées: simplement ce ne sont plus des hommes qui s'étirent, mais des substances innommables et rigoureusement individuées qui ne symbolisent rien ni personne et semblent appartenir simultanément aux trois règnes de la nature ou peut-être à un quatrième ignoré jusqu'ici. Elles nous concernent, pourtant: *autres* radicalement, ce n'est pas

<sup>27</sup> SARTRE, *Doigts et non-doigts*, cit., p. 425.

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> *Ibid.*

notre vie qu'elles nous manifestent, ni même notre matérialité, c'est notre être nu, perçu du dehors – d'où? – sans connivence, étranger, repoussant mais nôtre; impossible de le regarder sans vertige, cet être que nous sommes, captif en elles comme l'être qu'elles sont<sup>30</sup>.

La question de Wols est complexe, Sartre le sait, parce qu'elle engage une ontologie différente, qui n'est plus occidentale, mais empreinte de taoïsme et de bouddhisme zen, et mélange les catégories de vivants et ignore le temps vectoriel passé/présent/futur. Sartre a eu le mérite de la repérer et de l'exprimer jusqu'au plus haut point dans sa cohérence et dans son étendue. Il est vrai que pour le dernier artiste étudié, Rebeyrolle, Sartre en revient à une ontologie gréco-latine, une matériologie plus concrète et accessible, qui ne remet pas en jeu le statut occidental de l'être. Peut-être aussi aurait-on pu interroger Sartre à partir de là, de la question de la matière et des matériaux: Calder et ses ferrailles, Giacometti et ses plâtres et ses bronzes, Rebeyrolle et sa terre, son sang, ses plumes... Mais peut-on réduire l'esthétique à ses matériaux? Sartre ne manquera jamais de les pointer, ces matériaux, même pour le Tintoret, où il commentera les outils cassés autour du *Miracle de l'esclave*. Il faut donc la faire signifier, cette matière, comme on presserait pour recueillir une pâte. Car de ces matériaux, Sartre en tire une philosophie dans l'art, philosophie concrète qui lui a fait défaut dans sa philosophie même, travaillée encore par l'Idée et la dialectique. Désormais Sartre parlera de la matière et de la pesanteur, même dans la peinture qu'il soupçonne toujours d'être un trompe-l'œil. Or cette matière origine le tableau. Origine: dans le sens où Heidegger parle de «l'origine de l'œuvre d'art»: son ancrage à la terre. Ce socle, c'est la matière ou le coloris qui s'animent, c'est le corps et son geste, c'est le délire d'associations possibles à partir de ce corps-autre. Ces matériaux ne sont pas inertes, dans des taxinomies, mais des vecteurs de déplacements et d'intentionnalité qui s'incarnent dans ces substances emblématiques différencierées, marques d'un non-tout.

## 7. *Le geste de l'art et le corps*

Pour Giacometti le corps est une énigme. Même avec les personnages les plus proches de lui, comme Diego ou Annette, il éprouve le besoin d'y revenir sans cesse, comme si la figure ou le corps proposé était inépuisable. Sartre débusque l'enjeu philosophique nouveau qu'il y a derrière cette

---

<sup>30</sup> Ivi, p. 426.

«recherche», qui se sépare de l'apprentissage de la morphologie et l'anatomie dans les ateliers d'artiste, enseignement qui était parfois couplé avec les écoles de médecine. Il s'éloigne de ces nus gainés dans une beauté parfaite, comme si le corps pouvait avoir un sublime modèle. Qu'est-ce que le nouveau corps? D'abord un refus de l'ancien qui vient de nos modes et de nos apprentissages: «il y a si longtemps que nous sommes les familiers de créatures lisses et muettes, faites-nous guérir du mal d'avoir un corps»<sup>31</sup> s'exclame Sartre, comme si ce corps avait été piégé dès l'enfance dans des modèles et des conventions. Le corps giacomettien est autre. C'est un corps accidenté (thème de l'accident qui reviendra d'ailleurs sous la plume de Sartre à propos de Giacometti), effilé, amoindri:

Or, à ces corps-ci quelque chose est arrivé: sortent-ils d'un miroir concave, d'une fontaine de Jouvence ou d'un camp de déportés? Au premier regard, nous croyons avoir affaire aux martyrs décharnés de Buchenwald<sup>32</sup>.

Extraordinaire vision de Sartre, qui n'est pas sans rappeler les longs développements philosophiques de Giorgio Agamben sur ces corps de l'*Homo sacer* profanés, déshumanisés, renvoyés à l'état de vestiges<sup>33</sup>! Mais c'est sans compter sur l'autre postulation qui équilibre la première:

Mais l'instant d'après, nous avons changé d'avis: ces natures fines et déliées montent au ciel, nous surprenons tout un envol d'Ascensions, d'Assomptions; elles dansent, ce sont des danses, elles sont faites de la même matière raréfiée que ces corps glorieux que qu'on nous promet. Et quand nous en sommes encore à contempler cet élan mystique, voici que ces corps émaciés s'épanouissent, nous n'avons plus sous les yeux que des fleurs terrestres<sup>34</sup>.

Quelle force de Sartre pour mêler le conceptuel et le poétique, pour arriver à la philosophie par une poétique! Et il réussit à faire comprendre plus loin comment on éprouve dans l'art la chair, «l'étonnante aventure de la chair», par une incarnation très différente de celle qui reposait jadis sur la «touche» du peintre, mais sur ces tensions secrètes et contradictoires, qui ne peuvent se saisir que dans l'ambivalence même. Ainsi l'embonpoint est-il «délicieusement hanté par une maigreur secrète» et «l'atroce maigreur par

<sup>31</sup> J.-P. SARTRE, *La recherche de l'absolu*, in Id., *Situations III*, Gallimard, Paris 1949, p. 302.

<sup>32</sup> Ivi, pp. 302-303.

<sup>33</sup> G. AGAMBEN, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Éditions Payot, coll. Rivages poche, Paris 2003.

<sup>34</sup> SARTRE, *La recherche de l'absolu*, cit., p. 303.

un suave embonpoint»<sup>35</sup>, ce qui n'est pas sans rappeler la formule d'Audiberti que Sartre affectionne, sur «la noirceur secrète du lait». Ce passage et échange des contraires est analogue à l'altérité décrite plus tard chez Wols.

Il y a un côté *sans fin* dans l'approche de Giacometti, qui désigne à la fois l'échec de la prise artistique et le fait que cet art se constitue en une recherche qui n'épuise jamais son sujet, mais l'approche sans cesse, renonce, détruit, recommence. Mouvement amorcé du reste par Cezanne, lorsqu'il multiplie les tableaux sur la Sainte Victoire depuis l'atelier des Lauves. Sartre comprit bien le problème, qui poussa dans l'atelier de Giacometti le poète et traducteur de *L'Être et le Néant* au Japon Isaku Yanaihara, qui du coup n'acheva pas la traduction entreprise, mais devint dans les années cinquante une montagne de bonheur et de difficultés pour Giacometti. Je compris seulement beaucoup plus tard, à la lecture de l'ouvrage de Yves Bonnefoy sur Giacometti, comment celui-ci avait pu devenir une sorte de référence majeure à son anti-représentation. Moi-même y avait été sensible lorsque cherchant des tableaux d'Alberto Giacometti à exposer lors de la préparation de l'exposition *Sartre e l'arte* à la Villa Médicis en 1987, j'avais dû renoncer la mort dans l'âme au *Diego à la chemise écossaise* – huile sur toile de 1954, reproduit dans le *Derrière le miroir* en marge du texte de Sartre –, qui montrait des traces de fissuration dans la peinture à l'huile et que le transport par la route vers Rome n'eût fait qu'aggraver. Adrien Maeght m'avait à la place prêté un tableau, du reste plus grand, qui a servi de couverture au catalogue<sup>36</sup> et m'avait convaincu de sa beauté et du rapport étroit avec mon sujet. Car Yanaihara, poussé devant Giacometti par Sartre, devait poser à Alberto une tout autre énigme. Qu'est-ce un corps lorsqu'il se referme sur ses codes? Giacometti doit-il travailler sur le corps même, ou accéder à des sortes d'idéogrammes? Poussé par Sartre, Giacometti cherche le corps: et les circonstances l'aident même, puisque le poète et Annette dans une fusion familiale libertaire deviennent amants. Les Giacometti se partagent le même corps épuré et charnel: dans la journée Alberto le peint jusque tard dans la soirée, la nuit c'est Annette qui cherche à épuiser dans d'interminables étreintes jusqu'au petit matin ce corps vigoureux mais imprenable. Échec du représenté, échec du sensible, vers quelque chose qui n'est ni représentation ni concept, mais pourtant vérité. Dans le texte de mémoires publié par Isaku Yanaihara, on comprend peu à peu ce qui se tisse dans cette création

---

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> M. SICARD, *Sartre e l'arte* [préface, choix des textes de Sartre et illustrations], catalogue bi-lingue de l'exposition des artistes de Sartre à la Villa Médicis, Académie de France/*Éditions Carte Segrete*, Rome 1987.

constamment reprise et effacée, depuis ce modèle qui pose, jusqu'à ce visage de chair qui se retire après son retour au Japon, quand il faudra pour Alberto le peindre seul dans le vide. Avant son retour Yanaihara rendit encore visite à Sartre et témoigne dans des souvenirs d'une rare finesse:

Nous avons discuté des rapports entre sculpture et peinture partant de l'idée que Giacometti travaillait ses sculptures à la manière d'un peintre et qu'il peignait avec un regard et des gestes de sculpteur, Sartre faisait alors remarquer: "le plus étonnant chez Alberto, c'est sa passion pour le néant, ou si vous voulez, c'est la volonté de saisir quelque chose à travers le néant. L'art est néantisation, et il sait ça mieux que personne"<sup>37</sup>.

Le texte de Sartre sur *Les peintures de Giacometti* restera sur ce point un moment d'analyse de l'art indépassable, en ce que l'œuvre ne peut être ni identification à un réel au-delà, ni un laisser-venir à l'expression de matériaux qui délivreraient un sens de leurs propres déboires. L'œuvre est toujours un processus mental qui lui donne sa force, sa fulgurance, recrée un autre corps sublimé: «Ainsi concevons-nous parfois des pensées lucides et entières qui ne sont pas données par les mots. Entre les deux extrémités, c'est un courant qui passe»<sup>38</sup>. Cette inertie qui ne se voie porte pourtant une force extrême déployée. C'est la puissance du vide par quoi s'opère cette opération quasi alchimique. Sartre précise encore: «Giacometti refuse également l'inertie de la matière et l'inertie du pur néant; le vide, c'est du plein détendu, étalé; le plein, c'est du vide orienté. Le réel fulgure»<sup>39</sup>. On comprend qu'il s'agit de pousser ce nouveau corps à l'incandescence par ces processus d'étirement et de décompression qui n'ont pas de valeur en soi, mais seulement pour fonction d'activer ce processus de vide qui permet de passer à une autre dimension de connaissance et de sensibilité.

## 8. *L'esthétique en tant que déconstruction*

Ce que l'on note dans l'esthétique sartrienne, c'est son irrévérence. Il s'avance à l'inverse des interprétations instituées, des savoirs. Pour Heidegger, le passage du regard en ce sens est une *Destruktion*, et vise

<sup>37</sup> I. YANAIHARA, *Avec Giacometti*, Éditions Allia, Paris 2015, p. 162.

<sup>38</sup> J.-P. SARTRE, *Les peintures de Giacometti*, in «Derrière Le Miroir», 65, 1954, repris dans ID., *Situations IV*, cit., p. 356.

<sup>39</sup> Ivi, pp. 356-357.

le démantèlement de la structure. Tous les textes de Sartre sur les arts plastiques ont ceci en commun qu'ils défont le mécanisme, plutôt qu'ils ne l'assignent. Si Sartre s'abandonne parfois à la description, ce n'est pas pour attester d'un spectacle visuel, ou d'un champ d'expérimentation théorique, mais pour montrer comment la structure se dévoile, autant que l'effet, instable, pourrait à chaque instant ne pas être. Telle est l'analyse de *La grande barrière qui brûle*, de Wols, qui donne lieu à une longuissime description, où on voit la figuration se faire et se défaire sans cesse. On peut dire: c'est la loi de ce type d'art tachiste, on peut y voir ce qu'on veut, mais le choix de ce tableau ne mise pas tant sur les ambiguïtés – ce serait encore du *métastable* – que sur la *Destruktion* même de ce qui s'offre au visible. Il s'agit à proprement parler de montrer comment se forme le visible et comment il s'abolit, dans une impermanence de l'image qui est son secret et sa nature même. L'image se défait en montrant les ingrédients qui la constituent et qui brûlent devant nous. Un choix esthétique s'opère qui donne un autre sens au métastable.

C'est ce parti-pris déconstructif qui éloigne Sartre de l'histoire de l'art. L'histoire de l'art se construit, concept après concept, dans un éclairement scientifique positif qui agace Sartre, parce qu'il assigne un sens dans une seule direction. Refus de Sartre, non seulement parce que l'art en train de se faire y perd de sa fulgurance, mais parce que ces savoirs instillés ne sauraient être par nature qu'instables. L'art ne peut s'expliquer par des découvertes et des avancées dans les techniques ou les concepts, mais par un déplacement total des structures. Il est donc normal que les méthodes d'analyse suivent ces écarts et en soulignent les sorties du cadre. Pour tous les artistes de Sartre, et même le Tintoret, il s'agit de s'échapper des historiens et des amateurs de taxinomies subtiles, des releveurs d'influences diverses, voire seulement des diktats posés par les commanditaires. N'hésitant pas à durcir les traits, par exemple dans l'antinomie entre Titien et Tintoret, la méthode de Sartre lui permet d'ignorer les conceptions officielles de l'époque, les filiations. Les vrais historiens de l'art s'appuient sur les tendances de l'art à une époque donnée, puis les thèmes récurrents des artistes de l'époque, puis de l'artiste concerné. Chaque tableau est sujet à interprétation. Dans la critique *reconstructive* de Sartre, il y a une mise en suspens de l'interprétation. L'œuvre, on peut certes en décrire les facettes ou les effets, mais jamais en construire une interprétation. On dit que c'est contre l'interprétation de Vuillemin que le Tintoret de Sartre se serait construit<sup>40</sup>. Donc aucune herméneutique ne saurait rendre compte

---

<sup>40</sup> On se reporterà aux références données dans la préface à J.-P. SARTRE, *Tintoretto o il se-*

de cet événement qui surgit dans le champ de vision et qui le constitue comme un objet non négociable dans le domaine du sens, mais seulement du vécu. Car le tableau est là, qui envoie ses ondes, et nous devons les absorber, les parcourir. Nous sommes nous-mêmes objets de séduction et c'est ce tremblement et cette passivité que veut nous faire ressentir Sartre, toujours, à la réception de l'œuvre. Son texte crée un couple qui oblitère le sens et instaure le début d'une passion, une passion à trois que nous allons vivre, quasi sensuellement. Ainsi par exemple dans «Saint Marc et son double», le traitement du thème de la pesanteur...

Ce qui se joue dans cette furie déconstructive, tient d'abord aux limites de l'œuvre. L'œuvre ne s'arrête pas au sujet cadré, mais introduit un sens de la distance. Dans une seconde étape, elle se déploie. Elle est de l'ordre de ce que Duchamp appelait le «retard», et que Sartre lit par exemple dans les effets imprévisibles d'une pièce de Calder se déployant. Il ne s'agit plus simplement de tourner autour, comme d'un centre solaire, mais de laisser molles des organisations évoluer dans l'espace et le temps, de leur mécanisme propre. Quand le tableau reste inanimé – puisque tout tableau est par nature immobile –, la description pallie cette insuffisance première pour le remettre en mouvement: Sartre crée un théâtre et l'anime. Cette question de l'*animation* travaille la pensée de Sartre depuis *L'Imaginaire*. Donc l'écrire-sur, le décrire prennent le relai de ce qu'on appelait autrefois la «contemplation esthétique». Le texte critique est une matrice à fictions, ou à «petits récits», eût dit Lyotard, qui sont des effets secondaires par quoi l'événement artistique apparaît, énigmatique, au centre de ses symptômes.

## 9. *L'art et la puissance de libération*

Toute la force de l'art réside en un retour d'opposition vers la menace permanente d'une rationalisation de la nature, plus ou moins suscitée par la liberté humaine et, à l'opposé, les détenteurs de pouvoir. Adorno fait remarquer que l'art est toujours du côté des victimes. Il constitue un rempart, fût-il de peu de puissance, et se marque toujours par une prise de position éthique affichée.

L'art est en quelque sorte la tentative de rendre justice à ce qui devient victime de ce concept croissant de domination de la nature, de

---

*questrato di Venezia* de Sartre, introduction de Michel Sicard, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2005, pp. 20-24.

lui rendre justice, ne serait-ce que provisoirement dans une mesure symbolique, à savoir par la mesure de remémoration, de remémoration de l'opprimé, de ce qui devient victime, y compris la remémoration de toutes ces forces intra-humaines, de tout ce qui est détruit en l'homme par ce processus de rationalisation croissante<sup>41</sup>.

En pleine période expressionniste-abstraite, esthétique à laquelle il a lui-même adhéré après-guerre et qui tient l'art loin des engagements concrets, Sartre a le mérite *in fine*, dans son dernier essai, de reposer la question du politique dans l'art, tout au moins de l'engagement. Il avait été durant l'Occupation et la Libération le compagnon de route de Leiris et de Picasso, qui restera toujours pour Sartre un référent majeur. Il était normal de reposer la question du politique, d'autant que des groupes d'avant-garde comme les situationnistes s'y intéressaient aussi. Il le fait à propos de Rebeyrolle, peintre expressionniste figuratif et «réaliste» dont l'art est porteur de thèmes politiques et sociétaux. La voix est étroite, après les effusions artistiques pures qu'on a connues depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, entre l'intention trop claire, le discours politique qu'il faut éviter dans l'art pour qu'il ne devienne propagande, pour toujours garder une certaine opacité, et l'enjeu technique qui reste l'approche majeure de ce médium. Il faut aussi se méfier des «sentiments», qui sont l'arrière-fond galvaudé par des siècles de théorie du Beau. Même nimbée d'un formel «engagement», cette approche sentimentale ne suffit plus. Sartre lui adjoint l'idée d'*acte*, qu'il emploie dans l'expression «acte de peindre»<sup>42</sup>. Qu'est-ce qu'on acte, lorsqu'il ne s'agit pas seulement d'un geste? C'est nous dit Sartre une «structure intime»<sup>43</sup>. Cette structure intime repose à la fois sur des structures (la verticale – le ciel) et des forces (horizontales – telluriques, etc.). Ces éléments simples, qui sont signalétiques plutôt que symboliques, Sartre les affectionne. À cela il adjoint une autre structure, qui appartient au sujet humain, et caractérise ses besoins. Là, rien de nouveau, depuis l'esthétique des mouvements d'après-guerre: «Il y a plus de choses dans la terre d'un tableau que dans le ciel de la théorie esthétique» (écrivait Christian Dotremont, fondateur de Cobra, dans une toile d'Asger Jorn). Il y a des éléments naturels, des désirs, «des besoins les plus simples». Et quels sont-ils? Sartre énumère ces commencements, politiques déjà, de ces passions simples indispensables: «manger, chasser, baiser, ils dévoilent la matière à tous les sens, c'est l'amour de la vie, la haine et l'amour de la mort, ces pul-

<sup>41</sup> TH.W. ADORNO, *Esthétique 1958-1959*, Éditions Klincksieck, Paris 2021, p. 79.

<sup>42</sup> SARTRE, *Coexistences*, cit., p. 318.

<sup>43</sup> Ivi, p. 319.

sions élémentaires et déjà politiques, dont les autres affections ne sont que des variantes<sup>44</sup>. Mêler les très freudiennes «pulsions», et les «affections» classiques dans un nouvel échiquier des passions, tel est l'enjeu de cette peinture contemporaine, vive, remplie d'alacrité (note Sartre en référence à Flaubert), qui joue sur l'instinct de vie plutôt que sur la construction d'une esthétique sublimée.

Ce problème de la responsabilité de l'artiste, quel que soit le genre pratiqué, restera à vrai dire le problème récurrent de l'art du début du XXI<sup>e</sup> siècle. Si Sartre s'en saisit dès les années soixante-dix, c'est que sa clairvoyance ne peut faire silence sur l'enjeu de contre-pouvoir existant dans l'art, qui est la continuation d'une instance de résistance au sein d'une société, protégeant les faibles contre les riches, les déshérités contre les nantis, les dépossédés contre les ayant-droits.

Un vaste consensus se crée dans la communauté des artistes, qui va du post-surréalisme, qui reste très politisé, au situationnisme, en passant par Cobra, le Gutaï et Fluxus. Les artistes fréquentent Cuba ou Ibiza, Albissola, la Californie ou l'Amérique du Sud. Les Guérilleros deviennent un thème récurrent. Autour de Carlos Franqui, viennent à La Havane Bien sûr Wifredo Lam, natif, mais aussi Asger Jorn (qui décore entièrement une banque), Rebeyrolle... et Sartre en 1960. Carlos Franqui, écrivain, critique d'art, est un des principaux représentants et idéologue de cette révolution cubaine fleurissante, trahie par Castro sur le plan des libertés, dont il se détachera finalement définitivement en 1968, jusqu'à devenir un farouche opposant à toute forme de dictature, fût-elle «communiste».

L'art dès lors aura toujours quelque chose à voir avec le déploiement de la liberté. Et c'est cette dénonciation des forces d'oppression que rend exemplaire la démarche pugnace de Rebeyrolle, qui renvoie les pactes d'oppression au néant, pour affirmer, comme dira un peu plus tard Michel Foucault, cette "force de fuir"<sup>45</sup>.

---

<sup>44</sup> Ivi, p. 320.

<sup>45</sup> M. FOUCAULT, *La force de fuir*, in Rebeyrolle, «Derrière le Miroir», 202, 1973, repris dans ID., *Dits et écrits*, t. I, Gallimard, coll. «Quarto», 2001, pp. 1269-1273.



Lorena Stuparu

## *Subjectivity and Self-Creation in Jean-Paul Sartre*

**ABSTRACT:** Beginning in the fifth decade of the twentieth century, the work of Jean-Paul Sartre, a philosopher-writer who elaborated an original existentialist philosophical theory, aroused great interest for both philosophers and readers of literature. Thanks to the attractive writing, as well as the central place it gives to individual freedom and creative subjectivity through which man can overcome constraining existential situations, Jean Paul-Sartre's work has not lost its relevance even in the 21<sup>st</sup> century. My paper aims to present a fragment of the intellectual trace conceived by Jean-Paul Sartre as a more or less committed creation, mainly between the publication of the novel *La Nausée* in the same time with *Esquisse d'une théorie des émotions* and the publication of the essay *L'existentialisme est un humanisme*. The message of Sartre's aesthetic-philosophical lesson is that existence can be justified by art and creation. In Sartre, writing has the precise function of putting an end to nausea by relating the "Being-for-Itself" to the "Being-in-itself" and perhaps even to "Being-for-Others" in the text preserved in the immediate and anxious memory of the strangeness of one's own person and placed on the page. The pathological phenomenon called "nausea" signifies, among other interpretations, the taste (and ultimately even the savor) or the feeling of the facticity and contingency of existence. But a tell negative emotion represented in J.-P. Sartre's work the intuition of the redemptive meaning of the frankness of the individual, "transported" into the literary or philosophical text.

**KEYWORDS:** Individual; Subjectivity; Nausea; Existentialism; Self-creation

### *1. Historical concreteness as an autobiographical fact. Several aspects*

The attempt to reconstruct here a short sequence from the overwhelming Sartrean philosophical and literary work (too vast for a single man, which leads the French philosopher to abandon, for example, the second volume of the *Critique de la raison dialectique*, written in 1958 and left unfinished) – represents an echo of admiration aroused by two of the author's novels, books that inspire confidence in the power of style to transcend the philosophical or even ideological orientation that they make visible, lending consistency to it at some point: it is about *La Nausée* (1938) and *Les Mots* (1946).

These illustrate, it can be said, Sartre's aesthetic ideal in the field of literature, and the answer of the writer-philosopher to the question "Why write?" is relevant in this respect:

Each has his reason: for one, art is a flight; for another a means of conquering. But one can flee into a hermitage, into madness, into death. One can conquer by arms. Why does it have to be writing, why does one have to manage one's escapes and conquests by writing? Because, behind the various aims of authors, there is a deeper and more immediate choice, which is common to all of us<sup>1</sup>.

This profound choice is explained and summarized by David Caute, both from the perspective of the creator and the receiver, through freedom:

The thesis is clear: literature, properly employed, can be a powerful means of liberating the reader from the kinds of alienation which develop in particular situations. By this process the writer also frees himself and overcomes his own alienation. Sartre argues that literature is alienated when it forgets or ignores its autonomy and places itself at the service of the temporal power, dogma and mystification. It is the writer mission to dispel inertia, ignorance, prejudice and false emotion<sup>2</sup>.

In other words, literature is a specific capacity of the writer to help others to discover the own self and authentic personality, the own identity, by interacting with the writing of the one who thus found himself, which leads to the recognition of the dialogical human essence:

To write is thus both to disclose the world and to offer it as a task to the generosity of the reader. It is to have recourse to the consciousness of others in order to make one's self be recognized as *essential* to the totality of being; it is to wish to live this essentiality by means of interposed persons<sup>3</sup>.

In these books (i. e. *La Nausée* and *Les Mots*) that can be located phenomenologically between *Esquisse d'une théorie des emotions* (1938) and *L'existentialisme est un humanisme* (1946), the historical concreteness is revealed, beyond its totalizing social and political dimensions, as an autobiographical

<sup>1</sup> J.-P. SARTRE, *What is Literature?*, translated by Bernard Frechtman, with an introduction by David Caute, Routledge, London and New York 2010, p. 27.

<sup>2</sup> D. CAUTE, *Introduction*, in SARTRE, *What is Literature?*, cit., p. X.

<sup>3</sup> SARTRE, *What is Literature?*, cit., p. 45.

fact, more precisely as authenticity of living and awareness of existence, as a notation of immediate experience.

In other words, in an existentialist manner, that is, in accordance with a controversial understanding of the human, greeted from the beginning with more or less justified reluctance. The essential reproach addressed to existentialism, recalls Jean Paul Sartre in his philosophical attempt to “defend” it, refers to the custom of those who belong to this current, to «emphasize the ugly side of life»<sup>4</sup>. Thus «ugliness has been assimilated to existentialism»<sup>5</sup>, and to illustrate this finding Sartre gives as an example a lady who, after using a vulgar word, apologizes, explaining her nervousness by stating that she would be a “existentialist” in the making<sup>6</sup>.

What makes such a reaction possible is precisely the popularity of the current: although existentialism is a doctrine strictly intended for the technicians of philosophy, it can be easily defined, according to Sartre. What Christian existentialism (Karl Jaspers, Gabriel Marcel) and atheist existentialism (Heidegger and Sartre himself) have in common is the memorable, though debatable, belief that «existence precedes essence, or, if you will, must start from subjectivity»<sup>7</sup>. And as subjectivity means individuality, as modern philosophy shows, we can say starting from the famous definition above that existence is found in the “historical concreteness” of the life of the individual, limited in terms of time and space, determined by several or fewer commitments. In conjunction with the historical world which is the world of the individual in Sartrean view, Adriana Neacșu asserts:

What really interests Sartre is the concrete history of the individual, from birth to death, the only thing that can reveal the original project of himself, a project that, in turn, gives an account of his entire life, to the most small actions and attitudes, although man, during his existence, by virtue of his total and unpredictable freedom, can change several such projects<sup>8</sup>.

From the perspective of atheist existentialism, represented by Jean Paul Sartre, human reality does not in any way fall within the scope of that

<sup>4</sup> Id., *L'existentialisme est un humanisme*, Les Editions Nagel, Paris 1946, p. 12.

<sup>5</sup> Ivi, p. 13.

<sup>6</sup> Ivi, p. 16.

<sup>7</sup> Ivi, p. 17.

<sup>8</sup> A. NEACȘU, *Metoda sartreană de cercetare a faptului istoric*, in *Gramsci și Sartre, mari gânditori ai secolului XX* [The Sartrean Method of Researching the Historical Fact, in *Gramsci and Sartre, Great Thinkers of the 20th century*], Editura Institutului de Științe Politice și Relații Internaționale, București 2007, p. 141.

notion of Kantian resonance according to which there is a human nature that is found in all men, and thanks to which every man is a particular example of a universal concept. This type of existentialism is also opposed to the Christian angle from which it is seen how «the individual man realizes a certain concept that is in the divine plane»<sup>9</sup>.

That is, “existence precedes essence” is translated within the Sartrean philosophical system by the fact that man defines himself after appearing in the world and not according to a pre-existing model. According to the existentialist point of view there is no human nature, much, more, in the beginning “man is nothing” and therefore, the ego becomes definable as it conceives itself, in a seemingly simple way, but complicated when he has to choose between the paths of freedom, especially in situations where the liberty is not a historical, external fact, but internal to the individual: «man is nothing but what he does himself»<sup>10</sup>.

In another text, from 1972, namely *Playdoyer pour les intellectuels*, this human self-constructivist conception is somewhat more nuanced, starting from the interpretation of practical knowledge as an invention first, in the exercise of which every man is a project.

This “project” is creative because in the course of it one invents what it is, starting from what it is not yet (as opposed to the situation of creative hermeneutics according to which the world is renewed through a careful look at its virtualities); it is a scientific project given that it will succeed only by establishing with certainty the initial possibilities; it is researching and challenging insofar as the proposed finality, at first abstract, requires the search for concrete means to find what is specific to it and possibly to develop by transforming it. The question that arises in this context is to decide whether the “integral finality”, viewed from the global point of view of life, deserves the magnitude of the energy transformations that achieve it: «For we live in a world of rarity in which any expense arises from a certain point of view as a waste»<sup>11</sup>. This waste specific to life is also defining for the concrete situation (rarity) of each individual and suggests his aesthetic vocation.

The understanding of the individual as a “rarity”, as an actor of a singular and unrepeatable life motivates the privilege of the active dimension of philosophy. It is the period of the publication «Les Temps Modernes»,

---

<sup>9</sup> Ivi, p. 20.

<sup>10</sup> Ivi, p. 22.

<sup>11</sup> J.-P. SARTRE, *Playdoyer pour les intellectuels*, in ID., *Situations VIII (Autour de 68)*, Gallimard, Paris 1972, p. 380.

when for Sartre the commitment and the militant action are priorities in the discovery and affirmation of the human dignity of the individual subjected to the process of reification and alienation. Freedom ceases to be an inner virtue that gives you the right to detach yourself from the most urgent situations and can be understood as «the power to engage in the present action and build a new life»<sup>12</sup>; even at the risk of wasting the “old” one, or of scattering human unity in pieces of annihilating “historical concreteness”, against the will to make history. Thanks to this belief, Sartre states that man is the expression of “his own project”. But a project that cannot be independent of its concrete position in the world, of the “situation” as a set of individual circumstances, of its own structure of consciousness beyond a “human nature” and equally, of an objective history.

Whereas in the existence of individuals appear moments when the “man” is not similar, for others, to the different inner project from which they claim, it becomes very difficult to “gather” with others. It is not only an expression of difference, but also the extreme individualistic consequence of modern man’s freedom to make history, «making himself»<sup>13</sup> which Mircea Eliade remarks in *Le Mythe de l’Eternel Retour*, opposing it to the traditional conception that involves “going out” or escape of time and history. Contrary to Marxist existentialism, Mircea Eliade considers that in comparison with the freedom that means historical de-conditioning, «any other modern freedom, no matter how much satisfaction it would bring to the one who possesses it, is powerless to justify history; which, to any man sincere with himself, amounts to the terror of history»<sup>14</sup>. In other words, with the phenomenon of emptying historical events of their trans-historical significance, due to man’s conditioning of actions and deeds beyond which one cannot glimpse the divine will, but only the way in which he conceives himself.

In the question of the historical event and the meaning of history, Jean Paul Sartre also speaks referring to the subjective scale of humanity, in the second volume of *Critique de la raison dialectique*. Here the historical event, whatever it may be, appears as that fact carrying in it the transformation of the individual’s past, because he was not expected, or because, even expected, he is the “unexpected expected”. As in a paradox of classical logic updated existentialist – expected or not sometime, this past reaches a moment and overcoming, “but also the essence created and left behind

---

<sup>12</sup> ID., *Materialisme et révolution*, in ID., *Situations I*, Gallimard, Paris 1949, pp. 205-206.

<sup>13</sup> M. ELIADE, *Le Mythe de l’Eternel Retour*, Gallimard, Paris 1969, p. 158.

<sup>14</sup> Ivi, p. 80.

that helps us (as a springboard for overcoming)”. In this paradoxical way, of essence left behind and overtaken in search of a new essence created by man, the past (except in the extreme cases of accident, crime, etc.) can be changed by ourselves, in our own lives, continuously: «The historical fact: Charles Bovary discovering the letters»<sup>15</sup>. This bookish and derisory example (compared to the great political, social, cultural events) wants to show that the historical event appears as «the exterior transforming from inside, interiority, but without the necessary action of the exterior on exteriority (praxis-violence) and without the immediate fact of internalization. The event comes like a thief (s.a.)»<sup>16</sup>. The event takes us by surprise, he comes unexpectedly, I think Sartre wants to say.

Anyone who reads these “cryptic” words naturally asks themselves: What exactly is stealing the event? If it is defined as the unexpected par excellence, we can answer that it steals our peace, inner balance (for the individual), peace (globally, totalizing, socio-political). But the event can also be the opposite of a thief, or a paradoxical, generous “thief”, rather a guest who, although unwelcome, comes loaded with gifts – in short, a fact that brings us something, through his “incarnation and singularity”, to say like Jean Paul Sartre from another paragraph of *Critique de la raison dialectique* II. For, according to him, every singular event totalizes in itself the whole, in the infinite richness of its singularity. Moreover, «if the dialectic must be materialistic, how are we to understand the materiality of praxis and its relation to all other forms of materiality?»<sup>17</sup>. Here Jean Paul Sartre answers by recalling that the capital discovery of the “dialectical experience” consists in the “mediation” of man by things, to the same extent that things are “mediated” by man.

This methodical principle is valid in any area of human knowledge, regardless of the spiritual orientation of the actors. On the other hand, «any historical dialectic is based on individual praxis as something already dialectical, that is, insofar as the action is by itself a negative overcoming of a contradiction, determination of a present totalization in the name of a future totality, real and effective work of the matter»<sup>18</sup>.

In other words, experience itself provides its own intelligibility, both for the community and for the individual. “I see we are repeating ourselves”, notes Jean Paul Sartre in his childhood novel, *Les Mots*; «but this more

<sup>15</sup> J.-P. SARTRE, *Critique de la raison dialectique*, Gallimard, Paris 1985, tome II, p. 407.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 26.

<sup>17</sup> SARTRE, *Critique de la raison dialectique*, cit., tome I, p. 165.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

recently gained knowledge gnaws at my old records, without dispelling them entirely. My life has some evidence of pride that does nothing but surprise me with the same relapse... My progress today is to understand that I have not progressed. Sometimes I myself have my own testimony to tell»<sup>19</sup>. Not a little melancholy in this notation, not the slightest piety or attachment even to one's own past; the only landmark of his own existence remains the very subject of the record: from now on, from here and there, a kind of "Dasein" that refuses the metaphysical charge that was put on him when he was thrown into the world, without wondering how the other individuals could "land" in reasonable conditions, however, if they had not put into operation (and in fiction) in time all the devices that dampen the shock of contact with the unfriendly place of history.

From a less idealistic point of view, this text of *Les mots* deals with the same problem, although otherwise formulated, of human existentiality as a discovery of the being in situation, and especially of self-revelation in extreme situations: sufferings, humiliations, despair of millions of people. But this, we can continue in the spirit of Sartre, represents the beginning of any honest reflection on history, as a complicated process, sometimes progressive, sometimes regressive, sometimes starting even from a minimal, seemingly absurd existence of a certain individual. To exemplify and close this hermeneutic circle, a "flagrant" case in this regard is Antoine de Roquentin, the main character of the novel *La Nausée*, a book that represents the writing of an "Odyssey" of the individual's return to himself.

## 2. La Nausée, *between a theory of emotions and "a humanism"*

*La Nausée*, which represents the diary of the writing of this novel by the main character, Antoine Roquentin, settled three years ago in Bouville to complete his historical studies of the Marquis de Rollebon, begins with an undated page from January 1932. The views of the central character can be confused with those of the author of the novel and in addition, this true anti-hero resembles, in structure and mentality (apolitical, unemployed, partisan of subjective freedom) with Mathieu Delarue (who was also considered an alter-ego of Sartre) from the novel *Les Chemins de la liberté* (divided into four volumes: *L'Age de la Raison*; *Le Sursis*; *La Mort dans l'âme*; *La Âge de la raison*; *La dernière chance* – unfinished), published under the title *Drôle d'amitié* in the magazine *Les Temps Modernes* founded

<sup>19</sup> J.-P. SARTRE, *Les mots*, Gallimard, Paris 1964, p. 201.

by Sartre, Simone de Beauvoir and Merleau-Ponty in 1951.

The tendency of the author to identify with his own book characters is transparent, as can be seen from a Sartrean transcript “accomplice” with Merleau-Ponty’s confession about giving up writing an autobiography, to write a novel: «Why? Because in the novel I could give an imaginary meaning to those periods in my life that I did not understand»<sup>20</sup>. Paradoxically, this formulation reminds us of the requirement of Eliadian’s imaginative and creative hermeneutics to “fill” with meaning the empty spaces in the “text” of a religious ritual or a work of art, with the only difference that it is about writing a sequence of life, the restitution of a fragment of a man’s existence. And Sartre does it by constantly remembering and recording a state of maximum existential discomfort. In his perception, the pathological phenomenon called “nausea” means, among other things, the taste or sense and, finally, even the flavor of the facticity and contingency of existence.

“Facticity” means in the Sartrean philosophical system the necessary connection of the “Being for itself” (the one who brings Nothingness into the world and can judge other beings, knowing what is not) with “The Being itself” (what it is), while “contingency” expresses the raw fact of a certain Being for himself in the world. This manifests itself as a perpetual and intractable monotony through which the body appears to consciousness. Against the background of this essentially unpleasant state, all the concrete phenomena of nausea caused by the “sadness” or even the corruption of the flesh occur, which reminds us of the famous lyrics mallarméene: «La chair est triste, hélas! et j’ai lu tous les livres». Sartre himself wrote a book about Mallarmé, whose manuscript was lost. In an interview published in *Le Monde* (May 14, 1971) with the theme *L'idiot de la famille*, reprinted in *Situations X*, Sartre stated that he needed to refer to Mallarmé and symbolism in order to better understand Flaubert, the protagonist of an extensive monograph that the philosopher had dedicated to him.

But why would Sartre have needed Flaubert, in the economy of his work, Flaubert, this bourgeois owner and “reactionary” who insulted the communists, for whom the intellectual turning to the left did not have much sympathy? Answer: because Flaubert is in the vision of the early and great reader Jean-Paul Sartre a model of “second” employment, deeper yet than the political one, through which the writer tries to save his life:

The literary commitment is, in the end, to assume all the world,

---

<sup>20</sup> J.-P. SARTRE, *Situations X, Politique et autobiographie*, Gallimard, Paris 1976, p. 104.

the whole. To take the world as a whole, with man inside it, understanding it from the point of view of nothingness; it is a profound commitment, not simply a literary one, in the sense of making books. As with Mallarmé, who is a descendant of Flaubert, this is a true passion, in the biblical sense<sup>21</sup>.

The passion, as we know, also has the connotation of “suffering”, and nausea itself is a suffering that finds its cure, as we shall see, in a “literary commitment”.

With the publication of the novel *La Nausée* (1938), which had as its original title *Melancholia* (referring to an engraving by Dürer) it can be said (several have said it, of which I mention only St. Elmo Nauman, Jr.) that the first stage of Sartrean thought begins. This is often called the stage of «solipsistic despair»<sup>22</sup>.

Solipsism is philosophically defined as the attitude of the one who, separating himself from the world, reduces the whole reality to that of his individual self. In this respect, isolated in himself, unable to realize the existence of other people, Antoine Roquentin has contact with the world only through the emotion he calls “nausée”. More precisely, it is manifested by the fixation on one’s own person in his fundamental disgust towards everything around him. Usually, nausea comes and goes. How is the nausea of Antoine Roquentin, Sartre’s alter-ego? Does it leave it at some point, or does it weaken it at all?

Roquentin’s evil is not a circumstantial Hippocratic one, it is not transient sensation, but this feeling bad means a quasi-permanent state, and the description of the phenomenon made by the novelist at a first level, although of an exemplary virtuosity, does not add anything new in content to the known medical symptoms<sup>23</sup>. For example, the facticity and

<sup>21</sup> ID., *Entretiens sur moi-même*, in *Situations X. Politique et autobiographie*, Gallimard, Paris 1976, pp. 112-113.

<sup>22</sup> ST.E. NAUMAN, JR., *The New Dictionary of Existentialism*, The Citadel Press, New Jersey 1972, p. 152.

<sup>23</sup> And in this sense it is useful, I think, an elementary “anamnesis” made by combining data from pharmaceutical leaflets with some directly participatory observations, regarding the “totalitarian”, at the scale of the species, “nausée”. From the point of view of medical pathology, nausea (which comes from the Latin “grevitiae”) is a symptom of “labyrinthine disorders” – and I like to leave in suspense this superb medical “metaphor”. This symptom, as we all know, can say a great deal about the more or less distant nothingness of the sick being – and this is one of the most visible (even quantifiable) places of passage between medicine, philosophy and theology. In benign cases, therapy consists in the administration of pharmaceuticals with antiemetic action for motion sic-

contingency of existence, in a coffee house are defined literary as follows : «[...] I was surrounded, by a slow and colorful whirlwind, by a whirlwind of fog, by twinkles in the mist of smoke, in the mirrors, with the benches shining in the bottom and I could not see why things were happening there, nor why they happened like that»<sup>24</sup>. As for the intractable monotony through which the body reveals itself to consciousness, we can read: «I was on the threshold of the entrance, I hesitated and then a whirlwind occurred, a shadow passed over the ceiling and I felt as if pushed forward. I was floating, I was dazed by the light hazes that penetrated me from all sides, at the same time»<sup>25</sup>. In the same context, the writer-philosopher who self-identifies with the character, confesses the persistence of the existential feeling that inspires this novel: «Then I felt nauseous, I let myself fall on the bench, I didn't even know where I was; I could see the colors slowly spinning around me, I felt like throwing up. And here: since then, nausea has not left me, it has persisted»<sup>26</sup>.

According to A.J. Liebling, the quoted below excerpt from *La Nausée* gives an idea about Existentialism:

Nothing has changed but everything exists differently. I can't describe it; it is like Nausea but it is just the antithesis: finally adventure comes to me and when I ask myself about it, I see that *it has come about that I am I and that I am here*; it is I who cleave the night, I am as happy as the hero of a novel<sup>27</sup>.

Despite the precision of the details, in the novel, however, it is necessary to look for and find what happens beyond the physical symptoms, which, if we call it metaphysical, would still be an abuse of interpretation. In fact, the question that arises when becoming aware of this phenomenon

---

kness. This phenomenon occurs due to “chemical, physical or biological stimulation of nerve receptors located in the abdominal organs” is characterized by: dizziness, blurred vision, dry mouth and pharynx, weakness, sometimes hallucinations, lack of appetite, hypotension or vice versa, drowsiness, decreased respiratory function. It is, in other words, a disturbance of the whole being, an earthquake of the flesh as would be invaded by invisible intramuscular parasites. Nausea is not only in the stomach, it is in the hands, feet and brain that you feel useless and pasty. It is the symptom of the fundamental maladaptation in a certain situation, or of the inertia to the world of life as imposed by others.

<sup>24</sup> J.-P. SARTRE, *Greata [Nausea]*, translation by Alexandru George, Editura Univers, Bucureşti 1990, p. 38.

<sup>25</sup> Ivi, p. 4.

<sup>26</sup> Ivi, p. 5.

<sup>27</sup> A.J. LIEBLING, *Jean-Paul Sartre, the Existentialist*, in «The New Yorker», March 8 1946, <<https://www.newyorker.com/magazine/1946/03/16/existentialist>> (accessed on 21.08.2021).

could be formulated as follows: if it is already installed, what does nausea express apart from a state of discomfort? Do its manifestations satisfy our cathartic instinct as spectators of desolation and decay to such an extent that we are no longer interested in the causes and treatment?

I said at the beginning of this essay that we could place *La Nausée*, not in a temporal sense, but theoretically, between *Esquisse d'une théorie des emotions* (1938) and *L'existentialisme est un humanisme*. *Esquisse d'une theorie des emotions* is an analysis of the roles of fear, pleasure, melancholy and pain in human life, related to the true reality of consciousness and at the same time an application of the phenomenological method learned by Sartre when he studied philosophy of Husserl and Heidegger in Berlin, during 1933-1934.

«This world is difficult», said Sartre<sup>28</sup>, and the notion of “difficulty” is not a reflexive one, which would imply a relationship with the self, but a quality of the world given in perception. In the same time, this world is also “urgent”, which makes it impossible to “dwell” elsewhere than in concrete and historical place and time. In this context, emotion is the stage of overcoming the state of difficulty of being in the world.

In *Esquisse d'une theorie des emotions*, according to Sartre, emotion is even a “transformation of the world” that occurs as a “dialogue” between consciousness and object, with the attempt to find a way to the closed world because of the dirt roads that have become impassable, from the cause of routine and opacity that blocks the free path, the communication between the individual self and the others, between “inside” and “outside”, which refutes the presence:

All paths are blocked and we must still act. Then we try to change the world, that is, to live it as if the relations of things with their potentialities were not regulated by deterministic processes, but by magic. It must be understood that this is not a game: [...] we throw ourselves into this new attitude with all the strength we have<sup>29</sup>.

It is a significant example of Sartre's conception of the world as the world of the individual which through its sensitivity and subjectivity, through a way sometimes rational inexplicably in which its consciousness transforms perceptions, can change the situation, i.e., contingency, the objective data of history:

---

<sup>28</sup> J.-P. SARTRE, *Esquisse d'une theorie des emotions*, Hermann, Paris 1965, p. 43.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

Let us also understand that this attempt is not conscious as such, for then it would be the object of reflection. It is above all the observation of new relationships and new demands. Simply the awareness of an object being impossible, or giving birth to an unbearable tension, the consciousness tries to comprehend it in another way, that is, more precisely it transforms itself, in order to transform the object<sup>30</sup>.

Thus, the itself becomes an “object” that is in front of us. That is, the itself “appears” to the reflection when it unifies the reflected consciousnesses. A pole of reflection is then created, which Sartre calls “le moi transcendant” (the transcendent self), which differs from the imaginary “self”, i.e. from the fiction with which the constituted character is identified, built through a social and family designation, called by Lacan “the stage of the mirror”. This philosophical game of identity is amply exemplified by Sartre through three major volumes about Flaubert’s private life. Here, trying to present the constitution of the personality of the individual Gustave, that is, to overcome the abstract conditionings of family structures in the direction of the concreteness, the interpreter and the biographer discover that Flaubert wanted his ego to be imaginary. In terms of adherence or adhesion to an image that hypostasizes man as his own project, the “imaginary self” can contribute to the realization of self-knowledge, but this is limited, because according to Sartre there are in us things that we consider valid, but which in reality can only be “complacency”. Thus, Sartre highlights the positive role of imagination in the formation of self-awareness, which he analyzes also in *The Imaginary*: “the imaginary represents at each moment the implicit sense of the real” and ”imagination, far from appearing as an accidental characteristic of consciousness, is disclosed as an essential and transcendental condition of consciousness”. Much more, «It is absurd to conceive of a consciousness that does not imagine as it is to conceive of a consciousness that cannot effect the *cogito*»<sup>31</sup>.

Beyond this type of “complicit reflection” (with oneself or with a self-identification with another), there is in Sartre’s *L’être et le Néant* (1943) a non-complicit or purifying reflection, a condition of authenticity. This would mark the second stage of Sartre’s thinking, the negative spirit of resistance, the “sublimated” result of the traumatic experience of

---

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> J.-P. SARTRE, *The Imaginary. A Phenomenological Psychology of the Imagination*, with introductions by Arlette Eelkäim-Sartre and Jonathan Webwe, London and New York, Routledge 2004, p.188.

German imprisonment in 1941, when Sartre discovered on his own skin that freedom means responsibility in total solitude, self-determination of desires, because a captured member of the Resistance is unable to claim his rights. Thus, *L'être et le Néant* is an attempt to reconstruct the Being from the perspective of the Nothingness, in existentialist terms, with a certain individualistic direction: "The being is. The being is in itself. Being is what it is". Here, the first attitude towards others is defined in terms of love, language, masochism. The second attitude consists in indifference, desire, hatred and sadism. The third classification of Being in existentialist terms includes Being in itself, Being for itself, and Being for others<sup>32</sup>. Therefore the Being includes both the Being in itself and the Being for itself, the second meaning, for Sartre, the "annihilation" of the first. Unlike the Existence characterized by individuality and subjectivity, the Being is all-encompassing and objective<sup>33</sup>. Nothingness having no being, but being only "carried" by it, enters the world, as we have already mentioned, through "being for itself" and represents the negative version of the overflow of the self-contained Being, which allows consciousness to exist as such and to manifest as a perception of corporality, facticity and contingency, finally and through the emotion called "nausea".

The commitment of being for himself in the world produces the "situation" ("être en situation"). This is created both by facticity and by the manner of acceptance and action of the Being for itself, according to its facticity. Although the ontology does not formulate moral prescriptions, according to the author of *L'être et le Néant*, it still suggests «what will mean an ethic that will take into account its responsibilities in the face of a human reality in the situation»<sup>34</sup>.

The relation of the Being for itself with the Being in itself, implying an internal relation between the being that is present and the one towards which it is present, creates the "Presence". This makes "Being itself" to exist as a whole:

As for the totality of the *itself* and the *for itself*, this is characterized by the fact that the *for itself* becomes different in relation to the *itself*, but also by the fact that the *itself* is not at all other than the *for itself* in its being: simply it is. If the relation of *itself* to *for itself* were

---

<sup>32</sup> NAUMAN, JR., *The New Dictionary of Existentialism*, cit, p. 153.

<sup>33</sup> J.-P. SARTRE, *Being and Nothingness. Key to special terminology*, translated and Introduction by Hazel E. Barnes, GramercyBooks with, New York 1994.

<sup>34</sup> J.-P. SARTRE, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Gallimard, Paris 1943, p. 720.

the reciprocal of the relation of *for itself* to *itself*, we would return to the case of being to the other<sup>35</sup>.

To close this circle on the circumference of which could be located the philosophical essay that begins and ends like a novel, i.e. *La Nausée*, between the point of a “theory of emotions” and that of an existentialist humanism, we must remember that the third stage of Sartre’s work is considered the optimistic humanism of *L’existentialisme est un humanisme* where is launched the famous formula “Existence precedes the essence – or, if you will, we must start from subjectivity”. The debatable formula that we have already mentioned here, in fact, can pass as the “logo” of the Sartrean writings whose *La Nausée* is the transparent existentialist foundation. Somehow, here it is shown how the existence of a sensitive individual like Antoine Roquentin is more revealing for the quality of the human species (in its calm drift and degradation), than conceptualized human essence, present in discourses whose normative principle makes almost imperceptible (at least for the existentialist) the real cases of its realization in an existence that could be shaped by essence.

“Nausea” reveals the gravity, weight, difficulty, “urgency” of the situation of being in the world, being the concept of an intuition of the contingent.

Therefore, Sartre from the period of writing the novel *La Nausée* is more “human” than the one from the period of the left option. Because a man concerned with his tuft of reddish hair and the inexpressiveness of his own figure, is more “graceful” than one concerned with the good of mankind, which in the name of this good as conceived by some ideologues, does not exclude the need to liquidate opponents. The gain in the “humanization” of philosophy, due to equal attention to the splendor of a metaphysics worthy of a god’s brain and to the most unexpected human weaknesses, is thus reconstituted over the long periods of history. Besides, Gheorghe Vlăduțescu recalls about Sartre original philosophy: «He had once believed that existentialism is a humanism and had tried to establish it metaphysically. Abstract, being ideologies, humanisms rather put people in the middle in view of a goal»<sup>36</sup>.

In his famous novel, the philosopher gathers a whole collection of vanities and their derivatives, delicate situations, signs of the nothingness

---

<sup>35</sup> Ivi, p. 718.

<sup>36</sup> GH. VLĂDUȚESCU, *Sartre între literatură și filosofie* [Sartre between Literature and Philosophy], in A. Neacșu (ed.), *Sartre în gândirea Contemporană* [Sartre in Contemporary Thinking], Editura Universitară, Craiova 2008, p. 9.

of human existence seen by the existentialist, but which at some point also serve as a clue to a possible salvation. Sartre's "nausea" is graceful because it is established simply, naturally, unspeakably ("I don't know how it was installed") beyond any external stimulus and especially because in this state of excessive self-feeling, which I would call a teenage stage of existence there is also a "little happiness" and an intuition of meaning at the end of it: «I feel something touch me in passing, shyly, and I dare not move because I am afraid it will go away. Something we did not know: a kind of joy [...] Then can we justify our existence?»<sup>37</sup>. This unexpectedly rhetorical question targets the state of total discomfort caused by the lack of awareness of the search for one's own identity in the midst of "nothingness", due to transformations, "growth crises", and especially to undigested existence – to keep us in the tone of the title *La Nausée*. But this state improves and may even cease from the moment the protagonist (individual) thinks of legitimizing his existence creatively, namely by writing a book where «behind the printed words, behind the pages, the reader guesses something there would be no one who would be above words», a thing «that would make people ashamed of their own existence»<sup>38</sup>, a thing probably bearing an approximation of Being, in spite of Nothingness. Even if this will not be achieved by proposing a superior model, for example through a history book, because «one existing cannot justify the existence of another existing»<sup>39</sup>, but rather through the indiscretion and complicated nudity of the self-portrait, the role of such a work is that of balancing, of reconciliation with oneself and with the world, of remembering life «without repulsion»<sup>40</sup>.

Thus, this terrible state of nausea, physically rather than metaphysically, has a purpose: to discover the therapeutic virtue of writing (discovered explicitly, at the time, also by Emil Cioran). In Sartre, writing has the precise function of putting an end to nausea by relating "for the self" to "in the self" and perhaps even to "for the other" in the text preserved in the immediate and anxious memory of the strangeness of one's own person and placed on the page. But this release of nausea as an existential metaphor comes with writing, in some cases, not by regurgitating the overflow, not even the overcrowded, but of the emptiness or existential poverty.

As well, nausea can also be a sign of an exacerbated self-awareness of the writer, a symptom of a noble graphomaniac asthenia, an overwork caused

---

<sup>37</sup> SARTRE, *Greafa [Nausea]*, cit., p. 228.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 229.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

by the "vision" of nothingness. In other words, one of the diseases that "imprints" the creative act of writing, as we can deduce (on a certain level) from the *Preface* at the Romanian edition of 1990 of the novel about the phenomenon described as "nausea", in which Irina Mavrodin concludes:

The transition from non-text to text (literary) is the transition from the automatic, routine perception of existence to a new perception of it, to the poetic evidence called Nausea. We could say, therefore [...] that *making the text is nausea*. From a purely philosophical point of view, as has been received, Sartre's concept of «nausea» can become very operative in any attempt to describe the phenomenology of the production of the artistic text<sup>41</sup>.

This is a graceful decryption of the term and maybe even the existentialist state of nausea, and the pirouette of the text will enjoy the aesthetic attribute of grace that designates overcoming the difficulty of completing a project and the naturalness of its execution. By this writing about Sartre's disgusted revolt against the situation of the individual in the world, situated by analysts sometimes in the category of the "philosophical essay" that announces the great existentialist problem, sometimes on the crest of the first wave of the new French novel, the writer is placed, in terms of the issues addressed, near Camus. Although from the point of view of the novelty of the writing he "sits" next to Nathalie Sarraute, with *Portrait d'un inconnu* designated in *Preface* by Sartre himself as "anti-novel".

About this famous novel, in the article dedicated to Jean-Paul Sartre in the Stanford Encyclopedia of Philosophy, in the chapter "Art and Philosophy", Thomas Flynn states:

Sartre's early work *Nausea* (1938) is the very model of a philosophical novel. Its protagonist, Roquentin, works through many of the major themes of *Being and Nothingness* that will appear five years later. It can be read as an extended meditation on the contingency of our existence and on the psychosomatic experience that captures that phenomenon. In his famous meditation on a tree root, Roquentin experiences the brute facticity of its existence and of his own: both are simply there, without justification, in excess (*de trop*)<sup>42</sup>.

We can add that written testimony is the treatment of nausea pro-

<sup>41</sup> I. MAVRODIN, *Facerea textului [Making the text]*, in Sartre, *Greață [Nausea]*, cit., p. 161.

<sup>42</sup> TH. FLYNN, *Jean-Paul Sartre*, in *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <<https://plato.stanford.edu/entries/sartre/>> (accessed on 21.08.2021).

posed by Jean Paul Sartre, and this treatment, with or without his will, tends to eliminate the cause of the disease caused by limited existence in small time, individually, in the historical concrete and exceeds, through aesthetic value, the strictly existentialist value of such an experience.

### *Conclusion*

What makes from Sartre's writings an open work for the 21st century is under the sign of his own confessions: «[...] I did not say everything I wanted to say or in the manner in which I wanted to say»<sup>43</sup>.

Sartre's testamentary wish was that the “new generation” to remember from his work «*Les Situations*, *Saint-Genet*, *La Critique de la raison dialectique* and *Le diable et le Bon Dieu* ... And then, *La Nausée*, too»<sup>44</sup>.

As for the complex personality of the French author analyzed and interpreted here, Monica Lovinescu noticed that Sartre made from the commitment a second breath of the intellectual, although he was obvious and something else, it was infinitely more than his commitments. Even if neither the writer nor the philosopher Sartre can be separated from his militancies, he can be to the intellectuals the most perfect companion to make the transition to the current stage of de-ideologisation and de-Marxization, because from the leftism of 1968, Sartre passed, «accompanied by a new philosopher like André Glucksman who dreamed of reconciling him with Raymond Aron, to defend dissidents, to condemn the Soviet invasion of Afghanistan»<sup>45</sup>.

These considerations are relevant to Sartre's actuality as a philosopher-writer and intellectual who cannot remain indifferent to the problems of his time, beyond cultivating his own individuality and expressing his own subjectivity, self-constructed through his writings.

As Marin Aiftincă summarizes, «A prolific and versatile personality, Sartre dominated the last century, along with other remarkable spirits, arousing a major interest that crossed the borders of his homeland and Europe»<sup>46</sup>.

<sup>43</sup> Interview with Benny-Lévy, in *Libération*, édition spéciale Sartre, 1980, apud VLĂDUȚESCU, *Sartre between literature and philosophy*, cit., p. 9.

<sup>44</sup> Interview with Michel Contat, in *ivi*, p. 8.

<sup>45</sup> M. LOVINESCU, *La moarte a lui Sartre [At the Death of Sartre]*, in EAD., *Eтика neuitării [Ethics of Unforgetfulness]*, Antologie și prefață de Vladimir Tismăneanu, Humanitas, Bucharest 2008, p. 194.

<sup>46</sup> M. AIFTINCĂ, *Freedom in axiological perspective in Sartre*, in Neacșu (ed.), *Sartre în gândirea Contemporană*, cit., p. 73.



Adriana E. Neacșu

## *L'art comme forme de liberté chez Sartre*

TITLE: *Art as a form of freedom for Sartre*

ABSTRACT: In this article, the author analyzes Sartre's position on the essence of art. She starts from the Sartrean ontology, which establishes that man is the being who creates its own nothingness, constantly choosing himself and manifesting himself as freedom in all his enterprises. Art, as a human activity, is also a form of freedom. It is based on the ability of the imaginative consciousness to create unreal objects, and denies the world in order to transcend it to nothingness and to found it from the perspective of the moral exigencies of freedom. The work of art, the aesthetic object appears at the point of convergence between the freedom of the creator and the receiver, being the result of a "pact of generosity" between the two, and the ultimate goal of art, which is best highlighted by the art of writing, is final release of the human person in this real world, of any form of exploitation.

KEYWORDS: Art; Freedom; Imagination; Unreal Object; Work of Art

### *1. Jean-Paul Sartre - philosophe et écrivain*

Sartre s'est imposé dans la culture du XX<sup>e</sup> siècle à la fois en tant que philosophe et en tant qu'écrivain. Si le talent littéraire, la fascination pour les mots et pour leur contenu idéationnel l'ont conduit à un moment donné à la philosophie, sa qualité de philosophe a marqué de manière décisive son œuvre littéraire, à la fois en termes de thème et de style, ainsi que son intentionnalité cachée. De plus, la lucidité conceptuelle propre au philosophe l'a amené à réfléchir profondément sur l'acte d'écrire, Sartre n'étant pas un écrivain strictement intuitif, qui ne se soucie pas des questions métathéoriques, mais qui pratique la littérature ayant parfaitement manifesté la conscience de son métier.

La question des spécificités de l'art d'écrire et de la condition de l'écrivain a été abordée par Sartre dans de nombreux ouvrages et dans diverses interviews données au fil du temps. Mais, plus que cela: Sartre a analysé sa propre vie du point de vue de sa conception esthétique sur la condition et la mission de l'écrivain.

[...] l'importance attribuée par Sartre à son esthétique n'est toujours pas retenue par ses commentateurs. [...] *Les Mots*, par exemple, ne doivent pas être lus comme une simple autobiographie, mais doivent plutôt être compris comme une version en prose magistralement réussie de son travail sur la littérature intitulée *Qu'est-ce que la littérature?* Les deux chapitres des *Mots* portent les titres *Lire et Ecrire*<sup>1</sup>.

Dans le même temps, le philosophe-écrivain, grand «consommateur» d'art en général, fait une série de commentaires sur les œuvres de peintres, sculpteurs ou musiciens, qui révèlent ses idées sur les beaux-arts et la musique. Cet intérêt très appliqué de Sartre pour l'œuvre de divers artistes, conjugué à l'absence d'une approche large et systématique des problèmes esthétiques généraux, a conduit Michel Sicard à affirmer que

Plus qu'un système de formes ou de principes, l'esthétique sartrienne évolue dans un ensemble de noms propres. En cela cette esthétique se présente comme simplement dessinée en estompe *au travers de*, par delà des expériences individuelles concrètes et indépassables. On va de Giacometti à Genet – et sous Genet Rimbaud –, de Genet à Mallarmé, de Mallarmé au Tintoret ou à Wols, en des expériences singulières: car l'art ne peut être que *vécu*, il ne donne ses enjeux qu'à travers une création individuelle, une expérience subjective. Sartre aurait moins privilégié des concepts esthétiques ou des courants dans l'art contemporain que des approches créatrices terriblement individuées et que ne recouvre pour la plupart aucun esprit de système, aucune filiation historique<sup>2</sup>.

Cependant, Sartre ne s'est pas contenté de faire de simples interprétations de diverses œuvres d'art particulières, mais il a médité de la manière la plus sérieuse sur l'art en général. Ainsi, même s'il soutient fortement l'autonomie de chaque art, soulignant qu'il ne faut imposer les rigueurs d'aucun d'eux aux autres, Sartre met en évidence les aspects essentiels que tous les arts manifestent, quels que soient les moyens par lesquels ils s'expriment, qui les fait désigner comme "art".

Cette perspective intégrative sur les arts ne vient pas de la part de l'écrivain mais, encore une fois, du philosophe. Plus que ça: Sartre ne se contente pas d'une simple approche synthétique de la recherche, menée

<sup>1</sup> H. WITTMANN, *L'Esthétique de Sartre. Artistes et intellectuels*, traduit de l'allemand par N. Weitemeier et J. Yacar, L'Harmattan, Paris 2001, p. 13.

<sup>2</sup> M. SICARD, *Sartre et l'esthétique*, <<http://www.michel-sicard.fr/textes/sartre/sartre-esthetique.pdf>> (dernier accès 28.08.2021), p. 2.

de manière inductive, du particulier au général, pour formuler, à partir de similitudes plus ou moins conjoncturelles entre les différents arts, des principes à validité universelle. Au contraire, toutes ses analyses très appliquées concernant la littérature et aux autres arts sont faites avec une idée claire de ce que l'art représente comme une activité humaine déterminante et que chaque art exprime à sa manière<sup>3</sup>. En fait, cette idée lui appartient, étant sa propre création. Et, bien sûr, ce n'est pas une simple idée isolée, mais une vision complexe qui fait référence à l'essence et au rôle de l'art, et qui est intégrée dans la conception philosophique originale de Sartre sur l'homme et ses rapports avec l'être.

Donc, si l'on veut comprendre la position de Sartre sur l'essence de l'art, il faut partir de son ontologie, qui est celle de l'être en général, mais qui est centrée sur l'homme.

## 2. *La liberté comme force de néantisation*

Ainsi, dans son ouvrage *L'être et le néant*, Sartre nous découvre que la sphère de l'être n'est pas du tout compacte, étant divisée en deux grandes zones, nettement précisées: d'une part, l'être objectif des phénomènes, donc des existants qui paraissent, et d'autre part, l'être de la conscience ou du *cogito* préréflexif, qui est la pure subjectivité devant qu'ils paraissent et qui peut les refléter. Il nomme le premier «l'être-en-soi» et le deuxième «l'être-pour-soi».

L'être-en-soi est le plus simple mais, en même temps, antérieur et absolu. Il est, tout simplement, étant son propre support, sans être créé ni par soi ni par quelqu'un d'autre. Sans être actif ou passif, il est parfaitement homogène, dépourvu des parties, totalement plein de lui-même et sa plénitude exprime son absolue identité avec soi, qui fait qu'il soit toujours ce qu'il est, et jamais autre chose. C'est pourquoi il échappe à la temporalité, n'étant soumis à aucun développement, à aucun changement, sans être troublé ni même par les inévitables destructions des existants. Et parce qu'il n'a pas des liaisons ni avec le possible ni avec le nécessaire, l'être-

<sup>3</sup> Je ne pense pas que ce point de vue contredit ce que Heiner Wittmann dit dans son livre mentionné ci-dessus: «C'est en partant de l'analyse d'œuvres d'artistes et d'écrivains que Jean-Paul Sartre a élaboré ses thèses sur l'art et la littérature» (WITTMANN, *L'Esthétique de Sartre. Artistes et intellectuels*, cit., p. 11). Car, en effet, la littérature et la peinture ont été les principales sources d'inspiration de Sartre dans la formulation de sa conception de l'art, mais cela ne l'a pas conduit à une vision partisane et étroite pour forcer le reste des arts à entrer dans des schémas qui ne leur conviendraient pas.

en-soi est absolument contingent, c'est-à-dire purement et simplement accidentel et complètement injustifiable. Par conséquent, Sartre l'appelle «l'être qui est ce qu'il est et qui n'est pas ce qu'il n'est pas».

Il en résulte évidemment que l'être est isolé dans son être et qu'il n'entretient aucun rapport avec ce qui n'est pas lui. Les passages, les devenirs, tout ce qui permet de dire que l'être n'est pas encore ce qu'il sera et qu'il est déjà ce qu'il n'est pas, tout cela lui est refusé par principe. Car l'être est l'être du devenir et de ce fait il est par delà le devenir. Il est ce qu'il est, cela signifie que, par lui-même, il ne saurait même pas ne pas être ce qu'il n'est pas; nous avons vu en effet qu'il n'enveloppait aucune négation. Il est pleine positivité. Il ne connaît donc pas l'altérité: il ne se pose jamais comme autre qu'un autre être; il ne peut soutenir aucun rapport avec l'autre. Il est lui-même indéfiniment et il s'épuise à l'être<sup>4</sup>.

En échange, l'être-pour-soi est ultérieur et relatif mais très complexe et dynamique. Étant profondément subjectif, il n'est pas autre chose que la conscience: un «reflet-reflétant» de ses objets, les existants, qui lui offrent ainsi un contenu, parce que, par elle-même, la conscience est seulement un vide, un manque d'être, à savoir le néant. Donc, l'être par qui le néant vienne aux choses est l'être-pour-soi, qui néantise le néant dans son être-même, étant ainsi son propre néant. Cet être c'est l'être de l'homme, parce que seulement la réalité humaine peut agir en l'absence de toute détermination antérieure, procédant à une coupure entre son être passé et son être présent. Cette coupure c'est rien, qui, justement parce qu'il n'est rien, il est infranchissable. Ce rien c'est le néant. Et cet être qui se rencontre au-delà du néant avec lui-même, se créant il-même à partir de son propre néant, Sartre l'appelle «l'être qui est ce qu'il n'est pas et qui n'est pas ce qu'il est».

Ainsi le pour-soi doit-il être son propre néant. L'être de la conscience, en tant que conscience, c'est d'exister à distance de soi comme présence à soi et cette distance nulle que l'être porte dans son être, c'est le Néant. Ainsi, pour qu'il existe un soi, il faut que l'unité de cet être comporte son propre néant comme néantisation de l'identique. [...] C'est l'obligation pour le pour-soi de n'exister jamais que sous la forme d'un ailleurs par rapport à lui-même, d'exister comme un être qui s'affecte perpétuellement d'une inconsistance d'être. [...] Le néant étant néant d'être ne peut venir à l'être que par l'être lui-même. Et sans doute vient-il à l'être par un être singulier, qui est la

<sup>4</sup> J.-P. SARTRE, *L'Être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, édition corrigée avec index par A. Elkaïm-Sartre, Éditions Gallimard, Paris 1994, pp. 32-33.

réalité-humaine. Mais cet être se constitue comme réalité-humaine en tant qu'il n'est rien que le projet originel de son propre néant. La réalité-humaine, c'est l'être en tant qu'il est dans son être et pour son être fondement unique du néant au sein de l'être<sup>5</sup>.

Mais cette possibilité pour la réalité humaine de sécréter un néant qui sépare son présent de tout son passé, comme de tout son avenir, c'est la liberté. Pour un homme quelconque, être libre c'est obtenir ce qu'on veut, et la liberté est identifiée avec la capacité d'obtenir les buts choisis. Mais pour Sartre la liberté signifie seulement l'autonomie de choix; être libre, dans sa vision, c'est donc te déterminer vouloir par toi-même, choisir toi-même.

Il faut, en outre, préciser contre le sens commun que la formule «être libre» ne signifie pas «obtenir ce qu'on a voulu», mais «se déterminer à vouloir (au sens large de choisir) par soi-même». Autrement dit, le succès n'importe aucunement à la liberté. La discussion qui oppose le sens commun aux philosophes vient ici d'un malentendu: le concept empirique et populaire de «liberté» produit de circonstances historiques, politiques et morales équivaut à «faculté d'obtenir les fins choisies». Le concept technique et philosophique de liberté, le seul que nous considérons ici, signifie seulement: autonomie du choix. Il faut cependant noter que le choix étant identique au *faire* suppose, pour se distinguer du rêve et du souhait, un commencement de réalisation<sup>6</sup>.

Le choix c'est toujours la mise, par l'individu, d'un but transcendant, qui n'est pas encore et de quoi il est séparé par une totalité des existants réels. Le pour-soi est libre parce qu'il s'arrache continuellement à lui-même, dépassant son passé vers ce qu'il a à être. C'est pourquoi il n'est pas mais il se fait en permanence, de manière que, pour Sartre, l'être de l'homme c'est la liberté et c'est l'action.

### *3. L'imagination comme fonction néantisante de la conscience*

Tout en vertu de sa manière d'être, la conscience souffre des successives néantisations dont les originaires sont les ek-stases de la temporalité: le présent, le passé et l'avenir. En fait, le pour-soi s'institue par un acte de néantisation: il nie de soi qu'il serait un certain être et un certain état. Par

---

<sup>5</sup> Ivi, pp. 114-115.

<sup>6</sup> Ivi, pp. 528-529.

exemple, la conscience de croyance nie de soi qu'elle est la croyance simple et pure, la croyance-en-soi. Donc, ce que nie le pour-soi est l'être-en-soi et cette néantisation s'accomplit par de moyens divers comme: la présence à soi, la facticité, la valeur, les possibles, l'ipséité et la réflexion, qui sont tous des structures originaires du pour-soi<sup>7</sup>.

A côté de ceux-ci, l'imagination est encore un mode de néantisation de la conscience qui n'est pas extérieure mais qui est mise par la conscience même. C'est parce que, dans la conception sartrienne, l'imagination n'est pas une simple qualité de la conscience mais c'est la même chose que la conscience imaginative. En d'autres termes, c'est la conscience elle-même, qui met son objet sous la forme de l'image; et l'image comme telle est aussi conscience, qui a comme objet diverses choses extérieures, auxquelles elle se rapporte par des images ou qu'elle met directement, en tant qu'images simplement, même en l'absence de toute chose extérieure à laquelle se rapporte l'image intérieure.

Le mot d'image ne saurait donc désigner que le rapport de la conscience à l'objet; autrement dit, c'est une certaine façon qu'a l'objet de paraître à la conscience, ou, si l'on préfère, une certaine façon qu'a la conscience de se donner un objet. [...] Ainsi, dans la trame des actes synthétiques de la Conscience apparaissent par moments certaines structures que nous appellerons consciences imago-gantes. Elles naissent, se développent et disparaissent selon des lois qui leur sont propres et que nous allons tenter de déterminer. Et ce serait une grave erreur de confondre cette vie de la conscience imago-gante, qui dure, s'organise, se désagrège, avec celle de l'objet de cette conscience, qui, pendant ce temps, peut fort bien rester immuable<sup>8</sup>.

À travers les images internes, la conscience crée donc certains objets qui ne s'identifient pas ni aux images elles-mêmes (qui ne sont que leur analogon psychique) ni aux objets réels, extérieurs à la conscience. Ils ne sont pas la conscience (comme les images), mais seulement son contenu, qu'elle met comme néant, les considérant soit comme inexistants, soit comme absents, soit comme existant ailleurs, soit ne pas les mettant comme existants. Ces objets sont tous irréels, ne font pas partie du monde réel et ne sont pas soumis à ses lois. Ils se présentent comme «anti-monde» et constituent ainsi l'imaginaire, comme «corrélatif noématique de l'imagination».

---

<sup>7</sup> Ivi, pp. 109-141.

<sup>8</sup> J.-P. SARTRE, *L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, édition revue par A. Elkaïm-Sartre, Éditions Gallimard, Paris 1986, pp. 21-22.

Ainsi la conscience est constamment entourée d'un cortège d'objets-fantômes. Ces objets, quoique ayant tous à première vue un aspect sensible, ne sont pas les mêmes que ceux de la perception. Sans doute ils peuvent être des plantes ou des animaux, mais tout aussi bien des vertus, des genres, des relations. Dès que nous fixons nos regards sur l'un d'eux, nous nous trouvons en face d'êtres étranges qui échappent aux lois du monde. Ils se donnent toujours comme des totalités indivisibles, des absous. Ambigus, pauvres et secs en même temps, apparaissant et disparaissant par saccades, ils se donnent comme un perpétuel «ailleurs», comme une évasion perpétuelle<sup>9</sup>.

L'imaginaire est essentiel pour la conscience, qui ne peut pas être conçue sans la faculté d'imaginer. Réduite à la simple fonction réalisatrice, donc à la capacité de percevoir et de connaître les choses, la conscience serait complètement enfoncée dans le réel, ayant la condition de chose au milieu du monde. Mais la conscience n'est pas du tout comme ça. La conscience est totalement active et créative envers les objets imaginaires, étant capable de les produire, de les maintenir, de les détruire ou de les raviver à son goût, soutenant leurs qualités à travers un mouvement conscient permanent, qui implique la volonté. Cette force active et créatrice de la conscience s'exprime le mieux par l'imagination comme fonction psychique.

Remarquons aussi que ce privilège incontestable de l'imagination comme fonction psychique n'implique nullement que la fonction psychique: pensée, se réduise à l'imagination. Le schème symbolique «accompagne» [...] l'intellection, sans que cette dernière s'y résorbe parce que la pensée pure demeure toujours une possibilité. Et notons enfin que [...] l'imagination peut n'être pas toujours spontanéité purement créatrice parce que, explique-t-il, la conscience imagoante peut se dégrader et devenir captive, dans des phénomènes comme le rêve, l'hallucination, etc.<sup>10</sup>.

Pour pouvoir créer des objets imaginaires, la conscience doit mettre une thèse d'irréalité par rapport aux objets dont elle est la conscience. Ainsi la conscience fait un acte d'éloignement ou de négation. Cet éloignement de réel offre à la conscience la possibilité pour le regarder comme totalité et pour l'organiser dans une unité synthétique, cohérente, donc

---

<sup>9</sup> Ivi, p. 260.

<sup>10</sup> A. FLAJOLIET, *La Première philosophie de Sartre*, Honoré Champion Éditeur, Paris 2008, p. 400.

pour le constituer comme monde. Par conséquent, le dépassement du réel vers l'imaginaire ou son néantisation signifie l'établissement du monde en tant que monde.

Tout imaginaire paraît «sur fond de monde», mais réciproquement toute appréhension du réel comme monde implique un dépassement caché vers l'imaginaire. Toute conscience imageante maintient le monde comme fond néantisé de l'imaginaire et réciproquement toute conscience du monde appelle et motive une consciente imageante comme saisie du sens particulier de la situation. L'apprehension du néant ne peut se faire par un dévoilement immédiat, elle se réalise dans et par la libre succession des connaissances, le néant est la matière du dépassement du monde vers l'imaginaire. C'est en tant que tel qu'il est vécu, sans jamais être posé pour soi. Il ne saurait y avoir de conscience réalisante sans conscience imageante et réciproquement<sup>11</sup>.

En l'absence de l'imaginaire, la conscience ne pourrait pas avoir une attitude libre, active à l'égard du réel, elle ne pourrait pas lui accorder des significations ni le valoriser. Donc la conscience imaginative est la conscience elle-même et toute appréhension du réel comme monde implique un dépassement caché vers l'imaginaire. En conclusion, l'imaginaire, fruit de l'imagination, une fonction fondamentale de la conscience, est un élément essentiel dans l'acte de négation du réel, par l'intermédiaire de quoi la conscience affirme sa liberté, édifiant le mode et la réalité humaine dans le monde.

Superbe mouvement tournant, on en conviendra, vis-à-vis de la conception classique du cogito: l'imagination, loin de constituer une perturbation du fonctionnement normal de la conscience (la «folle du logis»), devenait ainsi le cogito révélé à lui-même dans sa dimension de transcendance – l'action d'imagination ne faisant que porter à son comble, dans la production de l'imaginaire, cette «fonction néantisatrice propre à la conscience» qui la dévoile comme «toujours libre»<sup>12</sup>.

Sans la création d'imaginaire, la conscience ne serait pas la conscience, le monde ne serait le monde, l'homme ne serait l'homme. L'imaginaire est constitutif à la conscience et, implicitement, à l'homme, étant celui qui établit le sens concret du réel: comme monde. L'acte imaginatif, par

<sup>11</sup> SARTRE, *L'Imaginaire*, cit., p. 361.

<sup>12</sup> A. RENAUT, *Sartre, le dernier philosophe*, Éditions Grasset & Fasquelle, Paris 1993, p. 147.

excellence négatif et institutif du néant, donne la mesure de notre liberté nous définissant comme liberté, comme êtres hors de la tyrannie du réel, échappés par le strict déterminisme des choses.

En conclusion, chez Sartre, l'imaginaire, produit d'une attitude spécifique et déterminante de la conscience vis-à-vis du réel, apparaît comme une dimension ontologique de l'homme, pure expression de la réalité humaine comme liberté.

#### *4. L'art comme activité créatrice d'objets imaginaires*

Les objets imaginaires peuvent être créés dans toutes les formes d'activité humaine, tant pratiques que théoriques, non seulement à travers des images mentales, mais aussi à travers la manifestation de désirs, la fixation d'objectifs, l'établissement de projets d'action ou l'institution d'un contenu abstrait comme une valeur ou une relation. Par exemple, lorsque Constantin le Grand a eu l'idée de construire une nouvelle ville dans laquelle déplacer la capitale de l'Empire Romain d'Orient, il a créé un objet imaginaire qu'il a mis comme objectif de l'action pour y parvenir concrètement. En l'absence de cette irréalité, librement créée par la conscience imaginaire, qui pour cette raison nie toute la réalité, la surmontant vers ce qu'elle n'est pas, à savoir au néant, nous n'aurions jamais eu affaire à la ville de Constantinople<sup>13</sup>.

Cela montre que l'imaginaire de la conscience n'affecte pas du tout les relations de l'homme avec le monde déjà constitué; bien au contraire, la création de l'imaginaire est la condition nécessaire de la liberté de l'homme. Autrement dit, si la possibilité d'imaginer de l'homme tient au fait qu'il est libre d'une manière transcendante, sa liberté concrète et empirique dans le monde est conditionnée par sa capacité imaginative.

Mais la forme la plus évidente de la conscience imaginative se trouve dans l'art. Même si chacun des arts se serve des outils spécifiques et s'exerce sur une matière distincte, les artistes en général sont humainement reconnus comme des créateurs par excellence, et leur qualité fondamentale est précisément l'imagination. Pour créer leur œuvre, les artistes affichent la même attitude déterminante pour la liberté: celle de nier le réel, de le surmonter vers un néant qui est précisément l'objet irréel, qui n'est pas, n'étant pas parmi les choses du monde, mais qui est exprimé par l'idée, ou la pensée ou l'intuition qui surgit spontanément au sein de la subjectivité de la

<sup>13</sup> SARTRE, *L'Être et le néant*, cit., pp. 477-478.

conscience, et qu'il entend matérialiser en faisant appel à ses propres capacités, mais qui sont étroitement liées à la nature de l'art qu'il cultive. C'est pourquoi la liberté va de pair avec la nécessité de respecter les exigences internes de la création, que le receveur de l'œuvre d'art perçoit comme ordre, équilibre, sécurité, certitude. Ainsi, dans le roman *La Nausée*,

Sartre décrit l'épreuve existentielle de la contingence en l'opposant à la nécessité dont l'œuvre d'art permet de faire l'expérience. L'œuvre d'art laisse apparaître le beau, c'est-à-dire un irréel qui est, mais qui n'existe pas. L'œuvre d'art est faite d'ordonnancements, de symétries, de jeux de proportions et de disproportions: tout a un sens dans l'univers que l'œuvre forme pour elle-même, mais ce sens est seulement dans l'imaginaire, en une sorte de négation, de mise en suspens et de recul par rapport à l'existant. Roquentin décrit des moments magiques, intervalles hors du temps et de l'existence, ponctués par la mélodie d'un air de jazz, qui interrompt l'alanguissement et l'ennui épais de l'être de trop, sans raison<sup>14</sup>.

Cette attitude de dépassement du réel envers l'imaginaire, apparaît dans le cas de toute activité humaine qui a une dimension créatrice, c'est-à-dire qu'elle dépasse le réel, sous une forme ou une autre, vers un irréel. Mais l'art fait de cette institution d'imaginaire en grande partie une fin en soi, assumée d'une manière programmatique, ce qui souligne sans aucun doute le rôle intensément créatif de l'imagination et révèle sa relation profonde avec la liberté. Ainsi, alors que l'empereur Constantin a placé l'objet irréel comme projet d'action afin de transformer le réel en l'enrichissant d'une chose parmi les autres choses du monde, les œuvres d'art conservent pour la plupart le statut d'objets irréels, même après ils avoir été achevés par les artistes, et malgré le fait que les artistes se rapportent à leurs moyens d'expression comme à des choses en soi.

Pour l'artiste, la couleur, le bouquet, le tintement de la cuiller sur la soucoupe sont choses au suprême degré; il s'arrête à la qualité du son ou de la forme, il y revient sans cesse et s'en enchanter; c'est cette couleur-objet qu'il va transporter sur sa toile et la seule modification qu'il lui fera subir c'est qu'il la transformera en objet imaginaire. [...] Cette déchirure jaune du ciel au-dessus du Golgotha, le Tintoret ne l'a pas choisie pour signifier l'angoisse, ni non plus la provoquer; elle est angoisse, et ciel jaune en même temps. Non pas ciel d'angoisse, ni ciel angoissé; c'est une angoisse faite chose, une angoisse qui a

---

<sup>14</sup> H. RIZK, *Comprendre Sartre*, Armand Colin Éditeur, Paris 2011, p. 50.

tourné en déchirure jaune du ciel et qui, du coup, est submergée, empâtée par les qualités propres des choses, par leur imperméabilité, par leur extension, leur permanence aveugle, leur extériorité et cette infinité de relations qu'elles entretiennent avec les autres choses<sup>15</sup>.

Bien sûr, on peut dire d'un tableau ou d'une sculpture que ce sont des objets réels, comme d'autres objets matériels, mais seulement si on les considère, à tort, comme la simple somme des matériaux utilisés par l'artiste pour les créer. Cependant, tout le monde s'accorde à dire qu'ils sont bien plus que cela, et que les matériaux constitutifs ne sont que des supports et des intermédiaires, qui renvoient nécessairement au-delà d'eux, à l'objet irréel qui les surpassé en les englobant. Cet objet irréel ne serait rien dans leur manque, mais il n'est pas épousé dans leur matérialité, car il y ajoute toute la force de suggestion de sentiments subjectifs profonds, que seule la maîtrise de l'artiste est capable d'imprimer et que le public reçoit certainement, même si d'une manière vague, indistincte, c'est-à-dire à l'opposé de la manière claire dont il perçoit les couleurs du tableau et la forme de la sculpture.

L'objet ne devient une œuvre d'art qu'à partir du moment où l'analogon matériel se voit animé par le spectateur, permettant ainsi de viser une image invisible et irréelle. [...] Ainsi l'œuvre d'art dans sa matérialité semble-t-elle de seconde importance, comparée à l'objet irréel qu'elle permet de viser. Telle est la différence majeure entre la conscience percevante, laquelle actualise un objet présent, et la conscience imageante, qui, pour sa part, transcende l'analogon vers un objet absent. Lorsque nous nous approchons d'une toile, par exemple, et que nous en observons les détails, il ne s'agit que d'une attitude percevante; pour créer un objet esthétique, il nous faudra faire fi de la toile et poser une thèse d'irréalité<sup>16</sup>.

S'il en est ainsi d'une peinture ou d'une sculpture, c'est d'autant plus vrai de la musique, dont la matière, le son, est carrément ineffable par rapport à la pierre ou à la couleur. Ainsi, tout comme une maison peinte dans un vrai tableau est une maison imaginaire, une vraie chanson sur la douleur est une douleur imaginaire, formant, à travers le complexe réalisé de sons, rythme, mesure et la charge émotionnelle qu'ils contiennent, un objet irréel, fruit de l'imagination créatrice de l'artiste, qui manifeste ainsi,

<sup>15</sup> J.-P. SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature?*, Éditions Gallimard, Paris 1948, pp. 14-16.

<sup>16</sup> S. ASTIER-VEZON, *Sartre et la peinture*, <<http://sens-public.org/static/git-articles/SP617/SP617.pdf>> (dernier accès 28.08.2021), p. 8.

d'une manière spécifique, sa condition ontologique première de l'être-pour-soi, c'est-à-dire d'être-liberté.

Quant aux créations littéraires, elles illustrent peut-être le mieux le statut d'objet irréel de l'œuvre d'art. Car qu'est-ce qu'un roman, après tout ? Au-delà du fait que, en effet, les mots utilisés comme matière sur laquelle l'écrivain s'exerce sont des signes, qui ont donc un sens précis et qui peuvent envoyer à des objets extérieurs facilement reconnaissables, au-delà de toute inspiration de la vie réelle, un roman c'est un monde créé éminemment par l'imagination de l'auteur. En son sein, tous les personnages, les relations entre eux, tout le déroulement des événements et leur dénouement forment ensemble un univers en miniature sur lequel personne de dehors ne peut intervenir, car il est clos en lui-même, situé au-delà de la réalité commune de tous, dans un irréel strictement déterminé, indubitable par rapport à toute autre.

La même chose se produit avec une nouvelle ou une pièce de théâtre. Elles donnent tous l'illusion de la réalité, mais en fait elles n'en sont pas une copie, mais une reconstruction, faite du point de vue d'une conscience subjective qui, en vertu de son statut de liberté, nie la réalité en la dépassant vers ce néant chargé de sens et qui, en raison de la distance infranchissable où il est situé, il est capable d'apporter un éclairage totalement nouveau sur toute la réalité.

Pour ce qui concerne l'art dramatique, il va de soi que le décor, les costumes, le mobilier ne sont pas saisis pour eux-mêmes et que c'est, par exemple, au moment des applaudissements – ou encore lorsqu'on s'ennuie – que la forêt imaginaire redévient un carton-pâte verdâtre et l'épée un simple bout de bois; de même, nous pleurons la mort d'Hamlet et non celle de l'acteur réel qui, prêtant son corps à titre d'analogon au héros de Shakespeare, se contente de mimer la mort<sup>17</sup>.

Tout cela démontre que l'œuvre d'art est un objet imaginaire, résultat d'une activité créatrice absolument libre, objet qui ne peut être que partiellement intégré au monde en tant que chose parmi les autres choses matérielles. En fait, il ne peut être véritablement intégré qu'en tant que tel, comme irréel, c'est-à-dire en reconnaissant que son statut est radicalement distinct de celui des objets matériels.

---

<sup>17</sup> P. CABESTAN, *L'Imaginaire. Sartre*, Ellipses/Édition marketing S.A., Paris 1999, p. 38.

### 5. L'œuvre d'art comme point de convergence entre la liberté du créateur et celle du public

L'objet irréel que représente l'œuvre d'art, et qui est l'expression de la liberté de l'artiste, est créé pour être offert à la contemplation du public. Mais le public est représenté par le même type de conscience subjective qui est identique à la liberté, pas un simple réceptacle inerte. Par conséquent, il n'enregistre pas mentalement, simplement comme un automate, le contenu d'un tableau ou la ligne mélodique d'une chanson, mais lorsqu'il est devant une œuvre d'art il intervient librement et de manière créative, interprétant et conférant spontanément des significations spécifiques aux suggestions proposées par l'artiste.

L'artiste use de sa liberté pour créer des œuvres d'art; mais la tâche de les interpréter est laissée à leurs destinataires. Le seul impératif véhiculé par l'art est celui de la liberté. Et ce n'est qu'en usant de sa liberté que le destinataire peut faire quelque chose de l'œuvre d'art et la dépasser. On peut accuser Sartre de bien des erreurs, mais il n'a jamais remis en cause le lien entre art et liberté, qu'il considérait comme indissoluble<sup>18</sup>.

Dans le cas de la musique, de la sculpture, de la peinture et de la poésie, cela est d'autant plus évident que les œuvres ne peuvent en aucun cas imposer au récepteur par elles-mêmes des significations et des interprétations univoques, mais au contraire, sont toujours ouvertes à des possibilités de compréhension pratiquement infinies.

Le peintre est muet: il vous présente un taudis, c'est tout; libre à vous d'y voir ce que vous voulez. Cette mansarde ne sera jamais le symbole de la misère; il faudrait pour cela qu'elle fût signe, alors qu'elle est chose. Le mauvais peintre cherche le type, il peint l'Arabe, l'Enfant, la Femme; le bon sait que ni l'Arabe, ni le prolétaire n'existent dans la réalité, ni sur sa toile; il propose un ouvrier – un certain ouvrier. Et que penser d'un ouvrier? Une infinité de choses contradictoires. Toutes les pensées, tous les sentiments sont là, agglutinés sur la toile dans une indifférenciation profonde; c'est à vous de choisir<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> H. WITTMANN, *Aesthetics in Sartre and Camus. The Challenge of Freedom*, translated by C. Atkinson, Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Frankfurt am Main 2009, p. 19.

<sup>19</sup> SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature?*, cit., pp. 16-17.

En effet, les objets peints ou sculptés, peu importe ce qu'ils représentent, comme les chansons et, finalement, même les poèmes, sont les émotions de l'artiste, qui ont acquis la chair, c'est-à-dire la matérialité. Mais cette matérialité est inconnue, vague, diffuse, étrangère à eux-mêmes, de sorte que nous, en tant que public, ne savons pas exactement quelles sont ces émotions, et nous avons donc toute liberté pour donner, nous-mêmes, à ces objets irréels le sens que nous considérons comme le plus approprié, mais qui, en réalité, c'est nous qui le créons en toute liberté.

[...] la signification d'une mélodie – si on peut encore parler de signification – n'est rien en dehors de la mélodie même, à la différence des idées qu'on peut rendre adéquatement de plusieurs manières. Dites qu'elle est joyeuse ou qu'elle est sombre, elle sera toujours au-delà ou en deçà de tout ce que vous pouvez dire sur elle. Non parce que l'artiste a des passions plus riches ou plus variées, mais parce que ses passions, qui sont peut-être à l'origine du thème inventé, en s'incorporant aux notes, ont subi une transsubstantiation et une dégradation<sup>20</sup>.

Mais la plus large et la plus complexe argumentation en faveur de l'idée que l'œuvre d'art est le point de convergence entre la liberté de l'auteur et celle du public est avancée par Sartre dans le cas de la littérature, art qu'il a lui-même pratiqué avec un grand succès et qu'il connaissait le mieux. De son point de vue, il y a, en effet, une différence essentielle entre la littérature et tous les autres arts que j'ai précédemment évoqués, à propos de la capacité de signification. Ainsi, si le peintre, le musicien, le sculpteur et le poète sont «muets» dans leurs œuvres, l'écrivain est le seul qui utilise les mots comme langage, car ses mots renvoient à des choses au-delà des mots. À travers les mots et le langage, l'écrivain se tourne vers la réalité, les utilisant comme un outil pour rechercher la vérité<sup>21</sup>, parce que dans la prose est important l'idée, donc le sens, pas les mots utilisés pour le rendre, qui sont comme le verre à travers où l'œil va voir les choses au-delà<sup>22</sup>.

Comme toute entreprise humaine, l'œuvre littéraire est un projet assumé, qui trouve sa source dans la liberté de l'écrivain, «parce qu'il est toujours, en un certain sens, inconditionné, qu'il vient du néant et qu'il tient le monde en suspens dans le néant»<sup>23</sup>. La liberté de l'auteur implique

---

<sup>20</sup> Ivi, p. 16.

<sup>21</sup> Ivi, p.18.

<sup>22</sup> Ivi, p. 25.

<sup>23</sup> Ivi, p. 155.

tout son être, la manière dont il se rapporte au monde, n'ayant rien à voir avec le caprice ou le hasard. Certes, l'écrivain peut commencer son livre sous l'impulsion des passions, mais alors ses passions sont disciplinées, transformées en émotions libres, car il s'éloigne de ses émotions, qu'il les subordonne à la finalité profonde de l'œuvre<sup>24</sup>.

Mais du point de vue de Sartre, l'œuvre littéraire n'atteint pas sa condition lorsque l'auteur a fini de l'écrire, car pour cela il faut aussi intervenir le lecteur, qui achève la tâche de l'écrivain en découvrant le sens de l'œuvre, par le dépassement de la somme des mots du livre. Cette entreprise du lecteur n'est nullement superflue et négligeable, mais représente une redécouverte et une réinvention, aussi originale que la première création, celle de l'auteur, même si sans la première il n'y aurait pas la seconde<sup>25</sup>. En tout cas, l'écrivain ne peut se passer de l'apport du lecteur, car il ne peut se rapporter à sa création que de l'intérieur, donc de manière strictement subjective, de sorte que seul le regard du lecteur, comme «l'autre», lui confère une réalité objective<sup>26</sup> et permet ainsi son intégration dans l'humain<sup>27</sup>.

Il n'est donc pas vrai qu'on écrive pour soi-même: ce serait le pire échec; en projetant ses émotions sur le papier, à peine arriverait-on à leur donner un prolongement languissant. L'acte créateur n'est qu'un moment incomplet et abstrait de la production d'une œuvre; si l'auteur existait seul, il pourrait écrire tant qu'il voudrait, jamais l'œuvre comme objet ne verrait le jour et il faudrait qu'il posât la plume ou désespérât. Mais l'opération d'écrire implique celle de lire comme son corrélatif dialectique et ces deux actes connexes nécessitent deux agents distincts. C'est l'effort conjugué de l'auteur et du lecteur qui fera surgir cet objet concret et imaginaire qu'est l'ouvrage de l'esprit. Il n'y a d'art que pour et par autrui<sup>28</sup>.

Ainsi, l'apparition de l'œuvre d'art, c'est-à-dire de l'objet esthétique, ne peut s'expliquer par les données antérieures, de l'œuvre ou de l'auteur, mais c'est un commencement absolu, étant une création libre du lecteur, qui est pourtant dirigé par l'écrivain. En conséquence, le livre n'est pas un moyen pour une fin, mais une fin pour la liberté du lecteur, à qui on demande d'utiliser son imagination non seulement de manière régulatrice

---

<sup>24</sup> Ivi, p. 62.

<sup>25</sup> Ivi, pp. 51-52.

<sup>26</sup> Ivi, p. 64.

<sup>27</sup> Ivi, p. 68.

<sup>28</sup> Ivi, pp. 49-50.

mais aussi constructive, pour recomposer l'objet esthétique au-delà de tout ce que l'auteur a réalisé<sup>29</sup>.

L'œuvre littéraire est donc le résultat de la convergence entre la liberté de l'écrivain et celle du lecteur, qui font entre eux un « pacte de générosité », à travers duquel chacun exprime sa confiance dans la liberté de l'autre, et c'est précisément cette générosité qui est la source originelle de l'œuvre d'art en général<sup>30</sup>, pas seulement de l'œuvre littéraire. Et toute œuvre d'art, quel que soit l'art auquel elle appartient, et quel que soit le sujet abordé, est projetée sur le fond de l'univers tout entier, qu'elle vise de manière intégrative, de la même perspective de la liberté humaine.

En sorte que, à travers les quelques objets qu'il produit ou reproduit, c'est à une reprise totale du monde que vise l'acte créateur. Chaque tableau, chaque livre est une récupération de la totalité de l'être; chacun deux présente cette totalité à la liberté du spectateur. Car c'est bien le but final de l'art: récupérer ce monde-ci en le donnant à voir tel qu'il est, mais comme s'il avait sa source dans la liberté humaine<sup>31</sup>.

Cette finalité de tout l'art apparaît de la manière la plus évidente dans le cas de la littérature, car, comme je l'ai dit, l'écrivain crée effectivement, avec chaque œuvre, un univers en miniature, qui est, bien sûr, un objet imaginaire, mais qui fait référence directe à l'univers réel, prenant en fait une attitude envers ce dernier, au nom et en vertu de la liberté qui définit l'être humain.

## *6. La liberté comme but suprême de l'art d'écrire*

Dans toute œuvre littéraire, l'écrivain, qui est le créateur, à partir de néant, de son propre univers, ne peut accepter d'être responsable des maux qui s'y trouvent que pour les surmonter afin de les éliminer. Et le lecteur, à son tour, appelé à recréer en lisant le même univers imaginé par l'auteur, ne peut qu'avoir la même attitude. Car tous deux, en tant que libertés pures, qui ont fait ensemble un pacte de générosité, représentent et manifestent la liberté humaine générique, qui ne peut supporter le mal, les injustices, l'exploitation d'aucune sorte, puisqu'ils sont contraires à la

---

<sup>29</sup> Ivi, pp. 52-54.

<sup>30</sup> Ivi, p. 152.

<sup>31</sup> Ivi, p. 64.

liberté et la nient. Dès lors, n'importe quel livre doit aussi être marqué par la générosité, c'est-à-dire être traversé par l'idée de vaincre le mal.

Non certes que cette générosité se doive exprimer par des discours édifiants ou par des personnages vertueux: elle ne doit pas même être prémeditée et il est bien vrai qu'on ne fait pas de bons livres avec de bons sentiments. Mais elle doit être la trame même du livre, l'étoffe où sont taillés les gens et les choses: quel que soit le sujet, une sorte de légèreté essentielle doit paraître partout et rappeler que l'œuvre n'est jamais une donnée naturelle, mais une exigence et un don. Et si l'on me donne ce monde avec ses injustices, ce n'est pas pour que je contemple celles-ci avec froideur, mais pour que je les anime de mon imagination et que je les dévoile et les crée avec leur nature d'injustices, c'est-à-dire d'abus-devant-être-supprimés. Ainsi [...] bien que la littérature soit une chose et la morale une tout autre chose, au fond de l'impératif esthétique nous discernons l'impératif moral<sup>32</sup>.

Ainsi, dans toute œuvre littéraire, l'auteur, en tant que liberté, fait appel à une autre liberté, celle du lecteur, lui demandant d'adopter, également en tant que liberté, une attitude contre tout ce qui menace la liberté humaine. Et le lecteur, en tant que liberté pure, qui se rattache à celle de tous les hommes, et donc s'identifie à la bonne volonté kantienne, qui traite l'homme comme une fin, non comme un moyen<sup>33</sup>, ne saurait avoir de sentiments négatifs, c'est-à-dire se réjouir de l'exploitation de certaines personnes et être d'accord avec toutes sortes d'injustices. Par conséquent, même s'il est blanc, il peut résonner, par exemple, avec la haine d'un personnage noir contre les blancs qui l'exploitent, mais il ne peut pas résonner avec le fanatisme d'un personnage qui glorifierait l'antisémitisme. Par conséquent, le thème subsidiaire de toute œuvre littéraire n'est que la liberté humaine et la nécessité de la développer.

Ainsi qu'il soit essayiste, pamphlétaire, satiriste ou romancier, qu'il parle seulement des passions individuelles ou qu'il s'attaque au régime de la société, l'écrivain, homme libre s'adressant à des hommes libres, n'a qu'un seul sujet: la liberté<sup>34</sup>.

Ainsi, la liberté, qui nous est apparue comme le fondement et le contenu de l'œuvre littéraire, s'avère être, en même temps, son but ultime. Mais

---

<sup>32</sup> Ivi, pp. 68-69.

<sup>33</sup> Ivi, p. 268.

<sup>34</sup> Ivi, p. 70.

la liberté en tant que but ne peut pas être abstraite, mais concrète et immédiate, qui vise l'homme réel, dans ses diverses situations historiques et sociales. En d'autres termes, le but ultime de la littérature est que l'homme acquière, préserve et développe sa liberté sous toutes ses formes dans le monde réel, afin qu'en fin de compte, la libération totale de la personne humaine puisse être atteinte. Et l'écrivain a une énorme responsabilité à cet égard. Son rôle est de détecter, mettre en lumière et dénoncer toutes les situations concrètes dans lesquelles l'homme n'est pas libre, toutes les formes d'exploitation de l'homme par l'homme. C'est l'aspect négatif de la littérature, par lequel elle, en plaçant devant la société son propre miroir, la détermine à acquérir la conscience de son vrai visage, lui demandant de l'assumer ou de changer<sup>35</sup>.

D'ailleurs, «parce que nommer c'est montrer et que monter c'est changer»<sup>36</sup>, cette activité même de montrer, qui est en fait une de contestation, peut contribuer à changer les états de choses négatives et à améliorer l'état de liberté humaine. Car en mettant devant l'homme ces états de choses indésirables, ils sont dépassés vers un néant, qui n'existe pas mais qui préfigure un état futur possible et meilleur. Et ici apparaît l'aspect constructif de la littérature, qui, bien qu'elle ne puisse changer les décisions des gouvernants ou le cours de l'histoire du monde, peut influencer l'opinion du public<sup>37</sup>, qui représente le partenaire de l'écrivain dans la création de l'œuvre d'art et qui a un rôle essentiel dans la réalisation du but suprême de la littérature.

En effet, il est très important pour l'écrivain d'avoir un public, c'est-à-dire des gens libres dans leur pensée, qui ont la liberté d'expression pour lancer des défis à l'écrivain sur les problèmes qui les troublent et, de plus, pour transformer leur communauté abstraite, idéale, des lecteurs solitaires en une société concrète en se connectant les uns aux autres pendant des diverses manifestations et en transformant leurs exigences formelles en exigences matérielles concrètes<sup>38</sup>. Car, en l'absence de public, la littérature est menacée d'extinction, et au sein de régimes autoritaires, d'occupation ou totalitaires, qui ne permettent pas l'existence d'un tel public, elle est en grand danger.

C'est pourquoi l'écrivain doit défendre la démocratie, la seule forme de gouvernement compatible avec la littérature, la seule où elle puisse se

---

<sup>35</sup> Ivi, p. 89.

<sup>36</sup> Ivi, p. 90.

<sup>37</sup> Ivi, p. 283.

<sup>38</sup> Ivi, pp. 268-269.

manifester<sup>39</sup> comme un art vivant, conformément à sa véritable essence, c'est-à-dire comme une activité où une liberté fait appel à d'autres libertés en leur demandant de se manifester en tant que libertés, pour fonder ensemble le monde au-delà d'un néant, selon leurs exigences morales profondes.

En fait, même dans une démocratie, diverses circonstances peuvent conduire à la disparition du public, mais l'écrivain doit faire l'effort de le constituer comme tel à partir des différentes catégories de ses lecteurs. Seul ce public, en tant que son partenaire, recevra et adhérera au message de l'écrivain, qui guidera son attention sur le manque de liberté dans le monde et le mobilisera, faisant appel à sa propre liberté, afin de lever cet état de choses inacceptables. Seul ce public surmontera la condition de liberté abstraite du simple lecteur, pour affirmer sa liberté d'action, transformant la réalité dans le sens d'accroître la liberté de l'humanité.

Cela signifie que la littérature, qui est par sa nature une forme spécifique de liberté et qui a pour but suprême la libération de la personne humaine de toute forme d'exploitation, ne peut qu'être profondément engagée dans les nombreux enjeux sociaux et politiques de son temps.

Sartre, on le sait, ne demande pas aux écrivains de s'engager, il leur montre qu'ils le sont. Il ne leur demande pas de choisir entre une littérature engagée et une qui ne le serait pas. Il montre que, qu'ils le veuillent ou non, qu'ils le sachent ou non, l'engagement est une dimension constitutive de la littérature. Il ne s'agit pas de l'altruisme d'esthètes qui acceptent de s'oublier pour rejoindre les hommes: plus elle s'engage, mieux la littérature répond à sa définition, à sa vocation, moins elle s'oublie. Vouloir la littérature, c'est d'abord vouloir un monde dans lequel elle est possible, un monde qui lui reconnaîsse le droit d'exister. L'écrivain doit travailler à ce qu'existe le monde qui lui donne les moyens d'écrire et d'être lu. La littérature engagée c'est donc, simplement, la littérature veillant elle-même à ses conditions de possibilité<sup>40</sup>.

Mais les manières concrètes d'engagement de l'art de l'écriture et, implicitement, de l'écrivain, représentent cependant un problème qui dépasse notre sujet de discussion actuel, qui mérite un développement séparé.

---

<sup>39</sup> Ivi, pp. 71-72.

<sup>40</sup> D. HOLIER, *Les Dépossédés*, Les Éditions de Minuit, Paris 1993, p. 13.

## Bibliographie

J.-P. SARTRE, *L'Être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, édition corrigée avec index par A. Elkaïm-Sartre, Éditions Gallimard, Paris 1994.

J.-P. SARTRE, *L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Édition revue par Arlette Elkaïm-Sartre, Éditions Gallimard, Paris 1986.

J.-P. SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature?*, Éditions Gallimard, Paris 1948.

\*\*\*

S. ASTIER-VEZON, *Sartre et la peinture*, <<http://sens-public.org/static/git-articles/SP617/SP617.pdf>>

P. CABESTAN, *L'Imaginaire. Sartre*, Ellipses / Édition marketing S.A., Paris 1999.

A. FLAJOLIET, *La Première philosophie de Sartre*, Honoré Champion Éditeur, Paris 2008.

D. HOLLIER, *Les Dépossédés*, Les Éditions de Minuit, Paris 1993.

A. RENAUT, *Sartre, le dernier philosophe*, Éditions Grasset & Fasquelle, Paris 1993.

H. RIZK, *Comprendre Sartre*, Armand Colin Éditeur, Paris 2011.

M. SICARD, *Sartre et l'esthétique*, <<http://www.michel-sicard.fr/textes/sartre/sartre-esthetique.pdf>>.

H. WITTMANN, *Aesthetics in Sartre and Camus. The Challenge of Freedom*, translated by C. Atkinson, Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Frankfurt am Main 2009.

H. WITTMANN, *L'Esthétique de Sartre. Artistes et intellectuels*, traduit de l'allemand par N. Weitemeier et J. Yacar, L'Harmattan, Paris 2001.

Attilio Scuderi

## *Sartre e l'impero delle immagini*

TITLE: *Sartre and the empire of images*

ABSTRACT: Sartre's Theory of Images is a turning point in Contemporary Visual Culture debate. The essay discusses the theoretical premises of his seminal contribution, compares Sartre's meditation with the Theory of Fictional Worlds, and connects the idea of Freedom in Sartre's *What is literature?* with the Liberty of Imagination stated in *L'Imaginaire*.

KEYWORDS: Sartre; Image; Imagery; Imagination; Barthes; Husserl

«L'immagine è un certo tipo di coscienza»  
(J.-P. SARTRE, *L'immaginazione*, Bompiani, Milano 1962, p. 140)

### 1. Una dibattuta eredità

La riflessione di Jean Paul Sartre sui temi dell'immagine, dell'immaginazione e dell'immaginario umano è un basso continuo che accompagna le pagine del filosofo parigino sino alle opere della maturità, come schermo privilegiato di un'interrogazione costante e problematica sul soggetto e sulla costruzione della realtà individuale. Tale riflessione ha però una decisa impennata in un passaggio cruciale, quello degli anni Trenta, tra il cosiddetto *periodo fenomenologico*, segnato dalla lettura di Husserl, e la tormentata *fase esistenzialista* a cui si ascrive l'opera filosoficamente più impegnativa, *L'essere e il nulla* (1943). Le opere che Sartre dedica in modo mirato alla riflessione sulle immagini sono infatti due: *L'imagination*, del 1936, e *L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, del 1940. Due opere saggistiche costruite come tappe di un'unica meditazione che ha al suo interno (come una tappa, fondamentale, della stessa meditazione) un'altra opera, ben diversa per genere e struttura, frutto di quell'oscillazione costante tra ragioni della creazione mimetica e necessità del pensiero errante e speculativo che è il *pendolo intellettuale* dell'opera sartriana: alludo al

più celebre romanzo-saggio *La nausée* (*La nausea*, 1938).

La teoria sartriana dell'immaginazione si muove all'interno di un duplice scarto teorico ed intellettuale: da una parte andava superato l'approccio della Scuola di Wurzburg che vedeva l'immagine mentale quale puro residuato della percezione, sottoprodotto dell'attività logico-razionale; infatti nella pratica di introspezione sistematica (o provocata, il cosiddetto *Ausfragemethode*) degli allievi del padre della psicologia scientifica Wilhelm Wundt, l'immagine è vista come l'ostacolo psichico centrale alla dimensione pura e fine del pensiero astratto, un residuo del *materiale percettivo* che l'azione di investigazione analitica deve individuare, isolare, depurare, superare. Dall'altro lato Sartre si confronta, in modo agonico e generoso, con il pensiero bergsoniano, in particolare con *Matière et Mémoire* (1896), dove l'immagine è essenzialmente traccia mnestica, procedimento centrale e insieme ancillare al servizio delle dinamiche della memoria fisico-psichica.

Lo scarto sartriano rispetto a queste due influenti letture dell'immaginario è netto. Sulla scorta di Husserl, ma innovando non poco rispetto all'autore delle *Idee per una filosofia pura e per una filosofia fenomenologica* (1913-1929), Sartre afferma infatti che l'immagine è un atto di coscienza, un ponte fondamentale tra la dimensione percettiva e quella concettuale; l'immagine è l'atto che pone in contatto coscienza e oggetto, il campo di tensione fondamentale e il *trait d'unione* tra sfera fisico-oggettuale e sfera intellettiva e mentale. Ma facciamo parlare lo stesso autore:

Il termine “immagine” [...] è una certa maniera dell’oggetto di presentarsi alla coscienza, o se si preferisce una certa maniera della coscienza di darsi un oggetto [...]. L’immagine è un atto sintetico il quale unisce a elementi più propriamente rappresentativi un sapere concreto, non immaginato [...]. Una coscienza percettiva appare a se stessa come passività. All’opposto, una coscienza immaginativa si dà a se stessa come coscienza immaginativa, vale a dire come spontaneità che produce e conserva l’oggetto in immagine [...] L’immagine non è uno stato, un residuo solido e opaco, è invece una coscienza [...]. Essa è spontanea e creatrice; sostiene e mantiene con una creazione continua le qualità sensibili del suo oggetto<sup>1</sup>.

Da queste poche citazioni traspaiono già – li riprenderemo – alcuni

---

<sup>1</sup> J.-P. SARTRE, *L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination* [1940], Gallimard, Paris 1948 (trad. it. *Immagine e coscienza. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, Einaudi, Torino 1976, citazioni dalle pp. 18, 21, 30, 31).

degli elementi chiave di una teoria dell'immagine che individua e analizza per la prima volta con profondità, storica e antropologica, un dispositivo centrale della coscienza umana fin lì marginalizzato, ponendolo al centro del dibattito epistemico, culturale ed etico. Ciò nonostante la riflessione sartriana (ma non solo in questo ambito, a dire il vero) risulta estremamente sacrificata da alcune delle più recenti riflessioni sulla filosofia delle immagini. Alludo alle critiche non poco velate che gli rivolge l'approccio archetipologico e antropologico all'immaginario di Gilbert Durand col suo *Le structures anthropologiques de l'Imaginaire* (1963); oppure ancora all'assoluta perifericità alla quale il pensiero di Sartre è relegato nel pur fondamentale *Philosophie des images* (1997) di Jean-Jacques Wunenburger (forse il più completo studioso in chiave filosofica dell'immagine e dell'immaginario nelle sue più diverse accezioni, di scuola bachelardiana e durandiana).

A volere sintetizzare le linee di un dibattito certo più complesso, si può dire che a Sartre, quale problematico padre putativo di una filosofia dell'immaginario, vengano mossi essenzialmente tre rilievi. Per prima cosa gli si rimprovera di avere praticato una lettura esclusivamente psicologica e intimista dell'immagine e dell'immaginario, seguendo una sorta di *impressionismo fenomenologico* che avrebbe come esito non dichiarato, e nonostante gli intenti, quello di restituire l'immagine allo stato di parente povera della mente: a tale obiezione si può rispondere che Sartre dichiara esplicitamente, nelle due opere in oggetto, la matrice e il metodo fenomenologici come procedimenti conoscitivi, rinunciando programmaticamente al punto di vista del soggetto sovrano razionalista e praticando con coraggio la vertigine dell'indeterminazione che ogni atto di coscienza e conoscenza, come con-fusione tra oggetto e soggetto, comporta. La seconda obiezione è ancor meno generosa ed è connessa alla prima; Sartre avrebbe alienato l'esperienza dell'immagine da un continuum storico-culturale, ponendo se stesso al centro come principio totale (inizio, centro e fine) della sua indagine: questa obiezione svaluta la lunga disamina che nelle due opere in oggetto, ma soprattutto nella prima, *L'Imagination*, egli compie delle filosofie dell'immagine, a partire dal mondo antico (la teoria dei simulacri visivi atomistico-epicurea) e soprattutto nel moderno, con un'analisi del canone filosofico (Cartesio, Locke, Hume, Kant, tra altri) non priva di asprezze argomentative, certo estremamente personale, ma non per questo meno completa e innovativa. L'ultima obiezione è però forse la meno fondata ed è quella che ci pare utile provare a confutare con maggiore respiro: Sartre, secondo i suoi critici, avrebbe praticato una filosofia dell'immagine che cancella la dimensione estetica dell'immaginario,

i linguaggi dell'arte come fenomeno immaginativo e la base immaginaria del fatto artistico in sé e per sé. È davvero così?

## 2. Immagine e mondi possibili

Per Sartre, come abbiamo visto, l'atto immaginario è un gesto di coscienza intenzionale, rappresentativa, spontanea e creatrice. In ciò egli critica esplicitamente una delle fonti più intime del suo pensiero, il Kant dell'*Antropologia pragmatica*. In quell'opera infatti il filosofo di Königsberg dedica una parte sostanziale del primo libro (nello specifico la sezione dal titolo *Della facoltà di conoscere*, §§ 28-33) all'immaginazione; e la sua conclusione (per non dire la sua censura) è perentoria:

L'immaginazione è o *inventiva* (produttiva) o semplicemente *rievo-cattiva* (riproduttiva). La produttiva però non è per questo *creatrice*, cioè non può creare una rappresentazione sensibile, che non sia mai stata data precedentemente alla nostra facoltà di sentire [...]. Se dunque l'immaginazione è una così grande artista, anzi incantatrice, essa non è però creatrice, ma deve prendere la *materia* delle sue immagini dai sensi [...]. L'immaginazione non è dunque così creatrice come la si vanta<sup>2</sup>.

Se per Kant l'immaginazione è certo un processo fondamentale ma in fin dei conti fonte di corruzione della vera ragione (dunque fomentatrice di *vitia perversa*), in Sartre, aperto come pochi all'immaginario contemporaneo, affascinato dalla multimedialità artistica, sensibile all'antropologia delle rappresentazioni, ogni immagine è un atto magico-affettivo, che celebra l'assenza dell'oggetto e ne costruisce un *analogon* che ha un complesso valore euristico, di mimesi e propagazione del mondo. Lo dice in pagine davvero essenziali parlando dell'effetto ritratto nelle culture umane:

Nel ritratto noi miriamo ad un oggetto che è “a mille miglia da noi”. Ma, d'altra parte, tutte le sue qualità fisiche si trovano là, davanti a noi. L'oggetto è posto come assente, ma l'impressione è presente. C'è in questo caso una sintesi irrazionale, difficilmente esprimibile. Guardo, per esempio, un ritratto di Carlo VIII agli Uffizi [...]. Il rapporto posto dalla coscienza, nell'atteggiamento immaginativo, fra il ritratto e l'originale è propriamente magico. Carlo VIII è, a

---

<sup>2</sup>I. Kant, *Antropologia pragmatica* [1798], trad. it. di G. Vidari, Laterza, Roma-Bari 1993, pp. 52-53 e 63, §§ 28 e 32.

un tempo, laggiù nel passato, e qui presente [...]. L'originale ha il primato ontologico. Ma si incarna, si cala nell'immagine. È quel che spiega l'atteggiamento dei primitivi di fronte ai loro ritratti, così come talune pratiche di magia nera (la figurina di cera trafitta con uno spillone, i bisonti feriti dipinti sui muri perché la caccia sia proficua). Non si tratta d'altronude di un tipo di pensiero oggi scomparso. La struttura dell'immagine è rimasta, in noi, irrazionale, e qui, come quasi dappertutto, ci siamo limitati a fare costruzioni razionali su fondamenta pre-logiche<sup>3</sup>.

Intuizione enorme, e ancora non pienamente praticata, quella che pone le basi dello storico nel suo *doppio e compagno segreto* pre-istorico, e che vede la *civiltà* come evoluzione e camuffamento di radici paletnologiche che per paura (o presunzione, o entrambe) tendiamo a rimuovere. La struttura irrazionale dell'immagine consente così a Sartre di attraversare una galleria di forme mimetico-analogiche con un misto felice di sistematicità e variazione creativa: dal segno al ritratto, dall'imitazione teatrale-macchietistica di Maurice Chevalier ai disegni schematico-iconici e dei sistemi non verbali, dal naturale antropomorfo (macchie sui muri, rocce in forma umana) alle immagini ipnagogiche e poi "puramente" mentali. Più che un'elencazione di impressionismi speculativi, una vera tassonomia aperta (che non a caso ha profondamente influenzato la semiologia barthesiana delle immagini)<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> SARTRE, *L'Imaginaire*, cit., pp. 44-45. Sul tema si veda ancora almeno un passo alla p. 193 dello stesso testo: «L'atto di immaginazione è un atto magico. È un incantesimo destinato a far apparire l'oggetto pensato, la cosa desiderata, in modo che se ne possa prendere possesso. In tale atto, c'è sempre qualcosa d'imperioso e infantile, un rifiuto di tener conto della distanza, delle difficoltà. Così il bimbo, dal suo letto, agisce sul mondo per mezzo di ordini e preghiere. A questi ordini della coscienza gli oggetti obbediscono: appaiono».

<sup>4</sup> Ne *La chambre claire. Note sur la photographie* di Barthes troviamo una formulazione dell'esperienza immaginaria che ci pare in particolare interessante: «Mi pareva che la parola più giusta per designare [...] l'attrattiva che certe foto esercitano su di me fosse la parola *avventura*. La tale foto mi *avviene*» (trad. it., *La camera chiara*, Einaudi, Torino 1980, p. 21). La fenomenologia dell'immaginario barthesiano, con i suoi procedimenti di *studium, punctum e aventure* è indebitato, oltre che con il saggio sartriano, anche con il diario-romanzo *La nausea*, che è un'unica e appassionata galleria di immagini mentali e materiali; se ne veda appunto, nelle parole del protagonista Antonio Roquentin, la bella definizione, appunto, di "avventura" come procedimento immaginativo e utopico che anima la conoscenza del mondo: «Di questo famoso scorrere del tempo, se ne parla molto ma non lo si vede affatto. Si vede una donna, si pensa che diventerà vecchia, soltanto che non la si *vede* invecchiare. Ma a volte sembra di *vederla* invecchiare e di sentirsi invecchiare con lei: questo è il senso dell'avventura» (J.-P. SARTRE, *La nausea*, Einaudi, Torino 1990, p. 81.). Non è un caso che Barthes dedichi il suo *La chambre claire. Note*

Ma c'è un altro e non meno importante versante per il quale la teoria sartriana dell'immagine si lega a un'estetica del contemporaneo, ovvero la sua apertura nei confronti del probabile-verosimile (il fatidico *eikòs* aristotelico).

Come noto infatti l'aggettivo *eikòs* ha una lunga evoluzione nella lingua greca. Esso deriva – ne è il participio perfetto – dal verbo *èoika*, che significa “essere simile”, “somigliare”, ma anche “sembrare bene e opportuno”, “convenire” (dalla stessa radice *eikàzo*, immaginare). Questo termine, intraducibile con una semplice parola, ha differenti sfumature nelle traduzioni e ha generato un dibattito lungo. Lo si usa nei poemi omerici, con sensi diversi tra *Iliade* e *Odissea*, e nella tradizione greca arcaica. Platone condanna nel *Fedro* gli argomenti retorici *eikòta* dei sofisti, cioè gli argomenti “probabili” e “verosimili”, ma ne rivaluta l'uso prima nel *Sofista*, poi nel *Parmenide* (dove l'immagine mimetica è considerata in uno stato di filiazione partecipativa, o *methèxis*, con l'essenza raffigurata) e infine nel *Timeo*, dove si asserisce – a dispetto di letture che ne radicalizzano un pensiero ben più sfumato e complesso – che il *mythos eikòs* è l'unico perseguitibile nella realtà dimostrativa del mondo materiale dei fenomeni. In Aristotele il termine assume però un ruolo centrale; centinaia di ricorrenze nella *Retorica*, molte nella *Poetica* e negli *Analitici*. In particolare nella *Retorica* (1357a 35 e ss.) e negli *Analitici primi* (70a 3 e ss.) si vede come *eikòs* la “generalizzazione” nella dimensione del possibile, il “generale” nella sfera di ciò che non è certo né può esserlo, in quello che Aristotele definisce come il regime del “per lo più” (*epi tò polù*). Esso è dunque una “premessa” (o entimema) fondata su un'opinione accreditata e condivisa da una maggioranza “qualificata” di persone (*pròtasis èndoxos*). Nei *Topici* (100b 21-23) infatti Aristotele definisce èndoxon come “ciò che è creduto da tutti o dai più sapienti e rinomati”. L'*eikòs*-èndoxon sta dunque fuori dal perimetro rigido della verità logico-ideale e appartiene alla sfera tutta umana dell'accettabilità e della condivisibilità. Esso sviluppa una “verità instabile”, una verità non pienamente e unicamente *razionale*, con tutta la complessità di questa definizione ossimorica<sup>5</sup>.

Nella definizione di immagine mimetica Sartre riprende esplicitamente la memoria di questo dibattito, spiegandoci in modo originale che i processi di congettura e ipotesi sul mondo prodotti su immagini,

---

*sur la photographie a L'imaginaire* di Sartre.

<sup>5</sup> Sul tema in particolare, F. PIAZZA, *Verità instabili. L'eikòs in Aristotele*, in «Blituri», I,1, 2012; S. Di PIAZZA, F. PIAZZA (a cura di), *Verità verosimili. L'eikòs nel pensiero greco*, Mimesis, Milano-Udine 2012; sull'immagine in Platone fondamentale la riflessione di J.J. WUNENBURGER, *Philosophie des images*, PUF, Paris 1997 (trad. it. *Filosofia delle immagini*, Einaudi, Torino 1999, pp. 145-50 e 201-207).

da immagini e con immagini, rimandano alla dimensione del probabile, del possibile immaginario quale facoltà di ogni soggetto di leggere il suo essere-nel-tempo come una ferita aperta al caso e alla potenzialità:

La materia di un ritratto è un quasi-volto [...]. Quel quasi-volto, per di più, è accessibile all'osservazione [...]. Ne risulta che ciascuno dei miei giudizi si dà come probabile (mentre nella vera e propria osservazione i giudizi sono certi). Quando dico: "Pietro ha gli occhi azzurri", sottintendo: "Almeno, se questo quadro lo presenta fedelmente"<sup>6</sup>.

I ritratti creano quasi-volti; ogni immagine è un *analogon*, cioè una *quasi-observation*, insieme un processo che mette *sub iudice* il mondo e crea un mondo alternativo, un mondo valido "per lo più". Qui la riflessione di Sartre – e ci pare che sia elemento di non poco momento – prepara e anticipa le teorie sulla costruzione narrativa della realtà che avrebbero dilagato nel secondo dopoguerra. Si pensi non solo e non tanto a Ricoeur e alla sua teoria fenomenologica della narrazione, ma a quel secondo dibattito sui "mondi possibili e d'invenzione" che attraversa ambiti diversi, dalla filosofia alla linguistica fino alla teoria letteraria. Si pensi anche alla pragmatica linguistica che ci parla di "finzioni referenziali" e di "pseudo-referenti" come oggetti di ogni atto mimetico-narrativo e immaginativo: perché le immagini, come il linguaggio, possono essere utilizzate in modo referenziale (sull'oggetto), autoreferenziale (dall'oggetto su se stesso) ma anche pseudo-referenziale, per creare un *eterocosmo*, un *alter mundus*. Come ben sintetizza il teorico della letteratura Thomas Pavel (e ciò che questi riferisce al linguaggio e ad altri enti artitico-culturali, Sartre intuisce, sviluppa e comprende in relazione all'immagine):

Essere esistenti senza esistere è la sofisticata prerogativa comune a entità matematiche, monumenti architettonici privi di finanziamenti, emanazioni spirituali nei sistemi gnostici e personaggi d'invenzione<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> SARTRE, *L'Imaginaire*, cit., p. 86. Il passo e il concetto rimandano non poco a Husserl per il quale una incisione celebre come *Il cavaliere, la morte e il diavolo* di Dürer, «non sta dinanzi a noi né come esistente né come non esistente né in qualunque altra modalità di posizione; o piuttosto è consaputa come esistente, ma come esistente per-così-dire» (E. HUSSERL, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, I, § 111, Einaudi, Torino 1976, p. 245).

<sup>7</sup> TH. PAVEL, *Fictional Worlds* (trad. it. *Mondi d'invenzione. Realtà e immaginario narrativo*, Einaudi, Torino 1992, p. 47).

Anche le immagini, ci spiega Sartre, sono esistenti, ma non esistono. E affermare questo è ben di più che nullificare l'oggetto immaginario, renderlo evanescente o assente. È piuttosto sapere che esso, l'*oggetto irreale*, nasce per convocare presenze assenti e che il suo incessante e vertiginoso lavoro-*opus* è alla base di buona parte, se non di tutti, i processi estetico-cognitivi della nostra specie.

### 3. Immagini e libertà

Partiamo dalla conclusione de *L'Imaginaire*:

Possiamo dunque concludere: l'immaginazione non è un potere empirico e sopraggiunto alla coscienza, è la coscienza tutta intera in quanto realizza la propria libertà. Ogni situazione concreta e reale della coscienza nel mondo è gravida d'immaginario, in quanto si presenta sempre come un superamento del reale [...]. L'irreale è prodotto fuori del mondo da una coscienza che *rimane nel mondo*; e l'uomo produce immagini solo perché è trascendentalmente libero. L'immaginazione divenuta una funzione psicologica ed empirica è la condizione necessaria della libertà dell'uomo empirico in mezzo al mondo.<sup>8</sup>

Al lettore sartriano viene subito alla mente un altro passo, speculare e complementare, tratto da *Qu'est ce-que la letterature?* (1948):

Mi posso sempre svegliare, e lo so; ma non voglio: la lettura è un sogno libero [...]. Gli affetti del lettore non sono mai dominati dall'oggetto e, dato che nessuna realtà esterna può condizionarli, hanno la loro fonte permanente nella libertà, ossia sono tutti generosi – poiché io chiamo generoso un affetto per il quale la libertà sia l'origine e il fine [...]. L'autore, dunque, scrive per rivolgersi alla libertà dei lettori e le chiede di dare un'esistenza alla sua opera<sup>9</sup>.

È dunque la teoria delle immagini sartriana a fondare la sua ben più celebre teoria della lettura come atto di libertà incoercibile; incoercibile tanto e in quanto gemellata alla libertà dell'immaginario. E proprio dalla riflessione dell'immaginario, crediamo senza tema di smentita che lo si possa dire, emerge l'universo descrittivo e immaginario de *La Nausea* (di

<sup>8</sup> SARTRE, *L'Imaginaire*, cit., pp. 286-87.

<sup>9</sup> ID., *Che cos'è la letteratura?*, il Saggiatore, Milano 1995, p. 40.

cui sarebbe superfluo, o forse arduo in questo contesto, fornire esempi col rischio che appaiano alla fine riduttivi).

Ma c'è un'ulteriore campo in cui libertà delle immagini e libertà della lettura e dell'interpretazione si sposano, in Sartre, con particolare felicità: l'ambito della critica letteraria. Si veda – per prelievo, ora sì – l'*incipit* ad uno dei suoi più bei saggi, quello sul romanzo *1919* di John Dos Passos, uno degli autori americani che prediligeva:

Un romanzo è uno specchio: tutti lo sanno. Ma che cosa significa leggere un romanzo? Secondo me è come saltare nello specchio. D'un tratto, ci si trova dall'altra parte del vetro, tra persone e oggetti che hanno un aspetto familiare: soltanto l'aspetto, dal momento che non li avevamo visti mai. A loro volta, le cose del nostro mondo sono fuori e diventano riflessi; ma chiudete di nuovo il libro e scavalcate di nuovo il bordo del vetro rientrando nel nostro solito mondo: ci ritrovate case, giardini, persone che non hanno nulla da dirvi; lo specchio che si è riformato alle vostre spalle le riflette tranquillamente. A questo punto eccovi pronti a giurare che l'arte è un riflesso; i più maligni arriveranno a parlare di specchi deformanti.<sup>10</sup>.

Troviamo, sia pur in questo breve ma denso passo, l'intera dimensione immaginativa dispiegata, fatta di immagini verbali, citazioni letterarie, giochi di illusione ottica di sapore escheriano e surrealista: un intero dispositivo esposto per presentare e smontare una visione meramente referenziale di letteratura. E tra pratica dell'immagine e processo verbale non c'è più differenza, la distanza si fa comunione.

Per chi oggi, giustamente, nel nostro universo virtuale e multimediale, abitato da immagini spesso infestanti e prive di parole (perché le parole, ci spiega Sartre con una sapienza che è antica, si nutrono di immagini, e le immagini chiamano le parole), propugna una etica delle immagini che vada oltre le aiuole speculari di iconofilia e iconoclasmo; per una filosofia che si faccia carico della natura immaginativa dell'uomo, della sua vocazione ad essere abitato dalle immagini, c'è materia (e ce ne sarebbe altra ancora) per continuare un lavoro, sulla strada che Sartre ha segnato.

---

<sup>10</sup> Ivi, p. 146.



# Heiner Wittmann

## *Sartre et la liberté de la création: l'art entre la philosophie et la littérature*

TITLE: *Sartre and the freedom of creation: art between philosophy and literature*

ABSTRACT: In addition to the two great fields of philosophy and literature, Jean-Paul Sartre has also been particularly concerned with fundamental questions of aesthetics. If we look at Sartre's research since his study of Auguste Flach, *On Symbolic Schemata in Productive Thought Processes* (1925), *Imagination: A Psychological Critique* (1936), *The Imaginary: A Phenomenological Psychology of the Imagination* (1940), and his studies of visual artists, writers and poets from Baudelaire, Mallarmé, Tintoretto and Flaubert, aesthetics become clearly recognisable as the central point of reference in his oeuvre.

KEYWORDS: Art; Aesthetics; Artists; Literature; Philosophy

«Sartre never wrote a definite system of aesthetics»<sup>1</sup>. Or, dans un entretien avec Michel Sicard, en 1978, il rappelle son intention de «décrire à la fois ce qu'était un peintre et ce qu'était un tableau, de manière à former une partie d'un ensemble qui aurait été *l'Esthétique*»<sup>2</sup>. Il est vrai, Sartre n'a jamais donné une suite précise à cette idée, par contre, tous ses écrits sur l'art et l'esthétique, notamment sur les écrivains, poètes et artistes, permettent de reconstruire cette esthétique et d'évaluer sa place et sa signification dans l'œuvre sartrienne.

Tout d'abord, dans une première partie, nous reprendrons un certain nombre des points communs de ses portraits d'artistes qui révèlent les

<sup>1</sup> Call for Papers, *Sartre and Contemporary Art. Images and Imaginaries*, «Studi Sartriani», 2021 <[https://www.academia.edu/45133587/Call\\_for\\_Papers\\_SARTRE\\_AND\\_CONTEMPORARY\\_ART\\_IMAGES\\_AND\\_IMAGINARIES](https://www.academia.edu/45133587/Call_for_Papers_SARTRE_AND_CONTEMPORARY_ART_IMAGES_AND_IMAGINARIES)> (dernier accès 10.10.2021).

<sup>2</sup> M. SICARD, *Essais sur Sartre. Entretiens avec Sartre (1975-1979)*, Éditions Galilée, Paris 1989, p. 231. Cfr. Id., *Sartre et l'esthétique*, <<http://www.michel-sicard.fr/textes/sartre/sartre-esthetique.pdf>> (dernier accès 31.08.2021). Cfr. Id., *Immaginari di Sartre. Conversazioni con Michel Sicard*, avec la collaboration de G. Farina et P. Tamassia, pour l'introduction et les notes, Edizioni Associate, Rome 1999.

intentions de Sartre. Ensuite nous chercherons à redéfinir la fonction de l'Art et de l'Esthétique dans son œuvre, ce qui conduit à mieux déterminer l'engagement de l'artiste selon Sartre.

### 1. *Les portraits d'artistes et la recherche d'une méthode*

Ses écrits sur les artistes ne sont pas de simples biographies, car leurs vies ne présentent qu'une toile de fond pour ses réflexions sur une méthode: comment peut-on retrouver les rapports d'un individu à son œuvre ou plus précisément, comment un individu se transforme-t-il en artiste? Cette enquête concerne tous ses portraits de Charles Baudelaire à Jean Genet, de Giacometti<sup>3</sup> à Masson, en passant par Stéphane Mallarmé et Sigmund Freud<sup>4</sup>, pour arriver à Gustave Flaubert<sup>5</sup>.

Au lieu de présenter des biographies, avec chacune de ses études sur un écrivain, poète ou artiste, Sartre ajoute de nouvelles réflexions à son projet et développe sa méthode qu'il définit dans la préface de *L'Idiot de la famille*: «que peut-on savoir d'un homme aujourd'hui?» ce qui laisse encore penser à une biographie, mais Sartre veut aller plus loin. «Quel est donc le rapport de l'homme à l'œuvre? je ne l'ai jamais dit jusqu'ici»<sup>6</sup>. Il faut aussi noter, qu'il refuse d'expliquer l'œuvre d'un artiste par sa biographie.

Dans sa préface à *L'Artiste et sa conscience* de René Leibowitz, Sartre rappelle l'importance de l'œuvre d'art:

Or l'artiste *ne doit pas être* pour le public le commentaire de son œuvre: si la musique est engagée, c'est dans l'objet sonore tel qu'il se présente immédiatement à l'oreille, sans référence à l'artiste ni aux traditions

<sup>3</sup> Cfr. T. FRANCK, *Le Philosophe dans l'atelier: Sartre et Giacometti en miroir*, Presses Universitaires de Liège, Liège 2021.

<sup>4</sup> Sur la critique de Freud par Sartre: cfr. H. WITTMANN, *Sartre, Camus und die Kunst. Die Herausforderung der Freiheit*, série Dialoghi/Dialogues, Literatur und Kultur Italiens und Frankreichs, éd. Dirk Hoeges, tome 18, Peter Lang, Berlin 2020, pp. 45-48; cfr. Id., *Ohne Abenteurer keine Wissenschaft. Jean-Paul Sartre, Freud. Das Drehbuch*, article à paraître dans «PdP-Psychodynamische Psychotherapie», Klett-Cotta, Stuttgart; cfr. G. CORMANN, *La conscience et la mort. Le premier Sartre, Bergson, Freud et Ferenczi*, dans «Études sartriennes», 17-18, 2014, pp. 199-245.

<sup>5</sup> Cfr. B. CLÉMENT, *En haine de soi (Jean-Paul Sartre lecteur de Gustave Flaubert)*, dans Id., *Le Lecteur et son modèle*, PUF, Paris 1999, pp. 175-255.

<sup>6</sup> J.-P. SARTRE, *L'Idiot de la famille. Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, 3 tt., Gallimard, Paris 1988, t. I, p. 7.

antérieures, qu'on trouvera l'engagement dans sa réalité intuitive<sup>7</sup>.

L'introduction aux *Écrits intimes*<sup>8</sup> de Baudelaire, publié en 1946, se lit comme une interprétation du concept du *choix* détaillé dans *L'être et le néant*. Il y développe son concept de *transcendance* et la soumet à une critique de fond. L'homme ne tient pas compte des circonstances qu'il transcende constamment: il les utilise pour se concentrer sur le but qu'il poursuit<sup>9</sup>. Cette définition de la transcendance est utilisée ici comme critère pour une évaluation de Baudelaire, dont le résultat s'inspire davantage de la philosophie de Sartre que de la biographie de l'artiste. La description du *choix originel* de Baudelaire ne fait qu'accentuer le constat que les écrivains et les artistes jouent le rôle d'exemples dans les portraits d'artistes. Ce choix correspond avec l'engagement de chacun, qui se décide, dans une situation, de ce qu'il veut être<sup>10</sup>. Aucun individu ne peut éviter un choix. En plus, ce choix est étroitement lié aux trois dimensions du temps, passé, présent et futur, qui ne peuvent être séparées les unes des autres, car elles forment une synthèse<sup>11</sup>. Pour Baudelaire, qui est constamment tiraillé entre les deux, il en va de même que pour tous les autres: l'homme est toujours autre chose<sup>12</sup>.

Baudelaire a été élevé avec le sentiment d'avoir été laissé seul lorsque sa mère s'est remariée en 1828: être un «autre» ce qui fait partie de son «choix originel»<sup>13</sup>. Avec de telles remarques d'ordre général, Sartre rappelle sa thèse de la vie des hommes comme expression de leur choix, et pose la question provocatrice de savoir si Baudelaire a ainsi mérité sa vie? La question est généralisée aux humains. Peut-être qu'ils n'auraient que la vie qu'ils méritent<sup>14</sup>?

La liberté de création de Baudelaire est née de rien. Sa *contingence*, son absence de fondement, la fait se saisir comme superflue. C'est l'histoire de Roquentin sous de nouveaux auspices<sup>15</sup>. L'artiste ne peut créer quelque chose de nouveau qu'en raison de la *contingence*, du *néant* et de l'impossibilité de se justifier. L'existence autonome devient la condition de son art.

<sup>7</sup> Id., *L'artiste et sa conscience*, dans *Situations, IV. Portraits*, Gallimard, Paris 1964, pp. 28-29.

<sup>8</sup> CH. BAUDELAIRE, *Écrits intimes*, intr. par J.-P. Sartre, Éditions du Point, Paris 1946.

<sup>9</sup> J.-P. SARTRE, *L'être et le néant*, Gallimard, Paris 1943, p. 120.

<sup>10</sup> Id., *Baudelaire*, Gallimard, Paris 1963, p. 21.

<sup>11</sup> Id., *L'être et le néant*, cit., p. 150.

<sup>12</sup> Id., *Baudelaire*, cit., p. 121 et p. 21. Cfr. aussi Id., *L'être et le néant*, cit., pp. 72-73.

<sup>13</sup> Id., *Baudelaire*, cit., p. 21: «Il a éprouvé qu'il [Baudelaire] était un autre [...].»

<sup>14</sup> Ivi, p. 18.

<sup>15</sup> Ivi, pp. 61-62.

Cette caractéristique de leur création devient le critère de sélection des protagonistes de ses portraits d'artistes.

Notons que ce critère d'indépendance s'applique également à l'œuvre de Sartre. La définition de *l'homme de lettres* par Voltaire, qui comme un poisson volant risque toujours d'être attaqué dans l'eau ou dans l'air, témoigne d'une tradition des Lumières françaises que Sartre poursuit<sup>16</sup>. Cette définition de l'homme de lettres, qui est constamment exposé à toutes sortes d'hostilités et doit se protéger de toutes parts contre toutes sortes d'appropriations, se protéger contre toute récupération, s'applique également à Sartre. Il était conscient de ces efforts, comme le fait comprendre l'étude du portrait de Baudelaire avec ses remarques généralisantes. Dans *L'être et le néant*, la remarque selon laquelle l'histoire d'une vie est toujours l'histoire d'un échec devient l'occasion d'introduire le «coefficient d'adversité des choses»<sup>17</sup>, qui mesure la résistance qu'une chose oppose à un souhait formulé par un être humain.

L'étude sur Jean Genet *Saint Genet. Comédien et martyr*<sup>18</sup> plus longue qu'une simple préface, qui représente le premier volume des *Œuvres complètes de Jean Genet* se lit, on devrait le concevoir comme une biographie, si on évite de mettre l'accent sur l'histoire de sa libération à travers ses concepts littéraires et esthétiques.

On est bien fondé de dire que l'histoire de Jean Genet est pour Sartre aussi l'histoire d'une libération à travers la littérature et donc par l'art. Ainsi, Sartre illustre avec l'étude sur l'auteur du *Journal du Voleur* une des idées clé de sa philosophie, notamment de ses réflexions sur l'art et son processus, comme il les a détaillées dans les *Cahiers pour une morale*<sup>19</sup>: «La liberté ne peut surgir (comme mise en question du processus de recherche par lui-même) que dans et par la thématisation de l'objet» et il ajoute «L'imagination c'est la liberté»<sup>20</sup>. C'est peut-être la phrase la plus brève qui renvoie à ses premiers écrits portant sur l'imagination à savoir *L'imagination et L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*. Sartre pour-

<sup>16</sup> VOLTAIRE, *Lettres, Gens de lettres ou Lettrés*, dans *Dictionnaire philosophique* (éd. R. Naves), Paris 1961 (271 ff.), p. 273, cité par D. HOEGES, *Aufklärung und die List der Form. Zur Zeitschrift "Il Caffè" und zur Strategie italienischer und französischer Aufklärung*, Scherpe, Krefeld 1978, pp. 11 ss.

<sup>17</sup> SARTRE, *L'être et le néant*, cit., p. 562.

<sup>18</sup> Id., *Saint Genet. Comédien et martyr*, in J. GENET, *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, Paris 1952.

<sup>19</sup> J.-P. SARTRE, *Cahiers pour une morale*, Gallimard, Paris 1983, pp. 563-570.

<sup>20</sup> Ivi, p. 565. Cfr. P. JONES, *Sartre's Concept of Freedom(s)*, dans «Sartre Studies International», 21, 2, 2015, pp. 86-96.

suit et explique: «Le propos de l'art est de présenter le monde que nous voyons comme produit de la liberté»<sup>21</sup>.

En quatre chapitres, dans *Saint Genet*, Sartre examine la «métamorphose» qui conduit Genet du voleur à l'écrivain. D'abord, le mal est au centre de la première métamorphose, qui le conduit à une seconde transformation qui le transforme en esthète. La «troisième métamorphose» montre son évolution en tant qu'écrivain avec de nombreuses interprétations d'œuvres rappelant les principes en vigueur. A la fin, Sartre explique pourquoi nous devrions relire Genet.

Le premier chapitre, *La première conversion: Le mal*, commence par un rappel du choix que l'individu doit faire pour lui-même, en précisant les conditions du choix, car nous faisons de nous-mêmes ce dont nous avons été faits<sup>22</sup>. Ce passage sonne comme une détermination, une pré-détermination et un désespoir apparent. Mais la suite de l'histoire du poète montrera qu'il peut très bien faire *son propre choix*.

Sartre examine ce choix comme à travers une loupe: «J'ai décidé d'être ce que le crime a fait de moi». Un titre de chapitre l'indique et le cas semble clair: «s'il a du cœur – que l'on m'entende – le coupable décide d'être celui que le crime a fait de lui»<sup>23</sup>, écrit Genet. Ce choix, Sartre ne l'a pas inventé. S'il mentionne la «duplicité du projet de Genet» sur la base de «l'ambiguïté de notre condition car nous sommes des êtres dont l'être est perpétuellement en question»<sup>24</sup> il rappelle le lien étroit du *Saint Genet* à *L'être et le néant*.

La section *Le langage*<sup>25</sup> contient des réflexions générales sur le langage, avant que Sartre ne développe comment Genet a créé une «attitude» avec laquelle il a commencé à écrire. Des réflexions telles que «l'argot, l'aphasie des truands» montrent la voie. Genet utilise le double sens des mots pour proposer leur déchiffrement à un autre, ce qui donne lieu à une communication qui n'est pas possible en face à face. Sartre appelle cet *Autre* un témoin imaginaire. En se tournant vers cet Autre, Genet crée sa position de poète. C'est ainsi que Genet aborde la littérature, s'ajoutant à un choix, finalement un choix salutaire pour lui. L'une de ces étapes se lit ainsi: Genet découvre son salut dans la poésie, «Genet transforme la signification des mots en un sens»<sup>26</sup>.

<sup>21</sup> SARTRE, *Cahiers pour une morale*, cit., p. 568.

<sup>22</sup> Id., *Saint Genet*, cit., p. 85, suite pp. 85-99.

<sup>23</sup> J. GENET, *Journal d'un voleur*, Gallimard, Paris 1949, p. 258. Le titre de Sartre y fait allusion, cfr. SARTRE, *Saint Genet*, cit., p. 74.

<sup>24</sup> SARTRE, *Saint Genet*, cit., p. 75.

<sup>25</sup> Ivi, pp. 311-346.

<sup>26</sup> Ivi, p. 342.

Dans le chapitre *Je suis allé vers le vol comme vers une libération, vers la lumière*<sup>27</sup> – une phrase du *Miracle de la Rose* – Sartre s'appuie à nouveau sur de longues citations du *Journal d'un voleur*. La décision de Genet de se tourner vers l'écriture n'a pas été le résultat d'un jour, mais a été un long processus: «Et puis écrire c'est communiquer...»<sup>28</sup>. L'écriture modifie la relation avec les autres. Mais il y a aussi un processus interne, car Genet découvre les gestes qui le mènent au mot.

Sans doute, Genet a un long chemin devant lui. Tout d'abord, il y a sa découverte de sa relation avec son public: «Un mécanisme ayant du vers l'exacte rigueur»<sup>29</sup>. La lecture de son premier poème en public a été le début. Jusque-là, il avait vécu chaque tentative de réintégration dans la société comme un échec. Lire un poème à haute voix en prison change tout: «une lecture est une répétition de l'acte créateur»<sup>30</sup>, dit le chapitre.

L'interprétation de *Condamné à mort*<sup>31</sup> est l'une des pages la plus réussie de l'analyse de Sartre. Il montre les relations des vers entre eux: Sartre souligne la grande proximité de ses vers avec la prose. La comparaison détaillée de Genet et Mallarmé présentée ici vise à prouver comment le néant s'avère être un sens de la poésie, alors que Genet ne croit qu'en la réalité.

Avec le début de l'écriture de *Notre-Dame-des-Fleurs*, Genet découvre le lecteur. Il se tourne vers lui et veut justifier pourquoi il parle de Dieu, mais les explications sont la tâche de la prose, selon Sartre. Le poème *La galère*, qu'il appelle ici, détruit l'architecture naturelle et viole la syntaxe.

Cette naissance d'un écrivain, d'un individu qui se met à écrire, qui profite de l'art pour se libérer, c'est le projet majeur pas seulement du Saint Genet mais de toutes les études d'artistes de Sartre.

\*

Stéphane Mallarmé présente un cas particulier dans l'œuvre de Sartre. Il s'agit probablement aussi d'une œuvre aussi épaisse que le Saint Genet. Or, il ne subsiste que quelques extraits, dont le plus long a été publié par Michel Sicard dans la revue «Obliques»<sup>32</sup> et republié plus tard par Arlette

<sup>27</sup> Ivi, pp. 448-470. Cfr. J. GENET, *Oeuvres complètes*, t. II, *Notre-Dame des Fleurs. Le condamné à mort. Miracle de la rose. Un chant d'amour*, Gallimard, Paris 1951, p. 266.

<sup>28</sup> SARTRE, *Saint Genet*, cit., p. 470.

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> Ivi, p. 479.

<sup>31</sup> Ivi, pp. 475-493.

<sup>32</sup> Id., *L'engagement de Mallarmé*, in «Obliques», 18-19, 1979, édité par M. Sicard, pp. 169-194, republié dans *Mallarmé - La lucidité et sa face d'ombre (1842-1898)*, éd. A.

Elkaïm-Sartre. L'arrêt au milieu du texte laisse penser que Sartre estimait que la réconciliation entre une approche marxiste et existentialiste était un échec et il a abandonné le projet.

L'étude sur Mallarmé rappelle aussi bien la philosophie sartrienne comme sa théorie littéraire. De nombreux concepts qui cherchent à cerner la personne du poète renvoient à *L'être et le néant*<sup>33</sup>. Cependant, le manuscrit subsistant présente une analyse fort intéressante de la poétique de Mallarmé dont Sartre cherche à examiner si le poète a pu tenir ses promesses, c'est-à-dire si ses œuvres répondent aux exigences présentées par Mallarmé dans ses nombreux textes théoriques qu'on pourrait aussi appeler sa poétique. Cet aspect de son étude renvoie à *Qu'est-ce que la littérature?*<sup>34</sup> et affirme la théorie sartrienne de la littérature qu'il rappelle d'une manière concise dans l'entretien avec Madeleine Chapsal en 1960:

Pour Mallarmé, je n'ai fait que commencer et je n'y reviendrai pas avant longtemps. Je vous parle de lui pour vous indiquer que la littérature pure est un rêve. Si la littérature n'est pas *tout*, elle ne vaut pas une heure de peine. C'est cela que je veux dire par «engagement». Elle sèche sur pied si vous la réduisez, l'innocence, à des chansons. Si chaque phrase écrite ne résonne pas à tous les niveaux de l'homme et de la société, elle ne signifie rien. La littérature d'une époque, c'est l'époque digérée par sa littérature<sup>35</sup>.

La précision des analyses rigoureuses des poèmes de Mallarmé, nous la retrouvons avec l'analyse des écrits de jeunesse, de la première et la deuxième *Éducation sentimentale* et avec l'analyse des moyens que Gustave Flaubert a su se forger pour arriver à *Madame Bovary*.

---

Elkaïm-Sartre, Gallimard, Paris 1986, pp. 13-147. Ce volume contient aussi la préface à *Mallarmé*, collection poésies, Gallimard, Paris 1966 republié sous le titre *Mallarmé (1842-1898)*, pp. 149-168, publié auparavant dans J.-P. SARTRE, *Situations, IX. Mélanges*, Gallimard, Paris 1972, pp. 191-201.

<sup>33</sup> WITTMANN, *Sartre, Camus und die Kunst. Die Herausforderung der Freiheit*, cit, pp. 79-87.

<sup>34</sup> J.-P. SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature?*, Gallimard, Paris 1947. Cfr. H. WITTMANN, *Appeler un chat un chat. Sartre et les lettres* [Conférence à l'occasion du Colloque annuel du Groupe d'études sartriennes, Paris, 24 Juin 2011], dans P. KNOPP, V. VON WROBLEWSKY (éd.), *Carnets Jean Paul Sartre. Reisende ohne Fahrtschein*, Collection: Jahrbücher der Sartre-Gesellschaft e.V. – tome 3, Peter Lang, Frankfurt/M. 2012, pp. 191-198. Cfr. A. INKPIN, *Sartre's Literary Phenomenology*, dans «Sartre Studies International», 23, 1, 2017, pp. 1-21.

<sup>35</sup> A. ELKAÏM-SARTRE, *Présentation*, dans *Sartre, Mallarmé - La lucidité et sa face d'ombre*, coll. "Arcades", Gallimard, Paris 1986, p. 11; J.-P. SARTRE, *Les écrivains en personne*, entretien avec M. Chapsal, dans Id., *Situations, IX. Mélanges*, Gallimard, Paris 1972, p. 15.

\*

La préface pour son étude sur l'écrivain de Croisset constate: «*L'Idiot de la famille* est la suite de *Questions de méthode*»<sup>36</sup> et affirme que cette étude cherche à continuer une recherche. Le sous-titre l'indique clairement: *Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, ne nous laissons pas tromper par le nom, les dates nous indiquent que les trois tomes de presque 3000 pages veulent établir comment on peut conduire une analyse qui établit comment Flaubert a su concevoir son esthétique ou ses moyens imaginaires pour pouvoir écrire *Madame Bovary* qui paraît en 1857.

La question principale: comment un individu arrive-t-il à se forger une esthétique qui lui permet de créer une œuvre d'art? Cette question ne concerne pas seulement *L'Idiot de la famille*, elle est le point de départ des autres portraits d'artistes comme celui sur *Baudelaire* ou de *Saint Genet, Comédien et martyr*, de sorte que ce que d'autres appellent des biographies sont partie intégrante de la recherche sartrienne: comment un individu découvre l'art et comment il se forge ses outils pour concevoir ses œuvres.

La supériorité du roman sur son auteur, évoquée dans l'entretien avec Madeleine Chapsal<sup>37</sup>, correspond à la tâche que l'œuvre d'art impose au spectateur. Son étude de *Madame Bovary* de Gustave Flaubert s'appuie sur ces considérations préliminaires. Les principes appliqués dans *L'Idiot de la famille* montrent que c'est seulement là que son esthétique, avec son exécution pratique, atteint sa véritable justification. La thèse est que Gustave Flaubert a choisi pour lui-même *l'imaginaire*, soit pour vaincre sa propre névrose, soit comme une chance de faire du destin qu'il avait reçu par son éducation dans sa jeunesse le point de départ de sa carrière<sup>38</sup>. En ce sens, *L'Idiot de la famille* est aussi une suite à *L'imaginaire*.

*L'Idiot de la famille* analyse, à l'aide de la méthode progressive-régressive, le rapport entre l'auteur et son époque en se demandant si la névrose de Flaubert peut être liée à son époque comme un problème de principe.

<sup>36</sup> SARTRE, *L'Idiot de la famille. Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, cit., t. I., p. 7. Cfr. M. CONTAT, M. RYBALKA, *Les Écrits de Sartre - Chronologie. Bibliographie commentée*, Gallimard, Paris 1972, pp. 310-312. J.-P. SARTRE, *Questions de méthode*, pp. 17-132. Ce texte d'une importance majeure paraît d'abord en Pologne sous le titre *Marksizm i Egzystencjalizm*, dans «Twórczość», XIII, 4, 1957, pp. 33-79, ensuite avec des changements en 1960 sous le titre *Questions de méthode*, dans «Les Temps modernes», 139, septembre 1957, pp. 338-417, 140, octobre 1957, pp. 658-698, ensuite en tête de *La Critique de la raison dialectique*, t. I - *Théorie des ensembles pratiques*, Gallimard, Paris 1960, pp. 13-132.

<sup>37</sup> SARTRE, *Les écrivains en personne*, cit., p. 13.

<sup>38</sup> Id., *L'Idiot de la famille*, t. I, cit., p. 667.

Comme d'autres artistes, Flaubert devient un «exemple»<sup>39</sup>: il est un «universel singulier»<sup>40</sup>, comme tout homme, parce que cette étude de portrait, elle aussi, n'a pas l'intention d'être une biographie, car elle veut élucider comment un individu se transforme en une personnalité, mieux en un artiste. La névrose est une hypothèse que Sartre utilise pour déterminer les conditions qui ont permis à Flaubert d'écrire le roman moderne *Madame Bovary*, qui pour Sartre est au cœur de tous nos problèmes littéraires actuels<sup>41</sup>.

Sartre ne croit pas au lien entre la névrose de Flaubert de 1844 et la défaite de 1848<sup>42</sup>, et par conséquent l'affirmation selon laquelle un écrivain exprime son époque est invalide. Ainsi, à ce stade, il s'oppose explicitement aux études «scientifiques» qui ont simplifié les complexités du marxisme. Ce faisant, il rejette également les simplifications intenables qui ne comprennent l'œuvre que comme le témoignage et l'expression d'une époque et passent sous silence les relations entre elle et ses lecteurs. Pour lui, l'impact potentiel de l'œuvre est un élément constitutif de sa théorie littéraire. Dans ce contexte, l'œuvre et les lecteurs de l'époque à laquelle elle a été écrite forment une unité. Il y a donc deux façons de voir les choses: le livre est un témoignage de l'époque, et c'est en même temps un lieu où plusieurs générations se rencontrent. Avec son œuvre, l'auteur doit présenter une synthèse des deux dimensions du temps, en retard sur le lecteur et en même temps en avance sur lui.

Le lien complémentaire que Sartre établit, entre l'art et la littérature d'une part, et la philosophie d'autre part, se révèle dans son œuvre de manière particulière à travers ses observations et réflexions esthétiques, dont l'art constitue le centre. *L'Idiot de la famille* est à considérer à juste titre comme une œuvre qui démontre le lien fondamental entre la littérature, l'art et la philosophie. L'art et la liberté forment une structure fonctionnelle cohérente.

## 2. *L'art est le point de référence central de l'œuvre de Sartre*

Les écrits de Sartre sur l'art constituent bien plus qu'une simple annexe

<sup>39</sup> Ce mot est de F. BONDY, *Jean Genet – der Dichter, der sich freischrieb*, dans «Merkur», 347, Klett-Cotta, Stuttgart 1977, pp. 347-357.

<sup>40</sup> SARTRE, *L'Idiot de la famille*, t. I, cit., p. 7: «C'est qu'un homme n'est jamais un individu; il vaudrait mieux l'appeler un *universel singulier*: totalisé et, par là même, universalisé par son époque, il la retotalise en se reproduisant en elle comme singularité. Universel par l'universalité singulière de l'histoire humaine, singulier par la singularité universalisante de ses projets, il réclame d'être étudié simultanément par les deux bouts».

<sup>41</sup> Id., *L'Idiot de la famille*, t. II, cit., p. 2036, n. 4.

<sup>42</sup> Id., *L'Idiot de la famille*, t. III, cit., pp. 420-424.

de sa philosophie. D'habitude, on partage son œuvre en deux parties, la philosophie et ses écrits littéraires de *La nausée* en passant par *Le Mur*, ses pièces de théâtre, *Les chemins de la liberté*, pour arriver aux *Mots*. Or cette division néglige ses écrits sur l'art par exemple les passages dans *L'imagination* et *L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination* et surtout ses écrits sur les artistes, écrivains et poètes qui forment un ensemble important dans son œuvre, beaucoup plus qu'une simple partie supplémentaire.

*L'imaginaire, l'imagination, la liberté*, tous les concepts développés dans *L'être et le néant*, *la théorie littéraire*, *sa critique de la psychanalyse*, *sa critique du marxisme*, *la méthode progressive-régressive*, *sa critique de la dialectique* constituent sa *méthode de portrait*<sup>43</sup>. La philosophie contribue à forger cette méthode comme les études sur les artistes amènent Sartre à préciser la portée de ses concepts philosophiques. De cette manière, ses écrits sur l'esthétique sont loin de former des écrits de circonstances, encore une fois, ils constituent une partie intégrante de toute son œuvre.

Le point de départ sur l'art et l'esthétique est son travail de fin d'études consacré à une interprétation de l'article d'Auguste Flach *Über symbolische Schemata in produktiven Denkprozessen*<sup>44</sup> (*Sur les schémas symboliques dans les processus de pensée productive*). Après avoir lu l'essai d'Auguste Flach, il a rédigé sa thèse sur ce sujet intitulée *L'image dans la vie psychologique - Rôle et Nature*<sup>45</sup>, qui n'a été publiée qu'en 2019 sous le titre *La Mémoire de fin d'études* (1927). Son travail se situe entre la psychologie et la philosophie. Sur la base des travaux d'Auguste Flach, avec lesquels il est en accord, mais aussi résolument en désaccord, il développe une vision de

<sup>43</sup> H. WITTMANN, *L'esthétique de Sartre. Artistes et intellectuels*, traduit par N. Weitemeier et J. Yacar, L'Harmattan, Paris 2001. Voir sa bibliographie: *Sartre et Le Tintoret*, <<https://romanistik.info/bibliographie-sartre-und-tintoretto>> (dernier accès 31.08.2021).

<sup>44</sup> A. FLACH, *Über symbolische Schemata in produktiven Denkprozessen*, dans «Archiv für die gesamte Psychologie», Band LII, 1925, pp. 369-440. Voir H. WITTMANN, *Objet, espace et image, La naissance de l'esthétique sartriennne*, Conférence lors du Colloque du Groupe d'études sartriennes en Sorbonne à Paris, 24 septembre 2021.

<sup>45</sup> J.-P. SARTRE, *L'image dans la vie psychologique. Rôle et Nature*. Mémoire présenté pour l'obtention du Diplôme d'Études Supérieures de Philosophie 1926-1927. Sous la direction du Professeur Henri Delacroix, in *Sartre inédit: le mémoire de fin d'études* (1927), dans «Études sartriennes», dir. G. Dassonneville, 22, 2018, pp. 43-246. Cfr. G. DASSONNEVILLE, *Une contribution sartriennne au roman de la psychologie. Le Diplôme de l'image* (1927), dans *Sartre inédit*, cit., pp. 15-41. Cfr. R. STEINMETZ, *L'héritage phénoménologique, Sartre: la création de soi*, dans *Esthétique et philosophie de l'art, L'atelier d'esthétique*, De Boeck, Bruxelles 2014, pp. 158-164. Cfr. J. MOUZET, *Psychologie de Sartre*, dans «Revue Philosophique de la France et de l'Étranger», 205, 2, *Les Philosophes et la psychologie*, pp. 169-186.

l'interprétation de *la faculté d'imagination*. Il s'intéresse à la production, à la perception des images dans le monde de l'imagination et à la manière dont la compréhension du contenu s'opère dans le cadre de ces processus. Il tente de prouver que la création d'images n'est pas le résultat d'efforts volitifs<sup>46</sup>. Il va au-delà des résultats de Flach, prend un chemin différent et ne veut pas parler de la «dualité dans la conscience», car il considère que «la compréhension est l'image elle-même»<sup>47</sup>. Ce point de vue anticipe déjà la déclaration ultérieure dans *L'être et le néant* selon laquelle la conscience est toujours la conscience de quelque chose<sup>48</sup>.

La conception de l'art chez Sartre est étroitement liée à la dérivation de la liberté dans *L'être et le néant*<sup>49</sup>. Dans sa première grande recherche philosophique, il explique le concept de *liberté* par la différence qui existe entre la planification d'une intention et sa réalisation. Les intentions de tout projet sont libres vis-à-vis d'une inévitabilité inexistante du résultat obtenu. Ainsi, Sartre souligne les possibilités de l'artiste d'influencer la réaction des destinataires à travers ses œuvres. On peut reprocher à Sartre de nombreuses erreurs. Cependant, il n'a jamais remis en question le lien indissoluble entre l'art et la liberté:

Je pense que tout œuvre d'art profonde exprime la vérité, mais de quel point de vue? Il me semble, que l'art est toujours la présentation *du monde tel qu'il serait s'il était repris par la liberté humaine*<sup>50</sup>.

Dans *Qu'est-ce que la littérature?* Sartre rappelle l'apparition de l'œuvre d'art qui, en tant qu'événement nouveau, ne peut être expliquée par des circonstances antérieures et qui s'adresse exclusivement à la liberté du lecteur et l'invite à coopérer<sup>51</sup>. Parce qu'ils sont créés dans la sphère de la liberté, le livre et l'œuvre d'art font appel à la liberté de leurs destinataires, exigeant d'eux l'achèvement de l'œuvre, un jugement universel au sens d'une évaluation esthétique, et les mettant au défi de transcender

<sup>46</sup> J.-P. SARTRE, *L'image dans la vie psychologique. Rôle et Nature*, dans *Sartre inédit: le mémoire de fin d'études* (1927), cit., p. 119.

<sup>47</sup> Ivi, p. 133.

<sup>48</sup> J.-P. SARTRE, *Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl: L'intentionnalité*, dans *Situations, I. Essais critiques*, Gallimard, Paris 1947, p. 40.

<sup>49</sup> Sartre nous a rappelé à de nombreuses reprises sa définition de la liberté: cfr. ID., *Réponse à Albert Camus*, dans ID., *Situations, IV. Portraits*, cit., pp. 108-111.

<sup>50</sup> Sartre parle..., interview par Y. Buin, dans «Clarté», 55, mars/avril 1964, pp. 42-47, ici p. 43.

<sup>51</sup> SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature?*, cit., pp. 58-59. Cfr. WITTMANN, *Appeler un chat un chat. Sartre et les lettres*, cit., p. 192.

l'œuvre<sup>52</sup>. L'homme est abordé comme un être libre, et Sartre développe ici *la distance esthétique*<sup>53</sup>, qui tient compte de la disposition du lecteur, ne lui impose pas d'obligation, mais lui présente une tâche au sens d'une offre<sup>54</sup>. Dans l'esthétique de Sartre, l'art revêt une fonction particulière: il pointe vers l'avenir, *il anticipe quelque chose* en révélant ce que l'homme pourra un jour faire de lui-même, de sa vie ou de son œuvre, et même du monde. L'attrait résulte de *l'autonomie de l'œuvre d'art*<sup>55</sup>.

*Qu'est-ce que la littérature?* présente une théorie littéraire de la réception qui est aussi la notion clé de ses études d'artistes. N'en citons ici qu'un seul exemple. Sartre illustre *l'attitude métaphysique* que Wols adopte par une pensée qui rappelle *L'être et le néant*: dans l'art aussi, il s'agit de voir ce qui est, tout en découvrant sa nature dans l'être de l'autre, et parce que voir est identique à être, l'être-autre n'apparaît qu'à l'être-autre intérieur. Cette remarque renvoie à la démarche de Sartre d'une esthétique de la réception, qui prend à partie le spectateur d'une œuvre d'art quant à l'achèvement de l'œuvre: «Et tout l'art de l'auteur est pour m'obliger à créer ce qu'il dévoile, donc à me compromettre»<sup>56</sup>.

En ce qui concerne la liberté, Sartre l'interprète comme une condamnation: «Être libre, c'est être condamné à être libre»<sup>57</sup>. Cette détermination se fonde sur le lien entre le néant et la liberté en tant que projet continu de l'homme, c'est-à-dire un dessein toujours orienté vers l'avenir, qui constitue l'essence de l'homme. L'homme ne se suffit jamais à lui-même, telle est la formule. Il est toujours séparé de son propre passé ainsi que de l'avenir par le néant. Même l'être présent est une nullité «sous la forme du 'reflet-reflétant'». La conclusion: «C'est parce que la réalité-humaine n'est pas assez qu'elle est libre, [...]»<sup>58</sup>. Avec sa notion de *liberté*, qu'il appelle aussi «autonomie du choix»<sup>59</sup>, Sartre développe dans *L'être et le néant* la prétention absolue qu'il assigne à la liberté.

<sup>52</sup> J.-P. SARTRE, *La responsabilité de l'écrivain*, Verdier, Lagrasse 1998, p. 27.

<sup>53</sup> Id., *Le «recul esthétique»*, in Id., *Qu'est-ce que la littérature?*, cit., pp. 62-64, 70, 12. Cfr. H.-G. GADAMER, *Hermeneutik I. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 6. Auflage, Tübingen 1990, p. 300: «In diesem Zusammenhang ist der wahre Ort der Hermeneutik».

<sup>54</sup> SARTRE, *La responsabilité de l'écrivain*, cit., p. 26.

<sup>55</sup> GADAMER, *Hermeneutik I. Wahrheit und Methode*, cit., p. 91.

<sup>56</sup> SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature?*, cit., p. 76.

<sup>57</sup> Id., *L'être et le néant*, cit., p. 174. Cfr. l'explication de Sartre dans Id., *Cahiers pour une morale*, Gallimard, Paris 1983, p. 447. Cfr. Y. SALZMANN, *Sartre et l'authenticité. Vers une éthique de la bienveillance réciproque*, Labor et Fides, Genève 2000, pp. 11-106.

<sup>58</sup> SARTRE, *L'être et le néant*, cit., p. 516.

<sup>59</sup> Ivi, p. 563.

Dans cette préface, comme dans ses autres écrits sur les artistes, Sartre s'appuie sur ses concepts philosophiques pour décrire le travail de l'artiste. En outre, il élabore un guide pour comprendre l'art. La *totalisation* nomme un premier thème de l'étude du portrait, qui appartient à un chapitre de la philosophie de Sartre. La totalisation détermine les relations entre le peintre et l'objet, puisque les deux, bien que séparés, incarnent une unité.

Tous les concepts établis dans *L'être et le néant* seront repris dans ses portraits d'artistes, notamment dans son étude de Flaubert, *L'Idiot de la famille*. Déjà en 1938, dans *La nausée*, Roquentin laisse derrière lui son pessimisme. L'idée d'écrire un livre lui redonne l'espoir de pouvoir s'accepter après tout. Avant que Roquentin ne tourne le dos à Bouville, après l'échec de son projet de livre, il pense au nouveau livre qu'il veut écrire. Il ne s'agit pas d'un livre d'histoire: il en a assez M. de Rollebon, le héros de son livre raté. Ses propres projets d'avenir le fascinent et il se rend compte que, malgré son séjour raté à Bouville, il est bel et bien passé à autre chose. Et Sartre lui fait résumer sa propre théorie littéraire et esthétique:

Une autre espèce de livre. Je ne sais pas très bien laquelle – mais il faudrait qu'on devine, derrière les mots imprimés, derrière les pages, quelque chose qui n'existerait pas, qui serait au-dessus de l'existence. Une histoire, qui par exemple, comme il ne peut en arriver, une aventure. Il faudrait qu'elle soit belle et dure comme de l'acier et qu'elle fasse honte aux gens de leur existence<sup>60</sup>.

### 3. «*L'Artiste c'est l'ouvrier suprême: il s'épuise et fatigue la matière pour produire et pour vendre ses visions*»<sup>61</sup>

Le titre de cette partie est une citation de Sartre, tirée de son article portant sur le peintre vénitien *Le Séquestré de Venise*. Sartre évoque ici une idée clé de son esthétique: l'artiste comme maître de la matière, qui la travaille à sa propre guise pour y refléter son imaginaire et la communiquer à ses clients. La réduction de ses portraits sur Baudelaire, sur le Tintoret et sur Flaubert à des biographies cache cette investigation qui cherche à rétablir l'essence de l'art.

En analysant les œuvres d'artistes visuels et d'écrivains, Sartre montre comment les artistes façonnent leur époque avec leurs idées, tout en transcendant les courants de leur temps avec des idées nouvelles. Il veut prouver

<sup>60</sup> ID., *La nausée*, cit., p. 210.

<sup>61</sup> ID., *Le séquestré de Venise*, dans ID., *Situations, IV. Portraits*, cit., p. 319.

que la liberté humaine, telle que définie dans *L'être et le néant*, est une condition essentielle de l'art. L'engagement politique souvent raté de Sartre suggère que ce n'est pas la politique, mais le lien étroit entre l'art et la philosophie qui assurera à son œuvre une signification durable. C'est l'art et la liberté qui rendent la continuité de sa pensée reconnaissable dans son œuvre, au-delà de toute rupture.

Chacun des artistes ou écrivains dont Sartre étudie l'œuvre et la vie avait créé quelque chose de fondamentalement nouveau pour son époque et s'était affirmé avec son art contre les préjugés de ses contemporains. Parmi les artistes dont Sartre a étudié les œuvres, il y a un qui appartient à une tout autre époque, et c'est comme si Sartre l'aurait choisi à dessein pour y examiner l'applicabilité de ses méthodes. Sartre nomme le peintre vénitien, *Le Séquestré de Venise*, pour souligner le rapport étroit entre la ville et son maître. Avec ses analyses de l'œuvre et de la vie de Jacopo Robusti, dit Tintoret<sup>62</sup>, Sartre envisageait un ouvrage plus vaste sur le peintre vénitien<sup>63</sup> pour montrer comment l'individu peut s'affirmer malgré les critiques de tous ordres et créer une œuvre nouvelle pour son temps.

C'est à travers l'étude de ses tableaux que Sartre établit la relation du

<sup>62</sup> Les études du Tintoret sont encore éparses dans plusieurs publications: J.-P. SARTRE, *Le séquestré de Venise*, dans Id., *Situations, IV. Portraits*, cit., pp. 291-346; Id., *Saint Georges et le dragon*, dans *Situations, IX. Mélanges*, cit., pp. 202-226; Id., *Les produits finis du Tintoret*, dans «Le Magazine littéraire», 176, *Figures de Sartre*, Paris 1981, pp. 28-30; Id., *Saint Marc et son double*, inédit, dans «Oblignes», 24-25, *Sartre et les arts*, édité par M. Sicard, Nyons 1981, pp. 171-202; Id., *La regina Albemarla o il ultimo turista - ébauche*, dans *La reine Albemarle ou le dernier touriste*, Gallimard, Paris 1991, pp. 124-128, 142-145, 164-173. Ce n'est qu'en Italie qu'une édition complète des textes de Sartre sur le Tintoret est parue à ce jour: *Tintoretto o il sequestrato di Venezia*, rassemblement des textes et introduction par M. Sicard, traduction F. Scanzio, Christian Marinotti Edizioni, Milan 2005. Cf. Dix interviews vidéo sur le Tintoret et d'autres artistes: *Michel Sicard parle de Jean-Paul Sartre*, enregistré par H. Wittmann, Paris, 29 juin 2011: <[www.france-blog.info/michel-sicard-parle-de-jean-paul-sartre](http://www.france-blog.info/michel-sicard-parle-de-jean-paul-sartre)> (dernier accès 31.08.2021); cf. J.-P. Sartre, M., Sicard et ses entretiens avec H. Wittmann, <[www.france-blog.info/sartre-sicard-wittman](http://www.france-blog.info/sartre-sicard-wittman)> (dernier accès 31.08.2021); M. SICARD, H. WITTMANN, *Jean-Paul Sartre, Littérature, esthétique et philosophie - Entretiens* (à paraître prochainement).

<sup>63</sup> Aujourd'hui, beaucoup s'étonnent encore d'apprendre que Sartre a écrit une étude sur le Tintoret: son intérêt pour le peintre vénitien a été expliqué par Michel Sicard dans plusieurs essais. Cf. M. SICARD, *Le Tintoret, approche d'une esthétique de la modernité*, dans *Essais sur Sartre*, cit., pp. 241-251: «[...] Sartre s'emploie à nous le montrer – prendre le Tintoret comme, sinon le prototype, du moins le précurseur de l'Artiste moderne» (ivi, p. 244). Cf. aussi H. WITTMANN, *Aesthetics in Sartre and Camus - The Challenge of freedom*, Peter Lang, Frankfurt/Berlin, Bern 2009: *Tintoretto and the school of vision*, pp. 61-80; Id., *L'esthétique de Sartre. Artistes et intellectuels*, cit., pp. 175-210.

peintre à sa ville natale. Sa réputation n'a pu être si mauvaise car il réussit de s'emparer de la *Scuola di San Rocco* pour peindre plus de 50 tableaux. On organise un concours on demande des esquisses, le Tintoret arrive, dévoile le tableau de *San Rocco in gloria* et reçoit une pension à vie<sup>64</sup>. Il peint comme la foudre, les autres ont à peine fait les ébauches, lui, présente un tableau fini avec une disposition des personnes et des objets inhabituels; il crée *la troisième dimension*... Sartre note: «L'artiste, c'est l'ouvrier suprême: il s'épuise et fatigue la matière pour produire et pour vendre des visions»<sup>65</sup>.

Des indications biographies s'y ajoutent sans avoir de valeur explicative. C'est à travers les différences de ses tableaux et avec ceux des autres peintres de son époque, que Sartre arrive à dévoiler la technique du Tintoret et la manière dont il a dépassé son époque, comment il y crée quelque chose de neuf.

Le Tintoret a réussi à se détacher des normes artistiques de ses prédécesseurs. En analysant les œuvres du peintre, Sartre dévoile la technique du Tintoret et montre comment il guide le regard de ses clients sur ses tableaux. Donc c'est *le regard, le projet, le choix, la liberté et la méthode progressive-régressive*, développés dans *Questions de méthode*, comme la conviction que l'œuvre dépasse la personne, c'est-à-dire qu'elle ne peut être expliquée ou interprétée que par elle seule, qui appartiennent à l'inventaire de la méthode de portrait, qui s'applique donc aussi bien à l'étude d'une œuvre d'un peintre du XVI<sup>e</sup> siècle.

Les études de Sartre sur ce peintre se divisent en deux parties, d'abord les descriptions des tableaux avec la reconstruction de sa technique de peinture qui permet d'expliquer leur nouveauté et ensuite *les réflexions sur la personne du peintre*.

Parmi les vingt descriptions des tableaux, citons celle de la toile la plus fameuse: *Le miracle de Saint Marc*. En 1548, le Tintoret peint un Saint Marc<sup>66</sup> qui, contre toute coutume, descend du ciel avec des robes flottantes

<sup>64</sup> E. BERCKEN, *Die Gemälde des Jacopo Tintoretto*, Piper, München 1942, p. 36. Cfr. aussi E. ALLOA, *Imagination zwischen Nichitung und Fülle. Jean-Paul Sartres negative Theorie der Einbildungskraft auf dem Prüfstein von Tintoretos Malerei* [Vortrag anlässlich der Tagung "Imagination und Invention". Interdisziplinäre Tagung in Kooperation mit der Akademie der Künste, 27-29 Januar 2005], dans T. BERNHART, P. MEHNE (Hrsg.), *Imagination und Invention*, dans «Paragrapna», 2, 2006, pp. 13-27. Cfr. N.N. SAUER, *Sartre on Mental Imagery*, dans «Sartre Studies International», 22, 2, 2016, pp. 53-79.

<sup>65</sup> SARTRE, *Le séquestré de Venise*, cit., p. 319.

<sup>66</sup> TINTORETTO, *San Marco libera lo Schiavo*, Accademia, Venise, in C. BERNARI, *L'opera completa del Tintoretto*, t. III, Rizzoli, Milano 1978, p. 64. Cfr. pour la suite: SARTRE, *Saint Marc et son double*, cit., p. 175. Cfr. D. BAUSSY-OULIANOFF, *La Déchirure jaune. Le Tintoret d'après Sartre. Avec la voix de Michel Bouquet*, DVD/PAL Multizone - Format 4 : 3 - Couleur - Durée: 53 mn 46 s, Gallimard, Paris 2005. Cfr. P. CHAMPION, *Sartre à*

pour sauver un esclave du martyre. L'Évangile sous le bras, il se met en route en personne.

Le secret de la toile est pourtant bien visible: dans l'image, plusieurs événements se déroulent simultanément, qui sont décrits l'un après l'autre dans l'étude, restituant ainsi *la dimension temporelle*. La description du tableau par Sartre se lit comme un scénario, son analyse, sous sa plume, devient un roman.

Regardons de plus près: les infidèles ont commencé la torture d'un esclave chrétien, 25-30 personnes se tenant autour de l'esclave allongé sur le sol. Son tortionnaire porte un turban. Saint Marc devrait arriver en sauveur. Telle est la description de la commande que Tintoret a consciencieusement exécutée.

Il fait tomber Saint Marc tête baissée du ciel. L'index du saint vise le centre du tableau. Le tableau se compose de deux parties, l'une représentant Marc et le cadi prononçant le jugement sur son trône, sous la foule entourant l'esclave. On observe poids et contrepoids, Saint Marc d'une part et le cadi d'autre part qui observe la torture ne sachant pas ce arrive au-dessus des têtes des tortionnaires et du public. L'outil s'est déjà brisé. Cela ne nous étonne pas, on est en train d'observer un miracle. La scène selon le Tintoret fait problème: un saint vole toujours plutôt vers le haut, mais on ne le présente pas en chute libre! Or, il y a danger, et le Saint vole au secours. Le but de son excursion, sa mission, l'exécution et le résultat sont décrits simultanément dans l'image, et le spectateur est en avance sur les spectateurs de la scène, car on lui montre que la plupart des gens dans l'image n'ont pas encore compris ce qui se passe. Ainsi le tableau évoque tous les stades de la *temporalité*.

Quel scandale! «Face à face, unis et séparés par un même malaise, Venise et son peintre se regardent et ne se comprennent plus»<sup>67</sup> constate Sartre.

La composition de ce tableau révèle comment le peintre dirige le regard du spectateur. D'abord, nous voyons la chute à pic de l'évangéliste, puis les personnages, et enfin on reconnaît l'esclave en danger cloué au sol. Nous comprenons pourquoi l'outil est déjà cassé. Marc a une main libre, dans l'autre il tient l'Évangile. L'histoire se déroule sous nos yeux comme

---

Venise le séquestré du Tintoret, dans «Les Temps Modernes», 66, 1, 2012, pp. 12-30. Cfr. B. RAISON, *L'irruption Tintoret [Expositions]*, dans «Revue des Deux Mondes», juin 2018, pp. 190-192. Une autre approche: cfr. S. ASTIER-VEZON, *Sartre et la peinture, Pour une redéfinition de l'analogon pictural*, L'Harmattan, Paris 2013. Voir la bibliographie de S. Astier-Vezon, <<http://sartreetlapeinture.unblog.fr/bios-et-biblios/bibliographie>> (dernier accès 31.08.2021).

<sup>67</sup> J.-P. SARTRE, *Le séquestré de Venise*, cit., p. 295.

un film comme dans l'étude *Saint Georges et le dragon*: « [...] chaque présence indique la suivante et se fait disqualifier par elle »<sup>68</sup>. Le Tintoret met en scène les événements et l'œil déchiffre la dramaturgie du tableau: « Le Tintoret met le public au travail et, en montrant le familier d'une manière nouvelle, le met au défi de soutenir son monde imaginaire »<sup>69</sup>. C'est de cela qu'il s'agit, dévoiler le monde imaginaire du peintre du XVI<sup>e</sup> siècle et de s'approcher encore un peu plus de la définition de l'art.

Et pourtant le verdict de Sartre est sévère: « Jacopo, dit la ville, n'a pas tenu les promesses de son adolescence »<sup>70</sup>. Les deux personnages principaux sont représentés en raccourci. Pourquoi? L'esclave, allongé sur le sol, ne voit que les pieds du saint. L'idée de laisser le saint dans l'ombre – condamné par le public de son temps – dérive peut-être des expériences du Tintoret avec les figures et les bougies qu'il fabriquait lui-même. Et voilà la solution: au « Musée Grévin »<sup>71</sup>, avec les cires du peintre, Sartre croit avoir trouvé la solution. Après une esquisse préliminaire, le Tintoret a construit les figures et utilisé toutes les possibilités que *les trois dimensions* lui offraient désormais. Un premier modèle devient pour lui une étape importante sur le chemin de son travail.

La technique de peinture du Tintoret devient *une technique de construction*, et Sartre peut utiliser cette interprétation pour déduire les intentions du peintre, comme si ce dernier avait fait exprès de provoquer le scandale. Mais Sartre est déçu: le théâtre de marionnettes n'est pas reproduit par le tableau. Dans le tableau, au lieu d'être représentés comme une totalité, les personnes ont seulement été ajoutées à une masse. La contradiction entre les deux dimensions et la troisième dimension des figures persiste.

La réussite extraordinaire du peintre en dépassant – avec son insouciance pour ses commanditaires, ses clients et le public – les habitudes de son temps et de créer une œuvre neuve, Sartre la résume ainsi: « [...] jusqu'à sa mort, Robusti court contre la montre [...] Tintoret-la-Foudre navigue sous pavillon noir; pour ce pirate véloce, tous les moyens sont bons »<sup>72</sup>.

Ce portrait s'inscrit donc dans les études d'artistes, car il illustre de manière impressionnante l'idée fondamentale selon laquelle l'homme peut transcender sa situation de son propre chef. Même si le Tintoret falsifie et déforme tout et ne permet pas à ses collègues de regarder dans ses cartes,

<sup>68</sup> ID., *Saint Georges et le dragon*, cit., p. 206.

<sup>69</sup> Ivi, p. 186.

<sup>70</sup> ID., *Le séquestré de Venise*, cit., p. 295.

<sup>71</sup> ID., *Saint Marc et son double*, cit., p. 172. Cfr. pour la suite: ivi, pp. 172-174, 176.

<sup>72</sup> ID., *Le séquestré de Venise*, cit., p. 296.

Sartre est sûr que, malgré la grande distance temporelle, il reflète notre situation<sup>73</sup>.

Avec ses théories sur le regard, Sartre est capable de reconstituer, par l'application de sa technique du portrait, les intentions du peintre et ses efforts pour attirer le spectateur sous le charme de ses tableaux. Ses études sur le Tintoret sont la preuve de l'applicabilité de la méthode, d'autant plus que Sartre l'applique dans le cas de Robusti aux œuvres d'un artiste qui vient d'une époque complètement différente de celles des artistes aux-quals il a consacré des études de portraits.

Les études sur le Tintoret de Sartre doivent être lues comme un résumé de son esthétique. L'observation attentive de Sartre sur la façon dont les images peuvent former l'œil et ses conclusions sur les effets de l'art peuvent être comparées à l'exposé théorique et pratique de l'histoire de la réception dans le domaine de la littérature, notamment dans le troisième volume de *L'Idiot de la famille*.

Sartre identifie le projet d'un des artistes et tente de mesurer l'œuvre à l'aune de ce projet – nous retrouvons la méthode progressive-régressive – par exemple dans le sens de savoir si l'artiste ou l'auteur a pu réaliser son projet et la signification réalisée par son œuvre.

#### 4. Conclusion

Les études de Sartre sur l'art et sur les œuvres des artistes, des écrivains et des poètes soulignent l'importance de l'art pour la préservation de la liberté, et ce d'autant plus qu'il peut s'appuyer sur démonstration philosophique rigoureuse. Ce ne sont pas les idéologies mais l'art qui ouvre la voie à la liberté. Avec leurs œuvres, les intellectuels, les écrivains et les artistes devancent les idéologies politiques.

La refondation de l'esthétique de la réception par Sartre a rappelé les tâches du lecteur à côté de celles de l'écrivain: leur responsabilité commune engendre toujours une responsabilité pour l'avenir. Le contenu esthétique d'une œuvre d'art est d'autant plus grand qu'il met le destinataire au défi de transcender l'œuvre. L'artiste n'est qu'indirectement impliqué dans ce processus.

La biographie peut éclairer des circonstances spécifiques de son œuvre, mais elle ne peut pas expliquer l'œuvre, car elle n'est pas déterminée par le passé de l'artiste, mais par sa conception. Dans la préface à *L'artiste et sa conscience* du compositeur René Leibowitz, Sartre indique clairement, en

---

<sup>73</sup> Id., *Les produits finis du Tintoret*, cit., p. 28.

transférant ses théories à la musique, que la méthode de ses analyses peut également être appliquée dans d'autres domaines de l'art. Cette confirmation de la prétention universelle de sa démarche ne vise pas ici l'interprétation d'œuvres spécifiques, puisque pour Sartre elles ne sont jamais que l'occasion d'explorer l'intelligibilité de l'art en général. Pour Leibowitz, l'œuvre vaut avant tout par son contenu positif: «[...] c'est un bloc de futur tombé dans le présent [...]»<sup>74</sup>.

La méthode utilisée par Sartre pour identifier cette conception prospective est guidée par une approche qui inclut des réflexions issues de sa philosophie, la psychologie et la sociologie, l'histoire et la critique du marxisme orthodoxe. Ces filiations doivent être considérées dans leur contexte, car une considération isolée de l'apport de l'une ou l'autre de ces disciplines ne peut rendre compte de la valeur qui lui est attribuée par Sartre. Chacune de ses études de portraits poursuit la critique de la psychanalyse établie entre autres dans *L'être et le néant*, en ce sens que Sartre s'intéresse avant tout au travail de l'artiste, ce qui permet de décrire ses prétentions esthétiques comme le résultat d'une conception de l'avenir qu'il a préformulée à partir d'une «situation» particulière.

Tous les artistes dont Sartre réexamine le rapport à leur art, ont un dénominateur commun: ils créent quelque chose de neuf. Le degré d'inspiration que ces artistes transmettent à travers leurs œuvres devient le critère de leur contenu esthétique. L'œuvre d'art contribue à rappeler aux spectateurs leur responsabilité envers la liberté dont ils ne peuvent se libérer: «Les véritables forces sont celles de la conscience et de la liberté. Je n'ai jamais accepté le matérialisme stupide qui réduit l'homme à être une chose parmi les choses»<sup>75</sup>. Ce constat confirme comme un résumé des intentions liées aux études de portraits une étonnante continuité dans l'œuvre de Sartre.

C'est bel et bien l'art et l'esthétique qui forment le point de référence central de toute son œuvre soutenue par la philosophie comme laboratoire de réflexions, par exemple sur la liberté et la position de l'homme dans le monde. Si nous parlons de l'esthétique dans son œuvre, cette esthétique qu'il n'a pas écrite, mais qu'on peut facilement reconstruire, il n'est cependant pas aisé de la séparer de sa philosophie et de sa littérature, ce qui revient à souligner la portée centrale de l'esthétique dans l'œuvre de Sartre.

Vouloir mieux comprendre l'homme dans une situation de liberté présente un humanisme, qu'il oppose aux combats idéologiques européens et

<sup>74</sup> Id., *L'artiste et sa conscience*, cit., p. 33.

<sup>75</sup> J.-P. SARTRE, J. CHANCEL, texte d'une interview radiophonique, dans *Radioscopie*, t. III, Laffont, Paris 1973, p. 200.

mondiaux du vingtième siècle. L'existentialisme de Sartre, la conception de la liberté et la responsabilité se constituent essentiellement à travers l'art<sup>76</sup>.

---

<sup>76</sup> D.S. CALONNE, *Jean-Paul Sartre and the Existential Quest*, dans Id., *R. Crumb. Literature, Autobiography, and the Quest for Self*, University Press of Mississippi, Jackson 2021, pp. 128-153.

Caterina Piccione

*«Sarà giorno fatto dentro i miei occhi».  
Porta chiusa e il teatro dell'altro*

TITLE: *«Always broad daylight in my eyes».* No Exit and the theatre of the other

ABSTRACT: How is the relation between subjectivity and otherness outlined in Sartre's theatre? This essay intends, first of all, to find an originally theatrical dynamic in the Sartrean constitution of the self. If consciousness is perceived as an object only in relation to otherness, through the exchange of looks that characterizes the being-for-others, then theatre can be considered a mirror of the experience of the world as a space of encounters. Secondly, the essay intends to find this theatrical device in paradigmatic operation within the infernal room of *No Exit*. Each character of the play mirrors the other, in a triangulation that indefinitely multiplies the concrete relationships with others described in *Being and Nothingness*. The suspended time of the closed room does not need divine judgments or punishments: the absolute nakedness in front of the eyes of others is enough for itself, implying a mutual recognition and a constitutive alienation of consciousness. The infernal situation brings with it an endless conflict, but also a sense of existence that takes place at the crossroads between ex-stasis, emptiness and metamorphosis, which may suggest an unprecedented interpretation of the statement "hell is other people".

KEYWORDS: Sartre; Theatre; Consciousness; Otherness; Subjectivity; Being-for-others; Phenomenological ontology

### 1. Il gioco del teatro

«Il suo sguardo non era quello di un altro: era il mio che incontravo in uno specchio, inavvertitamente e nella solitudine e nell'oblio di me»<sup>1</sup>. Queste parole di Jean Genet descrivono la vertigine dell'incrocio di sguardi che sta alla base della costituzione della soggettività, in una dinamica originariamente teatrale. Sulla stessa vertigine gioca, ad esempio, l'opera

<sup>1</sup> J. GENET, *Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré en petits carrés bien réguliers et foutu aux chiottes*, in «Tel Quel», 29, 1967 (tr. it. *Che cosa è rimasto di un Rembrandt strappato in pezzi tutti uguali, e buttato nel cesso*, in *Il funambolo*, Adelphi, Milano 1997, p. 29).

*Giovane che guarda Lorenzo Lotto*<sup>2</sup>, che Giulio Paolini realizza nel 1967. Si tratta della ripresa fotografica di un quadro, il ritratto di un giovane, dipinto da Lorenzo Lotto, restituito in bianco e nero. Al di là di qualsiasi valutazione estetica sui procedimenti diffusi nell'arte contemporanea come la tautologia, la cover, la copia e la ripetizione, entro i quali quest'opera può essere iscritta, è possibile concentrare l'attenzione soltanto sul fatto che Paolini intende mettere in scena letteralmente un teatro della visione: «L'idea del quadro non è l'immagine che ci mostra, ma il fatto stesso che noi siamo lì ad osservarlo. Il quadro non si esaurisce insomma nel piano orizzontale della sua superficie, ma è il teatro dell'asse ottico che lo attraversa»<sup>3</sup>. Non vi è altro che un incrocio di sguardi: quello del pittore sul modello, quello del giovane sull'artista e quello di Paolini che scompare dietro la macchina fotografica, chiedendo a noi di guardare. L'opera è la «ricostruzione nello spazio e nel tempo del punto occupato dall'autore (1505) e (ora) dall'osservatore di questo quadro»<sup>4</sup>. Lo sguardo del giovane, dipinto e poi fotografato, ci attraversa e ci supera, poiché guarda sempre il pittore, come suggerisce il titolo. Così, anche noi siamo portati a voltarci e a cercare l'artista alle nostre spalle, superandoci. Ma non troviamo nulla, tranne la solitudine e l'oblio di noi stessi.

Il teatro di Sartre, così come la sua filosofia, rilancia questo gioco di sguardi in una molteplicità di sensi e situazioni. Sono emblematiche, in proposito, le pagine di *Porta chiusa*. Ma, prima di addentrarci nelle pieghe di quest'opera, occorre comprendere in che modo la grammatica simbolica dell'incrocio di sguardi che segna la genesi della soggettività abbia una natura fondamentalmente teatrale. Il dispositivo del teatro sorge in relazione al fenomeno dello sguardo: il termine greco θέατρον infatti rinvia al verbo vedere, θεάομαι. Il teatro è innanzitutto un luogo orientato dalle direzioni dello sguardo. La prima occorrenza del termine θέατρον si ritrova nelle *Storie*, quando Erodoto scrive: «Frinico compose e mise in scena una tragedia sulla presa di Mileto e tutto il teatro scoppiò in lacrime»<sup>5</sup>. Il teatro, prima di indicare un edificio, designa una collettività di persone disposte intorno all'evento di una visione. Qualcosa è ex-posto, al centro,

<sup>2</sup> G. PAOLINI, *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*, 1967. Fotografia su tela emulsionata 30x24 cm, FER Collection.

<sup>3</sup> Conversazione di G. Paolini con M. Disch, dicembre 2005, raccolta in M. DISCH, *Giulio Paolini. Catalogo ragionato 1960-1999*, Skira, Milano 2008, vol. 2, pp. 902-905, cat. n. 140.

<sup>4</sup> G. Paolini in *G. Paolini. 2121969*, catalogo della mostra, Galleria De Niebourg, Milano 1969.

<sup>5</sup> ERODOTO, *Storie*, 6, 21.

disponibile alla contemplazione di tutti. Inoltre, la radice di θέατρον rimanda al greco τέμνω, che significa tagliare, dividere, separare. Al pari del tempio, il teatro si istituisce come un luogo separato dal resto della polis, dove vige una logica altra. Si vedrà come Sartre applichi alla lettera questo principio in *Porta chiusa*.

Lo spazio teatrale esiste a partire da una figura che si rende visibile, nel corpo disponibile alla contemplazione altrui. L'attestazione e la localizzazione della presenza sono le fondamenta a partire da cui si costruisce la scena. In questo senso, l'esperienza del teatro è lo specchio dell'esperienza del mondo come spazio dell'incontro. Le soggettività si costituiscono attraverso la dinamica guardato-guardante, riflesso-riflettente: tale è la struttura dell'esistenza messa in luce da Sartre. «Ho bisogno che qualcuno mi guardi»<sup>6</sup>: quest'affermazione tratta da *Porta chiusa* descrive la situazione della coscienza preriflessiva nel suo rapporto concreto e quotidiano con gli altri, in cui «l'«esser-visto-da-altri» è la *verità* del «vedere-altri»»<sup>7</sup>. L'esperienza del mondo si contrappone al teatro inteso come spettacolo cui si può assistere da un punto di vista unilaterale. Cade la separazione fra platea e palcoscenico nel momento in cui siamo tutti attori nel teatro del mondo. Non di fronte, ma tutta intorno a noi si dispiega la realtà, come tensione fra le coscienze, mischia e scontro, relazione dinamica in continuo divenire. Non vi è mai un io anteriore, puntiforme e già posizionato, per cui il mondo è disponibile. La costituzione della soggettività avviene tramite lo sguardo dell'altro, che ci rimanda ad un esserci, fra altri corpi, nel mondo come spazio della presenza. Come scrive Jean-Luc Nancy, il teatro «è la condizione del corpo che è esso stesso la condizione del mondo: lo spazio della comparizione dei corpi, della loro attrazione e repulsione»<sup>8</sup>. Non si può guardare senza esser guardati, non si può agire senza essere agiti. Questa dinamica viene portata alle sue estreme conseguenze in *Porta chiusa*.

Se la struttura dell'esistenza è un gioco di sguardi, per «giocarlo» non se ne può ignorare la portata teatrale. L'elemento ludico alla base del teatro, più ancora che nel termine *gioco* italiano, è evidente nel *jeu* francese, nel *play* inglese e nello *Spiel* tedesco. Il gioco del teatro è fatto di processi di

<sup>6</sup> J.-P. SARTRE, *Huis clos*, Gallimard, Parigi 1943 (tr. it. *Porta chiusa*, Bompiani, Milano 1988, pp. 156-157; prima ed., 1947). Le citazioni sono tratte dall'edizione italiana del 1988, tr. it. di M. Bontempelli, pref. di P.A. Rovatti.

<sup>7</sup> J.-P. SARTRE, *L'être et le néant*, Gallimard, Parigi 1943 (tr. it. *L'essere e il nulla*, il Saggiatore, Milano 2014, p. 310; prima ediz., 1965). Le citazioni sono tratte dall'edizione italiana del 2014.

<sup>8</sup> J.-L. NANCY, *Corpo teatro*, Cronopio, Napoli 2010, p. 36.

soggettivazione: la teatralità si delinea come un operatore di possibilità, di molteplicità e di alterità. Il teatro appartiene al regime della possibilità dal momento che ci mostra ciò che non siamo e potremmo essere; in termini sartriani, esso è vicino a quel potere liberamente nientificante che ha la coscienza di trascendersi. Il teatro è poi un operatore di molteplicità poiché apre la soggettività ad una pluralità di sguardi e di voci. Contro il monologo monolitico dell'*ego cogito*, Dioniso emerge come divinità doppia e perturbante, freudianamente *Un-heimliche*, capace di abitare tutte le contraddizioni: «la camaleontica mimetica del teatro di Dioniso scombussola e mette in crisi l'identità dei ruoli sociali. Ma non solo. Identificando saldamente teatro e vita, essa impedisce la strategia dell'immagine, ovvero l'allontanamento e la pacificazione della passione del dramma nella contemplazione del teatro»<sup>9</sup>. Infine, e soprattutto, il teatro ci mette di fronte al fenomeno dell'alterità «come la struttura originaria e costitutiva della coscienza umana. Guardare significa scoprire che l'Altro non è l'opposto di me, bensì l'espressione concreta della mia contraddizione»<sup>10</sup>. L'incontro con altri non consiste nell'acquisizione di un sapere oggettivo, ma in un processo di soggettivazione in cui la conoscenza sorge come per rifrazione. È la scoperta fondamentale di Rimbaud, che, come vedremo, si può leggere in tanti modi: *Je est un Autre*<sup>11</sup>. L'altro è la sola chiave attraverso cui ciascuno ha accesso a se stesso. Con questa chiave, proviamo ad aprire *Porta chiusa*.

## 2. *Non sono nient'altro che l'occhio che ti vede*

Atto unico scritto nel 1943, *Porta chiusa* è un'opera paradigmatica del teatro di situazione. Prendendo le distanze sia dal dramma borghese, sia dall'epica brechtiana, Sartre tratteggia una scena fissa, un'azione semplificata, una stanza chiusa dove il rimbalzo di sguardi e parole è il solo motore della scena e della caratterizzazione dei personaggi. È particolarmente significativa la scelta sartriana di un teatro di parola in un secolo in cui le sperimentazioni sul corpo e sulla voce si vanno affermando in qualità di "significanti", spesso a discapito del significato del testo. La relazione fra parola e mondo è invece cruciale in *Porta chiusa*: la scena è un mondo che

<sup>9</sup> A. TAGLIAPETRA, *Il velo di Alceste, la filosofia e il teatro della morte*, Feltrinelli, Milano 1997, p. 70.

<sup>10</sup> G. FARINA, *L'alterità. Lo sguardo nel pensiero di Sartre*, Bulzoni Editore, Roma 1998, p. 47.

<sup>11</sup> A. RIMBAUD, *Œuvres Complètes*, Gallimard, Parigi 1972, p. 249.

si dischiude attraverso il linguaggio. Si tratta, beninteso, di una lingua particolare, discorsiva ma non retorica, tagliente, visionaria e a tratti assurda. Sartre parla la lingua della sua epoca. Egli non rinuncia a significare, pur nell'impossibilità strutturale di raggiungere un significato pieno e compiuto. D'altronde, la condizione di *Porta chiusa* è al limite del paradossso.

Innanzitutto, il titolo inganna: la porta della stanza in cui si svolge l'intero spettacolo è davvero chiusa? Nel corso della pièce, si scopre che la chiusura della situazione non ha bisogno di chiavistelli o sbarre reali. La stanza è aperta, ciascuno può andarsene, eppure tutti restano inchiodati al suo interno, come fossero in trappola. La stanza coincide con la scena: lo spazio di comparizione dei corpi è il teatro del loro incontro in questa situazione paradossale. In accordo con l'etimologia che indica il teatro come un luogo separato dal resto del mondo (dal greco *téμvō*), vi è un'essenziale chiusura della situazione<sup>12</sup>, che rimanda continuamente a se stessa da vari punti di vista. Ecco la prima indicazione che ci viene data sulla caratterizzazione della stanza: «Niente specchi, si intende, niente finestre. Niente da rompere»<sup>13</sup>, nota subito Garcin, il primo personaggio a entrare in scena. L'impossibilità di veder se stessi e la necessità di cercarsi negli occhi degli altri sono il basso continuo dell'intera opera. Si ricordi che il titolo con cui viene originariamente pubblicata è *Les autres*: lo sguardo e l'alterità sono temi che ricorrono pressoché in ogni battuta. «Quando non mi vedo ho un bel tastarmi, mi domando se ci sono ancora»<sup>14</sup>, l'esistenza di ciascuno dipende dallo sguardo degli altri. I personaggi hanno bisogno che qualcuno li guardi perché possano esistere. Questo gioco di sguardi è la struttura fondamentale del teatro, oltre che dell'esistenza; perciò, con *Porta chiusa*, assistiamo ad una forma di “teatro sul teatro”, ossia ad un'opera che si fa specchio, al contempo, del mondo del teatro e del teatro come mondo.

Questa stanza fatta di sguardi senza specchi si delinea ben presto come un luogo infernale. Tuttavia, si tratta di un inferno *sui generis*, che non ha bisogno di Dio come principio o giustificazione. Non vi è giudice e non vi è boia. Apparentemente, manca l'elemento essenziale dell'inferno, ossia la punizione divina. Tutto è risolto nell'orizzontalità e nella reciprocità degli sguardi che legano le esistenze morte fra loro. In questo senso, risuona

<sup>12</sup> Si tenga presente che il concetto di situazione è da intendersi come scontro fra l'*in-sé* del mondo e i liberi progetti del *per-sé*. La situazione di *Porta chiusa* somiglia, in questo senso, ad un campo di battaglia.

<sup>13</sup> SARTRE, *Porta chiusa*, cit., p. 114.

<sup>14</sup> Ivi, p. 133.

l'eco delle parole che Goetz pronuncia nella scena quinta del decimo quadro de *Il diavolo e il buon dio*. Quando la commedia del Bene finisce con l'assassinio di Heinrich, egli si rivolge a Hilda stringendola fra le braccia: «Non abbiamo più testimoni. Sono il solo, a vedere i tuoi capelli e la tua fronte. Come sei vera, da quando egli non è più! Guardami, non smettere un solo istante di guardarmi: il mondo è diventato cieco; se tu voltassi la testa, avrei paura di cadere nel nulla!»<sup>15</sup>. Se Dio è morto, come afferma Goetz, allora non resta altro che la relazione fra gli esseri umani, i quali divengono l'uno il testimone dell'altro. Nella medesima cornice si colloca l'inferno di *Porta chiusa*.

Un legame fondamentale corre fra vita, sguardo e identità: «ti guarderò senza posa, senza batter ciglio. Vivrai dentro il mio sguardo»<sup>16</sup>. A questa situazione infernale, i tre personaggi reagiscono ognuno a modo suo. Garcin cerca di dimenticare la presenza degli altri, si chiude nel silenzio e cerca di riordinare quel che è stata la sua vita. Ines, che entra in scena dopo di lui, non riesce a far lo stesso: non può fare a meno di sentire la presenza degli altri, fin dentro le ossa. La donna vede il suo stesso cuore senza bisogno di specchi e lo descrive come una torcia che brucia ogni cosa, brucia dentro i cuori degli altri e li fa soffrire per tenersi in vita. Come vedremo in seguito, Sartre sembra qui accennare all'atteggiamento sadico, che è uno dei modi in cui il *per-sé* tenta di assimilare la libertà altrui. Quando entra in scena il terzo personaggio, Estella, Ines si propone di farle da specchio: «non sono nient'altro che l'occhio che ti vede»<sup>17</sup>, promette. Estella dapprima tenta di guardarsi negli occhi di Ines, ma si vede piccola, si vede male. Fa appena in tempo a sistemarsi il rossetto, sperando che nessuno ne abbia visto la sbavatura, ma subito intravede un rischio in questo specchiarisi: «non voglio infangarmi nei tuoi occhi»<sup>18</sup>. Da viva, Estella si vedeva come gli altri la vedevano, era abituata alla sua immagine addomesticata, ben nota dentro gli specchi, che la rassicurava e la rallegrava. Ora, per trovare una via d'uscita, tenta di negare la sua libertà facendosi oggetto negli occhi di Garcin e incarnando così l'atteggiamento masochista.

È possibile esistere negli occhi degli altri quali ci si desidera? Sguardo e desiderio sono i due poli essenziali dello svolgimento drammatico di *Porta chiusa*. Ines desidera Estella, ma Estella vuole esser desiderata da Garcin e

<sup>15</sup> J.-P. SARTRE, *Le diable et le bon Dieu*, Gallimard, Parigi 1957 (tr. it. *Il diavolo e il buon Dio*, Mondadori, Milano 1984, p. 165).

<sup>16</sup> SARTRE, *Porta chiusa*, cit., p. 151.

<sup>17</sup> Ivi, p. 163.

<sup>18</sup> Ivi, p. 160.

Garcin vuole qualcuno che lo ami per come egli avrebbe voluto essere e non è stato. Si instaura così una dinamica triangolare che moltiplica indefinitamente il desiderio, senza alcuna sintesi possibile. Non si dà dialettica o conciliazione, ma solo continui rimbalzi. Quale amore è possibile in tre? Prima di analizzare i tre diversi atteggiamenti dei personaggi, è bene tener presente che la loro triangolazione è un elemento essenziale della situazione. Il tre è il numero del teatro: io vedo te e tu vedi me, ma, lateralmente, c'è sempre un terzo che vede lo sguardo di noi due e lo cattura, alla maniera della macchina fotografica di Paolini che ruba lo sguardo del giovane ritratto da Lorenzo Lotto, così che i suoi occhi sfuggono sempre allo spettatore, rilanciati all'infinito verso lo sguardo assente dell'artista.

### 3. *Gli abissi dell'identità*

Non v'è traccia di fuoco e fiamme nell'inferno di *Porta chiusa*, anzi, l'atmosfera è piuttosto abissale. La fluidità dell'acqua è un'immagine che ben riflette gli scambi dialettici dei personaggi, che si perdono in spirali sempre più profonde. Le parole sbattono da una sponda all'altra della scena senza trovare soluzioni, formando gorghi di senso. Non vi è alcuna linearità narrativa, ma piuttosto la sensazione di continui circoli e cortocircuiti drammatici. Ad esempio, non si capisce perché siano condannati a stare dentro la stessa stanza proprio questi tre personaggi insieme. "Per caso", suggerisce Garcin, che però viene subito contraddetto da Ines, la quale lo rimprovera di esser troppo sicuro del caso. In effetti, la punizione non è il solo dispositivo infernale messo fuori gioco: anche il destino fatica ad imporsi in questa stanza. Non è chiara la necessità della loro condizione. In questo senso, *Porta chiusa* è una tragedia assolutamente contemporanea. Se nella tragedia antica l'eroe è sospinto dalla Τύχη e dall'azione prestabilita dell'intrigo ( $\mu\bar{u}\thetao\varsigma$ ) e della sua carica procedurale, il dramma moderno comincia paradigmaticamente nel momento in cui il tempo è andato "fuori dai cardini" e tocca ad Amleto rimetterlo in sesto. Novelli Amleti, i tre personaggi di *Porta chiusa* sono stretti fra necessità e libertà, essere e non-essere. Recalcitranti a qualsiasi eterodirezione, queste esistenze morte non sopportano che ci si aspetti qualcosa da loro, ma nemmeno si sentono capaci di una scelta libera e responsabile. Perciò, l'azione è sospesa. Falliscono i tentativi di Garcin di trovare un senso alla propria vita, riordinandola in silenzio. Le parole e gli sguardi non si interrompono mai, in un tempo ex-centrico, che sta alla fine della speranza e alle soglie della sofferenza: «Non c'è più speranza ma siamo sempre a *prima*. Ancora

non abbiamo cominciato a soffrire»<sup>19</sup>. I personaggi faticano a considerarsi morti, ritenendo questo termine troppo crudo: preferiscono definirsi assenti. Estella vuole che il suo innamorato ancora la pensi perché, se così fosse, lei avrebbe lasciato la vita solo per metà. Tutti e tre si aggrappano ad una sorta di controcampo invisibile, fatto di voci che solo ciascuno di loro riesce a sentire; parlano come se avessero sotto gli occhi quello che descrivono e sentono che ciò che accade fra i vivi ancora li riguarda: «Tutto è rimasto sospeso per sempre»<sup>20</sup>. Questa sensazione di assenza ricorda il giorno senza fine in cui Estragone e Valdimiro aspettano Godot: «ESTRAGONE: Siamo venuti troppo presto. / VLADIMIRO: È sempre al cader della notte. / E: Ma la notte non cade. / V: Cadrà tutto a un tratto, come ieri. / E: E poi sarà notte. / V: E noi potremo andarcene»<sup>21</sup>. La sensazione di star dentro ad una soglia che non sfocia mai nella notte, ossia nel buio che è riposo e compimento, accomuna la più celebre opera di Beckett alle pagine di *Porta chiusa*. Eppure, la stanza di Sartre non è una sala d'aspetto. Il tempo dell'azione è sospeso, ma, al contempo, ineluttabile. Ines intuisce che «forse è tutto finito, tutto, tra me e la terra. Niente più alibi. (*rabbividisce*) Mi sento vuota. Ora sì, sono morta del tutto. Sono tutta qui»<sup>22</sup>. Vi è un'inesorabilità tutta terrena che avvolge i personaggi e li tiene chiusi insieme.

La ricerca di un senso in questa situazione abissale conduce ad un estremo sospetto: siccome non ci sono dubbi che si trovano all'inferno, ma non trovano punizioni o giudici "esterni", non possono che essere l'uno carnefice dell'altro. Pur senza volersi male e senza aver l'intenzione di infliggersi sofferenze, la pena cui sono condannati è la loro stessa presenza reciproca: «l'inferno, sono gli Altri»<sup>23</sup> come recita il passaggio più celebre e frantesco di quest'opera. La forma di punizione di *Porta chiusa* è lo sguardo altrui onnipresente e onnipervasivo. Ricorre infatti l'immagine della nudità (nudi come vermi, nudi fino all'osso<sup>24</sup>) di fronte a occhi fissi che si divor-

---

<sup>19</sup> Ivi, p. 122.

<sup>20</sup> Ivi, p. 156.

<sup>21</sup> S. BECKETT, *En attendant Godot*, Éditions de Minuit, Parigi 1952 (tr. it. *Aspettando Godot*, Einaudi, Torino 1956, p. 84).

<sup>22</sup> SARTRE, *Porta chiusa*, cit., p. 146.

<sup>23</sup> Ivi, p. 165.

<sup>24</sup> A proposito della nudità, scrive Sergio Moravia: «Il pudore è il rifiuto di farsi vedere dallo sguardo altrui in uno stato, la nudità, che mi riduce ad un'oggettività senza difesa. Dunque l'impulso a vestirsi esprime un'esigenza di difesa, di dissimulare la propria *objec-té*, di reclamare il diritto di vedere senza esser visto, cioè di essere puro soggetto» (S. MORAVIA, *Introduzione a Sartre*, Laterza, Roma-Bari 1996, p. 62).

no l'un l'altro. Lo sguardo di questo inferno è assoluto e ininterrotto. Non si può non guardare: «è la vita senza tagli» dice Garcin «Noi le battiamo, le palpebre. Non si diceva “Un batter d'occhio”? Un piccolo lampo nero, una cortina che cade e si rialza: il taglio è fatto. L'occhio si fa umido, il mondo non c'è più»<sup>25</sup>. Invece, in questa stanza, non si danno occhi umidi. Il tempo scorre a occhi aperti, è sempre giorno fatto dentro allo sguardo che posano gli uni sugli altri. Tale sguardo è una forma radicale dell'alterità in quanto elemento costitutivo della coscienza: «Quando quello sguardo, destinato a rendere visibile la coscienza a se stessa, all'improvviso appare, non è più possibile sfuggirgli, salvo che vivere in malafede, rinunciando cioè ad essere ciò che realmente si è; tanto meno è possibile abbassare le palpebre e rinunciare a vedere, perché quello sguardo è un occhio *sui generis*, la cui funzione è di rimanere inesorabilmente spalancato per rendere visibile ciò che nessun organo visivo potrà mai rivelare»<sup>26</sup>.

Questo guardare senza posa è lo stesso che sperimenta Daniele, uno dei protagonisti de *L'età della ragione*, mentre ha in mano la paura indistinta di un panierino pieno di gatti che deve abbandonare: «l'accecamento ricominciava, un accecamento lucido e sudaticcio: gli occhi pizzicavano, pareva di vedere soltanto fuoco e poi, ad un tratto, ci si accorgeva che si stavano, già da un poco, vedendo delle case, delle case a cento passi dinnanzi a sé, chiare e leggere, come fumi: in fondo alla via c'era un gran muro azzurro. «È terribile veder chiaro», pensò Daniele. Così egli immaginava l'inferno: uno sguardo che avrebbe penetrato tutto, si sarebbe visto fino in capo al mondo, fino al fondo di se stessi»<sup>27</sup>. In *Porta chiusa* questo sguardo prende un senso ancora più decisivo, dal momento che non è rivolto all'azzurro allucinato di un muro, ma, in linea di principio, è già da sempre preso negli occhi degli altri.

Anche fra le pagine de *Le mosche* si ritrova l'idea di uno sguardo onnipervasivo, in questo caso legato alla confessione come tecnica di governo<sup>28</sup>. Quando Oreste entra ad Argo, trova una città pervasa dal rimorso,

---

<sup>25</sup> Ivi, p. 116.

<sup>26</sup> FARINA, *L'alterità. Lo sguardo nel pensiero di Sartre*, cit., p. 15.

<sup>27</sup> J.-P. SARTRE, *L'âge de la raison*, Gallimard, Parigi 1945 (tr. it. *L'età della ragione*, Bompiani, Milano 1983, pp. 119-120).

<sup>28</sup> Per quanto riguarda la confessione come tecnica disciplinare si rimanda ai lavori di Michel Foucault, e in particolare a M. FOUCAULT, *La volontà di sapere. Storia della sessualità I*, Feltrinelli, Milano 1978; Id., *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino 1976; Id., *Mal faire, dire vrai. Fonctions de l'aveu*, inedito, consultabile presso l'IMEC, Fonds Michel Foucault, D 201. Inoltre, si osservi il modo in cui viene articolata la relazione fra veridicità e identità in Id., *Il coraggio della verità. Il governo di sé e degli altri*.

ripiegata su se stessa, in cui le finestre si aprono su cortili chiusi. Devoti a Giove, dio della morte e delle mosche che infestano la città attirate dal suo odore di carogna, i cittadini di Argo esercitano su di sé una forma di disciplina senza repressione o costrizione. Non c'è bisogno di Panopticon, nemmeno di aver davvero commesso un crimine, ciascuno si sceglie una colpa e ne chiede il perdono volontariamente. La penitenza ha la forma di una festa sociale e al gioco delle confessioni pubbliche tutti desiderano partecipare. In termini nietzschiani, si potrebbe definire Argo una città del risentimento, epigono di un cristianesimo in cui il senso di colpa ha preso il posto di qualsiasi altro valore. Carnefici di se stessi, gli abitanti di Argo amano il loro male e gridano ognuno in faccia all'altro i propri peccati. Ciononostante, Clitennestra precisa «chiunque può sputarmi in faccia, chiamandomi criminale e prostituta. Ma nessuno ha il diritto di giudicare i miei rimorsi»<sup>29</sup>. È un inferno meno sincero della stanza di *Porta chiusa*: solo delle colpe che ciascuno confessa è lecito parlare. Nessuno accetta davvero di mettere in discussione la propria identità, nessuno è ex-posto, nudo davanti agli occhi degli altri. Ciò significa che ognuno si tiene stretta l'immagine che si è costruito di sé, fissa e stabile, lungi da qualsiasi sensibilità ex-statica, metamorfica o teatrale. Ecco perché la danza bianca di Elettra de-stabilizza e fa paura; ecco perché non fa paura Egisto, che commette un delitto insopportabile senza rivendicarlo, quasi fosse un accidente; ecco perché viene condannato Oreste, che ha il coraggio dei suoi atti, preme fortemente la terra con i piedi, senza rimorsi, e si condanna alla solitudine e all'esilio. All'inizio dell'opera Oreste si domanda «chi sono io? Esisto appena»<sup>30</sup>. Senza odio e senza amore, straniero agli altri e a se stesso, egli desidera essere un uomo di qualche parte. Vuole un posto tra gli altri, vuole poter dire che qualcosa è "suo". Questa forma di appartenenza si declina in senso radicalmente diverso rispetto a quello dominante nella società borghese in cui cresce, ad esempio, il ladro Genet. Tale società plasma la sua concezione del Bene in termini di lavoro, famiglia, patria, possesso, e definisce l'essere attraverso l'avere: «Tutto ci viene dagli altri, persino l'innocenza. [...] Essere è appartenere a qualcuno»<sup>31</sup>. Si tratta invece, per Oreste, di un'appartenenza che non è proprietà, ma desiderio di far parte del gioco di sguardi di una città, di entrare nella dimensione del fare, non dell'avere.

---

altri II, Feltrinelli, Milano 2011.

<sup>29</sup> J.-P. SARTRE, *Les Mouches*, Gallimard, Parigi 1943 (tr. it. *Le Mosche*, Bompiani, Milano 1988, p. 32).

<sup>30</sup> Ivi, p. 55.

<sup>31</sup> J.-P. SARTRE, *Saint Genet comédien et martyr*, Gallimard, Parigi 1952 (tr. it. *Santo Genet, commediante e martire*, il Saggiatore, Milano 1972, p. 7).

È nel compiere l'atto, nell'assumersi la responsabilità di un delitto che non piace a Giove perché non si piega alla morale del pentimento, che Oreste trova la sua strada. Egli ne è pienamente responsabile di fronte agli uomini. Non ha bisogno di una divinità per giustificare se stesso, né ricade nel relativismo dei valori (facile alternativa all'idealismo e al realismo). La sua trascendenza si gioca nel legame orizzontale e trasversale con gli altri. La giustizia è una questione di uomini. Senza scuse, Oreste si carica sulle spalle «il doloroso segreto degli Dei e dei re: è che gli uomini sono liberi, sono liberi [...] e non lo sanno»<sup>32</sup>.

#### 4. Io e altri

In *Porta chiusa* la trascendenza si dispiega orizzontalmente, nel legame teatrale con l'alterità. In proposito, non è indifferente la scelta sartriana dell'espressione “altri” per riferirsi al polo relazionale attraverso il quale l'io fa la sua comparsa. Altri non è numerato, si differenzia dall'altro come due, con cui è possibile immaginare una sintesi, e parimenti sfugge alla moltitudine indistinta o al grande Altro divino<sup>33</sup>. L'esistenza d'altri viene colta innanzitutto attraverso la categoria pre-riflessiva dello sguardo (la coscienza irriflessa può contare infatti su una priorità logica rispetto alla coscienza riflessiva). Nello sguardo d'altri, la coscienza sperimenta di esistere senza essere il principio di se stessa. «Ho bisogno di altri, per cogliere a pieno tutte le strutture del mio essere, il per-sé rimanda al per-altri»<sup>34</sup>: ciò significa che, come abbiamo affermato riguardo alla grammatica simbolica del teatro, non si dà alcuna soggettività pre-esistente all'incontro. Il solipsismo, sostenendo un'unità egologica sostanziale, si rivela illusorio. D'altronde, è una resistenza incrollabile che «il buon senso ha sempre opposto all'argomentazione solipsistica. La resistenza si fonda, in realtà,

---

<sup>32</sup> SARTRE, *Le Mosche*, cit., p. 72.

<sup>33</sup> Si tenga conto del fatto che l’“altro” in Sartre non è una nozione univoca. Infatti, come scrive Gabriella Farina, «nel complesso delle opere sartriane l'Alterità viene contrassegnata ora come Alterità della contingenza (*La nausea*); ora come Alterità degli Altri, di altre coscienze (*L'essere e il nulla*); ora come Alterità del passato, della storicità e della temporialità (*Critica della ragion dialettica* e *L'ultimo turista*); ora come Alterità del vissuto (*L'idiot de famille*)» (FARINA, *L'alterità. Lo sguardo nel pensiero di Sartre*, cit., p. 54). Nel presente studio, si privilegerà il senso dell'alterità contenuto ne *L'essere e il nulla*, che peraltro viene pubblicato dall'autore nello stesso anno di *Porta chiusa*. Anche per questo, si ritiene di poter riscontrare una forte consonanza fra le due opere.

<sup>34</sup> SARTRE, *L'essere e il nulla*, cit., p. 273.

sul fatto che altri mi si impone come una presenza concreta ed evidente che non posso trarre da me e che non può in nessun modo essere messa in dubbio né costituire l'oggetto di una riduzione fenomenologica o di qualsiasi altra *ἐποχή*<sup>35</sup>. Laddove in Cartesio l'io è pensato come punto di partenza, in Sartre esso è un risultato. L'ego si trova da sempre in una dimensione intersoggettiva e inter-coscientiale che la metafora teatrale riflette perfettamente. Messe in discussione le categorie di soggetto e oggetto, l'io si coglie come tale in rapporto all'alterità, nel reciproco riconoscimento e nella costitutiva alienazione delle coscienze<sup>36</sup>.

Sartre descrive il momento in cui mi accorgo di essere guardato e si affaccia in me la vergogna: «Altri è il mediatore tra me e me stesso: ho vergogna di me stesso *quale appaio ad altri*»<sup>37</sup>. Reazione originaria, la vergogna è il riconoscimento di essere come altri mi vede, ad esempio, quando vengo sorpreso in un atteggiamento colpevole o ridicolo. Tale è la struttura originaria della vulnerabilità di fronte allo sguardo altrui messa in scena in *Porta chiusa*, struttura che mi rimanda da me a me stesso: «Non *avevo* dunque un corpo, non *ero* questo corpo: lo *esistevo*. Ma ecco che vengo a sapere che *ero* anche questo corpo, perché è l'essere del mio corpo nel mondo che ha permesso all'Altro di vedermi»<sup>38</sup>. Sul piano di una coscienza non-tetica non vi è nulla che possa riportare a me i miei atti, essi sono orientati soltanto da un fine da raggiungere, senza riflessione. In seguito allo sguardo dell'altro, i gesti diventano miei: «la coscienza irriflessa non coglie la *persona* direttamente e come *suo* oggetto; la persona è presente alla coscienza *in quanto è oggetto per altri*»<sup>39</sup>. Ciò significa che il mio essere-per-altri implica una condizione insostenibile per la coscienza: altri che mi guarda è un soggetto, una libertà, e a causa sua appare tutta una relazione nuova fra gli oggetti del mio universo, che improvvisamente mi sfuggono in blocco, alla maniera di un'emorragia, perché non sono più io il loro centro. Non sono padrone della situazione: «non si tratta di una fuga del mondo verso il nulla o fuori da sé. Sembra piuttosto che il mondo

---

<sup>35</sup> Ivi, p. 325.

<sup>36</sup> È bene sottolineare che la presenza d'altri non è un rapporto di esteriorità, ma, al contrario, essa viene colta in legame d'interiorità. Sartre sfugge così alle trappole dell'idealismo hegeliano (che considera l'altro sempre come oggetto di pensiero, in vista di una sintesi all'interno di una totalità) e della fenomenologia husseriana (per cui l'esistenza dell'alterità è funzionale al rapporto inter-soggettivo, ma non all'esistenza della soggettività stessa).

<sup>37</sup> SARTRE, *L'essere e il nulla*, cit., p. 272.

<sup>38</sup> C. AUDRY, *Sartre*, Accademia Sansoni editore, Milano 1970, p. 75.

<sup>39</sup> SARTRE, *L'essere e il nulla*, cit., p. 313.

abbia come un foro di scarico»<sup>40</sup>. Io mi sorprendo ad esser guardato in un mondo anch'esso interamente guardato. Altri è, al contempo, l'essere per mezzo del quale io ottengo la mia oggettività e l'alienazione di tutte le mie possibilità, che espropria il mio corpo-in-situazione. Vi è una cifra di violenza in questo processo, perché lo sguardo dell'altro mi rende schiavo e dipendente da lui nel mio essere, oltre che oggetto di proprietà e valori che non ho scelto. Altri mi fa essere, fa in modo che vi sia un essere che è il mio essere, e insieme mi possiede. Scopro così la mia mancanza e la mia eteronomicità: l'altro mi svela ciò che altrimenti sarebbe per me inattin-gibile, possiede il mio segreto. È allora che la coscienza diviene progetto di ripresa del suo essere, tentando di liberarsi dell'influenza d'altri e assumendo vari atteggiamenti attraverso i quali tenta di assimilare la libertà altrui. Tali atteggiamenti, corrispondono, in parte, alle caratterizzazioni dei personaggi di *Porta chiusa*.

Per liberarsi dal suo essere-per-altri, la coscienza può tentare di assimilare l'altro non come oggetto, ma come soggettività che guarda. Questo progetto corrisponde all'ideale dell'amore: impadronirsi della libertà altrui in quanto libertà. L'amante non desidera possedere un corpo<sup>41</sup>, né intende asservire l'amato, né si accontenta della fedeltà ad un impegno preso, piuttosto egli «vuole essere l'oggetto nel quale la libertà dell'altro accetta di perdersi, l'oggetto nel quale l'altro accetta di trovare la sua seconda faticità, il suo essere e la sua ragion d'esser»<sup>42</sup>. L'amante non vuole affermarsi come soggettività a discapito dell'altro, anzi, la sua libertà si aliena di fronte alla soggettività altrui che fonda la sua oggettività. Si potrebbe descrivere in questi termini la condizione sognata da Garcin: egli desidera che qualcuno lo ami in un modo che gli permetta di esistere come fine e valore assoluto, oggetto-trascendenza insuperabile, per sfuggire così all'utensilità e alla finitezza del mondo. Se la realtà si rivela in funzione della sua presenza, allora l'io ha a disposizione tutti i possibili, benché essi restino possibilità-trascese, possibilità morte. Questo amore deve poter scegliere liberamente l'oggetto amato e all'improvviso «questa esistenza è ripresa e voluta nei minimi particolari da una libertà assoluta che essa condiziona nello stesso tempo e che proprio noi vogliamo con la nostra libertà. È questo il fondo della gioia d'amore, quando c'è: sentirci giusti-

---

<sup>40</sup> Ivi, p. 308.

<sup>41</sup> Nemmeno il desiderio sessuale si configura come semplice possesso fisico, rivolgendosi ad un corpo vivente come totalità organica in situazione. Io voglio possedere il corpo dell'altro nella misura in cui la coscienza dell'altro vi si identifica: il desiderio è l'ideale impossibile di possedere l'altro come trascendenza e insieme come corpo.

<sup>42</sup> SARTRE, *L'essere e il nulla*, cit., p. 428.

ficati di esistere»<sup>43</sup> – la necessità di una giustificazione per la sua esistenza e la sua azione costituisce il dramma proprio di Garcin. Beninteso, questa relazione d'amore è un gioco di riflessi e di rimandi infinito: io voglio che l'altro mi ami, ma, se questo accade, il tentativo di fondare il mio essere nella pura soggettività dell'altro sprofonda, perché l'altro mi vede a sua volta come soggetto e diventa oggetto di fronte a me. Oltre tutto, la situazione di *Porta chiusa* implica un ulteriore sprofondamento: «basta che gli amanti siano guardati da un terzo, perché ciascuno di essi senta l'oggettivazione, non solo di sé, ma dell'altro»<sup>44</sup>. Ecco che cosa significa il numero tre: se gli amanti sono guardati, l'altro non è più trascendenza assoluta, ma già trascesa da un terzo; la relazione d'amore si cristallizza in possibilità morta. Garcin ed Estella non possono amarsi davanti agli occhi di Ines.

D'altro canto, Estella cerca di mettere in atto nella sua relazione con Garcin un tentativo diverso di realizzare l'assimilazione dell'altro, che si pone sotto il segno del masochismo: «invece di progettare di assorbire l'altro conservandolo nella sua alterità, io progetterò di farmi assorbire dall'altro e di perdermi nella sua soggettività per sbarazzarmi della mia»<sup>45</sup>. Affascinata dal suo essere oggetto-per-altri, Estella progetta di risolvere se stessa in un *in-sé*. Tuttavia, se vi è un affascinarsi e se vi è un progetto, deve esserci anche una soggettività trascendente che sia il polo di riferimento di tali desideri e scelte. Perciò, l'atteggiamento masochista è contraddittorio e votato alla sconfitta. Speculare è la sconfitta del sadismo di Ines, che tortura Estella obbligandola a rievocare la sua vita, cercando prove del suo asservimento. Di nuovo, non si tratta di annullare la libertà dell'altro, ma di impadronirsene in quanto pura trascendenza incarnata: «il sadico rifiuta la sua carne mentre dispone degli strumenti per rivelare con la forza la carne dell'altro»<sup>46</sup>. Costringendo l'altro all'osceno e allo sgraziato, il sadico vuole appropriarsi di una libertà che scelga liberamente di farsi sommergere dalla carne. Ma la libertà della vittima è fuori portata: Estella si ribella a Ines e rifiuta di farsi specchio nel suo sguardo, ricercando piuttosto quello di Garcin... e così via, ricomincia il circolo degli atteggiamenti originari. Siamo infinitamente rimbalzati dall'altro-oggetto all'altro-soggetto, la corsa non si arresta mai.

---

<sup>43</sup> Ivi, p. 432.

<sup>44</sup> Ivi, p. 437. Gli amanti cercano la solitudine, ma l'intimità è irrealizzabile nella situazione infernale di *Porta chiusa*.

<sup>45</sup> Ivi, p. 438.

<sup>46</sup> Ivi, p. 462.

### 5. Dietro lo specchio

Nel teatro degli sguardi, altri non si limita ad oggettivarmi, poiché è grazie a lui che io sono e posso conoscermi. La coscienza si coglie allora come trascendenza trascesa: essa è sempre altra da quello che è, si nega come oggetto, in un superamento che non mira alla conciliazione ma all'espressione di possibilità contraddittorie e libere. Tale è la struttura dell'ex-istenza, per cui la soggettività è sempre fuori di sé, ex-statica nella scena del mondo: «la particella *ex* indica il moto da luogo e *stasis* la collocazione, lo stare. Stiamo a partire da altro, siamo fuori di noi, in una dimensione estatica per origine e per condizione esistenziale»<sup>47</sup>. È come se fra l'io e altri vi fosse sempre uno “scarto”, nella maniera in cui questa nozione viene tratteggiata da François Jullien: «Lo scarto non si sbarazza dell'Altro, lo tiene in vista, tiene lo sguardo sull'Altro. Lo scarto è intenso, è apertura a un Altro possibile che mette in tensione. Pensiamo alla vicinanza etimologica tra il francese *regard* e *égard*, sguardo e riguardo. Lo scarto non è separazione, divisione, gap. Anzi, è il contrario, è la distanza che si apre tra due elementi, i quali rimangono alla portata dello sguardo, l'uno riguardo all'altro»<sup>48</sup>. Quello che Jullien chiama “*tra*” (*entre*) è una dimensione che sfugge all'Essere (*être*). In greco *tra* si dice μεταξύ e indica lo spazio vuoto che lega due poli, l'architrave che mette in tensione due colonne, l'intra-ttenimento infinito (per utilizzare l'espressione di Maurice Blanchot<sup>49</sup>) che ben descrive l'atmosfera di *Porta chiusa*. Il vuoto si rivela una risorsa cruciale.

Sullo sfondo dello sguardo d'altri sta infatti il nulla ontologico, che garantisce il divenire dell'essere e la sua libertà. Vi è una domanda che aleggia nella stanza di *Porta chiusa*: chi sono io? Il problema fondamentale sta nel fatto che io non posso essere oggetto a me stesso. Io sono quello che non sono, ciò che mi manca. Nel mondo del teatro e nel teatro del mondo, questa condizione è molto chiara: «io da sola sono tutta una folla»<sup>50</sup>, dice Ines, affermando una soggettività fatta di possibilità, molteplicità e alterità. Il nulla coincide con il potere liberamente nientificante di trascendersi della coscienza. Pertanto, la sua direzione non è il nichilismo, bensì la metamorfosi. La domanda sull'identità racchiude il desiderio di

<sup>47</sup> A. CISLAGHI, *Essere fuori di sé. Saggio sulla soggettività estatica*, Mimesis, Milano 2012, p. 10.

<sup>48</sup> F. JULLIEN, *Alterità*, Mimesis, Milano 2018, p. 26.

<sup>49</sup> Cfr. M. BLANCHOT, *L'entretien infini*, Gallimard, Parigi 1969 (tr. it. *L'infinito intrattenimento: scritti sull'insensato gioco di scrivere*, Einaudi, Torino 1977).

<sup>50</sup> SARTRE, *Porta chiusa*, cit., p. 165.

inseguire un'immagine di sé che è però irrimediabilmente inafferrabile. Non si può dire all'attimo “fermati, sei bello!”, come insegna Faust, occorre invece ricercare un altro senso dell'identità, inseparabile dal tempo e dalla storia che ciascuno di noi porta con sé.

Particolarmente eloquente, in questo senso, è la parabola di *Infanzia di un capo*. Dal costumino da angelo che il protagonista veste all'inizio del racconto, terrorizzato dall'idea che gli altri abbiano deciso di farlo diventare una femminuccia, fino alla pagina finale del racconto, il protagonista rincorre una trasformazione radicale del sé: «La metamorfosi era compiuta: in quel caffè, un'ora prima, era entrato un adolescente grazioso e incerto; un uomo ne usciva, un capo tra i francesi. [...] si guardò nello specchio: avrebbe voluto ritrovare sul suo viso l'aria impermeabile che ammirava su quello di Lemordant. Ma lo specchio non gli rimandò che un grazioso visetto ostinato che ancora non era abbastanza terribile. “Mi lascerò crescere i baffi”, decise»<sup>51</sup>. Luciano, nel corso del racconto, non fa altro che mettere in dubbio la realtà del mondo e della sua stessa esistenza. Teso fra il gioco pirandelliano in cui fa finta di esser se stesso e l'indifferenza che prova di fronte a qualsiasi cosa, i suoi pensieri scorrono in una nebbia fitta e costante. “Chi sono io?” è una domanda ossessivamente rivolta a se stesso. Nemmeno con l'abitudine di guardare dal buco della serratura (immagine che riveste una notevole importanza simbolica anche ne *L'essere e nulla*<sup>52</sup>), Luciano riesce a liberarsi dalle sue perplessità circa la realtà delle cose. Sullo sfondo sta il compito di divenire un capo, ma, per compierlo, egli passa attraverso pensieri suicidi, studi psicanalitici, ambigue iniziazioni erotiche, amicizie senza consistenza. Gli sembra di trovar se stesso solo nel momento in cui smette di riflettere e decide di risolversi nell'immagine che gli altri si fanno di lui: «“Là dove mi cercavo, – pensò, – non potevo trovarmi”. Aveva fatto, in buona fede, il minuzioso censimento di tutto quello che era. “Ma se non dovessi essere che quel che sono non varrei niente di più di quel piccolo giudeo [...] Prima massima: non cercar di vedere dentro di sé; non c'è errore più pericoloso”. Il vero Luciano, adesso lo sapeva, bisognava cercarlo negli occhi degli altri»<sup>53</sup>. Dismettendo la domanda sul senso della sua vita, Luciano sembra trovare finalmente una cifra di convinzione nell'ideologia antisemita la cui violenta esaltazione gli

<sup>51</sup> SARTRE, *L'Enfance d'un chef*, in *Le mur*, Gallimard, Parigi 1939 (tr. it. *Infanzia d'un capo*, in *Il muro*, Einaudi, Torino 1947, p. 209).

<sup>52</sup> L'immagine viene utilizzata per indicare il passaggio da una presenza non-tetica ad una coscienza riflessiva: nel momento in cui il soggetto viene sorpreso a guardare dalla serratura, egli si vede visto e l'io si fa strada nella coscienza irriflessa.

<sup>53</sup> SARTRE, *Infanzia d'un capo*, cit., p. 207.

garantisce la solidità e la rispettabilità di cui ha bisogno. Benché in questo caso l'immagine cercata nell'altro e nello specchio non costituisca semplicemente la genesi ontologica della soggettività, ma risponda a terrificanti aspettative di «sanità morale»<sup>54</sup>, il cammino dall'eccesso di riflessione alla responsabilità dell'azione avviene nella forma di una metamorfosi che si risolve, ancora una volta, negli occhi degli altri. Resta poi da capire se davvero il protagonista si sia sbarazzato della nebbia che avvolgeva tutto il suo essere, precipitandolo nel nulla. D'altronde, ancora gli mancano i baffi per diventare un capo, ancora egli vuol essere ciò che non è.

Estasi, vuoto e metamorfosi, come forme dell'alterità, riflettono il modo in cui il dispositivo teatrale invita a pensare la soggettività. Identità e contraddizione sono poli inscindibili, annodati dalla relazione che intercorre fra le coscenze. Si può tentare allora di mettere in tensione fra loro tre momenti cruciali dell'alterità: «Je est un Autre» è l'altra faccia de «L'inferno sono gli altri», ed entrambe le facce si riflettono in questo passaggio: «Nessuno di noi può salvarsi da solo; dobbiamo o perderci insieme o cavarcela insieme. Scegliete»<sup>55</sup>. Non è possibile fare a meno degli altri: l'impossibile conciliazione fra *per-sé* e *in-sé* conduce ad una concezione non unitaria dell'essere, ma relazionale. *Per-sé* e *in-sé* sono movimenti in continua trasformazione nel gioco di sguardi del teatro del mondo, in cui ciascuno è guardato-guardante, riflesso-riflettente. Vi è senza dubbio una dimensione conflittuale, per cui altri mi deruba del mio mondo<sup>56</sup>, cionondimeno tale conflitto sussiste come legame interno con gli altri, tutti uniti in una stessa rete.

Occorre precisare, a tal proposito, che non è possibile risolvere i poli dell'alterità in un tutto sintetico che assorbe le sue parti alla maniera di una coscienza collettiva<sup>57</sup>. Quando Sartre fa riferimento alle esperienze reali del *Mitsein*, egli parla di un «noi» che è sempre sentito da una coscienza particolare. Nell'esperienza di un «noi»-oggetto, l'io è implicato con altri in una comunità di trascendenze trascese e alienate da un terzo (condizione che conduce alla coscienza di classe<sup>58</sup>). Si tratta quindi di

---

<sup>54</sup> Ivi, p. 191.

<sup>55</sup> SARTRE, *Porta chiusa*, cit., p. 145.

<sup>56</sup> Cfr. G. INVITTO, *Sartre. Dal "gioco dell'Essere" al lavoro ermeneutico*, Franco Angeli, Milano 1988.

<sup>57</sup> «Con la mia vergogna, io rivendico come mia la libertà di un altro, affermo un'unità profonda delle coscenze, e non quell'armonia delle monadi che si è presa talvolta come garanzia di oggettività, ma un'unità d'essere, perché accetto e voglio che altri mi conferiscano un essere che io riconosco» (SARTRE, *L'essere e il nulla*, cit., p. 315).

<sup>58</sup> Il riferimento a questa nozione anticipa il superamento della prospettiva prettamente

una forma ulteriore dell’essere-per-altri: “noi”-oggetto siamo per un terzo che guarda. Vi è poi un “noi”-soggetto inteso come pluralità di soggettività che si riconoscono reciprocamente come trascendenze. Di fronte all’esistenza degli oggetti manufatti, ad esempio, accade che ci sentiamo inter-mutabili con i nostri vicini, poiché i nostri fini vanno a coincidere con i fini del “sì”, alla maniera di un ritmo comune. In questo caso, però, stiamo descrivendo un’esperienza psicologica e non ontologica, che accade nella singolarità della coscienza e dipende comunque dall’esistenza di altri (i produttori dei manufatti, in questo caso). Il mio correre come individuo *qualsiasi* in seno ad una corrente umana *qualsiasi* implica una coscienza, seppur laterale e non posizionale, degli altri che mi circondano: «il *Mitsein* per sé solo sarebbe *impossibile* senza un riconoscimento preliminare di ciò che è altro: io “sono con...” sia; ma con *chi?*»<sup>59</sup>. I rapporti fra le coscenze non si possono pensare, dunque, nei termini heideggeriani di un *Mitsein* originario (sogno di una totalità umana unificata sin dal principio), ma, teatralmente, essi si dispiegano nel conflitto dell’essere-per-altri.

La libertà si affaccia dietro lo specchio dello sguardo infernale di *Porta chiusa*. È il vuoto aperto di possibilità spalancato nel teatro dell’alterità: «Senza quello sguardo, che lo trasforma in trascendenza data e che gli fa vivere la sua libertà come attributo dato dell’essere che è per l’altro, il per-sé si perderebbe fuori di sé, dappertutto, nel mondo»<sup>60</sup>. Io dipendo da altri nella misura in cui altri è la condizione del mio essere: «è sulla base di questa unità d’essere, a cui rinvia il gioco degli sguardi che io ritrovo gli altri accanto alla coscienza, al punto che se tento di eliminarli perdo con loro la mia soggettività e la mia libertà. Altri è la nostra coscienza»<sup>61</sup>.

## 6. *Nessuno di noi può salvarsi da solo*

Si potrebbe esser tentati di risolvere la questione dell’alterità in *Porta chiusa* nei termini del grande Altro, ossia della morte. Lo sguardo infernale costantemente spalancato ricorda infatti l’immagine pietrificante della Gorgone<sup>62</sup>. Ciò che caratterizza essenzialmente lo sguardo di Medusa è il

---

ontologica de *L’Essere e il nulla*, in cui Io e Altri entrano in relazione in un tempo e in uno spazio assoluti, sottratti a qualsiasi condizionamento sociale, storico e materiale.

<sup>59</sup> SARTRE, *L’essere e il nulla*, cit., p. 491.

<sup>60</sup> FARINA, *L’alterità. Lo sguardo nel pensiero di Sartre*, cit., p. 74.

<sup>61</sup> Ivi, p. 80.

<sup>62</sup> Per un approfondimento del senso dell’alterità della Gorgone, si rimanda a J.-P. VERNANT, *La mort dans les yeux. Figures de l’Autre dans la Grèce ancienne*, Hachette, Parigi 1985 (tr. it.

destino di oggettività che assegna alle sue vittime. È l'incubo di Antonin Artaud, che si inventa un Corpo Senza Organi per sfuggire al destino del cadavere infinitamente manipolabile, in balia della volontà altrui. Senza entrare nel dettaglio di questa nozione complessa, si ricordi il fatto che essa nasce come reazione al pericolo dell'oggettivazione: «Lorsque vous lui aurez fait un corps sans organes, alors vous l'aurez délivré de tous ses automatismes et rendu à sa véritable liberté. Alors vous lui réapprendrez à danser à l'envers comme dans le délire des bals musette et cet envers sera son véritable endroit»<sup>63</sup>. Contraddicendo l'organismo scientificamente determinato, il Corpo senza Organi rifiuta l'articolazione e il funzionamento, costituendosi come atto di creazione e macchina da guerra, figura limite di un corpo-teatro che guarda all'immensità. Tale immensità si contrappone sia alla morte sia all'immortalità. Al contrario, l'oggettività pietrificata della Gorgone è la necessità della presenza ingombrante del corpo che progressivamente degrada e muore, scontrandosi con la trascendenza della coscienza e con le sue possibilità.

Anche se nella stanza di *Porta chiusa* abitano esistenze morte, gli occhi di Medusa sono forse troppo quieti per placare gli abissi delle relazioni che intercorrono fra Garcin, Ines ed Estella. Un altro senso della morte si può scorgere nella chiusura della situazione. La morte non è da intendersi come annullamento radicale, né come possibilità più propria dell'uomo (l'essere-per-la-morte heideggeriano), ma come consapevolezza della finitezza e delle sue conseguenze concrete. Essere finiti significa poter agire solo entro un orizzonte definito, nonostante la sovrabbondanza delle possibilità che ciascuno racchiude. È il dramma di Garcin, che sente di non aver avuto tempo a sufficienza per compiere in vita le azioni che avrebbe voluto, come se fosse morto troppo presto. Si affaccia qui un ultimo tema fondamentale: l'atto e la sua responsabilità<sup>64</sup>. L'essere si configura sempre come fare, sono le azioni a stabilire che cosa si è voluto e si è scelto. L'inferno di *Porta chiusa*, allora, significa che la partita è finita, bisogna

---

*La morte negli occhi (Figure dell'altro nella antica Grecia)*, il Mulino, Bologna 1987).

<sup>63</sup> A. ARTAUD, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, in *Oeuvres*, Gallimard, Parigi 2004, p. 1654.

<sup>64</sup> Si consideri la centralità della relazione fra esistenza e prassi soprattutto negli scritti sartriani successivi, ad esempio ne «L'Idiot de la famille, là dove si afferma non solo un rapporto di evidente integrazione tra "praxis" e "savoir" (evidente poiché la prassi è unità di teoria e pratica), ma un rapporto ontologico-formale di interdipendenza tra "praxis" e "existence". In ogni circostanza specifica, la realtà umana è messa-in-questione-di-sé che si riconduce alla prassi, ed è prassi che si converte in messa-in-questione» (F. FERNANI, *La cosa umana. Esistenza e dialettica nella filosofia di Sartre*, Feltrinelli, Milano 1978, p. 61).

fare i conti con ciò che si è stati, l'io non è nient'altro che la vita vissuta. E Garcin si dispera, perché ha sognato un eroismo che non ha saputo portare a termine. Fuggendo di fronte al pericolo, si è dimostrato un vigliacco e non può far niente per rimediare. Egli combatte con questa immagine di sé e non riesce a deporre i suoi sogni di coraggio: vuole esser visto come un eroe, vorrebbe esserlo stato, forse potrebbe ancora esserlo, se solo qualcuno lo vedesse come tale, anche una persona sola al mondo. Questa volontà tragica di trovare nell'altro la propria verità anima la domanda straziata: «è possibile giudicare tutta una vita da un solo atto?»<sup>65</sup>.

In questo appello non possono non risuonare le parole del Padre dei *Sei personaggi in cerca d'autore*: «Crediamo in buona fede d'esser tutti, ogni volta, in ogni nostro atto; mentre purtroppo non è così. Ce ne accorgiamo quando, per un caso disgraziatissimo, all'improvviso restiamo agganciati e sospesi a un atto solo tra i tanti che commettiamo; ci accorgiamo bene, voglio dire, di non essere tutti in quell'atto, e che un'atroce ingiustizia sarebbe giudicarci da quello solo, tenerci agganciati e sospesi a esso, alla gogna, per l'intera esistenza, come se questa fosse tutta assommata in quell'atto solo»<sup>66</sup>. Vi è qui il problema pirandelliano della fissazione della vita in una particolare forma, eterna e definitiva, che non può in nessun modo esaurire il divenire della vita stessa; ma, oltre a ciò, è possibile leggere questo passaggio in parallelo alla situazione di *Porta chiusa*. Vi è, in entrambi i casi, una tensione essenziale fra la trascendenza del “dramma da fare” e la finitezza della situazione. Pirandello realizza, nella capacità umoristica di tenere insieme i contrari (compito e impossibilità del compimento), l'occasione di esibire e sopportare le contraddizioni della vita. I sei personaggi desiderano mettere in scena ciascuno il proprio dramma, che entra in contrasto con gli altri, eppure non può fare a meno di tale contrasto. Infatti, come la porta sartriana non ha bisogno di esser chiusa perché nessuno esca dalla stanza, allo stesso modo, benché il Figlio tenti di lasciare la scena, non riesce ad allontanarsi dagli altri, rimanendo bloccato sulla scaletta «come legato da un potere occulto»<sup>67</sup>. Così, in *Porta chiusa*, l'inferno è la situazione: i tre personaggi, solo loro, per sempre. Entrambe le pièces finiscono con una risata: la Figliastra, che corre in platea ridendo stridula, fa eco alle didascalie “(ride)” che Sartre rimbalza da un personaggio all'altro nelle ultime righe di *Porta chiusa*. La sensazione è, infine,

<sup>65</sup> SARTRE, *Porta chiusa*, cit., p. 163.

<sup>66</sup> L. PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore*, in ID., *Maschere nude*, vol. I, Mondadori, Milano 1958, p. 95.

<sup>67</sup> Ivi, p. 132.

quella del gioco come forma d'esistenza. L'alterità è inattingibile, eppure anche interna a ciascuno di noi, nella trascendenza trascesa che rilancia indefinitamente il gioco delle identità: «noi ci corriam dietro l'un l'altro come i cavalli della giostra, senza mai raggiungerci»<sup>68</sup>.

---

<sup>68</sup> SARTRE, *Porta chiusa*, cit., p. 147.



# Francesco Caddeo

## *Il cinema vivente.*

### *Viaggio nel mondo del cinema muto attraverso il giovane Sartre*

TITLE: *A Cinema 'vivant'. A journey into the world of silent cinema together with young Sartre*

ABSTRACT: This article explores the two main texts by Sartre on cinema. Both interventions associate the rise of cinema to a renewed philosophy and a vitalized esthetical experience. So, we can follow a young Sartre building his own thought and also trying to correct some unsatisfactory sentences asserted by Bergson and Alain. All along the article, we discover a sartrian reflexion as a tool to look at the first era of cinema.

KEYWORDS: Movie; Consciousness; Kinetic; Light; Time

La penna di Sartre ha frequentemente prodotto interventi da cui sono scaturite prese di posizione sulla società e i suoi valori, dibattiti politici, *querelles* sul ruolo dell'intellettuale e sull'impegno. È senz'altro più insolito pensare a Sartre come guida per districarsi in un archivio cinematografico oggi riservato agli appassionati più convinti e ai grandi cinefili.

Gli scritti sartriani sul cinema, sia per la volontà dello stesso autore di non scrivere un'opera compiuta, sia per la mancanza di un'operazione editoriale capace di raccogliere i testi sparsi dando loro maggiore coesione, sia per la considerazione parziale ricevuta dagli stessi collaboratori e colleghi di Sartre, sono restati un aspetto secondario del pensiero del filosofo<sup>1</sup>.

I due interventi più lunghi appartengono alla prima fase della sua vita, rispettivamente sono redatti nel 1924 e nel 1931, anche se la loro

<sup>1</sup> Vi sono alcuni passaggi e testi in controtendenza. Per quanto riguarda la letteratura critica in italiano, il lettore può trovare una valida eccezione in S. TERONI, A. VANNINI (a cura di), *Sartre e Beauvoir al cinema*, La bottega del cinema, Firenze 1987. Nei suoi testi biografici, Simone de Beauvoir sembra insistere sulla passione sartriana per il cinema, di gran lunga superiore alla propria. Cfr. S. DE BEAUVIOR, *La Force de l'âge*, Gallimard, Paris 1960, pp. 51-53 ed EAD., *Mémoire d'une jeune fille rangée*, Gallimard, Paris 1958, p. 280 e pp. 473-474.

pubblicazione sarà di gran lunga successiva<sup>2</sup>: il primo conoscerà una pubblicazione postuma e il secondo sarà integrato in una grande antologia uscita nel 1970. Dal punto di vista biografico, si tratta di un autore giovane, studente nel primo caso e professore di provincia nel secondo. Più precisamente, per inquadrare la fase in cui questi testi si inseriscono, si pensi a un Sartre che non ha ancora letto Husserl e Heidegger, che non ha ancora pubblicato un romanzo, che intraprende un lungo apprendistato tra letteratura, studi di filosofia, primi tentativi di scrittura e ricerca di uno stile personale. Occorre senz'altro puntualizzare che la presenza di interventi sempre più sporadici e di corto respiro durante la produzione più matura, indica una qualche perdita di interesse da parte del filosofo rispetto al grande schermo, come se gli spunti di riflessione giovanili, una volta giunto ad una fase successiva della sua vita e della sua produzione, non siano sfociati in un pensiero sul cinema di più ampio respiro.

Ci concentreremo, quindi, sui primi due scritti evocati poc'anzi per sottolineare alcuni aspetti tuttora interessanti e per comprendere l'esperienza del cinema dalla penna di un filosofo che effettuava i suoi primi passi nel mondo del pensiero.

### 1. *L'apologia per il cinema*

La prima elaborazione sartriana sul cinema scritta nel 1924 resta a lungo inedita, rimanendo dimenticata quindi nei cassetti per decenni senza essere ripresa o approndita. Il testo in questione, che Sartre affronta come un esercizio di uno studente senza pretese, ci fornisce però un documento per comprendere il cinema dell'epoca. Coniugando curiosità dello spettatore attento e consapevolezza critica delle tecniche in voga in quel

<sup>2</sup>J.-P. SARTRE, *Apologie pour le cinéma* (1924), in Id., *Ecrits de jeunesse*, a cura di M. Contat e M. Rybalka, Gallimard, Paris 1990, pp. 388-404. Cfr. anche Id., *L'art cinématographique* [1931], in M. CONTAT, M. RYBALKA, *Les écrits de Sartre. Chronologie et bibliographie commentée*, Gallimard, Paris 1970, pp. 546-552. Per le citazioni in italiano facciamo riferimento a J.-P. SARTRE, *Apologia per il cinema*, trad. it di F. Caddeo, in «Materiali di Estetica», 1, 2014, pp. 23-40 (<<https://riviste.unimi.it/index.php/MdE/article/view/4540/4630>> ultimo accesso 06.10.2021). È disponibile una prima versione italiana grazie alla traduzione di N. Maroger Ragghianti in TERONI, VANNINI, *Sartre e Beauvoir al cinema*, cit., pp. 15-17. Durante il testo faremo riferimento alla nostra traduzione in italiano: J.-P. SARTRE, *L'arte cinematografica*, trad. it. di F. Caddeo, in «Materiali di Estetica», 1, 2014, pp. 41-47 (<<https://riviste.unimi.it/index.php/MdE/article/view/4541/4631>> ultimo accesso 06.10.2021).

momento, il giovane Sartre ci offre la possibilità di cogliere la ricchezza di un periodo della settima arte oggi considerato come remoto e desueto<sup>3</sup>.

Una considerazione sull'arte cinematografica dell'origine (e il primo contributo di Sartre permette di fare il punto della situazione su all'incirca i primi trent'anni) può quindi trovare in un intervento del giovane Sartre una cartografia possibile per mappare film e opere, di cui oggi conosciamo i nomi e poco altro. Film storici francesi, maestri di Hollywood che non dicono nulla o quasi al grande pubblico odierno, cinema espressionista, film comici e di avventura, western, il lettore può farsi un'idea di generi ancora in costruzione da parte dei grandi talenti dell'epoca. Ogni cineasta viene analizzato per valorizzarne i punti forti: per il giovane e curioso Sartre, per esempio, un regista come Eric Von Stroheim<sup>4</sup> può essere apprezzato sia per la sua estrema competenza paesaggistica e fotografica, sia per la descrizione psicologica di personaggi a tutto tondo. Inoltre, il cinema austriaco gli offre una concreta alternativa all'espressionismo tedesco che suscita qualche perplessità estetica in Sartre. In questo senso, autori come Karl Grune e Georg Wilhelm Pabst, offrono un cinema di grande realismo, fedele ai problemi quotidiani e alle contraddizioni, un vero e proprio affresco cinematografico in cui sociologia e letteratura si incontrano<sup>5</sup>: più precisamente, il primo privilegia la descrizione del contesto sociale, mentre il secondo offre ruoli femminili (il primo grande ruolo di Greta Garbo, per esempio) di grande importanza per l'epoca, scadendo forse in una morale universalista un po' troppo consensuale e ingenua. Il cinema tedesco di Lang e di Murnau, due nomi oggi molto più presenti nel pantheon del cinema e negli archivi, non riceve elogi, segno che indica come la visione che Sartre offra spunti di riflessione critica che vanno ben al di là del semplice punto di vista dell'appassionato: Sartre non effettua, infatti, un elogio del cinema del suo tempo e autori affermati, anche di grande rilievo, sono oggetto di critiche puntuali da parte della sua penna. Nel caso dell'espressionismo tedesco, associato da Sartre al

---

<sup>3</sup> È bene ricordare che il 75% delle pellicole mute sono andate perdute. Più in generale, l'esperienza dello spettatore dell'epoca è oggi difficile da ricostruire pienamente perché mancano frequentemente alcuni documenti che il pubblico aveva a disposizione. Inoltre, per comprendere la produzione cinematografica di cui parla Sartre, occorre puntualizzare che, prima degli anni Quaranta, tecniche come lo zoom, il cambiamento di profondità di campo, si trovavano ancora a uno stadio elementare. Le giustapposizioni sono effettuate esclusivamente attraverso il montaggio.

<sup>4</sup> SARTRE, *Apologia per il cinema*, cit., p. 35.

<sup>5</sup> Ivi, p. 34.

cinema cubista<sup>6</sup>, il giovane filosofo rimprovera una recitazione esagerata, che abbandona il realismo per approdare a un'estetismo autoreferenziale, basato principalmente su tematiche oniriche. L'espressionismo tedesco si presenta così come incoerente: da una parte, presenta dei personaggi dominati da un irrazionalismo angosciante e drammatico; dall'altra, dal punto di vista della fotografia, è preponderante un elemento geometrico netto. Come sottolineato da Maria Paloschi, l'uso di tecniche iperboliche e ultrarazionali per descrivere stati principalmente onirici e ultraemotivi, rende tali tecniche «incongruenti con il reale svolgimento dei nostri stati onirici e allucinatori»<sup>7</sup>.

Nelle pagine sartriane troviamo soprattutto uno spiccato interesse per il cinema americano, verso registi come David Griffith e James Cruze, primo specialista dei western<sup>8</sup>: il primo pensa a sviluppare una rappresentazione il più possibile fedele di episodi tratti dalla realtà storica e a introdurre nuove tecniche, come il montaggio, di cui può essere considerato l'inventore, e il flashback; il secondo, scaduto verso una produzione senz'altro più commerciale, propone un cinema più leggero ma dotato di ironia e di sceneggiature gradevoli. Ma nel cinema anglosassone Sartre trova l'autore per lui più completo, il regista e attore capace di coniugare comicità e critica sociale, acrobazie fisiche e emozioni, intensità narrativa e surrealismo creativo. Ci si riferisce ovviamente a colui che diventerà uno dei suoi idoli, Charlie Chaplin<sup>9</sup>. Mondo operaio, miseria degli *slums* in una vita al confine tra legalità e illegalità, severità della polizia, brutalità dei rapporti sociali, i film di Chaplin costruiscono dei romanzi in immagini paragonabili alle opere letterarie di Dickens e di Hugo: in essi ci si imbatte in figure di antieroi, segnati dall'ironia e da una gentilezza di fondo, che si riscattano restando autentici, verso cui lo spettatore può mostrare un'empatia, una solidarietà senza trionfalismi. In altre parole, Chaplin descrive con eleganza e sapienza esistenze che cercano un loro posto nella vita contemporanea dominata dal produttivismo: i suoi film allargano le possibilità narrative della settima arte senza scadere in prolissità, pesantezze o espedienti eccessivamente tecnici.

Anche se in minore misura, Sartre si interessa anche ai cineasti transalpini, i quali muovono i loro primi passi, seppure un po' in ritardo

---

<sup>6</sup> Ivi, p. 37.

<sup>7</sup> M. PALOSCHI, *L. Bunuel: un ateo per grazia di Dio. La via lattea*, in «isocombenti» (<<https://isocombenti.wordpress.com/2016/09/15/l-bunuel-un-ateo-per-grazia-di-dio-la-via-lattea/>> ultimo accesso 06.10.2021).

<sup>8</sup> SARTRE, *Apologia per il cinema*, cit., p. 27.

<sup>9</sup> Ivi, p. 38.

rispetto ai loro omologhi statunitensi e tedeschi. Su questo punto, il giovane scrittore mostra una certa predilezione per autori come Abel Gance e Marcel Lherbier<sup>10</sup>, i quali, rispetto soprattutto agli espressionisti tedeschi, mostrano un uso della fotografia più sottile, un utilizzo del chiaroscuro che evita la semplice opposizione tra luce e tenebre. Il tema della luce è dunque fondamentale per comprendere il fascino sartriano nei confronti del cinema. Pur manifestando una qualche diffidenza verso le atmosfere demoniache, Sartre vede una grande potenzialità estetica nella ripresa cinematografica che sorpassa la varietà cromatica della pittura. Egli scrive:

La luminosità dello schermo è senza pari. [...] Certamente la potenza del sole di mezzogiorno è ancora lungi dall'essere riprodotta dal cinema. Ma i crepuscoli, le aurore, le lune piene sono talmente luminosi che li crederemmo autentici. Ciò che amiamo innanzitutto non sono i colori, ma la luce. Le stoffe rosse o verdi non attirano lo sguardo del neofita, ma egli fissa tutto ciò che brilla, le lampade, i ghiacci al sole [...] Il cinema ci restituisce questa luce. Vi è un'infinità di sfumature luminose. Questa varietà è comparabile a quella che fa passare le sensazioni uditive dal grave all'acuto. È un cambiamento progressivo di qualità che, da una tonalità primitiva, finisce per trasportare la sensazione verso una tonalità totalmente differente. Se occorresse tagliare questa continuità in parti nette, si distinguerebbero solamente: il nero — il grigio — il chiaro — il brillante. Il cinema rende tutte queste sfumature. Le sa armonizzare ed eccelle nel chiaroscuro. In questo, si dirà, non ha nulla di più delle acqueforti<sup>11</sup>.

Pur disponendo di pochi colori, lo schermo cinematografico offre una serie di microtonalità cromatiche che vengono armonizzate nello schermo medesimo. Il bianco e nero non è quindi una soluzione di ripiego a cui il cinema è obbligato a sottostare, ma piuttosto un'opportunità espressiva che fa risaltare la brillantezza di alcune gamme. Nella penna di un Sartre che non ha ancora vent'anni, il cinema diventa così l'arte della novità estetica, del rinnovamento della narrazione, il trionfo della fotografia.

Sartre ricava uno spazio in tutto questo materiale cinematografico con una formazione cinematografica da autodidatta, utilizzando due filosofi in voga, per poi rivalutare autonomamente l'esperienza del cinema, considerata all'epoca più come una novità tecnica che come una vera e propria forma artistica. In questo scritto del 1924 Sartre si inserisce inoltre in

---

<sup>10</sup> Ivi, p. 39.

<sup>11</sup> Ivi, pp. 34-35.

maniera diretta in una delle problematiche che la filosofia francese del Novecento ha fatto propria nell'interrogare il cinema, la questione della percezione del movimento<sup>12</sup>. In altre parole, il Sartre che deve ancora addentrarsi nella filosofia ha a disposizione due critiche di segno opposto rispetto all'analisi estetica del grande schermo: quella bergsoniana, espressa ne *L'evoluzione Creatrice* del 1907<sup>13</sup>, che bolla il cinema come falso movimento, e quella di Alain (filosofo oggi meno quotato, ma molto in voga negli anni Venti), che considera ogni arte cinetica come una ‘deviazione’ impropria rispetto alla bellezza tradizionale espressa dell’arte; quest’ultima consisterebbe, a suo dire, nell’idea di stasi, di durevolezza, di eternità. Per dirla altrimenti, Bergson, l’intellettuale della durata e del tempo sintetico già descritti in *Materia e Memoria* nel 1895, ritiene il divenire espresso della pellicola come un tempo ‘meccanico’, cioè legato ad una visione associazionista degli istanti che rendono tale divenire spurio e inautentico. Come Bergson stesso afferma, il cinema sarebbe a suo dire nient’altro che il «meccanismo della nostra conoscenza abituale»<sup>14</sup>, una somma di punti individuali che scompongono l’esperienza in maniera quantitativa. Bergson, forse il filosofo che nei primi del Novecento ha fornito i maggiori strumenti teorici per comprendere il funzionamento del cinema rispetto alla coscienza, disconosce la settima arte e ‘perde’ quindi l’occasione di valutarne a pieno le potenzialità, considerandola priva di slancio.

Dal canto suo, Alain resta impregnato di pensiero di stampo metafisico piuttosto tradizionale. Il suo contributo si iscrive in un quadro dualistico e gerarchico (necessità *vs* contingenza, Essere *vs* divenire, Forma *vs* Materia), in cui due termini si oppongono svalutandone il secondo a vantaggio del primo. Nella concezione di Alain, la bellezza estetica è quindi legata al carattere imperituro dell’opera e alla sua resistenza al divenire, all’usura del tempo<sup>15</sup>. Se dovessimo riassumere in una frase la disputa filosofica, il dibattito sul cinema si cristallizza sulla questione del movimento e si polarizza nell’alternativa tra illusione di movimento e movimento illusorio.

Un Sartre ancora studente avanza coraggiosamente la sua posizione critica, sostenendo che il cinema può offrire una nuova esperienza estetica, come quella di una continuità strutturata, di una forma che si presenta

<sup>12</sup> Su questo punto sono state fondamentali le pagine di M. CARBONE, *Sullo schermo dell'estetica*, Mimesis, Milano 2007, in particolare pp. 81-83.

<sup>13</sup> H. BERGSON, *L'Évolution créatrice*, Alcan, Paris 1907. Per l’edizione italiana: ID., *L’evoluzione creatrice*, trad. it. di F. Polidori, Raffaello Cortina, Milano 2002.

<sup>14</sup> BERGSON, *L'evoluzione creatrice*, cit., p. 260.

<sup>15</sup> Cfr. ALAIN, *Pensieri sull'estetica* [1923], trad. it. di E. Bonora, Guerini e associati, Milano 1998.

attraverso lo svolgimento temporale<sup>16</sup>. In altre parole, il cinema permette di superare la scomposizione del movimento in punti singolari, operazione intellettuale completamente artificiale, per prendere in considerazione una forma in movimento. Il bergsonismo giovanile di Sartre si afferma così contro lo stesso Bergson<sup>17</sup>, che il giovane autore aspira a correggere mostrando come il cinema sia l'effettiva forma artistica che dispiega la durata. Egli scrive: «[il cinema] comunica la formula di un'arte bergsoniana. Inaugura la motilità in estetica. [...] Nello schermo tutto cambia troppo per essere previsto; ma, per affascinare i sensi e rassicurare lo spirito, tutto vi cambia seguendo un ritmo percepibile, non impercettibile, un morbido legame, una legge insinuante»<sup>18</sup>. Nelle parole del giovane autore, il cinema incarna quindi la vera forma della continuità, un movimento sintetico analogo a quello della coscienza. Secondo Sartre, il film presenta quindi una componente ritmica continua, un «ritmo»<sup>19</sup> incessante che oltrepassa i singoli istanti verso una comprensione superiore. Al contrario di una giustapposizione di istanti separati, Sartre individua nel cinema una forza di coesione, un'esperienza fondata sulla sensazione dell'insieme.

Di fronte a un'interpretazione originale del bergsonismo da parte sartriana, si può constatare con rammarico la mancanza di una ripresa effettiva di questi temi nella riflessione di stampo fenomenologico successiva. A partire dal 1933, infatti, non si assiste ad un rilancio dell'analisi dell'esperienza cinematografica alla luce del metodo husseriano e non si ha quindi la possibilità di verificare una possibile vasta continuità di temi e di nozioni<sup>20</sup>. Se un elemento può già emergere in questo senso è la critica dell'associazionismo psicologista e percettivo, secondo cui le percezioni possono essere scomposte in elementi primi, separati e successivi gli uni agli altri. La coscienza sintetica suggerita da Sartre, che in questo caso metterebbe d'accordo bergsonismo e fenomenologia, vuole infatti oltrepassare l'idea della percezione come semplice somma di istanti e di qualità.

Rispetto ad Alain, il cinema permette a Sartre di cominciare a dubitare di una certa filosofia<sup>21</sup>. Il pensiero di Alain non è che l'ultima manifestazione, almeno per quanto riguarda l'epoca di questo dibattito, di una metafisica platonista che ha imposto una scissione tra fruizione estetica

<sup>16</sup> SARTRE, *Apologia per il cinema*, cit., pp. 24-25.

<sup>17</sup> Cfr. CARBONE, *Sullo schermo dell'estetica*, cit., pp. 81-82.

<sup>18</sup> SARTRE, *Apologia per il cinema*, cit., pp. 24-25.

<sup>19</sup> Ivi, p. 31.

<sup>20</sup> Per un'analisi di questa tematica rinviamo al nostro F. CADDEO, *Il Segno di un'epoca. La settima arte nel pensiero di Sartre*, Arduino Sacco Editore, Roma 2002.

<sup>21</sup> CARBONE, *Sullo schermo dell'estetica*, cit., p. 83.

e movimento, orientando la contemplazione verso le idee di immobile e di imperituro. Per il giovane Sartre, tale operazione è condannata a un intellettualismo artificiale e anacronistico rispetto al mondo contemporaneo. Anche nelle arti visive, infatti, è giunto il momento di manifestare il Divenire e la dinamica come caratteristiche fondamentali della realtà. Il giovane Sartre lo dichiara esplicitamente: «Una filosofia nuova ha detronizzato, però, quella delle Idee imperiture: oggi, non vi è più realtà che nel cambiamento»<sup>22</sup>.

A questo punto, ciò che emerge è quindi un confronto più vasto dal punto di vista estetico tra il cinema e le arti già affermate. Il cinema presenta uno svolgimento paragonabile a quello della sonata in musica ma, rispetto agli elementi puramente sonori dell'arte musicale, può vantare, a detta di Sartre, una maggiore concretezza. Quest'ultima, perciò non si limita ad un gioco di rimandi e alla tensione emotiva tipica della composizione musicale, ma mette in scena una raffigurazione che utilizza l'intreccio e la sovrapposizione di piani senza arrestarsi a essi. Il cinema presenta una grande potenzialità, quella di restare prossimo al quotidiano, senza doverlo confermare o illustrare in modo didascalico: non vuole infatti smentire la realtà, ma piuttosto arricchirla, esattamente come non vuole smentire il testo scritto della tradizione letteraria, presentandosi piuttosto come un'alternativa.

L'arte cinematografica costruisce una durata analoga a quella della temporalità della coscienza. Tale analogia, però, non deve farci pensare alla figura dello specchio: lo schermo non si presenta infatti come 'specchio', dato che non rinvia a un'immagine-copia dell'originale. La durata cinematografica allarga lo spettro del visibile, offre nuove mobilità percettive e nuovi ritmi narrativi, soppianta la banale successione degli eventi. Seguendo questa direzione Sartre può apprezzare registi come il già citato David Griffith, specializzato in montaggi piuttosto arditi per l'epoca, o Henri Pouctal<sup>23</sup>, esperto di *collages* e di effetti speciali. Inoltre, secondo Sartre, l'esempio migliore di montaggio si verifica in una scena di *Napoleon* di Abel Gance. La pellicola suscita qualche perplessità per il modo con cui viene trattato il personaggio di Bonaparte e per le sue finalità politiche. Tuttavia, il montaggio di due piani permette di dare corpo ad una temporalità non lineare, a una sequenzialità non meccanica.

Il cinema si presenta così al *rendez-vous* con il ventesimo secolo offrendo qualcosa in più nel mondo della cultura. La sua concezione del tempo

<sup>22</sup> SARTRE, *Apologia per il cinema*, cit., p. 24.

<sup>23</sup> Ivi, p. 29.

si interseca con la riflessione sulla quarta dimensione fatta da Picasso nella pittura, con lo svolgimento della serie dodecafonica attraverso Schoemberg in musica e con la dimensione intima del tempo che troviamo nell'opera letteraria di Marcel Proust.

La precisione delle scenografie e dei dettagli rende il cinema più efficace rispetto al teatro, che paga un palcoscenico molto più artificiale e distante dal reale; ma la cinepresa non offre una esclusiva componente documentaristica, ma una proliferazione di scene attraverso l'occhio della camera, una mobilità della ripresa, ben al di là della scena teatrale. La direzione multipla della camera rompe con la linearità dello sguardo della pittura e del teatro, una percezione già orientata<sup>24</sup>. Il pluralismo delle inquadrature rinvia infatti nella concezione sartriana alla pluralità dei punti di vista, alla moltiplicazione delle 'prese' su una situazione.

Il cinema è quindi il punto di contatto tra il mondo quotidiano e la creazione artistica. La realtà in divenire e la ricerca si coniugano oltrepassando le possibilità già offerte dalla tragedia, dal poema musicale, dalla fotografia, dal teatro. Per riprendere ciò che Edgar Morin dirà qualche decennio più tardi, il cinema, a differenza del palcoscenico teatrale, mostra il dietro le quinte di una società, i suoi lapsus, delle evidenze che restano però inconfessabili<sup>25</sup>.

Nel leggere l'ammirazione di Sartre per la macchina da presa, anche con qualche passaggio un po' entusiasta, non bisogna pensare neanche a una sorta di affabulazione di tipo futurista. Non troviamo, infatti, nelle parole sartriane un'ode al trionfo della macchina, alla velocità e a un avvenire mitico: la considerazione dell'apporto del cinema rispetto alle altre arti non comporta nel nostro giovane autore una ricerca di una 'tabula rasa' capace di azzerare ogni tradizione. Il cinema non è dunque la trascrizione artistica del 'gigantismo' meccanico e della sua efficienza, ma un'espressione accessibile, un momento di sospensione rispetto alla logica della *performance* e della produzione. La settima arte non è quindi accumunata all'industria, ai trasporti e alla produzione in serie. Se il cinema rende obsoleti alcuni generi letterari e artistici che si sono un po' cristallizzati e assopiti nelle loro abitudini, tali generi non sono definitivamente condannati e relegati a un passato da eliminare. Sartre sottolinea piuttosto la freschezza di un'arte giovane, multiforme, capace di stimolare e di svegliare un'espressione artistica intorpidita dalle convenzioni.

<sup>24</sup> D. CHÂTEAU, *Sartre et le cinéma*, Biarritz, Atlantica 2005, p. 55.

<sup>25</sup> E. MORIN, *Le Cinéma et l'homme imaginaire*, Ed. de Minuit, Paris 1956, p. 250.

## 2. Sartre dal 1931 e oltre

Nel 1931 Jean-Paul Sartre ritorna a trattare dell'argomento cinematografico. Nel frattempo, però, ha cambiato ruolo: da studente curioso e vivace, è diventato professore di liceo, ricoprendo così un ruolo che incarna l'autorità e l'insegnamento di una disciplina consolidata. Questo cambiamento di prospettiva lo induce a considerare altrimenti la trasmissione del sapere e il rapporto alla gioventù, consapevole di dovere prendere in conto una funzione pedagogica nel rivolgersi agli allievi.

Su un altro piano, la sua scrittura abbandona gli esercizi giovanili del 1924 e gli esperimenti effimeri. Passati i venticinque anni, Sartre si dedica a una scrittura più cosciente, forgiando uno stile personale: l'esperienza di insegnamento a Le Havre gli ispira alcuni pagine della prima versione de *La nausea*. La filosofia dell'esistenza non è ancora entrata pienamente nelle sue preoccupazioni, ma il giovane autore anticonformista e individualista comincia a interrogarsi sull'importanza sociale, e non solo estetica, delle arti, di cui la letteratura resta in ogni caso l'espressione privilegiata.

Sartre decide di approfittare dell'occasione<sup>26</sup> offertasi dall'apertura dell'anno scolastico per scardinare dall'interno l'autorità dell'insegnante e con essa, tutti i valori di disciplina che si annidano in tale funzione. Il suo discorso è di conseguenza segnato da una costante ironia, non troppo celata, rivolta contro il perbenismo della borghesia della città, i cui figli sono in parte gli allievi del liceo. Questo intervento si concentra sull'importanza dell'arte cinematografica ed è segnato in modo significativo dalla necessità di rispondere a un moralismo elitario che ha, nei primissimi decenni del Novecento, derubricato il cinema a divertimento «per sfaccendati», «domestici» e operai «senza cultura»<sup>27</sup>. In altre parole, il cinema, lungi dall'essere considerato come un'attività destinata a un pubblico colto, era piuttosto bollato come «divertimento di idioti» o, come diceva senza peli sulla lingua Georges Duhamel, «una macchina di depravazione, un passatempo di analfabeti, di miserabili»<sup>28</sup>. In questo senso è bene ricordare la reazione tutt'altro che accomodante che alcune famiglie manifestarono di fronte a un discorso che si presentava come un invito alla trasgressione.

<sup>26</sup> Secondo la tradizione dell'epoca, il discorso dell'inaugurazione dell'anno liceale è effettuato dall'insegnante più giovane.

<sup>27</sup> Sul fascino espresso nei confronti del cinema a partire da una morale antiborghese: CHÂTEAU, *Sartre et le cinéma*, cit., p. 34.

<sup>28</sup> Per il resoconto di questo dibattito dell'epoca cfr. M. FERRO, *Cinéma et histoire*, Gallimard, Paris 1993, pp. 35-36.

Più in generale, il discorso sartriano è una testimonianza di come lo statuto del cinema sia all'epoca ancora mal definito. Quest'ultimo, nel periodo in cui Sartre sviluppa la sua posizione, oscilla nelle considerazioni estetiche tra artificio tecnico e intrattenimento senza pretese artistiche, poiché viene sottolineata più la sua capacità di registrazione superiore alla memoria umana che la sua validità culturale. La sua funzione riconosciuta è più di stampo archivistico che di matrice creatrice e il suo spazio nel mondo culturale è altresì fonte di dubbi.

Per sbloccare tale status svalutato, Sartre intraprende una distinzione tra l'esperienza cinematografica e quella teatrale. A suo dire, la settima arte presenta il vantaggio evidente della prossimità con la realtà, di un'aderenza feconda a contatto con la superficie delle cose: Sartre comprende innanzitutto che il cinema va ben al di là della rappresentazione classicamente intesa. L'esperienza cinematografica ha «leggi proprie»<sup>29</sup>, una propria dimensione, che risulta aderente al reale ma senza copiarlo: la funzione del cinema si focalizza anzi sull'arricchimento del reale e su un'espansione dell'esperienza. Un'arte della copia sarebbe, al contrario, l'ennesima trasfigurazione dell'arte classica che penserebbe la realtà soltanto come un modello ideale da imitare; l'innovazione cinematografica si perderebbe così dietro un ruolo di riproduzione più o meno fedele. In altre parole, il cinema vuole soprattutto vivacizzare, stimolare, elevare la realtà e mostrarne il carattere processuale. Nel linguaggio sartriano, il film è una forma compiuta dell'accidentale: non vuole, infatti, superare tale accidentalità per mostrarne una illusoria necessità, una sorta di sintesi superiore; l'obiettivo è piuttosto quello di mostrare la forza della transitorietà racchiusa in un'opera definita e la sua capacità espressiva. In queste riflessioni, si trovano gli abbozzi della drammaturgia sartriana esistenzialista sviluppata qualche anno più tardi: più precisamente, Sartre riflette, seppure in modo embrionale, sul teatro che vuole trovare una nuova linfa, che vuole tornare a parlare a giovani, e più in generale, alle masse popolari. Per conseguire un obiettivo così ambizioso, il teatro esistenzialista dovrà offrire i mezzi espressivi di un rinnovamento, avvicinandosi alla vita e ai temi dell'esistenza.

Se le arti figurative accademiche, come la pittura o la scultura, senza dimenticare la drammaturgia, offrono delle forme statiche, il cinema si concentra sull'idea di 'formazione', di forma in divenire. Tale caratteristica, lungi dal significare una mancanza o un'incompiutezza da parte del cinema, indica al contrario una potenzialità supplementare. Come direbbe il gran-

<sup>29</sup> SARTRE, *L'arte cinematografica*, cit., p. 43.

de storico Sergio Bettini<sup>30</sup>, lo schermo è più di un palcoscenico, perché si allarga cercando di forzare i limiti spaziali. Se il palcoscenico raffigura l'oggetto dell'immagine seguendo il paradigma della cornice, il grande schermo moltiplica i piani e sfugge alla localizzazione della rappresentazione. La molteplicità delle inquadrature, i tagli, la successione delle prese attraverso la camera implicano l'impossibilità di una contemplazione meditativa, intesa in senso tradizionale come messa a distanza di fronte ad un quadro inerte. Il film è, perciò, molto più una presentazione di una sintesi mobile che una 'ri-presentazione' (fondamento della 'rappresentazione') del già conosciuto.

Dal punto di vista sociologico, l'arte cinematografica può ancora svecchiare una società imborghesita e ingessata proprio perché si tratta di un'espressione che deve ancora compiersi e costruirsi, ancora priva del gioco di *leitmotif* e di formule stereotipate. Secondo il Sartre del 1931, quest'arte troverà una propria realizzazione se saprà selezionare un proprio pubblico adatto alla sfida della comprensione, capace quindi di evitare l'alternativa sterile tra produzioni d'*élite* e produzioni di svago. Sartre trova quindi nel cinema la trascrizione di una realtà in movimento, segno eloquente di una società in fermento. Il mondo borghese si sente un po' 'minacciato' dal cinema poiché il grande schermo è un'arte dell'apertura in chiave antisciovinista (una sorta di finestra sulle produzioni tedesche e statunitensi) e in chiave sociale: ciò che è messo in discussione è lo stesso 'gusto' borghese per una certa arte e per una certa gerarchia tra le arti. Gli anni del Fronte Popolare arriveranno di lì a poco e il testo sartriano ci consegna un'idea, per quanto vaga, di confronto aspro tra la pressione dei ceti popolari e operai e un ceto proprietario piuttosto retrivo e arroccato sulle sue posizioni dominanti.

A tal proposito, nella sua descrizione della sala, non priva di humor, Sartre ci offre una rapida diagnosi «dell'essere in una sala di proiezione»: attraverso di essa comprendiamo la leggera trasgressione rappresentata da un ambiente ancora non codificato, al momento non soffocato da un protocollo rigido, in cui i comportamenti del pubblico mostrano finora, a differenza del teatro, la loro spontaneità. Come ricordato da Giovanni Invitto, Sartre, infatti, «ha continuamente confessato di preferire, all'aria sterilizzata del teatro, le sale fumose del cinema, dove c'è il chiasso, gente viva e reale con suoi odori e i suoi umori»<sup>31</sup>. Non vi è nulla, perciò, della ricerca del comfort e del consumo facile, ma la creazione vivace di una sorta di 'secondo spettacolo' in parallelo a quello proiettato sul grande

<sup>30</sup> S. BETTINI, *Storicità del linguaggio cinematografico*, in «Lumen», 1, novembre 1954, p. 9.

<sup>31</sup> G. INVITTO, *L'occhio tecnologico*, cit., p. 40.

schermo. Abbandonando il pomposo ceremoniale del mondo teatrale, il cinema fornisce orari vari, abbigliamento libero, ingresso in sala alla spicciolata. Tale simpatico ‘secondo spettacolo’ coinvolge gli altri spettatori, dato che ognuno manifesta la propria presenza a modo suo e viene quindi prodotto uno spazio multisensoriale (rumori, urti, musica dell’orchestra)<sup>32</sup>. La fruizione estetica non è quindi ‘frontale’ al soggetto spettatore, ma si trova immersa in un ambiente in cui è stimolata in molteplici direzioni: il cinema offre di conseguenza una situazione che non può essere riassunta, seguendo il paradigma dualista metafisico, in una relazione binaria tra un soggetto osservante e un oggetto osservato.

Sarebbe tuttavia fuorviante pensare che i cambiamenti intervenuti tra il primo e il secondo testo sartriano siano di ordine esclusivamente biografico. Il cinema stesso è cambiato tra il 1924 e il 1931. A partire dal 1928, infatti si assiste alla prime pellicole dotate di sonoro. Tale innovazione cambia lo statuto del cinema: prima del sonoro, infatti, non si poteva parlare di un vero e proprio ‘mutismo’ della settima arte, perché il silenzio della pellicola non era una caratteristica difettiva, ma costitutiva. In questo senso, i gesti, i volti, la mimica prendono una parte preponderante della recitazione, facendo del film un’espressione della corporeità. Il cinema ‘muto’ è quindi vitalità, espressività, rifiuto della comunicazione ordinaria: la successione di fotogrammi filmati e di dialoghi scritti rende la messa in scena qualcosa di altro rispetto alla banale riproduzione della nostra esperienza quotidiana<sup>33</sup>. Nella prospettiva sartriana, il cinema ‘muto’ non è quindi considerato come un elemento lacunoso che richiede un’ulteriore svolta tecnologica con l’introduzione del sonoro: lungi dall’essere una carenza, il carattere ‘muto’ permette di costruire una gerarchia tra recitazione corporea e dialogo, tra gesto e parola, mettendo in risalto l’espressività dei primi e utilizzando i secondi come supporti. A tal proposito, di fronte al proliferare dei film sonori, Sartre puntualizza in maniera lapidaria come «il cinema stia acquisendo il diritto a tacere»<sup>34</sup>. La predilezione per il muto di fronte all’avvento del sonoro, sarà d’altronde una delle cause dell’allontanamento di Sartre rispetto ad una produzione cinematografica che non corrisponde più alle sue preferenze estetiche<sup>35</sup>.

<sup>32</sup> SARTRE, *L’arte cinematografica*, cit., p. 42.

<sup>33</sup> Si pensi, come esempio conosciuto da chiunque, a *Tempi moderni*, film che ha segnato profondamente Sartre. Un’opera di quel tipo perderebbe molta della sua forza espressiva con il supporto del sonoro e non è quindi un caso che Charlie Chaplin continuò ad utilizzare il muto anche dopo l’avvento del sonoro.

<sup>34</sup> SARTRE, *L’arte cinematografica*, cit., p. 44.

<sup>35</sup> Anche su questo punto, rinviamo al nostro CADDEO, *Il segno di un’epoca*, cit.

Dal punto di vista teoretico, occorre puntualizzare che Sartre, come nel testo del 1924, non ha ancora esplorato la fenomenologia husseriana, di cui nel 1931 non conosce neppure l'esistenza. La fenomenologia entrerà nella sua vita di lì a poco, ma sono soprattutto idee che si fanno strada e che persisteranno nella sua riflessione successiva: ci riferiamo alla nozione di contingenza e a quella della proiezione dell'esistenza verso il futuro. Le pellicola realizza difatti uno svolgimento temporale, parallelo a quello della coscienza di cui è un *analogon*: ci mostra dunque l'effettivo comportamento della nostra coscienza temporale, celato dall'abitudine a un temporalità meccanica. Il finale della pellicola presenta l'esito ineluttabile della proiezione dell'esistenza, di un 'gettarsi-verso' un futuro che non è ancora materializzato ma che è destinato a realizzarsi. Il film produce quindi l'idea della fatalità, non per indicare un destino che domina l'esistenza, ma per offrire l'idea di una contingenza degli enti, della loro esistenza transitoria e gratuita verso un avvenire inteso come dimensione dell'Essere non ancora compiuto. La pellicola espone allo sguardo quella temporalità che l'abitudine occulta alla nostra comprensione: secondo Sartre, tecniche come la dissolvenza, i tagli, le sovraimpressioni, sono funzionali proprio a questo scopo<sup>36</sup>. In modo continuo, discreto, senza fronzoli, il cinema ci consegna, di conseguenza, l'effettivo movimento del Divenire irreversibile, in cui gli enti si mostrano come deboli e senza giustificazione, in cui «sembra che un legame molto molle unisca il passato al presente, che tutto invecchi per caso, in disordine, a tentoni»<sup>37</sup>.

### 3. Conclusioni

Il cinema si presenta quindi nell'intervento sartriano come un'arte del futuro, come una promessa da consegnare alla gioventù, un universo di cui tutte le potenzialità non sono ancora state esplorate. Le riflessioni di Sartre restano delle vivaci considerazioni, che meriterebbero un lavoro di sviluppo che purtroppo non arriverà mai. Ad esempio, lo statuto dell'immagine contemporanea, la sua emergenza progressiva e sempre più marcata nello spazio sociale, senza dimenticare il potere di influenza delle immagini mediatiche rispetto ai costumi e al consumo, potrebbero essere alcune feconde evoluzioni di cui Sartre getta le basi. Vero è che certe espressioni presenti nel discorso sartriano possono apparire oggi come un po' datate. Al

<sup>36</sup> SARTRE, *L'arte cinematografica*, cit., p. 46.

<sup>37</sup> Ivi, p. 45.

giorno d'oggi il cinema ha infatti perso quella componente trasgressiva e di confronto tra generazioni che fa da sfondo al contributo sartriano: le sensazioni descritte da Sartre non hanno più lo stesso smalto, a causa della massificazione del cinema, delle sue commercializzazioni e forme stereotipate. In altre parole, il cinema è novità che irrompe in un'epoca, quella di Sartre, che non è più la nostra: altri mezzi audiovisivi si sono affermati e hanno modificato il nostro modo di percepire. Spetta, però, al cinema il merito di avere inserito il 'dispositivo-schermo' nell'esperienza quotidiana<sup>38</sup>.

Seppur senza un seguito compiuto, i due testi di Sartre contribuiscono alla comprensione dell'esperienza estetica cinetica, facendo di quest'ultima un elemento effettivo e non difettivo della realtà. Inoltre, la prospettiva sartriana evita di fare della materia cinematografica un oggetto 'da giudicare' secondo i canoni di una filosofia già costituita. Al contrario, la settima arte, con la sua modifica irreversibile del nostro modo di percepire, diviene un elemento che può ispirare una riflessione filosofica rinvigorita.

Benché non abbia raggiunto né la compiutezza dei testi di Deleuze, né la profondità degli interventi di Merleau-Ponty, il pensiero sartriano sul cinematografo mostra indizi utili che possono fare da connessione tra le pagine di Bergson e quelle di autori della generazione a lui successiva. Il contributo giovanile sartriano merita dunque di essere inserito nel panorama contemporaneo della riflessione critica sul cinema.

---

<sup>38</sup> Su questo punto non possiamo che rinviare alla produzione del laboratorio *Vivre par(mi) les écrans* diretto da Mauro Carbone, con il supporto di Jacopo Bodini. Come esempi della loro produzione multilingue: M. CARBONE, *Filosofia-Schermi*, Cortina, Milano 2016; J. BODINI, M. CARBONE, A.C. DALMASSO (a cura di), *I poteri degli schermi*, Mimesis, Milano 2020.



Antonio Catalano

## *Il bergsonismo del giovane Sartre: percezione, coscienza e immagine nella “settima arte”*

TITLE: *The Bergsonism of the young Sartre: perception, consciousness, and image in the “seventh art”*

ABSTRACT: The article intends to discuss an essay written by the young Sartre on cinema in 1924. It is a premature phase of Sartre's reflection, still far from the phenomenological and then existentialist turning point; the Sartre of the 1920s is still very close to Bergson, who is the real protagonist of the essay in question: *Apologie pour le cinéma*. In the cinema, Sartre identifies a Bergsonian art, despite Bergson's own criticism of the cinema in *Creative Evolution* (1907). It will therefore be interesting to evaluate: a) in what terms Sartre arrives much earlier than Deleuze at extracting an aesthetic from Bergson, passing through the cinema; b) the proposal of an unusual hierarchy of the forms of artistic expression, which sees literature and theatre subjected to the absolute aesthetic primacy of the cinema.

KEYWORDS: Sartre; Bergson; Aesthetics; Cinema; Image; Consciousness

### *Introduzione*

Nel 1924, un giovanissimo Jean-Paul Sartre si cimenta probabilmente per la prima volta con riflessioni di natura estetica, nello specifico rivolte alla “settima arte”, quella cinematografica: *Apologie pour le cinéma*<sup>1</sup>. Il futuro autore de *La Nausée* (1939) ha appena diciannove anni ed è al primo anno di studio presso *L'École normale supérieure* di Parigi, dove otterrà la laurea in Filosofia nel 1929. A pochi anni di distanza, nel 1931, e sulla falsa riga del primo, segue un secondo scritto sartriano dedicato al

<sup>1</sup> J.-P. SARTRE, *Apologie pour le cinéma* [1924], in M. CONTAT, M. RYBALKA (éd. par), *Ecrits de jeunesse*, Gallimard, Paris 1990, pp. 388-404 (trad. it. a cura di F. Caddeo: *Apologia per il cinema, difesa e illustrazione di un'arte internazionale*, in «Materiali di estetica», 1, 2014, pp. 23-40).

cinema: *L'art cinématographique*<sup>2</sup>. In entrambi i casi, sono di là da venire tutta una serie di incontri decisivi per la piena maturazione intellettuale dell'autore: quello con la fenomenologia di Husserl (*La transcendance de l'Ego*, 1934), quello con l'analitica esistenziale di Heidegger (*L'Être e le néant*, 1943), e non da ultimo quello con i testi principali di Marx e della tradizione marxista (*Critique de la raison dialectique*, 1960). Sono nondimeno distanti anche le sceneggiature cinematografiche scritte molti anni dopo: *Les jeux sont faits* (1947), *Thypus* (1953) lo *Scénario Joseph Le Bon* (1955), lo *Scénario Freud* (1958).

Resta dunque difficile parlare, tra il '24 e il '31, di una vera e propria teoria del cinema in Sartre; si tratta piuttosto di due scritti dai toni giovanili appassionati e accesi, i quali, se pur lontani dalla complessità delle opere più celebri, rivelano parimenti dei tratti peculiari e delle sfumature inattese di uno degli intellettuali simbolo del secolo scorso.

Colpisce infatti, dapprima, la vicinanza filosofica esplicitamente dichiarata dal giovane Sartre al *maître à penser* più conosciuto nella Francia del tempo, Henri Bergson; tale vicinanza diviene tanto più sorprendente quanto più si porti l'attenzione su una questione ampiamente nota tanto agli studiosi di Sartre quanto agli studiosi di filosofia contemporanea francese *tout-court*: i lavori sartriani maturi sulla natura dell'immagine, della percezione e della coscienza, saranno concepiti consapevolmente in chiave anti-bergsoniana, pertanto in una presa di distanza critica dagli stessi studi giovanili ivi ricordati<sup>3</sup>. L'introduzione in Francia del metodo fenomenolo-

<sup>2</sup> J.-P. SARTRE, *L'art cinématographique* [1931], in M. CONTAT, M. RYBALKA (éd. par), *Les écrits de Sartre*, Gallimard, Parigi 1970, pp. 546-552 (trad. it. a cura di F. Caddeo: *L'arte cinematografica*, in «Materiali di estetica», 1, 2014, pp. 41-47).

<sup>3</sup> Cfr. J.-P. SARTRE, *L'imagination* [1936], PUF, Parigi 2012; Id., *L'imaginaire* [1940], éd. par Arlette Elkaim-Sartre, Gallimard, Parigi 1986. Il progressivo venir meno dell'immagine cinematografica quale oggetto di studio privilegiato, già dal 1936, coincide con l'altrettanto progressivo distanziamento critico da Bergson. Nel saggio introduttivo alla traduzione italiana de *L'imaginaire*, Raoul Kirchmayr ricostruisce in maniera sintetica ed efficace questa fase delicata dell'iter speculativo sartriano, l'apprendistato fenomenologico e la ricusazione dell'originario bergsonismo: «Il commiato a Bergson ha luogo in alcune pagine dense e dure dell'*Immaginazione*, nelle quali Sartre discute il pensiero bergsoniano all'interno della critica alle metafisiche dell'immagine [...] Il tono del discorso con cui Sartre regola di fatto i propri conti con il bergonismo è chiaro e già lascia intendere qual è, secondo Sartre, il punto debole di quel pensiero: volendo rifondare la concezione dell'immagine, il bergonismo rimane impigliato nella metafisica che voleva criticare...» (R. KIRCHMAYR, *Introduzione a L'immaginario di J.-P. Sartre*, in J.-P. SARTRE, *L'immaginario, psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, Einaudi, Torino 2007, pp. 16-17 ed. epub).

gico a partire dagli anni '30 – e che in Sartre vedrà uno degli esponenti di spicco – romperà l'egemonia intellettuale esercitata dal bergsonismo tra gli anni '10 e '20 del XX secolo<sup>4</sup>. Non vi sono dubbi che sarà proprio Sartre, dall'immediato secondo dopoguerra alla fine degli anni '60, a sostituire Bergson quale *maître à penser* più in vista di una certa fase della vita intellettuale francese ed europea in generale<sup>5</sup>.

Seconda questione che risalta negli stessi scritti giovanili sopra indicati, è l'emergere di una gerarchia delle forme d'espressione artistica quantomeno inusuale per l'autore, e di fatto specularmente rovesciata diversi anni dopo, nel 1958, con la conferenza *Théâtre et cinéma*<sup>6</sup>: tra il '24 e il '31, il cinema veniva sovraordinato quanto a dignità artistica e filosofica sia al teatro sia alla letteratura, cioè ai due generi artistici a cui consacrerà alcune delle opere che lo renderanno celebre in tutto il mondo già in vita.

Pertanto, analizzare degli estratti giovanili meno noti dell'opera di Sartre sarà utile *in primis* a isolare le prime riflessioni dell'autore in materia estetica; e di riflesso, a lasciare intendere quanto profonda e radicale sia stata la svolta filosofica maturata in seguito all'anno di studi fenomenologici in Germania (1933).

\*

Il legame che unisce Sartre al cinema risale agli anni della sua infanzia, è dunque un legame tanto profondo quanto precoce. Non a caso ne resta una traccia importante nell'autobiografia del '64, *Le Mots*, in particolare nelle pagine in cui il filosofo ricorda il primo incontro con la sala cinematografica, e propone un parallelo significativo tra la sua infanzia e l'infanzia del cinema stesso: «Avevamo all'incirca la medesima età cerebrale: io avevo sette anni e sapevo leggere, lui [il cinema] ne aveva dodici e *non sapeva parlare*. Si diceva di lui che fosse solo ai suoi inizi, che avesse ancora

<sup>4</sup> Sotto questo rispetto, l'opera più significativa prima della pubblicazione da parte di Sartre de *La transcendance de l'Ego* (1936, anche se scritta nel '34), è di Emmanuel Levinas: *Théorie de l'intuition dans la phénoménologie de Husserl*, Félix Alcan, Paris 1930. Per l'incontro sartriano con la fenomenologia, si veda: S. MORAVIA, *Introduzione a Sartre*, Laterza, Bari-Roma 1983, p. 12; O.P. FARACOVI, *Il primo Sartre e la filosofia francese*, in «Rivista di storia della filosofia», vol. 50, n. 2, 1995, pp. 401-419.

<sup>5</sup> Sul passaggio di consegne tra Bergson e Sartre, si veda: J. HYPPOLITE, *Du bergsonisme à l'existentialisme*, in Id., *Figure de la pensée philosophique*, t. I, PUF, Paris 1971, pp. 443-459.

<sup>6</sup> Cfr. J.-P. SARTRE, *Un Théâtre de situations*, Gallimard, coll. «folio-essais», Paris 1992, pp. 93-98.

dei progressi da fare; pensavo dunque che saremmo cresciuti insieme. Non ho dimenticato la nostra infanzia comune»<sup>7</sup>.

Il riferimento all'infanzia del cinema è da prendere molto sul serio; Sartre, ancora negli anni della piena maturità intellettuale, si dimostrerà fortemente nostalgico del cinema delle origini, cioè del *cinema muto*, del cinema che «non sapeva parlare» e in quanto tale letteralmente *in-fans*<sup>8</sup>. Nel 1924, e in fondo ancora nel '31, Sartre non poteva che avere in mente questo tipo di cinema, l'unico fino ad allora esistito: un cinema fatto da immagini senza parole, la cui proiezione veniva spesso accompagnata da musica dal vivo<sup>9</sup>. Proprio il connubio di *immagini infanti* e *musica* è decisivo per comprendere che tipo di relazione il giovane Sartre istituisse tra l'arte cinematografica e il pensiero di Bergson, ben prima di quanto sostenuto in proposito da Gilles Deleuze. È noto infatti che Deleuze, ne *L'image-mouvement. Cinema 1*, tratterà del cinema come l'arte bergsoniana *par excellence*, malgrado le critiche mosse da Bergson stesso alla “settima arte”; meno noto è che un giovanissimo Sartre, quasi sessant'anni prima, aveva proposto qualcosa di molto simile (anche se in misura meno sistematica), con ancora Bergson in vita<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> «Nous étions du même âge mental: j'avais sept ans et je savais lire, il en avait douze et ne savait pas parler. On disait qu'il était à ses débuts, qu'il avait des progrès à faire; je pensais que nous grandirions ensemble. Je n'ai pas oublié notre enfance commune» (J.-P. SARTRE, *Les Mots*, Gallimard, Paris 1964, p. 100 [trad. mia, cors. mio]).

<sup>8</sup> Il termine latino *in-fans*, come esplicitato dal prefisso “in” che indica di solito negazione, allude alla situazione di chi è impossibilitato a parlare. L'origine del termine rimanda alla radice del verbo *fari*, con cui nel latino si indicava l'azione del parlare in modo solenne. Derivano dalla medesima radice le parole italiane: facondo, favola, fato, nefando, profeta ecc.

<sup>9</sup> Il sonoro venne introdotto per la prima volta nel cinema nel 1927 (*Il cantante di jazz*, di Alan Crosland), ma impiegò all'incirca dieci anni prima di affermarsi su scala globale, soppiantando di fatto il “muto”. Lo stesso Chaplin («il re del cinema» lo definiva già Sartre nel '24) continuò a girare film muti fino al 1940. Nel 1931 Sartre era dunque ben cosciente delle innovazioni apportate dal “parlato” nel cinema, pur individuandone ancora la vera essenza nel suo originario carattere “muto”: «Discutere della bellezza di un'arte muta forse sembrerà anche ironico, poiché siamo invasi dai film parlati. Non bisogna, però, far troppo caso a questi ultimi. Pirandello diceva, non senza nostalgia, che il cinema assomiglia al pavone della fiaba. Esso dispiegava in silenzio il suo meraviglioso piumaggio e tutti lo ammiravano. La volpe gelosa lo persuase a cantare. Aprì la bocca, buttò fuori la voce ed emise il grido che conoscete. Tuttavia, ciò che Esopo non dice, né Pirandello, è che, senza dubbio, dopo questa esperienza, il pavone ritornò senza farsi pregare al suo mutismo. Penso che il cinema stia acquisendo il diritto a tacere» (SARTRE, *L'art cinématographique*, cit., p. 44).

<sup>10</sup> Allo scopo di pensare la consustanzialità di immagine e movimento, di coscienza e cosa, Deleuze opponeva programmaticamente il bergsonismo alla fenomenologia, ossia Bergson a Husserl e a Sartre: «Era necessario superare a tutti i costi questo dualismo di

### *Un'estetica dell'immobile parte I: Alain e Hegel*

Prima di richiamare direttamente i passi sartriani in cui viene posta l'analogia tra la natura delle immagini cinematografiche e la struttura bergsoniana della coscienza, è opportuno soffermarsi sul bersaglio polemico evocato da Sartre stesso nel saggio del '24, e presentato come l'esatto contraltare teorico di Bergson. La figura è quella di *Émile-Auguste Chartier* (1868-1951), filosofo e giornalista francese meglio noto con lo pseudonimo di Alain; dal 1906 al 1942 collaborò costantemente al quotidiano francese *La Dépêche de Rouen*, producendo una mole ingente di contributi. Si trattava perlopiù di articoli molto brevi, dal taglio quasi aforistico, raccolti nel tempo in una ventina di volumi dal titolo generale "Propos", ciascuno dedicato a un tema specifico; nel 1923, un anno prima della sartriana *Apologie pour le cinéma*, vengono pubblicate le *Propos sur l'Esthétique*<sup>11</sup>, nelle quali Alain dava voce ad alcune considerazioni di natura estetica che il giovane Sartre non mancò di notare.

Lo stile frammentario di Alain impedisce di estrarre dai suoi articoli un'unica e coerente teoria estetica, o di esplicitare le scuole di pensiero e gli autori maggiormente tenuti in considerazione; sempre in maniera asistemistica e rapsodica, vengono citati in campo artistico i nomi di Goethe, Stendhal, Balzac, Proust, e in campo filosofico il nome di Hegel su tutti. Nondimeno Sartre riesce a isolare efficacemente i tratti salienti della proposta estetica di Alain, in poche e incisive battute:

Per Alain, in altre pagine filosofo senza dubbio gradevole, *nulla è più bello dell'immobilità*. A lui piace vedere i corpi fissi delle statue greche o i movimenti composti di una coreografia, che sono ancora

---

immagine e movimento, di coscienza e cosa. Nella stessa epoca, due autori assai differenti, Bergson e Husserl, stavano per assumersi questo compito [...] Come, allora, non tener conto del cinema, che pure si stava costituendo in quel momento, e che avrebbe reso del tutto evidente l'esistenza di una *immagine-movimento*? È vero che Bergson, come abbiamo visto, sembra trovare nel cinema solo un falso alleato. Quanto a Husserl, per quello che ne sappiamo, non fa assolutamente riferimento al cinema (si noti che anche Sartre, molto tempo dopo, facendo nell'*Immaginario* l'inventario e le analisi di ogni specie di immagini, non cita l'immagine cinematografica)» (G. DELEUZE, *L'image-mouvement. Cinéma 1*, Les Edition de Minuit, Paris 1983; trad. it. di J.-P. Manganaro: *L'immagine-movimento. Cinema 1*, Einaudi, Torino 2016, p. 73. Deleuze, tuttavia, non poteva conoscere gli scritti giovanili sartriani qui in oggetto, perché verranno pubblicati postumi nel 1990).

<sup>11</sup> ALAIN, *Propos sur l'Esthétique* [1923], PUF, Paris 1949. Le citazioni nel seguente articolo provengono dalla versione «produit en version numérique par Mme Marcelle Bergeron, bénévole Professeure à la retraite de l'École Dominique-Racine de Chicoutimi, Québec».

una forma d'immobilità. Ed è a causa di questa sua preferenza che condanna «l'arte dello schermo», «l'invenzione meccanica»<sup>12</sup>.

Sartre fa riferimento alla sezione *Immobile* delle *Propos*, da cui trae le due citazioni testuali di Alain a proposito della condanna senza appello dell'arte cinematografica, rea – a suo dire – di aver drammaticamente smarrito il gusto classico per una statuaria immobilità. Il compito dell'arte, secondo Alain, non può risolversi in altro che nell'esprimere «la puissance humaine par l'immobile»<sup>13</sup>; non esiste testimonianza più attendibile di saldezza spirituale, di fermezza d'animo, che negli istanti in cui il pensiero si raccoglie in una assoluta immobilità, di fatto sciogliendosi, assolvendosi da qualsiasi forma di inquieta metamorfosi. In qualsivoglia modalità di eccitazione, di fermento («agitation» è la parola usata da Alain), dimorano diffusamente ambiguità, smarrimento, instabilità; si pensi alle espressioni di un volto umano in battaglia, o alle smorfie di un cavallo lanciato al galoppo: se vi si potessero scattare delle istantanee non si noterebbe che terrore, sgomento, sofferenza, ansietà, tutt'altro dalla salda fierezza dell'eroe classico, non per nulla spesso scolpito nei tratti risoluti e immobili di una statua. Ecco spiegata – continuava Alain – l'imperturbabilità del volto eroico scolpito, impassibile dinanzi agli «assauts du dehors»<sup>14</sup>; ecco anche spiegata tutta la difficoltà nel dipingere, nel disegnare, nello scolpire delle azioni: è altrove che occorre ricercare l'essenza della riproduzione artistica. Coerentemente a quanto appena riportato, Alain proponeva un giudizio e una classificazione delle arti in base alla loro capacità di cogliere l'*assoluto* nella sua piena e risolta *stasi*, nel momento della θεοπία (= teoria, contemplazione) si direbbe nel lessico tecnico di Aristotele; secondo un ordine decrescente: scultura e architettura, pittura, danza, musica, teatro, e solo da ultimo il cinema.

Danza e musica sono i due generi che forse più si arrischiano nella resa artistica di quanto è divenire, mutamento, trasformazione; ciononostante, la medesima legge cui entrambe obbediscono non prescrive altro che la «recherches de l'immobile dans le mouvements»<sup>15</sup>. Ritmo, coordinazione, armonia, ripetizione, sono parole d'ordine valide sia per la danza che per la musica, e da cui ambedue apprendono l'obbligo di placare qualsivoglia elemento caotico, dissonante, disfunzionale rispetto all'organicità di una

<sup>12</sup> SARTRE, *Apologia per il cinema*, cit., p. 24 (corsivo mio).

<sup>13</sup> ALAIN, *Propos sur l'Esthétique*, cit., p. 14.

<sup>14</sup> Ivi, p. 15.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

coreografia o di una partitura coerenti. Lo stesso dicasi per il teatro, il quale permane – secondo Alain – nel quadro della rappresentazione classica, pur preparando il terreno, suo malgrado, alla dissoluzione nichilistica dell'*immobilità* verificatasi con l'avvento del cinema. Queste le parole del giornalista e filosofo francese:

Ciò che si racconta dei mimi antichi, e che risulta a malapena credibile, dimostrerebbe che essi eccitavano le folle con il *riposo*, non con il *movimento*. Chiunque, osservando un attore di spessore, anche comico, noterà da sé che *il movimento nella sua dinamica non è che un passaggio da un'immobilità a un'altra*. Il palco non mette in scena il caos, bensì piuttosto (e in maniera più evidente presso una folla) una serie di rappresentazioni all'interno delle quali il movimento caotico stesso viene dominato dalla potenza di una qualche legge coreografica. Di tutto ciò l'arte dello schermo offre la prova opposta [...] in quanto *il moto perpetuo è la legge delle sue riproduzioni*; non solo perché *manca del tutto la parola* [...] ma soprattutto perché l'attore si ritiene costretto a dimenarsi senza freni, come per rendere omaggio all'invenzione meccanica<sup>16</sup>.

L'assenza di parole, ossia l'assenza di significati fissati attraverso le parole sulle cose, è il sintomo principale per Alain dell'inquietudine che contrassegna la prassi artistica cinematografica, e che la tiene lontano dall'essenza genuina dell'arte. Tale essenza dovrebbe consistere nello stigmatizzare il movimento, nell'anestetizzarne i continui effetti perturbanti; il movimento è null'altro che «passaggio da un'immobilità a un'altra», dunque il segno di una mancanza, di un'imperfezione, come tali destinate a essere superate e comprese in uno stadio di quieta completezza ontologica che è compito dell'arte mettere in figura<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> «Ce que l'on conte des anciens mimes, et qui est à peine croyable, fait voir qu'ils remuèrent les foules par le repos, non par le mouvement. Et chacun, en observant quelque puissant acteur, même comique, s'apercevra que le mouvement, dans son jeu, n'est qu'un passage d'une immobilité à une autre. La scène ne reçoit point le tumulte, mais plutôt, et encore plus évidemment dans les foules, une suite de tableaux d'où le mouvement même est effacé par la puissance de quelque loi chorégraphique. De quoi l'art de l'écran fournit une preuve par le contraire, et sans la chercher ; car le mouvement perpétuel est la loi de ses productions ; non pas seulement parce que la parole manque radicalement [...] mais surtout parce que l'acteur se croit obligé de s'agiter sans repos, comme pour faire hommage à l'invention mécanique» (*ibidem* [trad. mia, cors. mio]).

<sup>17</sup> Come si noterà poco più avanti, alcune considerazioni hegeliane sull'arte classica sembrano il riferimento teorico principale di Alain, non solo perché il nome di Hegel compare diverse volte nelle *Propos* ma anche per talune simili scelte lessicali. Così Hegel:

Non tutte le *immobilità* rese dall'arte sono equiparabili: v'è infatti un'immobilità segno di morte e un'immobilità segno di vita, e in ciò la differenza che passa tra lo stile architettonico egizio e quello greco. La forma delle piramidi riprende con ogni evidenza quella delle montagne, ossia la forma che assumerebbe qualunque cumulo di pietre abbandonato all'inerzia gravitazionale; «ma», Alain continuava, «la cosa più inquietante è che l'architetto ha costruito volontariamente *in funzione della morte*, cercando in essa la durata, come se la vita non fosse che una breve interruzione [...] la Piramide è un'immagine ben più perfetta dell'eterna inazione»<sup>18</sup>. Di tutt'altro genere lo stile di un tempio greco, nient'affatto «tombeau de l'esprit»<sup>19</sup>, bensì: «logette de l'esprit guetteur», «formes inflexibles et riantes»<sup>20</sup>. Le colonne, i porticati, la pendenza del tetto, le proporzioni, la preferenza per gli angoli retti, suggeriscono l'idea di un «chemin de vie», di un rifiuto a unirsi alla terra, di una fiera e netta resistenza alle forze disgregatrici di cui è invece vittima la piramide.

Nota opportunamente Sartre che la vera questione sollevata da Alain («la bellezza consiste nell'immobilità o nel movimento?»<sup>21</sup>), con il costante richiamo all'architettura e alla scultura greca, andava ben oltre «le sterili discussioni di Winckelmann»<sup>22</sup>, toccando da vicino luoghi ancora più cruciali dell'estetica e dell'ontologia occidentali; i medesimi luoghi che probabilmente Sartre intende colpire attraverso l'agile penna di Alain<sup>23</sup>. Il confronto tra *piramide* e *tempio* richiamava direttamente, anche se in

---

«Questa eterna quiete in sé, inattiva, oppure questo stato di riposo, come per es. in Ercole, costituiscono anche nella determinatezza l'ideale come tale. Quindi gli dèi, anche se sono posti come coinvolti, devono tuttavia rimanere nella loro intramontabile e intoccabile altezza» (G.W.F. HEGEL, *Estetica*, t. I, a cura di N. Merker e N. Vaccaro, introduzione di S. Givone, Torino 1997, p. 201). Occorre specificare che, com'è noto, Hegel non si arresta alla determinatezza olimpica dell'arte classica; se questa rappresenta infatti il culmine dell'espressione artistica, deve nondimeno andare incontro alla crisi “romantica” prima di lasciare libero il campo a una fase ulteriore dello sviluppo spirituale.

<sup>18</sup> «Mais l'effrayant est que l'architecte a bâti volontairement selon la mort, cherchant la durée par-là, comme si la vie était une courte perturbation [...] la Pyramide est une image bien plus parfaite de l'éternelle inaction» (ALAIN, *Propos sur l'Esthétique*, cit., p. 10).

<sup>19</sup> Ivi, p. 11.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> SARTRE, *Apologia per il cinema*, cit., p. 24

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> Sembra difficile ammettere che Sartre, se pur con l'ardore giovanile, sottostimasse le riflessioni winckelmaniane sul classico. Si tratta invece di cogliere come, al di qua dell'opposizione tra Alain e Bergson che occupa la scena principale del saggio del '24, insistesse il peso dell'intera tradizione filosofica occidentale entrata in crisi – sotto diversi aspetti – almeno dalla fine dell'800.

scala ridottissima, il passaggio dall'*arte simbolica* all'*arte classica* analizzato da Hegel nelle sue *Lezioni d'Estetica*. Traducendo il discorso di Alain in termini hegeliani, si può infatti dire che l'immobilità delle piramidi altro non esprimeva che il loro soccombere all'immediatezza naturale, e il loro restare nel perimetro di quel *bello naturale* che non a caso veniva da Hegel escluso dalla trattazione del *bello artistico*<sup>24</sup>. Proprio l'arte espressa dalle piramidi era, per il filosofo di Stoccarda, il «simbolo del simbolico stesso»<sup>25</sup>, il simulacro materiale dell'impossibilità di riscattare il sensibile dalla sua *infanzia*, ovvero dalla sua muta irriflessività. Trascorrendo un gradino oltre l'arte simbolica, è l'arte greca (secondo Hegel, la realizzazione storica di ciò che definisce *ideale classico*) a realizzare la perfetta adeguazione tra forma e contenuto, tra interno ed esterno, lasciando finalmente allo spirito la possibilità di trovare la propria quieta dimora nel corpo umano stesso<sup>26</sup>. Dell'armonia del tempio classico l'uomo si scopriva parametro e misura, riflettendosi nella ripetizione uniforme delle colonne; la scultura greca per Hegel – e di riflesso per Alain – permetteva di fissare un significato nella forma più adeguata possibile, cioè in una figura umana a tutto tondo, esistenza reale e concreta dello spirito, «image unique au monde de la liberté selon la loi» glossava Alain<sup>27</sup>.

Con ciò non si intende sostenere che Alain fosse un filosofo di scuola hegeliana, bensì piuttosto che egli raccogliesse alcune suggestioni hegeliane circa la natura dell'*ideale classico*, per attualizzarle e volgerle polemicamente contro gli entusiasti fautori e sostenitori dell'arte cinematografica. Niente più di una sequenza continua e fluida di immagini, spoglie di significanti facilmente identificabili, si allontana dalla quieta determinatezza dell'assoluto.

<sup>24</sup> «Nella vita quotidiana si è abituati a parlare di un *bel* colore, di un *bel* cielo, di un *bel* fiume, e inoltre di fiori *belli*, di animali *belli* ed ancora più di uomini *belli*; tuttavia si può già senz'altro affermare che il bello artistico sta più *in alto* della natura [...] Infatti la bellezza artistica è la bellezza generata e rigenerata dello spirito, e, di quanto lo spirito e le sue produzioni stanno più in alto della natura e dei suoi fenomeni, di tanto il bello artistico è superiore alla bellezza naturale» (HEGEL, *Estetica*, t. I, cit., p. 6).

<sup>25</sup> Ivi, p. 407.

<sup>26</sup> «Perciò l'umano costituisce il centro e il contenuto della vera bellezza e arte [...] Se questo rapporto non libero deve risolversi, la forma deve già avere in sé stessa il suo significato, e proprio quello dello spirito. Questa forma è essenzialmente quella umana, poiché solo l'esteriorità dell'uomo è in grado di rivelare in modo sensibile lo spirituale» (ivi, p. 488).

<sup>27</sup> ALAIN, *Propos sur l'Esthétique*, cit., p. 11.

## *Un'estetica dell'immobile parte II: Alain e la filosofia greca*

Anche al di qua di Hegel, dietro le tesi sostenute da Alain e criticate da Sartre, agiscono dei riferimenti ancora più radicati nelle origini stesse della tradizione filosofica occidentale. Alle spalle di una *estetica dell'immobile* agisce un ben preciso presupposto metafisico che rimanda direttamente al pensiero greco classico: la verità cadrebbe dal lato delle idee e delle essenze, non da quello delle cose sensibili o dei simulacri. Detta altrimenti: il fondamento dell'esperienza riposa al di là dell'esperienza stessa; i fenomeni – ciò che appare sensibilmente nello spazio e nel tempo – non sono in grado da sé di riscattarsi dalla propria costitutiva contingenza, di modo che per essere salvati necessitano del rimando a una dimensione ideale ulteriore, trascendente lo spazio/tempo. La convinzione per cui la sostanza ultima delle cose sia *eterna* e *immobile* deriva da un'immagine greca della realtà, ovvero da quella esiziale separazione tra un piano di essenze ideali (eterne e immobili) e un piano di apparenze simulacrali (mobili e contingenti). Il torto del cinema, sotto questo profilo, sarebbe quello di lasciare campo libero unicamente a delle immagini senza referente, a dei simulacri, a degli *idola*, invece di rappresentare l'immobile e misurata essenzialità dell'idea<sup>28</sup>.

Bergson, sin dalla fine dell'800, aveva avviato un'opera di minuziosa decostruzione di questa immagine scissa della realtà, ponendo di fatto le basi (raccolte dal giovane Sartre) per una *scienza del sentire* (letteralmente = un'estetica) autonoma, finalmente emancipata da presupposti idealisti ed essenzialisti. Bergson è stato tra i primi a mettere in luce come una cieca fiducia estetica accordata all'immobile rispondesse a una altrettanto cieca fiducia metafisica nelle capacità del linguaggio ordinario di riflettere la natura del reale. La generalità, la fissità delle *idee*, già nella Grecia classica, ricalcavano il modello della generalità e della fissità delle *parole* del linguaggio naturale. Una *episteme* che nasce e si muove nel *medium* linguistico non può non rinvenire l'essenza, il fondamento di una *cosa* nel suo *concreto*, nella sua idea generale, nel suo momento di perfetta immobilità; proprio come immobile e generale è la *parola* con cui la *cosa* viene significata, indicata, e così portata alla presenza<sup>29</sup>. Per un greco dell'età

<sup>28</sup> Il dibattito sulle differenziazioni platoniche tra idea, icona, simulacro, ha animato la cultura francese del '900: Klossowski, Deleuze, Baudrillard. Per una originale lettura della questione in chiave estetica, si veda: M. PERNOLA, *La società dei simulacri*, Mimesis, Milano 2011.

<sup>29</sup> In questa direzione, le riflessioni certamente tenute presenti da Sartre si trovano nel IV capitolo dell'*Evoluzione creatrice*: «I Greci avevano fiducia nella natura, fiducia nello spirito lasciato alla sua tendenza naturale, *fiducia soprattutto nel linguaggio*, in quanto esteriorizza

classica, e per la mentalità greca di Alain, la comprensione scientifica e la rappresentazione artistica mirano parimenti a cogliere l'ente nel suo momento di assoluta stasi, di pieno compimento, di *εντελέχεια* avrebbe detto Aristotele. Di nuovo, tutto ciò deriva dall'accettazione senza riserve della natura presupponente del linguaggio: per natura presupponente è da intendersi che il segno linguistico deve poter presupporre qualcosa di non-linguistico rispetto a cui il segno è tale; qualcosa come un *subjectum*, una *substantia*, che stia a fondamento della possibilità di predicare e significare non a vuoto. Non è un caso se Alain individuava tra i principali vizi del cinema esattamente la *mancanza radicale delle parole*, cioè di ancoraggi saldi e rassicuranti rispetto a un *continuum* di immagini altrimenti del tutto abbandonate a loro stesse e al loro caotico flusso.

Per contro, buona parte del Novecento – sia artistico che scientifico e filosofico – si lascia comprendere solo a partire dal venir meno dell'illusione circa le capacità del linguaggio naturale di avere una presa diretta sulla realtà; illusione a cui Alain sembrava ancora aggrapparsi, destando le forti perplessità del giovane Sartre. Senza delegittimare il dispositivo presupponente del linguaggio, sarebbe rimasto impossibile cogliere l'assolutezza e la sostanzialità del mutamento, o, come Bergson avrebbe detto, il mutamento come sostanziale e assoluto, cioè del tutto sufficiente a sé stesso e libero da referenti trascendenti.

Per un sapere che ha nei nomi e nelle parole il proprio *medium*, il mondo vero è quello della logica e non certo quello dell'estetica; quest'ultima diviene nient'altro che la trasposizione figurativa della prima, e non può essere altrimenti dal momento in cui l'*οὐσία* (= sostanza, essenza) di una cosa si manifesta non nel suo immanente divenire ma nella generalità e nell'immobilità del nome, dell'idea. Alcune riflessioni dedicate da Bergson all'episteme greca sembrano scolpite nella mente del giovane Sartre, e riprese nella sua personale polemica con estetiche ancora troppo classiche. Così Bergson:

---

naturalmente il pensiero. Piuttosto che dare torto all'atteggiamento che assumono, di fronte al corso delle cose, il pensiero e il linguaggio, preferirono dare torto al corso delle cose. È quello che fecero senza troppi riguardi i filosofi della Scuola di Elea. Poiché il divenire urta le abitudini del pensiero e mal si inserisce negli schemi del linguaggio, essi lo dichiarano irreale [...] L'esperienza ci mette di fronte al divenire, ecco la realtà sensibile. Ma la realtà intellegibile, quella che dovrebbe essere, è ancora più reale, e quella, si dirà, non muta [...] Tale fu il principio fondamentale della filosofia che si sviluppò attraverso l'antichità classica, la filosofia delle forme o, per usare un termine più vicino al greco, la filosofia delle idee» (H. BERGSON, *L'évolution créatrice*, Felix Alcan, Paris 1907; trad. it. a cura di M. Acerra: *L'Evoluzione creatrice*, BUR, Milano 1990, pp. 249-250 corsivo mio [ed. epub]).

Le forme o idee di un Platone o di un Aristotele corrispondono a dei momenti privilegiati o salienti della storia delle cose – quegli stessi che, generalmente, sono stati fissati dal linguaggio. Esse sono ritenute, allo stesso modo dell’infanzia o della vecchiaia di un essere vivente, come caratterizzanti un periodo di cui esprimerebbero la quintessenza, poiché il resto di questo periodo sarebbe costituito solo dal passaggio, in sé privo di interesse, da una forma a un’altra. Si tratta di un corpo che cade? Si crede di aver colto il fatto abbastanza da vicino quando lo si è caratterizzato globalmente: si tratta di un movimento verso il basso, della tendenza verso il centro, del movimento naturale di un corpo che, separato dalla terra alla quale apparteneva, ora va a ritrovarvi il suo posto. Si individua dunque il termine finale o il punto culminante, lo si erige a momento essenziale, e questo momento, che il linguaggio ha trattenuto per esprimere il fatto nel suo insieme, basta anche alla scienza per caratterizzarlo. Nella fisica di Aristotele, è attraverso i concetti di alto e basso, di movimento spontaneo e movimento coatto, di luogo proprio e luogo estraneo che viene definito il movimento di un corpo lanciato nello spazio o che precipita in caduta libera<sup>30</sup>.

Trasferendo queste analisi dalla fisica e dalla metafisica classica all'estetica, ecco facilmente ottenute le posizioni di Alain criticate da Sartre; il «punto culminante» di una cosa, cui fa riferimento Bergson, è il medesimo punto della cui rappresentazione figurativa dovrebbe aver cura un'artista.

Sembra chiaro, alla luce di quanto scritto, che Sartre individuasse in Bergson la chiave teoretica per destituire di fondamento una ingenua fiducia nel linguaggio ordinario, e di conseguenza nella presunta esistenza di luoghi fissi e ideali delle cose. In aggiunta polemica, però, rispetto a Bergson stesso, Sartre vedeva nel cinema la forma d’arte più efficace a restituire la pienezza di un mutamento oramai affrancato dai suoi detrattori metafisici.

### *Un'estetica cinematografica: Sartre interprete di Bergson*

Scrive Sartre, nel saggio del ’24, appena dopo le critiche nei confronti di Alain:

Lo spirito dell'uomo è affezionato all'immobile e non solamente in estetica. È più agevole comprendere l'immutabile. È soprattutto più comodo amare ciò che non cambia [...] Una filosofia nuova ha de-tronizzato, però, quella delle Idee imperiture: *oggi, non vi è più realtà*

---

<sup>30</sup> Ivi, p. 260.

*che nel cambiamento.* L'estetica non ne beneficerà? Dovremo sempre ammirare i gesti assemblati del Teatro Francese che lo spettatore completa in sé non appena l'attore li comincia? Saremo sempre sottemessi alle unità, alla divisione in atti, alle pesanti strutture, agli artifici scenici? [...] Non vi è nessun fascino nella fluidità del caleidoscopio? Occorre aggiungere che *il movimento ha in sé stesso il proprio fascino*. Chi non ha gustato, in un'auto, in un treno, il fascino della velocità? Nel movimento, se è ben indirizzato, si sente la forza<sup>31</sup>.

L'accento posto sulla velocità, la forza, il fascino da esse esercitato, a dispetto dei gesti ingessati di un teatro ormai vecchio, potrebbe far pensare a delle influenze futuriste. Non può escludersi che vi fossero dei lontani echi del manifesto di Marinetti pubblicato per la prima volta proprio in Francia, 15 anni prima, ma sarebbe riduttivo, quando non del tutto erroneo, riportarvi per intero le giovanili suggestioni sartriane<sup>32</sup>. Con l'immediato riferimento esplicito, poco oltre, a Bergson, Sartre apriva non alla potenza negatrice, distruttrice di un movimento restituito a sé stesso (tipico delle rivendicazioni futuriste), ma alla liberazione della sua potenza creatrice, affermativa, emancipativa:

Il cinema comunica la formula di *un'arte bergsoniana*. Inaugura la motilità in estetica. Ma, da saggio innovatore, prende le misure [...] La mobilità dello schermo sta nel mezzo. Nello schermo tutto cambia troppo per essere previsto; ma, per affascinare i sensi e rassicu-

<sup>31</sup> SARTRE, *Apologia per il cinema*, cit., p. 24.

<sup>32</sup> Anche alcune espressioni del paragrafo titolato *Filosofia dell'azione* potrebbero nuovamente confermare questo tipo di riferimento artistico: «Si tratta di una coscienza netta, senza marcia indietro. L'arte muta non sa esprimere l'indecisione sempre tradotta in parole. Per essenza, il cinema celebra l'encomio dell'energia» (p. 27). Idem dicasi per il breve saggio del '31: «Chi v'insegnereà la bellezza del mondo in cui vivete, la poesia della velocità, delle macchine, l'inumana e splendida fatalità dell'industria? Chi, se non la vostra arte, il cinema...» (SARTRE, *L'art cinématographique*, p. 47). Così Marinetti nel punto quattro del suo *Manifesto* del 1909, pubblicato su *Le Figaro*: «Noi affermiamo che la magnificenza del mondo si è arricchita di una bellezza nuova: la bellezza della velocità. Un automobile da corsa col suo cofano adorno di grossi tubi simili a serpenti dall'alito esplosivo... un automobile ruggente, che sembra correre sulla mitraglia, è più bello della Vittoria di Samotracia» (F.T. MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Mondadori, Milano 1983, p. 10). Vi si potrebbero individuare i medesimi riferimenti all'energia, alla velocità di un'automobile, come contrapposti alla staticità delle sculture greche (la Nike di Samotracia nel caso di Marinetti). È sufficiente però scorrere il giovanile testo sartriano per accorgersi della totale mancanza di qualsivoglia accento misogino e superomistico (Marinetti volutamente omette l'apostrofo da "un automobile", come per attribuirle il genere maschile), dominanti invece nel caso del manifesto futurista.

rare lo spirito, tutto vi cambia seguendo un ritmo percepibile, non impercettibile, un morbido legame, una legge insinuante<sup>33</sup>.

Il cinema può essere definito come «un'arte bergsoniana» per via della sua capacità di rendere ai sensi un'immagine continua, fluida della realtà, ma non per questo caotica e disorientante: una realtà tanto pre-soggettiva quanto pre-oggettiva, non frazionata in sostanze immobili ma percorsa da relazioni in perenne mobilità e senza ambizione alcuna a raggiungere uno stato ideale di perfetta quiete. Grazie al cinema, l'*immagine* si emancipa dall'ipoteca della *parola*, annunciando così la rivincita del movimento sull'immobilità; quest'ultima termina per essere nient'altro che un ritaglio praticato *intellettualisticamente* in seno a un *continuum* di per sé indivisibile. La nostra istintiva e in fondo comprensibile preferenza per l'immobile, prima ricordata da Sartre, deriva in gran parte dalle abitudini contratte nella prassi quotidiana, dalla vitale esigenza di frammentare il flusso dell'esperienza in *cose inerti* e *azioni*, così da disporre di una presa salda ed efficace sulla realtà. E niente meglio del linguaggio naturale si presta a questo lavoro di frammentazione del reale, necessario ai nostri bisogni vitali ma esiziale per la speculazione.

Solo revocando in dubbio tale confine metafisico e grammaticale tra cose e azioni, soggetti e predicati, diveniva concreta la *chance* di cogliere la reciproca solidarietà e compenetrazione tanto degli stati della materia, quanto degli atti della nostra interiore vita cosciente. Bergson giungeva a tutto ciò per via dei suoi studi incrociati di psicologia, biologia, fisica, filosofia; da questi, un giovanissimo Sartre provava a estrarre una *filosofia dell'arte* estranea alle intenzioni manifeste di Bergson, guardando in particolare alle innovazioni apportate dalla cinematografia. Sartre pensava non solo alla sostituzione delle *parole* con le *immagini*, ma anche alla geniale trovata di supportare *musicalmente* lo scorrere di queste ultime. Supporto che ai suoi occhi si rendeva sempre più raffinato e meno superficiale, come nella scelta della partitura di Richard Strauss ad accompagnamento di *Salomè*, film di C. Bryant (1923). Da qui, dunque, l'inevitabile ulteriore attacco alle critiche che Alain aveva levato contro il *carattere muto delle immagini filmiche*:

Ma occorre piuttosto rallegrarsi che le parole non arrivino qui a spargere i loro controsensi, a precisare l'impreciso, a dividere l'azione in compartimenti netti. Non siamo più in presenza di attori

<sup>33</sup> SARTRE, *Apologia per il cinema*, cit., p. 25.

che non parlano. Ma cantano, e il loro canto (intendo quello dei violini) esprime molto meglio ciò che potrebbero dirci a parole [...] *Riprendiamo qui qualche passaggio di Bergson: vorrei far capire che un film, con il suo corteo di suoni, è una coscienza come la nostra.* Per ciò che riguarda la musica lo si comprende bene<sup>34</sup>.

Seguono, a queste parole, diverse citazioni tratte dall'*Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889), *La perception du changement* (1911), *L'énergie spirituelle* (1919), in cui Bergson definiva la sua nozione di *durata reale* e ricorreva analogicamente al compenetrarsi delle note di una melodia musicale per spiegare il medesimo compenetrarsi degli stati interni di una coscienza<sup>35</sup>. Sin dall'*Essai* Bergson non aveva fatto altro che ricercare all'interno della stessa vita cosciente una soglia esperienziale pre-soggettiva, come tale sottratta alla sfera di pensiero e di azione di un Io sostanziale già strutturatosi. A una siffatta soglia esperienziale grezza, immediata, veniva dato il nome di *durata reale*, così alludendo alla percezione “interna” di un mutamento continuo e indivisibile, di una corrente coscientiale senza soggetto né oggetto, perciò autonoma rispetto a qualsiasi sostrato<sup>36</sup>.

---

<sup>34</sup> *Ibidem.*

<sup>35</sup> Questo il brano tratto da *La pensée et le mouvant* che Sartre riporta quasi per intero nel saggio: «Ma faremmo già meno fatica a percepire il movimento e il mutamento come realtà indipendenti, se ci rivolgessimo al senso dell'udito. Ascoltiamo una melodia e lasciamoci cullare da essa: non abbiamo forse la sensazione chiara di un movimento non vincolato a un mobile, di un mutamento senza niente che muti? Questo mutamento basta a sé stesso è la cosa stessa [...] Mi limiterò a dire, per rispondere a coloro che vedono in questa durata reale un non so che di ineffabile e di misterioso, che essa è la cosa più chiara del mondo: la durata reale è ciò che si è sempre chiamato il tempo, ma il tempo percepito come indivisibile. Non posso non convenire che il tempo implica la successione. Ma che la successione si presenti inizialmente alla nostra coscienza come la distinzione di un “prima” e di un “dopo” giustapposti, su ciò non posso essere d'accordo. Quando ascoltiamo una melodia, abbiamo l'impressione di successione più pura che possiamo avere – un'impressione diversissima da quella della simultaneità: è la continuità stessa della melodia e l'impossibilità di decomporla che produce in noi questa impressione» (H. BERGSON, *La pensée et le mouvant*, PUF, Paris 1938; trad. it. di F. Sforza: *Pensiero e movimento*, Bompiani, Milano 2010, p. 140).

<sup>36</sup> Questa una delle definizioni più stringenti di “durata” fornite da Bergson nell'*Essai*, e che Sartre tenterà di applicare all'interpretazione dell'essenza artistica del cinema «Che cos'è la durata al nostro interno? Una molteplicità qualitativa, senza somiglianza con il numero; uno sviluppo organico che tuttavia non è una quantità crescente; una eterogeneità pura entro cui non vi sono qualità distinte. In breve, i momenti della durata interna non sono esterni gli uni agli altri» (H. BERGSON, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, PUF, Paris 1927; trad. it a cura di P.A. Rovatti: *Saggio sui dati immediati*

La strategia argomentativa di Sartre, nel saggio del '24, consisteva nell'applicare la definizione bergsoniana di "durata" (insieme alla correlativa analogia musicale) allo scorrere delle immagini cinematografiche. Il giovane filosofo, come Deleuze sessant'anni dopo, sembrava quasi sorpreso che Bergson stesso non fosse riuscito a intuire le potenzialità espressive del *medium* cinematografico, manifestandone invece aperta diffidenza. Nell'*Évolution créatrice* il cinema veniva interpretato come l'ennesimo dispositivo metafisico partorito della tradizione occidentale per rendere un'immagine falsata del movimento; le pellicole erano infatti il prodotto della giustapposizione di fotogrammi istantanei, tutti esterni gli uni agli altri, nient'affatto immediatamente solidali e in reciproca compenetrazione<sup>37</sup>. Sartre era del parere opposto, vedeva nell'esperienza cinematografica la realizzazione estetica e la resa meccanica della rivoluzione concettuale bergsoniana<sup>38</sup>; Bergson si era fermato alla musica quale suprema analogia della durata e quindi della vita stessa, non avvedendosi della *combinazione tra immagine e suono* compiutasi con il cinema, la quale forniva un *exemplum* ancora più efficace del nesso sintetico *vita-coscienza-durata*<sup>39</sup>. Ben consci delle critiche bergsoniane alla "settima arte", scriveva Sartre in risposta:

Ma il film stesso è una coscienza, perché è una corrente indivisibile

---

*della coscienza*, Raffaello Cortina editore, Milano 2002, p. 144).

<sup>37</sup> Nuovamente è il IV cap. dell'*Evoluzione creatrice* il punto di riferimento principale; de resto ne era emblematico già il titolo: *Il meccanismo cinematografico del pensiero e l'illusione meccanicista*. Una versione più sintetica delle critiche bergsoniane al *medium* cinematografico viene offerto ne *Il movimento retrogrado del vero*: «Se il movimento è una serie di posizioni e il mutamento una serie di stati, il tempo è fatto di parti distinte e giustapposte. Senza dubbio diciamo ancora che esse si succedono, ma questa successione potrebbe essere assimilabile a quella delle immagini di una pellicola cinematografica: il film potrebbe svolgersi dieci, cento, mille volte più veloce senza niente di ciò che si svolge venga modificato; se andasse infinitamente veloce, se lo svolgimento divenisse istantaneo, si vedrebbero sempre le stesse immagini» (BERGSON, *Pensiero e movimento*, cit., p. 10).

<sup>38</sup> «Et Sartre de prendre également le contre-pied des analyses de Bergson sur le cinéma: loin d'être une projection spatialisée de la conscience, et donc fragmentaire, réduite en clichés, en photogrammes, il y a pour Sartre une unité synthétique du film non décomposable, même si on peut déceler sous ce flux, analogue en apparence au flux de conscience, une loi secrète. C'est l'organisation rythmique sous-jacente des images qui permet la transfiguration du réel, la recréation imaginaire du monde, qu'opère le cinéma et par quoi il accède au rang d'un art» (P. FAUTRIER, *Le Cinéma de Sartre*, in «Fabula LHT», 2, 2006, p. 6).

<sup>39</sup> Proprio la contiguità del cinema alla struttura reale della nostra coscienza conduce Sartre – con un'intuizione folgorante per l'epoca – a postulare un legame diretto tra cinema e psicoanalisi. Cfr. SARTRE, *Apologia per il cinema*, cit., p. 34.

[...] *L'essenza del film è nella mobilità e nella durata*. Potete considerarla come un rullo di scatti istantanei: un insieme di foto immobili sta al film come l'acqua del serbatoio sta all'acqua del torrente o come la coscienza spezzettata dall'associazionismo sta alla coscienza. Il film è un'organizzazione di stati, una fuga, un flusso indivisibile, inafferrabile come il nostro Io<sup>40</sup>.

Come un'idea, un pensiero concreto, sono il prodotto dell'interruzione del flusso continuo della nostra vita psichica, allo stesso modo un singolo e isolabile fermo-immagine è il prodotto postumo dell'arresto della corrente filmica. È il *continuum* condizione necessaria di possibilità per l'emergenza del *discontinuo*, non viceversa; non si otterrà mai una retta meramente giustapponendo dei punti, così come non si otterrà mai una durata meramente sovrapponendo degli stati discreti di coscienza. La priorità del *continuum* esperibile a livello della vita intra-psichica è esperibile ugualmente, nota Sartre, a livello della proiezione cinematografica: uno «stato sostantivo» è sempre logicamente e cronologicamente successivo, postumo rispetto a un naturale e immediato «stato transitivo»<sup>41</sup>.

Solo il cinema allora – per il giovane Sartre – consentiva di ricreare artisticamente ciò che Bergson definiva *moi profond*, in riferimento alla mobilità di una vita psichica immediata e irriducibile alle abituali partizioni metafisico-linguistiche: soggetto/predicato, cose/azioni, Io/Non-Io<sup>42</sup>. Siffatta permeabilità dei confini tra coscienza e mondo, natura e cultura,

---

<sup>40</sup> Ivi, p. 26.

<sup>41</sup> Queste le parole di Sartre: «Così la fuga delle immagini, al cinema, a volte si ferma: allo stato transitivo segue uno stato sostantivo, la corrente si solidifica in un'idea. Accade, se volete, dopo l'agitazione di un inseguimento, una successione di immagini calme di portata più generale; è un gruppo immobile: amanti in riva al lago, figli al capezzale della loro madre; e questo fermo-immagine brutale, che arriva in un film come un'idea nella coscienza, rapisce grazie alle sue affinità segrete con l'Io» (*ibidem*).

<sup>42</sup> Ne *L'Essere e il nulla* Sartre criticherà ferocemente proprio la concezione bergsoniana di *Io-proondo*; nondimeno, come nota Faracovi, la ricerca sartriana di una soglia preriflessiva del cogito – al di là delle dichiarazioni esplicite dell'autore – dovrà molto alle sue letture giovanili delle opere di Bergson: «Tuttavia, la tesi secondo la quale gli esistenzialisti francesi sono stati influenzati da Bergson più di quanto non abbiano in genere voluto ammettere, potrebbe essere argomentata anche nel caso di Sartre [...] resta significativo il fatto che proprio dalla lettura dell'*Essai sur les données immédiates de la conscience* [...] scaturì la sua conversione alla filosofia. Quello che attirò l'attenzione del giovane Sartre fu dunque il primo Bergson, quello che indaga la dimensione della coscienza [...] il filosofo che cerca un contatto immediato, una sorta di presa diretta con l'essere. Proprio su questi temi, all'influenza di Bergson si sovrapporrà quella di Husserl» (FARACOVI, *Il primo Sartre e la filosofia francese*, cit., p. 412).

esperibile cinematograficamente, contribuiva in maniera sempre maggiore a despiritualizzare il gesto artistico, cioè a liberarlo dalle influenze hegeliane tutt'altro che latenti ancora negli anni '20. Là dove il teatro era fin troppo compromesso con la sociologia e con tutta una serie di rigide partizioni nient'affatto superate<sup>43</sup>, il cinema apriva a una nuova tipologia di interrelazione tra esseri umani e natura:

Il cinema rimette l'uomo nella natura e riposiziona la natura nei vecchi luoghi poetici da cui si era allontanata molto tempo fa [...] il teatro trascura e deve trascurare l'influenza dell'ambiente naturale sulle passioni. Vi è sempre *astrazione* nel teatro: come potrebbe essere altrimenti dato che vi sono baobab di cartone dipinto [...] La differenza è che noi vediamo muoversi sotto la luce più o meno cruda delle lampade personaggi vestiti di pelliccia o di flanella. Dietro di essi non vi è che una tela verde o bianca, non importa. Sotto i loro piedi un palco. Tutti i lavori si assomigliano, le produzioni non dispongono che di un numero limitato di sfondi. Manca l'aria. Al cinema soffia il vento dal largo. Le donne sono sollevate, i corsetti schiacciati contro i petti, gli ombrelli girati, si percepisce il cielo nebbioso [...] Al cinema tutto è naturale e, ciò nonostante, tutti gli attori, anche a brandelli, sono principi e principesse dato che sono seguiti dal corteo delle stagioni [...] Ogni intreccio, per quanto saturo sia stato, riceve una nuova sembianza, un nuovo principio d'individuazione dal luogo in cui esso si svolge<sup>44</sup>.

### *Conclusione*

La polemica contro il teatro proseguirà nel saggio del '31, anzi, con toni anche più accentuati. A rendere il cinema la più alta forma d'espressione artistica rimaneva, a dispetto del teatro, la sua capacità di offrire ai sensi delle forme fluide e non cristallizzate, tali da spiazzare la nostra consuetudine con ciò che è sostanziale e immobile. È "naturale" che alle nostre più consolidate abitudini linguistico-percettive (dal cui condizionamento il teatro non era riuscito a liberarsi) sfugga il vero legame che unisce passato e presente, in altri termini, l'intima solidarietà e compenetrazione tra ogni stato dell'universo: si ha infatti spesso l'impressione «che tutto

---

<sup>43</sup> Sartre parla testualmente dei migliori drammaturghi del suo tempo come dei «seguaci di Durkheim», facendo i nomi di: Ibsen, Pirandello, Romains.

<sup>44</sup> Ivi, p. 29.

invecchi per caso, in disordine, a tentoni»<sup>45</sup>. V'è invece uno schema preciso a strutturare il succedersi degli eventi, v'è un ritmo rigoroso a scandire la fatale irreversibilità dello scorrere temporale «che la scienza ci insegna e la cui percezione sarebbe insopportabile se accompagnasse tutte le nostre azioni»<sup>46</sup>. Al cinema dunque (non al teatro, né alla pittura o alla musica) l'enorme compito, nel nuovo secolo, di mettere in figura la *necessità della contingenza, l'essere del divenire*, così da redimere la drammatica e irreversibile corsa verso la fine che domina ogni evento da qualsiasi illusione di eternità o immobilità:

Vi è nella melodia qualcosa di fatale. Le note che la compongono si schiacciano le une contro le altre e si dispongono ordinatamente. Allo stesso modo la nostra tragedia si presenta come una marcia a tappe forzate verso la catastrofe. Nessuno può invertirne il corso: ogni verso, ogni parola procede un po' più in là in questa corsa verso l'abisso. Nessuna esitazione, né ritardo: nessuna frase inutile che permette un istante di riposo, tutti i personaggi, qualsiasi cosa dicano o facciano, avanzano verso la loro fine [...] La musica, però, è molto astratta. Paul Valéry ha ragione di vedervi solo «forme, movimenti che si scambiano». La tragedia, per essere meno astratta, diventa troppo intellettuale: con i suoi cinque atti, i suoi versi così enfatici, resta un prodotto della ragione, come il numero e ogni discontinuo. Al cinema lo svolgimento dell'azione resta fatale, ma è continuo. Nessuna sosta, il film è tutto d'un pezzo. Non si tratta più del tempo astratto e spezzato della tragedia, ma diremmo che la durata di tutti i giorni, questa banale durata della nostra vita, ha all'improvviso gettato i suoi veli ed appare nella sua inumana necessità. Allo stesso tempo è, tra tutte le arti, quella più vicina al mondo reale: veri uomini vivono in scenari autentici. La *Montagne sacrée* è una vera montagna, il mare di *Finis Terrae* è un vero mare. Tutto pare naturale, salvo questa marcia verso la fine che non si può arrestare<sup>47</sup>.

<sup>45</sup> SARTRE, *L'art cinématographique*, cit., p. 44.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

<sup>47</sup> Ivi, p. 45.



## DIALOGHI E VARIE



Ciro Adinolfi

*Tra il possibile e l'impossibile.  
L'etica sartriana negli scritti del '64-'65*

TITLE: *Between possible and impossible. The Sartrean Ethics in the writings of '64-'65*

ABSTRACT: In this essay, that is an extract from a longer study developed in our doctoral thesis, we will examine Sartre's ethical writings of the mid-1960s. Far from merely being a simple amount of dispersed notes, these pages ("recently" published in French, unpublished in Italian) prove that ethics was a concrete concern in Sartrean philosophy, even after the abandonment of the "bourgeois" ethics written in '47-'48. We will focus on the metaphysical side of these texts, underlining their effort to create an ethics of freedom based on the dialectic of *praxis* between the *possible* and the *impossible*, which Sartre derived from some intuitions of Marx. If the *autonomy* of the historical agent is the core of this normative system, we argue that *freedom* remains the true and unique problem in Sartrean philosophy. In order to demonstrate this continuity in Sartrean thought, we will also try to find these themes in previous capital works. Finally, it will be possible to comprehend these texts as a point of departure for a future existentialistic ethics, rooted in the present needs of humanity.

KEYWORDS: Ethics; Impossible; Metaphysics; Sartre; Value

## 1. Introduzione

Se dopo *L'être et le néant* Sartre annuncia un'etica che non vedrà mai la luce, in seguito alla pubblicazione della *Critique de la raison dialectique* il filosofo pensa a un'altra etica, anch'essa incompiuta.

Le pagine alle quali ci riferiamo sono:

- 164 fogli manoscritti, senza titolo, depositati presso la BNF nel Fondo Sartre (NAF 28405), pubblicati nel 2015 sulla rivista «*Études sartriennes*», col titolo *Les racines de l'éthique*, che costituiscono gli studi che Sartre ha condotto per la preparazione del suo intervento al convegno svoltosi a Roma dal 22 al 25 maggio 1964 (Sartre parlò il 23 maggio), che verteva sul tema “Morale e società”: il testo dell'intervento sartriano è disponibile in italiano negli

- atti del convegno (col titolo *Determinazione e libertà*<sup>1</sup>), nonché in francese, pubblicato nel volume *Les écrits de Sartre*<sup>2</sup> – di questi fogli manoscritti esiste una trascrizione dattiloscritta che consta di 139 pagine, depositata presso il Fondo Gerassi alla biblioteca Beinecke dell’Università di Yale (GEN MSS 441 – Box 4, cartella 55) – inoltre, presso l’Istituto Gramsci a Roma, sono conservate 24 pagine dattiloscritte dal manoscritto originale della BNF (i fogli in questione costituiscono la dattilografia dei fogli 7-45 del documento BNF);
- 1283 fogli, sia dattiloscritti che manoscritti, situati presso il Fondo Gerassi della biblioteca Beinecke dell’Università di Yale (GEN MSS 441 – Box 4, cartelle 56-57; Box 5, cartelle 58-59-60; Box 6, cartelle 61-62-63). Queste pagine costituiscono i lavori preparatori per una serie di conferenze che Sartre avrebbe dovuto tenere nell’aprile del 1965 presso l’Università di Cornell, U.S.A. Gli incontri non ebbero mai luogo, poiché Sartre rifiutò di parteciparvi in segno di protesta contro la guerra del Vietnam<sup>3</sup>. Parte di queste pagine sono state pubblicate nel 2005 dalla rivista «*Les Temps Modernes*»<sup>4</sup> [sono stati pubblicati: Box 6, cartella 61, fogli n. 99-113 (403-414 di *Morale et Histoire*) e 115-161 (269-300

<sup>1</sup> J.-P. SARTRE, *Determinazione e libertà*, in *Morale e società. Atti del convegno di Roma organizzato dall’Istituto Gramsci, 22-25 maggio 1964*, Editori Riuniti, Roma 1966, pp. 31-41.

<sup>2</sup> Id., *Détermination et liberté*, in M. CONTAT, M. RYBALKA, *Les écrits de Sartre*, Gallimard, Parigi 1970, pp. 735-745. Nello studio di *Les racines de l’éthique*, di cui *Détermination et liberté* costituisce un estratto, ci rifaremo alle pagine pubblicate nel 2015, poiché sono state redatte (anche se presumibilmente non riviste) dallo stesso Sartre, e non a *Détermination et liberté*, poiché è una traduzione non rivista da Sartre (cfr. ivi, p. 735). Al contrario, la dattilografia da cui è tratta la versione italiana *Determinazione e libertà* reca annotazioni e titolo scritti a mano da parte dello stesso Sartre (cfr. J. BOURGAULT, G. CORMANN, *Présentation*, in «*Études sartriennes*», 19, 2005, pp. 7-8), dunque è lecito ipotizzare che fosse una copia dattiloscritta effettivamente utilizzata e approvata dall’autore.

<sup>3</sup> Cfr. Id., *Situations VIII*, Gallimard, Parigi 1971, pp. 20-26 e, tra gli altri, E.A. BOWMAN, R.V. STONE, *Dialectical Ethics: A First Look at Sartre’s Unpublished 1964 Rome Lecture Notes*, in «*Social Text*», 13-14, 1986, p. 195; Id., *Sartre’s Morality and History: A First Look at the Notes for the Unpublished 1965 Cornell Lectures*, in R. ARONSON, A. VAN DEN HOVEN (eds.), *Sartre Alive*, Wayne State University Press, Detroit 1991, pp. 53-54; T.R. FLYNN, *Sartre. A Philosophical Biography*, Cambridge University Press, Cambridge 2014, p. 358.

<sup>4</sup> J.-P. SARTRE, *Morale et Histoire*, in «*Les Temps Modernes*», 632-633-634, 2005, pp. 268-414. Da segnalare anche la correzione di un errore in questa pubblicazione, dovuta a un’errata numerazione dei fogli utilizzati dai curatori. Tale correzione è stata apportata in «*Les Temps Modernes*», 640, 2006, pp. 282-286 e sostituisce le pagine da 329 a 332 edite nel volume del 2005.

di *Morale et Histoire*); Box 6, cartella 62, fogli n. 1-143 (301-400 di *Morale et Histoire*); Box 6, cartella 63, fogli n. 1-4 (401-402 di *Morale et Histoire*)].<sup>5</sup>

In genere la critica si è dedicata alla comprensione dei contenuti di questa seconda etica<sup>6</sup>. Noi vorremmo capire quale sia il progetto sartriano alla base di queste pagine. Data la vastità di questi appunti (e la frammentarietà con la quale sono stati pubblicati solo recentemente) è complesso ricostruire organicamente l'intento sartriano. Certamente, in futuro, lo studio (ancora in corso) e la pubblicazione (auspicabile) di questi inediti consentirà di avere un quadro più ampio e, insieme, rinnovato dell'etica del filosofo. Noi abbiamo potuto consultare unicamente i materiali editi: la parzialità e la ristrettezza della nostra lettura può sicuramente trovare smentita o conferma nel quadro totale di queste ricerche ancora à faire.

## 2. Les racines de l'éthique

Sartre, nelle prime pagine di questi appunti, ci dice che il suo obiettivo è la ricerca di un'etica per il socialismo. Il francese afferma l'insufficienza della sola modifica dei rapporti produttivi, se si vuole raggiungere lo stadio in cui l'uomo sarà il suo proprio prodotto e non più il prodotto del suo prodotto<sup>7</sup>. Per Sartre limitarsi a questo reitererebbe la dimensione alien-

<sup>5</sup> L'inventario completo di questi testi che abbiamo menzionato si trova nell'elenco globale degli scritti filosofici di Sartre, che è stato reso disponibile grazie al lavoro dell'Équipe Sartre dell'ITEM, situato presso l'ENS. Per un elenco completo di tutti gli scritti sartriani, editi e inediti, si rinvia a <<http://www.item.ens.fr/catalogue-genetique-general-des-manuscrits-de-jean-paul-sartre/>>, in particolare alla sesta sezione, *Écrits philosophiques*. Per i riferimenti alle collezioni che abbiamo citato, cfr. <[https://archives.yale.edu/repositories/11/resources/718/collection\\_organization#scroll::/repositories/11/archival\\_objects/225711](https://archives.yale.edu/repositories/11/resources/718/collection_organization#scroll::/repositories/11/archival_objects/225711)> per l'Università di Yale e <<https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc58343>> (ultimi accessi 18.09.2021) per la BNF.

<sup>6</sup> Malgrado non siano citati direttamente nel testo che segue, ricordiamo anche J.M. ARAGUÉS ESTRAGUÉS, *El fracaso de la moral: las conferencias de Cornell*, in «Daimon. Revista De Filosofía», 35, 2005, 63-73; J. BOURGAULT, «L'indépassable passé. Sartre et le paradoxe éthique», in «Bollettino Studi Sartriani», 7, 2011, pp. 27-48; F. CAMBRIA, *Sartre postumo: una questione morale*, in «Rivista di storia della filosofia», 1, 2017, pp. 47-84; C. COLLAMATI, *Sartre à l'Institut Gramsci. L'échange avec Cesare Luporini, ou comment reprendre les fils d'un dialogue esquisse*, in «L'Année Sartrienne», 30, 2016, pp. 14-31; J. SIMONT, *Morale esthétique, morale militante: au-delà de la «faribole»?*, in «Revue Philosophique de Louvain», t. 87, n. 73, 1989, pp. 23-58; ID., *Sartrean ethics*, in Ch. Howells (ed.), *The Cambridge Companion to Sartre*, Cambridge University Press, Cambridge 1992, pp. 205-208.

<sup>7</sup> SARTRE, *Les racines de l'éthique*, cit., p. 12.

nante del lavoro come produzione fuori di sé del lavoratore. È necessario invece modificare l'intero rapporto tra l'uomo e la natura, tra l'individuo e l'essere, non solo l'apparato produttivo<sup>8</sup>. Solo così si potrà accedere a ciò che Marx, nel *Capitale*, chiamava «regno della libertà», in sostituzione al (e sulla base del) «regno della necessità»<sup>9</sup>. Per fare questo, bisogna capire che l'etica non può essere solamente un'*infrastruttura* sociale, né una *sovrastruttura* formale, ma invece deve riguardare «il livello più profondo dell'uomo», ossia la produzione<sup>10</sup>, intesa però come «l'uomo sociale al lavoro, per strada, a casa sua»<sup>11</sup> e non come rapporto economico.

Difatti, Sartre sostiene che l'ordinamento sociale sia «dialetticamente condizionato a tutti i suoi livelli dai livelli anteriori» e che, alla sua base, sussista il «bisogno»<sup>12</sup>. Pertanto, se il sociale è «costituito secondo le leggi

<sup>8</sup> Sartre trae questi temi dalla sua lettura del pensiero di Marx. Nello specifico, il tema dell'uomo come *prodotto del suo prodotto* è desunto da *Critica della filosofia hegeliana del diritto pubblico* («[...] lo Stato politico non può essere senza la base naturale della famiglia e la base artificiale della società civile, che sono la sua conditio sine qua non. Ma la condizione diventa il condizionato, il determinante il determinato, il producente il prodotto del suo prodotto [...]», in K. MARX, *Kritik des Hegelschen Staatrechts* [1844]; tr. it. di G. Della Volpe, *Critica della filosofia hegeliana del diritto pubblico*, in *Opere filosofiche giovanili. 1. Critica della filosofia hegeliana del diritto pubblico. 2. Manoscritti economico-filosofici del 1844*, Editori Riuniti, Roma (1950) 1977, p. 19), mentre quello dell'uomo come suo proprio prodotto dai *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, dove il comunismo «coincide, in quanto compiuto naturalismo, con l'umanismo, e in quanto compiuto umanismo con il naturalismo: è la vera soluzione del conflitto dell'uomo con la natura e con l'uomo, la vera soluzione del conflitto tra esistenza ed essenza, tra oggettivazione e autoaffermazione, tra libertà e necessità, tra individuo e genere. È l'enigma risolto della storia e sa di essere tale soluzione» (Id., *Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844*, Marx-Engels-Verlag, Berlino 1932; tr. it. di F. Andolfi e G. Sgro', *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, Orthotes, Napoli-Salerno 2018, p. 184); questa soluzione realizzerà una società in cui «l'uomo produce l'uomo, se stesso e l'altro uomo» (ivi, pp. 187-188) senza l'intervento alienante dell'oggettivazione, poiché attuerà l'immediato riconoscimento reciproco disalienato, che è realizzazione piena della libertà individuale).

<sup>9</sup> «Il regno della libertà comincia in effetti soltanto là dove cessa il lavoro determinato dal bisogno e dalla convenienza esterna; risiede quindi, per la natura stessa della cosa, oltre la sfera della produzione materiale in senso proprio. [...] Al di là dei suoi confini ha inizio lo sviluppo delle capacità umane, che è fine a se stesso; il vero regno della libertà, che tuttavia può fiorire soltanto sulla base di quel regno della necessità» (in Id., *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*, Marx-Engels Werke XIII, Dietz Verlag, Berlino 1956-1968; tr. it. a cura di A. Macchioro e B. Maffi, *Il Capitale*, UTET, Torino (1974, 2006) 2013, pp. 2384-2385).

<sup>10</sup> SARTRE, *Les racines de l'éthique*, cit., p. 13.

<sup>11</sup> Ivi, p. 15.

<sup>12</sup> Ivi, p. 14.

della *dialettica storica*<sup>13</sup>, allora parlare di etica «nella prospettiva idealista kantiana»<sup>14</sup> non è affatto possibile, poiché bisogna partire dal basso, dall’«esperienza etica nella sua oggettività»<sup>15</sup>. Tale oggettività è situata da Sartre nelle «condotte di moralità»<sup>16</sup>, ossia in quegli “oggetti sociali” che hanno «una certa struttura ontologica» e che sono definiti come «il *normativo*»<sup>17</sup>, cioè le *istituzioni*<sup>18</sup>, i *costumi*<sup>19</sup> e i *valori*<sup>20</sup>. Questi tre oggetti costituiscono la «*moral*», che rappresenta così «i luoghi comuni di una classe, di un contesto sociale o di una società intera»<sup>21</sup>. Qui Sartre fa entrare in gioco il tema della *possibilità*: la norma ci mostra una determinata condotta come «incondizionatamente possibile»<sup>22</sup>, ossia come una possibilità dell’individuo che può essere realizzata *al di là* delle condizioni della situazione, tramite l’imposizione di una condotta avulsa della situazione.

Sartre sostiene poi che questa incondizionalità appaia a un duplice livello come «avvenire incondizionato» e come «passato di ripetizione»<sup>23</sup>: in breve, la norma eseguita non è solo il *mio* avvenire incondizionato, al di là della mia situazione determinata, ma è anche ciò che è stato scelto dalle generazioni precedenti come *avvenire* incondizionato per le generazioni future e che ha costituito la struttura sociale in cui ognuno esiste. L’imperativo, per Sartre, dice: «sia incondizionatamente nell’avvenire puro il passato ripetuto della società»<sup>24</sup>. Sta qui il *paradosso etico*:

*l’essere in anteriorità e in esteriorità si propone fallacemente all’agente come l’essere da realizzare da un soggetto d’interiorità [...] l’uomo, illuso dalla possibilità illusoria d’essere il suo prodotto [...] si fa inflessibilmente il prodotto del suo prodotto*<sup>25</sup>

---

<sup>13</sup> Ivi, p. 15.

<sup>14</sup> A. MÜNSTER, *Sartre et la morale*, L’Harmattan, Parigi 2007, p. 78.

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> SARTRE, *Les racines de l’éthique*, cit., p. 15.

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> «[...] in particolare le leggi che prescrivono delle condotte e definiscono delle sanzioni» (ivi, p. 16).

<sup>19</sup> «[...] non codificati ma diffusi, essi si manifestano oggettivamente come degli imperativi senza sanzione istituzionale o a sanzione diffusa (scandalo)» (*ibid.*).

<sup>20</sup> «[...] qualità normative che si attaccano alle condotte o ai risultati di queste condotte e che sono l’oggetto dei giudizi assiologici» (*ibid.*).

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> Ivi, p. 18.

<sup>23</sup> Ivi, p. 23.

<sup>24</sup> Ivi, p. 24.

<sup>25</sup> Ivi, pp. 24-25.

poiché, agendo tramite un oggetto d'alienazione, non potrà che prodursi alienato, senza una *vera scelta*. Per Pierre Verstraeten questo paradosso mostra la natura inerte del normativo: in quanto «determinazione non modificabile»<sup>26</sup> nel campo individuale, la norma svolge la funzione del pratico-inerte, ossia dell'Altro inscritto nella materialità<sup>27</sup>. La morale, allora, non può non essere alienata e l'avvenire che impone è tanto prevedibile (perché è il prodotto del sistema che l'ha prodotto) quanto imprevedibile (perché il sistema non può prevedere quali saranno gli esiti della sua *praxis*, considerato che sussiste, sempre, la possibilità della deviazione espressa nella *Critique*<sup>28</sup>). In questo senso, l'individuo che non agisce secondo l'avvenire imposto scopre di avere «un doppio avvenire»<sup>29</sup>, datogli da un lato dalla norma (dunque un avvenire di ripetizione), dall'altro dalla sua prassi (dunque un avvenire deviato). Ne *Les racines de l'éthique*, allora, «la distinzione normativa è quella tra pratico-inerte e *praxis*, non quella tra borghesia e proletariato»<sup>30</sup>. Imperativi, valori e costumi, a qualunque livello sociale intervengano, assumono un aspetto incondizionale a causa della loro inscrizione nel pratico-inerte. Non è la loro essenza a renderli incondizionali, ma è la loro «*inerzia altra o inerte determinazione della praxis da parte dell'altro*»<sup>31</sup>: la loro oggettività è quella della materia lavorata della *Critique*, non quella delle idee platoniche<sup>32</sup>.

<sup>26</sup> P. VERSTRAETEN, *Impératifs et valeurs*, in *Sur les écrits posthumes de Sartre*, cit., p. 55.

<sup>27</sup> Ivi, p. 56.

<sup>28</sup> SARTRE, *Les racines de l'éthique*, cit., p. 33.

<sup>29</sup> Ivi, p. 34.

<sup>30</sup> BOWMAN, STONE, *Dialectical Ethics: A First Look at Sartre's Unpublished 1964 Rome Lecture Notes*, cit., p. 202.

<sup>31</sup> SARTRE, *Les racines de l'éthique*, cit., p. 36.

<sup>32</sup> «È ciò che si potrebbe chiamare reificazione della *praxis* o – come ho detto altrove – *regno del pratico inerte*» (*ibid.*) Un esempio fornito da Sartre in merito è quello degli infantici di Liegi, noto caso di cronaca a partire dal 1960: alcune gestanti, dopo aver assunto il Softénon (un sonnifero), partorirono dei figli con gravi deformazioni. Alcune di esse decisero di porre fine all'esistenza dei loro nati; altre ricorsero all'aborto. Furono rinviate a processo, insieme ai medici loro complici, e vennero condannate. Secondo la lettura di Sartre, questo caso non rappresenta uno scontro tra imperativi (uccidere o non uccidere un figlio impossibilitato all'esistenza piena e sana), ma rinvia «alla storia nell'atto di farsi» (ivi, p. 42), alla «lotta della *praxis* contro il pratico-inerte» (ivi, p. 44). Come ha ricordato Cormann, per Sartre questo esempio mostra che «gli uomini cercano di modificare il loro rapporto all'esistenza, ma non vi riescono (oggi) che imperfettamente. Il ricorso alla storia non può dunque consistere nel naturalizzare un comportamento progettandolo nel passato. All'inverso, l'attenzione alle tecnologie della vita e della morte impone di prendere in conto una storicità fondamentale dell'esistenza umana, una parte di imprevedibilità nella maniera in cui queste tecnologie dell'esistenza ritireranno sull'esistenza stessa. [...] l'umanità si

L'avvenire della norma, malgrado sia velato dall'impossibilità di conoscere il futuro, si mostra tuttavia limpidaamente come il *senso* del presente e del passato, in quanto orientati in direzione del non-ancora. In breve, «il fine futuro mette in prospettiva le ripetizioni»<sup>33</sup> delle norme presenti. Sartre, qui, si sta chiedendo se esista e quale sia il senso di questo avvenire della norma, intesa come senso della storia. Si sta chiedendo, insomma, se sia possibile concepire «la storia come *norma*, cioè come *avvenire puro*»<sup>34</sup>, ossia come avvenire *non* condizionato dal sistema di morali vigenti, come «avvenire per nessun modo determinato dal passato»<sup>35</sup>. Concepire la storia come una norma dall'avvenire puro, vuol dire comprenderla come impegno alla realizzazione autonoma e incondizionata dell'uomo. Difatti, Sartre sta cercando la definizione di un'etica per il socialismo, tale per cui il passato ripetuto possa essere superato.

---

scontra in ogni istante con la possibilità di essere altra da ciò che essa è a un momento determinato» (G. CORMANN, *Sartre, la médecine et le procès d'infanticide de Liège: De la vie à l'Histoire*, in «Phainomenon», 28, 2018, p. 230) o che ha progettato di essere, aggiungiamo.

<sup>33</sup> SARTRE, *Les racines de l'éthique*, cit., p. 39. Qui Sartre dice che «l'eterno ritorno di Nietzsche non può essere ritorno che per il fatto che esso è al di qua dell'umano, in breve è naturale e pre-storico» (*ibid.*). Come hanno evidenziato, tra gli altri, Bataille (*Sur Nietzsche*, in *Oeuvres complètes. Tome VI*, Gallimard, Paris 1973; tr. it. di A. Zanzotto, *Sur Nietzsche*, SE, Milano 2006, in particolare pp. 30-31), Löwith (*Il "discorso della montagna"* anticristiano di Nietzsche, in «Archivio di Filosofia», 3, 1962, pp. 108-120), Vattimo (*Il soggetto e la maschera. Nietzsche e il problema della liberazione*, Bompiani, Milano (1974) 1996, pp. 189-211), Deleuze (*Nietzsche et la philosophie*, Puf, Parigi 1962; tr. it. di F. Polidori, *Nietzsche e la filosofia*, Einaudi, Torino (1992) 2002, pp. 70-74; pp. 101-107) e Klossowski (*Nietzsche et le cercle vicieux*, Mercure de France, Parigi 1969; tr. it. di E. TUROLLA, *Nietzsche e il circolo vizioso*, Adelphi, Milano (1981) 2013, pp. 83-105; pp. 129-231), la dottrina dell'eterno ritorno può essere concepita sia come dottrina temporale che come soluzione alternativa al problema della temporalità diveniente della natura. Per ognuno di essi, però, è sul piano morale che questo pensiero esprime la sua radicalità, come principio etico selettivo: per noi, funge da imperativo ipotetico (se vuoi poter desiderare di volere ognuno degli attimi che hai vissuto finora, allora devi effettuare delle scelte tali per cui tutti i tuoi attimi saranno da te rivolti in futuro). Ciò che interessa a Sartre è, evidentemente, da un lato l'impossibilità dell'innovazione in un pensiero della ripetizione, dall'altro la necessità della ripresa del passato malgrado la sua dislocazione, punto centrale dell'esistenzialismo de *L'être et le néant*. Inoltre, l'"ipoteca" che l'etica selettiva impone alla scelta nell'attimo (che dev'essere determinato nel suo contenuto per essere rivoluto), è qualcosa che, in queste pagine, Sartre non può accettare, poiché significherebbe ricadere in un positivismo che guarda al futuro come «futuro anteriore» (SARTRE, *Determinazione e libertà*, cit., p. 40). Infine (Id., *Les racines de l'éthique*, cit., p. 48), per Sartre ogni pensiero del ritorno è, in realtà, negazione dell'irreversibilità della storia.

<sup>34</sup> Ivi, pp. 48-49.

<sup>35</sup> SARTRE, *Determinazione e libertà*, cit., p. 35. Sull'utilizzo della versione italiana in luogo di quella francese, cfr. n. 2.

Dunque, l'oggetto del suo studio è l'uomo concreto e situato, oggetto del sistema sociale, a cui Sartre dà il nome di *sotto-uomo*: non si tratta qui di inferiorità ontologica, ma di *concrete possibilità* d'esistenza<sup>36</sup>. Sartre pensa che il fine del socialismo debba essere proprio quello di realizzare una società in cui l'uomo non dipenderà più dall'accumulo di oggetti e di materia per la propria determinazione, ma nella quale sarà il prodotto diretto di sé e del proprio agire<sup>37</sup>. È per questo che ripetere le norme della società attuale, per il sotto-uomo, è qualcosa di sfavorevole, poiché riafferma e tramanda quel sistema in cui egli è sotto-umano. L'unica speranza per il sotto-uomo si situa nel rifiuto di ogni ripetizione (pratica o teorica) del sistema nel quale è sotto-umano.

La vera etica fonda e dissolve le morali alienate in quanto essa è *il senso della storia* cioè *il rifiuto di ogni ripetizione* in nome della possibilità incondizionata di *fare l'uomo*<sup>38</sup>.

Qui Sartre unisce, afferma e rilancia il suo esistenzialismo, il suo *engagement* e la sua dialettica: non bisogna cambiare il modo in cui siamo uomini, ma bisogna *fare l'uomo*.

L'uomo, diremo, è *da fare*. Ciò significa ch'egli è il fine *non conoscibile*, ma intuibile come *orientamento*, di un essere che si definisce attraverso la *praxis*, cioè dell'uomo incompleto, alienato che siamo<sup>39</sup>.

Se l'uomo è da fare è perché non è realizzato oggi. Ma realizzarsi dopo essersi progettati corrisponde proprio alla volontà di dotarsi di un fondamento che, sin dal tema della malafede nel 1943, è negata. Così, all'uomo che si deve realizzare non resta che dirigersi verso il futuro in cui lo sarà, del quale conosce i contorni e non i contenuti, i quali non sono *nascosti*, bensì *non sono ancora*, poiché il futuro non è ancora. Grazie al rifiuto della reiterazione e alla prassi come luogo della realizzazione, l'uomo può dirigersi, producendosi, verso la sua umanità. In linea con il suo esistenzialismo (dunque alcuna rottura, bensì evoluzione nel pensiero sartriano), il sotto-uomo non ha un'essenza alla quale adeguarsi, ma deve inventare

---

<sup>36</sup> Per intenderci, le classi sfavorite sono certamente più soggette al pratico-inerte e alla penuria e, dunque, hanno meno mezzi per realizzare se stesse, dunque hanno delle possibilità di autoaffermazione inferiori rispetto alle classi più agitate.

<sup>37</sup> SARTRE, *Determinazione e libertà*, cit., p. 41.

<sup>38</sup> SARTRE, *Les racines de l'éthique*, cit., p. 49.

<sup>39</sup> Ivi, p. 50.

se stesso sulla base di quel che oggi rende impossibile la manifestazione piena della propria esistenza. Matthew Ally ha avuto ragione nell'affermare che «l'idea di invenzione morale comporta logicamente il rendere possibile ciò che è dato come impossibile»<sup>40</sup>, poiché Sartre vuole pensare proprio la possibilità dell'impossibilità, ossia la possibilità della liberazione dell'uomo dalla sua dipendenza dal pratico-inerte, come obbligo all'utilizzo della propria vita come mezzo affinché possa riprodurre quella stessa vita. Questo sacrificio assomiglia alla *passione* dell'individuo posta alla fine de *L'être et le néant*.

Marx ci ha parlato dell'«individuo pienamente sviluppato» come sostituto e successore rivoluzionario dell'«individuo parziale»<sup>41</sup>: ciò perché il pensiero marxiano (e non marxista), come ha affermato Hyppolite, punta allo «sviluppo libero e integrale di ogni individuo»<sup>42</sup>, affinché ciascuno non sia un mezzo del sistema, ma sia il prodotto di sé *tramite* la realizzazione dell'esteriorità, nella perfetta intercambiabilità dei suoi modi di vita, tanto sociali quanto privati<sup>43</sup>. Questo regno della libertà si raggiunge unicamente col superamento del sistema d'oppressione. Ma tale sistema è mantenuto dagli stessi oppressi col loro lavoro. E il loro lavoro è messo in atto tramite il sacrificio della propria vita. Come ha evidenziato Michel Henry, nel pensiero di Marx «il proletariato, è il Cristo»<sup>44</sup>, ossia è la sua stessa passione, perché possa realizzarsi al di là di sé, nel regno della libertà e non in quello della necessità.

Ma nel 1964, come nel 1943, per il francese l'individuo non può realizzare l'auto-fondazione di sé. Elizabeth A. Bowman e Robert V. Stone hanno confermato che, nel pensiero di Sartre, un futuro in cui l'uomo sarà pienamente realizzato e libero «è possibile, ma è "impossibile" nella nostra era»<sup>45</sup>. Tuttavia, non crediamo si tratti di un mero problema materialistico, poiché il filosofo guarda all'avvenire della norma come alla «possibilità incondizionata di mettere un termine alla nostra sotto-umanità»<sup>46</sup>. Questo avvenire è una *chance* sempre presente *al di là* della condizione materiali-

<sup>40</sup> M. ALLY, *Normative Inertia, Historical Momentum and Moral Invention: Dialectics of Ethos in Sartre's Phenomenology of Praxis*, in «Sartre Studies International», 6, 1, 2000, p. 110.

<sup>41</sup> MARX, *Il Capitale*, cit., p. 501.

<sup>42</sup> J. HYPPOLITE, *Études sur Marx et Hegel*, Librairie Marcel Rivière, Parigi 1965, p. 160.

<sup>43</sup> MARX, *Il Capitale*, cit., p. 501.

<sup>44</sup> M. HENRY, *Marx*, Gallimard, Parigi 1976, p. 143.

<sup>45</sup> E.A. BOWMAN, R.V. STONE, «*Making the Human*» in *Sartre's Unpublished Dialectical Ethics*, in H.J. Silverman (ed.), *Writing the Politics of Difference*, SUNY Press, Buffalo 1991, p. 112.

<sup>46</sup> SARTRE, *Les racines de l'éthique*, cit., p. 50.

stica dell'epoca: si tratta, in breve, di una possibilità meta-storica e meta-fisica. La possibilità di questa impossibilità, ne *Les racines de l'éthique*, è la necessità della sua impossibile realizzazione, come norma: alla constatazione metafisica della possibilità sempre attuale della sua attuazione, Sartre aggiunge il riconoscimento dell'impossibilità strutturale e materiale delle condizioni dialettiche in cui può attuarsi. In breve, l'individuo ha sempre la possibilità di attuarsi, ma non ci sono, oggi, le condizioni per la sua effettiva attuazione. Solo, queste condizioni non sono sufficienti, ma unicamente *necessarie*.

Bisogna infatti capire che questa sotto-umanità non è principalmente legata al modo in cui l'uomo si pensa e si realizza fuori di sé: il problema è l'intenzione, non l'esito<sup>47</sup>. Dato che il sistema oppressivo è prodotto dall'uomo, l'impossibilità di realizzarsi oggi dipende dall'alienazione che l'uomo produce nel suo prodursi fuori di sé, facendo sì che il perdersi nell'esteriorità, invece di recuperarsi nell'orizzonte costituito, funga da motivo sufficiente per l'impossibilità. Non dev'essere sacrificato il sistema produttivo, ma il modo in cui il sistema è prodotto, il modo in cui l'individuo è fonte dell'epoca, il modo in cui la libertà si manifesta. Per Sartre bisogna capire che

la morale e la *praxis* non fanno che uno nel senso ch'esse definiscono l'uomo come l'*essere sempre futuro* e che non può volere liberamente il suo avvenire incondizionato. La struttura ontologica del normativo è il *fatto umano* che si definisce da sé come *fine* [...] e come mezzo della sua propria realizzazione. In altre parole, la mia esistenza di fatto si coglie essa stessa come determinata in quanto mezzo da ciò che non è ancora. Questo è ciò che dona il suo *senso* alla temporalizzazione dell'organismo pratico e [...] ciò che dona alla storia il suo *senso* umano [...]<sup>48</sup>.

---

<sup>47</sup> Per Sartre l'importante è che i mezzi non modifichino il fine *nella sua intenzione e nella sua sostanza* («tutti i mezzi sono buoni per raggiungere il fine, a patto che non lo alterino producendolo», ivi, p. 117). Detto altrimenti, «i fini non giustificano i mezzi, in senso stretto; sono piuttosto il loro punto e il loro significato» (E.A. BOWMAN, R.V. STONE, “Socialist Morality” in Sartré’s Unpublished 1964 Rome Lecture: A Summary and Commentary, in «Bulletin de la Société Américaine de Philosophie de Langue Française», 4, 2-3, 1992, p. 194), ossia ciò che non si limita a risultarne, ma ciò che ne stabilisce il senso retrospettivamente. È per questo che il fine è un *orientamento* e non un punto determinato: se fosse il secondo, sarebbe interamente indipendente dai mezzi scelti; al contrario, dato che funge unicamente da principio, è interamente determinato proprio dai mezzi utilizzati per realizzarlo.

<sup>48</sup> SARTRE, *Les racines de l'éthique*, cit., p. 51.

L'uomo è il suo fine incondizionato, è lui stesso che pone fuori di sé il normativo: è la sua condanna. In queste pagine, l'etica è per Sartre la «struttura ontologica della *praxis* in quanto questa si definisce attraverso il suo fine»<sup>49</sup>, che è quello di realizzare l'uomo. Tale fine è donato alla prassi dall'etica stessa, che è la libertà che si manifesta da sé. Verstraeten conferma la nostra ipotesi, poiché ha affermato che, in queste pagine sartriane, «l'essenziale risiede allora nell'intensità della libertà impegnata a realizzare il Valore, cioè se stessa come limite illimitato della sua esistenza»<sup>50</sup>: collochiamo qui la struttura metafisica della manifestazione della libertà in quanto esistenza storica.

Abbiamo detto che, per Sartre, ogni esistenza è determinata e condizionata storicamente; abbiamo visto che l'etica condiziona la prassi; abbiamo scoperto che l'intenzione dell'umanità di realizzare se stessa orienta l'esistenza e che è in questo movimento che la libertà si manifesta. Bisogna compiere un ultimo passo, e cioè

[b]isogna ancora trovare al fondo della realtà umana, cioè *nella sua animalità stessa*, nel suo carattere biologico, le radici della sua condizione etico-storica [...] Noi abbiamo visto che l'etica come struttura ontologica della *praxis* realizzava il senso della storia. Bisogna ora vedere attraverso quale movimento dialettico l'uomo si strappa dalla natura alla cultura cioè si pone nella sua vita materiale *come animale etico*<sup>51</sup>.

È nella natura organica dell'individualità umana che l'etica si sviluppa in quanto motivazione a prodursi come uomo e non più solamente come organismo. L'agire individuale proviene dal basso, non è condizionato dall'alto.

Sartre vuole pensare con Marx la radice dell'etica: essa si trova «nella *praxis*, cioè nell'azione dell'agente storico»<sup>52</sup>, ossia «*nel bisogno*, cioè nell'animalità dell'uomo», perché è il bisogno che «pone l'uomo come il suo proprio fine e la *praxis* come dominazione *da realizzare tramite il lavoro* dell'universo»<sup>53</sup>. Infatti, ne *L'ideologia tedesca*, Marx ha sostenuto che

<sup>49</sup> Ivi, p. 54.

<sup>50</sup> P. VERSTRAETEN, *Impératifs et valeurs*, in *Sur les écrits posthumes de Sartre*, cit., p. 62.

<sup>51</sup> SARTRE, *Les racines de l'éthique*, cit., p. 54.

<sup>52</sup> Ivi, p. 69.

<sup>53</sup> Ivi, p. 72. Sartre, qui, “cita” Marx («Il bisogno, ha detto Marx, è a se stesso la propria ragione della sua soddisfazione», ivi, p. 70), ma come segnalano i curatori di questi appunti (*ibid.*, nota 50), non si è trovato il riferimento diretto di quest'espressione in alcuna opera del tedesco. Grazie ad Ágnes Heller possiamo quantomeno comprendere il tenore e l'orizzonte di ciò a cui voleva riferirsi Sartre. Nel pensiero marxiano viene dato

Il primo presupposto di tutta la storia umana è naturalmente l'esistenza di individui umani viventi. [...] [Gli uomini] cominciano a distinguersi dagli animali allorché cominciano a *produrre* i loro mezzi di sussistenza, un progresso che è condizionato dalla loro condizione fisica. Producendo i loro mezzi di sussistenza, gli uomini producono indirettamente la loro stessa vita materiale<sup>54</sup>.

Commentando questo passo, Henry ha sostenuto che la «soddisfazione delle esigenze immediate della vita»<sup>55</sup> non sussiste nelle società capitalistiche, nelle quali l'attività umana, come «modo essenziale della vita, non ha più trovato il suo principio e il suo fine nella vita stessa, nel bisogno»<sup>56</sup>, ma nell'esteriorità dell'oggetto e della moneta. Se è così, allora, definendo

---

ampio spazio al tema dei “bisogni naturali”. Per l'autrice questi «si riferiscono al mero sostentamento della vita umana», senza la soddisfazione dei quali «l'uomo non può conservarsi come essere naturale» (A. HELLER, *Bedeutung und Funktion des Begriffs Bedürfnis im Denken von Karl Marx*, 1974; tr. it. di A. Morazzoni, pref. di P.A. ROVATTI, *La teoria dei bisogni in Marx*, Feltrinelli, Milano (1974) 1978, in particolare pp. 31-32). Tornando a Sartre, potremmo dire che è nel bisogno organico e naturale dell'organismo che l'etica, come condizionamento della prassi, trova la sua radice e la sua funzione. Pertanto, nel bisogno naturale, non c'è alcuna motivazione o alcuna intenzione alienata nell'oggetto, ma ogni sua ragione sussiste nella sua immanenza, che è la vita dell'organismo – è per questo motivo che Heller definisce il bisogno naturale come il «*limite esistenziale alla soddisfazione dei bisogni*» (ivi, p. 34). È solo l'alienazione causata dalla produzione che i bisogni diventano «socialmente prodotti» (ivi, p. 33), ossia prodotti in esteriorità. In ogni caso, l'autrice mostra anche come sia nell'affinamento di questi strumenti e nella loro collettivizzazione post-capitalista che Marx ha posto l'ipotesi (positiva) della liquidazione del problema del bisogno «una volta per tutte» (*ibid.*). Michel Henry ha definito ottimamente ciò di cui anche Sartre ha qui compreso l'importanza, quando ha sostenuto che «secondo la teleologia immanente della vita, il bisogno si appaga nell'attività in cui si cambia spontaneamente. Tale è il movimento della vita, il suo automovimento [...] Che, in una maniera o nell'altra, l'individuo cessi “di lavorare”, è il movimento della vita che si interrompe in lui [...]» (M. HENRY, *Sur la crise du marxisme: la mort à deux visages*, in *Phénoménologie de la vie. Tome III. De l'art et du politique*, Puf, Parigi 2004, p. 145): dunque possiamo dire che, essendo il bisogno immanente alla vita e suo movimento originale (e originario), non ha bisogno, come ha detto Sartre/Marx, di alcuna ragione esterna o trascendente.

<sup>54</sup> K. MARX, F. ENGELS, *Die Deutsche Ideologie. Kritik der neuesten deutschen Philosophie in ihren Repräsentanten Feuerbach, B. Bauer und Stirner, und des deutschen Sozialismus in seinen verschiedenen Propheten*, Berlino 1932 (tr. it. di F. Codino, *L'ideologia tedesca. Critica della più recente filosofia tedesca nei suoi rappresentanti Feuerbach, B. Bauer e Stirner, e del socialismo tedesco nei suoi vari profeti*, Editori Riuniti, Roma (1958) 1975, p. 8).

<sup>55</sup> M. HENRY, *Introduction à la pensée de Marx*, in *Le socialisme selon Marx*, Sulliver, La Rochelle 2008, p. 13.

<sup>56</sup> Ivi, p. 33.

l'uomo come animale etico Sartre vuole dire che egli è quell'animale pratico, nel senso di *votato alla prassi*, tale per cui il suo agire è sia mezzo che fine, ossia è sia finalità della propria riproduzione organica che mezzo di questa stessa pratica: in buona sostanza, la prassi è vista dal filosofo come quella trascendenza che assume se stessa in quanto mezzo/fine. Il fine, che si confonde col mezzo, è l'uomo stesso, *alias* la sua vita organica – solo, questa vita è progettata, è *esistenza*.

Non si deve confondere il bisogno con la mancanza: se quest'ultima ci parla del *desiderio di essere* dell'individuo (desiderio che non può essere, né ontologicamente né metafisicamente soddisfatto per le note ragioni de *L'être et le néant*), il primo mostra il *desiderio di esistere* che lo contraddistingue in quanto esistente umano. Nessuna mancanza si distacca dalla situazione costituita dal manifestarsi della libertà, mentre alcun bisogno (naturale) esiste se non come la condizione strutturale di ogni situazione esistenziale – esso viene dunque prima, mai dopo<sup>57</sup>. È per questo che l'etica, secondo Sartre, affonda le proprie radici nel bisogno: è solo a partire da questa inestirpabile condizione che ogni scelta pratica viene effettuata; le scelte contingenti e storiche ne sono una risultante, non la fondano. Per questa ragione, se l'etica è la teoria dell'azione, e se l'azione è la prassi in vista di un fine, allora l'etica è la teoria della prassi in vista di un fine: tale fine, per Sartre, non può che essere l'uomo come *esistenza da fare*, dato che alcuna essenza può darsi come giustificazione.

Il bisogno è *sentito*. Questo vuol dire che comporta il suo proprio superamento: l'organismo rifiuta questa alterazione tramite ciò che si potrebbe chiamare una *praxis* rudimentale. Impegnandosi tutto intero nella negazione di questa mancanza locale, l'organismo afferma come un *dover-essere* la sua integrità totale. Riproducendo la loro vita, l'animale e l'uomo prendono per fine immediato questa vita stessa: essa sarà tale quale era. Ciclo ripetitivo, certo, ma, allo stesso tempo, l'organismo si pone come il suo fine assoluto<sup>58</sup>.

Il bisogno naturale è identico per l'animale e per l'uomo. L'umanizzazione di questa indifferenziazione sta nel fatto che «il bisogno animale diventa umano quando si scopre all'interno di un sistema strutturato»,

<sup>57</sup> In *Morale et Histoire* Sartre riprende questo punto, sostenendo proprio che il desiderio, lì inteso come mancanza che mira alla *produzione* di sé fuori di sé nell'oggettività e non alla *riproduzione* della propria vita nell'immanenza, sia originato dal bisogno. Cfr. *Morale et Histoire*, cit., pp. 403 e ss.

<sup>58</sup> SARTRE, *Les racines de l'éthique*, cit., p. 71.

cioè quando l'individuo scopre la sua azione come la componente di «un'organizzazione dell'ambiente già subordinata a dei fini pratici»<sup>59</sup>. Dunque è solo dopo, solo quando l'azione individuale si è scontrata con «la resistenza di un'altra *praxis*»<sup>60</sup>, che essa si scopre umana. Ma il regno dell'*altra prassi* è quello della relazione, quello dell'agire all'interno di un campo già esistente, quello dell'etica come teoria dell'azione e cioè come teoria dell'immersione nel già dato.

Allora, ci dice Sartre,

tramite il bisogno che reclama d'essere soddisfatto, la vita umana *si offre come da riprodurre [se donne à reproduire]* da parte dell'uomo. O, se si preferisce, l'uomo è il suo proprio fine. L'uomo integrale è il fine dell'uomo incompleto<sup>61</sup>.

L'uomo integrale non è l'essenza, ma l'«autonomia – cioè l'affermazione della *praxis* contro il pratico-inerte»<sup>62</sup>. Cos'è l'uomo integrale, se non l'uomo del *regno della libertà* di Marx? Egli è l'individuo che ha fatto della sua *prassi* l'esclusiva affermazione della propria libertà. Questo concetto parla dell'«autosufficienza e dell'autonomia [...] dell'insieme degli esseri umani»<sup>63</sup> come fine per la *prassi* di ognuno. Sartre pensa l'etica del socialismo come la teoria dell'azione che libera l'esistenza di ciascuno dalla penuria: in questo senso, la libertà è *radicata* nel pratico-inerte e dev'essere difesa, raggiunta; in questo senso, la Storia è la *norma* (etica) che orienta la *prassi*.

L'uomo de *Les racines de l'éthique* è l'individuo incondizionatamente orientato verso la propria realizzazione. Per Juliette Simont questo umanismo sartriano è da intendere come «l'indice di una lucidità in relazione a ciò che si rivela nel bisogno»<sup>64</sup>, cioè come la capacità di saper scegliere i mezzi migliori in vista di questo fine indeterminato e sempre possibile. Come ci ha detto Sartre

L'uomo reale si trova dunque inserito nella rete del pratico-inerte. Lì, qualunque sia la società presente o futura che noi consideriamo,

<sup>59</sup> Ivi, p. 72.

<sup>60</sup> *Ibid.*

<sup>61</sup> SARTRE, *Les racines de l'éthique*, cit., p. 71.

<sup>62</sup> Ivi, p. 91.

<sup>63</sup> E.A. BOWMAN, R.V. STONE, *Integral Humanity as Goal in Sartre's 1964 Rome Lecture*, in M.C. ESHLEMAN, C.L. MUI (eds.), *The Sartrean Mind*, Routledge, Londra 2020, p. 307.

<sup>64</sup> J. SIMONT, *Jean-Paul Sartre. Un demi-siècle de liberté*, De Boeck, Louvain-la-Neuve 2015, p. 211.

egli è *sotto-uomo*. Ciò significa un uomo che si definisce tramite l'impossibilità d'essere uomo<sup>65</sup>.

L'uomo nel pratico-inerte è sotto-umano perché è per lui *impossibile* essere pienamente libero e realizzato, affrancato dal bisogno (sociale e naturale). L'umanità che Sartre conferisce all'individuo è l'impossibilità di raggiungersi e di determinarsi. Questa negazione non è data una volta per tutte, ma «ha più caratteri»<sup>66</sup>, il più fondamentale dei quali è il fatto che «questa impossibilità non umana non può essere colta che in funzione della possibilità fondamentalmente umana di essere uomo»<sup>67</sup>. In altre parole, per Sartre questo impossibile non è altro che «il contenitore del possibile»<sup>68</sup>: per im-possibile si deve qui intendere la necessità che la possibilità sia circondata dalla sua negazione, affinché sia solo possibile e non certa (poiché altrimenti sarebbe un'essenza e non un'esistenza)<sup>69</sup>. Ma questo fine im-possibile, cioè l'uomo integrale, non ci sarà mai

finché il pratico-inerte alienerà gli uomini, cioè finché gli uomini, al posto di essere i loro prodotti, non saranno che i prodotti dei loro prodotti, finché non si uniranno in una *praxis autonoma* che sottometterà il mondo al soddisfacimento dei bisogni senza essere asserviti e divisi dalla loro oggettivazione pratica. Non ci sarà l'uomo integrale finché ogni uomo non sarà tutto l'uomo per tutti gli uomini<sup>70</sup>.

Quest'ultima espressione in particolare ricorda molto la chiusura di *Les mots*<sup>71</sup>, opera coeva di questi appunti. È chiaro che in questi anni Sartre voglia concepire la possibilità, per l'impossibile esistenza umana, di dive-

<sup>65</sup> SARTRE, *Les racines de l'éthique*, cit., p. 95.

<sup>66</sup> *Ibid.*

<sup>67</sup> Ivi, p. 96.

<sup>68</sup> *Ibid.*

<sup>69</sup> Intendiamo con im-possibilità né la negazione della possibilità (che è assenza di possibilità, come la negazione d'essere è assenza di essere), né la contraddizione della possibilità (poiché non si dà come opposizione a una specifica possibilità). L'im-possibilità è a tutti gli effetti una possibilità negativa, cioè la necessità che quella possibilità non si realizzi, affinché continui a esistere ciò per cui è im-possibile. L'esempio più immediato, in termini sartriani, è la necessità che il per-sé non diventi in-sé, poiché ciò lo annullerebbe. L'im-possibilità di *essere* è la necessità più profonda del per-sé. Parimenti, l'im-possibilità dell'uomo integrale è la necessità più profonda dell'etica.

<sup>70</sup> Ivi, p. 97.

<sup>71</sup> «Se ripongo l'impossibile Salvezza nel ripostiglio degli attrezzi, cosa resta? Tutto un uomo, fatto di tutti gli uomini: li vale tutti, chiunque lo vale» (ID., *Les mots*, Gallimard, Parigi 1964; tr. it. di L. De Nardis, *Le parole*, Il Saggiatore, Milano 1964, p. 176).

nire pienamente se stessa. La libertà è sempre *il Valore* della filosofia del francese, proprio perché è necessaria, come mezzo, come parte di e come fine per, la realizzazione umana *tout court*<sup>72</sup>. Thomas C. Anderson ha altresì sottolineato che, benché i bisogni umani determinati storicamente (sociali) siano sempre differenti, i bisogni evidenziati da Sartre sono quelli che oggi definiremmo “universal”, il soddisfacimento dei quali è necessario per «diventare più pienamente umani»<sup>73</sup>: ma al di là dei bisogni organici di cui anche Marx ci ha parlato, ci pare chiaro che l’umanizzazione sia qualcosa che sussista *dopo* che questi siano stati soddisfatti.

L'uomo integrale dev'essere l'avvenire di *tutto* l'uomo per tutti gli uomini: è la norma, l'imperativo e il valore della libertà. È in questo senso che Sartre ci dice che «bisogna che l'uomo nasca dall'uomo»<sup>74</sup>: egli dev'essere il progetto di sé, la cui impossibile realizzazione è la sua più profonda possibilità. In particolare, Sartre afferma che

l'uomo figlio dell'uomo può esigere [...] d'essere realmente nella sua nascita stessa il prodotto dell'uomo, cioè prodotto dall'atto libero tramite il quale suo padre si produce come suo proprio futuro prodotto. [...] L'uomo è prodotto dell'uomo in quanto figlio dell'uomo, in quanto fratello e padre dell'uomo attraverso la materia domata, cioè il sistema perpetuamente rotto<sup>75</sup>.

L'uomo è figlio dell'uomo tramite la materia domata, ossia tramite la facilitazione pratica dell'umanizzazione individuale. L'uomo è figlio dell'uomo se e solo se la prassi del padre gli ha permesso di esercitarsi in quanto prassi, solamente se i bisogni di necessità del figlio siano stati soddisfatti, rendendolo l'uomo del regno della libertà e non di quello della necessità.

### 3. Morale et Histoire

Appare chiaro che l'esigenza etica del pensiero sartriano di questi anni sia tanto «assoluta», poiché incondizionale, quanto «necessariamente

<sup>72</sup> T.C. ANDERSON, *Sartre's two Ethics. From Authenticity to Integral Humanity*, Open Court, Chicago 1993, p. 157.

<sup>73</sup> Ivi, p. 122.

<sup>74</sup> SARTRE, *Les racines de l'éthique*, cit., p. 110.

<sup>75</sup> Ivi, pp. 100-101.

relativa»<sup>76</sup>, poiché situata. Con Francis Jeanson diremo che per Sartre dev'esserci una «presa di coscienza del fatto che un'azione umana attenta all'efficacia deve sempre in qualche maniera negoziare il proprio approccio in funzione della realtà: alla condizione, certamente, di non divenire dimentica del suo fine»<sup>77</sup>, affinché possa dirsi effettivamente etica.

È questo il senso del «radicalismo etico»<sup>78</sup> che troviamo in *Morale et Histoire*. Quest'espressione sancisce proprio tale “presa di coscienza” in vista del fine da raggiungere. Per Simont, il radicalismo

non è il condizionamento incondizionato della libertà da parte del Valore o da parte di un fine inerte e inamovibile, ma è il decondizionamento in relazione alle condizioni facenti ostacolo alla riproduzione del fine, cioè del rapporto al mondo nel quale la libertà si è liberamente impegnata<sup>79</sup>.

Il punto che Sartre vuole sviluppare negli appunti del '65 è proprio il fatto che «la soddisfazione del bisogno è la condizione per la moralità»<sup>80</sup>, cioè che la produzione del fine (etico) dell'umanità integrale è subordinata all'eliminazione del bisogno come modalità della relazione tra l'uomo e il mondo.

All'etica «istantanea dell'imperativo categorico» bisogna dunque sostituire «un'etica della durata che fa dell'*ethos* un'impresa a lungo termine»<sup>81</sup>. Qui si annuncia la differenza, fondamentale, tra *etica* ed *ethos*. Se l'etica è quell'insieme di norme date, tali per cui si rende prevedibile e calcolabile l'agire da parte dell'individuo, l'*ethos* assume più l'immagine di un posizionamento sì incondizionale, ma aperto all'*invenzione* del nuovo. Infatti, per Sartre la prassi etica dell'imperativo categorico conduce al «*confort morale*»<sup>82</sup>, cioè a quelle condotte che rendono le relazioni intersoggettive già da sempre decise e determinate, ovvero reiterate. Al contrario, l'*ethos*,

<sup>76</sup> F. JEANSON, *De l'aliénation morale à l'exigence éthique*, in «Les Temps Modernes», 531-532-533, vol. 2, 1990, pp. 890-905, poi in «Les Temps Modernes», 632-633-634, 2005, pp. 557-570. Qui citato da «Les Temps Modernes», 632-633-634, 2005, p. 567.

<sup>77</sup> Ivi, p. 569.

<sup>78</sup> SARTRE, *Morale et Histoire*, cit., p. 361.

<sup>79</sup> SIMONT, Jean-Paul Sartre. *Un demi-siècle de liberté*, cit., p. 211. L'etica è radicale non per la sua astrattezza o per il suo formalismo, ma per la sua intenzione di modificare il pratico-inerte a qualsiasi condizione, affinché la libertà si dia (su questo punto, cfr. Id., *De l'inconditionnel moral chez Kant et chez Sartre*, in «Bulletin d'analyse phénoménologique», X, 11, 2014, pp. 47-49).

<sup>80</sup> E.A. BOWMAN, R.V. STONE, *The Alter-Globalization Movement and Sartre's "Morality and History"*, in «Sartre Studies International», 11, 1-2, 2005, p. 272.

<sup>81</sup> SARTRE, *Morale et Histoire*, cit., p. 331.

<sup>82</sup> Ivi, p. 332.

in quanto «totalizzazione in corso della vita», è per Sartre «estensione e approfondimento della pratica»<sup>83</sup>, ossia quel che permette di produrre il nuovo. L'opposizione tra *ethos* ed etica mostra quella tra «l'uomo come impresa» e «l'uomo ripetitivo dell'imperativo»<sup>84</sup>. Quest'ultimo ha un «avvenire ipotecato»<sup>85</sup> perché ciò che sarà dopo le sue scelte “etiche” (nel senso che gli conferisce Sartre) è già stato determinato da ciò che è stato e che si è reso pratico-inerte, cioè *materia morale*.

La scelta individuale è materialmente *ipotecata* dalle scelte passate malgrado non ci si trovi in un orizzonte deterministico: il concetto di situazione, in questo caso, è fondamentale. Gli insiemi sociali, cioè quell'insieme di relazioni all'interno del pratico-inerte che fungono da situazione per l'individuo,

producono e mantengono senza sosta le loro etiche particolari come il loro luogo interiore e la regola delle loro relazioni umane. Vivere in una comunità, qualunque essa sia, è vivere sotto pressione normativa e contribuire a propria volta direttamente (gruppo) o indirettamente (serie) a far subire questa pressione ai vicini<sup>86</sup>.

In altre parole, il «terreno morale»<sup>87</sup> individuato da Sartre è coestensivo e, anzi, intride quello pratico, dato che l'uno agisce sull'altro – questa prossimità «della materia e dell'imperativo [...] ne costituisce la trama»<sup>88</sup>. Gli esempi del quotidiano che parla di inquinamento marittimo<sup>89</sup>, o delle elezioni di Kennedy in Virginia<sup>90</sup>, sono a tal proposito esemplificativi<sup>91</sup>. In

---

<sup>83</sup> Ivi, p. 348.

<sup>84</sup> *Ibid.*

<sup>85</sup> Ivi, p. 274.

<sup>86</sup> Ivi, p. 285.

<sup>87</sup> E.A. BOWMAN, R.V. STONE, *The End as Present in the Means in Sartre's "Morality and History": Birth and Re-inventions of an Existential Moral Standard*, in «Sartre Studies International», 10, 2, 2004, p. 4.

<sup>88</sup> J. SIMONT, *Autour des conférences de Sartre à Cornell*, in *Sur les écrits posthumes de Sartre. Annales de l'Institut de Philosophie et de Sciences morales*, Éditions de l'Université de Bruxelles, Bruxelles 1987, p. 37.

<sup>89</sup> SARTRE, *Morale et Histoire*, cit., pp. 269-284.

<sup>90</sup> Ivi, pp. 285-300.

<sup>91</sup> Come il giornale restituisce al lettore il suo stesso imperativo morale nella denuncia del disastro ecologico, anche l'elezione del presidente cattolico in uno stato protestante si erge a dovere morale di perpetuare, tramite la sua elezione, il modello della tolleranza, proprio della comunità protestante della Virginia – il voto e il quotidiano, allora, si fanno occasione della conferma della dimensione normativa dell'individuo, oggettivata e *utilizzata* come un qualsiasi strumento per prodursi fuori di sé nel sociale.

breve, per Sartre ogni esperienza etica ha la sua propria specificità, situata nel *come* che deriva dall'imperativo<sup>92</sup>, cioè ogni scelta etica deve rispondere all'indicazione della norma (agisci *così*) se vuole produrre e confermare la norma stessa. Il problema è che questo *come* che regola ogni tipo di relazione umana<sup>93</sup> è necessariamente fondato sulla ripetizione e sull'alienazione. Inoltre, malgrado il *come* sia condizionato dalla situazione materiale in cui deve esercitarsi, esso non considera le conseguenze materiali della propria imposizione, anzi, obbligando l'agente alla sua esatta riproduzione, gli impone altresì di non considerare i condizionamenti materiali all'interno dell'azione. Siamo così nuovamente dinanzi al *paradosso etico*<sup>94</sup>.

Un esempio chiarisce questo paradosso: la sincerità. Essa è un valore, ossia una condotta normativa, ma non imperativa, vale a dire qualcosa che si manifesta come «al di là del comandamento etico»<sup>95</sup>, poiché «non dice *ciò che bisogna fare*»<sup>96</sup>, ma pone l'esistenza di qualcosa che bisogna far esistere, senza indicare il *come*. In altre parole, se l'imperativo dice “di la verità”, “rivelala al di là di ogni condizionamento materiale”, il valore “sincerità”, volendo «far esistere»<sup>97</sup> la verità, non prescrive l'imposizione dell'incondizionato avulso dal condizionato, ma la possibilità incondizionata di far esistere ciò in cui l'individuo ha riposto la sua intenzione, come mezzo per prodursi. In altre parole

il valore si dà sia come la nostra possibilità incondizionale e immediata sia come il termine indefinitamente lontano di un'azione che si trasforma senza sosta da sé per prodursi in *autonomia*. [...] Detto altrimenti, il valore si dà come un *essere al di là dell'essere* e, così, esso sfugge all'inerzia dell'imperativo. Ma esso si presenta col suo contenuto, cioè con una certa *opacità* indissolubile: in questo, giustamente, risiede la sua propria inerzia<sup>98</sup>.

Non siamo affatto lontani dalla definizione di valore che si può leggere ne *L'être et le néant*, dato che Sartre utilizza praticamente la stessa expres-

<sup>92</sup> SIMONT, *Autour des conférences de Sartre à Cornell*, cit., p. 40.

<sup>93</sup> «[...] tutte le determinazioni etiche [...] mirano a regolare le relazioni umane, che si tratti dei rapporti tra viventi [...] tra questi e gli uomini che nasceranno [...] tra i viventi e i morti» (SARTRE, *Morale et Histoire*, cit., p. 301).

<sup>94</sup> Ivi, p. 300.

<sup>95</sup> Ivi, p. 310.

<sup>96</sup> Ivi, p. 311.

<sup>97</sup> Ivi, p. 312.

<sup>98</sup> Ivi, p. 314.

sione<sup>99</sup>. La differenza di grado tra le analisi onto-fenomenologiche del '43 e quelle dialettiche del '65 non può celare un'unità di fondo: il valore è incondizionatamente ed è al di là dell'essere. Ciò che cambia è il fatto che, nella sua opera capitale, Sartre concepiva il valore come ciò che mobilita limpidalemente la libertà a realizzarsi e a manifestarsi (al di là del condizionamento socio-epocale), mentre qui come quell'opacità socialmente strutturata che, pur mobilitando l'individuo, lo aliena alla materialità della sua realizzazione e gli propone un avvenire certo. Potremmo dire che in *Morale et Histoire* il valore è incondizionatamente, è al di là dell'essere, ma è anche opzione inerte che proviene dall'altro e non dall'individuo: esso è *radicato, situato e già da sempre pre-stabilito*. Non è più ciò che viene al mondo grazie all'individuo, ma ciò che, a causa dell'*essere già stato fatto venire al mondo* dall'altro, condiziona l'individuo nelle sue scelte. Il valore, dunque,

si rivela qui come un'esteriorità futura che *viene all'uomo* attraverso l'interiorità pratica del suo avvenire e si propone a lui come il risultato insuperabile e incondizionatamente possibile della sua libertà creatrice. [...] il *valore* non si manifesta, nella sua purezza, come un'obbligazione ma [...] appare – attraverso il giudizio assiologico – come l'oggetto di un'opzione costituente<sup>100</sup>.

Detto altrimenti, il valore è una possibilità prestabilita e incondizionata, ma non obbligatoria, poiché non formula un *come* normativo, bensì definisce un *cosa* esistenziale. L'individuo non può determinarne il contenuto (non si può modificare il contenuto oggettivo del valore “amore”), ma può scegliere liberamente come realizzarlo (si può amare maternamente, si può amare amicalmente ecc.). Dunque il valore, rispetto all'imperativo, lascia all'individuo un certo margine di libertà e di inventiva. Anche qui, però, Sartre vede una contraddizione: l'individuo, pur essendo libero di realizzare in via del tutto personale il valore, non potrà determinarne il contenuto. Pertanto, attuandolo, l'individuo si aliena in qualcosa che non ha liberamente scelto. Il valore, così, rimane una norma: in quanto tale esso «esige d'essere obbedito e si rivela come possibilità di una condotta reale sia *contro il fatto* (contro tutte le circostanze di fatto) sia contro le norme che gli si oppongono»<sup>101</sup>. A quest'*etica radicale pura*, dimentica della contingenza dell'esistenza dell'agente, Sartre vuole opporre un *radicalismo etico situato*, memore e soprattutto rispettoso della congiuntura storica.

<sup>99</sup> SARTRE, *L'être et le néant*, cit., p. 154 (*L'essere e il nulla*, cit., p. 134).

<sup>100</sup> Id., *Morale et Histoire*, cit., pp. 315-316.

<sup>101</sup> Ivi, p. 337.

Si rende allora necessario studiare la natura dell'invenzione. Ogni agire, ponendo un fine, ossia qualcosa che dev'essere realizzato, pone anche la negazione del campo pratico-inerte dato (sulla scia de *L'être et le néant* e della *Critique de la raison dialectique*). Sorge dunque la necessità di *pensare altrimenti ciò che c'è*, vale a dire di inventare un modo diverso di far essere l'essere (ritorna il tema della creazione dei *Cahiers*). Se «è impossibile, allo stato presente e restando i miei rapporti col campo pratico quelli che sono, che il mio bisogno sia soddisfatto»<sup>102</sup>, l'individuo deve destrutturare e ristrutturare il campo pratico perché il suo fine possa esistere: qui si colloca l'atto inventivo come direzione innovativa della struttura pratico-inerte in cui si agisce. L'invenzione è per Sartre «il momento fondamentale della praxis» perché «qualifica ogni lavoro come trasformazione dell'impossibile in possibile tramite la modifica delle condizioni presenti di possibilità a partire dal fine da realizzare»<sup>103</sup>. Ma siccome la *praxis* ha, come sua struttura ontologica, proprio l'etica, ne concludiamo che l'invenzione sia il momento fondamentale dell'etica. In breve, benché sia incondizionatamente possibile porre un fine qualsiasi, non è mai dato il modo in cui un'azione si compirà, poiché dipende dalla situazione<sup>104</sup>. L'invenzione assume alcuni tratti del progetto: porre il fine, negare il dato, sfidare la resistenza del dato, attuare ciò che non è<sup>105</sup>. Solamente, l'invenzione differisce dal progetto perché tiene conto della deviazione che proviene dal pratico-inerte, mentre il progetto è incondizionatamente posto, al di là della sua attuabilità e del suo condizionamento (si pensi al *progetto originale*). Sartre ci dimostra di aver compreso l'impossibilità di astrarre dalla congiuntura storica: «tutto avviene come se la prassi – quale che sia il suo obiettivo – s'affermasse etica e si ritrovasse storica, che ci sia scacco o riuscita»<sup>106</sup>.

L'invenzione è aperta all'imprevedibile, mentre la ripetizione della norma è chiusa sul *destino*. È sul piano temporale che si può cogliere al meglio la differenziazione che Sartre opera tra invenzione e ripetizione: la prima è *etica* perché libera la prassi; la seconda è *mora* perché la ipoteca. Se con la seconda sussiste il mantenimento dell'ordine dello *status quo* e la compromissione della libertà umana, con la prima scorgiamo l'inven-

---

<sup>102</sup> Ivi, p. 352.

<sup>103</sup> Ivi, p. 353.

<sup>104</sup> Questo fatto rispecchia ciò che, negli anni '40, era l'esistenza: sempre possibile attuarla, mai pre-stabilito il suo sviluppo, poiché l'esistenza precede l'essenza.

<sup>105</sup> SARTRE, *Moral et Histoire*, cit., pp. 353-354.

<sup>106</sup> Ivi, p. 355.

zione in quanto «potere assoluto di assoggettare il mondo all'uomo»<sup>107</sup> nell'ottica di un suo cambiamento e, inoltre, vediamo «la libertà pratica che si scopre impegnandosi»<sup>108</sup> in direzione del proprio fine. Assunta questa differenza, Sartre si domanda se questa scoperta possa essere «la fonte di ogni *ethos*»<sup>109</sup>: nonostante il campo-pratico sia una «pseudo-interiorità ereditata»<sup>110</sup> come situazione originaria<sup>111</sup>, la libertà umana è la «prova dialettica che l'*ethos* è possibile»<sup>112</sup>, perché essa può sempre, per l'appunto, inventare<sup>113</sup>. L'*ethos*, allora, è il «rifiuto delle trappole della storia che obbligano l'agente puramente storico a realizzare un destino»<sup>114</sup>. Sartre vuole qui ridare dignità alle concrete possibilità storiche dell'individuo<sup>115</sup>.

Quest'esigenza sartriana, affermando la dimensione destinale dell'avvenire puro della norma, afferma anche la capacità (metafisica) umana di strapparsi da questa situazione per inventarsi differente. Il paradosso etico, però, si pone proprio in questo strappo, poiché quest'ultimo, per prodursi, ha necessariamente bisogno di oggettivarsi, causando l'alienazione dell'intenzione. Sartre propone allora di riprendere a proprio carico, in seno all'agire, sia la condizione metafisica dell'azione che i suoi esiti pratici, affinché ogni suo aspetto possa dirsi etico e non solamente storico. Il radicalismo etico proposto da Sartre consiste nel «rendere la propria esistenza contingente il mezzo necessario per realizzare il fine incondizionato integrando questa esistenza nella prassi stessa»<sup>116</sup>, ossia nell'assumere la propria esistenza come la base possibile del proprio futuro inventato, malgrado i condizionamenti materiali sempre possibili.

In questo senso l'agente etico, soggetto d'interiorità a se stesso fu-

---

<sup>107</sup> Ivi, p. 358.

<sup>108</sup> *Ibid.*

<sup>109</sup> *Ibid.*

<sup>110</sup> *Ibid.*

<sup>111</sup> «[...] ciò che i padri hanno fatto serve da prova e da mezzo per l'impresa dei figli [...]» (*ibid.*).

<sup>112</sup> Ivi, p. 359.

<sup>113</sup> In questo caso, la famosa frase di *Saint Genet* ritorna dialetticamente: «[...] l'importante non è quel che si fa di noi, ma quel che facciamo noi stessi di ciò che hanno fatto di noi» (SARTRE, *Santo Genet. Commediante e martire*, cit., p. 55).

<sup>114</sup> ID., *Morale et Histoire*, cit., p. 359.

<sup>115</sup> La Storia è qui «condizionamento dell'interiore attraverso l'esteriorità a partire da un superamento dell'esteriore tramite l'interiorizzazione pratica» (ivi, p. 360). Quest'affermazione ci sembra essere molto vicina alla *Critique*.

<sup>116</sup> BOWMAN, STONE, *Sartre's Morality and History: A First Look at the Notes for the Unpublished 1965 Cornell Lectures*, cit., p. 70.

turo, coglie l'avvenire puro come la sua possibilità d'essere, al di là della sua fatticità, il suo proprio fondamento<sup>117</sup>.

Ancora una volta non siamo lontani dal desiderio di essere il proprio fondamento de *L'être et le néant*. Ciò che cambia e approfondisce la prospettiva sartriana è il fatto che qui, in *Morale et Histoire*, questo fondamento è condizionato, non assoluto, dunque compromesso, in altre parole deviato e dunque situato, perciò (solo) possibile. Così «l'*ethos* diventa il mezzo della storia nella misura stessa in cui la storia si è fatta mezzo di manifestare l'*ethos*»<sup>118</sup>: il posizionamento inventivo individuale consente alla storia di dispiegarsi, tanto quanto la storia consente all'invenzione di avere luogo.

Appare ora chiara la differenza non trascurabile tra ciò che Sartre intende per *ethos*, etica e morale. La morale è l'insieme di norme a contenuto fisso che ristagnano nella ripetizione alienante – siamo nell'ordine dell'oggettività e, dunque, dei fatti della fenomenologia, nell'ordine del *come* dell'imperativo; l'etica è la possibilità incondizionale di attuare queste norme, dunque è un atto, non un fatto (è ciò che è apportato nel mondo dall'uomo dopo aver optato per la ripetizione o l'invenzione) – rientra nell'ordine dell'ontologia e del *cosa* della norma; l'*ethos*, infine, è l'atteggiamento assoluto e fondamentale che permette all'individuo di compiere la scelta – è la possibilità dello strappo e dell'attuazione e perciò è il livello più profondo dell'analisi, quello metafisico del *perché* dell'esistenza. Così appare immediatamente chiaro perché sia l'etica a essere un paradosso e non la morale o l'*ethos*: dato che l'etica si pone al livello ontologico del *cosa*, essa ha a che fare con le essenze – ma dato che qui stiamo parlando dell'atto tramite cui un'essenza (per es. il contenuto del valore) si muta in un'altra (tramite l'invenzione), appare il paradosso. In altre parole l'agente storico, facendosi etico, «si determina in funzione di un avvenire puro che è precisamente il passato sociale»<sup>119</sup>, cioè l'individuo si proietta in un futuro inventato nell'orizzonte di un *come* già dato e immodificabile. È per definizione *impossibile* che un'essenza muti: è per questa ragione che Sartre sostiene che, semplicemente, esse *scompaiano nel tempo* insieme alle rispettive *morali*.

[...] le norme di un insieme sociale si danno come *insuperabili* [...] A questo livello la norma si dà come sopra-storica perché si manife-

<sup>117</sup> SARTRE, *Morale et Histoire*, cit., p. 368.

<sup>118</sup> Ivi, p. 371.

<sup>119</sup> Ivi, p. 391.

sta nell'oggettività come sistema di regole che potrebbero (avvenire incondizionale) se venissero osservate rigorosamente reggere il corso della storia o rendere la storia inutile (ridurla alla ripetizione) senza mai incarnarsi in essa. [...] Ora queste realtà sopra-storiche, insuperabili e irrealizzabili, sono in verità costantemente superate dalla storia *senza essere realizzate*. O, se si preferisce, l'insuperabile passa [*l'indépassable passe*]<sup>120</sup>.

Malgrado le norme siano, nella congiuntura storica, concepite come l'insuperabile, pena la ricaduta nell'inumanità, esse, apportate nel mondo dall'agire umano, peccano, per l'appunto, di umanità. Per questa ragione sono caduche, nel senso che esse *sono eterne finché durano*, ossia finché il pratico-inerte che le regge sussiste. L'insuperabile passa insieme al terreno su cui poggia: è per questa ragione che è con la modifica del campo pratico che si può cambiare la struttura etica (poiché si tratta di *relazioni*) superandola dialetticamente. Tale superamento non è *hegeliano*, ma prevede la completa estirpazione del presente che viene relegato nel passato in quanto oggetto, facendo sì che non abbia più alcun effetto concreto sul reale. Pertanto, «l'etica è un momento della prassi»<sup>121</sup> e nient'altro: è nell'istante decisivo della scelta che si attua la deviazione storica, la quale non produce un cambiamento radicale del campo, ma solo un *petit décalage* – il Sartre successivo ai *Cahiers* comprende questa impossibilità, cercando di emendarla con quest'*etica del possibile e dell'impossibile*.

Se il filosofo non ci ha dato un'indicazione concreta e materiale su *come* dirigere l'agire radicale, almeno ne ha fornita una formale relativa al *cosa* di questa scelta. È Sartre stesso a dirci che, in *Moral et Histoire*, si è trattato solo di chiarire «la struttura *pratica* dell'*ethos*» e non «i suoi contenuti normativi»<sup>122</sup>. Egli ha tentato di mostrare in cosa consista la possibilità dell'individuo di strapparsi dall'impossibilità della sua esistenza tramite l'azione storica. In questo contesto «l'etica, come settore particolare dell'attività umana, non sarebbe nemmeno concepibile se ogni prassi non si costituisse innanzitutto come *ethos*»<sup>123</sup>, cioè come manifestazione di un fondamento assoluto che la precede, ossia la libertà come fondo metafisico dell'uomo.

Nonostante manchi un livello d'analisi contenutistico, in queste pagine troviamo un approccio fondamentale volto a svelare sia la radice

---

<sup>120</sup> Ivi, pp. 393-394.

<sup>121</sup> Ivi, p. 385.

<sup>122</sup> Ivi, p. 381.

<sup>123</sup> Ivi, p. 382.

materiale dell'etica (come ne *Les racines de l'éthique*), sia il piano metafisico dell'*ethos* come possibilità di superare l'impossibile. Per Arno Münster l'adozione di quest'etica significa «necessariamente la vittoria dell'autonomia sull'eteronomia e su tutti i vincoli che essa implica»<sup>124</sup>.

#### 4. Conclusioni

Le ultime pagine di *Morale et Histoire* aprono, abbozzandola, una questione cruciale: per Sartre l'etica è «sia immediata che un prodotto mediato»<sup>125</sup>. È mediata perché deriva dal pratico-inerte; è im-mediata poiché «per il figlio l'imperativo ha un carattere ideale perché viene dall'uomo»<sup>126</sup>, dai genitori, senza la mediazione della materia inerte del sociale. Sartre scopre un doppio strato dell'etica per l'individuo: egli è condizionato dalla norma «in quanto figlio dell'uomo e in quanto uomo»<sup>127</sup>, cioè

[...] come ogni uomo è sia figlio che padre, egli avrà le due determinazioni contemporaneamente nella sua vita: cioè sarà [...] determinato direttamente come membro attivo della società [...] [cioè] dal pratico-inerte e giungerà a questa determinazione in quanto già determinato da essa ma *idealmente*. Così l'imperativo ideale si identificherà all'imperativo materiale (pratico-inerte) e lo sosterrà come *habitus*. Il figlio eticamente determinato riconoscerà l'ideale nella materialità<sup>128</sup>.

Già alcune pagine prima aveva sostenuto che una qualsiasi condotta (in quel caso, l'antisemitismo) era insieme sia superficiale che profonda, «come tutto ciò che si radica nell'infanzia»<sup>129</sup>. In sostanza, l'etica appare nel «punto di incontro di queste due forme dello stesso imperativo»<sup>130</sup>. Se è dubbio che possa trattarsi dello stesso imperativo, è certo che questi due livelli si incrocino, si intersechino e guidino l'*ethos* dell'individuo il quale, nascendo, si trova «gettato verso il suo essere»<sup>131</sup>, poiché sarà condizionato a questo doppio livello. Per il nascituro «l'essere precede l'esistenza nella misura in cui questo essere è progettato come fine futuro dell'impresa

<sup>124</sup> MÜNSTER, *Sartre et la morale*, cit., p. 143.

<sup>125</sup> SARTRE, *Morale et Histoire*, cit., p. 401.

<sup>126</sup> *Ibid.*

<sup>127</sup> Ivi, p. 402.

<sup>128</sup> *Ibid.*

<sup>129</sup> Ivi, p. 335.

<sup>130</sup> Ivi, p. 402.

<sup>131</sup> Ivi, p. 411.

parentale, di cui l'esistente *che nascerà* diviene il mezzo»<sup>132</sup>. L'ambito familiare è così il «*modello*»<sup>133</sup> dell'imperativo e della condotta esistenziale concreta<sup>134</sup>. Tale modello prepara un «destino del figlio che gli è trasmesso dalla nascita» e che Sartre rintraccia nell'*educazione*<sup>135</sup>: questa ipoteca, questo futuro anteriore, questo orizzonte destinale è ciò in cui l'esistente si ritrova a vivere e a forgiare la propria esperienza. Per tale ragione la parola *autonomia* è la più necessaria, poiché se l'esito di tutte le analisi sartriane conduce alla concezione della famiglia come struttura di condizionamento etico supplementare a quella sociale, allora l'*ethos* diventa il solo modo e l'unico luogo in cui la libertà può ancora esistere.

L'obiettivo di quest'etica è pertanto quello di indagare la possibilità dell'autonomia individuale rispetto all'eteronomia sociale, articolando i due piani in quanto costitutivi della storia. L'intento sartriano è quello di mostrare come debba manifestarsi la scelta in quanto momento decisivo dell'esistenza. È così emersa, ancora una volta, l'assoluta libertà dell'uomo: certamente condizionata molto più profondamente rispetto agli studi sartriani precedenti, ma mai come in queste pagine capace di risollevarsi e prodursi ogni volta *umana*. Ha avuto ragione Verstraeten nel sottolineare come l'unico Valore effettivamente onnipresente nell'etica sartriana sia la libertà: queste pagine lo dimostrano. Approfondendo questi testi abbiamo potuto comprendere come la libertà, manifestandosi e costituendo il sociale, le norme, i valori, non faccia altro che realizzarsi, fondarsi in direzione di quel futuro à faire che, una volta contaminato dalla materia, non può che oggettivare e, dunque, alienare l'intenzione fondamentale. Lo scopo di un'etica esistenzialista dev'essere allora quello di riscattare la libertà da questo peccato originale della materia.

Dopo questa prima lettura delle pagine edite dell'etica sartriana della metà degli anni '60, crediamo di poter dire che il punto più problematico e certamente più *concreto* di quest'etica sia lo spunto che abbiamo solo accennato, relativo alla *famiglia*. Riteniamo che sia lì che l'esistenzialismo trovi il suo vero *im-possibile*.

---

<sup>132</sup> *Ibid.*

<sup>133</sup> *Ibid.*

<sup>134</sup> *Ibid.*

<sup>135</sup> Ivi, p. 413.

## RECENSIONI



## Erminio Maglione

### J.-P. Sartre, *Typhus e la Francia del dopoguerra*

L'editore milanese Christian Marinotti pubblicando il *Typhus* di Sartre ha reso ai lettori e agli studiosi italiani un servizio culturale di rilevanza innegabile. La sceneggiatura rimase inedita in Francia fino al 2007 quando Arlette Elkaïm Sartre ne curò l'edizione per Gallimard partendo dai manoscritti conservati presso la Bibliothèque Nationale di Parigi; quest'opera fondamentale, che inaugura in maniera del tutto originale la scrittura cinematografica del filosofo francese, viene ora per la prima volta resa disponibile in italiano attraverso la competente traduzione di Maria Russo, il cui pregio è di restituire con precisione tutta la freschezza e le sfumature della complessa prosa sartriana. Il testo è arricchito dalla traduzione dell'introduzione scritta per l'edizione originale del 2007 ed è completato da un'interessante postfazione di Grégory Cormann e Jeremy Hamers, utile alla contestualizzazione storico-filosofica dell'opera.

Sartre lavorò a questo progetto fra il 1943 e il 1944 su commissione della casa di produzione "Pathé", nella prospettiva di contribuire a gettare le basi per rinnovare il cinema dopo la

sterile parentesi dell'Occupazione. Il testo si distingue per la sua originalità, sia sul piano formale che su quello tematico: concepito sul modello della *pièce* teatrale ma strutturato in ampie sequenze corredate da precise disposizioni relative ai movimenti di camera, alle inquadrature e agli effetti sonori di corredo alle scene, la sceneggiatura si ambienta, fra gli anni '30 e '40, in una città portuale della Malesia, allora protettorato britannico, durante un'epidemia di tifo. Salvo l'ambientazione eccentrica rispetto al genere, il racconto possiede numerose stilizzazioni tratte dal *noir*: i protagonisti, Nellie e Georges, sono due persone emarginate ed auto-distruttive che cercano, schermati dal loro testardo orgoglio, la propria redenzione – «Noi siamo sporchi, Nellie. Dobbiamo ripulirci» (p. 188). Al soggetto s'ispirò liberamente il film *Les orgueilleux* (1953) di Yves Allégret, sceneggiato da Jean Aurenche.

La trama vede dipanarsi le vicende dei due protagonisti sotto il comune stigma della colpa, il che dona alla storia il suo peculiare fascino tragico: Nellie, in fuga con il suo compagno Tom dall'epidemia di tifo, si rende involontariamente complice del suo decesso nel momento in cui, a bordo del bus che sta portandoli in salvo, convince il conducente a far salire un malese che poi si rivelerà essere affetto dalla terribile malattia. Tom muore in ospedale e Nellie si ritrova sola e impossibilitata a ritornare in Europa, senza alcun mezzo di sussi-

stenza. Decide allora di guadagnarsi da vivere facendo la cantante in uno squallido locale, il Mont-Everest, ove riceverà anche pressioni per prostituirsi. Cosa che, nonostante la situazione drammatica nella quale versa, deciderà fermamente di evitare. In questo contesto di miseria e segregazione coloniale – le zone frequentate dai nativi sono severamente suddivise rispetto a quelle appannaggio degli europei, gli indigeni sono maltrattati e sfruttati ecc. –, la ragazza conosce Georges, informatore della polizia e alcolizzato. L'incontro fra i due si svolge sotto il segno dell'umiliazione: Nogaro – «alto e flaccido, aria crudele e meschina» (p. 66) –, amico del proprietario del Mont-Everest, costringe Georges a danzare sotto la minaccia della propria frusta e Nellie si trova da assistere alla scena, fra le risa generali degli astanti. Tutta la vicenda, da questo momento in poi, sarà incentrata sul tentativo di George di riabilitarsi agli occhi di Nellie, tentando di aiutarla ad uscire dalla penosa condizione nella quale è piombata. Inizialmente la ragazza è disgustata dal comportamento del protagonista, uomo ai margini incapace di integrarsi anche all'interno dello stesso *côté* europeo ma, ben presto, si troverà a dover correggere il suo giudizio. Nelli riesce infatti a guardare oltre l'apparente squallore dell'esistenza di George, scoprendo un uomo altruista e generoso. Al culmine dell'epidemia quest'ultimo verrà coinvolto come intermediario da Nogaro e Mercutio,

padrone del Mont-Everest, nel losco traffico dei certificati di vaccinazione che, reperiti sfruttando la parte più povera della popolazione autoctona, vengono rivenduti ai ricchi che non vogliono farsi inoculare il siero. Dopo un'iniziale collaborazione – egli viene spesso ripagato con una bottiglia di whisky dalla quale beve a collo –, nauseato dalla situazione di sofferenza e di bieco sfruttamento messa in atto (i malesi poveri arrivano a farsi vaccinare anche svariate volte per guadagnare di più), decide di sabotare l'affare attirandosi le ire della delinquenza locale. Nel frattempo Nellie, incuriosita e inquietata da Georges, ne scopre i trascorsi, individuando le cause che lo hanno portato a condurre questa vita da reietto: egli, un tempo ufficiale medico della marina, è stato radiato dall'ordine – la ragazza trova la sua divisa accartocciata in un vecchio giornale – per essere fuggito da Colombo nel pieno di un'epidemia di colera. Vista la grande quantità di colleghi morti durante il servizio, l'uomo decise di scappare, sottraendosi a quella che reputava essere una morte certa. Quell'epidemia però non gli ha lasciato scampo comunque, uccidendolo in un altro modo, ancor più doloroso. Dal giorno della fuga egli non è più lo stesso e, in preda ad un rimorso lancinante, si punisce ubriacandosi. Egli, non avendo saputo essere all'altezza del compito che in quel momento la storia gli affidava, ha smarrito il suo posto nel mondo, arrivando a disprezzare

anche il suo essere europeo: «Mi disgusta stare dalla vostra parte. Con i bianchi» (p. 35). Un'altra epidemia però, quella di tifo appunto, sarà la chiave per la sua redenzione: rinvigorito dall'amore per Nellie che, quasi come in un *tópos* stilnovista, ne eleva l'animo facendogli ricordare l'uomo colto e sensibile che era, decide di dare il proprio contributo aiutando i medici dell'ospedale e sistemandosi in mezzo ai malati nel quartiere del porto. L'incarico è rischiosissimo e nessuno vuole cimentarvisi, le probabilità di sopravvivenza, data la grande quantità di contagiati, è una su cento; Starrett, il medico designato per questo compito, è fuggito come fece il protagonista anni prima. Tanto basta a Georges per accettare, convinto che questo sia l'unico modo sensato per porre ammenda al suo antico atto di codardia. Nellie deciderà di non abbandonare l'amato, collaborando come infermiera nell'ospedale da campo eretto per l'occasione.

Il motivo dell'orgoglio è effettivamente il motore dell'intera azione, come giustamente aveva intuito Allégret – «Lei è scorticato vivo, ecco che cosa è. Una ferita d'orgoglio aperta. E che orgoglio!» dirà con affetto Nellie al protagonista (p. 180). La scelta di questo movente etico rende dunque immediatamente chiaro il *focus* squisitamente politico della composizione, vista anche la particolare congiuntura nella quale il testo viene redatto – la guerra sta irrimediabilmente volgendo a favore

degli Alleati. I temi che si potrebbero individuare sono molti: il sentimento anti-coloniale – sviluppatisi nel giovane Sartre nei primi anni Venti attraverso la lettura di *Cuore di tenèbra* –, i rapporti di sfruttamento fra le diverse classi, la critica del domino maschile ecc. Un motivo fra i più interessanti però è certamente quello legato all'orgoglio dei due protagonisti: essi scelgono di essere uomini dignitosi, degni di rispetto, nonostante la loro dignità sia stata, in più occasioni, calpestata; essi non sopportano di morire da codardi, di finire i propri giorni annegando nell'onta della viltà. Il pensiero corre subito al cupo periodo dell'Occupazione e alla dignità calpestata del popolo francese sotto la triplice insegnă dell'infamia di Vichy che, alle nobili parole d'ordine della Rivoluzione, preferì quelle del nazionalismo e della sopraffazione: *Travail, Famille, Patrie*. In quel periodo ci furono persone che decisamente collaborare con l'invasore badando esclusivamente al proprio tornaconto – come fanno Nogaro e Mercutio attraverso i loschi affari coperti dall'attività del Mont-Everest – ma anche francesi, come Georges e Nellie, che, pur vessati ed emarginati, riuscirono a trovare il coraggio di alzare la testa e di non farsi soggiogare. La loro storia ci insegna che, anche se in pochi, vale sempre la pena combattere per una causa che riguarda la libertà di tutti. Sartre, come d'altronde lo stesso Camus in questo periodo, sembra volerci ricordare che,

se davvero l'*esistenza* precede l'*essenza*, non esiste che un unico valore degno di essere protetto, quello della vita umana. Questa vocazione alla disubbidienza nei confronti di un contesto socio-politico considerato ingiusto è incarnata, in particolare, dalla figura di Georges che professa l'autoesclusione rispetto alla propria comunità di appartenenza, tentando di *rendersi* malese, spesso risultando indistinguibile rispetto alla comunità dei nativi – «E se non sei un indigeno, perché ti vesti come un malese?» (p. 30), gli chiedono scambiandolo per un lavorante del posto sul molo di Ottawa. Sartre inizia a lavorare per il dipartimento manoscritti di Pathé-Cinéma nell'estate del 1943 ed è molto probabile che *Typhus* rappresenti uno dei primi risultati di questo sodalizio. Si avverte una necessità di rinnovamento nel cinema e, su proposta di Jean Giraudoux e Jean Cocteau, il cineasta Jean Delannoy lo contatta in quanto scrittore affermato. La sceneggiatura vede dunque la luce – di qui anche la sua importanza capitale per la comprensione del suo *iter* speculativo – in un momento fondamentale per la formazione sartriana. Non si dimentichi infatti che nel giugno del 1943 vengono dati alle stampe sia *L'Etre et le Néant* che *Les mouches*, primo dramma sartriano, e nel corso dello stesso anno saranno pubblicati gli importanti studi su Camus, Bataille e Blanchot che andranno a completare il lavoro di critica letteraria iniziato al termine degli anni '30. In questo

periodo si ambienta anche però la riflessione di Sartre attorno al cinema e alle sue potenzialità, soprattutto dopo la Liberazione. Il filosofo vede in questa forma di espressione un'arte di massa in grado di combattere la rassegnazione e il rimorso generati dal regime di Philippe Pétain. Nell'articolo *Un film pour l'après-guerre* (1944) si afferma che il cinema di Vichy aveva privato le immagini del loro “potere di suggestione [e] di persuasione”, riducendo il cinema a semplice “aneddoto”, a mera “cronaca”, al cui centro vi erano “personaggi senza radici, isolati in un mondo astratto”. L'obiettivo di film come *Typhus* avrebbe dovuto essere quello di sensibilizzare lo spettatore, dopo le tragedie del collaborazionismo, rispetto al contesto sociale nel quale si trova a vivere ed operare. La finalità era dunque *storicizzare* quell'esistenza che l'Occupazione aveva alienato, concentrando la riflessione attorno ad un *esserci* che è sempre un essere-per-altri, in situazione, e mai un'egoità monadica e autoreferenziale.

Nella direzione di una diagnosi della contemporaneità sembra orientarsi anche la fittissima rete di legami intertestuali alla base della sceneggiatura, vero e proprio precipitato delle ansie e dei turbamenti di un'intera epoca. Se infatti è possibile individuare dietro il tema dell'anti-colonialismo e del simbolismo dell'epidemia di tifo autori come Joseph Conrad – il suo primo romanzo in francese, pubblicato e tradotto da André Gide nel

1918, fu *Typhon*, la cui assonanza con l'opera sartriana s'impone immediatamente –, Louis-Ferdinand Céline ed Henri Fauconnier, resta suggestiva l'ipotesi, avanzata da Cormann e Hamers nella postfazione (pp. 218-223), che *Typhus* sia una riscrittura del racconto di Stefan Zweig *Der Amokläufer* (1922), tradotto in francese e pubblicato in volume per la prima volta nel 1927 con una prefazione di Romain Rolland.

Il portato ideologico di una simile operazione è difficile da minimizzare: in un momento in cui la Germania è ancora il sanguinario nemico – i massacri di Ascq e Oradour-sur-Glane, per esempio, risalgono alla primavera del 1944 –, Sartre sceglie di riscrivere *Amok*, decidendo così di non rompere con la cultura tedesca, nonostante le ferite del conflitto brucino ancora. Egli, immaginando un cinema per il dopoguerra, sogna un'Europa nuovamente libera e unita al di là dello sciovinismo e della furia imperialista. Parla anche di questo, probabilmente, la scelta dell'ambigua simbologia del tifo, testimonianza, una volta di più, della forte connotazione ideologico-politica dell'opera. Il padre dell'esistenzialismo infatti aveva sicuramente presente la ricorrente associazione, all'interno dell'immaginario medico della propaganda nazista, fra il tifo e gli ebrei. Sartre si occupa dunque di risemantizzare e sminuire un subdolo marcitore di propaganda al fine d'invitare la futura società francese ad essere costantemente vigile nel pro-

cesso d'interrogazione critica della cultura europea. Il tifo può anche infatti non essere sempre come la guerra, sinonimo di morte e distruzione, ma anzi può rappresentare un'occasione per una possibilità futura, per una vita *diversa*, come dimostra l'abbraccio di Nellie e Georges al termine della sceneggiatura.

Sartre, Jean-Paul, *Typhus. Una storia di orgoglio e redenzione* (Introduzione di Arlette Elkäim-Sartre, traduzione e cura di Maria Russo, postfazione di Grégory Cormann e Jeremy Hamers), Christian Marinotti Edizioni, Milano 2021, 240 pp.

\*\*\*

Gabriella Farina

M. Recalcati,  
*Ritorno a Jean-Paul Sartre.  
Esistenza, infanzia, desiderio*

È straordinario il coraggio di Recalcati nel proporre e suggerire oggi un ritorno a Sartre, celebre filosofo francese, messo indebitamente ai margini dal pensiero dominante. Il testo di Recalcati che qui presentiamo è *Ritorno a Jean-Paul Sartre. Esistenza, infanzia, desiderio*.

Ma il titolo potrebbe risultare fuorviante se non si riuscisse a cogliere il vero messaggio dell'Autore. Non si tratta di un libro nostalgico, di un ritorno *tout court* alla figura dell'intellettuale francese, alla sua opera letteraria e filosofica, che ha realizzato negli anni successivi alla seconda guerra mondiale una vera e propria egemonia.

L'operazione compiuta da Recalcati è ben più radicale perché tende a lasciar emergere un altro Sartre che rimodella e prende le distanze dalle classiche concezioni del soggetto nella versione tipicamente esistenzialista.

Operazione audace in quanto sembrerebbe individuare un Sartre "antumanista" o, come affermato dal maestro di Recalcati, Franco Fergnani, "disumanista". Tesi queste che, se condivise, potrebbero aprire nuovi ed ancora inesplorati spazi di riflessione per la filosofia e la psicoanalisi.

L'obiettivo di Recalcati è quello di correggere «la versione stereotipata del soggetto sartriano come pura trascendenza della libertà, mostrando che il movimento più profondo del suo pensiero implica una concezione della soggettività come ripresa, assunzione retroattiva, soggettivazione di quello che Sartre definisce il carattere 'insuperabile' e 'inassimilabile' dell'infanzia» (pp. VIII-IX).

In effetti il Sartre più maturo mostra quanto l'esistenza si trovi da sempre sommersa, insabbiata, presa in circuiti di costrizioni eterodiretti, inclusa nell'alienazione della storia, obbligata

ad una passività di fondo costituita dalle marche traumatiche del desiderio degli Altri.

Centrale è quindi in questo testo la riflessione sull'infanzia che coinvolge tutta l'esistenza umana. Non a caso Recalcati si concentra soprattutto sul Sartre de *L'Idiot de la famille*, di Genet e *Beaudelaire* e, inaspettatamente su *La Nausea*, riletta come matrice dell'opera sartriana, ovvero come infanzia del suo pensiero.

Ed è in questi testi che Sartre si impegna a radicalizzare quanto aveva precedentemente affermato sul soggetto, a ritenere che l'esistenza non preceda l'essenza perché a sua volta preceduta da essenze (storico-materiali-linguistiche) che non governa e che finiscono per dissolvere l'essere stesso del soggetto.

E il tema dell'infanzia implica inevitabilmente un confronto diretto con la psicoanalisi di Freud e di Lacan.

Recalcati sembra voler disegnare una specie di filosofia dell'infanzia perenne che si nutre di psicoanalisi, ma che costringe anche la psicoanalisi a sottoporsi ad un processo di revisione. «Il mio lavoro», scrive Recalcati, «vuole dimostrare quanto potrebbe essere utile oggi per la psicoanalisi non dimenticare la lezione sartriana» (p. VIII), quella lezione che si congeda da ogni idea di determinismo, dall'idea di un'infanzia che determina in modo irrevocabile tutta la vita dell'esistenza e dalla quale non si può sfuggire.

Il tempo dell'esistenza non è il pas-

sato, ma il futuro anteriore. Ma cosa significa pensare, come sostiene Sartre, l'infanzia al futuro?

L'infanzia, nota Recalcati, impone al processo di soggettivazione ritorni spiraliformi continui su di essa che coinvolgono il destino del soggetto e la sua libertà. L'infanzia è un'età decisiva ed è un compito che rende il processo di soggettivazione interminabile.

Noi siamo, scrive il filosofo francese, ciò che facciamo di ciò che gli altri hanno fatto di noi.

Solo così si spiega come un idiota sia potuto diventare un genio (Flaubert), o come un ladro sia potuto diventare uno scrittore (Genet).

Come fa notare Recalcati, «il Sartre successivo a *L'Essere e il nulla* e il Lacan teorico del processo di soggettivazione convergono fortemente su questo punto: *la prima forma umana della vita non è quella del soggetto ma quella dell'oggetto*» (p. 93). La soggettivazione è un movimento che a partire da una «causalità più radicale» si oltrepassa «verso un senso che all'inizio non aveva» (p. 74).

Ma come è possibile ripensare una libertà che non escluda il destino?

Quale rapporto sussiste tra la necessità delle essenze storiche, dalle quali proveniamo, e la contingenza dei nostri atti?

È di fronte a queste problematiche che Sartre si trova spinto a ritenere che la libertà sia solo un piccolo scarso (*petit décalage*) tra le determinazioni del passato e il nostro tentativo

di «convertire» e di «riprendere» nel senso kierkegaardiano, quelle determinazioni.

Il problema etico si gioca tutto tra destino e soggettivazione, tra costituzione e personalizzazione, tra interiorizzazione e riesteriorizzazione.

Per Flaubert scrivere è stato il solo modo per uscire dal mondo che odiava, il solo modo per negare il reale che lo assillava; quel reale che viveva come privo di amore e segnato dal rifiuto materno.

Si sentiva un intruso, un «figlio minore», «mal amato». La sua domanda d'amore, che è anche una domanda di salvezza, è rimasta inascoltata.

La tesi di Sartre sulla verità dell'amore risulta netta: l'amore è una salvezza impossibile perché appare nel suo fondo irrealizzabile.

Ai paradossi dell'amore, Recalcati dedica l'ultimo capitolo del lavoro, individuando bene come per Sartre la domanda d'amore sia profondamente umana e, al tempo stesso, uno scacco fatale.

Recalcati con il suo testo ci coinvolge, ci induce a ripensare la nostra infanzia, a rileggere, come ha insegnato Sartre, il nostro passato a partire dal nostro procedere verso l'avvenire, quell'avvenire che ci consente di dare forme diverse al nostro passato.

È qui che si gioca tutto il senso del *Ritorno a Jean-Paul Sartre* di Massimo Recalcati: un invito a rileggere i suoi testi, consapevoli di ereditare i suoi pensieri e le sue riflessioni non come un insieme di ricordi obsoleti

o di eventi già accaduti che si depositano passivamente alle nostre spalle, ma nel senso di poter significare retroattivamente verso l'avvenire, ciò che è stato, ciò che è accaduto. Noi tutti, insieme a Recalcati, siamo eredi di Sartre.

Recalcati, Massimo, *Ritorno a Jean-Paul Sartre. Esistenza, infanzia, desiderio*, Einaudi, Milano 2021, 250 pp.

\*\*\*

Stefano Garau

F. Caddeo,  
*Il segno di un'epoca. La settima arte nel pensiero di Sartre*

*Il segno di un'epoca. La settima arte nel pensiero di Sartre*, di Francesco Caddeo, ambisce a tracciare un bilancio del ruolo svolto dal cinema all'interno dell'opera del filosofo francese. Per tentare di assolvere al compito prepostosi, l'autore prende in considerazione la totalità dei contributi sartriani pertinenti con la tematica trattata – operazione che distingue il libro dall'approccio più circoscritto solitamente privilegiato in lavori analoghi – e con l'intento

programmatico di fare emergere la portata teorica della riflessione sul grande schermo nei suoi aspetti più salienti.

Le difficoltà di una simile impresa, contraltare della sua originalità, non sono del resto trascurabili. A differenza di altri ambiti artistici, su tutti la letteratura, la relazione tra Sartre e il cinema non dà luogo a un'elaborazione sistematica, frantumandosi invece in una miriade di interventi, spesso inframezzati da lunghe pause ed eterogenei tra loro per forma e contenuto, obiettivi e rilevanza.

Merito del libro è quello di riconoscere fin da subito questi aspetti, solo in apparenza problematici, e di elaborare una strategia interpretativa conseguente. Caddeo presenta infatti fin dalle prime pagine un'accurata differenziazione, cronologica e tematica, del materiale oggetto di analisi. Ai primi testi pre-fenomenologici (anni Venti-Trenta), in cui l'entusiasmo per il cinema corrisponde a una sua esplorazione su molteplici piani, segue, dopo un'assenza quasi decennale, un interesse più cauto, in cui al centro delle preoccupazioni sartriane si collocano, con valutazioni alterne, lo statuto estetico e le potenzialità politico-sociali del grande schermo (gli interventi di questo tenore si protraggono fino agli anni Sessanta). Contemporaneamente, a partire dagli anni Quaranta, Sartre si cimenta anche nei ruoli di sceneggiatore e di critico cinematografico. Su questo sfondo, cui corrisponde

già una prima organizzazione del materiale da indagare, Caddeo può poi procedere ad individuare i principali nuclei tematici che emergono nel rapporto con la settima arte, attraverso un'analisi dei singoli scritti e una loro messa in prospettiva rispetto alle più ampie coordinate filosofiche del pensiero sartriano. L'obiettivo di un tale approccio è infatti quello di preservare uno sguardo globale, in grado di restituire la complessità del lungo dialogo tra Sartre e il cinema – compresi i silenzi, le fratture, le svolte interne che lo attraversano – e di valorizzare allo stesso tempo l'autonomia e originalità dei differenti testi e delle molteplici prospettive in essi adottate. Di questo lungo e articolato percorso si potrà rendere conto solo parzialmente in questa sede.

Uno degli aspetti più rilevanti della lettura che il testo propone dei due lavori pre-fenomenologici è senz'altro il ruolo di laboratorio concettuale svolto dal cinema nell'apprendistato filosofico del giovane Sartre. In *Apologie pour le cinéma* (1924), in cui è fortemente riconoscibile l'impronta bergsoniana, Caddeo mostra come proprio attraverso l'indagine sulla pellicola cinematografica prendano forma alcuni dei caposaldi della successiva riflessione sartriana: dalla critica all'associazionismo e alle Idee imperiture, all'elaborazione di una prospettiva “organicistico-totalizzante”, in cui l'unità si impone come superiore alla somma delle sue parti. Altrettanto significativo risulta l'aff

fiorare nelle pagine de *L'art cinématographique* (1931), ben sette anni prima che Roquentin faccia l'esperienza della nausea davanti alla celebre radice di castagno, di una prima teorizzazione della contingenza, di nuovo frutto di un'indagine sulla struttura filmica. Accanto alla genesi di queste prime, fondamentali convinzioni, la ricostruzione si sofferma sull'adesione entusiasta (seppur in parte ingenua) per un'arte capace di rivolgersi a tutti, di fornire una rappresentazione realista e vicina al quotidiano, che sanziona la sua superiorità sull'astrazione propria delle forme artistiche precedenti.

Mentre i primi scritti vengono sollecitati soprattutto per rintracciare la presenza di intuizioni durature, l'analisi di quelli risalenti alla metà degli anni Trenta è occupata innanzitutto da un'assenza, quella che caratterizza la fase fenomenologica del pensiero sartriano. Già rilevato con sorpresa da Deleuze, il silenzio sul cinema che segue l'incontro con il pensiero husserliano, proprio in concomitanza con una riflessione che pone in primo piano lo statuto dell'immagine (ne *L'imagination* e, in particolare, ne *L'imaginaire*), costituisce secondo Caddeo un'occasione mancata e, a maggior ragione, degna di essere interrogata nelle sue motivazioni. L'ipotesi più originale fornita dall'autore è senz'altro quella che riconduce l'esclusione a un'incompatibilità di fondo tra la teoria fenomenologica sartriana, che pro-

pone una concezione de-realizzante dell'immagine, e la concezione realista dell'immagine cinematografica maturata in gioventù.

Proprio l'esaltazione del realismo si complica del resto a partire dagli anni Quaranta, in corrispondenza di due scritti (*Un film pour l'après-guerre* e *Le Style dramatique*, entrambi del '44) che tornano a discutere le peculiarità della rappresentazione cinematografica, in un confronto con il teatro. In questo contesto, Caddeo sottolinea l'importanza di un nuovo criterio: il tema dell'impegno. Pur continuando ad esaltare le virtù espressive della cinepresa, capace di moltiplicare i punti di vista disponibili e di produrre un'immedesimazione impossibile a teatro, Sartre appare infatti insoddisfatto di una filmografia che bandisce programmaticamente il quadro sociale e storico dalla scena, propende per l'intrattenimento e rischia di dissipare il potenziale di cui dispone in quanto "arte di massa".

Questi primi segni di sfiducia nei confronti della capacità del cinema di assolvere a una funzione *engagée* esplodono a fine anni Cinquanta (*Théâtre et cinéma*, testo di una conferenza tenuta a Bouffemont nel 1958) in un «rovesciamento assiologico-estetico» (p. 72) che privilegia ora il teatro. È sul palcoscenico, nel rapporto diretto con il pubblico, che si riproduce l'essere-in-situazione, la relazione sociale concreta. Il cinema, invece, appare oramai a Sartre, proprio in virtù dell'immedesimazione

che causa nello spettatore, soggetto al rischio permanente di una fruizione acritica. Non stupisce dunque che, ancora nel '66, in corrispondenza di una conferenza a Bonn che costituisce l'ultimo degli scritti propriamente teorici analizzati da Caddeo, Sartre individui il principale merito del cinema nella funzione di rinnovamento esercitata sul teatro: mostrando indirettamente l'artificiosità del teatro realista, esso avrebbe favorito un suo rilancio in altre forme.

Nonostante i termini del divorzio dal cinema appaiono, a partire dagli anni Cinquanta, piuttosto netti, è proprio la dimensione politica che risulta preponderante nella ricostruzione dell'attività di sceneggiatore e di critico, proposta nell'ultima parte del libro. Gli esempi forniti sono numerosi: la rielaborazione della pièce di Arthur Miller *The crucible*, sceneggiata da Sartre con il titolo di *Le vergini di Salem* (1957), evidente attacco al maccartismo e alla sua "caccia alle streghe"; la difesa del film *L'infanzia di Ivan* di Tarkowski (1962) con una lettera aperta sulle pagine de L'Unità, giornale che ne aveva criticato pesantemente la presunta ideologia occidentalista; l'incontro con Pasolini in occasione della presentazione a Parigi del suo *Il vangelo secondo Matteo* (1964), osteggiato dall'intelighenzia francese per la tematica religiosa. Questi ed altri interventi mostrano l'attenzione a tutelare l'autonomia artistica oltre i rigidi dogmatismi ideologici – riflesso della più ampia indi-

pendenza critica sempre rivendicata da Sartre nella sua posizione di *compagnon de route* – e un tentativo mai del tutto abbandonato di appropriarsi proficuamente del mezzo cinematografico.

In conclusione, il libro di Caddeo, dispiegando il rapporto tra Sartre e il cinema nelle molteplici forme in cui esso si è espresso, riesce con successo nell'intento di documentare e interrogare l'importanza e il significato che esso assume nel pensiero di Sartre. Ben oltre quanto si sia potuto mostrare, l'autore ricostruisce sapientemente le molteplici intersezioni di questo «matrimonio mai celebrato» (p. 105), senza tralasciare quelle più indirette (il testo non trascura un'analisi delle sceneggiature che si basano su *pièces* e romanzi sartriani, la più ampia influenza del suo pensiero sul cinema novecentesco, le sue esperienze da attore, i gusti personali...) o, almeno in apparenza, meno felici (come la caustica bocciatura di *Citizen Kane* di Orson Welles, in veste di critico, o l'interruzione del rapporto con il regista americano John Huston a seguito delle incomprensioni insorte durante la stesura della sceneggiatura di un film su Freud). Il segno di un'epoca, il cinema, riflesso sulla vita e le pagine di uno dei suoi maggiori interpreti, viene così restituito al lettore in tutta la sua ricchezza.

Caddeo, Francesco, *Il segno di un'epoca. La settima arte nel pensiero di*

Sartre

Arduino Sacco Editore, Mi-

lano 2020, 113 pp.

