



# SARTRE E LE PSICOBIOGRAFIE

## LA SCRITTURA DELL'ESISTENZA



GRUPPO RICERCA SARTRE

**STUDI SARTRIANI**  
ANNO XVI / 2022



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 I   /   2 0 2 2

# SARTRE E LE PSICOBIOGRAFIE

## LA SCRITTURA DELL'ESISTENZA



*Roma Tre-PRESS*

2022

*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 [mosquitoroma.it](http://mosquitoroma.it)

**MOSQUITO**

*Edizioni:* Roma TrE-Press ©

Roma, dicembre 2022

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

5

### SARTRE E LE PSICOBIOGRAFIE. LA SCRITTURA DELL'ESISTENZA

PIER ALDO ROVATTI, GABRIELLA FARINA, MARIA RUSSO, MASSIMO RECALCATI, <i>Ciro Adinolfi, Tornare a Sartre. In dialogo con Massimo Recalcati</i>	9
NAO SAWADA, <i>L'obsession de l'échec chez Sartre</i>	39
GIORGIA TESTA, <i>La lucidité et la sainteté. Échos mallarméens dans Saint Genet</i>	59
CIRO ADINOLFI, <i>Fede, grafomania o auto-bio-grafia? La (ri-)scrittura dell'esistenza</i>	81
STÉPHANE VINOLO, <i>Sartre lecteur de Freud: le sens d'une vie</i>	99
DARIO DE MAGGIO, <i>Sartre biografo di Tintoretto. Lo studio dell'esistenza del pittore attraverso l'interpretazione della sua arte</i>	119
ARIANE LORASCHI, <i>Spectacles du «sacré» chez Claudel, Sartre, Pasolini, Fo. Révélations, incarnations, subversion?</i>	145

### DIALOGHI E VARIE

GIUSEPPE DE RUVO, <i>Sguardo, orgoglio e malafede nel mondo digitale: Sartre nel capitalismo della sorveglianza</i>	171
DONATO SPERDUTO, <i>La Sicilia degli intellettuali impegnati Jean-Paul Sartre e Carlo Levi: La Reine Albemarle e Le parole sono pietre</i>	193

### RECENSIONI

CHIARA COLLAMATI, G. Cormann, <i>Sartre. Une anthropologie politique. 1920-1980</i>	207
---	-----



## *Editoriale*

Il tema “Sartre e le psicobiografie”, individuato e scelto per questo numero della Rivista, prende spunto da un seminario con Massimo Recalcati (Direttore dell’IRPA - Istituto di Ricerca di Psicoanalisi Applicata) organizzato dal Gruppo di Ricerca Sartre (Università degli Studi “Roma Tre”) nell’aprile del 2021 in occasione della pubblicazione del volume “Ritorno a Sartre. Esistenza, infanzia e desiderio” (Einaudi).

La scrittura dell’esistenza è un luogo tematico molto caro a Sartre e percorre come un filo rosso tutto l’arco della sua vita, come si può vedere nella celebre autobiografia *Les Mots* fino alla splendida e monumentale opera dedicata a Gustave Flaubert, *L’idiot de la famille*.

Al centro vi è l’idea d’infanzia concepita non tanto come tappa evolutiva o residuo archeologico, quanto piuttosto come presenza inassimilabile che l’esistenza ha il compito di riprendere incessantemente. Una dialettica sempre aperta tra passato e futuro, tra libertà e destino, tra invenzione e ripetizione, segna il metodo individuato da Sartre per comprendere un soggetto che, a partire da una situazione alienante, cerca sempre nuove possibilità per esercitare liberamente la sua *praxis*.

Non si tratta tuttavia solo di mettere in relazione l’infanzia con la dimensione del futuro, quanto anche di dare il giusto rilievo al ruolo dell’immaginario, inteso come l’ambito più proprio dei processi di liberazione dall’alienazione vissuta nell’infanzia. Quelli analizzati da Sartre sono problemi complessi che vengono indagati attraverso la vita e le opere di artisti e scrittori, come ben ricostruiscono i contributi di Nao Sawada su Flaubert, di Giorgia Testa su Genet, di Stéphane Vinolo su Freud e di Dario De Maggio su Tintoretto. Nella medesima sezione, Ciro Adinolfi offre alcuni spunti di riflessione sulla ricostruzione del rapporto tra Sartre e la sua autobiografia, mentre Ariane Loraschi allarga l’orizzonte fino a mettere in connessione il filosofo francese con Claudel, Pasolini e Fo.

È solo a questo livello di complessità che la biografia, come la intende Sartre, può trovare il suo senso e la sua funzione. Ciò che qui viene proposto e riproposto è un esame critico della psicoanalisi esistenziale che non può prescindere anche da un confronto con Freud e Lacan.

Cosa rimane oggi delle sue analisi e felici intuizioni? Come ripensare una libertà che non escluda il destino, dal momento che l'esistenza si trova da sempre sommersa, insabbiata nell'alienazione della storia? Cosa significa scegliere la propria vita se la nostra prima vocazione è stata scelta dagli Altri?

Nella sezione “Dialoghi e varie” ospitiamo invece due contributi di non minor interesse dedicati a una rivisitazione contemporanea del concetto di sguardo e di malafede sartriani all’interno del dispositivo del capitalismo della sorveglianza, di Giuseppe De Ruvo, e una rilettura del rapporto tra Sartre e Carlo Levi attraverso *La Reine Albemarle*, di Donato Sperduto.

Gabriella Farina

SARTRE E LE PSICOBIOGRAFIE  
LA SCRITTURA DELL'ESISTENZA



## *Tornare a Sartre. In dialogo con Massimo Recalcati*

TITLE: *Returning to Sartre. In dialogue with Massimo Recalcati*

ABSTRACT: The contribution published here is based on a transcription of a seminar with Massimo Recalcati (IRPA - Istituto di Ricerca di Psicoanalisi Applicata) which was organised by the Sartre Research Group (Università degli Studi "Roma Tre") in April 2021 on the occasion of the publication of the volume "Ritorno a Sartre. Esistenza, infanzia e desiderio" (Einaudi). The discussion focuses on the relations, actual and possible, between freedom and destiny in Sartre's thought. A crucial step along this path is an unprecedented notion of childhood whereby it is conceived not as a transitory and archaeological phase, but as an 'unassimilable' plexus that existence must constantly come to terms with. Using a comparison with psychoanalysis, a theme emerges concerning how the Other can "constitute" the life of the subject. At the same time, it is shown that this same life – although "acted" by the Other – can subjectify itself into an unforeseen singularity through the creative freedom that Sartre defines as a "petit décalage".

KEYWORDS: Sartre; Lacan; Psychoanalysis; Childhood; Existentialism; Phenomenology; Desire

Pier Aldo Rovatti

*"Viaggiatori senza biglietto". La questione della libertà e del soggetto*

Ringrazio prima di tutto voi e Massimo Recalcati per questo gradito invito; ho infatti letto con molto interesse, apprezzandolo altrettanto, il libro di cui oggi parleremo. Sono partito lavorando su Sartre e la prima cosa che ho scritto è stato un piccolo volume, proprio intitolato *Sartre*, nel 1969, la prima cosa che ho pubblicato.<sup>1</sup>

Vorrei dire che il testo di Recalcati, che non è proprio semplice da leggere, bisogna studiarlo; è un testo secondo me molto importante, perché

---

<sup>1</sup> P.A. ROVATTI, *Che cosa ha 'veramente' detto Sartre*, Ubaldini Editore, Roma 1969.

intanto fa fede al titolo, molto chiaramente. Si è detto in altri tempi, forse anche in tempi più recenti, che Sartre è una specie di “cane morto”. Se leggiamo questo libro noi comprendiamo come questo non sia assolutamente un’attribuzione che oggi possiamo riutilizzare. Sartre, semmai, è un pensiero che abbiamo colpevolmente dimenticato.

È molto importante questo testo perché rimette in circolazione un pensiero e un autore, ripeto, che abbiamo colpevolmente smesso di far circolare. [Questo libro] lo rimette in circolazione in una forma che, stasera, stiamo discutendo o cominciamo a discutere. Io, per dare il mio piccolo contributo alla discussione, partirei, non dico dalla mia infanzia che continuo a portarmi dietro – e quindi ha ragione Massimo [Recalcati] –, ma partirei da certi anni passati all’Università di Milano quando ero neo-laureato e allievo di Enzo Paci, il fenomenologo. Il punto di riferimento, secondo me, potrebbe essere un articolo, che si intitola *Le parole*, che Paci ha pubblicato sulla rivista «Aut Aut» nel 1964<sup>2</sup>. Il testo *Les Mots* di Sartre era appena uscito, tant’è vero che non era stato neanche ancora tradotto in italiano. Lì Paci lo cita in francese, ne è entusiasta, e questo è in qualche modo anche il mio punto di riferimento, a cui poi sono tornato per scrivere il mio libricino del ’69. La cosa interessante, forse, è che quando sono andato a cercare nella biblioteca, nell’archivio che la figlia di Paci ancora tiene a Milano, ho visto che l’unica lettera di Sartre a Paci era una lettera in cui Sartre dice che ha molto gradito questo testo, lo trova molto vero (dice proprio: “è molto vero quello che dici”, rivolgendosi a Paci) e gli fa molti complimenti. Curiosa questa cosa che si inscrive in una situazione in cui la fenomenologia di Paci è abbastanza in sintonia con il pensiero di Sartre. Sartre evidentemente aveva appena pubblicato la *Critique de la raison dialectique* e quindi c’è una sintonia, c’è un riconoscimento anche da parte di Paci dell’importanza del connubio con Sartre. E c’è poi anche una piccola critica, sulla quale potrei riagganciarmi, per quello che, da parte mia, voglio dire. Cioè, in fondo, fa capire – poi questo lo riprendo anche un po’ diciamo grezzamente nel mio libretto [del 1969] – che in definitiva Sartre non ha capito fino in fondo la fenomenologia. Questo è quello che, simpaticamente, gli imputa Enzo Paci. È interessante questa questione, perché io poi in parte l’ho ripresa, quando si è fatto un fascicolo speciale di *Aut Aut* su Paci, a dieci anni dalla sua morte nel 1986, in un saggetto su Sartre e Paci che ho intitolato *Viaggiatori senza biglietto*<sup>3</sup>, che è un’espressione che

---

<sup>2</sup> E. PACI, *Le parole*, in «Aut Aut», n. 82, 1964.

<sup>3</sup> In., *Viaggiatori senza biglietto. Note su Enzo Paci e Jean-Paul Sartre*, in «Aut Aut», nn. 214-215, 1986.

ricorre anche nel libro di Massimo Recalcati e che è un'espressione molto interessante che troviamo, per esempio, in *Les Mots*.

Questo riconoscere di essere viaggiatori senza biglietto è già un'entra-  
ta in un pensiero che accoglie una certa posizione della fenomenologia e  
accoglie anche una certa posizione che Sartre sta assumendo in quegli anni,  
ma che poi si può ritrovare all'indietro. Cosa fa, infatti, Massimo Recalcati  
nel suo libro? La sua tesi, che è quella, in fondo, – la riassumo rapidamen-  
te – di farci capire che le idee di libertà e di soggetto, che noi attribuiamo  
a Sartre, non sono quelle che noi dobbiamo ripetere senza pensarci su,  
perché la libertà di Sartre non è quella che gli abbiamo attribuito molte  
volte, anche in forma abbastanza retorica, e il soggetto di Sartre non è il  
soggetto che noi intendiamo normalmente e non ha nulla a che fare con  
l'eredità cartesiana. Quindi sono queste qui le due questioni che vengono  
messe fortemente in discussione e in evidenza da Massimo Recalcati nel  
suo libro, per cui al fondo, sia della libertà, sia del soggetto, troviamo una  
parola, una parola che tra l'altro piaceva molto a Paci, che la ricavava dalla  
fenomenologia: la parola *passività*.

Entro subito nel merito del libro di Massimo Recalcati. Il libro poteva intitolarsi *Le petit décalage*. Questo è il punto della faccenda, no? È lì la questione. La questione che pone Recalcati è quella dello scarto. La pone nel capitolo quarto del suo libro, che è quello dedicato a *L'Idiot [de la famille]*, in sostanza al libro di cui Paci non è mai riuscito a parlare perché effettivamente esce troppo tardi. Mentre per quello che riguarda Massimo Recalcati quello è il punto della faccenda. È il punto da cui comprendiamo come, sulla scia di un ritorno indietro in cui possiamo andare a vedere Genet, la biografia di Genet, possiamo andare a vedere lo scritto biogra-  
fico, la ricostruzione della biografia di Baudelaire. E possiamo addirittura ritornare, e questo è molto interessante, perché non è che ci sia una specie di *passaggio*, secondo Massimo Recalcati, in Sartre. C'è un qualcosa che c'è fin dall'inizio, di cui la cultura, il dibattito corrente di quegli anni, non si è accorto, non ha avuto la sensibilità di accorgersi. E quindi il primo capi-  
tolo del suo libro, che è la lettura de *La Nausée*, è fondamentale, perché già lì lui trova, in qualche modo, una idea di esistenza, di cui come sapete molta cultura filosofica e non filosofica si è riempita la bocca, probabilmente capendo poco. Ed ecco una delle importanze del libro di Recalcati, che ci fa capire che quest'idea ha a che fare con la realtà, con la realtà nel senso lacaniano, con la *fattità*. Questo ci fa capire Massimo Recalcati con il suo libro. Quindi quella nebbia leggermente idealistica che avvolge l'idea di esistenza, in definitiva dobbiamo diradarla, per leggere questa parola, "esistenza", già come la troviamo nella *Nausea*, cioè qualche cosa che è

(uso una parola che piace molto a Massimo Recalcati) *inassimilabile*. C'è una qualche cosa, che ha a che fare anche con l'infanzia appunto, che è inassimilabile. C'è qualche cosa che ha a che fare con l'elemento "trauma". C'è un trauma all'inizio, c'è una inassimilabilità all'inizio. All'inizio c'è un ingabbiamento *natal*. Non so se dire *originario* mette confusione. C'è un ingabbiamento. Veniamo come ingabbiati, in tanti modi. Genet viene ingabbiato in un certo modo, Flaubert viene ingabbiato in un altro modo. Sartre, viene ingabbiato in *Les Mots*, in un altro modo ancora. Viene messo dentro una realtà fatta di libri, nella biblioteca della casa che frequenta, e tutto sommato la questione di liberarsi da questo problema del "libro" è una questione che Sartre, in *Les Mots*, cita come proprio punto cardine di ciò che sta cercando di dirci. Al contrario, Flaubert – che ha questa, diciamo, parte, come l'ebete, il bambino ebete, l'ebetudine – parte come quello che tutto sommato è perdente, parte come uno scarto, dice giustamente Recalcati riprendendo Sartre. [Flaubert], diciamo così, compie una personificazione – qui faccio riferimento proprio ai due termini "costituzione" e "personificazione" – una personificazione che in definitiva è uno spostamento verso la scrittura. Ora, è curioso che abbiamo la scrittura da cui Sartre vuole liberarsi, i libri di cui vuole liberarsi, per non essere, come dire, alienato nel libro, e Paci, in quel piccolo testo che citavo all'inizio, parla di un "disoccultamento", che è una parola abbastanza tipica della fenomenologia, che lui legge nella ricostruzione sartriana. Il disoccultamento sarebbe anche, come dire, una sorta di liberazione, ma questa liberazione non è mai del tutto possibile. Una certa liberazione dal diventare libero. Dall'altra parte invece c'è una irrealizzazione nel libro da parte di Flaubert, per liberarsi di quella idiozia infantile, che però resta sempre, perché il *décalage* è *petit*, non è un passaggio. Certamente c'è una questione che è la conversione del desiderio, come insiste a dirci nel suo libro Massimo Recalcati, ma questa conversione non significa, semplicemente, cambiare e diventare un altro. Ecco, su questo può esserci una sorta d'incomprensione: si ha quasi l'idea che questo disoccultamento sia proprio un disoccultamento, cioè è un colpo di spugna su ciò che occultava, mentre giustamente – giustamente lo dico non per simpatia nei confronti di Massimo Recalcati e neanche per simpatia nei confronti, diciamo, del mondo che Recalcati ci ha comunicato in tanti suoi libri, cioè il mondo della psicoanalisi lacaniana – c'è in qualche modo il fatto che tutto sommato quel *décalage* non può essere un disoccultamento. Allora lì, davvero, la questione del soggetto si modifica. Perché, da una parte, una certa fenomenologia, che io continuo a pensare sia importante anche per Sartre, ci fa capire che questa posizione di passaggio può esistere e cioè ci si può liberare, si può andare oltre,

ci si può disoccultare, e dall'altra parte c'è il fatto che invece la questione fondamentale è l'essere messi alla prova di quello che possiamo chiamare, con un linguaggio psicanalitico, trauma, di essere messi alla prova da questa passività. E quello che possiamo fare, al massimo, è transitare da una "passività passiva" – è questo imbottigliamento – a una "passività attiva". E allora è interessante, perché non possiamo uscire da questo libro senza porci questo interrogativo sulla passività attiva e senza chiederci in che cosa consiste, per ciascuno di noi, questa passività attiva. Perché dobbiamo anche, in qualche modo, vederci, rappresentarci nel discorso sartriano, e questo credo che sia un problema del pensiero critico di oggi.

Naturalmente qualcuno si aspetta che io, fra un po', tiri fuori la questione del pensiero debole. Sì, la tiro fuori subito, effettivamente. Ve la siete aspettati giustamente, perché io penso proprio che lì dentro ci sia un qualcosa che è il non funzionamento della dialettica. D'altra parte, nella *Critique de la raison dialectique*, Sartre mette in campo quel pratico-inerte che ci fa sospettare che poi alla fine la serialità politica batta sempre la "gruppalità". Che insomma la rivoluzione sia un momento, mentre tutto sommato noi non possiamo che pensare che quel momento sia il "grande décalage". Se ho capito bene il discorso di Massimo Recalcati, la cosa che possiamo fare leggendo Sartre è quella tutto sommato di spostarci in un terreno di pensiero critico, con gli elementi del non assimilabile, della passività, gli elementi, diciamo, non scioglibili. Mi viene in mente quando Basaglia tira fuori l'enigma della soggettività. Ora mi pare che questa faccenda dell'enigma stia in piedi anche se noi leggiamo Sartre oggi. Questo ritorno a Sartre non può che riprodurre questo elemento dell'enigmaticità, più che l'elemento dello scacco, su cui ci siamo fermati con un ideologismo un po' troppo esistenzialista. Chi ha visto il libro ha capito che il capitolo quarto su Flaubert è importante, poi però capisce anche che il capitolo numero uno è decisivo, quello sulla *Nausea*. Chi ha letto il libro, capisce che sono anche importanti certi capitoli di snodo tra l'uno e il quattro, ma anche dopo. Ma l'ultimo capitolo è quello sul paradosso dell'amore – io pregherei che ci fosse un'attenzione particolare su questo ultimo capitolo – in cui viene messo in campo il problema dell'impossibilità, in fondo, dell'amore. E viene fuori la questione dell'impossibilità. C'è qualcosa dell'ordine dell'impossibile. Quindi non c'è un'idea della pratica teorica del pensiero, di vita, come può sembrare anche da una certa lettura della fenomenologia. La fenomenologia, secondo me, contiene anche altri elementi, ma ci può essere una lettura che va in quel senso lì, nel senso del disoccultamento e della ricostruzione del soggetto. Questa questione, invece, non si pone se noi leggiamo Sartre nel modo in cui ce lo fa leggere Massimo Recalcati.

Vorrei fermarmi alla fine su quella che può essere un’impressione, un po’, come dire, pregiudiziale, ma forse non solo pregiudiziale, che possiamo avere prendendo in mano questo libro e leggendolo, ma anche dopo averlo letto. Che cosa ha fatto, che cosa sta facendo l’autore di questo libro? La risposta di tipo rapido, forse pregiudiziale è troppo, quella che tutto sommato secondo me non sfugge da ciò che si deve dire, è che l’autore è un pensatore importante che ha investito molto su un autore che si chiama Jacques Lacan e che il libro ci sta dicendo: “guardate che Sartre, in fondo, può essere letto con le parole di Lacan”. Penso che sia un qualcosa che è venuto in mente a tutti. Io credo che questa cosa sia vera e falsa al tempo stesso e concludo con questo tipo di riflessione. Cioè, è vera nel senso che ci sono delle messe in contatto, a partire da Lacan che parla di Joyce, per arrivare al seminario XX che riguarda l’amore al femminile, il femminile, oppure il seminario VIII, o tutta un’altra serie di considerazioni che vengono fuori, che sono – diciamo – delle considerazioni che ci fanno fare degli “avanti e indietro”. Ma non è che l’intenzione di questo libro sia quella di una annessione del tipo: “ecco il territorio Sartre e adesso lo annettiamo al territorio Lacan”. Io non credo che questo sia il punto. Mi viene un *flash* di quegli anni lì. In un’aula Paci faceva le sue lezioni, nell’altra c’era [Cesare] Musatti che faceva le sue lezioni, e c’era un giovane, che si chiamava Franco Fergnani, che cominciava la sua carriera universitaria, e che è uno che poi si è occupato parecchio, e in modo importante, di Sartre, talmente importante, per Massimo Recalcati, che gli dedica il libro. Ma non solo si limita a dedicarglielo. Fergnani ha una posizione precisa di pensiero dentro il libro, di cui Recalcati riconosce, come dire, un certo debito. Allora, quello che voglio arrivare a concludere, con questa ipotesi, è che, in definitiva, se è vero che attraverso Lacan noi possiamo leggere in un certo modo Sartre, mi chiedo se non sia vero anche il contrario, cioè se attraverso Sartre, che è un autore di base del pensiero di Massimo Recalcati, noi possiamo a nostra volta rileggere Lacan. E comunque non è che il pensiero di Sartre venga “annesso”. Non viene affatto annesso. Viene in qualche modo unificato, messo insieme, combinato, sposato (se vogliamo dire così) con il pensiero di Lacan e ne viene fuori un arricchimento. Un arricchimento certamente del discorso di Sartre, che è diventato un discorso, diciamo così, dimenticato, di oblio, in qualche modo da “cane morto”, come dicevo all’inizio. Qui i modi vanno insieme e il modo di pensare è un modo di pensare che può essere utile a tutti, perché in fondo gli strumenti di pensiero in circolazione oggi non sono poi granché.

## Gabriella Farina

### *Esistenza, infanzia e desiderio*

Il libro di Massimo Recalcati è un libro di estremo interesse, complesso, e per me, sartriana da una vita, di grande commozione. Recalcati tende a enucleare un legame sotteso tra la filosofia di Sartre e la psicoanalisi lacaniana, fino a giungere alla sconcertante affermazione che oggi, alla psicoanalisi, sarebbe molto utile non dimenticare la lezione sartriana. Io aggiungerei che oggi anche la filosofia avrebbe bisogno di un ritorno a Sartre.

L'affermazione di Recalcati suscita molti interrogativi e uno fra tutti, richiestomi anche da amici sartriani durante la mia prima presentazione del libro: perché la psicoanalisi ha bisogno della filosofia di Sartre, come scrive Massimo [Recalcati]? In linea generale, penso d'aver capito che l'auspicio di Recalcati sia quello di rivendicare l'irriducibilità della soggettività umana, che il filosofo francese ha sempre difeso di fronte all'attuale trionfo scientificista della valutazione quantitativa, delle neuroscienze, del paradigma cognitivo-comportamentale, nonché della forza anti-storica e impersonale della pulsione. Ora, questo legame tra filosofia e psicoanalisi, secondo me, è molto ben espresso dalle tre parole del sottotitolo – esistenza, infanzia e desiderio – che costituiscono, in un certo senso, i cardini di entrambe le discipline.

Mi soffermo prima di tutto sulla parola infanzia. Ineludibile, anche nella psicoanalisi di Freud, ma che Sartre rivede e trasforma quando parla, come sottolinea Recalcati, di infanzia come futuro. Cosa significa? È noto come per Freud l'infanzia determini in modo irrevocabile tutta la vita dell'esistenza. Dall'infanzia, da ciò che essa ha segnato, dai traumi che ha messo in campo, non si può fuggire. Tutta la nostra vita, per Freud, guarda al passato. Quello che manca a Freud è la dimensione del futuro. Sartre si presenta (e qui mi richiamo anch'io a *Le parole*, quella bellissima autobiografia di Sartre) come viaggiatore senza biglietto e senza meta. Senza padre, padre che non ha mai conosciuto. La madre si è risposata, ha lasciato Parigi per trasferirsi in una città di provincia, e questo secondo matrimonio ha spezzato il legame strettissimo tra madre e figlio. Una madre che per Sartre è sempre stata più amica che madre. Quale sarebbe stato il destino di Sartre? Sartre comincia a interrogarsi su questo punto e comincia a delineare l'idea di una possibile psicoanalisi esistenziale, che troviamo già ne *L'essere e il nulla* e che Sartre poi sperimenta nelle sue splendide biografie dedicate a Baudelaire, a Genet e a Flaubert. Quest'ultima, la monumentale opera, lo ha accompagnato fino alla fine della sua vita. Opera che ha entusiasmato

Recalcati, a cui ha dedicato, oltre a vari scritti, un lungo articolo nel libro che stiamo presentando.

Recalcati coglie benissimo l'intuizione di Sartre riguardante il piccolo scarto; il *petit décalage* tra la determinazione del passato e la possibilità di poter fuoriuscire, sebbene di poco, da quella determinazione: non a caso, *petit décalage*. E ciò spiegherebbe perché un idiota, un ebete, sia potuto diventare un genio. Come giustamente sottolinea Recalcati, «solo la Bellezza, il Bello, la Forma, l'immaginario, possono salvare l'esistenza dal reale brutto e informe che l'acerchia e l'affligge»<sup>4</sup>. Solo la fuga nella malattia, la risposta psicosomatica del corpo, consente a Flaubert di dire no al padre e al tempo stesso di non abbandonare il suo desiderio di diventare scrittore (sapendo benissimo che il padre avrebbe voluto, per lui, un altro tipo di carriera). L'insufficienza di Flaubert non è semplicemente cognitiva, non è mentale, ma è un'insufficienza d'essere, o, meglio, l'insufficienza è il suo modo d'essere. Scrivere significa, per Flaubert, scegliere l'irreale, e in questo senso egli è l'immaginario. Quando la vita non offre altri sbocchi per sfuggire alla propria situazione, non rimane che fuggire nell'irreale, nell'immaginario, nel diventare scrittore. A Flaubert questo è riuscito, ma tanti esseri umani non hanno questa possibilità e questa apertura alla genialità e rimangono sopraffatti, molto spesso, da una realtà crudele. Per Flaubert, invece, scrivere è il suo modo di uscire dal mondo che odia, per negare il reale che lo assilla. Il problema etico, che Recalcati individua molto bene, è quello del rapporto tra determinismo e libertà, o, più precisamente, tra destino e soggettivazione, tra costituzione e personalizzazione.

Sartre si avvicina a Lacan, terreno su cui Recalcati si muove con maestria, e che cosa lo interessa di Lacan? Direi, fondamentalmente, di Lacan interessa soprattutto, la demolizione di ogni concezione sostanzialistica, spiritualistica, cognitivistica della soggettività. L'inconscio lacaniano si colloca, agli occhi di Sartre, come sovversione di ogni interiorità cosiddetta psichica, come un al di fuori, cioè non il discorso dell'Io, ma il discorso dell'Altro, ovvero come ciò che sospende ogni concezione chiusa, monadica, solipsistica della soggettività, inscrivendola in un campo che la eccede da sempre. L'inconscio di Lacan appare a Sartre come alternativo a quello freudiano, che lui ha ampiamente criticato. Quello freudiano era troppo vincolato a una logica meccanicistica, che contrasta con il carattere irriducibile della libertà umana. L'inconscio non è il destino come già-scritto: Sartre e Lacan intendono disgiungere l'inconscio da ogni causalità deter-

---

<sup>4</sup> M. RECALCATI, *Ritorno a Jean-Paul Sartre. Esistenza, infanzia e desiderio*, Einaudi, Torino 2021, p. 155.

ministica, da ogni passività di fronte a ciò che è avvenuto nell'infanzia nel passato, anche se attraverso un *petit décalage*, un piccolo scarto.

Questa era la prima parola che ho messo in luce dal sottotitolo posto al testo di Massimo Recalcati. Non mi soffermerò molto sulla seconda parola del sottotitolo, ovvero esistenza. Troppo noto è lo slogan di Sartre “l'esistenza precede l'essenza”, nel senso che ogni essere umano non ha nessuna natura costituita, l'uomo è ciò che si fa e questo farsi dura tutta la vita, solo la morte pone fine a tutto. È anche vero che dopo la *Critica della Ragione dialettica*, nel periodo più maturo del suo pensiero, Sartre riformula questa tesi che non prevede più l'esistenza come prioritaria.

Ciò che suscita, credo, l'interesse di Recalcati, è proprio questo modo di delineare la singola esistenza umana, che ogni giorno deve fare i conti con i propri insuccessi, speranze, paure angosce, sconfitte e vittorie, che scandiscono la vita di chi deve sempre inventarsi e compiere scelte al buio. Ogni esistenza ha la sua storia, ciò che Recalcati, quale eccellente psicanalista, sa molto bene. Esistenza che non può essere sottoposta a metodi quantitativi, ad algoritmi, a leggi universali. Ogni voce chiede di essere ascoltata, poiché ciascuno ha un suo modo di affrontare difficoltà, paure, errori compiuti, e per i quali chiede aiuto per poter, non dico, superarli, ma almeno poter convivere con essi. E ciò che Sartre ha insegnato a tutti noi è di rileggere il nostro passato a partire dal nostro procedere verso l'avvenire. È sempre l'avvenire che ci consente di dare forme diverse al nostro passato. È qui che si gioca il destino del soggetto e la sua libertà di riuscire a fare qualcosa di ciò che altri hanno già fatto di lui. È il grande tema dell'eredità, alla quale Recalcati si è a lungo dedicato negli ultimi anni. L'ereditare non come acquisizione passiva, ma come movimento aperto sull'avvenire, come impegno a riscrivere le tracce già scritte nel nostro passato. Si tratta di dare significato al proprio desiderio, senza ricorrere all'ideale di una riconciliazione, che è impossibile, senza credere di aver diritto di esistere, senza rifiutare la propria condizione di solitudine e di mancanza di fondamento.

L'ultimo termine, a cui accennerò brevemente per non prendere troppo spazio, è quello del desiderio. E qui entrano in gioco sia Sartre che Lacan. Sartre, fin da *L'essere e il nulla*, parla di desiderio d'essere, un desiderio che non potrà mai essere realizzato, pena la morte del desiderio. Qui, alla base di tutti questi discorsi, ci sono senz'altro l'insegnamento e le lezioni di Kojève sulla *Fenomenologia* di Hegel, alle cui lezioni assistettero sia Lacan, sia Sartre, anche se Sartre non direttamente di persona. Non a caso Kojève parla di desiderio di desiderio, cioè un desiderio che si alimenta di se stesso e che non trova mai un oggetto atto a realizzarlo. Vani sono i tentativi di sfuggire a questa figura altamente significante. E qui c'è tutta una serie

di espressioni, di momenti che Sartre ricorda. È molto facile cadere nella malafede, sempre in agguato quando qualcuno, per sfuggire alla catena dei desideri, sceglie di farsi oggetto, cosa tra le cose, come il cameriere, di cui parla Sartre ne *L'essere e il nulla*. Il cameriere, che identifica la sua esistenza nel ruolo che svolge e, così facendo, sopprime e annienta il suo essere anche trascendenza e libertà, che gli procurano sofferenza, che lo condannano a scegliere sempre. Ma questo comportamento, per Sartre, è in malafede. È rinuncia a essere quello che realmente siamo, necessitati da forze esterne, dagli eventi, dal nostro passato, ma anche liberi di poter scegliere, seppur in piccolissima misura, o comunque di modificare, attraverso un piccolo scarto, la vita che vogliamo vivere. E neanche l'amore, (un bellissimo capitolo, quello dedicato da Recalcati all'amore), neanche l'amore, che pure è il sentimento più nobile, può offrire una qualche salvezza. Recalcati, nel suo libro, scrive «l'amore è una salvezza impossibile perché la domanda stessa che la sostiene è impossibile da soddisfare in quanto domanda di unificazione, di negazione della separazione, di integrazione e legittimazione dell'esistenza, di riscatto della sua faticità irridimibile»<sup>5</sup>. Attraverso l'amore, che cosa si chiede all'altro? Si chiede di colmare la propria mancanza, di perseguire l'ideale del proprio completamento. E qui, accanto a questa immagine dell'amore, Sartre parla poi delle figure meno nobili di questi sentimenti, quali il sadismo, l'odio, il masochismo. E in tutte queste figure, il gioco che si apre tra il soggetto e l'altro comporta sempre il tentativo di liberarsi dall'afflizione della propria mancanza, ma è un gioco fallimentare. Nel discorso amoroso, l'amante non vuole semplicemente scomparire nella fusione indistinta con l'amato, non intende negare né la propria soggettività, né quella dell'altro. L'amante non desidera possedere l'amato come una cosa. Il desiderio dell'amante è desiderio della libertà dell'altro. È da qui la sua impossibilità. Ma la domanda d'amore appare nel suo fondo irrealizzabile, perché l'alterità dell'altro si sottrae sempre a ogni tentativo di presa. Si è inclini a pensare che grazie all'amore l'esistenza possa trovare la sua giustificazione d'esistere – tema ricorrente nelle biografie di Sartre su Baudelaire, Flaubert e Genet che ruotano intorno, soprattutto, alla centralità dell'amore materno, ma che si rivela negativa. In Flaubert, l'assenza del sì materno, che dovrebbe strappare il soggetto dalla sua faticità, tende a far precipitare l'esistenza nell'insignificanza, nella sua più bruta faticità. Da qui il carattere paradossale della gioia dell'amore. Per Sartre l'amore, in tutte le sue forme, ruota intorno alla categoria dell'impossibile: impossibilità di possedere il desiderio dell'altro senza annullarne la libertà;

---

<sup>5</sup> Ivi, p. 211.

impossibilità del desiderio sessuale di incarnare la coscienza nel suo corpo; impossibilità che il segno d'amore dell'altro salvi effettivamente la mia soggettività dalla sua fatticità irrimediabile. Tra questi scogli, la domanda d'amore rivela a Sartre il suo carattere profondamente umano e, al tempo stesso, il suo scacco fatale.

A questo punto, però, una domanda, o un chiarimento, lo chiedo a Massimo Recalcati. Anche io mi sono soffermata a lungo sul primo capitolo, quello dedicato a *La nausea*. All'interno di questo capitolo, a pagina 18, ho trovato un paragrafo, che ha questo titolo (che mi ha molto colpito e mi ha dato da pensare, tutt'ora ci sto pensando e per questo chiedo chiarimenti a Massimo, cioè): "La Nausea non è l'angoscia", prendendo come punti di riferimento il Sartre de *L'essere e il nulla*, Kierkegaard e Heidegger. In quest'ottica, l'angoscia viene vista come in stretto rapporto con il campo aperto delle possibilità – le infinite possibilità generano angoscia –, con la libertà come fondamento infondato dell'esistenza. Anche per Heidegger questa libertà dell'uomo genera angoscia. Al converso la Nausea è il rapporto con il reale impossibile. Essa appare come un'esperienza di sprofondamento, di immersione, un segnale di intrappolamento nella immanenza assoluta. Cioè la Nausea sorge dall'urto sconcertante con la pura contingenza dell'esistenza e l'esistenza è un *c'è* che non può essere spiegato. Un'inerzia che non può né essere compresa, né riscattata simbolicamente, né dalla filosofia, né dalla scienza, né dal senso comune. Non a caso Sartre avrebbe voluto intitolare il suo romanzo *Melancholia*, poi Gallimard non gliel'ha accettato e hanno ripiegato su *La nausea*. Però il concetto a cui Sartre pensava era la malinconia. Per il melanconico nulla ha senso e tutto è lo stesso non senso. E qui Recalcati appunto chiama in causa Lacan. Egli pensa che ciò che fa sorgere l'angoscia è l'irruzione di un eccesso, di un troppo pieno. Cioè l'angoscia sorge dall'impossibilità assoluta della libertà. Qui nascono le mie incomprensioni, perché viene affermato che l'angoscia somiglia alla nausea sartriana, perché in entrambe predomina un sentimento di intrappolamento dal quale non si può evadere. Ora, tenendo presente il significato etimologico della parola angoscia, essa rivela uno stato di estraniamento, di vuoto, di assenza di certezza, che io vedo tanto nell'angoscia, come vertigine della libertà, tanto da quella considerata come impossibilità assoluta della libertà. Gli effetti di tutto ciò non mi sembrano così diversi e contrapposti. Cioè, in un certo senso, l'eccesso assoluto e la mancanza assoluta, secondo me, finiscono per apparire equivalenti, anche se con segno rovesciato. La domanda (allora) che rivolgo a Recalcati è questa: allora la nausea ha in qualche modo a che fare con l'angoscia?

Per concludere io devo rivolgere assolutamente un plauso e un ringraziamento a Massimo Recalcati, che in un momento particolarmente difficile delle nostre vite, oscillanti tra sfiducia, paure, incertezze, incognite, a volte passiva rassegnazione, lancia il suo appello a un ritorno a Sartre, a rileggere i suoi testi, articoli, dichiarazioni, ad ascoltare la sua voce e la sua passione per l'essere umano, seppure, come scrive Sartre, una passione inutile. In mezzo a errori, scelte al buio, sconfitte, temporanee piccole vittorie, ogni essere umano ha sempre la possibilità di apportare piccole deviazioni al corso della sua vita, che naviga tra paradossi e contraddizioni. Sartre ha insegnato all'uomo il suo essere sempre una mancanza, un essere incompiuto. Ogni desiderio di colmare la propria mancanza è irrealizzabile. L'uomo è il suo farsi. Nessuna predestinazione, nessuna natura umana può soccorrerlo. Egli può solo inventare ogni giorno la sua vita, tra mille difficoltà e ostacoli. Il ritorno a Sartre è un tentativo di rimettere al centro l'esistenza umana nella sua singolarità, in un gioco assai complesso tra necessità – le cose che non si possono cambiare – e libertà – quale valore ineludibile, anche se molto limitato e contrastato di ogni essere umano.

Maria Russo

*Etica, costituzione, soggettivazione*

Anzitutto, anche io ringrazio Massimo Recalcati per averci dato questa bella occasione di tornare a pensare con Sartre, forse una delle vittime più emblematiche delle mode filosofiche. Una questione che ho trovato cruciale in questo testo è la domanda su *come dobbiamo ripensare una libertà che non escluda il destino*. Qui è davvero molto accurata la ricostruzione che ci viene presentata del legame tra invenzione e ripetizione, dalla svolta del *Genet* fino al *Flaubert* passando per la *Critica della ragione dialettica*, con incursioni molto appropriate nei seminari di Lacan.

Ragionando sul rapporto tra libertà e destino, mi sono chiesta se sia possibile porre come terzo polo di dialogo per affrontare questo intreccio lo psichiatra svizzero Ludwig Binswanger, anche lui fondatore di una sorta di psicoanalisi esistenziale, che lui chiama *Daseinanalyse*, o antropoanalisi, anche lui influenzato da Heidegger (ma anche da Minkowski). Anche qui siamo di fronte a una psicoanalisi che non considera l'altro come il prodotto patologico di un trauma originario rispetto al quale si può condurre un'investigazione eziologica il più possibile scientifica; anche qui

l'altro viene anzitutto considerato come esistenza e come libertà. Non a caso, anche Binswanger critica Freud per una sorta di deriva riduzionistica secondo la quale l'uomo può essere ricondotto a una pulsionalità naturale (Binswanger dice proprio che in Freud «le possibilità costitutive per essenza dell'umano esistere si trasformano in processi genetici di sviluppo»<sup>6</sup>). Ma se l'altro, in questo caso il paziente, è invece soprattutto libertà, significa che non ci sono anormalità da disciplinare. In questo senso, bisogna anche ripensare che cosa significhi guarire grazie alla psicoanalisi. Di certo, la guarigione non corrisponde a una re-integrazione sociale o a una ritrovata presunta normalità psichica – proprio come sostiene Lacan nel seminario dedicato all'etica della psicoanalisi.

E qui lo scandalo, la provocazione che ci lancia Binswanger, che forse radicalizza il discorso sartriano: anche il suicidio di un paziente può essere interpretato e rispettato come atto libero? Questo è quello che succede alla sua più celebre paziente, Ellen West. Poiché la *Daseinanalyse* interpreta le azioni e i pensieri del paziente come manifestazioni del suo progetto esistenziale, perfino il suicidio può essere letto come una libera scelta. Sostituendo al modello pulsionale dello psichico quello intenzionale, Binswanger ci presenta la schizofrenia di Ellen West (compreso questo tragico esito finale) come una precisa modalità di esperire il mondo e l'altro, principalmente nella modalità ontologica della rottura (qui la rottura è il corrispettivo dello scarto in Flaubert o della perdita di senso in Baudelaire). E arriva a dire (credo che questa sia una citazione molto esplicativa):

l'antropoanalisi non può fermarsi al giudizio psicologico. Questi giudizi ricorrono ai motivi come al fondamento esplicativo ultimo, mentre per l'antropoanalisi anche i motivi costituiscono degli ulteriori problemi. Resta un problema come sia da intendere il fatto che tali motivi abbiano potuto divenire efficaci; in altri termini, in quale misura abbiano potuto divenire dei motivi. Considerato alla luce dell'antropoanalisi, il suicidio di Ellen West si configura tanto come un atto dell'arbitrio quanto come un evento necessario. Entrambe le asserzioni si fondano sul fatto che la presenza, nel caso di Ellen West, era divenuta matura per la sua morte, in altri termini, che la morte, questa morte, costituiva il necessario adempimento del senso della vita proprio di questa presenza<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> L. BINSWANGER, *Der Fall Ellen West in Schizophrenie*, Neske, Pfullingen 1957 (tr. it. a cura di S. Mistura, *Il caso Ellen West*, Einaudi, Torino 2001, p. 123).

<sup>7</sup> Ivi, p. 93.

È chiaro che qui siamo agli antipodi della concezione paternalistica e potremmo dire ortopedica della psicoanalisi, che pure Lacan critica con vigore. Addirittura, Binswanger arriva a citare una paziente di Charcot, Nadia, che ha sintomi analoghi a quelli di Ellen, ma lei non si suicida; eppure, per Binswanger Nadia è clinicamente più grave di Ellen. E incalza: «noi non dobbiamo né approvare né disapprovare il suicidio di Ellen West, né trivializzarlo con spiegazioni di tipo medico o psicoanalitico, né drammatizzarlo giudicandolo alla luce di principi etici o religiosi»<sup>8</sup>. Quindi, oltre alla curiosità su una possibile lettura di Binswanger da parte di Lacan, la prima questione che vorrei porre è come si può ripensare il concetto di cura e di guarigione alla luce di questo complesso intreccio tra libertà e destino.

La seconda questione riguarda un'altra interessante intuizione che emerge da questo testo, e cioè il legame tra psicoanalisi ed etica. Io credo che si possa arrivare a dire che in Sartre la psicoanalisi esistenziale sia la vera e propria porta d'ingresso per la morale, la sola porta aperta rispetto al suo inferno relazionale. Al punto che non si deve solamente parlare di etica della psicoanalisi (come anche fa Lacan) ma di un'etica *nella* psicoanalisi, cioè di un'etica che può solamente seguire alla psicoanalisi. Infatti, la psicoanalisi esistenziale di Sartre ha proprio un compito etico, cioè quello di smascherare i mille volti della malafede per entrare in contatto con il proprio progetto esistenziale autentico, quello che precede le corruzioni della coscienza riflessa. Lei scrive a p. 202: «cosa potrebbe essere un desiderio liberato dalla pulsione di perdita e dal miraggio di essere Dio?», ossia «cosa potrebbe essere un desiderio che non è in malafede?»<sup>9</sup>. Questa è proprio la domanda della psicoanalisi esistenziale. Per andare oltre alla malafede e alle corruzioni dell'Ego e per arrivare alla consapevolezza e all'accettazione della propria condizione esistenziale (che è poi il ruolo dell'autenticità ne *L'essere e il nulla*), devo saper guardare me stesso e l'altro senza queste “incrostazioni”. In fondo, la psicoanalisi esistenziale consiste proprio in questo sforzo di guardare l'altro e me stesso senza alcuna riduzione a oggetto, a carattere, a complessi (tanto che perfino il complesso di inferiorità diventa un progetto di inferiorità). Ed è solo riconoscendo l'altro come soggetto (cioè, riconoscendo *davvero* il suo progetto esistenziale), che posso arrivare alle modalità relazionali autentiche di cura descritte nei *Quaderni per una morale* (si pensi alle figure dell'appello e dell'aiuto, o al valore della generosità, che sarebbe quello più vicino alla libertà nella sua massima espressione, nel quadro della gerarchia assiologica che Sartre ci

---

<sup>8</sup> Ivi, p. 90.

<sup>9</sup> RECALCATI, *Ritorno a Jean-Paul Sartre*, cit., p. 202.

presenta anche se solo in forma di appunti). Quindi, la seconda questione è cosa ne pensa di questa lettura secondo la quale solo passando per la psicoanalisi si può arrivare all'etica (almeno, in Sartre).

Infine, l'ultimo tema riguarda proprio la possibilità etica di convertire questo desiderio di diventare come Dio, desiderio che sembra essere originario. Qui nel testo si mette giustamente in luce la possibile contraddizione di Sartre, che farebbe vacillare l'intera architettura della sua concezione assoluta di libertà e responsabilità. Cioè: se siamo assolutamente liberi perché dietro a ogni nostra azione si nasconderebbe questo desiderio di essere in-sé-per-sé, di trovare una sintesi tra essenza ed esistenza quando il dualismo ontologico rende questa esigenza di fondamento impossibile da soddisfare? Io qui direi che *L'essere e il nulla* è sostanzialmente una fenomenologia della coscienza *in malafede* (per cui il celebre verdetto “l'uomo è una passione inutile” potrebbe riguardare la coscienza prima della sua possibile conversione). Certo, la malafede è ovunque, Sartre non risparmia niente e nessuno, ma ci dice anche che non è la nostra unica possibilità (o dove starebbe, appunto, la libertà?). Accogliendo l'angoscia si può uscire dai travestimenti della malafede, che ci fa indossare tanto gli abiti del cameriere quanto quelli più impegnativi di Dio. E allora, cosa possiamo dire di questo possibile desiderio convertito? Anzitutto, che esso implica una rinuncia. Una rinuncia all'ideale della totalità totalizzata, a diventare Dio e colmare la mancanza d'essere propria della costituzione diasporica del per-sé che è sempre mancanza a sé, ma anche rinuncia al proprio Ego. E, altro termine religioso che stavolta però non usa Sartre, attraverso questa rinuncia anche la stessa contingenza si trasfigura: non più l'assurda gettatezza della *Nausea* di Antoine Roquentin, ma addirittura la gioia della *bonne chance*: si può anche provare gioia per il fatto che, mancando di un fondamento necessario, potevo benissimo non essere e invece sono. In questo senso, le pagine dei *Quaderni* dedicate alla gioia e alla quasi-creazione non sembrano nemmeno scritte dallo stesso autore de *L'essere e il nulla* (e per molti versi riecheggiano alcune pagine di un'opera che invece venne pubblicata in quegli anni da Simone de Beauvoir, e cioè *Per una morale dell'ambiguità*).

Il desiderio convertito è un desiderio *corretto*, nel senso che è stata corretta la malafede che emerge a livello della coscienza riflessa. Questo porta a un nuovo modo di relazionarmi con me stesso (attraverso l'accettazione dell'esistenza in divenire senza alcun fondamento), con l'altro (che non è più necessariamente un avversario/nemico/sguardo alienante), e con il mondo (al posto della nausea la gioia, al posto della bruta fatticità una gratuità benigna).

Ma se c'è un desiderio corretto, si può allora parlare di una *legge* di esercizio di questo desiderio, affinché possa essere libero dalla malafede, affinché non ricada nel destino del desiderio d'essere? Una legge che vada nella direzione non tanto di una liberazione del desiderio per come l'hanno intesa Deleuze e Guattari nell'*Anti-Edipo*, o leggendo in un certo modo Marcuse, ma quasi in un'ottica kantiana: come posso convertire il mio desiderio affinché non si travesta, non si riduca, non si alieni, affinché sia un desiderio libero, non legato necessariamente a quella pulsione di perdita che è il desiderio d'essere? Ci può essere una legge che dica al mio desiderio come agire? Cosa significa, e qui mi sembra ancora più interessante riprendere Lacan, agire in conformità col proprio desiderio, quello rispetto al quale non si dovrebbe cedere pena tradire se stessi?

Se il desiderio di diventare Dio non è obbligatorio, possiamo salvare la nostra libertà. E distinguere tra una libertà in malafede (quella che appunto desidera la sintesi impossibile di in-sé-per-sé) e una libertà dopo la riflessione pura e dopo la conversione. Questa tensione c'è tanto nel primo esistenzialismo quanto in quello che prova a conciliarsi con Marx (stando però lontano da Engels e da Lukács) e con Freud. C'è sempre la tensione tra libertà e destino, anche se negli anni Sessanta non c'è più Dio, ma la storia. Se siamo condannati a essere liberi, è però vero che nella storia questa libertà *di fatto* si è data in catene (si pensi all'operaio, al colonizzato, alla donna, ma in fondo anche al padrone – tutti vittime in un certo qual modo di una penuria strutturale e ineliminabile).

Questa tensione rimanda anche all'interpretazione della libertà come ripresa di un qualcosa che c'è già prima di me, che è tanto il rapporto tra *praxis* e pratico-inerte quanto quello con l'infanzia. Tuttavia, a livello della *Critica* non abbiamo più due dimensioni che si oppongono come nel caso del per-sé e dell'in-sé – e credo sia questo uno dei cambiamenti più radicali tra *L'essere e il nulla* e la *Critica*, cioè il superamento di quel dualismo ontologico di derivazione cartesiana che manteneva al sicuro il mondo della realtà umana da quello della passività delle cose e della natura. Come perfettamente ricostruito in questo testo, Sartre prende sul serio il ruolo dell'infanzia e dell'oppressione per spiegare perché ci sono di fatto, nella storia, soggetti che non riescono a esprimere la loro libertà. La fatticità e la contingenza erano fortemente presenti anche nel primo esistenzialismo sartriano (come si sostiene nel primo capitolo, a partire dalla *Nausea*), ma a questo livello non si parla più di coefficiente di avversità – anzi, si arriva a dire che talvolta è come se la storia condannasse in anticipo. Alla fine, rimane l'idea che ci sia una scelta originale di sé, ma questa scelta viene compiuta a partire dall'altro. Tutto questo, come evidente anche

nella fiera opposizione della figura di Kierkegaard a quella di Hegel, senza che vi sia alcun riduzionismo storico: come Sartre dice in *Questioni di metodo*, Valéry è un piccolo borghese ma non tutti i piccolo borghesi sono Valéry. La storia è intelligibile (come si chiede nel secondo tomo incompiuto della *Critica*) senza che vi sia alcun determinismo, perché la storia resta fatta dagli uomini e non da uno spirito assoluto interno alla storia stessa, resta una totalità detotalizzata, in perenne emorragia, non diventa mai la totalità totalizzata che culmina in un'autorealizzazione compiuta. Un esempio su tutti, nei *Quaderni per una morale*, Sartre sostiene che la schiavitù non può essere interpretata come il prodotto dei rapporti di produzione di una determinata società, ma come, anzitutto, il risultato di una scelta dell'uomo sull'uomo.

Quindi, siamo condannati a essere liberi, ma di fatto non lo siamo. Desideriamo tutti un fondamento, agiamo in malafede, riduciamo l'altro a oggetto, esercitando violenza e oppressione. Si pensi all'impegno di Sartre nelle lotte per l'emancipazione degli oppressi di tutto il mondo: come si può dire che la libertà va conquistata se è già il presupposto di ogni nostra azione? Come si può conquistare qualcosa che si ha già? Dal mio punto di vista, solamente ammettendo che la libertà oppressa o opprimente, cioè esercitata nelle modalità relazionali infernali descritte in *Porta chiusa* o denunciate nella prefazione al testo di Fanon, è una libertà che si contraddice, che si comprime, che si riduce. E quando avviene questo? Quando la libertà nega se stessa o nega la libertà dell'altro. Questo non significa cadere in una visione sostanzialistica della libertà, ma prendere sul serio quanto Sartre enunciava ne *L'esistenzialismo è un umanismo* – senza però argomentarlo, almeno in quell'occasione: «scegliendomi io scelgo l'uomo [...]. L'uomo che assume un impegno è consapevole di essere non soltanto colui che sceglie di essere ma anche un legislatore che sceglie, nello stesso tempo, e per sé e per l'intera umanità»<sup>10</sup>.

Prima ho scomodato Kant perché lo evoca anche Sartre: L’“agisci soltanto secondo quella massima che, al tempo stesso, puoi volere che divenga una legge universale” si può forse tradurre nell’idea che bisogna “agire soltanto in modo da promuovere, al tempo stesso, la tua e l’altrui libertà”? L’“agisci in modo da trattare l’umanità, sia nella tua persona sia in quella di ogni altro, sempre anche come fine e mai semplicemente come mezzo” non è l’idea che bisogna agire in modo da trattare l’altro senza farsi ridurre a oggetto ma senza nemmeno ridurre l’altro a oggetto, rompendo il circolo

---

<sup>10</sup> J.-P. SARTRE, *L'existenzialisme est un humanisme*, Nigel, Parigi 1946 (tr. it. a cura di G. Mursia Re, *L'esistenzialismo è un umanismo*, Mursia, Milano 1964, p. 33).

viziose tra sadismo e masochismo, che sembra impedire anche la stessa possibilità dell'amore e, più in generale, del riconoscimento autentico? Non a caso, alla dialettica conflittuale degli sguardi di matrice hegeliana, nei *Quaderni per una morale* Sartre sostituisce la possibilità di vedere la nuca disarmata dell'altro. L'altro lo possiamo vedere di spalle. Ecco che l'altro può essere riconosciuto non come un competitore demoniaco (il contro-uomo che torna anche nella *Critica*), ma come un'altra libertà in difficoltà, proprio come me.

Qui, la domanda finale: secondo lei, può andare in questa direzione lo sviluppo di un'etica esistenzialista, anche se Sartre non l'ha mai terminata durante la sua esistenza, ma fino all'ultimo ha rimandato a un'opera che avrebbe scritto poi (si pensi anche al destino di *Pouvoir et liberté* nell'ultima promessa del 1980)? Nonostante la nota allergia di Sartre per l'orizzonte deontologico, un'etica esistenzialista può svilupparsi, kantianamente, nella direzione di una legge del desiderio libero?

Massimo Recalcati

*Sartre e l'enigma della soggettività*

Intanto ringrazio Gabriella Farina per l'organizzazione di questa serata e le persone che sono intervenute, che mi onorano con la loro presenza e con la dedizione con la quale hanno letto questo testo. È un vero piacere per me confrontarmi con loro. Allora, io non ho la pretesa di rispondere a tutte le domande che mi sono state fatte. Ho segnato qualche punto, per cui reagirò ai vostri interventi, ovviamente trascurando necessariamente alcune cose. Vorrei partire dall'osservazione che faceva Pier Aldo Rovatti, che mi pare molto corretta, nel senso che riflette veramente la mia intenzione di fondo nello scrivere questo libro. Io non sono uno storico della filosofia. Fossi stato uno storico della filosofia avrei impostato questo libro secondo un criterio genealogico e avrei mostrato come, per esempio, a partire da una certa nozione di libertà, quella che istituisce il canone più classico dell'esistenzialismo, riassunta nelle formule che Gabriella evocava ("l'esistenza precede l'essenza", "l'uomo è ciò che fa di se stesso"), sarei poi arrivato a mostrare, attraverso *Questioni di metodo*, la *Critique* e *L'idiota*, che in fondo c'è in gioco una complessiva ridefinizione della libertà che implica la recezione della lezione freudiana, da una parte, e del materialismo storico, dall'altra. Ma questo non è il mio mestiere. Il mio mestiere

è quello dello psicoanalista che si interessa anche di filosofia. Infatti, cosa insegnava la psicoanalisi nella lettura di un testo? Insegnava che noi leggiamo sempre a partire da un taglio, cioè a partire da una interpretazione. Allora, il mio taglio è consistito nello scegliere come punto prospettico, per leggere tutto Sartre, *L'idiota della famiglia*. *L'idiota della famiglia* è, diciamo, il punto focale attraverso cui riordino retroattivamente, *après coup*, i passaggi fondamentali del discorso sartriano. Dunque, da questo punto di vista c'è sempre in questione un'opzione soggettiva, una scelta.

Qual è, dunque, il cuore vivo del pensiero di Sartre? Dove si trova? In quale opera si incarna maggiormente? È a partire dall'opzione che riconosce quest'opera ne *L'idiota della famiglia* che ho organizzato la mia lettura di Sartre, che dunque non è una lettura storico-genealogica ma si produce, appunto, a partire da un taglio, da una opzione soggettiva determinata. Ma perché questa opzione? Perché ripartire da *L'idiota della famiglia* per ripensare Sartre? Lo diceva a suo modo molto bene Pier Aldo Rovatti, perché lì, in primo piano, c'è un'idea della soggettività che include – usiamo pure il termine che lui ha evocato e che ha un'origine husseriana, ma che è anche molto presente in Freud, la dimensione della *passività*. Non è possibile pensare alla soggettività se non attraverso le sue “sintesi passive”, per ricorrere sempre a una nota categorizzazione husseriana. Tutto il tema della *constitution*, del condizionamento, dell’”insabbiamento” originario dell'esistenza, ha a che fare fondamentalmente con questa costituzione intenzionata della soggettività. Prima di essere intenzionale, la soggettività è, infatti, sempre intenzionata dall'Altro. Questo per me è il punto, se volete, di massima prossimità con la psicoanalisi, soprattutto nella sua versione lacaniana. È, insomma, il punto da cui rileggo Sartre. Esiste una deposizione necessaria all'origine, una deposizione traumatica dell'intenzionalità fenomenologica, a partire dalla quale la soggettività appare al mondo come fatta, costituita, intenzionata, appunto, dall'Altro. Per essere più radicali è quella precedenza della dimensione dell'oggetto rispetto a quella del soggetto che sia Sartre che Lacan hanno sottolineato. Essere oggetto, essere trauma, essere, diciamo, “ladro prima ancora di nascere”, in riferimento alla biografia dedicata a Genet. È, infatti, questa (“ladro prima ancora di nascere”) una formula che Pier Aldo Rovatti utilizza nella sua intensa introduzione alla prima edizione del [Saint] *Genet*. Genet, scrive, è ladro prima di nascere. Chiaramente è una formula iperbolica ma capace di introdurci a un altro modo di pensare la soggettività rispetto a quello della ragione filosofica tradizionale. È un fecondo punto di incrocio con Lacan: il soggetto, prima di essere coscienza intenzionale, coscienza di, è innanzitutto “assoggetto” (*assujet*). La soggettivazione stessa è un processo che suppone

sempre il marchio dell’Altro – dell’eterodeterminazione – che nel caso di Genet è quello dell’”essere ladro”, un marchio che, appunto, precede l’istituzione della soggettività. L’istituzione della soggettività non può che supporre l’essere istituita dall’Altro come oggetto o come assoggetto, o come assoggettato, appunto, al discorso dell’Altro. Ne *L’idiota della famiglia* è il tempo primario della “costituzione”. Di qui l’indebolimento del concetto di libertà. In Sartre abbiamo, come è noto, un profondo ripensamento del concetto di libertà che si inaugura proprio con il suo *Saint Genet* e con *Questioni di metodo*. Prediamo, per esempio, come ne *Le parole*, egli ricostruisce la sua prima versione della libertà, quella presente ne *L’essere e il nulla*. Qui Sartre è molto severo, mi permettere di dire, fin troppo severo, con se stesso. Ne *Le parole* scrive chiaramente che ne *L’essere e il nulla* aveva pensato alla libertà, lo cito, “come una freccia scoccata a comando, la soggettività come un motoscafo che salta sulle onde, che decolla”<sup>11</sup>. Sono queste delle rappresentazioni della libertà come trascendenza, come forza che non conosce ostacoli poiché significa ogni volta l’ostacolo come qualcosa destinato a essere oltrepassato. Ecco, questa rappresentazione della libertà come pura trascendenza decade necessariamente nella misura in cui viene riconosciuto che all’origine non c’è la libertà del soggetto ma la sua dipendenza costituente dal discorso dell’Altro, il suo, come già ricordava Rovatti, “insabbiamento originario”. In altri termini noi nasciamo sempre nelle mani dell’Altro. Sartre questo lo dice in modo chiaro, con una terminologia che è profondamente lacaniana nei *Quaderni per una morale*, quando ricorda che l’essere umano nasce “come oggetto”, “preso nelle mani dell’Altro” e porta necessariamente con sé “l’avvenire degli altri”.

Questo mi pare un primo punto che rende questo Sartre degno di interesse per la psicoanalisi. La soggettività si costituisce solo come movimento di ripresa del suo assoggettamento originario. Qui introduco un termine, quello di *reprise*, di ripresa, che è un termine kierkegaardiano al quale il Sartre de *L’idiota della famiglia* dà grande importanza al punto da costituire il fondamento del celebre *petit décalage* col quale il filosofo francese riduce già in *Questioni di metodo* il concetto di libertà. In fondo, questo “piccolo scarto”, ha ragione ancora una volta Rovatti, è una rappresentazione indebolita della libertà, cioè della libertà non come autoaffermazione di una volontà di potenza, ma come *reprise*, come ripresa. Essa ha perso l’aura enfatica che caratterizzava la versione della libertà come pura trascendenza che troviamo, almeno per certi versi, al centro de *L’essere e il*

---

<sup>11</sup> Riferimento a J.-P. SARTRE, *Les Mots*, Gallimard, Parigi 1964 (tr. it. L. De Nardis, *Le parole*, il Saggiatore, Milano 1964, p. 160).

*nulla*. Nella *Critica della ragione dialettica*, Sartre lo mostra a chiare lettere: non è l'esistenza che precede l'essenza, sono, piuttosto, le essenze materiali, storiche, che precedono l'esistenza iscrivendola in un ordine che la precede e la costituisce come tale. In questo modo egli sembra ri-capovolgere il rapporto tra esistenza ed essenza, mostrando l'esistenza di un'essenza non metafisica, ma storico-materiale, la quale determina, condizionandola profondamente, l'esistenza.

Qui si apre un grande problema che è uno dei temi più rilevanti del mio libro. Poiché la critica al determinismo resta il filo rosso di tutta l'etica sartriana, che cosa significa porre il soggetto come oggetto? Che cosa significa pensare la soggettività intenzionata, prima che intenzionale? Che cosa significa pensare la *constitution* come primo movimento del processo di soggettivazione? Tutto questo non porta certo verso il determinismo, ma, nondimeno, non lascia affatto intatta la rappresentazione della soggettività come puro atto di libertà che campeggiava al centro delle tesi dell'esistenzialismo più classico di Sartre. Qui si potrebbe aprire un ampio dibattito. In un'intervista, – un'intervista coeva a *L'idiota della famiglia* – afferma: “in fondo, io ho ripensato profondamente il determinismo”, dopo averlo criticato radicalmente ne *L'essere e il nulla*. In quel caso l'obiettivo, come Gabriella Farina giustamente ricordava, era proprio Freud, quindi la dimensione archeologica della psicoanalisi. Adesso, invece, insiste Sartre “sono arrivato a sostituire al termine determinismo il termine predestinazione”<sup>12</sup>. Questo è un punto che mi pare davvero essenziale: come riconoscere che c'è nel concetto di predestinazione qualcosa di più interessante per pensare il soggetto che non nel concetto freudiano di determinismo psichico. Ma qual è, in fondo, la differenza tra determinismo e predestinazione? Il concetto di predestinazione proviene direttamente da una concettualità cristiana: la salvezza o la dannazione implicano l'intervento di un Altro insondabile, l'evento (o meno) della grazia. Quello che Maria Russo evocava indirettamente quando parlava della gioia. Nella predestinazione il destino del soggetto dipende dall'Altro. In Agostino, per esempio, non ci si salva con le nostre proprie forze; la salvezza non dipende dalla libertà dell'uomo, ma dipende da qualcosa che noi, sartrianamente, possiamo pensare come nell'ordine di un evento, di un incontro, di una

---

<sup>12</sup> Riferimento a J.-P. SARTRE, Sur «*L'Idiot de la famille*», intervista concessa a M. Contat, M. Rybalka in «Le Monde», 14 maggio 1971, ora in Id., *Situations, X. Politique et auto-biographie*, Gallimard, Parigi 1976 (tr. it. *Su L'idiota della famiglia*, in R. KIRCHMAYR (a cura di), *L'universale singolare. Saggi filosofici e politici 1965-1973*, Mimesis, Milano 2009, p. 126).

gioia che oltrepassa l'autonomia deliberativa dell'Io. La predestinazione, diversamente dal determinismo, non esclude l'evento, cioè l'interruzione della catena inesorabile della causalità. La contingenza dell'evento è sempre possibile come ciò che interrompe la catena necessaria della causalità. Questo, secondo me, è il più essenziale in questo slittamento semantico dal determinismo alla predestinazione sostenuto da Sartre in quell'intervista. E allora si può intendere Genet. E allora si può intendere Baudelaire. E allora si può intendere, ancora di più, il piccolo Flaubert.

Perché Gustave non passa dall'idiozia alla genialità come se passasse da una condizione di passività a una di attività, o come se passasse, ancora peggio, da una condizione di inautenticità a una posizione di autenticità. Nella sua conversione non c'è alcuna teleologia, non c'è emancipazione libertaria dal suo essere idiota, dal suo essere stato fatto dall'Altro, cioè dal suo destino, ma c'è, piuttosto, una radicalizzazione, una torsione singolare del marchio che il discorso dell'Altro ha impresso sulla sua esistenza. Se noi leggiamo la sua conversione dall'idiota al genio, o dal ladro al poeta, per riferirci a Genet, non come un'emancipazione, cioè come un divenire attivo del soggetto a partire da una condizione di passività, non un suo liberarsi dalla propria condizione di passività originaria, ma come una torsione, cioè se noi pensiamo che l'invenzione può avvenire solo sullo sfondo della ripetizione (questo è un tema anche deleuziano, cioè del Deleuze di *Differenza e ripetizione*), ebbene se noi pensiamo che la differenza implichi la ripetizione, che non ci può essere differenza senza ripetizione, dobbiamo dare una lettura di questo "piccolo scarto" – che è il movimento stesso della soggettivazione – non come se fosse una teleologia, ma come una ripresa singolare, come una radicalizzazione del proprio destino. Dovremmo evocare qui le riflessioni di Sartre sull'immaginario, quelle fenomenologiche e metterle accanto a *L'idiota della famiglia*. In fondo che cos'è la *bêtise*? Che cos'è l'idiozia? È un modo di essere nell'immaginario. Sartre lo dice chiaramente in alcune interviste: *Flaubert è l'immaginario*. Ma che cos'è l'immaginario? È la possibilità di *irrealizzare* il reale per trascenderlo, seppure in un movimento che resta in se stesso autistico, del tutto avvittato sull'idiozia del soggetto. Il termine autismo è, non a caso, un termine centrale ne *L'idiota della famiglia*. L'autismo che sembra essere, originariamente, una posizione psicopatologica di Gustave, diventa la condizione di realizzazione del suo genio. Il genio si realizza solo radicalizzando l'autismo dell'origine, cioè l'immaginario come negazione della realtà, del carattere brutto, traumatico della realtà, del desiderio di morte – esito dell'eredità paterna e materna – che ha accompagnato la vita di Gustave.

Questo è un punto a cui tengo molto: non dobbiamo commettere l'errore di pensare che l'infanzia sia un tempo della soggettivazione destinato a essere superato, così come non dobbiamo commettere l'errore di pensare che l'idiota sia un primo tempo della soggettivazione destinato a essere hegelianamente superato da quello dell'affermazione del genio. No, dobbiamo pensare che l'idiota e il genio siano sono due facce dello stesso foglio e che la libertà – qui riprendo una delle domande formulate da Maria Russo – non è un dono. Voglio citare Sartre, su questo punto, nel *Saint Genet*: la libertà non è un dono ma la soluzione che noi inventiamo nei casi disperati. Come dire che c'è un'obbligazione nell'essere liberi, quello che Sartre ne *L'essere e il nulla* definiva propriamente come la “fatticità della libertà”. Non possiamo evitare la libertà perché siamo condannati ad essere liberi. Ma è evidente che se noi parliamo di una condanna alla libertà introduciamo un elemento paradossale: non sono libero di essere libero, non sono libero di liberarmi dalla catena della mia libertà. Allora qui diventa anche interessante riprendere un altro riferimento che faceva Pier Aldo Rovatti, quando diceva che lo *scritto* acquista un valore speciale in Sartre. Per un verso, lo scritto è in Sartre-Flaubert, Sartre-Gustave, Jean-Paul-Gustave si potrebbe dire, come avviene ne *Le parole*; lo scritto è il tentativo supremamente disperato di mettere il mondo (è un'espressione che Sartre usa ne *Le parole*) in un erbario. Questo è il grande progetto che accomuna Gustave a Jean-Paul: mettere il mondo intero in un erbario. La scrittura come modo singolare di padroneggiare l'evento del mondo. È la grande illusione della riduzione del mondo al libro che ha nutrito la vita del piccolo Jean-Paul e quella del piccolo Gustave. Poi però la scrittura diventa anche un'altra cosa. Diventa la possibilità di scrivere ciò che ci ha scritti, di diventare i poeti del nostro poema, come se il poema venisse prima e il poeta dopo, come se l'essere scritti venisse prima e la scrittura dopo. Ecco, questo mi pare un altro momento importante del mio lavoro. L'idea, in fondo, che noi, prima di scrivere, di essere poeti, siamo tutti stampati dall'Altro. Non a caso la figura della “stampata” è una figura centrale nel modo in cui Sartre pensa l'infanzia: l'infanzia è una stampata, lo dice a chiare lettere ne *L'idiota della famiglia*. Quando Lacan definisce l'inconscio, lo definisce proprio come l'impressione contingente che il significante deposita nell'inconscio, quindi una stampata, un'impronta dell'Altro. È il marchio del significante nell'inconscio. Il marchio “ladro”, nell'esempio di Genet, o il marchio “idiota” nell'esempio di Flaubert. Il marchio dell'Altro, della contingenza singolare del significante, che si scrive nell'inconscio. E la scrittura del soggetto non può prescindere da questo marchio, non può prescindere dal carattere traumatico di questo marchio.

Non può non essere intaccato da questa “parola-proiettile”, per usare un’espessione di Lacan, che crivella la superficie del soggetto, come accade nel racconto che Genet fa dell’essere stato sorpreso dalla madre adottiva mentre stava rubando. Lì abbiamo un’identificazione che pietrifica, secondo quanto scrive Sartre, cioè un’identificazione traumatica, una pietrificazione, un’adesione olofrastica ad un solo significante (“ladro!”).

Per prendere invece un altro punto, che è quello suggerito da Gabriella circa il rapporto nausea-angoscia, ecco, a mio giudizio, in Sartre nausea e angoscia sono veramente in un’alternativa, nel senso che l’angoscia deriva dal modo in cui egli rilegge e, fondamentalmente, mette insieme Kierkegaard e Heidegger, cioè l’idea kierkegaardiana che l’angoscia è l’essere esposti di fronte al possibile, quindi all’*aut aut*, diciamo, alla scelta tra diverse possibilità, con quella heideggeriana che questa esperienza del confronto con la possibilità ha come suo sfondo l’assenza di fondamento dell’esistenza stessa, il suo nulla ontologico. L’angoscia sartriana (ma questo si trova già nei *Carnets de la drôle de guerre*) scaturisce da questa ibridazione di Kierkegaard con Heidegger, cioè del confronto con la scelta del possibile e con l’assenza di fondamento. Ma nella *Nausea* il riferimento non è Kierkegaard, né Heidegger, quanto piuttosto Lévinas. Un certo Lévinas, ovvero il Lévinas dell’insonnia, il Lévinas dell’incatenamento all’esistente, cioè quello che sostiene l’idea che, in fondo, l’esistenza non è di fronte allo spazio vertiginoso della possibilità, ma allo spazio claustrofobico dell’incatenamento, cioè di una impossibilità di evasione. È impossibile evadere dall’esistenza, è impossibile trascendere l’esistenza. Allora, mi pare che la *Nausea* rifletta più il rapporto con l’impossibile che con il possibile, più la relazione con Levinas che non con Kierkegaard e con Heidegger.

In questo senso, quando Lacan dice, nella *Troisième* – siamo negli anni ’70 – che l’angoscia è, lo cito, “la riduzione della nostra esistenza alla sensazione della vita”, dice, in fondo, lo stesso che il giovane Sartre scopre ne la *Nausea*. L’angoscia c’è quando noi ci sentiamo imprigionati nella vita, senza possibilità di trascendere la vita, quando noi siamo incatenati alla vita, quando non c’è mancanza, quando manca la mancanza, quando non c’è separazione, non c’è differenza. In questo senso, l’angoscia lacaniana non coincide affatto con l’angoscia freudiana. L’angoscia freudiana sì ha come suoi antecedenti Kierkegaard e Heidegger. L’angoscia lacaniana ha, invece, come antecedente la nausea di Sartre. L’angoscia di Lacan è uno sviluppo originale della nausea di Sartre, mentre l’angoscia di Freud sviluppa l’angoscia di Kierkegaard ed è contemporanea, diciamo così, almeno per certi versi, a quella di Heidegger; è in rapporto alla mancanza, alla separazione, al taglio, alla perdita dell’oggetto, al nulla, direbbe Heidegger. “L’angoscia

non ha un oggetto”: questa formula, che è centrale in *Inibizione, sintomo, angoscia*, è una formula che troviamo anche in *Essere e tempo*, tale e quale. Ma è tutto diverso nel Sartre de *La nausea*. La nausea non avviene di fronte all’assenza dell’oggetto, ma di fronte all’eccesso dell’esistenza, al fatto che tutto è esistenza, all’impossibilità dell’evasione, al fatto che io non posso separarmi dall’esistenza. Per questo Sartre pensa di titolare il suo romanzo *Melancolia*. Da un punto di vista clinico, l’esperienza di non potersi sottrarre all’esistenza, di avvertire la separazione come impossibile, è propriamente l’esperienza della melanconia. È una possibile definizione clinica della melanconia: la sensazione di essere imprigionati nell’esistenza, di non potersi separare dall’esistenza.

Qui arrivo a Binswanger, che Maria Russo citava, e che è una mia “passione” giovanile. L’anno scorso ho dedicato il mio corso di Psicopatologia del comportamento alimentare, all’Università di Pavia, al *Caso Ellen West*. Avrà quindi già Maria Russo inteso che questa definizione della melanconia calzerebbe molto bene per definire i vissuti di Ellen West, perché Ellen West si sente imprigionata nella carne, imprigionata, affossata nell’esistenza, nell’impossibilità di trascendere l’esistenza; l’impossibilità di sottrarsi all’esistenza, l’idea che l’esistenza coincida con l’orrore, col terrificante, con la caduta in una fossa, con un peso da trascinare, con l’informe. Sono tutti vissuti melanconici, che noi ritroviamo in Ellen West. Mentre condivido gran parte di tutta la critica che Binswanger sviluppa, non solo in quel testo, ma in tutta la sua opera, al determinismo della psicoanalisi freudiana, dell’*homo natura*, non condivido la sua diagnosi di Ellen West. Ma questo discorso ci allontanerebbe dal nostro tema. Mi limito a sottolineare due punti che tu hai evocato che non mi convincono. Sappiamo che Ellen West è animata da una spinta verso la morte, Binswanger usa l’espressione “brama di morte”, la ricordo perché Lacan la riprende alla lettera nello scritto sui complessi familiari<sup>13</sup>, parla di un “appetito di morte”, di una brama di morte ed evoca – diciamo sottotraccia – Ellen West. Tuttavia, questo desiderio di morte, questa brama di morte, questo appetito di morte, che definisce proprio l’anoressia psicotico-melanconica di Ellen West, sembra non avere una storia. La cosa che fa impressione nell’anamnesi che Binswanger sviluppa di Ellen West, è che è un’anamnesi che non

<sup>13</sup> J. LACAN, *Les complexes familiaux dans la formation de l’individu. Essai d’analyse d’une fonction en psychologie*. Paru en 1938 dans l’«Encyclopédie française», in *Autres écrits*, Éditions du Seuil, Parigi 2001, pp. 23-84 (tr. it. a cura di A. Di Ciaccia, con Postfazione di J.-A. MILLER, *I complessi familiari nella formazione dell’individuo. Saggio di analisi di una funzione psicologica*. Pubblicato nel 1938 nell’Encyclopédie française, Einaudi, Torino 2005).

include gli antecedenti, l'Altro familiare di Ellen West. Che cosa sappiamo? Ne sappiamo pochissimo, quasi nulla. Perché ne sappiamo quasi nulla? Mentre Sartre, col piccolo Gustave, dedica una parte conspicua della sua opera alla madre, al padre, al fratello, alla sorella di Gustave, in Binswanger non c'è quasi alcun riferimento alla storia di Ellen West che non sia la storia della malattia. Perché? Perché manca veramente un pensiero, come dire, della *constitution*, che noi invece troviamo centralissimo in Sartre. Questo, se mi permetti, è una prima critica che io farei a Binswanger, insieme ad una seconda. I pazienti melanconici che sono spinti al suicidio non vanno mai dimessi nel pieno del loro delirio. È elementare. Se io fossi stato il direttore di quel reparto, non avrei mai firmato una dimissione. Perché, per consentire una terapia adeguata, bisogna che il paziente sia vivo. Non avrei firmato le dimissioni di Ellen West perché il suicidio era annunciato e Binswanger, del resto, non è rimasto affatto sorpreso dal suicidio della sua paziente. Allora, qui, si pone un grande problema etico, deontologico.

Invece volevo rispondere a un'altra considerazione che Maria Russo faceva sul desiderio convertito. Come dobbiamo pensare il desiderio convertito, che cos'è la conversione? Quali sono i paradossi della conversione, i paradossi del *désir d'être*? Allora, è molto complesso rispondere in poche battute a queste domande. Io proverei a dire così: Sartre sostiene che il desiderio umano porta con sé un desiderio d'essere e che questa è una definizione della struttura del desiderio, cioè che il fondamento del desiderio è l'aspirazione all'essere, al farsi essere (nel linguaggio de *L'essere e il nulla*, che tu hai ricordato, nella sintesi tra in-sé e per-sé): il soggetto in quanto *manque d'être* è il desiderio come spinta all'*être* di cui manca. Sartre ci offre, dunque, una rappresentazione idolatrifica, feticistica del desiderio. Il desiderio umano porta con sé una vocazione idolatrifica, volta alla totalità, alla totalizzazione, al farsi essere. Allora, da questo punto di vista, la malafede è, anche Gabriella Farina lo ricordava, una versione prettamente idolatrifica del desiderio. Il cameriere si fa essere un cameriere. L'identificazione acquista così i caratteri di una solidificazione dell'essere e di una espulsione del *manque d'être*, della mancanza d'essere. La conversione, invece, cosa sarebbe? Sarebbe riconoscere che questa totalizzazione è un'illusione, sarebbe riconoscere che questo desiderio implica il progetto di perdersi come uomini per diventare dei. Il testo biblico, per esempio, è ricco di riferimenti che possono interessarci. Se voi leggete la versione che la Bibbia propone del desiderio idolatrico è esattamente quello di cui stiamo parlando: gli uomini vogliono farsi potenti come gli dei. È interessante che, nell'ateo Sartre, appaia questa concezione idolatrifica del desiderio che la *Torah* sviluppa pienamente. Quindi, da una parte il desiderio è spinta alla totalizzazione, ma

dall'altra parte questo desiderio non può che fallire. Allora il punto è: se il desiderio d'essere è il destino insopprimibile di ogni desiderio umano, il desiderio convertito non è il desiderio che rinuncia al desiderio d'essere ma il desiderio che fallisce meglio il fallimento del desiderio d'essere. Il desiderio convertito non è il desiderio che realizza se stesso, ma è il desiderio che, come direbbe Beckett, sa fallire. Dobbiamo, dunque, imparare a fallire sempre meglio l'essere Dio. Perché non ci possiamo liberare mai del tutto dal *désir d'être*. Io non credo che il desiderio convertito sia un desiderio liberato dal *désir d'être*, ma un desiderio che sa fallire il *désir d'être*. E quindi sa, ed ecco il punto, secondo me chiave, liberare la mancanza dalla sua condizione di afflizione, che è una delle grandi critiche che è stata mossa a Sartre, in fondo da Lacan stesso. Lacan sostiene che il soggetto del desiderio ne *L'essere e il nulla* è una riedizione della coscienza infelice di Hegel. Lacan non considera però che già la psicoanalisi esistenziale e l'etica, come Sartre la inizia a concepire alla fine di *L'essere il nulla*, e poi nei *Quaderni per una morale* e ne *L'idiota della famiglia*, si sforzano di liberare la mancanza da ogni pensiero afflittivo. La mancanza non è il luogo di un'afflizione, non è il luogo di una povertà dell'essere. Se noi prendiamo la mancanza nel verso giusto, essa è il luogo di una generatività, di una propulsione, di una forza del desiderio. Questo è un punto che andrebbe, secondo me, pensato a fondo, e Sartre ci dà molti elementi per farlo.

Concludo con l'ultima cosa, per riprendere una domanda di Gabriella e di Pier Aldo. Nello scrivere questo libro io ho seguito due urgenze soggettive. La prima urgenza, sedimentata da tanto tempo, è stata saldare il debito con Sartre. La mia formazione è stata sartriana, il mio maestro, Franco Fergnani, era uno studioso, tra i più grandi, di Sartre. Ho sempre portato Sartre e Fergnani con me. Era dunque arrivato il momento di condensare in un libro il mio lavoro segreto in corso da trent'anni su Sartre. Dall'altra parte c'era invece un interesse più attuale, che consiste nel mostrare che c'è molto Sartre in Lacan e che Lacan è spesso ingiusto con Sartre perché prende molto da Sartre, ma raramente riconosce a Sartre quello che gli prende – per lo più a Lacan interessa marcare la distanza *da* Sartre più che riconoscere il suo debito *con* Sartre. Nel mio libro cerco di essere giusto con Sartre, ricordando a Lacan quello che lui ha preso da Sartre. Ma questo non è molto interessante. Quello che a me interessava di più è quello che Sartre può dare oggi alla psicoanalisi: la dimensione imprescindibile della soggettività. Sartre è stato, con Lacan, secondo me uno dei più grandi pensatori del soggetto del '900. Mi interessava ripensare la lezione di Sartre a partire dalla soggettività, dalla soggettività de *L'idiota della famiglia* innanzitutto. Il mio ritorno a Sartre è in controtendenza rispetto a quello

che io definisco il neo-lacanismo, ovvero una lettura di Lacan che cancella il riferimento alla soggettività per esaltare una sorta di impersonalismo ontologico della pulsione, esito dell'influenza di un certo deleuzismo – dico un certo deleuzismo perché in Deleuze stesso esiste un problema del soggetto, come, del resto, in Foucault. Il neo-lacanismo offre una versione particolare, di ispirazione deleuziana, della morte del soggetto e del venire in primo piano della pulsione come puro evento dell'essere senza soggetto. Ritornare a Sartre significa, invece, ricordare che senza la soggettività nessuna pratica di cura è pensabile, che la pratica di cura implica sempre il riferimento all'enigma della soggettività. Questa è una lezione che per noi resta imprescindibile e che Sartre ci aiuta a ripensare.

Ciro Adinolfi

*Bisogno, desiderio, mancanza d'essere*

È stato già detto tutto riguardo al testo, dunque non posso aggiungere nulla di interessante. Vorrei dunque porre a Massimo Recalcati una domanda di chiarimento, più che altro una curiosità. Prima di porre la questione, però, vorrei sviluppare una piccola riflessione. A p. 184 del suo testo lei dice: “il desiderio non è una proprietà del soggetto, ma emerge precisamente come ciò che si appropria del soggetto” e subito dopo cita il celebre passo sartriano della passione inutile. Queste sue parole sono molto importanti e di sicuro possono anche far storcere un po’ il naso ad alcuni lettori sartriani ortodossi, però questo, dal mio punto di vista, marca l’importanza del suo approccio e l’originalità della lettura. Spostando l’asse della questione sul testo del 1943, *L'essere e il nulla*, dobbiamo dire che se la coscienza è mancanza d’essere, l’intenzionalità è mancanza che si trascende. A tal proposito mi viene in mente una riflessione di un filosofo francese contemporaneo, Renaud Barbaras, per il quale il desiderio in Sartre è una «relazione costitutiva e non tematica all’oggetto»<sup>14</sup>. Cioè il desiderio è ciò che valorizza, e dunque io direi anche *crea*, l’oggetto come ciò che può colmare la mancanza d’essere. Ma come ha sottolineato giustamente lei, questo non accade mai, e questo è ciò che precisamente non può mai accadere nell’impianto sartriano. È interessante però, aggiungo

---

<sup>14</sup> R. BARBARAS, *Désir et manque dans L’Être et le Néant: le désir manqué*, in ID. (a cura di), *Sartre. Désir et liberté*, Puf, Parigi 2005, p. 115.

qui, sottolineare una differenza che sussiste tra il desiderio e il bisogno in Sartre, anche se questa differenza non viene sviluppata precisamente ne *L'essere e il nulla*, ma si trova, in maniera diffusa, negli studi sulla dialettica, in particolare nella *Critica della ragione dialettica*. Se il bisogno è ciò che può effettivamente prendere la libertà, perché la condiziona nelle sue possibilità, pensiamo alla situazione storica, all'appartenenza a una classe, parallelamente, il desiderio, che non è il bisogno, è ciò che invece smuove la libertà, ciò che la sprona ad agire, poiché emana da essa e non le arriva dall'esterno e dall'esteriorità. In altre parole, tornando a *L'essere e il nulla*, se la coscienza si fa prendere da ciò che essa stessa ha prodotto, è perché si situa nell'orizzonte dell'oggettivazione e della malafede. Come lei ha mostrato, questo orizzonte è proprio quello della paradossalità e della conflittualità della libertà. Tuttavia, per Sartre nessun desiderio può prendere la libertà, dato che la libertà è questo stesso desiderio, a meno che non sia la libertà stessa a prodursi come desiderio direndersi, causando appunto la malafede. A conferma di questo potremmo citare direttamente Sartre, il quale, ne *L'essere e il nulla*, ci dice, da un lato, che «la malafede non viene dal di fuori alla realtà umana»<sup>15</sup>, e dall'altro soprattutto ci dice che il desiderio «non giunge alla coscienza come il calore *giunge* al pezzo di ferro che io avvicino alla fiamma. La coscienza si sceglie desiderio»<sup>16</sup>. Pertanto, le chiedo: se usciamo da un taglio psicanalitico, è ancora possibile concepire il desiderio come ciò che si appropria del soggetto?

Massimo Recalcati

Désir d'être e Todestrieb

Io penso che questo sia un punto poco approfondito de *L'essere e il nulla*, perché l'ipoteca, diciamo, cartesiana, umanistica di questo testo offusca diversi elementi che trascendono questa stessa ipoteca. Uno di questi è proprio il concetto di *désir d'être* che è in sé un concetto sovversivo. Perché, se lo spingiamo a fondo, il concetto di *désir d'être* mostra appunto che il desiderio non ha un'intenzionalità, nel senso che non appartiene all'intenzionalità del soggetto. Non sono io che desidero. Non sono io

---

<sup>15</sup> J.-P. SARTRE, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Gallimard, Parigi, 1943 (tr. it. G. Del Bo, *L'essere e il nulla*, il Saggiatore, Milano 2014, p. 85).

<sup>16</sup> Ibidem, p. 453.

che posseggo il desiderio. Non sono io il proprietario del desiderio. Non sono io che porto il desiderio, ma è il desiderio che mi porta. Se il desiderio è, nel suo fondamento, *désir d'être*, e se ogni desiderio porta con sé appunto questa spinta idolatra, totalizzante, allora io sono portato dal desiderio. Dunque, il desiderio, in questo senso, il *désir d'être*, assomiglia più alla pulsione di morte, al *Todestrieb* di Freud, come scrivo nel libro, che non alla rappresentazione, per esempio, hegeliano-kojèviana del desiderio come desiderio dell'Altro. Esiste nel desiderio umano una spinta che porta la soggettività a perdersi come soggettività. Questo è il punto isolato con precisione da Sartre. Secondo me è un punto scabroso che non è stato per nulla valorizzato e che la psicoanalisi conosce bene poiché conosce bene la parentela tra il desiderio d'essere e il *Todestrieb*. Qual è questa parentela? Che entrambi sono movimenti in cui il soggetto si dissolve, in cui il soggetto tende a dissolversi, a perdersi nel desiderio come nella ripetizione della pulsione di morte. Questo mi pare un punto impensato de *L'essere e il nulla*, che andrebbe amplificato e meditato a fondo. Il desiderio d'essere come desiderio di essere Dio porta con sé la spinta del soggetto a cancellarsi come soggetto, a perdersi come soggetto affinché possa esistere come Dio. È una pulsione di perdita, di negazione dell'inquietudine della mancanza d'essere. È la tentazione assolutistica di cui si nutre la pulsione di morte.

Nao Sawada

## *L'obsession de l'échec chez Sartre*

TITLE: *Sartre's obsession with failure*

ABSTRACT: In this article, I propose to analyze the meaning of failure in Sartre's work, and particularly in his last book: *The Family Idiot, Gustave Flaubert, 1821–1857* (1971, 1972). Sartre insists on the fatality, even the necessity of failure in the Beautiful: the failure is the sign of the writer, because the writer is a man who chooses the imaginary to the detriment of the real. After examining the status of failure in his biographical essays in general, we take a closer look at Volume III of *The Family Idiot*, in which Sartre explains that the artist conceives of the Art for Art's sake by becoming imaginary man. He shows three consecutive failures as conditions of Art for Art's sake and of the Absolute: the failure of the Artist, the failure of the man and the failure of the work. According to him, this triple failure can be realized only in a neurotic situation. In my article, I aim to bring to light the importance of failure, showing to what extent Sartre's analysis gravitates intensely around the theme of failure and that the latter is closely linked to other themes such as the imaginary, Non-being, "Loser wins (Qui perd gagne)". In my concluding remarks, I demonstrate that the leitmotiv of "failure" can be traced back to one of his very first works: *Sketch for a Theory of the Emotions* (1938).

KEYWORDS: Jean-Paul Sartre; Gustave Flaubert; *The Family Idiot*; failure; imaginary

### *Introduction*

Dans cet article, nous nous proposons d'analyser le sens de l'échec chez Sartre<sup>1</sup>, et tout particulièrement dans son dernier ouvrage: *L'Idiot de*

<sup>1</sup> Sur ce sujet, existent plusieurs travaux, parmi lesquels, la thèse du doctorat d'Akihide Negi, focalisée sur la question de la poésie, *La «Poésie de l'Échec»: la littérature et la morale chez Jean-Paul Sartre*, septembre 2016, Université Paris IV-Sorbonne; l'article de Philippe Cabestan, «Il n'y a pas de rapport sexuel». *Le désir et son échec dans l'œuvre de Sartre* (<<https://periodicos.ufes.br/index.php/sofia/article/view/7954>> dernier accès: 10.10.2022), il traite le sujet essentiellement sur le plan psychanalytique.

*la famille*<sup>2</sup>. Il n'est pas difficile de voir que ce thème de l'échec fonctionne comme un véritable fil conducteur dans cette biographie colossale, où à plusieurs reprises notre penseur insiste sur «l'échec» de l'auteur de *Madame Bovary*, à commencer par l'apprentissage de la langue qui constituera la vie imaginaire de l'écrivain<sup>3</sup>. Ce fil rouge joue surtout un grand rôle dans le tome III, mais dès le premier tome ce terme apparaît pour expliquer la constitution du petit Gustave. Le choix sacrificiel de Flaubert, c'est le choix d'être un homme-échec. La vie de Flaubert, selon Sartre, n'est qu'une série de revers dès sa naissance. Pour appuyer cette interprétation, il convoque le témoignage de l'écrivain lui-même, qui exprime souvent son sentiment d'amertume et son insatisfaction permanente dans sa correspondance.

Cela ne signifie pourtant pas que Sartre considère l'auteur de *Madame Bovary* comme un simple perdant ou raté ou «*loser*». Tout au contraire, car il affirme que ce dernier est à la fois vainqueur et vaincu: Flaubert «oscille constamment entre ces deux pôles: défaite et victoire»<sup>4</sup>. Le statut de l'échec est donc fort complexe. Mieux, en réalité, Sartre pense que ce concept va de pair chez Flaubert avec un autre concept: la gloire, comme nous l'analyserons plus loin. Bref, si l'on simplifie quelque peu, on peut dire que Flaubert est un bon écrivain, parce qu'il est dans les faits l'homme de l'échec. Que signifie ce jeu de renversement?

Mais avant d'examiner *L'Idiot de la famille*, jetons un coup d'œil sur l'utilisation du terme d'«échec» dans le corpus sartrien.

## I. *L'échec dans les textes sartriens*

Le thème de l'échec est, pour ainsi dire, omniprésent tout au long du corpus sartrien et plus particulièrement dans ses écrits biographiques. En effet, dans *Saint Genet*, on lit: «On discerne à l'origine de cette conduite

<sup>2</sup> J.-P. SARTRE, *L'Idiot de la famille: Gustave Flaubert de 1821-1857*, 3 tomes, Gallimard, coll. «Bibliothèque de Philosophie», Paris 1971, 1972; nouvelle édition revue et complétée par A. Elkäim-Sartre, 1988, désormais abrégé IF.

<sup>3</sup> Sartre consacre une grande partie du livre premier de la deuxième partie (*La personnalisation*) au rapport de l'enfant Gustave à l'imaginaire. Voir IF, I, 653-854. Cf. A. DUFOURCQ, *La vie imaginaire: échec ou réussite? «L'imaginaire» et «L'Idiot de la famille» de Sartre*, in «Sens public», 2010 <<https://doi.org/10.7202/1064045ar>> (dernier accès: 10.10.2022).

<sup>4</sup> J.-P. SARTRE, *Sur L'Idiot de la Famille*, in Id., *Situations X: politique et autobiographie*, Gallimard, Paris 1976, p. 108, désormais abrégé Sit. X.

négative une volonté sourde d'être rejeté, de revendiquer le dernier rang, faute de pouvoir s'élever au premier, bref, une attitude d'échec»<sup>5</sup>.

Ainsi, Sartre insiste sur la fatalité, voire la nécessité de l'échec dans le Beau, en soulignant la fascination de Genet pour la beauté de son échec. Le choix de «l'échec» conduit inévitablement le poète à une contradiction, voire, à une impossibilité. «[...] pour trouver de la beauté à ces échecs historiques, il faut de toute nécessité qu'ils ne soient pas nos échecs»<sup>6</sup>.

Par ailleurs, Sartre fait dire à Genet que «le crime c'est l'échec du criminel»<sup>7</sup>. Selon le témoignage de l'auteur même, Genet voulait que son vol fût misérable, il a voulu son échec. Cette conduite est ainsi ressentie par Genet à la fois comme un choix et un destin.

Il en est de même pour Mallarmé. Dans un monde où Dieu est désormais absent et où le hasard règne, le poète doit fatallement ne pas réussir<sup>8</sup>. Encore une fois, Sartre insiste sur l'échec, mais ce dernier est plus profondément lié à la littérature, plus précisément à la poésie. Tout d'abord, il est encadré dans la situation socio-littéraire pour être traité ensuite dans le cadre esthétique. «L'échec de la poésie religieuse, écrit Sartre, se doublait d'un échec de la poésie sociale»<sup>9</sup>. Selon notre auteur, c'est le destin d'une époque où Dieu est absent. Ainsi, dans le *Mallarmé*, Sartre souligne la liaison entre l'Art et l'échec sous l'angle de la mort de Dieu, en y trouvant le présage de la situation du XXe siècle. «Qu'elle ait été consciente ou non, cette tentative pour en appeler à Dieu lui-même de sa mort ne peut se comprendre que dans un climat de défaite. Ces athées sont des précurseurs et leur poésie est à la source de ce néochristianisme aujourd'hui si répandu que je propose de nommer: la foi comme conduite d'échec»<sup>10</sup>. Nous allons voir plus loin que, dans *L'Idiot de la famille*, Sartre développe cette idée jusqu'à parler de «l'Esprit objectif» et de «l'art névrose» pour expliquer la spécificité de la génération de Flaubert. En tout cas, il affirme que le poète d'*Igitur* vise à remplacer Dieu, sans se laisser décourager un instant par la certitude de l'échec.

<sup>5</sup> J.-P. SARTRE, *Saint Genet: comédien et martyr, Œuvres complètes de Jean Genet*, t. I, Gallimard, Paris 1952, p. 119, désormais abrégé SG.

<sup>6</sup> SG, 181. Dans une note, Sartre cite ce propos de Jean Cocteau: ««L'esthétique de l'échec est la seule durable. Qui ne comprend pas l'échec est perdu... Si l'on n'a pas compris ce secret, cette esthétique, cette éthique, on n'a rien compris et la gloire est vainue.» Jean Cocteau: *Opium*». SG, 179.

<sup>7</sup> SG, 222.

<sup>8</sup> J.-P. SARTRE, *Mallarmé: la lucidité et sa face d'ombre*, éd. Arlette Elkaïm-Sartre, Gallimard, coll. «Arcades», Paris 1986, pp. 29-30, désormais abrégé M.

<sup>9</sup> M, 27.

<sup>10</sup> M, 27.

Avec Mallarmé naît un homme nouveau, réflexif et critique, tragique, dont la ligne de vie est un déclin. Ce personnage, dont *l'être-pour-échec* ne diffère pas essentiellement de *l'être-pour-mourir* heideggerien, se projette et se rassemble, se dépasse et se totalise dans le drame fulgurant de l'incarnation et la chute, il s'annule et s'exalte en même temps<sup>11</sup>.

Cette perspective binaire (succès/échec) est, d'ailleurs, la définition même de l'attitude du poète et de la poésie par Sartre qui l'explique clairement déjà dans *Qu'est-ce que la littérature?*, dans une longue note sur la poésie. Selon notre philosophe, ce qui est à l'arrière-plan de l'acte du poète n'est pas le succès, mais l'échec. Car «[l]'échec seul, en arrêtant comme un écran la série infinie de ses projets, le rend à lui-même, dans sa pureté. Le monde demeure l'inessentiel, mais il est là, maintenant comme prétexte à la défaite»<sup>12</sup>. Il va sans dire que l'entreprise humaine a deux résultats: réussite et échec. D'habitude, on envisage le premier, mais le poète, renonçant à être un homme d'action, choisit second.

Mais pourquoi le poète cherche-t-il expressément à aller vers l'échec? Quel est le sens de ce choix originel? En fait, le poète, comme l'homme d'action, cherche à s'approprier le monde, mais d'une manière différente. Par son appropriation, le monde – cessant d'être l'outil de la réussite – «devient l'instrument de l'échec»<sup>13</sup>.

Ainsi, Sartre distingue l'homme d'action qui envisage la réussite et l'homme de lettres, et tout particulièrement le poète qui n'envisage que l'échec pour atteindre la Beauté, qui est l'impossible. Pour atteindre à l'inaccessible, il faudrait faire un détour ou un basculement: voici l'idée de «Qui perd gagne»<sup>14</sup>. L'échec est donc le signe de l'écrivain, dans la mesure où ce dernier est un homme qui choisit l'imaginaire au détriment du réel.

Il est à remarquer que cette attitude est, en dernière analyse, celle de Sartre lui-même jusqu'à un certain degré, tout au moins la position de Pouloù (l'enfant Sartre). Car, dans *Les Mots*, Sartre, en se présentant comme

<sup>11</sup> M, 144-145, souligné par Sartre.

<sup>12</sup> *Situations II: littérature et engagement*, Gallimard, Paris 1948, rééd. 1964, p. 86, désormais abrégé *Sit. II*. En ce qui concerne la défaite, on peut se rappeler que Sartre a écrit un roman intitulée *Une défaite*, rédigée en 1927 et «judicieusement refusée par Gallimard». Cf. J.-P. SARTRE, *Écrits de jeunesse*, Gallimard, Paris 1990, pp. 189-286.

<sup>13</sup> *Sit. II*, 86.

<sup>14</sup> La formule hante le corpus sarrien, aussi bien dans les pièces de théâtre (*Les Séquestrés d'Altona*, *Le Diable et le Bon Dieu*) que dans les biographies. Cette expression de foire est chargée de divers sens chez Sartre, que nous ne pouvons pas préciser dans les détails ici. Il existe de nombreuses études sur le «Qui perd gagne», dont C. HOWELLS, *Sartre, the Necessity of Freedom*, Cambridge University Press, Cambridge 1988, pp. 194-201.

un enfant imaginaire, raconte comment l'imagination peut conduire un enfant à l'échec et à la mystification. Ainsi, *L'Idiot de la famille* partage de nombreux thèmes avec *Les Mots* à tel point que l'on peut considérer ce dernier comme le prototype du premier<sup>15</sup>.

Toutefois, cette obsession de l'échec n'est pas spécifique aux critiques littéraires, loin de là: même dans les textes philosophiques, nous pouvons discerner ce thème qui joue un rôle prépondérant.

En effet, ce pessimisme est déjà présent dans le principal ouvrage philosophique de Sartre: *L'Être et le néant*<sup>16</sup>. Il suffit de nous rappeler la fameuse phrase de la conclusion: «L'homme est une passion inutile»<sup>17</sup>. Selon Sartre, presque toutes les activités humaines, et tout particulièrement les rapports avec autrui, sont voués à l'échec (masochisme, sadisme, l'amour même!). Il n'y a pas d'amour heureux, pas plus que d'amitié idéale. La vision sartrienne du rapport humain est désespérément pessimiste. Disons que c'est la structure même de la réalité-humaine qui ne nous permet pas de rapport apaisé, à moins que l'on n'atteigne le stade de la réflexion purifiante.

Mais pourquoi l'homme est-il condamné à l'échec? Tout d'abord, c'est en raison de la structure du pour-soi qui n'est fondement que de soi-même en tant que néant. Tout en désirant être son propre fondement (*ens causa sui*), il ne peut pas l'être. De même, le projet humain est condamné à l'échec. Car, selon Sartre, le projet profond, disons le choix originel de la réalité-humaine n'est rien d'autre que de devenir l'être-pour-soi-en-soi, ce qui est par principe, impossible et par conséquent voué à l'échec. Sartre déclare que «Le pour-soi est effectivement perpétuel projet de se fonder soi-même en tant qu'être et perpétuel échec de ce projet»<sup>18</sup>.

Ce qui est fort intrigant, c'est que dans les *Cahiers pour une morale*<sup>19</sup> aussi, Sartre, insistant sur ce même concept, consacre plusieurs passages à ce sujet par rapport à l'action, bien que cet ouvrage envisage une morale, c'est-à-dire la réconciliation avec autrui<sup>20</sup>. Ici, la situation d'échec est considérée comme un déclencheur de conversion. Sartre déclare qu'«ori-

---

<sup>15</sup> Nous avons montré la similitude de ces deux textes dans un article. Voir N. SAWADA, *Biographe malgré lui: L'Idiot de la famille dans le miroir des Mots*, dans «Recherches & Travaux», n. 71, 2007.

<sup>16</sup> J.-P. SARTRE, *L'Être et le Néant*, Gallimard, coll. «Bibliothèque des Idées», Paris 1943, désormais abrégé EN.

<sup>17</sup> EN, 708.

<sup>18</sup> EN 668.

<sup>19</sup> J.-P. SARTRE, *Cahiers pour une morale*, Gallimard, Paris 1983, désormais abrégé CM.

<sup>20</sup> Ici, nous n'analysons pas la partie consacrée explicitement à l'échec, CM,450sq.

ginellement la morale a lieu dans une atmosphère d'échec»<sup>21</sup>. Ce qui est à remarquer, c'est que cette impossibilité est à la fois liée à la question de l'inauthenticité et de la poésie.

La poursuite de l'Être c'est l'enfer. L'échec peut conduire à la conversion. Il peut aussi être nié de mauvaise foi. S'il est aimé et reconnu à la fois, sans conversion ou en dehors de la conversion, c'est la Poésie. L'homme authentique ne peut pas par la conversion supprimer la poursuite de l'Être car il n'y aurait plus rien. Mais il peut aussi aimer se perdre, alors il est poète. Malédiction issue de poésie, c'est-à-dire de l'amour de l'échec. Amour de l'impossible. L'homme authentique ne peut pas faire qu'il ne soit par quelque côté poétique<sup>22</sup>.

Un peu plus loin, Sartre développe cette thèse en précisant que «La poésie sauve l'échec en tant que tel, persuade l'homme qu'il y a un absolu. Cet absolu c'est l'homme. Mais elle ne le dit pas clairement. La poésie c'est le salut de la poursuite de l'Être vu du point de vue d'une réflexion non convertie»<sup>23</sup>. Et en citant notamment Mallarmé, Sartre insiste sur l'impossibilité de créer et propose une analogie entre la création artistique et la création divine, qui seront les sujets du tome III de *L'Idiot de la famille*. «[...] la création démiurgique comporte originellement et par structure un échec indépassable»<sup>24</sup>. Ainsi, bien que le nom de Flaubert n'apparaisse que deux fois dans les *Cahiers* et sans rapport avec la question de l'échec, on peut y discerner le leitmotive de *L'Idiot de la famille*: l'impossibilité du Beau.

Quant à la *Critique de la Raison dialectique*, Sartre y parle beaucoup moins de l'échec sur le plan individuel que de la déroute du mouvement collectif, du groupe. Le groupe en fusion né au moment de la crise, qui évolue et se transforme en d'autres types de groupes, finira par retomber dans le pratico-inerte. Mais, ce qui est intéressant dans ce livre, c'est que l'on discerne l'aspect positif et nécessaire de l'échec ou de la défaite vers le succès.

[...] les métamorphoses de la praxis sont dialectiques et font partie de la praxis, à titre de moments inévitables et vivants reliés par des relations d'intérieurité: l'échec lui-même est intégré au mouvement, comme terme final, de la dialectique – et destruction de celle-ci –, de la manière même dont notre mort peut être dite un fait de notre

---

<sup>21</sup> CM, 19.

<sup>22</sup> CM, 42.

<sup>23</sup> CM, 46.

<sup>24</sup> CM 457.

vie. [...] La plupart du temps l'échec, illuminant le mouvement passé, nous découvre que nous avions déjà la certitude de faillir [...]<sup>25</sup>.

Bref, le thème de l'échec est ainsi omniprésent. Mais pourquoi cette obsession? D'où vient-elle? Il nous semble que ce thème est comme une nappe phréatique chez Sartre et lié à d'autres motifs importants tels que le «Qui perd gagne» et l'imaginaire. Nous allons donc examiner de plus près *L'Idiot de la famille*.

### III. Tome III de L'Idiot de la famille

Le terme «échec» n'apparaît pas seulement abondamment dans *L'Idiot de la famille*, mais aussi des passages cruciaux, ce qui est le cas, par exemple, lors de l'analyse de l'Art-Absolu. L'échec est considéré comme l'un des thèmes requis par la Littérature-Absolu avec ceux de la non-communication, la solitude de l'artiste, la déréalisation, le survol et le nihilisme. Examinons donc la notion d'échec traitée thématiquement dans le chapitre 3 du tome III, *Situation de l'écrivain apprenti post-romantique*, et plus particulièrement le paragraphe C *Les frères ainés*, où Sartre analyse l'éthique de l'échec du romantisme.

Selon Sartre, c'est l'échec accepté qui fonde la grandeur et manifeste l'irréductible qualité du sang de l'auteur romantique. Cette conception, à la fois éthique et esthétique, se généralise en s'individualisant. D'une part, elle se généralise en tant qu'humanisme dans la mesure où certains auteurs, comme Hugo, l'étendent jusqu'au peuple, et d'autre part, elle s'individualise, sous l'influence de l'individualisme bourgeois, parce que l'échec définit la vie, en lui donnant un intérêt littéraire. Ainsi, «l'échec de l'amour et sa conséquence immédiate, l'inspiration, symbolisent la fidélité à la classe bientôt vaincue»<sup>26</sup>, déclare Sartre. Autrement dit, rien ne rend l'auteur aussi grand qu'une grande douleur, même si cette conception est complètement fausse et que la douleur est parfois trop abstraite. Malgré tout, la douleur devient dans le cadre de l'échec le symbole individuellement vécu du rapport d'intériorité qui lie la frustration assumée à la grandeur. C'est pourquoi, dans cette littérature antibourgeoise, tout devient cadeau, explique

<sup>25</sup> J.-P. SARTRE, *Critique de la raison dialectique*, t. I: «Théorie des ensembles pratiques», Gallimard, Paris 1960, nouvelle édition établie et annotée par A. Elkaïm-Sartre, 1985, p. 333.

<sup>26</sup> IF, III 120.

Sartre: l'écrivain fait au lecteur un cadeau, le chef-d'œuvre qui n'est rien d'autre que l'échec récompensé. Pour quelle raison fait-il ce cadeau? C'est simple: parce qu'il a reçu lui-même un cadeau, le génie, son génie.

Du point de vue sociologique, on peut dire que les romantiques, apprenant par la victoire de la bourgeoisie montante l'incapacité et la nullité de leur propre classe, consentent à leur propre perdition. Les auteurs romantiques se détachent de leur propre classe, en généralisant cette éthique de l'échec. Sartre fait remarquer que sous l'influence de l'individualisme bourgeois, cet échec s'individualise, et les auteurs parlent de la souffrance de l'amour, de la grandeur de la souffrance, comme d'une sorte de consentement à l'échec. C'est pourquoi bien que le monde créé soit sous la lumière de l'échec, il se manifeste bien comme un monde heureux et ordonné: les héros romantiques regardent toujours le monde du beau et du bien avec un regard désespéré. C'est ainsi que la liaison inséparable entre l'Art et l'échec introduit par les romantiques devient «l'Esprit objectif» du XIXe siècle, déclare Sartre.

Or, pour les jeunes écrivains post-romantiques, la littérature-à-faire s'annonce à travers la littérature-faite, comme étant dans sa trame un triomphe né d'un échec. Mais ils ne peuvent pas ressentir comme le leur cet échec optimiste et compensé qu'on leur donne en modèle. Produits d'une classe triomphante, ils ne se sentent point liés aux vaincus que leurs pères viennent de renverser. Autrement dit, n'étant point titrés, ils ne sentent pas du dedans leur échec et ne peuvent éprouver le besoin de le dépasser par une œuvre qui le montre dans son altière beauté.

Pour cette raison, les œuvres romantiques, en leur montrant le grandiose échec de la noblesse et sa victoire morale au sein de la défaite, éveillent en eux des résonances, leur révèlent un autre échec, le leur: c'est d'être un auteur sans public, sans sujet, la partie littéraire étant perdue d'avance.

Ainsi, selon Sartre, pour les jeunes de 1840, l'échec n'est pas le leur, mais celui des auteurs de la génération précédente. En effet, tout en jouissant des œuvres de leurs aînés, ils ne pourraient louer l'aristocratie, puisqu'ils sont eux-mêmes bourgeois. Cependant, non seulement les apprentis écrivains, mais aussi le public bourgeois, tout particulièrement les femmes et les jeunes, prennent plaisir à la lecture des œuvres romantiques, ajoute Sartre.

Alors comment expliquer cet attachement des post-romantiques à leurs aînés? Alors que les romantiques parlent de l'échec sublime et de la victoire dans la défaite, les post-romantiques restent sans sujet littéraire, sans public, ils doivent commencer dans la solitude leur carrière en tant que perdants, avant même de commencer. De plus, si les romantiques

cherchaient l'échec collectif par fidélité à leur classe, les post-romantiques étaient, en revanche, complètement isolés.

Dans cette situation, selon Sartre, Flaubert rationalise et universalise ces traits de la névrose pour établir un système de la norme esthétique. C'est la maladie qui a permis à Gustave de s'objectiver dans ses œuvres principales, si bien qu'il faut dire que sa maladie est une manifestation particulière de la névrose de «l'Esprit objectif». En effet, seule la névrose rend possible l'Absolu au-delà de l'échec. L'objectif de la névrose objective et subjective consiste en la création de l'homme imaginaire. En devenant homme imaginaire, il conçoit l'Art pour l'Art qui devient une couverture pour la bourgeoisie du Second Empire.

#### IV. *Le triple échec exigé*

Ainsi, le motif de l'échec est utilisé tout d'abord pour expliquer la différence entre les deux générations, et ensuite pour éclaircir la raison du succès de Flaubert. Dans le paragraphe D, *La solution névrotique*, section 2 *L'Absolu comme au-delà de l'échec*, Sartre montre successivement trois échecs comme conditions de l'Absolu et l'Art pour l'Art: l'échec de l'Artiste, l'échec de l'homme et l'échec de l'œuvre. Et, selon Sartre, ce triple échec ne peut se réaliser que dans une situation névrotique.

Ce que Sartre appelle l'échec de l'Artiste réside dans la rupture entre l'auteur et le public. Les écrivains post-romantiques, amenés vers la littérature-àvenir par la littérature-faite, subissent une rupture avec le public, puisque la gloire littéraire en 1850 n'est possible que par l'écriture qui refuse pour toujours la gloire. D'une part, ils se considèrent comme les clercs médiévaux, ou intellectuels, et d'autre part, pour non-humains, «chevaliers du Néant». Ce statut contradictoire les conduit à l'idée de super-homme. Pour supporter ce sentiment d'échec et d'exil, il leur faut se sentir supérieurs. En effet, ce qui caractérise l'aspect névrotique de l'attitude des post-romantiques, c'est qu'écrire, pour ces jeunes gens, ne peut être simplement produire une œuvre, mais c'est surtout jouer un rôle. D'où la rupture avec le public, voire le refus du monde, accompagné de la négation du réel, de l'entrée dans l'imaginaire: ce choix «subi» engendre la croyance en l'artiste.

En fait, ces jeunes écrivains, à peine sortis du rang social, comprennent parfaitement l'échec originel de leur génération: c'est-à-dire l'impossibilité du déclassement, de la déshumanisation, du survol, de l'impassibilité, toutes ces conditions préalables à leur activité et dont leurs aînés ont joui. Autrement dit, le premier obstacle et le premier échec pour ces jeunes gens,

c'est que, n'étant pas aristocrates, ils ne peuvent pas créer de chef-d'œuvre, splendeur gratuite et parfaitement inutile.

Ce premier échec en déclenche un deuxième, celui de l'Artiste. Ce concept devient désormais le fondement à la fois de la vie et de l'Art. Car seul l'échec fait entrevoir la Beauté irréalisable. Autrement dit, l'Art-Absolu est fondé sur l'échec non consenti.

Les jeunes écrivains n'arrivent pas seulement à saisir le sens de l'échec de la déshumanisation, ni à concevoir le passage de l'échec au talent, mais, étant de bonne famille, ils n'ont même pas la possibilité d'être exclus de la communauté, bien que l'échec total soit le postulat de la littérature. Cette situation contradictoire les amène à une conduite d'échec. Ainsi, sur le plan superficiel, ils visent la réussite, mais au fond, ils aspirent l'échec.

Par ailleurs, selon Sartre, entre 1840 et 1850, la littérature se féminise, on la considère comme une activité marginale, voire un pis-aller; il s'agit du choix des incapables, des hommes sans virilité. Cependant, paradoxalement, c'est à cause de cette marginalisation qu'elle est grande, qu'elle est tout. «Car l'homme est par principe un échec dont le seul miroir et l'unique perpétuation est l'œuvre, cet échec radical et sublime. Ainsi, le choix de l'Art et l'entrée en littérature trouvent leur motivation au départ et leur justification terminale dans l'échec de la vie pratique»<sup>27</sup>.

C'est la raison pour laquelle l'Art-absolu ne peut être fondé que sur un échec radical et non consenti, affirme Sartre, en expliquant cette situation comme un tourniquet. Il déclare que «la conversion n'est rien d'autre qu'une vision nouvelle du monde, saisi à travers l'échec séculier du converti»<sup>28</sup>. L'écrivain post-romantique voit, en effet, dans son «nervosisme» la raison de son échec et, dans le même moment, il prétend à l'impassibilité.

Mais comment comprendre son rapport à l'échec? Faut-il concevoir qu'elle [la sensibilité esthétique] leur soit venue *d'abord* comme relation directe et vécue à l'irréalité et qu'elle les ait détournés d'agir pour les plonger dans un quiétisme contemplatif – l'objet de la contemplation étant naturellement un imaginaire?<sup>29</sup>

La réponse de Sartre est claire, s'il y avait le destin, l'échec disparaîtrait, en laissant la place à l'élection. On retrouve ainsi la même dichotomie que nous avons déjà vue dans *Qu'est-ce que la littérature?* D'un côté des

---

<sup>27</sup> IF, III, 162-163.

<sup>28</sup> IF, III, 166.

<sup>29</sup> IF, III, 168.

hommes pour agir et de l'autre, ceux qui rêvent. Mais comment expliquer qu'une sensibilité humaine, liée à cette matière organisée qu'est le système nerveux, ensemble de relais pour des informations et des ordres suscités par l'environnement réel, puisse quelquefois d'elle-même se tourner vers le seul irréel?

C'est là que Sartre introduit la notion psychiatrique de «conduite d'échec» – qui n'avait pas de nom, bien entendu, en 1850 – pour expliquer le curieux comportement à deux objectifs, dont le plus superficiel est d'atteindre un but défini et le plus profond de le manquer.

Mais l'échec doit advenir comme immérité, la structure essentielle de cette conduite double implique que l'écrivain se fasse inattentif par rapport à l'intention vraie et aux informations du vécu, dans la mesure même où il porte l'attention la plus extrême à sa décision d'atteindre l'objectif et aux motivations qui l'ont conduit à la prendre. La conduite d'échec est donc liée, dans les névroses subjectives, à des données de la protohistoire qui la conditionnent en profondeur (ce que Sartre montre dans le tome I). Esquissée par la névrose objective comme solution au problème insoluble de l'élection, elle ne se rattache à aucune idiosyncrasie abyssale et se présente comme une détermination abstraite de l'activité. C'est une défense contre les deux dangers qui menacent le candidat à la situation d'Artiste, à savoir, l'inhumanité. Ce qui lui manque, ce n'est pas une qualité particulière, précise Sartre, c'est tout simplement le «sens pratique» dans toute l'acception du terme: il ne comprend «ni les fins humaines ni la relation de moyen à fin et il n'a point en lui les motivations communes à tous les membres de l'espèce»<sup>30</sup>.

Toutefois, ici, l'échec ne doit pas être trop réel telles que la ruine, la perte d'emploi, parce que, dans ce cas, la causalité est trop évidente. Il lui faut une détermination négative et constitutionnelle, afin que l'échec se manifeste dans l'impossibilité, et non dans les conduites qui atteignent d'elles-mêmes leur objectif. Chez l'artiste, «l'échec n'est rien d'autre que l'homme perpétuellement et vainement nié»<sup>31</sup>, conclut Sartre.

Le troisième échec que Sartre analyse est celui de l'œuvre: l'œuvre littéraire doit fatallement échouer dans la mesure où l'Absolu de l'Art, analogue au Dieu invisible, est à jamais inatteignable, quoiqu'il attire irrésistiblement l'artiste. On y trouve encore une fois un jeu de négation, voire la négation absolue: l'artiste, en niant tout, y compris lui-même, découvre la négativité, qui est un véritable fondement de la littérature. C'est la danse

---

<sup>30</sup> IF, III, 173.

<sup>31</sup> IF, III, 176.

d'un couple de négativité: la vie (existence-négativité) et l'œuvre (négation absolue, néant, non-être). C'est ce que Sartre appelle attitude névrotique. Sartre, en parlant d'une structure d'échec pour l'œuvre, insiste sur le rapport étroit entre l'échec et l'imaginaire.

L'œuvre est radicalement et délibérément imaginaire, de fond en comble, parce que le seul absolu, c'est la négation désespérée de l'Être; l'œuvre *n'est qu'imaginaire*: même en tant qu'œuvre, elle *n'est pas*, elle n'a pas de statut, elle flotte<sup>32</sup>.

L'auteur demeure dans l'imaginaire en niant «l'être» afin de le transformer en irréalité. L'œuvre est imaginaire et non-être, ainsi la création artistique est une imitation de la création divine du monde, mais d'une manière négative. Telle est l'attitude névrotique, définie par Sartre. Nous avons déjà vu cet argument dans le *Mallarmé* et on peut discerner également une idée plus ou moins similaire dans *Baudelaire*, parce que c'est un poète maudit par excellence.

Par ailleurs, une œuvre ne naît que de ce que Sartre appelle l'ambivalence de l'échec. Parce que l'objectif disparaît sans être atteint, la part de non-être augmente. Ce qui apparaît, c'est le non-être, à la place de l'être visé. L'objectif de l'échec consenti consiste donc en ce qui rend Absolu le Néant, rend le Néant à la fois non-être et l'être au-delà de l'être. Mais cela n'est possible que par l'abolition de l'homme, précise Sartre.

L'œuvre à faire se présente comme un être-en-soi, indépendant de l'auteur et du lecteur, qui ne doit sa consistance ontologique qu'à sa beauté. Par là même, elle semble contenir en elle le principe de son échec puisque cette consistance lui est *a priori* refusée<sup>33</sup>.

En conclusion, l'échec originel de l'œuvre, c'est que, sans les hommes, l'œuvre retombe dans la matérialité non signifiante et qu'elle est créée par un auteur qui s'adresse par-dessus la tête des hommes, à un témoin dont l'auteur nie l'existence même.

Tel est donc le diagnostic de Sartre sur la situation littéraire en 1850, selon lequel l'échec de la littérature-à-faire est déterminé par l'autonomie et la non-communication. Autrement dit, les écrivains doivent choisir entre ne pas écrire et écrire pour un Dieu en lequel ils ne croient pas. Situation

---

<sup>32</sup> IF, III, 179, souligné par Sartre.

<sup>33</sup> IF, III, 177.

paradoxe et curieuse, les athées mettent tout le prix de la littérature dans l'échec, et l'œuvre n'est adressée à personne, sinon à un Dieu inexistant. Ainsi, l'auteur trouve sa supériorité dans l'échec qui prouve en même temps la nécessité de l'œuvre et son impossibilité. D'où un double drame: «c'est l'échec de l'homme par l'échec de l'œuvre et *vice versa*. La conséquence sera que la littérature-à-faire, tout en se désignant comme *absolu*, se révèle comme un pouvant être faite. Et nous retrouvons ici cet impératif désespérant de l'Art-Absolu: Tu dois mais tu ne peux pas». (III,189). Il y a donc une double contrainte éthico-esthétique. Il est bien clair que quoiqu'il y ait dans l'échec consenti les éléments d'un «Qui perd gagne», on y trouve aussi l'irréalisation la plus radicale. Car l'œuvre elle-même passe «dans l'irréalité et ne peut exister que comme imaginaire. La rigueur totalisante, comme règle de l'imagination et coïncidence exacte de la liberté créatrice et de la nécessité, n'est elle-même qu'un postulat de notre imagination»<sup>34</sup>.

C'est pourquoi, explique Sartre, les conduites névrotiques sont incontournables: «sans elles, la littérature-à-faire apparaîtrait dans sa pure et simple impossibilité»<sup>35</sup>. Sartre constate, par ailleurs, la différence entre la situation de l'écrivain de la deuxième moitié du XIXe siècle et celle de l'écrivain du XXe siècle. Car ce dernier obtiendra l'échec par le lecteur, c'est en celui-ci que la Beauté deviendra cet Absolu, l'œuvre se niant elle-même, s'enflammant, tombant en cendres et l'Être surgissant sur l'abolition d'un langage piégé comme un vide infini et vertigineux.

Il nous semble important que Sartre affirme que c'est précisément l'échec qui sacre l'Artiste et qui garantit sa valeur et son être. Ainsi, la littérature de cette époque ne fonctionne pas sans l'échec. Ainsi, l'entreprise humaine, née d'un échec, tente de l'universaliser.

S'il en est ainsi, la vision de l'écrivain post-romantique est tout à fait similaire à celle exprimée dans *L'Être et le néant*: «Toute entreprise humaine est vouée à l'échec»<sup>36</sup>, et «l'échec — c'est-à-dire la vaine ambition de ce non-être qui veut se donner la consistance de l'être»<sup>37</sup>. C'est parce que dans l'Art-Névrose (l'Art-Échec, ou l'Art-Rupture), l'Artiste s'impose d'échouer jusque dans son art pour ne plus coïncider avec soi. Or, ce qui est paradoxal, c'est que ce sont les artistes refusant le public qui finissent par acquérir du public. C'est là que l'on peut retrouver la complicité entre l'auteur et le lecteur que Sartre a idéalisée dans *Qu'est-ce que la littérature?*

---

<sup>34</sup> IF, III, 190.

<sup>35</sup> IF, III, 191.

<sup>36</sup> IF, III, 314.

<sup>37</sup> IF, III, 314.

Sartre conclut que c'est la névrose qui parachève la triple rupture avec le milieu social, avec l'artiste lui-même et avec le réel. Mais cela ne suffirait pas pour expliquer le succès de Flaubert.

#### V. *Leconte de Lisle comme contre modèle*

Si Sartre compare Flaubert à Leconte de Lisle dans cette perspective, c'est justement afin de montrer la singularité du cas Flaubert. Au premier abord, les thèmes traités paraissent identiques chez les deux écrivains: le pessimisme, la misanthropie, l'échec. Cependant, quand on les examine de plus près, on aperçoit des différences cruciales entre eux. Sartre analyse le double échec —sentimental et politique— du poète, qui n'est qu'en réalité un rite de passage de la jeunesse à l'âge d'homme. L'auteur des *Poèmes barbares* a choisi l'échec pour «chiffre et transformé ce pathos en *exis*»<sup>38</sup>.

En réalité, Leconte de Lisle ne subit pas l'échec à la manière de Flaubert, loin de là. Simplement il l'utilise comme un thème poétique. Bien qu'en-gendrée par un échec, sa poésie nihiliste n'en est que la description. En fait, sa conduite d'échec est simplement jouée, même si le survol et l'abandon de soi viennent de l'échec. Car Leconte de Lisle n'a pas vraiment vécu son échec mais l'a comme subi. Voilà la différence entre Flaubert et Leconte de Lisle. La défaite politique est venue du dehors au chef des Parnassiens. Il a intérieurisé son échec et en a fait son éminente grandeur, la source de son orgueil et son destin consenti. Mais cela en reste là: il n'a jamais misé sur l'échec. Son pessimisme et sa misanthropie restent superficiels. Au fond, selon Sartre, il ne sent ni amitié ni haine envers les hommes, il les contemple simplement, en se mettant au-dessus de l'humanité par son inactivité.

C'est pourquoi, même si l'on trouve tous les thèmes de l'Art-Névrose, de l'échec à la déréalisation, les poèmes du chef du Parnasse ne convainquent personne, ne provoquent guère chez les lecteurs contemporains cette fascination pour le Mal, cet onirisme dirigé, ce cauchemar de l'Art-Névrosé. Autrement dit, Leconte de Lisle n'appartient que formellement à la «chevalerie du Néant».

Par ailleurs, Sartre précise que, pour échapper aux suspicions du lecteur, l'échec doit avoir lieu avant la catastrophe de 1848. C'est une remarque extrêmement importante. Car elle explique pourquoi l'échec originel de l'écrivain, en l'occurrence celui de Flaubert, qui ne correspond pas à l'échec collectif de 1848, peut apparaître pour le public comme un oracle, comme

---

<sup>38</sup> IF, III, 358.

une symbolisation. Autrement dit, l'échec doit être à la fois partagé et détaché. Le public doit lire son propre échec dans le texte, mais secrètement et non comme le sien.

[...] il faut que l'échec rapporté – comme singularité universelle, comme universalisation *toujours possible* du singulier – soit dès le départ assuré, fatal, qu'il fasse chez le lecteur, après dix pages, l'objet d'une certitude et d'une attente correspondant aux certitudes vécues par l'auteur lui-même au cours du processus de dégradation qu'il retrace<sup>39</sup>.

Autrement dit, afin de fasciner les lecteurs, l'échec doit être ressenti non comme leur propre échec historique, mais comme éternel de l'homme lié à la médiation singulière d'une défaite anecdotique et antérieure de quelques années. Sartre en conclut que c'est pourquoi les meilleurs candidats à la gloire sont recrutés parmi d'authentiques névrosés, dont les représentants sont Baudelaire et Flaubert.

Il faut que le lecteur puisse «re-composer l'échec, en lisant, l'échec *d'un autre* comme échec *autre*»<sup>40</sup>, pour qu'il soit rassuré par cet alibi, comme son propre échec, mais en secret. En effet, ce «lecteur n'est point un homme-échec: sa défaite est historique et vraie, elle ne prouve donc en aucune manière que le naufrage est le propre de l'homme»<sup>41</sup>. C'est la raison pour laquelle le public ne choisit pas Leconte de Lisle, bien qu'il ait vécu l'événement de 1848 avec lui, mais Flaubert, indifférent à la politique et dont la névrose subjective consiste en une intention d'échec et qui, la saisissant comme autre, y voit la manifestation de l'impossibilité d'être homme.

Néanmoins, cette attitude sélective n'engage que le public: celui-ci est ainsi fait qu'il ne peut se reconnaître que dans *Madame Bovary*; rien ne prouve, du coup, que l'échec de Gustave ait été socialement prophétique. On a l'impression que Flaubert est choisi par erreur, toutefois ce choix du public est basé sur une reconnaissance réelle.

Ainsi, tout l'argument de Sartre gravite autour du thème de l'échec. Mais, ce qui est vraiment curieux et étonnant, c'est que Sartre n'évoque pas l'ouvrage dans l'œuvre flaubertienne le plus lié à ce thème: *L'Éducation sentimentale*. C'est pourtant une histoire de l'échec par excellence dans la mesure où les deux protagonistes considèrent leur vie comme un échec, qui plus est alors que l'histoire se déroule autour de la Révolution de février

---

<sup>39</sup> IF, III, 416, souligné par Sartre.

<sup>40</sup> IF, III, 419, souligné par Sartre.

<sup>41</sup> IF, III, 419.

1848. Le fait que Sartre ne mentionne même pas ce roman dans son analyse est vraiment étonnant, alors que Pierre Bourdieu, qui critique Sartre, l'a justement utilisé comme champ d'analyse dans *Les Règles de l'art*<sup>42</sup>.

Ainsi, jusqu'ici, nous avons suivi l'importance de l'échec dans le tome III de *L'Idiot de la famille*, en montrant à quel point l'analyse de Sartre gravite intensément autour du thème de l'échec et que ce dernier est étroitement lié à d'autres thèmes tels que l'imaginaire, le non-être, le «Qui perd gagne», etc. Nous allons montrer maintenant comment ce thème peut remonter jusqu'au premier travail de notre auteur.

## VI. *Les premiers textes: émotion et échec*

Chacun sait que le premier Sartre, le Sartre d'avant-guerre, travaillait sur la psychologie et tout particulièrement sur l'imagination et l'imaginaire, à commencer par son mémoire pour l'obtention du Diplôme d'Études Supérieures présenté en 1927: «L'image dans la vie psychologique: rôle et nature», jusqu'à *L'Imaginaire, psychologie phénoménologique de l'imagination* (1940), en passant par *L'Imagination* (1936). Or, notre philosophe semble abandonner cette piste très riche après la découverte de Heidegger: à partir de *L'Être et le néant*, il n'évoque guère l'imagination, même si dans *Saint Genet*, quelques passages lui sont consacrés. Ainsi, Sartre parle peu de l'imaginaire avant *Les Mots*. Dans son autobiographie, en revenant à ce thème, il se considère comme un enfant imaginaire, prisonnier de l'imaginaire, à l'instar de l'auteur de *Madame Bovary*. Sartre écrit dans *Les Mots*: «enfant imaginaire, je me défendis par l'imagination»<sup>43</sup>, «Enfant imaginaire, je devenais un vrai paladin dont les exploits seraient de vrais livres»<sup>44</sup>, comme il écrit dans *L'Idiot de la famille*: «Seul, un enfant imaginaire peut

<sup>42</sup> P. BOURDIEU, *Les Règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*, Éditions du Seuil, Paris 1992. Ce qui est curieux, c'est que Bourdieu, tout en critiquant Sartre, ne mentionne point le tome III de *L'Idiot de la famille* où il est précisément question de 1848. Mais c'est une autre histoire. Par ailleurs, Sartre détestait apparemment *L'Éducation sentimentale*, c'est sans doute la raison de cette omission et puis *L'Idiot de la famille* est censé s'arrêter en 1857, à *Bovary*. Voir sa critique du style de ce roman dans les *Carnets de la drôle de guerre. Les Mots et autres écrits autobiographiques*, édition publiée sous la direction de Jean-François Louette, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», Paris 2010, pp. 384-388, désormais, abrégé MAEA.

<sup>43</sup> J.-P. SARTRE, *Les Mots*, MAEA, 61.

<sup>44</sup> MAEA, 92.

projeter d'assurer en sa personne la victoire de l'image sur la réalité, par la raison qu'il est constitué à ses propres yeux comme une pure apparence»<sup>45</sup>.

Comme nous l'avons déjà signalé, le thème de l'imaginaire est étroitement lié à celui de l'échec. Or, nous pouvons également découvrir ce dernier dans un texte de la même époque: *Esquisse d'une théorie des émotions*<sup>46</sup> (1938), extrait de *La Psyché* qui n'a jamais vu le jour. Sartre essaie d'éclaircir la cause des émotions telles que colère, tristesse, étonnement, etc., en s'appuyant sur les pensées de Heidegger et de Husserl. Après avoir examiné les théories de William James et Pierre Janet, il insiste sur la conduite d'échec, en soulignant qu'elle envisage une relation magique avec le Monde<sup>47</sup>. Et il en conclut que les émotions apparaissent lorsque le sujet ne réussit pas à effectuer ce qu'il veut effectuer. Ne pouvons-nous pas y déceler l'embryon du thème de l'échec qui sera déployé amplement dans *L'Idiot de la famille*?

Car Sartre, en s'appuyant sur l'étude de Pierre Janet, relie l'émotion à l'échec, ou plus précisément à «la conduite d'échec». Il considère que l'émotion représente une conduite d'échec qui n'est rien d'autre qu'un remplacement d'une action que l'on veut effectuer, mais que l'on ne peut pas faire.

Pour que l'émotion ait la signification psychique d'échec, il faut que la conscience intervienne et lui confère cette signification, il faut qu'elle retienne comme un possible la conduite supérieure et qu'elle saisisse l'émotion précisément comme un échec *par rapport* à cette conduite supérieure<sup>48</sup>.

En ce sens, selon Sartre, une émotion apparaît comme une tentative de transformation du monde, non sur le plan réel et physique, mais sur le plan psychique.

Lorsque les chemins tracés deviennent trop difficiles ou lorsque nous ne voyons pas de chemin, nous ne pouvons plus demeurer dans un monde si urgent et si difficile. Toutes les voies sont barrées, il faut pour-

---

<sup>45</sup> IF, I, 665.

<sup>46</sup> J.-P. SARTRE, *Esquisse d'une théorie des émotions*, Hermann, Paris 1975 [1938], désormais abrégé ETE. Il existe des études approfondies sur ce texte. Voir «Études Sartriennes», nn. 17-18, 2014, *Représenter l'Esquisse d'une théorie des émotions*, sous la direction de Florence Caeymaex, Grégoire Cormann, Vincent de Coorebyter.

<sup>47</sup> Pour la relation magique avec le monde, voir une thèse de doctorat de G. DASSONNEVILLE, *De la magie au magique. Conscience, réalité-humaine et être-dans-le-monde chez Sartre (1927-1948)*, Université de Lille 3, 2016.

<sup>48</sup> ETE, 25.

tant agir. Alors nous essayons de changer le monde, c'est-à-dire de le vivre comme si les rapports des choses à leurs potentialités n'étaient pas réglés par des processus déterministes mais par la magie<sup>49</sup>.

Il nous semble discerner ici le prototype de la logique de *L'Idiot de la famille*: quand on n'arrive pas à exaucer un désir dans le monde réel où la logique est celle des causes et des effets, on établit un rapport magique avec le monde, afin d'atteindre l'objectif, non d'une manière réelle, mais imaginaire.

L'impossibilité de trouver une solution au problème, appréhendée objectivement comme une qualité du monde, sert de motivation à la nouvelle conscience irréfléchie qui saisit maintenant le monde autrement et sous un aspect neuf et qui commande une nouvelle conduite – à travers laquelle cet aspect est saisi – et qui sert de hylé à l'intention nouvelle. Mais la conduite émotive n'est pas sur le même plan que les autres conduites, elle n'est pas *effective*. Elle n'a pas pour fin d'agir réellement sur l'objet en tant que tel par l'entremise de moyens particuliers. Elle cherche à conférer à l'objet par elle-même et sans le modifier dans sa structure même réelle, une autre qualité, une moindre existence, ou une moindre présence (ou une plus grande existence, etc.<sup>50</sup>).

On ne trouve pas seulement la théorie de l'échec dans *L'Idiot de la famille*, mais également le prototype du phénomène que Sartre a appelé «mauvaise foi» dans *L'Être et le néant*. En tout cas, ce qui nous semble important ici, c'est que l'émotion est enracinée dans le corps. L'échec n'est pas seulement psychologique, mais psychosomatique. C'est d'ailleurs pourquoi l'échec de Flaubert à Pont-l'Évêque, celui qu'il a produit et subi, est considéré comme un événement crucial par Sartre: cette crise est aussi bien psychologique que physique. En effet, la conduite d'échec – appelée également névrose d'échec – est un comportement systématique de nature inconsciente de mise en faillite de ses propres désirs, ce qui aboutit à des situations d'échec aussi bien dans la vie professionnelle que sociale. Or, curieusement, Sartre tout en introduisant, ici, ce terme technique, ne donne, à aucun moment, de référence: le nom de René Laforgue, qui a proposé «la névrose d'échec» dans *Psychopathologie de l'échec*<sup>51</sup> n'apparaît nulle part.

---

<sup>49</sup> ETE, 44.

<sup>50</sup> ETE, 44.

<sup>51</sup> R. LAFORGUE, *Psychopathologie de l'échec*, Payot, Paris 1939. Par ailleurs, Sartre aurait consulté *L'Échec de Baudelaire. Étude psychanalytique sur la névrose de Charles Baudelaire*, Denoël et Steele, 1931, au moment de la rédaction de son *Introduction aux Écrits intimes*

Dans *Esquisse d'une théorie des émotions*, l'émotion est présentée comme une conduite d'échec, ou de désadaptation: le reproche que Sartre adresse à Janet consiste en l'assimilation d'une conduite inadaptée à un simple désordre physiologique, pointant à sa manière l'infinie distance qui sépare une conduite complexe et adaptée à une conduite tout à la fois immédiate et régressive.

S'il en est ainsi, le thème de l'échec apparaît, nous semble-t-il, pour la première fois dans *Esquisse d'une théorie des émotions*, longtemps avant *L'Idiot de la famille*, et même bien avant *Saint Genet*, bien que l'échec ne soit pas considéré comme principal motif de la naissance de l'écrivain. En tout cas, la nouveauté de cette notion n'a pas laissé indifférent Merleau-Ponty qui évoque l'importance de l'échec dans la *Phénoménologie de la perception* en se référant à l'ouvrage de son camarade: «Si nous considérons objectivement l'individu comme un système de conduites, et si la dérivation se fait automatiquement, l'échec n'est rien, il n'existe pas, il y a simplement remplacement d'une conduite par un ensemble diffus de manifestations organiques»<sup>52</sup>.

### *Conclusion*

Nous avons jusqu'ici suivi l'évolution de la notion d'échec qui apparaît chez Sartre comme un leitmotive non seulement sur le plan littéraire, mais également sur le plan philosophique. Et si dans *L'Idiot de la famille*, cette notion joue un rôle prépondérant, c'est que notre philosophe a fini par réussir à regrouper plusieurs aspects de cette notion, nous semble-t-il.

Le poète et l'écrivain, selon Sartre, poursuivent l'échec et irréalisent le monde pour pouvoir affirmer la supériorité de la beauté sur tout ce qui existe. C'est ce que Sartre avait déjà déclaré, mais différemment, dans la conclusion de *L'Imaginaire*:

La beauté est une valeur qui ne saurait jamais s'appliquer qu'à l'imagination et qui comporte la néantisation du monde dans sa structure essentielle<sup>53</sup>.

---

de Baudelaire. Voir, PH. SABOT, *Lectures de Baudelaire: Benjamin, Sartre, Foucault*, dans «L'École des Philosophes», 2008, pp. 137-159 <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00746606>> (dernier accès: 10.10.2022)

<sup>52</sup> M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, coll. «Bibliothèque des Idées», Paris 1945, p. 102.

<sup>53</sup> J.-P. SARTRE, *L'Imaginaire, psychologie phénoménologique de l'imagination*, Gallimard,

Ainsi toutes les œuvres littéraires – sinon toutes les œuvres artistiques – sont condamnées à l'échec, dans la mesure où l'auteur d'une œuvre c'est celui qui choisit l'imaginaire au détriment du réel. Il n'en demeure pas moins que cette constatation amère définit les règles de l'Art. Ainsi, nous pouvons dire que le désir chez Sartre – le désir d'exister, d'aimer, de créer – est voué à l'échec, comme chez Lacan et Freud, dans la mesure où le désir, par définition, poursuit un objet inaccessible.

Quand nous tenons compte de ce côté négatif de la littérature qu'est le désir profond d'échec, nous sommes obligés de revisiter le sens de l'engagement littéraire que Sartre proclama dans la *Présentation des Temps Modernes*. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle nous trouvons intéressant comment Sartre évalue différemment Flaubert entre l'écriture de *Qu'est-ce que la littérature?* et celle de *L'Idiot de la famille*. Dans la première période, Flaubert est considéré comme un écrivain non engagé ou désengagé avec les frères Goncourt ou Proust<sup>54</sup>, parce qu'il n'a rien fait au moment de la Commune, alors que dans les années 1970, Sartre parlera de l'engagement de Flaubert, tout comme de celui de Mallarmé.

L'important, c'est que Flaubert se soit engagé à fond sur un certain plan, même si celui-ci implique qu'il ait pris des positions blâmables pour tout le reste. L'engagement littéraire c'est finalement le fait d'assumer le monde entier, la totalité<sup>55</sup>.

Ainsi, le sens du «Qui perd gagne», cette notion emblématique chez notre philosophe, est entièrement consolidée par la notion d'échec dans *L'Idiot de la famille*. Le thème de l'échec est, en effet, la stratégie à la fois éthique et esthétique que Sartre a choisie pour sa création philosophique et littéraire, et le «Qui perd gagne» en est l'exergue.

---

coll. «Bibliothèque des Idées», Paris 1940, édition revue et complétée par A. Elkaïm-Sartre, coll. «Folio Essai», 2005, p. 371.

<sup>54</sup> «Je tiens Flaubert et Goncourt pour responsables de la répression qui suivit la Commune parce qu'ils n'ont pas écrit une ligne pour l'empêcher». *Sit. II*, 13.

<sup>55</sup> *Sit. X*, 112.

Giorgia Testa

## *La lucidité et la sainteté. Échos mallarméens dans Saint Genet*

TITLE: *Lucidity and holiness. Echoes of Mallarmé in Saint Genet*

ABSTRACT: The aim of this paper is to highlight Mallarmé's influence – his poetic work and Sartre's reading of the author, *La Lucidité et sa face d'ombre* – on *Saint Genet*. Through an analysis of the passages in which Genet is juxtaposed with Mallarmé, the profound closeness of the two authors will be noted, in terms of use of language and personal constants. The result will be the evidence of Mallarmé's model for the writing of *Saint Genet*, renewing the importance that the text on the symbolist author holds in Sartre's psychobiographical work.

KEYWORDS: Mallarmé; Genet; Sartre; Intertextualité; Poésie

Au début des années cinquante, les réflexions sartriennes autour du choix existentiel – réflexions qui avaient trouvé des premières esquisses d'application biographique dans les *Carnets de la drôle de guerre* pour ce qui concernait la vie et le destin de l'empereur prussien Guillaume II<sup>1</sup>, réflexions qui avaient été ensuite précisées et détaillées dans l'essai sur Baudelaire de 1947 – s'enrichissent d'une vigueur intellectuelle nouvelle grâce à l'intérêt exercé sur Sartre par Mallarmé et Jean Genet.

La fascination sartrienne pour le poète symboliste date – au moins – des années vingt; on retrouve les premières références à Mallarmé dans le *Carnet Midy* (un petit cahier dans lequel le philosophe, au fil de sa période de khâgne, note, en ordre alphabétique, thèmes et sujets divers), où le jeune Sartre transcrit de mémoire – en commettant des fautes minimes – plusieurs sonnets et poèmes mallarméens. En revanche, le rapport avec

<sup>1</sup> Le 7 mars 1940, Sartre confie à son quatorzième carnet qu'il lit «avec beaucoup d'intérêt» la biographie du souverain, le *Guillaume II* d'Emil Ludwig: «j'essaie à travers lui de reprendre et de retourner un problème qui me tracasse depuis quelque temps – exactement depuis Septembre 38» (J.-P. SARTRE, *Les Carnets de la drôle de guerre. Novembre 1939-Mars 1940*, éd. A. Elkaïm-Sartre, Gallimard, Paris 1983, p. 357).

Jean Genet relève de l'intimité: Sartre connaît le poète en 1944, à travers Marc Barbezat, éditeur de la revue *L'Arbalète*, dans laquelle les deux auteurs publient. Vers 1950 Sartre travaille sur *Saint Genet* et aux essais sur Mallarmé en même temps; lors de la parution des *Œuvres complètes* de Jean Genet, Sartre écrit ce qui, dans l'idée originelle, ne devait être qu'une préface; toutefois, le flot de l'écriture ne s'arrêtant point, ce qui en résulte est un ouvrage de six-cent pages; en 1953, Sartre publie l'article *Mallarmé (1842-1898)* dans le tome III des *Écrivains célèbres*, collection dirigée par Raymond Queneau<sup>2</sup>, alors qu'en 1979 un essai inachevé, *L'Engagement de Mallarmé*, paraît dans le numéro 18-19 de la revue *Obliques*, éditée par Michel Sicard. Ces deux textes composent désormais *Mallarmé. La Lucidité et sa face d'ombre*, édité par Arlette Elkaïm Sartre en 1986.

L'ampleur totale des notes sartriennes sur Mallarmé, qui s'étalent sur presque trente ans de réflexions, devait à l'origine compter autour de cinq cents pages de manuscrits: Michel Contat et Michel Rybalka ont noté que «vers 1948-1949, Sartre écrivit près de cinq cents pages sur Mallarmé que, plus tard, il perdit: il en subsiste néanmoins quelques fragments inédits»<sup>3</sup>: l'ouvrage de Contat et Rybalka date de 1970, et les *fragments inédits* dont les auteurs parlent sont, fort probablement, ceux qui seront publiés en 1979 dans *Obliques*. Sartre même, en soulignant le caractère *fragmentaire* de ses méditations mallarméennes, avouera que «l'étude sur Mallarmé – que j'ai perdue d'ailleurs, était beaucoup moins systématique que le Flaubert»<sup>4</sup>. En 1961 et 1962, une partie des travaux fut perdue dans l'explosion de deux bombes (19 juillet et 7 janvier) que les terroristes du groupe d'extrême droite de l'OAS mirent dans l'appartement de Sartre de rue Bonaparte après son soutien explicite au FNL. Dans un entretien avec Madeleine Chapsal de 1960, Sartre répond à une question à propos de ses études sur Mallarmé et Flaubert en disant que «pour Mallarmé, [il n'a] fait que commencer et [il] n'y reviendr[a] pas avant longtemps»<sup>5</sup>. La nature ébranlée, fragmentaire et désordonnée des textes consacrés au *cas Mallarmé* a fort probablement découragé les chercheurs, qui ont négligé cette mine de réflexions autour de la poésie et de l'engagement paradoxal du Maître de la rue de Rome. Toutefois, les considérations issues de l'essai sur Mallarmé ne s'arrêtent pas à *La Lucidité*: la proximité temporelle des travaux sur Genet, ainsi que l'exemplarité théorique de Mallarmé, ont permis une véritable

<sup>2</sup> Ce texte sera aussi la préface de l'éditions Gallimard de 1966 des *Poésies* mallarméennes.

<sup>3</sup> M. CONTAT, M. RYBALKA, *Les Écrits de Sartre*, Gallimard, Paris 1970, p. 262.

<sup>4</sup> J.-P. SARTRE, «Sur L'Idiot de la famille», dans *Situations X*, Gallimard, Paris 1976, p. 113.

<sup>5</sup> ID., «Les Écrivains en personne», dans *Situation IX*, Gallimard, Paris 1972, p. 15.

porosité thématique entre *La Lucidité* et *Saint Genet*. On essayera ici de dénicher et problématiser les occurrences qui, dans *Saint Genet*, relèvent de l'œuvre de Mallarmé ou bien de l'essai sartrien sur le poète, en retraçant le lien critique que Sartre établit entre les deux auteurs.

D'abord, il faut expliciter que la lecture sartrienne des textes mallarméens est fortement influencée par l'interprétation donnée par Maurice Blanchot; l'herméneutique radicale du critique soutient que le langage poétique de Mallarmé détruit l'*idée*, et que tout ce que la poésie peut montrer s'exprime dans l'*absence*. Les textes où Blanchot s'attarde sur le poète symboliste (*Faux Pas*, 1943; *La Part du feu*, 1949), paraissent justement à l'époque où Sartre entame ses travaux sur Mallarmé et, effectivement, dans *Mallarmé*. *La Lucidité et sa face d'ombre*, ainsi que dans *Saint Genet*, Blanchot est évoqué à plusieurs reprises. On sent ici l'exigence de donner une longue citation tirée de la biographie sartrienne de Genet, qui a le mérite d'éclaircir à la fois la présence du Mallarmé blanchotien dans les travaux de Sartre et le rapport entre le critique et le critiqué – thème dont Sartre donne ici, de façon extraordinaire, une exégèse tranchante et définitive. En bas de page, Sartre écrit que

si Blanchot nous parle de Mallarmé, on dira qu'il nous apprend plus sur lui-même que sur l'auteur dont il s'occupe. C'est le résidu de l'idéalisme bourgeois [...]. Voyez où cela conduit: Blanchot, en Mallarmé, n'a vu que Blanchot: fort bien: alors, vous, en Blanchot, ne voyez que vous-même. En ce cas comment pouvez-vous savoir si Blanchot parle de Mallarmé ou de soi? [...] si l'objectivité, dans une certaine mesure, est déformée, elle est aussi bien révélée. Les passions, le tour d'esprit, la sensibilité de Blanchot l'inclinent à faire telle conjecture plutôt que telle autre; mais c'est Mallarmé seule qui vérifiera la conjecture de Blanchot [...]. Sans doute le critique peut forcer Mallarmé, le *tirer à soi*; c'est justement la preuve qu'il peut aussi l'éclairer dans sa réalité objective [...]. Bref [...], dans un bon ouvrage critique, on trouvera beaucoup de renseignements sur l'auteur critiqué et quelques-uns sur le critique. Ces derniers, d'ailleurs, sont si obscurs et si brouillés qu'il faut les interpréter à la lueur de tout ce que nous savons de lui [...]. L'homme est objet pour l'homme<sup>6</sup>.

Il est intéressant de remarquer que l'exemple choisi par Sartre, dans le cadre d'une réflexion sur le rapport entre un critique et l'objet de son étude, est celui de *Blanchot lecteur de Mallarmé*. Ces lignes anticipent la

<sup>6</sup> Id., *Saint Genet, comédien et martyr*, dans J. GENET, *Oeuvres complètes* I, Gallimard, Paris 1952, pp. 622-623, en note. Désormais SG.

pertinence d'une lecture qui veuille juxtaposer Mallarmé et Genet: les deux auteurs apparaissent l'un dans la biographie de l'autre, et pas seulement: les considérations sur Mallarmé du *Carnet Midy* se terminaient avec une remarque tout à fait intéressante: «En somme / Thèmes tous romantiques ou baudelairiens / Pas toujours très sincères – belles images – vers classique. Rime parfois à la Banville»<sup>7</sup>; une affirmation semblable est faite dans *Saint Genet*, en soulignant la persistance de l'idée que dans l'œuvre mallarméenne ne survive que l'héritage baudelairien: «Mallarmé empruntait à Baudelaire les thèmes de la chevelure, des parfums, du guignon et, après en avoir égoutté tout le suc, les astreignait à n'exprimer plus que les jeux de la mort et du hasard»<sup>8</sup>.

Venons à *Saint Genet*. Dans *Notre-Dame-des-Fleurs*, l'auteur écrit: «elle sert un texte qu'elle ignore, que j'inscris, et dont le dénouement doit arriver en son heure»<sup>9</sup>; ces lignes révèlent l'implication incontournable de l'auteur (et la transposition de tout acte en destin, en *dénouement*), pourrait être prise par Sartre comme exemple d'une volonté, de la part de Genet, de maîtriser son œuvre comme si elle était partie de lui. Pour ce qui concerne le résultat sarrien de 1952, celui-ci comporte six cents pages de démonstration serrée, presque une investigation, une enquête sur les raisons d'une *telle* vie, d'un tel choix originel, d'un *tel* destin d'écrivain:

Si nous voulons comprendre cet homme et son univers, il n'est pas d'autre moyen que de reconstruire soigneusement, à travers les représentations mythiques qu'il nous en donne, l'événement originel à quoi il se réfère sans cesse et qu'il reproduit dans ses cérémonies secrètes. La méthode s'impose: par l'analyse des mythes rétablir les faits dans leur signification originelle<sup>10</sup>.

On veut ici souligner que le même voeu – comprendre le sujet singulier dans toute sa complexité – est exprimé à la fin de la biographie:

Montrer les limites de l'interprétation psychanalytique et de l'explication marxiste et que seule la liberté peut rendre compte d'une personne en sa totalité, faire voir cette liberté aux prises avec le destin

<sup>7</sup> J.-P. SARTRE, «Carnet Midy», dans *Écrits de jeunesse*, éd. de M. Contat, M. Rybalka, Gallimard, Paris 1990, p. 493.

<sup>8</sup> SG, pp. 636-637. À cet endroit, Sartre fait une brève comparaison entre le langage geneien et le langage de Mallarmé et de Valéry.

<sup>9</sup> J. GENET, «Notre-Dame-des-Fleurs», dans *Oeuvres complètes* II, Gallimard, Paris 1951, p. 20. L'auteur se réfère ici à Ernestine, la mère de Divine.

<sup>10</sup> SG, p. 13.

[...], prouver que le génie n'est pas un don mais l'issue qu'on invente dans les cas désespérés, retrouver le choix qu'un écrivain fait de lui-même [...]: voilà ce que j'ai voulu; le lecteur dira si j'ai réussi<sup>11</sup>.

Dans ces lignes, Sartre résume toute sa méthode, tout le champ critique et philosophique qu'il essaie de dépasser et, en même temps, son attitude par rapport au lecteur; ce n'est pas l'auteur qui a le dernier mot: le lecteur peut refuser ou avaliser les démarches de l'écrivain. La démarche sartrienne prévoit la nécessité impérieuse, pour un philosophe de l'existence, de comprendre à la fois *homme* et *univers* – symbolique et matériel –, le soin qu'il mettra dans la reconstruction, l'utilisation des *représentations* – œuvres et conduites métaphoriques – pour revenir à l'événement, au choix, à la décision libre et volontaire qui rend l'individu *cet individu*. Toute la vie est une mythologie, la proposition allégorique d'une même genèse, et tout acte est la *cérémonie secrète* qui, comme une messe, met en scène l'eucharistie du choix.

«Une technique romanesque renvoie toujours à la métaphysique du romancier. La tâche du critique est de dégager celle-ci avant d'apprécier celle-là»<sup>12</sup>: l'expression littéraire est la plus complexe et la plus haute des articulations du vécu, qui s'extériorise sous une forme métaphorique et allusive; pour apprécier l'univers créatif d'un auteur, il faut d'abord en comprendre la *métaphysique*, les idées qui structurent le système de son esthétique. Par rapport à *La Lucidité*, qui demeure un texte moins programmatique, Sartre semble ici expliquer plus clairement ses démarches; si le cas de Mallarmé démontrait implicitement que l'homme renvoie aux détermination objectives, dans la biographie genetienne le philosophe explicite la raison critique qui sous-tend sa méthode. Ainsi Sartre entame *Saint Genet, comédien et martyr* avec la configuration du choix métaphysique du romancier; la décision originale de Jean Genet est celle d'être voleur. Il ne sera pas n'importe quel voleur, mais le plus grand des escrocs – une *gouape*, pour utiliser l'argot genetien –, celui qui va s'approprier, de façon illicite, le Réel qui lui a été refusé, afin d'expliciter son vol original à travers la réélaboration poétique. Orphelin, Genet grandit au sein de l'Assistance publique; la sensation d'être un surnuméraire, l'enfant rejeté par sa mère, le fait penser, dès la première enfance, qu'il est coupable d'une peine inconnue, établie par un juge anonyme à cause d'un crime mysté-

---

<sup>11</sup> Ivi, p. 645.

<sup>12</sup> J.-P. SARTRE, «La Temporalité chez Faulkner», dans *Situations I*, Gallimard, Paris 1947, p. 183.

rieux: «fils de personne, il n'est rien; par sa faute un désordre s'est introduit dans le bel ordre du monde, une fissure dans la plénitude de l'être»<sup>13</sup>. En liant strictement la présence de la figure parentale avec la possibilité de comprendre et de saisir la réalité (et on verra comment l'absence physique ou émotive des parents comportera toujours pour l'enfant un mauvais rapport avec le réel), Sartre fonde le désir du vol de Genet dans la nécessité de se réapproprier un monde et une morale qui sont loin de lui.

«Il a volé, il est donc voleur»<sup>14</sup>: il y a, dans l'œuvre biographique de Sartre, une véritable mythologie de celle qu'il appelle ailleurs une «enfance maudite»<sup>15</sup>: dans le cas de Genet, ainsi que dans celui du jeune Tintoret, le moment de l'enfance se révèle celui du péché capital ou du premier acte criminel. L'acte de voler, relégué dans l'espace silencieux de la subjectivation et de la conscience, est *remarqué*: le passage de l'intérieurité à l'extériorité objectivée va pétirifier l'action, en condamnant le sujet à *se voir* et à être vu; c'est le jugement d'autrui qui permet à l'acte d'exister et d'avoir un poids objectif. Il faut remarquer que, chez Sartre, la puissance du regard d'Autrui s'applique toujours à des individus qui ressentent la crainte et la sujexion – comme les enfants faibles et rêvasseurs que Baudelaire, Flaubert et Genet ont été –; les sujets dominants, au contraire, peuvent ne pas se soucier du jugement extérieur, et c'est le cas, notamment, des colonialistes: «le Blanc a joui trois mille ans du privilège de voir sans qu'on le voie; il était regard pur [...]»<sup>16</sup>. Le regard d'Autrui, des gens «bien», de la société qui rejette le même, installe en lui l'accusation indélébile et établit dans son cœur «un délégué permanent qui est lui-même»<sup>17</sup>. Le regard s'insère comme élément stable et pérenne dans la conception que l'enfant a de soi-même, imposant le jugement comme corrélatif fixe; comme l'a expliqué Alexis Chabot, «le thème du regard n'est pas sans relation avec celui de la comédie et de la mauvaise foi [...]: des passions «vues», ce sont des passions réduites à des rôles, des sentiments interprétés comme des impostures»<sup>18</sup>: dès que le sujet est regardé, il cristallise le sentiment vu, en le transformant en un thème inaltérable de sa propre extériorisation.

---

<sup>13</sup> SG, p. 17.

<sup>14</sup> Ivi, p. 27.

<sup>15</sup> J.-P. SARTRE, «Le Séquestré de Venise», dans *Situations IV*, Gallimard, Paris 1964, p. 292.

<sup>16</sup> Id., «Orphée noir», dans *Situations III*, Gallimard, Paris 1949, p. 296.

<sup>17</sup> SG, p. 31. Le «délégué permanent» des juges qui s'installe dans l'esprit de Genet ressemble au bourreau de soi-même (le «heautontimoumenos»), figure que Baudelaire a créée pour perpétuer son propre sentiment de châtiment et peine.

<sup>18</sup> A. CHABOT, *Sartre et le père*, Honoré Champion, Paris 2012, p. 179.

Pour diagnostiquer l'excès de réflexivité et de cristallisation de soi chez l'enfant qui obéit au jugement extérieur, Sartre évoque une divagation mallarméenne, *Réminiscence*. Sartre cite les lignes qui parlent du «môme trop vacillant pour figurer parmi sa race [...] qui rentrait en soi, sous l'aspect d'une tartine de fromage mou, déjà la neige des cimes, le lys ou autre blancheur constitutive d'ailes au-dedans»<sup>19</sup>.

Or, dans *La Lucidité*, Sartre, en commentant l'enfance de Mallarmé, remarque que la mort d'Élisabeth (la mère du poète), survenue quand l'enfant a six ans, détermine la distance constitutive entre Mallarmé et le Réel, distance qui aboutira au Néant profond et absolu qui sera le sujet des compositions futures; en effet, jusqu'à ses six ans, la relation de Mallarmé au monde passe par la mère, cette «jeune géante»<sup>20</sup>; «la mère mange le monde et l'enfant mange à son tour»<sup>21</sup>: l'existant ne se révèle qu'à travers la figure rassurante d'Élisabeth, personne adulte qui a le rôle de messager et de traducteur entre l'altérité et l'enfant. Comme l'a écrit Richard, la période enfantine représentait «cet éden d'azur continu, où n'existent ni distance entre les êtres ni obstacle entre les objets»<sup>22</sup>. Les choses «reflètent le regard maternel, éblouissant miroitement à la surface de l'Être»<sup>23</sup>, dans une confirmation réciproque, surgie de l'amour et de l'association avec la mère; Élisabeth disparue, les choses «se resserrent»<sup>24</sup>, montrent le vide, le «creux néant»<sup>25</sup> qui se révèle être la seule vérité possible.

Comme Mallarmé, poète rétractile, se ferme sur soi après la perte des repères maternels, de la même façon Genet se clôture sur sa propre subjectivité, timide, indécis et mou comme un *fromage*. Cette clôture, que Sartre, utilisant la citation de *Réminiscence*, qualifie explicitement de mallarméenne, comme si le poète symboliste exemplifiait au mieux ce mouvement de repli – l'on peut penser à la conscience repliée d'Hérodiade –, sera fondamentale pour la structuration du rapport genetien au langage. Le résultat de l'insertion du regard d'Autrui dans la conscience genetienne

<sup>19</sup> SG, pp. 21-22; S. MALLARMÉ, «Réminiscence», dans *Oeuvres Complètes* II, éd. de B. MARCHAL, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», Paris 1998, p. 93. Désormais OC I (1998) et II.

<sup>20</sup> J.-P. SARTRE, *Mallarmé. La lucidité et sa face d'ombre*, éd. A. d'Elkaïm-Sartre, Gallimard, Paris 1986, p. 97. Désormais MLF. Dans *Baudelaire*, Sartre remarque que le petit Charles voulait, lui-aussi, devenir une petite bestiole aux pieds d'une géante.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> J.-P. RICHARD, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Seuil, Paris 1961, p. 42.

<sup>23</sup> MLF, p. 98.

<sup>24</sup> Ivi, p. 99.

<sup>25</sup> «Une Dentelle s'abolit», OC I, p. 42.

est donc une fiction qui n'est pas vécue comme telle, et la fiction de Jean Genet sera celle du *voyou*. Il a volé, il est vu comme voleur, il choisit de l'être pour la vie: il choisit le Mal et il fera le Mal pour continuer à affirmer son être. Cela marque un point fondamental: dans une réalité fausse – car elle est dépourvue des éléments qui la rendent saisissable, c'est-à-dire les outils fournis par les parents –, le garçon trouve dans le Mal, dans la négativité dont il fait constamment expérience, la seule vérité possible.

Dans le cas de Genet, «l'être cède le pas au faire»<sup>26</sup>, à l'action qui, sans cesse, se produit pour renouveler la promesse faite aux autres: je me porterai comme un voyou et je ne serai que ça; l'être-pour-soi, chez Jean, est remplacé par un être-pour-autrui. Ce sont les autres, du reste, qui ont défini le statut de l'existence de Genet, en l'excluant de la collectivité positive; dans le sillage de cette démarche, le garçon se vouera à l'homosexualité. Il est difficile de porter un jugement sur les interprétations de Sartre à propos des préférences sexuelles des auteurs; non content de définir sans hésitation Baudelaire comme un fétichiste, Flaubert comme un masochiste et Mallarmé comme un voyeur – sans oublier les penchants incestueux que tous les trois auraient eus –, le philosophe arrive même à contredire ce que Genet lui a personnellement avoué, c'est-à-dire le fait que son homosexualité a précédé le vol: «Nous ne pouvons le suivre dans cette voie [...]. Aujourd'hui, peut-être, Genet est voleur parce qu'il est pédéraste. Mais il devint pédéraste parce qu'il était voleur. On ne naît pas homosexuel ou normal: chacun devient l'un ou l'autre selon les accidents de son histoire et sa propre réaction à ces accidents»<sup>27</sup>. Bien évidemment, cela se fait au nom de la méthode, qui, ayant le but de reconstituer un auteur, peut dépasser les intentions et les souvenirs pour aboutir au noyau caché – caché même au sujet – qui domine la *praxis* existentielle.

L'homosexualité de Genet, dans la démarche sartrienne, semble renvoyer à la stérilité de Mallarmé: c'est la *nature* des femmes qui repousse le sujet, car celles-ci, victimes par nature, ne peuvent pas être représentantes d'une société violente qui repousse l'enfant, alors que les hommes, qui font la loi, ont le droit de juger et exclure. Bien sûr, chez Mallarmé c'était une homosexualité ou un antagonisme de façade, mental plus que physique, mais il demeure intéressant de remarquer que toute propension sexuelle est, pour Sartre, une réponse plus ou moins automatique aux stimuli extérieurs et non pas une inclination essentielle du sujet.

---

<sup>26</sup> SG, p. 81.

<sup>27</sup> Ivi, p. 94.

L'articulation de la sexualité de Genet se fait de la dynamique sujet passif-altérité active qui, comme les autres objectivations de l'auteur, renvoie à la nécessité de se saisir – de se *racheter* – en tant que pure néantisation de soi. Le mac – l'homosexuel actif, viril, incarné dans le personnage majestueux de Mignon – a une beauté secrète, celle des *autres*; indolent et paresseux, il domine sans être dominé, géant de charme absolu aux pieds duquel dorment les tantes-filles – les homosexuels connotés très fémininement. «Encore que gouape, Mignon avait un visage de clarté. C'était le beau mâle, violent et doux, né pour être mac, si noble d'allure qu'il paraissait être nu toujours»<sup>28</sup>: remarquons que le *visage de clarté* se rapproche beaucoup du *chapeau de clarté* de la fée mallarméenne: «[...] tu m'es en riant apparue / Et j'ai cru voir la fée au chapeau de clarté / Qui jadis sur mes beaux sommeils d'enfant gâté / Passait [...]»<sup>29</sup>. À la fois Mignon et la fée s'entourent d'une allure magique et mythique; la lumière qui traverse leur visage (et le chapeau) jette un cône de vérité sur leur existence: peuvent-ils s'affranchir du rêve? Ou resteront-ils seulement des fonctions, des visions utiles pour bâtir un univers illusoire? De cette beauté cruelle, de cette altérité jouissante, Genet profite: il se reflète dans le vide que le mac insère entre eux, pour se surprendre, encore une fois, Néant; la surprise de soi-même est, d'ailleurs, la reconduction du soi à l'*en-soi*: la possession, perpétrée par le mac, joue la comédie de l'Être qui annihile le soi à travers la douleur, en le pétrifiant à l'état de chose, d'objet, d'opacité; le «dynamisme de la chute»<sup>30</sup> qui anime l'acte rabaisse constamment le Soi vers son propre centre, renouvelant la posture de soumission recherchée.

Genet semble incarner l'exemple suprême d'une vie qui justifie le Mal à travers le Bien, et qui de la règle peut se passer car c'est l'infraction qui garantit le salut: «il a perdu la foi, mais non la religiosité: il faut que le monde demeure sacré pour que ses actes conservent tous un aspect de sacrilège»<sup>31</sup>. Il y a, chez Genet, un respect profond pour la société qui l'exclut; il convoite secrètement le halo de pureté dont les «gens bien» sont entourés, mais, comme il ne peut pas accéder à ce niveau de juste bonheur, il en attaque le grand représentant, à savoir Dieu. C'est la voie de l'échec, l'adhérence totale à l'impossible «pour être sûr de ne pouvoir le réaliser et pour tirer de la grandeur tragique»<sup>32</sup>; quelle est, d'ailleurs, la condition

---

<sup>28</sup> GENET, «Notre-Dame-des-Fleurs», cit., p. 31.

<sup>29</sup> «Apparition», OC I, p. 7.

<sup>30</sup> SG, p. 127.

<sup>31</sup> SG, p. 189.

<sup>32</sup> SG, p. 217.

qu'il peut envisager, sinon celle de la magnifique tragédie? De la haute trahison? Il n'y a pas, chez Genet, une révolution, car il ne peut pas se lancer contre ses divinités; mais il peut les trahir, en devenant tout ce qu'elles détestent: «pédéraste, esthète et poète»<sup>33</sup>, comme Mallarmé était, dans *La Lucidité*, «héros, prophète, mage et tragédien»<sup>34</sup>; ces actes de *sacrilège*, d'esthétique magique, restaurent à chaque caprice et à chaque mot la société qui les nie; la révolte extravagante ne peut se faire qu'au sein du consistoire. La production poétique de Genet serait ainsi une des formes de mauvaise foi littéraire que Sartre énumère dans *Qu'est-ce que la littérature?*: rancunier et boudeur, jamais l'élan artistique genetien ne dépassera l'état de petite colère qui gêne et épate les bourgeois, sans pourtant les détrôner. Comme les postromantiques dont Mallarmé est l'exemple le plus sincère, l'artiste haineux «tête la rancœur»<sup>35</sup> directement de la poitrine bourgeoise, comme un enfant qui joue à être méchant; la comédie du Mal, mise en scène du vice, délivre à la fois Genet et le bourgeois, qui confie sa férocité au voyou, en transférant sur lui tous ses obscurs désirs, et en l'imposant comme bouc émissaire du Mal partagé.

«Il s'éloigne [...] du fameux *nulla die sine linea*. Il ne supporterait pas de s'astreindre, jour après jour, au patient travail d'un artisan: la littérature deviendrait un métier honnête, un gagne-pain»<sup>36</sup>. Genet fait partie, pour Sartre, des écrivains qui ne peuvent pas penser à la littérature comme à un travail, car cela signifierait trahir les idéaux de l'Art pour l'Art. À la place de contribuer, à travers l'expédient littéraire, à la structuration de la conscience de la classe émergente, ils préfèrent se réfugier dans la nostalgie d'un passé mythique, celui de l'artiste qui ne se souciait ni de l'argent, ni du public. Au-delà du côté social de la mauvaise foi genetienne, il y a un aspect purement psychologique qui fonde cette attitude hypocrite: l'éloignement que Genet ressent par rapport au reste de la communauté humaine comporte une distance entre lui et l'un des outils qui caractérisent l'échange, le langage; par conséquent, sa littérature souffrira toujours de l'écart entre la réalité et la réélaboration, les choses et l'imaginaire.

---

<sup>33</sup> Ivi, p. 204.

<sup>34</sup> MLF, p. 151.

<sup>35</sup> Les artistes décrits par Mallarmé «tètent la douleur comme ils tétaient le rêve», «Le Guignon», OC I, p. 5.

<sup>36</sup> SG, p. 537. On remarquera que Sartre utilise la même locution latine pour s'investir du rôle de l'artisan: «[...] j'écris toujours. Quoi faire d'autre? *Nulla die sine linea*» (J.-P. SARTRE, *Les Mots*, Gallimard, Paris 1964, p. 211); c'est bien l'affirmation du *travail* de la littérature qui suit l'éloignement de la *religion* de la littérature.

«[Les objets] parlent à Genet d'un paradis perdu, de cet Éden où même les interdictions rapprochent les hommes»<sup>37</sup>: comment ne pas penser aux *topoi* mallarméens des idéaux paradisiaques que le rapport entre l'enfant et la mère garantit? C'est bien un Éden celui que Mallarmé voit écrouler après son deuil, et le même espace absolu et parfait est celui de la vague et rêveuse nostalgie genetienne.

Comment expliquer cet étrange et insaisissable rapport que les objets semblent entretenir entre eux et les êtres humains? Genet se sent déposé-sédé du réel: les objets, les relations deviennent signes confus et muets qui renvoient à une antériorité mythique – un *Éden* – à laquelle il n'aura jamais accès; peut-il se réapproprier la réalité à travers le vol? C'est une première solution; mais elle se dissipe, se conclut une fois l'acte accompli et le jugement prononcé; une réponse plus définitive à la tentation du réel se ferait grâce à l'*écriture*. Tout ce qui entoure Genet, c'est du Mal, issu de l'incompréhension et de l'exclusion; la malignité des choses, qui reflètent l'altérité et l'aliénation, devra être reproduite dans le sillage du même enfer: «peut-être cette utilisation poétique et démoniaque est-elle la seule relation vraie que l'exilé peut entretenir avec les instruments et les biens de la société qui l'exile»<sup>38</sup>.

L'accès direct aux mots est interdit à Genet<sup>39</sup>; pour se venger, il utilisera les mots contre la société qui les empare; dépourvu de son usage référentiel, le langage se dresse dans toute son inutilité maléfique, parasitaire et théâtrale<sup>40</sup>: cela ne peut que faire horreur au bourgeois voué à l'utilité. Le «domaine des ombres»<sup>41</sup> qu'institue le langage – limbes, interrègne, seuil d'un Être déjà rongé par le Néant – se produit et se reproduit sur le papier; l'argot dégrade encore plus le système de la langue, en étant la déviation à la règle. Se vouer à une utilisation du langage qui relève de la plus profonde des criminalités est la dernière démarche du voleur-écrivain; c'est, d'ailleurs, le choix imaginaire qui l'impose: Genet consacre sa vie à l'Imagination, et ses actes répéteront sans cesse la décision volontaire de se faire porte-drapeau du Néant. On rappellera seulement que la relation Imaginaire-Néant se fonde sur une dévalorisation du monde des images

<sup>37</sup> SG, p. 291.

<sup>38</sup> Ivi, p. 298.

<sup>39</sup> Le langage est un outil dont le sens «demeure abstrait» (ivi, p. 313).

<sup>40</sup> «La page comme théâtre: règle et violence, bien sûr, mais mimées, niées. Le langage, la rhétorique, c'est l'Autre» (M. SICARD, *Essais sur Sartre*, Galilée, Paris 1989, p. 29): la page genetienne est la scène vide, où les mots deviennent acteurs, jouant un rôle qui n'est pas authentique et qui est, essentiellement, autre que soi.

<sup>41</sup> SG, p. 319.

– productions illusoires du mouvement imageant de la conscience – au profit de la Réalité. Se vouer à l’Imagination, à l’activité imageante, c’est refuser l’analyse du Réel pour constituer un univers mensonger et fictif, immatériel: le Néant; Genet, en choisissant le crime – la dépossession subversive de l’Être<sup>42</sup> –, en choisissant la pédérastie<sup>43</sup> – la passivité, le vide congénital –, choisit le Rien, l’imposture et le simulacre à la place de la plénitude, en imposant «une transcendance tombée dans l’immanence»<sup>44</sup>.

Dans *Saint Genet*, on assiste à une dévalorisation du platonisme traditionnel et céleste, en faveur de la recherche de l’idéalité dans les phénomènes contingents qui a les marques de l’idéalité mallarméenne: «l’enchantement sexuel transporte [les pédérastes] dans un climat platonicien; chacun des hommes qu’ils recherchent est l’incarnation passagère d’une Idée; c’est *le Marin*, *le Parachutiste* qu’ils veulent saisir à travers le petit gars qui se prête à leur désir»<sup>45</sup>. Le garçon – n’importe quel garçon – s’annule dans ses caractéristiques formelles pour donner naissance, dans l’instant *réel* vécu, à l’abstraction imaginaire qui rassemble tous les éléments idéaux de l’amant; de la même manière, la fleur mallarméenne, et tous les objets du monde, abdiquent leurs contours individuels pour répandre le parfum du silence à travers le procédé de l’absence.

On remarquera la présence imposante du thème du bouquet et de la *fleur absente*<sup>46</sup> dans *Saint Genet*: après une longue argumentation sur le *sens* qui se dégage d’une phrase genettienne qui porte sur les fleurs et les bouquets (Sartre devait avoir manifestement devant ses yeux les études sur Mallarmé), le philosophe affirme que l’irréalisation du langage opérée par l’utilisation imageante n’est pas une «pure destruction»<sup>47</sup>, mais la possibilité d’entrevoir, «sous la «*disparition vibratoire*» de la signification»<sup>48</sup>, un sens

<sup>42</sup> «Voler, c'est rééditer volontairement la crise originelle» (ivi, p. 391).

<sup>43</sup> On suit ici le discours sarrien, où les préférences sexuelles ne sont pas des éléments innés mais des «accidents» et des «réactions aux accidents».

<sup>44</sup> SG, p. 340. Sartre se réfère ici à une caractéristique du «sens»; en connaissant la valeur de *sens* que le philosophe attribue à la possibilité signifiante des compositions mallarméennes, on pense pouvoir faire ici ce rapprochement.

<sup>45</sup> Ivi, p. 146.

<sup>46</sup> La «fleur absente de tous bouquets» est un syntagme célèbre de la divagation mallarméenne «Crise de Vers»: «Je dis: une fleur! et, hors de l’oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d’autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l’absente de tous bouquets» (OC II, p. 213).

<sup>47</sup> SG, p. 564.

<sup>48</sup> *Ibidem*. C'est moi qui souligne.

plus profond. On remarquera encore que la «disparition vibratoire» est, encore une fois, une marque évidente de la dette envers Mallarmé<sup>49</sup>.

Genet veut *être* – être le criminel que les autres voient en lui – et ne pas être, devenir le Non-Être (un mouvement qu'on pourrait définir, avec Sartre, comme «les jeux de l'être et du non-être de Mallarmé [...], une contradiction intenable»<sup>50</sup>), pour anéantir la société des justes qui le rejette<sup>51</sup>; comme on ne peut pas *ne pas être*, mais comme il doit y réussir car le monde se définit sur la base de l'action, son impuissance implosera dans le Rien de l'Imagination. Il est donc évident que son langage sera maudit dès le départ par le stigma du phantasme imageant: «il sera poète parce qu'il est méchant»<sup>52</sup>. Pourtant, Genet n'est pas – seulement – poète; Sartre le range parmi les esthètes du langage, ceux qui ont fait de la langue un outil opaque: même s'il est un prosateur, Genet compose ses romans comme s'ils étaient des poèmes: «sans doute, le langage de Genet souffre de lésions profondes: il est volé, truqué, poétisé. N'importe: avec les mots, l'Autre réapparaît»<sup>53</sup>.

La littérature genetienne est un mouvement de réification de la réalité provoqué par un désir insoumis de se faire juger et de se faire voir; les mots deviennent ainsi choses, objets qui relèvent d'un mystère qui a les marques de l'atrocité; l'œuvre qui en est composée est l'exposition glorieuse de l'horreur qui l'engendre, «un excrément sur la table des justes»<sup>54</sup>. La poésie qui lui sera propre dans l'avenir aura exactement la forme *rétractile* d'une «patiente volonté d'unifier [qui] opère des resserrements, des rassemblements, [qui] trace des limites, enferme»<sup>55</sup>. Ces lignes se réfèrent à Genet, mais Sartre ajoute qu'on pourrait appliquer l'idée d'une poésie *rétractile* – dont l'objectif est de faire de l'extériorité «un néant, une ombre, la pure apparence sensible des unités secrètes»<sup>56</sup> – à Mallarmé aussi; cela s'oppose à la poésie *expansive* (celle de Rimbaud par exemple) qui veut faire exploser l'unité du monde extérieur pour créer une nouvelle totalité. Devant cette

<sup>49</sup> Encore, «Cris de Vers»: «À quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant: si ce n'est pour qu'en émane, sans la gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure?» (OC II, p. 213).

<sup>50</sup> SG, p. 307

<sup>51</sup> Ce rejet justifie la non-adhérence aux mots: «Genet, exclu du langage, voit les mots du dehors», ivi, p. 438.

<sup>52</sup> Ivi, p. 394.

<sup>53</sup> Ivi, p. 507.

<sup>54</sup> Ivi, p. 543.

<sup>55</sup> Ivi, p. 516.

<sup>56</sup> *Ibidem*.

tendance explosive, qui fait sauter les limites des choses, l'univers mallarméen demeure «stable et théologique», organisé par une «divine houlette [qui] rassemble les choses en troupeau, imposant l'unité au discontinu même»<sup>57</sup>; en bas de page, Sartre évoque plusieurs exemples de cette «passivité qui ressemble» chez Mallarmé, ainsi que la conception de l'acte, un «seul coup» (et on pense, bien sûr, au *Coup de dés* mallarméen), dispersé par la «diversité du réel»<sup>58</sup>. La rétractilité genettienne est *modelée* sur celle de Mallarmé: la capacité de rassembler les choses, la condensation de la vie deviennent ainsi une intuition plus qu'une méditation, une illumination momentanée qui ne dure qu'un instant et qui justifie le resserrement poétique. Toutefois, «[...] l'obscurité de Mallarmé [...] n'est pas voulue pour elle-même mais comme une conséquence nécessaire de la recherche»<sup>59</sup>; Sartre a compris parfaitement que la difficulté stylistique de Mallarmé n'est pas due à une préciosité gratuite – à la différence de la volonté de Genet de rendre «incompréhensibles» ses poèmes – mais à un choix esthétique *nécessaire* qui découle à son tour d'un choix existentiel dont Sartre trace l'évolution dans *La Lucidité*. Genet est ainsi *dévalorisé* par rapport à l'expérience mallarméenne qui a le mérite d'être radicalement *sincère* et pas connotée par la mauvaise foi.

On pourrait penser que la prose genettienne est elle aussi hantée par le démon de la réification du langage, objection qui rendrait vaine l'opposition nette, sur la base de l'utilisation de la langue, proposée dans *Qu'est-ce que la littérature?*; en réalité, Sartre lit Genet comme s'il était un poète, ou mieux, un romancier qui exploite la prose pour faire surgir un poème. Du point de vue sarrien, ce pillage des caractéristiques de la prose pour créer, criminellement, de la poésie, est un double acte d'indifférence – sinon de banditisme – littéraire: d'un côté, le choix de la démarche poétique signale un intérêt qui demeure formel, qui ne dépasse pas les limites du texte; de l'autre côté, l'expédient d'une *prose poétique* parasite le roman, en le rendant proie de ses propres mots. C'est l'acte qui signe le vol ultime: le braquage du texte par le texte même, l'intrusion du Néant dans la matière – «le sens irréalisable ronge le contenu sensible de la phrase»<sup>60</sup> –, le début du règne de l'Imaginaire: «la poésie de Genet c'est la fuite vertigineuse des significations vers le néant»<sup>61</sup>. Encore une fois, cela nous fait penser à une descente

---

<sup>57</sup> Ivi, p. 520.

<sup>58</sup> *Ibidem*, en note.

<sup>59</sup> Ivi, p. 495

<sup>60</sup> Ivi, p. 565.

<sup>61</sup> Ivi, p. 572.

mallarméenne, celle du conte métaphysique *Igitur*, puisque l'aventure de Mallarmé-Igitur<sup>62</sup> sera, selon Sartre, reprise par Genet: «il tentera d'atteindre l'instance suprême, c'est-à-dire le plus haut degré d'Abstraction et de réflexion»<sup>63</sup>. Le lecteur, pris dans le vortex, perd, lui aussi, le contact direct avec la réalité, en s'*irréalisant*, en déplaçant l'objet de sa conscience de l'espace du réel aux limbes de l'illusion; le résultat est un lecteur et un auteur qui évoluent dans la dimension de l'Irréel, et la toupie qui persiste dans son mouvement impossible.

Nous remarquerons que, dans *La Littérature et le Mal*, Georges Bataille commente quelques endroits de la lecture sartrienne de Genet, tout en s'attardant sur le modèle mallarméen du philosophe quant à l'approche au langage:

Sartre a marqué lui-même une étrange difficulté à la base de l'œuvre de Genet. Genet, qui écrit, n'a ni le pouvoir ni l'intention de communiquer avec ses lecteurs. L'élaboration de son œuvre a le sens d'une négation de ceux qui la lisent. Sartre l'a vu sans en tirer la conclusion: que dans ces conditions, cette œuvre n'était pas tout à fait une œuvre, mais un ersatz, à mi-chemin de cette communication majeure à laquelle prétend la littérature. La littérature est communication [...]. La création littéraire – qui est telle dans la mesure où elle participe de la poésie – est cette opération souveraine, qui laisse subsister, comme un instant solidifié [...] la communication, détachée, en l'espèce de l'œuvre, mais en même temps de la lecture. Sartre le sait (qui semble, je ne sais pas pourquoi, associer au seul Mallarmé, qui l'exprima clairement, l'universel primat de la communication sur les êtres qui communiquent) [...]<sup>64</sup>.

Il est par conséquent intéressant de se concentrer pour un moment sur la question du langage mallarméen chez Sartre, qui semble être, comme le souligne Bataille, un pilier fondamental de la lecture sartrienne: en lisant *La Lucidité*, on se rend compte avec étonnement que Sartre ne réfléchit pas ponctuellement sur la langue du poète symboliste – il médite plutôt sur ses origines psychologiques –; pour avoir une idée des intuitions sartriennes à

<sup>62</sup> On donne ici les grandes lignes du conte: un jeune garçon, Igitur, est chargé par sa «race» d'un devoir impossible: annihiler le hasard et la contingence à travers l'élimination de sa propre subjectivité, afin que ses ancêtres puissent vivre dans l'éternité d'un univers déterminé idéalement. Dans *La Lucidité*, Sartre analyse longuement ce conte, en voyant dans la démarche existentielle de Mallarmé un miroir de la catabase personnelle d'Igitur.

<sup>63</sup> SG, p. 636.

<sup>64</sup> G. BATAILLE, *La Littérature et le Mal*, Gallimard, Paris 1957, pp. 138-139.

propos de l'utilisation de la langue chez Mallarmé, on peut aisément faire confiance à *Qu'est-ce que la littérature?* et, surtout, à *Saint Genet*.

Lisons une page de *Saint Genet* qui pourrait résumer parfaitement la théorie esthétique et langagière de Mallarmé: «pour lui [Genet] comme pour les primitifs le nom c'est l'être de l'objet nommé»<sup>65</sup>, et encore, quelques pages après: «le mot, pour lui comme pour les primitifs, a des vertus métaphysiques»<sup>66</sup>: comme Genet, Mallarmé fait remonter l'être de l'objet au mot qui normalement le désigne, et on sait que, pour Sartre, le poète prend les noms pour des objets. En outre, dans cette affirmation on peut lire une allusion à la manière des *primitifs* de nommer le monde: c'est bien le sujet d'un ouvrage mallarméen, les *Dieux Antiques*.

La «religion» de Mallarmé est une croyance matérialiste qui n'a d'autres limites que l'expérience humaine; toutefois, on ne peut pas parler d'iconoclastie totale: comme l'a démontré Marchal dans son chef-d'œuvre sur le dogme mallarméen<sup>67</sup>, une propension à la religion est bien présente dans l'esprit du poète. C'est une confession laïque, fondée sur la doctrine du langage; et pourtant un archétype religieux demeure, et c'est celui des *Dieux Antiques*. Paru en 1880, cet ouvrage est la traduction – avec adaptation – de l'œuvre de George Cox *A manual of mythology in the form of question and answer*, un travail de vulgarisation de mythologie comparée. La comparaison des différents systèmes de mythes vise non seulement à retrouver dans les contes les vestiges de l'Histoire, mais surtout à démontrer la persistance des mêmes concepts et idées derrière les faux revêtements mythologiques. Les dieux du panthéon grec, romain, védas, ne seraient rien d'autre que la personification des mouvements cycliques de la nature, des astres, et du rapport de l'homme avec l'altérité naturelle; le comparatisme dévoile les éléments en commun qui identifient les notions, et cela grâce à la nouvelle science philologique, qui récupère les fondements grammaticaux universels dans les récits de toute la région indoeuropéenne: «l'explication solaire ne relève plus de la simple analogie [...] mais de la grammaire et de l'éty-mologie»<sup>68</sup>. La religion mythologique devient ainsi un mensonge, outil fantastique qui cache la vérité originelle de la nature; elle est donc issue du langage primitif des hommes, qui décrivaient, à travers des images, ce

---

<sup>65</sup> SG., p. 438.

<sup>66</sup> Ivi, p. 508.

<sup>67</sup> B. MARCHAL, *La Religion de Mallarmé*, José Corti, Paris 1988.

<sup>68</sup> Ivi, p. 139. *L'explication solaire* est le plus important des phénomènes naturels, et celui qui englobe tous les autres. L'alternance du jour et de la nuit, du printemps et de l'automne – *le drame solaire* – était la majeure source de peur et de merveille des hommes primitifs, qui se demandaient, de façon naïve, si le soir pouvait permettre le retour de l'aube.

qui les entourait. Une fois déconstruite selon les règles étymologiques, la mythologie apparaît comme la veste fantastique qui couvre des simples mots récurrents, mots étroitement liés aux phénomènes naturels, notamment au *drame solaire*. «Les *nomina* se changèrent en *numina*, les idées en idoles»<sup>69</sup>: le langage développe, avec le temps et l'usage, l'oubli de son origine naturelle, et se recouvre des couches mythologiques; les dieux sont mots, et les mots sont phénomènes: le mythe ne révèle rien d'autre que de la langue oublieuse de soi-même (et non pas des préceptes moraux). C'est donc selon cette conception laïque de la mythologie que Mallarmé traduit et adapte *A manual of mythology* entre 1871 et 1880; le changement le plus frappant par rapport à l'original est le remplacement du mot *God* par *divinité*: le catholicisme de Müller et de Cox se résout, chez Mallarmé, dans une plus générale abstraction du terme; de plus, comme le montre Marchal grâce à la comparaison du texte originel et de la traduction, ce que Mallarmé veut souligner est le rôle de la divinité comme «génie inconscient de l'homme»<sup>70</sup>. La divinité, qui est l'expression fabuleuse de l'humanisme mallarméen, devient donc un «monisme religieux»<sup>71</sup>, et Zeus est l'humanité entière; toutes les religions, avec leurs différences, sont finalement la manifestation du langage humain – qui participe de son *génie* – qui se change en mythe. Et comme ce mythe est issu, au fond, de la peur devant les changements cycliques de la nature, la fiction religieuse «a pour fonction de sublimer une angoisse originelle que l'homme est incapable de supporter»<sup>72</sup>. La tragédie de la nature – l'effondrement du soleil pendant les nuits et les automnes – et la tragédie de l'homme angoissé se retrouvent donc dans le même oubli mythique du langage; même le christianisme, surtout le christianisme, cache derrière lui la vérité de la maladie du langage, comme le faisait, inconsciemment, la mythologie païenne:

La Beauté complète et inconsciente, unique et immuable, ou la *Vénus* de Phidias, la Beauté ayant été mordue au cœur depuis le christianisme, par la Chimère, et douloureusement renaisant avec un sourire rempli de mystère, mais de mystère forcé et qu'elle *sent* être la condition de son être<sup>73</sup>.

---

<sup>69</sup> *Nouvelles leçons sur la science du langage*, trad. par G. Harris et G. Perrot, Durand, Paris 1868, pp. 187-188, cité par MARCHAL, *La Religion*, cit., p. 141.

<sup>70</sup> Ivi, p. 190.

<sup>71</sup> *Ibidem*.

<sup>72</sup> Ivi, p. 194.

<sup>73</sup> Lettre du 17 mai 1867 à Eugène Lefébure, *Correspondance. Lettres sur la poésie*, éd. de B. Marchal, Gallimard, Paris 1995, p. 349.

Les vertus religieuses antiques, encore au stade de la fiction involontaire et amnésique, mais en quelque sorte prêtes, grâce à leur statut de culte originel de l'homme, à se voir en tant que tel, se verront comme

La Beauté, enfin, ayant par la science de l'homme, retrouvé dans l'Univers entier ses *phases corrélatives*, ayant eu le suprême mot d'elle, s'étant rappelé l'horreur secrète qui la forçait à sourire – du temps de Vinci, et à sourire mystérieusement – souriant mystérieusement maintenant, mais de bonheur et avec la quiétude éternelle de la *Vénus de Milo* retrouvée ayant su l'idée du mystère dont *La Joconde* ne savait que la sensation fatale<sup>74</sup>.

La Beauté consciente de soi-même intègre la naïveté grecque et latino-chrétienne, tout en se connaissant comme produit fictionnel issu du langage grâce à *la science de l'homme* (son génie) finalement élevée à seule croyance, seule unique religion.

Or, l'objectif de la poésie mallarméenne est de reproduire un monde plus pur et désincarné; Valéry écrit que «la poésie se rapporte sans aucun doute à quelque état des hommes antérieurs à l'écriture et à la critique»<sup>75</sup>, et que le poète «boit encore aux sources du langage; il invente des vers, – à peu près comme les primitifs les mieux doués devaient créer des mots»<sup>76</sup>: la poésie, en somme, devrait recréer les conditions originelles du monde, celles qui ont permis la nomination des choses à partir d'un état particulier de la chose même. Le langage primitif, *antérieur*, innocent, désignait avec exactitude les objets et les phénomènes, en déclenchant, chez qui parle et chez qui écoute, la sensation presque physique, immédiatement recevable, du référent; le langage moderne, abîmé par la perte de la divinisation de la nature, devenu vide communication commerciale, a perdu son côté sacré, et tout lien avec la couche naturelle dont il est la germination. Le but du poète sera alors celui d'instituer à nouveau ce lien, avec des nouvelles structures et avec des combinaisons de paroles qui renvoient à l'obscurité féconde des temps antiques, pour revenir à l'état purifié, *virtualisé*, du monde. La liaison avec la mythologie est faite dans la mesure où le langage primitif, qui ne s'est pas encore oublié dans la religion, peut être retrouvé dans la poésie; les poèmes deviennent ainsi des modernes contes mythiques, où la langue s'extériorise sous la forme de la fiction.

---

<sup>74</sup> Ivi, pp. 349-350.

<sup>75</sup> P. VALÉRY, *Écrits divers sur Stéphane Mallarmé*, Gallimard, Paris 1950, p. 52.

<sup>76</sup> *Ibidem*.

En résumant, dans les *Dieux Antiques*, Mallarmé écrit que les phénomènes de la nature ont été transposés métaphoriquement dans le mythe et dans les dieux qui, à leur tour, ont cédé leur spécificité aux mots qui les indiquent; la racine de toute religion, «le germe de toutes ces histoires»<sup>77</sup> est donc «toujours dans ces mots, toujours dans ces phrases»<sup>78</sup> qui renvoient au mythe, le mythe renvoyant pour sa part à la nature. Les phénomènes naturels seraient ainsi «la signification première des mots»<sup>79</sup>, et par les mots ils seraient *directement* indiqués, non pas par leur corps graphique ou sonore – au stade primitif, les mots n'ont pas subi la *banalisation* de la tribu –, mais par une sorte de désignation transparente qui ne passe pas par l'étape de la signification idéale. À l'époque de la «tribu» sociale, au contraire, les mots ont été pollués par l'usage; la récupération de la «signification première» se fera à travers l'«expansion totale de la lettre»<sup>80</sup>, la réélaboration du langage qui permet l'assemblage et la constitution d'une langue nouvelle, qui désigne directement le monde, jusqu'à arriver au Livre, pensé comme un vrai et complet univers. *L'expansion* se fonde, elle, sur le corps et la sonorité des lettres, dont Mallarmé esquisse une théorie très fascinante dans *Les Mots anglais*, ouvrage pédagogique destiné à l'apprentissage des fondements de la langue anglaise, dans lequel Mallarmé trace le profil sensible des lettres qui composent les lexèmes, tout en s'attardant sur les effets matériels – notamment sonores – qui se dégagent de la juxtaposition des syllabes. L'auteur essaie de relier les différents mots au niveau du signifiant et de la signification; par exemple: *house* (la maison) et *husband* (le mari) tireraient leur affinité littérale de l'idée de l'homme comme chef de la maison. Mallarmé reconnaît que l'analogie entre structure et sens du mot relève de la littérarité:

La stricte observance des principes de la linguistique contemporaine cédera-t-elle devant ce que nous appelons *le point de vue littéraire* [...]. Au poète ou même au prosateur savant, il appartiendra, par un instinct supérieur et libre, de rapprocher des termes unis avec d'autant plus de bonheur pour concourir au charme et à la musique du langage, qu'ils arriveront comme de lointains plus fortuits: c'est là ce procédé, inhérent au génie septentrional et dont tant de vers célèbres nous montrent tant d'exemples, l'allitération<sup>81</sup>.

---

<sup>77</sup> «Les Dieux Antiques» OC II, p. 1458.

<sup>78</sup> *Ibidem*.

<sup>79</sup> Ivi, p. 1458.

<sup>80</sup> «Le Livre, instrument spirituel» OC II, p. 226.

<sup>81</sup> «Les Mots anglais», OC II, p. 967.

L'allitération – ainsi que l'analogie et la métaphore dans des procédés plus complexes – demeure l'instrument privilégié dans la constitution du monde vaporisé que Mallarmé aspire à recréer. Les sauts littéraires d'une lettre à l'autre, d'un mot à l'autre, produisent la conception de la signification visée sans devoir passer par la réalité: tout reste à l'intérieur des lettres, comme dans un jeu de miroirs, et au fur et à mesure que les images se fortifient grâce aux continus passages entre les syllabes, une objectivité inattendue en émane. C'est grâce à la corporalité imaginaire de la lettre que les sensations se libèrent dans l'esprit du lecteur; et c'est grâce aux sensations qu'on peut tirer un sens, une signification virtuelle et possible, pas établie par l'usage mais par l'ontologie du signe.

Ainsi, Sartre fait passer Genet à travers les «assonances, associations, vagues»<sup>82</sup> des syllabes – en lui faisant dire que *Brésil* signifie «braise, îles, îles grésillantes de braise, grands bœufs braisés par le soleil»<sup>83</sup> –, tel que le Mallarmé des *Mots anglais*. Ce que Sartre résume est le passage du langage cratyléen du premier niveau, celui des *Dieux antiques*, à celui des *Mots anglais*, qui fonde la signification des mots sur leurs sons et leur physique graphique; le philosophe «utilise» Genet, mais est évident le renvoi à la théorie du langage que Mallarmé expose dans ses ouvrages pédagogiques.

Or, le langage imaginaire issu de l'esthétique mallarméenne et pratiqué, à travers son expérience personnelle, par Genet, irréalise la réalité, en perpétrant l holocauste des choses et des mots préconisé par Blanchot. Dans *Saint Genet*, Sartre cite Blanchot (qui, dans *Faux Pas*, réfléchit autour de la destruction du monde opérée par Mallarmé) et ajoute que «les pages que Blanchot a écrites sur Mallarmé s'appliquent admirablement à Genet»<sup>84</sup>; on se souviendra du fait que Sartre entame les travaux sur Genet et Mallarmé presque en même temps, et que la lecture de Blanchot a influencé de façon remarquable son argumentation. Toujours dans *Saint Genet*, Sartre écrit que, à la différence des surréalistes «terroristes» – dont l'incendie des mots révèle, derrière les flammes, l'Être –, Genet, Baudelaire et Mallarmé se servent des vocables pour «constituer une apparence de monde»<sup>85</sup>; cela n'est pas en contradiction avec la destruction mallarméenne du monde que Sartre décrit dans *La Lucidité*: en parlant de l'univers, Mallarmé (ainsi

---

<sup>82</sup> SG, p. 438

<sup>83</sup> *Ibidem*. Encore une fois – après Florence (*Qu'est-ce que la littérature?*) et Constantinople (la ville-symbole de l'écriture imaginaire flaubertienne citée dans *L'Idiot de la famille*) –, c'est un lieu géographique qui joue le rôle d'*analogon* évocatoire chez Sartre.

<sup>84</sup> *Ivi*, p. 345.

<sup>85</sup> *Ivi*, p. 568.

que Genet et Baudelaire) l'annihile, tout en laissant que des cendres du Néant derrière lui et, sur le plan fictionnel, une «apparence», une «image», une «virtualisation» du monde, alors que les surréalistes ont à faire avec une Réalité (qui demeure cachée). Cette idée est confirmée plus loin dans l'ouvrage, où Sartre écrit, après avoir longuement cité, encore une fois, Blanchot qui commente Mallarmé, «Mallarmé, lui aussi, voulait que «ses poèmes futurs soient... (pour les gens) ...des fioles empoisonnées, des gouttes terribles»»<sup>86</sup>.

Pour conclure, on dira que Sartre lit Genet comme un adepte involontaire du culte mallarméen, car l'expérience esthétique du premier suit, pas après pas, la révolution langagière du deuxième; au niveau «de l'utilisation» du langage, Genet choisit l'Irréel mallarméen, celui qui resserre l'expérience et qui l'extériorise sous la forme d'une intuition imaginaire, tout en abolissant la réalité phénoménique. Au niveau de la *présence* dans le texte, Mallarmé est une référence constante dans *Saint Genet*: Sartre le cite comme exemple explicite ou voilé, revenant souvent à ses poèmes ou se servant des commentaires que Blanchot avait faits du poète, tout en soulignant la possibilité d'appliquer les mêmes méditations critiques à la fois à Genet et à Mallarmé.

---

<sup>86</sup> Ivi, p. 627, en note.



Ciro Adinolfi

*Fede, grafomania o auto-bio-grafia?  
La (ri-)scrittura dell'esistenza*

TITLE: *Faith, Graphomania or Auto-bio-graphy? The (Re-)Writing of Existence*

ABSTRACT: This paper wants to propose an original interpretation of autobio-graphical writing in Sartrean experience. Firstly, we discuss the importance of writing in Sartre's existentialism, so that it is possible to discover its real existential dimension. Secondly, we analyse some aspects of his autobiography, *The Words*, describing his fundamental intention, that is the will to give someone else the chance not to repeat his same errors. We argue that his autobiography is the evolution of his literary engagement, in an ethical sense. Sartre's comprehension of his will to write shows the risks resulting from a conceptualisation of literature based on faith or neurosis. We claim that these ways of intending it are assumed by Sartre as the necessary instruments to demonstrate the alienation that they could transmit to men. In the end, we try to rethink his autobiography in the light of this reading, arguing that this form of writing, in Sartre's existentialism, could only be intended as a re-writing of what others already wrote on us, in order to give others instruments to free themselves from this original alienation.

KEYWORDS: Ethics; Family; Sartre; *The Words*; Writing

## 1. Introduzione

Plinio il Vecchio attribuisce ad Apelle la famosa frase attraverso la quale Sartre, alla fine della sua autobiografia, si riassume: *nulla dies sine linea*<sup>1</sup>. Egli vi giunge dopo aver descritto, minuziosamente, la nascita della sua vocazione, ovvero del suo destino, di scrittore. Vi giunge attraverso riferimenti molteplici alla fede, alla mania, arrivando a definirsi in tal modo:

<sup>1</sup> PLINIO, *Storia naturale. V. Mineralogia e storia dell'arte. Libri 33-37*, Einaudi, Torino 1988, p. 383, riportato in J.-P. SARTRE, *Les Mots*, Gallimard, Parigi 1964 (tr. it L. De Nardis, *Le parole*, il Saggiatore, Milano 1964, p. 175).

Io: venticinque tomi, diciottomila pagine di testo, trecento incisioni tra cui il ritratto dell'autore. Le mie ossa sono di cuoio e di cartone, la mia pelle incartapecorita sa di colla e di muffa, attraverso sessanta chili di carta mi sistemo comodissimamente. [...] Altre coscienze m'hanno preso in carico. *Mi* leggono, salto agli occhi, *mi* parlano, sono in tutte le bocche, lingua universale e singolare [...] io *sono*, finalmente!<sup>2</sup>

Il desiderio di *fondarsi* nel mondo, di venire *giustificati*, di *essere*, risale almeno a *L'essere e il nulla*. Qui, però, scorgiamo un passo in avanti sostanziale rispetto al 1943. Non si tratta più di desiderare questo fondamento *impossibile*, ma di esserlo in tutta la sua *im-possibilità*, tramite la scrittura, o meglio, la ri-scrittura di sé. Tuttavia resta da chiedersi quale sia la natura di questa scrittura. Essa è una forma di fede nel potere della parola, una grafomania risultante da una nevrosi, oppure una bio-grafia, ossia una vera e propria scrittura dell'esistenza? Per rispondere a questa domanda dobbiamo innanzitutto chiarire il senso della scrittura auto-bio-grafica nell'esistenzialismo sartriano. Dopodiché, attraversando le pagine di *Le parole*, tenteremo di comprendere quale fosse il movente sartriano e come si è sviluppato. Vedremo come questo particolare modo di intendere l'auto-bio-grafia consista *esattamente* nell'utilizzo della fede e della grafomania come strumenti di un *metodo*. Queste, dunque, costituiscono le due facce di una stessa medaglia nell'esperienza auto-bio-grafica sartriana: la scrittura. Se è così, allora l'auto-bio-grafia non è nient'altro che la forma in cui Sartre tenta di mostrare i rischi derivanti da una visione alienata della letteratura.

## 2. *La scrittura*

È nota la funzione conferita da Sartre alla letteratura *engagée*: basti pensare alla presentazione de *Les Temps Modernes*. Soprattutto, è interessante scoprire il ruolo assegnato alla scrittura in quegli stessi anni, tramite un piccolo testo del 1946, spesso dimenticato, intitolato *Scrivere per la propria epoca*<sup>3</sup>. In esso Sartre sostiene che «la salvezza si compie

---

<sup>2</sup> SARTRE, *Le parole*, cit., p. 136.

<sup>3</sup> J.-P. SARTRE, *Écrire pour son époque*, in M. CONTAT -M. RYBALKA, *Les écrits de Sartre. Chronologie. Bibliographie commentée*, Gallimard, Parigi 1970, pp. 670-676. Questo articolo, scritto in risposta alle critiche suscite dalla pubblicazione di *Présentation des Temps Modernes*, ha avuto larga diffusione in più lingue in quegli anni, dopodiché è stato vittima dell'oblio del tempo (cfr. *ivi*, n. 46/114, pp. 152-153). Diffuso nel 1946 e ripreso in «*Les Temps Modernes*» in seguito (33, 1948, pp. 2113-2121), è stato ripubblicato solo nel 2012, nella nuova versione ampliata di *Situations II* (Gallimard, Parigi 2012, pp.

su questa terra»<sup>4</sup> e che l'opera letteraria sia esattamente «un'arma nella lotta che gli uomini conducono contro il male»<sup>5</sup>. Che questo male sia la propria dimensione esistenziale o la congiuntura storica di oppression, poco importa. Quel che emerge da quelle pagine è il fatto che la scrittura sia proprio l'atto tramite il quale la salvezza può effettivamente essere raggiunta. Questo, però, a patto che lo scrittore e il lettore cooperino alla costituzione, in reciprocità, del libro come evento, al di là della sua dimensione oggettuale, attraverso il quale potersi liberare dalle catene della propria condizione<sup>6</sup>.

Cosa accade, però, tra il 1946 e il 1964? Intendiamo dire: perché Sartre conclude *Le parole* dicendoci che «la cultura non salva niente né nessuno, non giustifica»<sup>7</sup>, sostenendo che la salvezza sia «impossibile»<sup>8</sup>, malgrado in passato credesse esattamente il contrario? In questo contesto risultano fondamentali gli anni '50, in particolare il periodo compreso tra il 1952 e il 1954, ossia quello in cui Sartre afferma di aver scoperto la sua «nevrosi di letteratura»<sup>9</sup>. Non è solo nel film-intervista del 1977 che egli lo riconosce. Anche in altre occasioni Sartre ammette non solo che il 1953-54 è il periodo della stesura della quasi totalità di *Le parole*<sup>10</sup>, ma soprattutto che è in

---

385-394). Non ci risulta una traduzione italiana, se non quella del 1947, menzionata da Contat e Rybalka (CONTAT-RYBALKA, *Les écrits de Sartre*, cit., p. 153). Per un'analisi bibliografica e cronologica rimandiamo all'elenco completo dei testi editi e inediti di Sartre, presente sul sito dell'Équipe Sartre dell'ITEM (cfr. "Écrits critiques", p. 2, <[http://www.item.ens.fr/upload/sartre2/05\\_Ecrits\\_critiques.pdf](http://www.item.ens.fr/upload/sartre2/05_Ecrits_critiques.pdf)> ultimo accesso 13.08.2022).

<sup>4</sup> SARTRE, *Écrire pour son époque*, cit., p. 670.

<sup>5</sup> Ivi, p. 671.

<sup>6</sup> Benoît Denis sostiene che in questo testo sartriano «la scrittura cessa di essere un gesto, nel senso in cui questo termine implica l'autosufficienza, per apparire come un atto o un'impresa che coinvolgono un progetto sul mondo» (B. DENIS, *Retards de Sartre*, in «Études sartriennes», 10, 2005, p. 202). Progetto che riguarda esattamente la possibilità di superare i limiti della propria epoca.

<sup>7</sup> SARTRE, *Le parole*, p. 175.

<sup>8</sup> Ivi, p. 176.

<sup>9</sup> J.-P. SARTRE, *Sartre. Un film réalisé par Alexandre Astruc et Michel Contat avec la participation de Simone de Beauvoir, Jacques-Laurent Bost, André Gorz et Jean Pouillon. Texte intégral*, Gallimard, Parigi 1977 (tr. it. G. Invitto, *La mia autobiografia in un film. Una confessione*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2004, p. 134).

<sup>10</sup> «La parte principale di *Les Mots* è stata scritta nel '53» (SARTRE, *La mia autobiografia in un film*, cit., p. 133); «[...] il grosso dell'opera è stato scritto nel 1954 poi ritoccato, sfumato dieci anni più tardi nei mesi che hanno preceduto la sua pubblicazione» (Jean-Paul Sartre s'explique sur *Les Mots*, intervista concessa a Jacqueline Piatier, in *Le Monde*, 18 aprile 1964, ora in J.-F. LOUETTE (a cura di), G. PHILIPPE e J. SIMONT (coll.), *Les Mots et autres écrits autobiographiques*, Gallimard, Parigi 2010, p. 1254).

quel momento che la sua nevrosi gli si è manifestata chiaramente<sup>11</sup>. Grazie alle interviste raccolte da Simone de Beauvoir nel 1974, possiamo datare questa «seconda conversione»<sup>12</sup>, per usare l'espressione di Jean-François Louette, nel 1952<sup>13</sup>, anno in cui Sartre ci dice di aver preso la decisione di scrivere tutta la sua vita «da un punto di vista politico»<sup>14</sup> e durante il quale ha progressivamente perso la concezione del libro come ciò che apporta une verità nel mondo<sup>15</sup>, o meglio di essersi liberato di una visione «magica» della letteratura<sup>16</sup>. Sostanzialmente, egli scopre, attraverso l'immersione nella politica e nella società concreta del suo tempo, che la letteratura non produce affatto quel «reale [...] al di là del libro»<sup>17</sup> che invece era al centro dell'*engagement* letterario degli anni '40. Sartre comprende che l'impegno deve essere concreto e che la sua visione della letteratura, «vecchia d'un secolo»<sup>18</sup>, non può servire alla realizzazione pratica di un cambiamento effettivo dell'ordine sociale. Tant'è vero che nel 1965, durante le sue conferenze in Giappone, dirà che «l'impegno dello scrittore mira a comunicare l'incomunicabile (l'essere nel mondo vissuto)» mantenendo «la tensione fra il tutto e la parte, la totalità e la totalizzazione, il mondo e

<sup>11</sup> Vedi *Jean-Paul Sartre on his Autobiography*, intervista concessa a Olivier Todd, in *The Listener*, 6 giugno 1957, ora in *Les Mots et autres écrits autobiographiques*, cit., pp. 1247-1248; *Entretien avec Madeleine Chapsal*, 5 gennaio 1960, pubblicato in M. CHAPSAL, *Les Écrivains en personne*, Julliard, Parigi 1960, poi in *Situations IX. Mélanges*, Gallimard, Parigi 1972. Vedi in particolare p. 33 di quest'ultima edizione; *Texte d'une interview radio-phonique à Jean-Paul Sartre*, in J. CHANCEL, *Radioscopie. Tome III*, Laffont, Parigi 1973, p. 235. Intervista rilasciata da Sartre a Jacques Chancel il 7 febbraio 1973, durante la trasmissione Radioscopie dell'emittente France Inter.

<sup>12</sup> J.-F. LOUETTE, *Les Mots (1964). Notice*, in *Les Mots et autres écrits autobiographiques*, cit., p. 1278.

<sup>13</sup> Sempre Louette ci ricorda la risposta di Sartre ad Albert Camus, pubblicata su «Les Temps Modernes» proprio nel 1952: «Se pensate che io sia crudele, non preoccupatevi: parlerò presto di me stesso e con lo stesso tono» (J.-P. SARTRE, *Réponse à Albert Camus*, in «Les Temps Modernes», 82, 1952, poi in *Situations IV. Portraits*, Gallimard, Parigi 1964, p. 122). Secondo Louette questo testimonia «il passaggio all'atto autobiografico» (J.-F. LOUETTE, *Sur l'engagement sartrien: Les Mots*, in «Les Temps Modernes», 587, 1996, p. 74). Vedi anche Id., *Les Mots (1964). Notice*, cit., p. 1278), attraverso il quale poter finalmente compiere quell'autocritica e quella liberazione tanto necessarie per scrollarsi di dosso una visione mitica della letteratura stessa.

<sup>14</sup> S. DE BEAUVIOR, *Entretiens avec Jean-Paul Sartre*, in *La Cérémonie des adieux. Suivi de Entretiens avec Jean-Paul Sartre. Août-septembre 1974*, Gallimard, Parigi 1981, p. 274.

<sup>15</sup> Ibidem, p. 278.

<sup>16</sup> Ibidem, p. 279.

<sup>17</sup> Ibidem.

<sup>18</sup> Ibidem.

l'essere-nel-mondo come *senso* della sua opera»<sup>19</sup>. Questo decentramento rispetto all'impegno degli anni '40 mostra esattamente il nuovo paradigma della scrittura, che appare a partire dagli anni '50. Essa non è più ciò che produce il reale e il cambiamento, ma è quel che lo manifesta attraverso l'opera dello scrittore. Difatti Sartre aveva inizialmente pensato a *Le parole* come alla narrazione «dell'evoluzione di una generazione»<sup>20</sup>, precisamente quella cresciuta a cavallo tra le due Guerre Mondiali. Di più, a de Beauvoir confessa che avrebbe voluto attribuire a quest'opera «il significato politico di approdo al comunismo»<sup>21</sup>.

Ciò può benissimo essere l'espressione del desiderio di liberarsi dall'ideologia letteraria propria della borghesia in cui era cresciuto, al fine di raccontare «la lenta costruzione di un intellettuale rivoluzionario»<sup>22</sup>. Ma questo è precisamente quello che, in fondo, Sartre «non ha fatto»<sup>23</sup>, come ci ricorda Michel Contat. Concordiamo certamente con Louette nel sostenere che *Le parole* non sia un'opera disimpegnata<sup>24</sup>. Tuttavia, come ha giustamente sottolineato Philippe Lejeune, dell'annunciata “storia di una generazione” «non c’è traccia» e, in fondo, Sartre «arriva a una verità che non è che la sua»<sup>25</sup>. Dove ritrovare, allora, l'*engagement* letterario, o meglio, l'impegno intellettuale della (e nella) scrittura?

Una possibile risposta a questa domanda non può che essere rintracciata nelle stesse parole di Sartre. Nel film-intervista già menzionato ci dice che intorno al 1953

un mucchio di cambiamenti si sono verificati dentro di me, e in particolare ho constatato che avevo vissuto in una vera nevrosi, dal momento in cui ho cominciato a scrivere, anche prima, dopo i nove anni, fino a 50. La nevrosi era in fondo nel fatto che – come faceva d'altronde Flaubert, nella sua epoca – consideravo che niente fosse più bello e superiore al fatto di scrivere, che scrivere era creare delle opere che dovevano restare e che la vita d'uno scrittore doveva com-

<sup>19</sup> J.-P. SARTRE, *Plaidoyer pour les intellectuels*, Gallimard, Parigi 1972 (tr. it. Aa. Vv., *In difesa degli intellettuali*, in R. KIRCHMAYR (a cura di), *L'universale singolare. Saggi filosofici e politici 1965-1973*, Mimesis, Milano 2009, p. 72).

<sup>20</sup> SARTRE, TODD, *Jean-Paul Sartre on his Autobiography*, cit., p. 1243.

<sup>21</sup> DE BEAUVIOR, *Entretiens avec Jean-Paul Sartre*, cit., p. 274.

<sup>22</sup> M. CONTAT, *Introduction: une autobiographie politique?*, in Id. (a cura di), *Pourquoi et comment Sartre a écrit Les Mots. Genèse d'une autobiographie*, PUF, Parigi 1996, p. 34.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> LOUETTE, *Sur l'engagement sarrien: Les Mots*, cit., p. 73.

<sup>25</sup> P. LEJEUNE, *L'ordre d'une vie*, in CONTAT, *Pourquoi et comment Sartre a écrit Les Mots*, cit., p. 67.

prendersi a partire dalla sua scrittura. In quel momento, nel '53, ho compreso che era una visione assolutamente borghese, che c'erano ben altre cose oltre la scrittura; *essa dunque si è trovata a collocarsi a tutt'altro livello rispetto a quanto credevo*. Da questo punto di vista, sono guarito dalla mia nevrosi, subito, verso il '53-'54. Allora ho avuto voglia di comprenderla, *di comprendere che cosa avesse potuto far sì che un ragazzo di nove anni si mettesse in questa nevrosi di letteratura mentre altri sono normali.*<sup>26</sup>

Ci sembra che le frasi da noi evidenziate in corsivo possano dirci qualcosa di più sull'evoluzione dei concetti sartriani di impegno e scrittura. Se nel 1971 Sartre afferma che *Le parole* sono un «addio alla letteratura»<sup>27</sup>, nel 1974 sostiene che siano un «addio a una certa letteratura»<sup>28</sup>. Quest'ultima, ci dice, è quella della sua giovinezza, dei suoi romanzi, dei suoi racconti<sup>29</sup>. Insomma, quella che ha ricevuto dall'educazione familiare come valore da attualizzare, da realizzare, da perseguire. L'intento de *Le parole* è stato quello di «mostrare l'errore di essere letterario [littéraire]»<sup>30</sup>, ossia di essere uno scrittore volto all'utilizzo «di trucchi, di astuzie, d'arte di scrivere, quasi dei giochi di parole»,<sup>31</sup> al solo fine di sedurre il lettore e coinvolgerlo nella lettura della propria opera. A de Beauvoir, Sartre confida di sentirsi, nel 1974, «dall'altro lato della porta»<sup>32</sup> e di averla fatta finita con quel genere di letteratura. Di averla fatta finita, in sintesi, con la letteratura intesa secondo il valore trasmessogli dall'eredità familiare. Tuttavia, Sartre non smette di scrivere: non abbandona *la* letteratura, ma *una* letteratura. Dopo *Le parole* arriverà *L'idiota della famiglia*. L'impegno letterario si dirige allora verso il sorgere di un'esistenza in seno all'ambito familiare. In altre parole, l'impegno letterario sartriano evolve in direzione dello svelamento delle strutture d'oppressione familiari, *prima* che il sociale oppressivo sia costituito dagli stessi individui e li costituisca a sua volta. *L'engagement* non scompare, ma muta di segno: non più rivolto alla presa diretta sul reale (del tutto impossibile), non più limitato (dalla narrazione di uno *status quo* (un possibile tra

<sup>26</sup> SARTRE, *Sartre. Un film*, cit., pp. 133-134.

<sup>27</sup> Id., Sur «L'Idiot de la famille», intervista concessa a M. Contat e M. Rybalka, in *Le Monde*, 14 maggio 1971, ora in Id., *Situations X. Politique et autobiographie*, Gallimard, Parigi 1976; tr. it. AA. Vv., *Su L'idiota della famiglia*, in R. Kirchmayr (ed.), *L'universale singolare*, cit., p. 123.

<sup>28</sup> DE BEAUVIOR, *Entretiens avec Jean-Paul Sartre*, cit., p. 275.

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

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

<sup>31</sup> Ivi, p. 276.

<sup>32</sup> Ivi, p. 277.

gli altri), ma intenzionato a manifestare il terreno sul quale l'alienazione si origina, sul quale la libertà è già da sempre condizionata, resa im-possibile da ciò che è fuori dal suo controllo, perché ne è l'esito e l'oggetto – la famiglia. La scrittura, allora, diventa lo strumento attraverso il quale non si cambiano le cose, ma si donano gli strumenti necessari alla comprensione della cosa stessa. L'impegno letterario diventa l'impegno per la libertà *sin dalla sua origine*, affinché questa possa essere emendata e possa *non seguire* gli stessi cammini alienati intrapresi dallo scrittore. In buona sostanza, crediamo che l'impegno letterario non possa in alcun modo essere politico a partire da *Le parole*<sup>33</sup>, non possa in nessun momento salvare l'individuo, ma sia da concepire come l'indicazione delle possibilità e delle impossibilità della libertà, scritte e riscritte, interiorizzate e riesteriorizzate dallo scrittore stesso, in quanto uomo come tutti gli altri. Se la biografia mostra una possibile configurazione della libertà, la scrittura si fa strumento per la messa in scena dei gioghi della libertà stessa. La scrittura è, allora, davvero uno strumento nelle mani dello scrittore, in quanto uomo.

Denis Hollier ha avuto ragione nell'affermare che, per Sartre, il linguaggio «non è dell'ordine della macchina ma dello strumento»<sup>34</sup>, ossia non è ciò che forza la ripetizione del pensiero, ma che può permettergli di esprimersi. Parimenti, la scrittura non è altro che una prassi, un momento dialettico del processo di soggettivazione della libertà, che sussiste come possibilità dell'individuo. Venuta meno la concezione magica della letteratura e della scrittura, ciò che resta è l'uomo seduto alla sua scrivania, con la penna tra le sue mani, nell'atto di tracciare segni su un foglio. Questo non è un gesto (estetico), ma un atto (pratico). È la manifestazione della contingenza della scrittura, del tutto legata agli eventi della vita dello scrittore. È per questo che Sartre ritiene «banale»<sup>35</sup> il libro, rispetto alla «verità dell'autore»<sup>36</sup> che l'ha composto. Questa verità, quella che altrove chiama «metafisica»<sup>37</sup>, altro non è che la visione del mondo dello scrittore. Dunque, la visione del mondo di un uomo. Come tale, la sua opera non può mostrare la verità, ma esibire una verità, una possibile configurazione

<sup>33</sup> Sul rapporto tra politica e libertà da un punto di vista etico nel pensiero sartriano rimandiamo al nostro *L'engagement di Jean-Paul Sartre. Per una politica della libertà*, in G. COGLIANDRO e G. COSTANZO (a cura di), *Etica e politica*, Orthotes Editrice, Napoli-Salerno 2022, pp. 23-32.

<sup>34</sup> D. HOLLIER, *Politique de la prose. Jean-Paul Sartre et l'an quarante*, Gallimard, Parigi 1982, p. 92.

<sup>35</sup> DE BEAUVIOR, *Entretiens avec Jean-Paul Sartre*, cit., p. 278.

<sup>36</sup> *Ibid.*

<sup>37</sup> Ivi, p. 269.

della libertà, appunto. «Che la letteratura abbia un valore assoluto», afferma Sartre nel 1960, ossia quando era già venuta meno la visione magica della letteratura, «che essa possa salvare un uomo o semplicemente cambiare degli uomini (tranne in circostanze speciali), tutto questo mi sembra oggi obsoleto [périme]»<sup>38</sup>. Ecco, dunque, che la scrittura si colloca *su di un altro livello* rispetto a ciò che in passato credeva Sartre, come abbiamo potuto leggere nella citazione dal film-intervista riportata in precedenza.

La scrittura non è più un valore assoluto, non è più in alcun modo un valore, bensì si mostra in quanto «bisogno di comunicazione»<sup>39</sup>. Coloro che scrivono vogliono essere «testimoni del proprio tempo, testimoni della propria vita [...] i loro propri testimoni»<sup>40</sup>. Vogliono, scrivendosi, scrivere la storia della propria esistenza, affinché possano testimoniare di sé attraverso la costruzione di un’immagine di sé, per utilizzare la bella espressione di Sandra Teroni<sup>41</sup>. La trasmissione di quest’immagine, nella quale «mostrare, dimostrare, rappresentare» se stessi e la propria epoca, è ciò che Sartre, a partire dal 1960, considera essere «l’engagement»<sup>42</sup>. Quell’«immagine critica di se stesso»<sup>43</sup> che lo scrittore costituisce nella propria opera è esattamente ciò che egli sente il bisogno di comunicare, è quello che mostra, dimostra e rappresenta la propria epoca, la propria storia, la propria esistenza. La propria metafisica e la propria etica. Ecco, dunque, il livello sul quale viene traslato l’impegno letterario: la manifestazione dei processi attraverso i quali la libertà può costituirsì. La scrittura, allora, non si rivolge a nulla se non all’uomo, a partire da un uomo particolare attraverso l’atto della scrittura, tramite il quale egli può ritrovare il *fil rouge* della propria esistenza.

Sartre, però, non si limita a questo. Con la propria scrittura non vuole solamente mostrare la sua metafisica, ma anche e soprattutto mostrarla a se stesso, per comprendersi. La domanda fondamentale e assoluta della sua autobiografia si rivela allora essere il *perché*, la ricerca del motivo che unisce il movimento della sua esistenza. Difatti, nel 1957, sostiene che la prima cosa che si debba spiegare in un’autobiografia è proprio il perché delle proprie scelte: nel suo caso, il perché della decisione di scrivere<sup>44</sup>. Lejeune lo

<sup>38</sup> SARTRE, CHAPSAL, *Les Écrivains en personne*, cit., p. 38.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 39.

<sup>41</sup> S. TERONI, *La construction d’une image de soi à travers biffures et corrections*, in CONTAT, *Pourquoi et comment Sartre a écrit Les Mots*, cit., pp. 321-357.

<sup>42</sup> SARTRE, CHAPSAL, *Les Écrivains en personne*, cit., p. 31.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> «La prima cosa che devo provare a spiegare in un’autobiografia, è perché scrivo. Dopotutto, avrei potuto scegliere un altro mestiere. Avrei potuto essere pittore o avrei

dice splendidamente: «la ricerca della costante è una delle costanti della ricerca autobiografica»<sup>45</sup>. Allora, tramite l'autobiografia, Sartre vuole comunicare, comprendendolo, il perché della propria configurazione della libertà. Questo, ci dice, non è stato «in grado di saperlo prima degli ultimi tre o quattro anni»<sup>46</sup>, ossia del 1953-1954 (dato che l'intervista alla quale ci riferiamo è del 1957). È proprio la scoperta della sua nevrosi di letteratura a rivelargli il perché della sua decisione di scrivere. Pertanto, la sua autobiografia assolve il compito di manifestazione, a sé, delle proprie ragioni, e di narrazione, all'altro da sé, delle possibilità della libertà attraverso il racconto di una libertà particolare. Enzo Paci ha sostenuto esattamente questo: *Le parole* è il libro attraverso il quale Sartre «ritrovando l'origine scopre se stesso e, per sé e per gli altri, il significato della propria vita – un significato che deve essere sempre di nuovo riscoperto»<sup>47</sup>. La processualità di questa narrazione è ciò che non può arrestarsi alla *trascrizione*, ma che deve sempre rimettersi in moto tramite la *riscrittura*. Infatti, come ci spiega Jacques Lecarme, Sartre non vuole «raccontare la sua vita intima»<sup>48</sup>, riversandola nelle parole. Vuole piuttosto, dice giustamente Louette, «denunciare la sua nevrosi (la scrittura come religione)»<sup>49</sup> affinché quella mistificazione possa essere rivelata e non più ripetuta. In altre parole, la sua autobiografia è «il luogo in cui si enuncia e si lavora la “verità divenuta” dell’impegno» personale e al suo interno si mostra «una dialettica dell’oggettivo e del soggettivo, del singolare e dell’universale»<sup>50</sup>. Quest’ultima potrebbe provare, da un lato, la volontà sartriana di mantenere vivo l’*engagement* nel senso che abbiamo provato a ricostruire fin qui. In più potrebbe mostrare, dall’altro, il movimento interno all’autobiografia stessa, intesa dialetticamente come spirale che «ripassa sempre per gli stessi punti ma a livelli diversi d’integrazione e di complessità»<sup>51</sup>. Se è così, però, l’autobiografia è allora la ri-scrittura della

---

potuto fare degli affari. Il problema è là: perché ho preferito questo modo d’agire a tutti gli altri?» (SARTRE, TODD, *Jean-Paul Sartre on his Autobiography*, cit., p. 1247).

<sup>45</sup> LEJEUNE, *L’ordre d’une vie*, cit., p. 65.

<sup>46</sup> SARTRE, TODD, *Jean-Paul Sartre on his Autobiography*, cit., p. 1247.

<sup>47</sup> E. PACI, *Le parole*, in «Aut Aut», 82, 1964, p. 14.

<sup>48</sup> J. LECARME, *Sartre palimpseste*, in CONTAT, *Pourquoi et comment Sartre a écrit Les Mots*, cit., p. 193.

<sup>49</sup> LOUETTE, *Sur l’engagement sartrien: Les Mots*, cit., p. 75.

<sup>50</sup> B. DENIS, *Politiques de l’autobiographie chez Sartre*, in «Les Temps Modernes», 641, 7/2006, p. 164.

<sup>51</sup> J.-P. SARTRE, *Questions de méthode*, in *Critique de la raison dialectique. Tome I. Théorie des ensembles pratiques* (precedé de *Questions de méthode*), Gallimard, Parigi 1960 (tr. it. P. CARUSO, *Questioni di metodo*, in *Critica della ragione dialettica. Tomo I, 1. Teoria degli insiemi pratici* [preceduto da *Questioni di metodo*], il Saggiatore, Milano 1963, p. 85).

propria storia, non la sua scrittura primaria. Ciò significa che *Le parole* è esattamente l'*auto-bio-grafia* di Jean-Paul: la *propria scrittura della vita*, o meglio, la *propria ri-scrittura della propria vita*, si legga dell'esistenza. Questo non costituisce un gesto (estetico), ma un atto (pratico), tramite il quale Sartre vuole comunicare la sua esperienza, affinché la malafede e l'ideologia in cui è cresciuto non inquinino il sorgere di altre libertà. L'esperienza della sua vita, resa opera, vuole operare nell'esperienza della vita altrui. Non per influenzarla, ma per mostrarle ciò che *può* e *non può* fare per liberarsi. L'adagio di Ménilque, ne *L'immoralista* di André Gide, racchiude bene questo punto: «delle mille forme della vita, ognuno non può conoscerne che una soltanto»<sup>52</sup>. Conosciuta la propria, Sartre sente il bisogno di comunicarla, affinché questa non si ripeta nella forma che ha assunto.

Per farlo, però, deve passare attraverso «il rischio di perdersi [...] nelle parole»<sup>53</sup>. La scrittura è esattamente questo rischio. Jean Hyppolite rivela due aspetti importanti della scrittura sartriana ne *Le parole*. Da un lato il problema «della permanenza dell'opera letteraria» dopo la nostra morte; dall'altro la denuncia del modo in cui «l'esistenza può perdersi»<sup>54</sup> nelle mistificazioni che l'alienano. Crediamo che la prima sia l'esito (del tutto contingente, del tutto sartriano) della seconda. Intendiamo dire che il problema della permanenza di sé dopo di sé si pone esattamente come modalità della perdita dell'esistenza, della sua messa in mostra, della sua esposizione al rischio. Sartre stesso ha dichiarato di aver scelto la letteratura «contro la morte» e perché non aveva «la fede»<sup>55</sup>. L'opera letteraria diventa allora lo strumento attraverso il quale poter vincere la morte stessa, la quale potrebbe essere una delle configurazioni di quel 'male' contro cui l'uomo lotta, come abbiamo visto all'inizio di questo paragrafo. Tuttavia, Sartre si dimostra molto lucido a riguardo e ammette: «questa idea di sopravvivenza letteraria [...] è stata certamente all'inizio il centro dei miei investimenti»<sup>56</sup>. Se è così, allora *Le parole* è davvero una «introduzione all'umano attraverso l'analisi dell'alienazione delle parole»<sup>57</sup>. Analisi che impone una riscrittura di quanto altri hanno scritto in noi alienandoci alle parole. Quest'atto, che è la scrittura sartriana, allora altro non è che la ripresa della propria costituzione

<sup>52</sup> A. GIDE, *L'immoraliste*, in *Romans et récits. Œuvres lyriques et dramatiques. I*, Gallimard, Parigi 2009, p. 656.

<sup>53</sup> PACI, *Le parole*, cit., p. 14.

<sup>54</sup> J. HYPPOLITE, Sur «Les Mots» de Jean-Paul Sartre, in ID., *Figures de la pensée philosophique. Écrits de Jean Hyppolite (1931-1968)*. Tome II, PUF, Parigi 1971, pp. 811-813.

<sup>55</sup> SARTRE, CHAPSAL, *Les Écrivains en personne*, cit., p. 32.

<sup>56</sup> *Ibidem*.

<sup>57</sup> PACI, *Le parole*, cit., p. 9.

familiare, senza risentimento, nella più lucida consapevolezza dell'impossibilità di liberarsene, al fine di poterla riscrivere, risignificare, personalizzare. La scrittura autobiografica sartriana è dunque scrittura auto-bio-grafica, è la volontà esistenzialista di fondarsi nel mondo, di venire giustificati, di essere, di «riappropriarsi di sé»<sup>58</sup>, non più nella malafede dell'in-sé-per-sé, ma nell'*engagement* per la liberazione dell'esistenza altrui.

### 3. *Le parole*

Il movimento auto-bio-grafico, allora, non è auto-referenziale. Esce da sé in direzione dell'altro da sé. Si scrive affinché possa essere letto. Si riscrive affinché possa essere ripreso e personalizzato da chi lo scrive. Sartre non esplora l'origine della propria esistenza per compiacersi, ma per mostrare e mostrarsi i moventi e i motivi dell'approdo alla letteratura, a una certa forma di letteratura che l'ha alienato, dalla quale, ora, si è liberato. È anche questo ciò che *Le parole* ci permette di comprendere: la natura nevrotica e religiosa della scrittura e della letteratura nell'esperienza sartriana. A sette-otto anni, confessa,

la morte mi ha fatto molta paura. Perché? Forse, giustamente, perché non avevo il mito benefico (per i bambini) della sopravvivenza. Scrivevo già, come fanno i bambini. Ho riversato nel mio gusto di scrivere, il desiderio di sopravvivenza. Di sopravvivenza letteraria, beninteso. [...] Il cristiano, in linea di massima, non teme la morte perché deve morire per cominciare la vera vita. La vita terrestre è un periodo di prove per meritare la gloria celeste. [...] Io prendevo tutto questo e trasponevo tutto in termini di letteratura: non sarò riconosciuto per tutta la mia esistenza, ma meriterò la vita eterna tramite la mia applicazione a scrivere e la mia purezza professionale. [...] La vita letteraria fu calcata, nella mia immaginazione, sulla vita religiosa. Pensavo soltanto a fare la mia salvezza...<sup>59</sup>

Così, l'ingresso nella «religione letteraria»<sup>60</sup> trasforma Poulou in un «bambino grafomane»<sup>61</sup>, che ritrova nella «nevrosi» e nella «follia [...] le

<sup>58</sup> S. DOUBROVSKY, *Sartre: autobiographie/autofiction*, in «Revue des Sciences Humaines», 224, 4/1991, p. 26.

<sup>59</sup> SARTRE, CHAPSAL, *Les Écrivains en personne*, cit., pp. 32-33.

<sup>60</sup> Ivi, p. 36.

<sup>61</sup> LOUETTE, *Sur l'engagement sartrien: Les Mots*, cit., pp. 98-99.

muse della vocazione letteraria»<sup>62</sup>, la quale altro non è che una personalizzazione della «vocazione religiosa»<sup>63</sup> ricevuta dalla propria famiglia.

La decisione di scrivere rientra nell'alveo della salvezza personale<sup>64</sup>. Tuttavia, la scrittura ne consente la comunicazione attraverso l'opera, la quale permette esattamente di «condividere quella salvezza con gli altri»<sup>65</sup> grazie alle parole. Queste, però, non sono mere rappresentazioni, ma mostrano già una significazione, o meglio, una risignificazione dell'esperienza di Pouloù, poiché espressione di quel «linguaggio della credenza»<sup>66</sup> dal quale Jean-Paul vuole liberarsi, affinché il lettore possa scoprirla e liberarsene a sua volta. Se il sé che Sartre scrive nella sua auto-bio-grafia «è le sue parole»<sup>67</sup>, cioè quelle della credenza ricevuta nell'ambito familiare, ciò potrebbe avere un senso e una funzione ben specifica. Crediamo che l'adozione di un certo stile sia funzionale all'intenzione del testo: «un oggetto che si contesta da sé deve essere scritto il meglio possibile»<sup>68</sup>. La questione dello stile letterario è quella che, come abbiamo visto, ha condotto Sartre a voler abbandonare *un certo tipo* di letteratura. Questa letteratura altro non può essere se non quella ricevuta, quella alienante, quella religiosa e nevrotica. Questa letteratura deve essere contestata, deve essere scritta il meglio possibile affinché lo stile che apporta nel mondo possa contorcgersi su se stesso e, infine, esplodere nella sua stessa manifestazione. Insomma, l'auto-bio-grafia, come riscrittura della propria scrittura originaria, mira esattamente a ripensare la propria esperienza attraverso gli strumenti che quell'esperienza ha donato, affinché il suo meccanismo possa essere svelato *nel suo linguaggio*, che deflagra e viene smascherato alla fine dell'opera stessa.

Ciò che ci interessa qui è mostrare come la fede e la nevrosi costituiscano gli strumenti di questa esperienza auto-bio-grafica. Strumenti consci, sapientemente utilizzati, mirati alla rivelazione di ciò che li ha inculcati nel bambino, attraverso gli occhi dell'adulto che ora li ha abbandonati. Strumenti che parlano di un *metodo*. Sartre stesso, nel 1957, ci dice che l'autobiografia che in quel periodo sta componendo

<sup>62</sup> LECARME, *Sartre palimpseste*, cit., p. 195.

<sup>63</sup> LEJEUNE, *L'ordre d'une vie*, cit., p. 95.

<sup>64</sup> G. BARTHOLEYNS, *Une raison d'écrire*, in «Études littéraires», 33, 3/2001, p. 210.

<sup>65</sup> J. GILLESPIE, *Les Mots. Sartre and the Language of Belief*, in «Sartre Studies International», 11, 1-2/2005 p. 245.

<sup>66</sup> Ivi, p. 247.

<sup>67</sup> H. J. SILVERMAN, *Sartre's Words on the Self*, in W.L. McBRIDE (a cura di), *Existentialist Ontology and Human Consciousness*, Garland Publishing, New York e Londra 1997, p. 199.

<sup>68</sup> SARTRE, *Su L'idiota della famiglia*, cit., p. 123.

è un saggio di metodo. Perché ho scritto un certo numero di opere in cui ho tentato di determinare il senso di una vita e il progetto che lo abita [...] Mi si è rimproverato...che questa maniera di ricostituire dal di fuori, sugli assenti, sui morti, esclude una specie di simpatia. Dovrebbe esserci nel metodo una specie di simpatia<sup>69</sup>.

Questa simpatia evolverà in empatia e costituirà il fulcro del metodo biografico che verrà applicato al continente-Flaubert<sup>70</sup>. Qui, però, quello che importa è comprendere la costruzione *metodica* e *metodologica* dell'auto-bio-grafia. Come hanno ricordato ed evidenziato Jean-Pierre Zarader<sup>71</sup> e, più recentemente, Camille Riquier<sup>72</sup>, è Sartre stesso a scrivere ne *Le parole*: «Dogmatico, dubitavo di tutto, tranne d'essere l'eletto del dubbio»<sup>73</sup>. Dunque, concludono i due interpreti, la scrittura sartriana è intrisa dal metodo cartesiano e la struttura dell'argomentazione è quella della costante messa in dubbio di ciò che viene affermato. A riprova di ciò crediamo di poter senza dubbio menzionare la conclusione dell'opera, dove Sartre dice di essersi disfatto della sua nevrosi, ossia di quella letteratura che ha raccontato fin lì e che ha mostrato essere la radice della propria malafede. La messa in scena di questo percorso è ciò che lo stile letterario consente di rivelare. Dunque, l'utilizzo del linguaggio religioso e il riferimento alla nevrosi servono da catalizzatori per la vera natura dell'opera, che si situa nella descrizione «del tragitto dall'errore verso la verità»<sup>74</sup>. Quest'ultima, intesa come metafisica dell'autore, come abbiamo potuto rilevare in precedenza, è ciò che dev'essere svelato affinché l'opera possa davvero fungere da strumento della lotta contro il 'male' che, qui, Sartre rintraccia nell'educazione familiare.

È a questa che, infatti, l'autore si rifa senza sosta durante tutto il percorso della narrazione. I rimandi agli insegnamenti, alle esperienze positive o negative, disseminano il testo. Non potremmo riassumerli qui, né trovare degli esempi più meritevoli di altri. Il punto è proprio questo: Jean-Paul riscrive le esperienze della sua infanzia attraverso la propria comprensione disalienata degli strumenti che erano nelle mani di Poulou. Dunque

<sup>69</sup> SARTRE, TODD, *Jean-Paul Sartre on his Autobiography*, cit., pp. 1241-1242.

<sup>70</sup> Non possiamo soffermarci qui su questo tema. Rimandiamo alle parole sartriane contenute in *Su L'idiota della famiglia*, cit., in particolare p. 124.

<sup>71</sup> J.-P. ZARADER, *Les Mots: une incarnation de L'Être et le Néant*, in P. CABESTAN, J.-P. ZARADER (a cura di), *Lectures de Sartre*, Ellipses, Parigi 2011, p. 65.

<sup>72</sup> C. RIQUIER, *Métamorphose de Descartes. Le secret de Sartre*, Gallimard, Parigi 2022, p. 116.

<sup>73</sup> SARTRE, *Le parole*, cit., p. 174.

<sup>74</sup> LEJEUNE, *L'ordre d'une vie*, cit., p. 66.

è impossibile decidersi sull'annosa questione: è Poulou ad aver generato Jean-Paul, oppure il primo è un mero prodotto del secondo<sup>75</sup>? O si opta per la teoria del *petit décalage*, seguendo la quale è il bambino il punto a partire dal quale l'uomo si fa attraverso le sue piccole deviazioni quotidiane, o si sceglie quella della scrittura di sé, secondo cui è l'adulto che riscrive la propria esperienza costituendo e risignificando i propri ricordi. Crediamo che l'unica possibilità di risposta risieda in una posizione mediana: riconoscendo che l'adulto scriva il bambino a partire dalle determinazioni da lui ricevute, si ammette anche la libertà dell'adulto rispetto a queste. Pertanto, benché il problema sembri insolubile, in realtà è assolutamente comprensibile alla luce dell'esistenzialismo sartriano. Ne *L'essere e il nulla* Sartre sostiene che l'essere presente sia «il fondamento del suo passato»<sup>76</sup> poiché ne è «responsabile»<sup>77</sup>: è dunque il per-sé presente che ne decide il senso, dato che lo assume come la sua fatticità. Tuttavia, sebbene il *contenuto* di questo passato sia inalterabile (ecco la sua *fatticità*), sussiste sempre «la possibilità di cambiare il *significato* del passato»<sup>78</sup>. Felice Cimatti spiega bene che il passato «è aperto, è riscrivibile»<sup>79</sup>, ossia io posso risignificarlo attraverso i miei atti, senza dovermi limitare a rappresentarlo tramite i miei ricordi. Così, se il ricordare è da intendere come un'attività e non come una passività, allora si può qui immaginare un'etica del ricordare che, in queste sede auto-bio-grafica sartriana, si mostra in quanto *etica della riscrittura di sé*. In altre parole, se l'azione auto-bio-grafica è questa riscrittura, essa deve essere una ripresa, un'assunzione di responsabilità, un *engagement*. Dunque, *Le parole* è un'opera impegnata in questo senso: mostra non solo le possibilità e le impossibilità della libertà dalla sua origine in seno alla famiglia, ma espone soprattutto la necessità di posizionarsi attivamente rispetto alla propria fatticità, affinché questa non sia dietro di sé come un destino, né come un arbitrio, bensì in quanto momento di un'esistenza *sempre e costantemente rimessa in discussione*. Ancora una volta, non c'è essenza, ma l'esistenza la precede e la fonda, poiché si potrà sempre decidere del senso che il proprio passato può avere, malgrado esso sia *indubbiamente stato*.

<sup>75</sup> Due esempi su tutti. Mentre per Gillespie «il bambino è e rimane il padre dell'uomo» (J. GILLESPIE, *Les Mots*, cit., p. 247), per Vincent de Coorebyter è Sartre che «ha generato Poulou» (V. DE COOREBYTER, *Le miroir aux origines*, in «*Études sartriennes*», 7, 1998, p. 103).

<sup>76</sup> J.-P. SARTRE, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Gallimard, Parigi 1943 (tr. it. G. Del Bo, *L'essere e il nulla*, il Saggiatore, Milano 2014, p. 155).

<sup>77</sup> Ivi, p. 156.

<sup>78</sup> Ivi, p. 157.

<sup>79</sup> F. CIMATTI, *La fabbrica del ricordo*, il Mulino, Bologna 2020, p. 118.

Come afferma Alexis Chabot, grazie a *Le parole* comprendiamo ancora meglio il fatto che «la libertà si afferma non di certo nell'ignoranza del passato ma nello strappo perpetuo dinanzi a quest'ultimo»<sup>80</sup>. Se è così, allora l'esperienza auto-bio-grafica è l'esperienza della riscrittura di sé *a partire* dagli strumenti ricevuti e solo *tramite questi*. L'auto-bio-grafia è la prima formulazione di quella che, nel 1971, sarà la personalizzazione di Gustave. O meglio, *Le parole* mostrano esattamente che l'esistenza è riscrittura di sé, a partire da una scrittura originaria. Questo inizia a essere chiaro per Sartre a partire dall'inizio degli anni '50, come prova anche la famosa frase del *Santo Genet*: «l'importante non è quel che si fa di noi, ma quel che facciamo noi stessi di ciò che hanno fatto di noi»<sup>81</sup>.

Il punto che vogliamo rimarcare è il seguente. Se si segue l'interpretazione secondo la quale è Poulou ad aver generato Jean-Paul, allora si sta ammettendo implicitamente la concezione della scrittura come *grafomania*, ossia la si concepisce come l'esito inevitabile dei condizionamenti ricevuti. Si sta ammettendo, in buona sostanza, una lettura psicanalitica della scrittura come coazione a ripetere. Invece, se si ritiene che sia Jean-Paul ad aver generato Poulou, si sostiene indirettamente una visione della letteratura come *fede*, cioè la si interpreta in quanto tentativo mancato di riappropriazione e fondazione di sé, fuori di sé, affinché ci si possa salvare attraverso le proprie opere dalla contingenza della morte. Noi riteniamo che Sartre, nell'esposizione del suo approdo alla scrittura, abbia metodicamente e metodologicamente optato per l'andirivieni tra queste due concezioni della letteratura, affinché fosse chiara l'impostura alla quale queste espongono e conducono, legata alla visione dell'esistenza come ciò che *ha* un senso, il quale può e deve essere rintracciato e comunicato. Tuttavia, questa scelta implica l'utilizzo parossistico di questo stesso stile, il quale deve giungere esattamente alla rivelazione di una terza via, di una verità altra, non legata ad alcuna essenza, figlia solamente di se stessa e della propria attività, che non ha un senso, ma che lo *apporta* nel mondo in maniera unica e irripetibile, in maniera contingente. In altre parole, per noi Sartre arriva a concepire la scrittura come *etica della personalizzazione*, ossia come riscrittura condivisa dei processi di alienazione e liberazione dell'individuo. Questo è un *metodo di comprensione dell'uomo* nella sua unicità di universale-singolare. Tale metodo passa attraverso la rivelazione di una scrittura

---

<sup>80</sup> A. CHABOT, *Sartre et le Père* (*Le Scénario Freud, Les Mots, L'Idiot de la famille*), Éditions Champion, Parigi 2012, p. 121.

<sup>81</sup> J.-P. SARTRE, *Saint Genet. Comédien et martyr*, Gallimard, Parigi 1952 (tr. it. C. PAVOLINI, *Santo Genet. Commediante e martire*, il Saggiatore, Milano 2017, p. 55).

ra originaria, dalla quale l'uomo si libera solamente assumendola come luogo della propria ri-scrittura. Pertanto, crediamo di poter concludere affermando che la scrittura, nell'esperienza sartriana che riscontriamo ne *Le parole*, non sia né una forma di fede, né una grafomania, ma una vera a propria auto-bio-grafia, una (ri-)scrittura di sé.

#### 4. Conclusioni

Alla fine de *Le parole*, Sartre scrive:

Sono cambiato. [...] L'illusione retrospettiva è in briciole; martirio, salvezza, immortalità, tutto si deteriora, l'edificio cade in rovina, ho acchiappato lo Spirito Santo nelle cantine e l'ho discacciato; l'ateismo è un'impresa crudele e di lungo respiro: io credo di averla condotta in porto. Vedo chiaramente, sono disingannato [...] da quasi dieci anni sono un uomo che si sveglia guarito di una lunga, amara follia [...] Ho smesso di investire ma non mi son spretato: scrivo sempre. [...] Del resto, questa vecchia costruzione in rovina, la mia impostura, è anche il mio carattere: ci si disfa di una nevrosi, non ci si guarisce da sé. [...] 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<sup>82</sup>.

Ci pare che l'atteggiamento assunto in queste pagine conclusive rispecchi ciò che abbiamo provato a comprendere in questo saggio. L'intento sartriano è esattamente quello di mostrare, comprendendolo, il processo attraverso il quale la sua esistenza, la sua condizione umana è stata affrancata dalla libertà che la contraddistingue. Gli ci è voluta una vita intera per riscoprirsi alienato. Dieci anni sono stati necessari perché questa scoperta potesse essere comunicata. L'invito sartriano è, invece, legato a un istante di lucidità: riconoscere, coraggiosamente, le proprie catene, affinché queste possano non già essere spezzate, ma almeno assunte, condotte con sé, come ciò che ci ancora e ci dà un peso, dal quale è impossibile salvarsi. Tuttavia, non è assente una speranza implicita. Spostato il velo che copre i nostri occhi, la salvezza, resta tutto l'uomo, tutta la sua umanità, tutto il suo valore, che è quello di ognuno. La libertà non cessa di essere presente, poiché la libertà, intesa come condizione umana, non viene schiacciata dall'alienazione, bensì viene rivelata. Solo ciò che può essere libero può dirsi in catene. Sartre

---

<sup>82</sup> SARTRE, *Le parole*, cit., pp. 174-176.

ci ricorda che, affinché questa possibilità dell'esistenza possa essere davvero realizzata, c'è bisogno di un solo istante di comprensione, profonda e diretta verso la propria esperienza, la propria costituzione, la propria scrittura. L'esistenza si situa qui, nella riscrittura del proprio movimento. L'impegno si afferma qui, nella comunicazione di questa possibilità. L'esistenzialismo si conferma qui, nell'invito sartriano alla libertà.



# Stéphane Vinolo

## *Sartre lecteur de Freud: le sens d'une vie*

TITLE: *Sartre and Freud: the meaning of one's life*

ABSTRACT: Unlike other critics of psychoanalysis, Sartre built a new discipline: existential psychoanalysis, which was not only theorized and conceptualized in 1943, in *Being and Nothingness*, but also put into practice through the writing of several biographies. However, existential psychoanalysis, far from being a simple critique of Freud, takes up many of his themes and his methods by reversing them. The author analyses this theoretical relationship in order to show that the fundamental divergence between Sartre and Freud lies on the “sense” of life, which is why Sartre’s biographies are oriented towards the future where Freud seeks the secret of his patients into their past. It is therefore necessary to bring to light that the opposition between the writing of life stories in Sartre and Freud is crystallised into the concept of sense, if we accept to pay attention to its French polyphony: both meaning and direction.

KEYWORDS: Freud; Meaning; Psychoanalysis; Sartre; Symbolism

### 1. *Introduction*

L’intérêt de Sartre pour la psychologie est origininaire. Dès 1927, encore étudiant, il présenta un mémoire de fin d’études intitulé *L’image dans la vie psychologique: rôle et nature*<sup>1</sup>. Plus tard, les années 1936, 1938 et 1940 virent la publication de trois ouvrages dont les thèmes sont ancrés dans la psychologie: l’imagination<sup>2</sup>, les émotions<sup>3</sup> et l’imaginaire<sup>4</sup>. Toutefois, la psychologie que Sartre chercha à mettre en place se distinguait de celle du début du vingtième siècle en ce qu’elle visait à embrasser dans un seul

<sup>1</sup> G. DASSONNEVILLE (ed.), *Sartre inédit: le mémoire de fin d'études (1927)*, «Études sartriennes», 22, 2019, pp. 43-246.

<sup>2</sup> J.-P. SARTRE, *L’imagination*, PUF, Paris 1936.

<sup>3</sup> Id., *Esquisse d’une théorie des émotions*, Hermann, Paris 1938, 2010.

<sup>4</sup> Id., *L’imaginaire, Psychologie phénoménologique de l’imagination*, Gallimard, Paris 1940.

et même geste la totalité des conduites humaines: «Ce qui l'intéressait avant tout, c'était les gens. À la psychologie analytique et poussiéreuse qu'on enseignait à la Sorbonne, il souhaitait opposer une compréhension concrète, donc synthétique, des individus»<sup>5</sup>. Sur ce chemin, la phénoménologie lui servit de guide<sup>6</sup>, et il eut été impossible qu'il ne rencontra pas la psychanalyse freudienne puisque phénoménologie et psychanalyse ont des sources communes<sup>7</sup>.

De fait, Freud et Sartre convergent sur de nombreux points. La phénoménologie est habitée par le sens: «*La phénoménologie procède en élucidant par une vue, en déterminant le sens et en distinguant le sens*»<sup>8</sup>. Or, il en va de même en psychanalyse puisque les symptômes de l'hystérie, loin de refléter de simples accidents physiologiques, portent un sens; ils conservent dans la présence quelque chose qui s'est absenté, en le resignifiant: «Nous pouvons *grossièrement* résumer tout ce qui précède dans la formule suivante: *les hystériques souffrent de réminiscences*»<sup>9</sup>. Certes, nous ne saurions assimiler le sens phénoménologique au sens psychanalytique<sup>10</sup>; néanmoins, dans les deux cas, force est de constater que la vie psychique est avant tout une affaire de sens. Cependant, là où le sens est lié à l'intentionnalité de la conscience chez Sartre, il est lié à l'intention chez Freud<sup>11</sup>, et ce problème du sens est la pierre de faîte de leurs divergences: «[...] c'est de leur conception du sens que naissent toutes leurs divergences»<sup>12</sup>. Que ce soit pour les symptômes de l'hystérie, les actes manqués ou les rêves, il s'agit toujours, en psychanalyse freudienne, de considérer les contenus manifestes comme les signifiants d'un signifié occulte. Le sens est pensé à l'aune de ce qui renvoie à autre chose qu'à soi-même, ce qui se donne «à la place de»<sup>13</sup>. Pour ce, Freud se

<sup>5</sup> S. DE BEAUVIOR, *La force de l'âge*, in *Mémoires I*, Gallimard, Paris 2018, p. 389.

<sup>6</sup> «La théorie de l'émotion que nous venons d'esquisser était destinée à servir d'expérience pour la constitution d'une psychologie phénoménologique», J.-P. SARTRE, *Esquisse d'une théorie des émotions*, cit., p. 65. On notera aussi que le sous-titre de *L'imaginaire* est bien «Psychologie phénoménologique de l'imagination».

<sup>7</sup> M. GYEMANT, *Husserl et Freud, un héritage commun*, Garnier, Paris 2021.

<sup>8</sup> E. HUSSERL, *L'idée de phénoménologie*, Quatrième leçon, PUF, Paris 1970, 2010, p. 83.

<sup>9</sup> S. FREUD, *Cinq leçons sur la psychanalyse*, Première leçon, Payot, Paris 1966, p. 16.

<sup>10</sup> P. RICŒUR, *De l'interprétation*, *Essai sur Freud*, Seuil, Paris 1965, 1995, pp. 410-439.

<sup>11</sup> «Pour nous, ce "sens" n'est autre chose que l'intention qu'il sert et la place qu'il occupe dans la série psychique», S. FREUD, *Introduction à la psychanalyse*, Payot, Paris 1922, 1961, p. 293.

<sup>12</sup> B. CANNON, *Sartre et la psychanalyse*, PUF, Paris 1993, p. 32.

<sup>13</sup> «L'idée qui se présentait à l'esprit du malade à la place de celle qu'on cherchait à rappeler avait donc elle-même la valeur d'un symptôme», FREUD, *Cinq leçons sur la psychanalyse*, Troisième leçon, cit., p. 34.

réfère sans cesse au modèle de la traduction<sup>14</sup> et donc du lieu-tenant, tout comme souhaite le faire Sartre: «Pour Freud, comme pour nous, un acte ne saurait se borner à lui-même: il renvoie immédiatement à des structures plus profondes»<sup>15</sup>.

Deuxièmement, l'être humain se trouve totalement dans chacune de ses conduites. L'Homme ne se trouve pas plus dans sa pensée que dans ses oubliés, dans ses actes manqués que dans ses rêves, ses plats préférés, ses relations sexuelles ou ses goûts artistiques: «Le principe de cette psychanalyse [existentielle] est que l'homme est une totalité et non une collection; qu'en conséquence, il s'exprime tout entier dans la plus insignifiante et la plus superficielle de ses conduites – autrement dit qu'il n'est pas un goût, un tic, un acte humain qui ne soit révélateur»<sup>16</sup>. Or, nous trouvons chez Freud cette même absence de hiérarchie dans la grande diversité des conduites étudiées dans *Sur la psychopathologie de la vie quotidienne*.

Enfin, tout autant chez Sartre que chez Freud, le sens profond des conduites humaines n'est pas immédiatement transparent à la conscience puisqu'il est inconscient chez Freud, et préréflexif chez Sartre, comme l'a bien montré Juliette Simont<sup>17</sup> contre la lecture trop cartésienne et transparente de la conscience sartrienne que propose Julia Kristeva<sup>18</sup>.

Toutefois, malgré ces convergences, trois points mettent entre Freud et Sartre une distance infranchissable: «[...] il convient ici de marquer plus précisément en quoi la psychanalyse existentielle s'inspirera de la psychanalyse proprement dite et en quoi elle en différera radicalement»<sup>19</sup>. D'abord, pour Sartre, l'inconscient est contradictoire puisque cela revient à poser une conscience qui s'ignore elle-même. Deuxièmement, Freud introduirait une scission dans la vie psychique, entre un censuré et un censeur, rompant son unité fondamentale. Enfin, Sartre prétend remonter plus en amont dans la signification, jusqu'à un «événement absolu» qui précède la détermination pulsionnelle des significations psychanalytiques<sup>20</sup>.

---

<sup>14</sup> «L'idée surgissant dans l'esprit du malade est, par rapport à l'élément refoulé, comme une allusion, comme une traduction de celui-ci dans un autre langage», ibid.

<sup>15</sup> SARTRE, *L'être et le néant*, cit., p. 608.

<sup>16</sup> Ivi, pp. 745-746.

<sup>17</sup> J. SIMONT, Jean-Paul Sartre, *Un demi-siècle de liberté*, De Boeck, Bruxelles 2015, pp. 175-178.

<sup>18</sup> J. KRISTEVA, *La révolte intime*, Fayard, Paris 1997, p. 252.

<sup>19</sup> SARTRE, *L'être et le néant*, cit., p. 746.

<sup>20</sup> «À quoi bon aller chercher ici des histoires de culs?», J.-P. SARTRE, *Carnets de la drôle de guerre*, Carnet V, idem., p. 412.

L'opposition entre les deux penseurs est donc originale. Les conduites humaines sont porteuses d'un sens totalisant dont l'origine diffère. Sartre trouve chez Freud une archi-détermination sexuelle<sup>21</sup>, à laquelle il oppose un caractère présexuel et ontologique du sens<sup>22</sup>. Afin d'écrire la vie, Freud et Sartre partent donc tous deux d'un certain fantasme, pulsionnel du côté de Freud, ontologique du côté de Sartre.

## 2. *Le sens du sens d'une vie*

Le problème des significations se fait jour, chez Sartre, à l'occasion d'une argumentation sur les limites de la liberté. Tout au long de sa vie, Sartre chercha à développer une philosophie réaliste, un néoréalisme absolu<sup>23</sup>. Or, le réalisme impose une limite à la liberté par la présence qu'il lui impose: «J'étais réaliste à l'époque, par goût de sentir la résistance des choses [...]»<sup>24</sup>. Afin d'articuler la contingence du donné et la liberté absolue, Sartre distingue l'existant brut et le monde. Si un rocher fait obstacle à une balade en montagne, l'être de ce rocher est hors de portée de la liberté, mettant en évidence le caractère transphénoménal et non-corrélationnel de l'être en-soi. Cependant, ce rocher entre dans notre monde en tant que notre liberté le phénoménalise en le signifiant: «Tel rocher, qui manifeste une résistance profonde si je veux le déplacer, sera, au contraire, une aide précieuse si je veux l'escalader pour contempler le paysage»<sup>25</sup>. Le monde ne se manifeste que signifié par un sujet: «[...] c'est le choix intentionnel de la fin qui révèle le monde et le monde se révèle tel ou tel (en tel ou tel ordre) selon la fin choisie»<sup>26</sup>. Ce faisant, il ne nous dit pas tant quelque chose de l'existant brut que du sujet auquel il apparaît. Signifié par le sujet, il le reflète et nous dit quelque chose de lui: «[...] le monde, par des coefficients

<sup>21</sup> Chez Freud, le sexuel ne se limite pas au génital: «Peut-être me fera-t-on l'objection que tout cela n'est pas de la sexualité. J'emploie le mot dans un sens beaucoup plus large que l'usage ne le réclame, [...]», FREUD, *Cinq leçons sur la psychanalyse, Quatrième leçon*, cit., pp. 54-55.

<sup>22</sup> «À ce sujet je dirai que je vois plus clairement quelque chose que je devinais depuis longtemps: la présexualité», SARTRE, *Carnets de la drôle de guerre, Carnet V*, cit., p. 407.

<sup>23</sup> «Je retrouve le dogmatisme en passant par la phénoménologie, je garde tout Husserl, l'être-dans-le-monde et pourtant j'arrive à un néo-réalisme absolu (où j'intègre la Gestalt-théorie)», J.-P. SARTRE, «Lettre à Simone de Beauvoir du 24 janvier 1940», in *Lettres au Castor et à quelques autres, II, 1940-1943*, Gallimard, Paris 1983, p. 56.

<sup>24</sup> SARTRE, *Carnets de la drôle de guerre, Carnet III*, cit., p. 314.

<sup>25</sup> SARTRE, *L'être et le néant*, cit., p. 639.

<sup>26</sup> Ivi, p. 633.

d'adversité, me révèle la façon dont je tiens aux fins que je m'assigne; en sorte que je ne puis jamais savoir s'il me donne un renseignement sur moi ou sur lui»<sup>27</sup>.

Nous trouvons là le fondement de la psychanalyse existentielle puisqu'en choisissant le monde, le sujet s'apparaît aussi à lui-même d'une certaine façon. Qui perçoit une montagne comme «difficile à gravir» se voit révéler son désir de le faire, en même temps que la faiblesse de son corps: «[...] c'est moi qui choisis mon corps comme malingre, en l'affrontant aux difficultés que je fais naître (alpinisme, cyclisme, sport). Si je n'ai pas choisi de faire du sport, si je demeure dans les villes et si je m'occupe exclusivement de négoce ou de travaux intellectuels, mon corps ne sera aucunement qualifié de ce point de vue»<sup>28</sup>. Il y a donc un double jeu dans lequel l'apparaître ne se donne qu'à la lumière de significations qui surgissent à partir d'un projet que le sujet lance sur l'existant brut, dans un véritable circuit de l'ipséité<sup>29</sup> qui signifie à la fois l'existant brut et le sujet.

Nous pouvons alors marquer un premier écart entre Sartre et Freud. Les nombreuses critiques que Sartre adresse à Freud sont toujours précédées par un vibrant hommage: «Une seule école est partie de la même évidence originelle que nous: c'est l'école freudienne»<sup>30</sup>. Or, cet éloge est particulièrement prégnant pour ce qu'il en est des significations: «[...] la psychologie psychanalytique a été certainement la première à mettre l'accent sur la signification des faits psychiques; [...] la première, elle a insisté sur ce fait que tout état de consciences vaut pour autre chose que lui-même»<sup>31</sup>. Toutefois, trois points posent problème à Sartre quant aux significations freudiennes. D'abord, la psychanalyse freudienne poserait une relation externe entre le signifiant et le signifié. Deuxièmement, elle demeurerait prisonnière de l'étiologie des sciences naturelles. Enfin, le point d'origine permettant de déchiffrer ces significations serait erroné. La psychanalyse a fait un pas considérable en posant que toutes les conduites ont une signification; toutefois, elle ne comprend pas ce que «signifier» veut dire.

Sartre commence par rappeler, dès 1938, que «L'interprétation psychanalytique conçoit le phénomène conscient comme la réalisation sym-

---

<sup>27</sup> Ivi, p. 647.

<sup>28</sup> Ivi, pp. 647-648.

<sup>29</sup> «Nous appellerons "circuit de l'ipséité" le rapport du pour-soi avec le possible qu'il est – et "monde" la totalité de l'être en tant qu'elle est traversée par le circuit de l'ipséité», ivi, p. 165.

<sup>30</sup> Ivi, p. 608.

<sup>31</sup> SARTRE, *Esquisse d'une théorie des émotions*, cit., p. 34.

bolique d'un désir refoulé par la censure»<sup>32</sup>. Mais la signification symbolique n'est pas consciente, sans quoi, le patient serait tout simplement de mauvaise foi et ferait semblant de ne pas savoir: «[...] pour la conscience ce désir *n'est pas impliqué dans sa réalisation symbolique*»<sup>33</sup>. Or, pour Sartre, une signification ne peut pas être non-consciente. Étant donné qu'il ne peut y avoir de sens que «par» et «pour» une conscience, l'idée même d'une signification inconsciente est oxymorique et confond la relation sémantique avec une relation étiologique physique. Sartre reproche à Freud de penser les relations de signification de façon externe: «[...] la signification de notre comportement conscient est entièrement extérieure à ce comportement lui-même, ou, si l'on préfère, le *signifié* est entièrement coupé du *signifiant*»<sup>34</sup>, ce qui rapproche le processus signifiant de la causalité des sciences de la nature. Imaginons les restes d'un feu dans la montagne. La présence humaine n'est pas contenue dans ces cendres qui ne la signifient pas puisque le feu pourrait provenir d'un éclair. Le lien entre les cendres et la présence humaine n'est donc pas tant un lien de signification qu'un lien de causalité, extérieur aux cendres:

Les présences humaines ne sont pas *contenues* dans les cendres qui démeurent. Elles y sont liées par un rapport de causalité: le rapport est *externe*, les vestiges du foyer sont passifs par rapport à cette relation causale comme tout effet par rapport à sa cause. Une conscience qui n'aurait pas acquis les connaissances techniques nécessaires ne pourrait pas saisir ces vestiges comme *signes*<sup>35</sup>.

Certes, la conscience n'est pas totalement transparente à elle-même<sup>36</sup>, et la distinction entre la conscience préréflexive et la conscience réflexive ouvre la possibilité de «[...] degrés possibles de condensation et de clarté»<sup>37</sup>. Mais ces degrés de clarté ne vont pas jusqu'au degré zéro, puisque cela marquerait une absence de signification et une simple causalité externe.

Mais il faut distinguer deux types d'extériorités<sup>38</sup>. Le symbolisme freudien est extérieur au sujet en ce que les symboles sont portés par la phy-

---

<sup>32</sup> Ivi, p. 35.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> «Cela ne veut point dire que cette signification doive être parfaitement explicite», ivi, p. 36.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> «A vrai dire ce qui rend difficile une réfutation exhaustive de la psychanalyse, c'est que

logenèse, indépendamment du vécu subjectif. Néanmoins, il y a aussi, chez Freud, une intériorité de la signification puisqu'un même désir peut s'exprimer, en rêve, selon deux contenus manifestes différents: «Il y a toujours pour lui [le psychanalyste freudien] une analogie interne entre le fait conscient et le désir qu'il exprime puisque le *fait conscient symbolise avec le complexe exprimé*. Et ce caractère de symbole, pour le psychanalyste, n'est évidemment pas extérieur au fait de conscience lui-même: il en est *constitutif*»<sup>39</sup>. Sartre trouve ainsi, au sein de la psychanalyse freudienne, une véritable contradiction<sup>40</sup>. En *pratique*, le psychanalyste se meut dans le champ de la compréhension qui construit les significations avec le patient: «[...] le praticien s'assure des réussites en étudiant surtout les faits de conscience en compréhension, c'est-à-dire en cherchant avec souplesse le rapport inconscient entre symbolisation et symbole»<sup>41</sup>. Dans la *théorie*, la psychanalyse se meut dans le champ de l'explication puisque la symbolisation, figée, échappe à la construction subjective: «[...] le théoricien de la psychanalyse établit-il des liens transcendants de causalité rigide entre les faits étudiés (une pelote à épingle *signifie* toujours dans le rêve des seins de femme, entrer dans un wagon *signifie* faire l'acte sexuel) [...]»<sup>42</sup>.

L'objection de Sartre à la psychanalyse freudienne pour ce qu'il en est des significations est donc double. D'un côté, dans le symbolisme, le lien entre signifiant et signifié échappe à la subjectivité puisqu'il est collectif et culturel. D'un autre côté, même dans le cas de la pratique analytique, les significations demeurent de toute façon extérieures puisqu'elles échappent à la conscience.

Or, cette exteriorité des significations a un lien avec le sens de la vie, dans toute la polyphonie du mot «sens» puisqu'ici, la construction des significations indique aussi une direction. Le caractère externe des significations freudiennes débouche sur une divergence quant à la temporalité. La psychanalyse freudienne signifie selon le passé alors que la psychanalyse existentielle le fait selon le futur. Dès ses premières études, Freud détache les symptômes des lésions physiologiques afin de penser leur étiologie en étendant le concept d'hystérie traumatique: «De telles observations nous semblent mettre en évidence l'analogie du point de vue pathogénique

---

le psychanalyste ne considère pas la signification comme conférée entièrement du dehors à la conscience», *ibidem*.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> «C'est la *contradiction profonde* de toute psychanalyse que de présenter à *la fois* un lien de causalité et un lien de compréhension entre les phénomènes qu'elle étudie», *ivi*, p. 37.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

entre l'hystérie ordinaire et la névrose traumatique et justifier une extension du concept d'«hystérie traumatique»<sup>43</sup>. Dans un premier moment, les symptômes sont liés à des scènes passées: «[...] l'hystérique souffre pour la plus grande part de réminiscences»<sup>44</sup>. D'où le caractère archéologique<sup>45</sup> des symptômes qui, tels des monuments<sup>46</sup> ou des ruines<sup>47</sup>, maintiennent dans le présent, les restes d'un désir passé qui aurait dû s'absenter. Ce sont de véritables archives<sup>48</sup>, des «monumanques»<sup>49</sup>. En 1895, Freud demeurait attaché à la théorie de la séduction et pensait les symptômes à partir d'«épisodes»<sup>50</sup> passés. Mais en 1924, il reconnut son erreur: «En ce temps-là, je ne m'entendais pas encore à faire la différence entre les souvenirs réels et les fantaisies des analysés sur leurs années d'enfance»<sup>51</sup>. La différence est importante en psychanalyse, mais c'est toujours un passé qui détermine le présent, que celui-là soit pensé à l'aune d'un événement individuel, de la structure d'un fantasme, ou d'un élément phylogénétique.

Sartre reconnaît que Freud ne se livre pas à une étiologie horizontale simple, et que le symbolique interpose entre la cause et l'effet une certaine verticalité: «[...] il [Freud] refuse comme nous d'interpréter l'action par le moment antécédent, c'est-à-dire de concevoir un déterminisme psychique horizontal. L'acte lui paraît *symbolique*, c'est-à-dire qu'il lui semble traduire un désir plus profond, qui lui-même ne saurait s'interpréter qu'à partir d'une détermination initiale de la libido du sujet. Seulement Freud vise ainsi à constituer un déterminisme vertical»<sup>52</sup>. Le symbolique brise le déterminisme psychique horizontal des psychologies associationnistes, mais

<sup>43</sup> J. BREUER, S. FREUD, «Du mécanisme psychique de phénomènes hystériques», in *Œuvres complètes, II*, PUF, Paris 2009, 2015, p. 26.

<sup>44</sup> Ivi, p. 28.

<sup>45</sup> «Pour Freud, l'exploration était toujours synonyme d'excavation», I. YALOM, *Thérapie existentielle*, Paris, LGF 2017, p. 22.

<sup>46</sup> «Les monuments dont nous ornons nos grandes villes sont des symboles commémoratifs du même genre [que celui des symptômes]», FREUD, *Cinq leçons sur la psychanalyse, quatrième leçon*, cit., p. 16.

<sup>47</sup> «Supposez qu'un chercheur en voyage arrive dans une région peu connue dans laquelle [se trouve] un champ de ruines [...]», S. FREUD, «Sur l'étiologie de l'hystérie», in *Œuvres complètes, III*, PUF, Paris 1989, 2005, 2020, p. 150.

<sup>48</sup> J. DERRIDA, *Mal d'archive*, Galilée, Paris 1995.

<sup>49</sup> «[...] tente ou monumanque pyramidal», J. DERRIDA, *Glas*, Galilée, Paris, 1974, p. 43 (b).

<sup>50</sup> «Une observation fortuite nous a incité à rechercher [...] l'épisode qui a provoqué le phénomène en question [...]», BREUER, FREUD, «Du mécanisme psychique du phénomènes hystériques», cit., p. 23.

<sup>51</sup> S. FREUD, «Nouvelles remarques sur les névroses-de-défense», in *Œuvres complètes, III*, cit., p. 129.

<sup>52</sup> SARTRE, *L'être et le néant*, cit., p. 608.

en ancrant les significations dans le passé, la psychanalyse réintroduit de la causalité au niveau de la signification: «[...] par l'intermédiaire de l'histoire, le déterminisme vertical de Freud demeure axé sur un déterminisme horizontal»<sup>53</sup>. Le caractère signifiant de la psychanalyse freudienne ne fait donc que transposer le processus causal des sciences de la nature dans le monde des significations.

Pour cela, Sartre propose une «psychanalyse en sens inverse»<sup>54</sup> qui rend compte du présent et du passé, par le futur, ce qui inverse le sens (en tant que direction) de l'interprétation du sens (en tant que signification) de la vie. Puisque le passé ne peut nous affecter qu'au travers de sa signification, il ne peut exister que selon une modalité future. Afin que le passé puisse avoir un impact, il doit être rappelé dans le présent au travers d'une signification, ou d'une re-signification qui se fait à l'aune du futur: «En aucun cas et d'aucune manière, le passé par lui-même ne peut produire *un acte*, c'est-à-dire la position d'une fin qui se retourne sur lui pour l'éclairer»<sup>55</sup>. Sartre accepte donc, tout comme Freud, que le passé ait un impact sur le sujet, mais alors que cet impact est direct et causal chez Freud<sup>56</sup>, il revient du futur pour Sartre: «[...] la seule force du passé lui vient du futur [...]»<sup>57</sup>.

### 3. *Le contenu du sens de la vie*

Mais Sartre s'oppose aussi à Freud sur le contenu des significations, et donc pas seulement sur le sens de la vie en tant que «direction». Dans une lecture trop rapide de Freud, Sartre y voit une détermination sexuelle de toutes les significations, proposant une lecture trop biologisante de Freud, comme le firent, plus tard, Lucille Ritvo<sup>58</sup> ou Frank Sulloway<sup>59</sup>. Cette erreur d'interprétation est explicable puisque parfois Freud laisse

---

<sup>53</sup> Ivi, p. 609.

<sup>54</sup> «[...] si nous acceptons la méthode de la psychanalyse [...] nous devons l'appliquer *en sens inverse*», ivi, p. 610.

<sup>55</sup> Ivi, p. 581.

<sup>56</sup> «Nous accordons aux psychanalystes que toute réaction humaine est, *a priori*, compréhensible. Mais nous leur reprochons d'avoir justement méconnu cette «compréhensibilité» initiale en tentant d'expliquer la réaction considérée par une réaction antérieure, ce qui réintroduit le mécanisme causal: la compréhension doit se définir autrement. Est compréhensible toute action comme projet de soi-même vers un possible», ivi, p. 611.

<sup>57</sup> Ivi, p. 660.

<sup>58</sup> L. RITVO, *L'ascendant de Darwin sur Freud*, Gallimard, Paris 1992.

<sup>59</sup> F. SULLOWAY, *Freud, biologiste de l'esprit*, Fayard, Paris 1981.

entendre que toute analyse reconduit à des facteurs sexuels. Dès les *Études sur l'hystérie*, il signale que: « [...] l'étiologie est à chercher dans les facteurs sexuels»<sup>60</sup>. Que ce soit la grossesse nerveuse d'Anna O, l'abstinence sexuelle d'Emmy, le besoin d'amour de Miss Lucy ou l'angoisse virginale de Katharina, tous présentent un caractère sexuel. Le symptôme est le supplément d'un désir n'ayant pu se réaliser, son supplément dans le double sens derridien<sup>61</sup> qui s'ajoute et qui remplace: « [...] les symptômes servent à la satisfaction sexuelle du malade, ils se substituent à cette satisfaction lorsque le malade en est privé dans la vie normale»<sup>62</sup>. Or, le sujet ne peut réaliser ces désirs parce qu'ils sont « [...] inconciliables avec les aspirations morales et esthétiques de sa personne»<sup>63</sup>, et qu'ils relèvent pour l'essentiel du sexuel. Enfin, dans la cure, le transfert est bien la « preuve irréfutable»<sup>64</sup> de la centralité étiologique du sexuel.

Sartre aurait pu, toutefois, produire une lecture plus fine de Freud parce que dans plusieurs textes, il signale que toutes les significations ne renvoient pas à des déterminations sexuelles: « Vous avez sans doute entendu dire que d'après la psychanalyse tous les rêves auraient une signification sexuelle. Maintenant, vous êtes à même de vous rendre compte à quel point ce jugement est incorrect»<sup>65</sup>. Cependant, malgré cette limite, il ne cesse d'insister sur la prédominance du sexuel dans son sens élargi. C'est le cas dans le symbolisme du rêve<sup>66</sup> qui sert « [...] principalement à l'expression de désirs sexuels»<sup>67</sup>, ou des symptômes névrotiques<sup>68</sup> qui servent « [...] à la satisfaction sexuelle du malade, ils se substituent à cette satisfaction lorsque le malade en est privé dans la vie normale»<sup>69</sup>. Même les actes manqués sont le fruit de tendances dans lesquelles « [...] les divers courants sexuels ne jouent pas un

---

<sup>60</sup> FREUD, «Sur la psychothérapie de l'hystérie», in *Œuvres complètes, II*, cit., p. 281.

<sup>61</sup> J. DERRIDA, *De la grammatologie*, Editions de minuit, Paris 1967, p. 208.

<sup>62</sup> FREUD, *Introduction à la psychanalyse*, cit., p. 279.

<sup>63</sup> FREUD, *Cinq leçons sur la psychanalyse, deuxième leçon*, cit., pp. 26-27.

<sup>64</sup> «[Le transfert] m'est toujours apparu comme la preuve irréfutable de l'origine sexuelle des forces impulsives de la névrose», S. FREUD, *Contribution à l'histoire du mouvement psychanalytique*, Payot, Paris 1966, p. 76.

<sup>65</sup> FREUD, *Introduction à la psychanalyse*, cit., p. 177.

<sup>66</sup> «La majeure partie des symboles dans le rêve sont des symboles sexuels», ivi, p. 138. Cf. aussi: « [...] dans les rêves les symboles servent presque exclusivement à l'expression d'objets et de rapports sexuels», ivi, p. 152.

<sup>67</sup> Ivi, p. 178.

<sup>68</sup> « [...] serait-ce un fait accidentel et sans importance que notre analyse nous ait introduits dans l'intimité de la vie sexuelle de la malade?», ivi, p. 246.

<sup>69</sup> Ivi, p. 279.

rôle mineur»<sup>70</sup>. Ainsi, tout n'est pas sexuel, pas même sexual<sup>71</sup>, mais aucun autre facteur ne joue un rôle de même ampleur<sup>72</sup>. Disons toutefois, que les significations sont plutôt pulsionnelles puisque même après le tournant de 1920, la deuxième topique maintient, à côté du sexuel, d'autres déterminants de la vie psychique humaine<sup>73</sup>.

Contre cette détermination pulsionnelle, Sartre donne une interprétation ontologique des significations des conduites humaines: «[...] je dirai que je vois plus clairement quelque chose que je devinais depuis longtemps: la présexualité»<sup>74</sup>. Par exemple, Freud et Sartre s'accordent sur l'importance des trous dans la vie infantile. Mais là où Freud renvoie cette importance à une signification sexuelle anale originale, Sartre y voit une signification ontologique première:

Les Freudiens ont bien vu que l'action innocente de l'enfant qui joue à creuser des trous n'était pas du tout si innocente. [...] Mais le fond de la question reste indécis: faut-il ramener toutes ces expériences à l'unique expérience du plaisir anal? [...] Freud tiendra que tous les trous, pour l'enfant, sont symboliquement des anus et l'attirent en fonction de cette parenté – et moi je me demande plutôt si l'anus n'est pas, chez l'enfant, objet de concupiscence parce que c'est un trou. [...] je n'empêche point les freudiens de composer des hymnes à l'anus, mais il n'en demeure pas moins que le culte du trou est antérieur à celui de l'anus, et qu'il s'applique à un plus grand nombre d'objets<sup>75</sup>.

La détermination anale du trou ne peut être que seconde puisque l'enfant ne peut pas faire le lien entre l'anus et le trou, et qu'il est obsédé par les trous bien avant qu'il puisse se rendre compte que son anus en est un:

[...] j'admetts fort bien qu'il se charge peu à peu de sexualité, mais j'imagine qu'il est d'abord présexuel, c'est-à-dire qu'il contient la sexualité à l'état indifférencié et qu'il la déborde. Je pense que le plai-

<sup>70</sup> S. FREUD, «Sur la psychopathologie de la vie quotidienne», in *Œuvres complètes*, V, PUF, Paris 2012, 2020, p. 373.

<sup>71</sup> J. LAPLANCHE, *Sexual. La sexualité élargie au sens freudien*, PUF, Paris 2014.

<sup>72</sup> «L'expérience prouve que les tendances d'origine non sexuelle ne jouent pas un tel rôle, qu'elles peuvent parfois renforcer l'action des facteurs sexuels, mais qu'elles ne les remplacent jamais», S. FREUD, *Cinq leçons sur la psychanalyse, quatrième leçon*, ivi, p. 47.

<sup>73</sup> «Ce sont les pulsions de vie proprement dites; du fait qu'elles vont à l'encontre de la visée des autres pulsions, laquelle, par le biais de la fonction, conduit à la mort [...]», ivi, p. 312.

<sup>74</sup> SARTRE, *Carnets de la drôle de guerre*, Carnet V, cit., p. 407.

<sup>75</sup> *Ibidem*.

sir que prend l'enfant à donner des lavements [...] est présexuel: c'est le plaisir de pénétrer dans un trou. Et la situation «pénétration dans un trou» est elle-même présexuelle. [...] Je vois en effet que le trou est lié au refus, à la négation et au Néant. Le trou, c'est d'abord ce qui *n'est pas*<sup>76</sup>.

La signification sexuelle vient donc se greffer sur une signification ontologique originale: «Le vertige du trou vient de ce qu'il propose l'anéantissement, il dérobe à la facticité. C'est ce néant qui attire dans ce qu'on nomme proprement *vertige*. L'abîme est trou, il propose l'*engloutissement*. Et l'engloutissement attire toujours comme néantisation qui serait son propre fondement»<sup>77</sup>. Nous trouvons donc deux origines différentes des significations dans les deux psychanalyses. Elles sont marquées par la vie pulsionnelle chez Freud là où elles portent le stigmate de l'ontologie du sujet chez Sartre.

Chez Freud, le surgissement de la vie est mystérieux, mais celui de la conscience ne l'est pas: il s'agit d'un problème de réduction de tension et d'un retour à l'état origininaire<sup>78</sup>. La vie est un détour pulsionnel de la mort: sa différence<sup>79</sup>. Or, au mouvement pulsionnel premier chez Freud répond un mouvement ontologique premier chez Sartre. Le pour-soi provient de l'en-soi, suite à un «événement absolu»: «C'est un événement absolu qui vient à l'être par l'être et qui, sans avoir l'être, est perpétuellement soutenu par l'être»<sup>80</sup>. Le mouvement premier de surgissement de la conscience est donc lié à l'apparition du néant au cœur de l'être<sup>81</sup>: «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 réalité-humaine»<sup>82</sup>. L'en-soi,

<sup>76</sup> Ivi, pp. 407-408.

<sup>77</sup> Ivi, p. 409.

<sup>78</sup> «Il advint un jour que les propriétés de la vie furent éveillées dans la matière non douée de vie par une force agissante encore totalement irreprésentable. C'était peut-être un processus d'un modèle analogue à cet autre qui plus tard a fait apparaître la conscience dans une certaine couche de la matière vivante. La tension apparue alors dans la substance jusque-là non douée de vie chercha à se niveler; la première pulsion était donnée, celle de faire retour au sans vie», S. FREUD, «Au-delà du principe de plaisir», in *Oeuvres complètes*, XV, PUF, Paris 1996, 2002, 2019, p. 310.

<sup>79</sup> J. DERRIDA, *La vie la mort, Séminaire (1975-1976)*, Paris, Seuil 2019, pp. 291-292.

<sup>80</sup> Ivi, p. 136.

<sup>81</sup> «La conscience est allégement d'être. L'être-pour-soi est une désintégration de l'être-en-soi. L'être-en-soi transi par le Néant devient l'être-pour-soi», SARTRE, *Carnets de la drôle de guerre, Carnet V*, cit., p. 386

<sup>82</sup> SARTRE, *L'être et le néant*, cit., p. 136.

contingent, chercha à se fonder en son être<sup>83</sup>. Pour ce faire, il lui a été nécessaire d'introduire une distance entre l'être et l'être afin qu'il puisse y avoir un fondé et un fondement: «C'est ce que nous appellerons la *présence à soi*. La loi d'être du *pour-soi*, comme fondement ontologique de la conscience, c'est d'être lui-même sous la forme de présence à soi»<sup>84</sup>. Mais, dans cette distance minimale entre l'être et l'être se glissa le néant qui fonde le «soi»: «[...] cette tentative aboutit à la néantisation de l'en-soi, parce que l'en-soi ne peut *se* fonder sans introduire le *soi*, ou renvoi réflexif et néantisant, dans l'identité absolue de son être et par conséquent sans se dégrader en *pour-soi*»<sup>85</sup>.

De la même façon qu'une pulsion conservatrice permet de penser la conscience chez Freud, une fissure provenant d'un désir de fondation, de négation de sa contingence, explique le surgissement de la conscience chez Sartre, ce qui justifie que son premier désir soit un désir d'être. Tout désir implique le manque d'un objet qui se manifeste en tant qu'appel<sup>86</sup>. Derrière tel ou tel objet spécifique se cache un désir ontologique: «Le désir est manque d'être, il est hanté en son être le plus intime par l'être dont il est désir. Ainsi témoigne-t-il de l'existence du manque dans l'être de la réalité-humaine»<sup>87</sup>. Mais ce désir d'être marque le caractère contradictoire de tout désir. Le pour-soi, en quête d'être, n'a d'autre choix que de s'approcher de l'être qui dispose de l'être: «Ce que le pour-soi manque, c'est le soi – ou soi-même comme en-soi»<sup>88</sup>. Or, ce désir d'en-soi est paradoxal puisque le pour-soi désire l'être de l'en-soi en tant que pour-soi, raison pour laquelle le désir du sujet prend la forme d'un en-soi-pour-soi: «[...] l'ontologie nous apprend: [...] 2° que la conscience est en fait projet de se fonder, c'est-à-dire d'atteindre à la dignité de l'en-soi-pour-soi ou en-soi-cause-de-soi»<sup>89</sup>. Ce faisant, tout désir est désir d'être cause de soi, désir d'être Dieu: «[...] l'homme est l'être qui projette d'être Dieu»<sup>90</sup>.

---

<sup>83</sup> «[...] l'apparition du pour-soi ou événement absolu renvoie bien à l'effort d'un en-soi pour *se* fonder: il correspond à une tentative de l'être pour lever la contingence de son être [...]», ivi, p. 143.

<sup>84</sup> Ivi, p. 134.

<sup>85</sup> Ivi, p. 143.

<sup>86</sup> «Le *conatus* comme *producteur* d'états ne saurait s'identifier au désir comme *appel d'état*», ivi, p. 147.

<sup>87</sup> *Ibidem*.

<sup>88</sup> Ivi, p. 149.

<sup>89</sup> Ivi, p. 813.

<sup>90</sup> Ivi, p. 743.

L'événement absolu marque ainsi la structure du sujet, et la multiplicité des désirs concrets ne fait que cacher le niveau ontologique plus profond<sup>91</sup> du désir d'être. L'amour est le projet de se réapproprier la source de son être<sup>92</sup> en maîtrisant son être-pour-autrui<sup>93</sup>. Le masochisme est le projet de se fondre dans l'être en existant sur le mode de l'objectivité, de l'en-soi<sup>94</sup>. Il en va de même du sadisme, de la sincérité<sup>95</sup>, de la haine<sup>96</sup>, de l'indifférence<sup>97</sup> ou du désir sexuel<sup>98</sup> qui, chacun, manifeste cette quête d'être.

Ainsi, d'un côté, il y a un projet originaire que partagent tous les êtres humains parce qu'il provient de l'événement absolu: le désir d'être. D'un autre côté, ce projet originaire s'incarne dans des projets individuels qui relèvent de la liberté des individus<sup>99</sup>: «Le *but* de la psychanalyse [existentielle] est de *déchiffrer* les comportements empiriques de l'homme, c'est-à-dire de mettre en pleine lumière les révélations que chacun d'eux contient et de les fixer conceptuellement»<sup>100</sup>. L'événement absolu est donc la source de toutes les significations dans la psychanalyse existentielle, de la même façon que les pulsions marquent les significations freudiennes:

<sup>91</sup> «Il n'y a pas d'abord *un* désir d'être, puis mille sentiments particuliers, mais le désir d'être n'existe et ne se manifeste que par et dans la jalousie, l'amour, l'art, la lâcheté, le courage, les mille expressions contingentes et empiriques qui font que le réalité-humaine ne nous apparaît jamais que *manifestée* par *un tel homme*, par une personne particulière», ivi, p. 742.

<sup>92</sup> «Le désir d'être aimé me paraît avoir pour but de poser autrui comme fondement de notre propre existence. Celui qui nous aimera – à condition que nous l'aimions – lèvera notre facticité», SARTRE, *Carnets de la drôle de guerre*, *Carnet XII*, cit., p. 559.

<sup>93</sup> «Mon existence est parce qu'elle est *appelée*. [...] C'est là le fond de la joie d'amour, lorsqu'elle existe: nous sentir justifiés d'exister», SARTRE, *L'être et le néant*, cit., p. 497.

<sup>94</sup> «[...] je projette de n'être plus rien qu'un *objet*, c'est-à-dire radicalement un *en-soi*», ivi, p. 506.

<sup>95</sup> «[...] finalement, le but de la sincérité et celui de la mauvaise foi ne sont pas si différents. [...] Faire que je m'avoue ce que je suis pour qu'enfin je coïncide avec mon être; en un mot, faire que je sois sur le mode de l'en-soi», ivi, p. 119.

<sup>96</sup> «Ce que j'étais pour l'autre est figé par la mort de l'autre [...]», ivi, p. 548.

<sup>97</sup> «[...] je peux, dans mon surgissement au monde, me choisir comme regardant le regard de l'autre et bâtir ma subjectivité sur l'effondrement de celle de l'autre. C'est cette attitude que nous nommerons *l'indifférence envers autrui*», ivi, p. 509.

<sup>98</sup> «L'homme qui désire existe son corps d'une manière particulière et, par-là, il se place à un niveau particulier d'existence», ivi, p. 517.

<sup>99</sup> «Dans le désir empirique, je puis discerner une symbolisation d'un désir fondamental et concret qui est la personne et qui représente la manière dont elle a décidé que l'être serait en question dans son être. [...] Le désir empirique n'en est qu'une symbolisation», ivi, p. 744.

<sup>100</sup> Ivi, p. 746.

Le projet originel qui s'exprime dans chacune de nos tendances empiriquement observables est donc le *projet d'être*; ou, si l'on préfère, chaque tendance empirique est avec le projet originel d'être dans un rapport d'expression et d'assouvissement symbolique, comme les tendances conscientes, chez Freud, par rapport aux complexes et à la libido originelle<sup>101</sup>.

De toutes parts, donc, la psychanalyse existentielle déplace la source des significations du terrain pulsionnel au terrain ontologique, ce qui pose la différence entre un sens de la vie marqué par le passé ou par le futur.

#### 4. *La double écriture du sens de la vie*

Nous avons vu que Sartre n'a de cesse de critiquer le caractère mécanique et externe du processus de signification: «Si l'être est une totalité, il n'est pas concevable en effet qu'il puisse exister des rapports élémentaires de symbolisation (fèces = or, pelote à épingle = sein, etc.), qui gardent une signification constante en chaque cas, c'est-à-dire qui demeurent inaltérés lorsqu'on passe d'un ensemble signifiant à un autre»<sup>102</sup>. Mais cette critique appelle deux commentaires. D'abord, de fait, il y a bien un symbolisme du rêve chez Freud. L'édition française de *L'interprétation du rêve* aux PUF consacre deux pages entières à l'établissement d'un *Index des symboles*<sup>103</sup>, et l'*Introduction à la psychanalyse* fait de ce symbolisme un élément central de l'interprétation des rêves: «Le symbolisme constitue peut-être le chapitre le plus remarquable de la théorie des rêves»<sup>104</sup>. Deuxièmement, nous trouvons, dans *L'être et le néant*, des significations qui ne relèvent pas de la seule phénoménalisation de l'existant brut suite à son illumination par un projet, mais qui, surgissant de l'être même du pour-soi, sont identiques pour tous: «La qualité n'est rien d'autre que l'être du *ceci* lorsqu'il est considéré en dehors de toute relation externe avec le monde ou avec d'autres *ceci*. [...] le jaune n'est pas un mode subjectif d'appréhension du citron: il *est* le citron»<sup>105</sup>. Nous trouvons donc chez Sartre tout comme chez Freud, un niveau subjectif de signification qui renvoie au vécu singulier de chaque

---

<sup>101</sup> Ivi, p. 741-742.

<sup>102</sup> Ivi, p. 751.

<sup>103</sup> S. FREUD, «L'interprétation du rêve», in *Œuvres complètes*, IV, PUF, Paris 2004, pp. 723-724.

<sup>104</sup> FREUD, *Introduction à la psychanalyse*, cit., p. 136.

<sup>105</sup> SARTRE, *L'être et le néant*, cit., pp. 267-268.

sujet, mais aussi à un niveau plus profond, des significations qui font signe vers sa structure même.

Certains ont vu, dans l'interprétation des rêves, une «[...] contradiction méthodologique fondamentale»<sup>106</sup>. D'un côté, l'interprétation ne pourrait se faire que dans un dialogue avec le rêveur puisque les significations sont subjectives; d'un autre côté, le psychanalyste peut interpréter le rêve avec un certain nombre de significations fixes<sup>107</sup>. Cette difficulté est telle que certains ont dénoncés les interprétations universelles comme des «méprises pseudo-analytiques»<sup>108</sup>.

Souvent, Freud tente de faire coexister les significations et les symboles. Dans *L'interprétation du rêve*, la méthode repose sur le caractère subjectif des significations: «Mon procédé n'est certes pas aussi commode que celui de la méthode populaire du chiffre, qui traduit le contenu de rêve donné d'après une clé qui a été fixée; je m'attends bien plutôt à ce que chez des personnes différentes, et dans un contexte différent, le même contenu de rêve puisse cacher aussi un autre sens»<sup>109</sup>. Cependant, cette interprétation subjective est contrebalancée par les significations universelles: «Si l'on s'est familiarisé avec l'utilisation extensive de la symbolique pour la présentation du matériel sexuel dans le rêve, on ne peut manquer de se demander si beaucoup de ces symboles ne surviennent pas, comme les "sigles" de la sténographie, avec une signification fixée une fois pour toutes, et l'on se voit tenté par le projet d'un nouveau "livre des rêves" selon la méthode du chiffre»<sup>110</sup>. D'ailleurs, les nombreux remaniements de la *Traumdeutung* en 1909, 1911 et 1914, vont dans le sens d'un renforcement du symbolisme qui devient un mécanisme parallèle aux déformations subjectives<sup>111</sup>: «Le symbolisme est donc un autre facteur de déformation des rêves, indépendant de la censure»<sup>112</sup>. Mais il n'est pas certain pour autant que cette coexistence doive se penser selon la catégorie de la «contradiction».

---

<sup>106</sup> TOROK, RAND, *Questions à Freud, Du devenir de la psychanalyse*, cit., p. 19.

<sup>107</sup> «Dans la théorie freudienne du rêve se chevauchent et s'entrechoquent l'écoute des significations personnelles et l'application de la symbolique universelle, [...]», ivi, p. 19.

<sup>108</sup> N. ABRAHAM, M. TOROK, *L'écorce et le noyau*, Flammarion, Paris 1978, 2009.

<sup>109</sup> FREUD, «L'interprétation du rêve», cit., p. 140.

<sup>110</sup> Ivi, p. 396.

<sup>111</sup> «[...] parmi les additions apportées par Freud au texte original de *L'interprétation du rêve* (*Die Traumdeutung*, 1900), les plus importantes concernent le symbolisme dans le rêve», J. LAPLANCHE, J.-B. PONTALIS, *Vocabulaire de la psychanalyse*, PUF, Paris 1967, 2002, pp. 477-478.

<sup>112</sup> FREUD, *Introduction à la psychanalyse*, cit., p. 154.

Le symbolisme joue essentiellement, chez Freud, dans le domaine de la vie sexuelle: «[...] La majeure partie des symboles dans le rêve sont des symboles sexuels»<sup>113</sup>. Que ce soit les cavernes, les cravates, les chutes de dents, les parapluies, les arbres, les sources, les reptiles, les coffres, il s'agit toujours de symboles sexuels parce qu'il: «[...] existe des rapports particulièrement étroits entre les symboles véritables et la vie sexuelle»<sup>114</sup>. Cela ne peut être le cas que parce que ces symboles renvoient à des significations établies et formées au moment même du surgissement du langage et des cultures<sup>115</sup>, raison pour laquelle Freud s'autorise parfois à interpréter certains rêves provenant de cultures fort éloignées<sup>116</sup> sans en passer par le récit du rêveur.

Nous pouvons donc articuler les significations symboliques et les significations subjectives. Elles surgissent d'un même sujet, mais pas d'un même temps. Les symboles transcendent les cultures et les langues parce qu'ils relèvent de la phylogénétique, là où les significations subjectives relèvent du vécu singulier du sujet. L'être humain porte en lui l'héritage des premiers moments de l'humanité, des «[...] éléments de provenance phylogénétique, un *héritage archaïque*»<sup>117</sup>, ce qui explique que les significations symboliques soient liées principalement aux conflits sexuels fondamentaux qui ont marqué le surgissement du sujet.

Il en va de même pour les significations collectives chez Sartre. La qualité est révélatrice d'une signification de l'être qui ne se limite pas au processus de signification corréléationnel à la conscience: «La qualité n'est rien d'autre que l'être du *ceci* lorsqu'il est considéré en dehors de toute relation externe avec le monde ou avec d'autres *ceci*»<sup>118</sup>. Là, la révélation d'un sens se substitue à la constitution du sens. Chaque qualité manifeste la totalité de la présence d'un être dont la conscience n'est pas le fondement: «[...] toute qualité de l'être est tout l'être, elle est la présence de son absolue contingence, elle est son irréductibilité d'indifférence; la saisie de la qualité

---

<sup>113</sup> Ivi, p. 138.

<sup>114</sup> Ivi, p. 152.

<sup>115</sup> «[...] cette connaissance [des symboles] nous vient de diverses sources, des contes et des mythes, de farces et facéties, du folklore, c'est-à-dire de l'étude des moeurs, usages, proverbes et chants de différents peuples, du langage poétique et du langage commun», ivi, p. 144.

<sup>116</sup> S. FREUD, D. OPPENHEIM, «Rêves dans le folklore», in *Oeuvres complètes*, XI, PUF, Paris 1998, 2018, pp. 55-84.

<sup>117</sup> S. FREUD, *L'homme Moïse et la religion monothéiste*, Gallimard, Paris 1993, 2004, p. 193.

<sup>118</sup> SARTRE, *L'être et le néant*, cit., pp. 267-268.

n'ajoute rien à l'être sinon le fait qu'*il y a de l'être comme ceci*<sup>119</sup>. Ainsi, elle manifeste la scission entre deux types de significations de l'être. Alors que le monde met en évidence les relations de signification *subjectives* entre le pour-soi et l'en-soi, la qualité porte un symbole objectif de ces relations. Elle est: «[...] le symbole *objectif* de l'être et du rapport de la réalité-humaine à cet être»<sup>120</sup>.

Sartre donne trois exemples des qualités: la liquidité, la solidité et la viscosité. Le solide met au jour la domination du pour-soi sur l'en-soi: «L'objet que je tiens dans ma main, s'il est solide, je peux le lâcher quand il me plaît; son inertie symbolise pour moi mon entière puissance: je le fonde, mais il ne me fonde point, [...] c'est le pour-soi qui absorbe l'en-soi»<sup>121</sup>. La solidité symbolise la puissance du pour-soi qui maîtrise l'en-soi, manifestant le désir originaire d'appropriation de l'être de l'en-soi: «[...] la possession affirme la primauté du pour-soi dans l'être synthétique "En-soi-Pour-soi"»<sup>122</sup>. La liquidité, quant à elle, inverse les termes du problème. Dans le liquide, l'être se montre en tant que non maîtrisable: «[...] je [m']enfonce dans la neige jusqu'aux genoux; si je prends la neige dans mes mains, elle se liquéfie entre mes doigts, elle coule, il n'en reste plus rien: l'en-soi se transforme en néant. Mon rêve de m'approprier la neige s'évanouit en même temps»<sup>123</sup>. Cependant, comme nous le voyons dans les sports de glisse, la neige et l'eau deviennent solides et résistantes par la vitesse. La matière change de sens par l'activité d'un pour-soi<sup>124</sup>. Le solide et le liquide mettent donc en évidence la puissance du pour-soi sur l'en-soi, et sa volonté de s'approprier de l'être de l'en-soi afin de se fonder par lui.

Mais la qualité la plus importante est la viscosité. Elle révèle la relation originale du pour-soi à l'en-soi en marquant l'impuissance du premier sur ce dernier. Le visqueux s'impose au pour-soi et le sature, sans que jamais celui-ci ne puisse inverser la relation d'appropriation: «[...] son mode d'être n'est ni l'inertie rassurante du solide, ni un dynamisme comme celui de l'eau qui s'épuise à me fuir: c'est une activité molle, baveuse et fémi-

---

<sup>119</sup> Ivi, p. 268.

<sup>120</sup> Ivi, p. 789.

<sup>121</sup> Ivi, p. 796.

<sup>122</sup> *Ibidem*.

<sup>123</sup> Ivi, p. 763.

<sup>124</sup> «Le sens du *ski* n'est pas seulement de me permettre des déplacements rapides et d'acquérir une habileté technique, ni non plus de *jouer en* augmentant à mon gré ma vitesse ou les difficultés de la course; c'est aussi de me permettre de *posséder* ce champ de neige. À présent, *j'en fais quelque chose*. Cela signifie que, par mon activité même de skieur, j'en modifie la matière et le sens», *ibidem*.

nisme d'aspiration [...]»<sup>125</sup>. Pour ce, le visqueux est toujours assimilé au dégoûtant et au dangereux, à l'inquiétant et au menaçant: «On voit ici le symbole qui se découvre brusquement: il y a des possessions vénéneuses; il y a possibilité que l'en-soi absorbe le pour-soi; c'est-à-dire qu'un être se constitue à l'inverse de "l'En-soi-Pour-soi", où l'en-soi attirerait le pour-soi dans sa contingence, dans son extériorité d'indifférence, dans son existence sans fondement»<sup>126</sup>. Tout comme Roquetin<sup>127</sup>, nous expérimentons que les choses nous touchent et nous menacent, par la modalité même de leur être. Le visqueux est objectivement inquiétant parce qu'il révèle une des qualités ontologiques au travers desquelles l'en-soi se symbolise. Il nous sature et s'approprie de notre conscience, ce qui révèle l'impuissance de notre désir ontologique de nous apprêter de l'être de l'en-soi afin de fonder notre être: «[...] nous nous perdons en vain; l'homme est une passion inutile»<sup>128</sup>. Ainsi, l'écriture de la vie, chez Sartre, doit nécessairement articuler la constitution subjective du sens du monde qui relève du projet du sujet, avec la révélation objective du sens que surgit à l'aune de l'origine de la structure ontologique subjective.

## 5. Conclusion

Comme l'a bien vu Betty Cannon, c'est donc contre la métathéorie freudienne que se construit la psychanalyse existentielle<sup>129</sup>, tout contre. Chez Sartre, le sens de la vie ne se trouve pas tant *derrière* les conduites que *dans* celles-ci<sup>130</sup>. Ce faisant, plus rien n'est caché, mais cela ne veut pas dire pour autant que les significations des conduites soient immédiatement sues. De par la différence entre la conscience réflexive et la conscience pré-réflexive, chez Sartre, conscience n'est pas connaissance<sup>131</sup>. D'où la

---

<sup>125</sup> Ivi, p. 797.

<sup>126</sup> *Ibidem*.

<sup>127</sup> «Les objets, cela ne devrait pas toucher, puisque cela ne vit pas. On s'en sert, on les remet en place, on vit au milieu d'eux; ils sont utiles, rien de plus. Et moi, ils me touchent, c'est insupportable. [...] Oui, c'est cela, c'est bien cela: une sorte de nausée dans les mains», J.-P. SARTRE, *La nausée*, Gallimard, Paris 1938, 2005, p. 26.

<sup>128</sup> SARTRE, *L'être et le néant*, cit., p. 805.

<sup>129</sup> [...] c'est la métathéorie freudienne que Sartre rejette», CANNON, *Sartre et la psychanalyse*, cit., p. 16.

<sup>130</sup> Ivi, p. 27.

<sup>131</sup> J.-P. SARTRE, «Conscience de soi et connaissance de soi», in V. COOREBYTER (ed.), *Sartre, La Transcendance de l'Ego et autres textes phénoménologiques*, Vrin, Paris 2003, pp. 133-165.

nécessité d'une psychanalyse, et la manifestation *a posteriori* du sens de la vie. Nous ne saurons qu'après coup le sens de la vie de quelqu'un, lorsque plus aucune action future ne pourra la resignifier. Ainsi, Sartre voit très bien que la transparence du vécu produit paradoxalement tout autant d'invisibilité que l'opacité de l'inconscient.

Cela est d'autant plus vrai, qu'afin d'écrire le sens d'une vie il est nécessaire, tout autant chez Freud que chez Sartre, de distinguer et d'articuler deux couches de significations. La première, subjective, qui, renvoyant au vécu singulier nécessite d'une mise en langage du sujet afin que se fassent jour des significations dont il a, seul, le secret. La deuxième, «symbolique», qui relève de la structure profonde du sujet, structure pulsionnelle chez Freud, et ontologique chez Sartre. Pour cela, contre la psychanalyse freudienne archéologique, Sartre propose une psychanalyse dans laquelle seul le futur signifie rétroactivement le passé et donne sens au présent. Tout comme Freud, il fait des symptômes de véritables monuments, mais à condition de penser qu'ils ne signifient que ce que le futur en interprétera: «Si les sociétés humaines sont historiques, cela ne provient pas simplement de ce qu'elles ont un passé, mais de ce qu'elles le *reprennent* à titre de *monuments*»<sup>132</sup>. Même le monument, vestige du passé, ne trouve son sens que dans le futur.

Nous trouvons ainsi, dans l'opposition entre les deux psychanalyses, deux façons d'écrire l'existence qui résonnent dans la polyphonie du «sens». Freud et Sartre pensent la vie selon des directions différentes. Là où il s'agit de montrer comment quelqu'un a effectivisé un passé dans les textes de Freud, les biographies sartriennes montrent au contraire comment quelqu'un a vécu un présent en se choisissant un futur.

---

<sup>132</sup> SARTRE, *L'être et le néant*, cit., p. 661.

Dario De Maggio

*Sartre biografo di Tintoretto. Lo studio dell'esistenza del pittore  
attraverso l'interpretazione della sua arte*

TITLE: *Sartre biographer of Tintoretto. The study of the existence of the painter through the interpretation of his art*

ABSTRACT: With this contribution we want to carefully analyze some of the texts that Jean-Paul Sartre has dedicated to the Venetian painter Tintoretto, among them in particular the less known and studied, in order to highlight its content and originality, thus drawing them out of the undeserved oblivion they have been the object of to this day. The texts analyzed will be the following: *Saint Marc et son double* and *Saint Georges et le dragon*. In these essays Sartre analyzes the personality of Tintoretto from the works of the latter. For the French philosopher, in fact, it is possible to find in them the very individuality of the painter. We will carefully follow the sartrian interpretation of Tintoretto's works, showing how through his studies Sartre tries to capture in the painter's paintings the obsessions and the inner dramas of the latter, to find the man behind the canvas. In the final analysis, this contribution will highlight the importance of the texts analysed, which give us the skillful interpretation of what was probably the most talented and at the same time dark soul that Venice was born.

KEYWORDS: Sartre; Tintoretto; Contemporary French Philosophy; French Literature; Existentialism

## 1. *Introduzione*

Se da un lato è ben noto come Jean-Paul Sartre abbia dedicato grande parte della propria esperienza filosofica alla scrittura di genere biografico, meno noti sono i testi che quest'ultimo ha dedicato al Tintoretto. Lo scopo di questo contributo sarà dunque quello di indagare alcuni di questi testi e in particolare i meno conosciuti e dibattuti tra di essi, con il preciso obiettivo di riaccendere la discussione su questi e approfondirne lo studio. Per precisa scelta dell'autore si tralascerà di studiare nello specifico *Le Séquestré de Venise*, il primo dei saggi che Sartre ha dedicato al pittore veneziano e tra

di essi certamente il più conosciuto, per dare più ampio spazio e osservare da vicino come si sia mossa ed evoluta la riflessione sartriana negli scritti successivi a quest'ultimo, meno conosciuti ma non per questo meno interessanti. I testi presi in esame saranno i seguenti: *Saint Marc et son double* e *Saint Georges et le dragon*. Si proverà a mettere in risalto come in questi saggi Sartre analizzi la figura del Tintoretto a partire dalle sue opere, considerate dei veri e propri scrigni dove vi è custodita l'anima del pittore, con le sue ossessioni e turbamenti. Per Sartre dunque Tintoretto vive ancora nei suoi quadri, i quali, se interrogati nel modo giusto, ci racconteranno di lui.

## 2. *La scoperta del Tintoretto: primi accostamenti*

Sartre si imbatte nelle opere di Tintoretto per la prima volta nel 1933 nel corso di un viaggio a Venezia, restandone profondamente affascinato. Oltre l'artista, a catturare l'attenzione di Sartre sarà la stessa città lagunare, nella quale il filosofo francese tornerà spesso e che segnerà profondamente l'immaginario sartriano. Il primo testo di Sartre interamente dedicato a Tintoretto è *Le Séquestré de Venise*, il quale appare per la prima volta sulla rivista *Les Temps Modernes* nel settembre 1957.

Andando però a guardare le opere del filosofo francese, si nota un primo interesse nei confronti del Tintoretto quando il filosofo nel saggio *Qu'est-ce que la littérature?* fa una lunga citazione dell'opera del pittore a proposito di una riflessione sulla materia-segno. L'intento è quello di dimostrare che gli artisti non creano segni ma cose che poi vengono caricate in maniera poetica dai sentimenti dell'artista stesso.

Lo squarcio giallo del cielo al di sopra del Golgota, il Tintoretto non lo ha scelto per significare l'angoscia, né tanto meno per provocarla; è angoscia e, insieme, cielo giallo. Non cielo d'angoscia, né cielo angosciato; è un'angoscia fatta cosa trasformata in squarcio giallo del cielo e che, di colpo, viene sommersa, impastata dalle qualità proprie delle cose, dalla loro impermeabilità, estensione, permanenza cieca, esteriorità, e da quella infinità di rapporti che queste hanno con le altre cose; vale a dire che non è assolutamente più leggibile, è come uno sforzo immenso e vano, sempre bloccato a mezza strada tra il cielo e la terra, per esprimere ciò che la natura vieta loro di esprimere<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> J.-P. SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard 1948, coll. Idée, p. 14 (tr. it *Che cos'è la letteratura?* Milano, il Saggiatore 1966, p. 119). La citazione è tratta dall'edizione italiana del 1966 di Luisa Arano-Cogliati.

Sappiamo che nel 1951 Sartre, terminata l'opera su Jean Genet<sup>2</sup>, alla fine dell'estate fa un viaggio in Italia, dal quale resterà profondamente affascinato. Durante questo viaggio annota le sue impressioni in un diario il quale è pieno di riferimenti al Tintoretto e che inoltre rappresenta il primo abbozzo del libro *La reine Albemarle ou le dernier touriste*, una sorta di itinerario delle città che Sartre visita in Italia.

La regina Albemarle rappresenta l'immaginaria patrona interiore che guida la riflessione sul tempo e sulla contingenza facendo proprie immagini e atmosfere che vengono così raccontate da Sartre attraverso uno stile frammentario volto a evidenziare il fascino segreto di un'Italia misteriosa. Il filosofo visita dapprima Napoli da cui resta colpito per i fatiscenti edifici scarnificati, il popolo e la miseria; successivamente Capri col suo paesaggio aspro e il suo carattere greco-romano; poi Roma dove visita il Colosseo e passeggiava tra le rovine del mondo antico. A Roma Sartre si interessa anche al clima politico e culturale italiano, intrattenendo interessanti conversazioni con protagonisti della letteratura italiana come Carlo Levi<sup>3</sup>. Infine l'ultima città che il filosofo visita è Venezia. La città lagunare colpisce profondamente Sartre che rileva come le sue architetture plasmino e irretiscano il turista; in particolare resta impressionato dagli affreschi del Tintoretto. Ciò che attira Sartre dei quadri del pittore veneziano è la tensione al loro interno tra l'uomo e il mondo. Il filosofo individua nelle opere di Tintoretto il problema da parte del pittore di mettere tutto l'uomo in un quadro; il pittore, infatti, adopera nei suoi quadri una particolare costruzione plastica per la quale rappresenta il tema a cui vuol dare risalto nella tela come se fosse visto dal di fuori da uno spettatore.

Se le dimensioni non sono più assolute, diventano relative alla loro posizione rispetto a un testimone che sono io. Tintoretto ha inventato lo spettatore del quadro. Perciò è moderno, ma non più di tanto [...]: è una rivoluzione rispetto alla pittura precedente, e annuncia l'impressionismo ma non il cubismo, e i suoi successori, che vogliono reintrodurre l'assoluto nel quadro, quindi fare dello spazio una qualità dell'oggetto. Si dice sia pittura soggettiva. Ma non penso che scopo del Tintoretto fosse ritrovare il soggettivismo del pittore o dello spettatore. Voleva ritrovare lo spazio così come è vissuto da noi, con le sue distanze insuperabili, i pericoli, le fatiche; perciò ha trovato suo

<sup>2</sup> Id., *Saint Genet, comédien et martyr*, Paris, Gallimard 1952.

<sup>3</sup> Si veda in proposito *Sartre e l'Italia*, convegno diretto da Ornella Pompeo Faracovi e Sandra Teroni (Belforte Editore, Livorno 1987), in particolare gli articoli di Sandra Teroni: *Il viaggio in Italia: Roma, Napoli, Venezia* (pp. 23-46) e quello di Howard Davies: *L'immagine dell'Italia in "Les Temps moderns"* (pp. 111-132).

malgrado la soggettività. A partire da questi elementi se ne preoccupa profondamente. È sempre rispetto a noi che costruisce i suoi quadri<sup>4</sup>.

Le analisi dei quadri del Tintoretto contenute in *La reine Albemarle ou le dernier touriste*, sono l'inizio di una questione ontologico-esistenziale in cui si avvia un movimento di cosificazione molto simile a quello che poi si ritroverà nelle analisi del Flaubert dell'*Idiot de la famille*<sup>5</sup>. Vi è l'idea di una presenza esteriore quasi metafisica che assiste, mentre l'evento all'interno del quadro diventa qualcosa con un proprio tempo e spazio. L'uomo nel quadro non sarà più come nei ritratti del Quattrocento, ovvero un soggetto che nello stesso tempo in cui è guardato restituisce lo sguardo allo spettatore osservandolo a sua volta; sarà invece un soggetto che viene visto ma che non vede, lo spettatore sarà così relegato a una distanza assoluta dai personaggi del dipinto.

I turbamenti all'interno dell'opera non coinvolgono più lo spettatore ma diventano passioni che si possono così osservare da una posizione estranea. Queste passioni che Tintoretto rappresenta nei suoi quadri diventano slegate, pure, evidenti.

I personaggi dei quadri del pittore veneziano sono schiavi delle passioni, le quali avviluppano e trasportano interamente i personaggi facendone elementi di energia e movimento.

In *La reine Albemarle ou le dernier touriste* si possono trovare le tracce di alcuni temi esistenziali che caratterizzeranno gli altri testi sul Tintoretto. Vi è il tema di chiara derivazione marxista del pittore che si identifica con la città, ampliato e ben rappresentato da alcune forti espressioni di Sartre come quella del "sequestrato", di cui il filosofo farà grande uso. Tintoretto viene identificato con Venezia, le sue tele diventano come profetiche facendo dell'artista un "maledetto", tema questo tipico del postromanticismo.

Sartre scopre Tintoretto anche per mezzo di Giacometti, il quale amava enormemente il pittore veneziano. Della passione di Giacometti per il pittore rimangono a testimonianza molte pagine dei suoi *Écrits*<sup>6</sup>, dove si racconta dell'incontro da parte dell'artista svizzero con i quadri del Tintoretto. Quello che più colpisce Giacometti del pittore sono le passioni violente che attraversano i suoi quadri e il suo rapporto con lo spazio che

<sup>4</sup> J.-P. SARTRE, *La Reine Albemarle ou le dernier touriste*, Gallimard, Paris 1991, p. 171 (tr. it *La regina Albemarle o l'ultimo turista*, in ID., *Tintoretto o il sequestrato di Venezia*, Christian Marinotti, Milano 2005, p. 12).

<sup>5</sup> ID., *L'idiot de la famille*, Gallimard, Paris 1971.

<sup>6</sup> A. GIACOMETTI, *Écrits*, Hermann, Paris 2007.

sembra riferito più alla scultura che non alla pittura. Giacometti è citato da Sartre in *Saint Marc et son double* come colui che gli fece intravedere per la prima volta il particolare uso dello spazio da parte del Tintoretto.

Altro elemento interessante da menzionare prima di immergersi nelle pagine dei testi, è la pubblicazione nel 1954 sulla rivista *Les Temps modernes* dell'articolo di Jules Vuillemin dal titolo *La personnalité esthétique du Tintoret*.<sup>7</sup> Questi analizzava il pittore veneziano in maniera profonda e originale dando origine ad alcuni temi a cui Sartre si rifarà e che svilupperà nel corso dei suoi testi sull'artista. Temi affini saranno quello dell'artista maledetto, che sarà ampiamente presente nelle pagine de *Le Séquestré de Venise*, e il tema del pittore veneziano come punto di incrocio tra due diverse concezioni dell'arte, ovvero temi completamente originali di Sartre saranno sia quello del pittore e della città legati da un rapporto indissolubile sia quello di un'opera "maestra" che cambierà da quel momento in poi il modo in cui l'artista si esprimerà attraverso la sua creazione, come per Flaubert fu *Madame Bovary*. Di Vuillemin, Sartre non conserverà molto del suo modo di sistemare i dati storico-artistici e neanche delle sue due grandi ripartizioni dell'opera del Tintoretto in periodo mitologico e periodo religioso.

La prima opera di Sartre interamente dedicata al Tintoretto è, come detto precedentemente, *Le Séquestré de Venise*, che pubblicata dapprima sulla rivista *Les Temps modernes* nel 1957, verrà successivamente ripubblicata nel 1964 in *Situations IV*. Sartre fa un lungo soggiorno in Italia nel 1956 e successivamente torna a Venezia nel 1957, lavorando durante l'estate al suo saggio. Il testo viene scritto da Sartre quindi nel momento in cui i suoi legami con l'Italia si fanno più intensi, tornando il filosofo nella penisola ogni anno e alcune volte per più di un mese.

Simone de Beauvoir racconta la genesi del testo su Tintoretto in *La Force des choses*:

Un editore gli chiese, per una collana d'arte, un testo su un pittore: a Sartre era sempre piaciuto Tintoretto; già prima della guerra, e soprattutto nel '46, era stato colpito dal modo in cui questo pittore concepiva lo spazio e il tempo. Decise di dedicargli un saggio.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> J. VUILLEMIN, «*La personnalité esthétique du Tintoret*», in «*Les Temps modernes*», n. 102, 1954.

<sup>8</sup> S. DE BEAUVIOR, *La Force des choses*, Gallimard, Paris 1963 (tr. it. *La Forza delle cose*, in J.-P. SARTRE, *Tintoretto o il sequestrato di Venezia*, Christian Marinotti, Milano 2005, p. 9).

Sartre al momento di redigere il testo su Tintoretto è nel suo periodo marxista e il saggio evidentemente ne risente. Nello stesso anno Sartre ha anche terminato la prima versione dell'*Idiot de la famille*, che allo stesso modo di Tintoretto mette Flaubert in relazione al suo contesto familiare e di classe. L'approccio di Sartre ne *Le Séquestré de Venise* è quindi di tipo sociologico. Il filosofo francese definisce Tintoretto prima di tutto un lavoratore manuale, quindi lo distanzia immediatamente dai pittori cortigiani e lo situa tra gli artisti che lavorano per mercanti e funzionari di parrocchia. Tutto il saggio mirerà a dare l'immagine del Tintoretto come di un uomo essenzialmente sedentario che cerca attraverso la propria opera di guadagnarsi la libertà. Il tema esistenzialista della reclusione è il sottofondo di tutto il testo.

La storia di Tintoretto, ritratto dell'artista vivente dipinto dalla sua città natale, lascia trasparire un'animosità che non viene mai meno. La Città dei Dogi ci fa sapere che ha preso in antipatia il più celebre dei suoi figli. Nulla è detto: si sorvola, si allude, si passa oltre. Quest'odio inflessibile ha l'inconsistenza della sabbia; più che un'avversione dichiarata, è una freddezza, un'ostinazione, l'insidiosa dispersione di un rifiuto. Non chiediamo di più: Jacopo conduce una lotta incerta con il suo multiforme avversario, si sfianca, muore vinto; per l'essenziale, questa è la sua vita. La vedremo intera, nella sua cupa nudità, se scostiamo un istante la sterpaglia di dicerie che ne ingombra l'entrata<sup>9</sup>.

*Le Séquestré de Venise* è interamente costruito sullo scenario di una Venezia drammatica che tra i suoi ponti e canali fa da sfondo ad una società altamente competitiva, matrice del capitalismo mercantile. La città lagunare conquisterà a tal punto Sartre, che il filosofo scriverà nel 1953 un testo completamente dedicato alle atmosfere della città intitolato *Venise de ma fenêtre*, pubblicato in *Verve* volume VII e poi ripreso in *Situations IV*. Al centro de *Le Séquestré de Venise* è la passione dell'uomo e il suo rapporto con la propria città alla quale l'artista chiede di essere giudicato. Come detto in precedenza, si eviterà di approfondire nello specifico questo testo, il quale tra quelli dedicati da Sartre al Tintoretto è certamente il più noto, per dedicare più ampio spazio ai testi meno consociuti e studiati che il filosofo francese ha dedicato al pittore veneziano, ovvero *Saint Marc et son double* e *Saint Georges et le dragon*. Questi ultimi saranno i soggetti dei prossimi due paragrafi.

<sup>9</sup> J.-P. SARTRE, *Le Séquestré de Venise*, in «Les Temps Modernes», n. 141, 1957 (tr. it. *Il sequestrato di Venezia*, in ID., *Tintoretto o il sequestrato di Venezia*, Christian Marinotti, Milano 2005, p. 47).

### 3. *Saint Marc et son double: l'interpretazione della materia*

Nel 1981 sulla rivista *Obliques* viene pubblicato postumo il saggio *Saint Marc et son double*. Si tratta di un nuovo studio di Sartre sul Tintoretto, caratterizzato questa volta, rispetto a *Le Séquestré de Venise*, da un'attenzione decisamente maggiore per l'analisi minuziosa delle opere del pittore veneziano. Possiamo ritrovare le basi di questa nuova versione in un viaggio che Sartre intraprese nel 1961 alla volta dell'Italia. Dopo aver analizzato la personalità del Tintoretto, il filosofo si cimenta più distesamente nell'analisi dell'opera del pittore, facendo così di questa seconda versione il diretto proseguimento e completamento de *Le Séquestré de Venise*.

Lo stile di scrittura di Sartre in *Saint Marc et son double* è molto particolare. Si entra nel vivo dei quadri tramite una scrittura molto elaborata e anche letteraria, infatti siamo a conoscenza di un grande uso di correzioni sul testo. Il saggio è pieno di metafore e ossimori e lo stile di Sartre diventa anche un metodo per analizzare e scoprire i più reconditi segreti dei quadri. Spesso la descrizione di una sola opera occupa molte pagine, si risale alle opere giovanili del Tintoretto per trovarvi significati non ancora scoperti. Possiamo dunque notare come lo stile di scrittura in questo saggio sia anche un mezzo per restituire all'opera la sua forza di movimento e la sua attrazione esplosiva. L'opera d'arte diviene dunque un centro di energia rinnovato, continuazione di quel "centro permanente di irrealizzazione" descritto da Sartre ne *L'Imaginaire*<sup>10</sup>.

Il saggio si apre con il racconto dello scandalo provocato dal *Miracolo di San Marco* (*Venezia, Gallerie dell'Accademia*). Quello che immediatamente colpisce lo spettatore del quadro è l'apparente similitudine con lo stile del Tiziano, infatti tutto nel dipinto è unificato, si evince una perfetta immagine dell'ordine teocratico, la gerarchia sembra essere stata rispettata

<sup>10</sup> Nonostante, come più volte è stato detto, in Sartre manchi un insieme teorico ben definito che tratti la questione della filosofia dell'arte, a ben guardare già negli scritti degli anni Trenta del filosofo ed in particolare ne *L'Imaginaire*, vi sono analisi molto interessanti e approfondite sul problema del visivo. Sono pagine appassionanti di chiara derivazione fenomenologica dove l'immagine è rappresentata come un luogo in cui i segni diventano catalizzatori di attenzione di un processo immaginativo della coscienza che li unisce in una figura dandole così vita. Il punto centrale de *L'Imaginaire* è la teoria dell'incarnazione, dove in un atto quasi magico-animista, l'immagine prende vita attraverso un'identità che discende in essa e ricrea una presenza umana partendo da elementi figurati. Questa teoria diventa interessante nel suo porre in un unico insieme la parte oggettivo-strumentale del segno scatenante e lo spettatore, che nell'atto di confrontarsi con l'opera d'arte, rende vivo, anima l'oggetto veduto. Tale teoria si ritroverà come sottofondo di molti dei saggi del filosofo francese dedicati all'arte.

in maniera scrupolosa. Segue una minuziosa descrizione del quadro: San Marco è posizionato al centro della tela, sotto di lui si trova il rappresentante del potere secolare seduto sul suo trono, poi la folla e infine disteso a terra lo schiavo che sta per subire il martirio. Tintoretto rispetta quella che era stata l'ordinazione del dipinto e ha cura di rappresentare la concordia più esplicita tra i personaggi. Il pittore fa tutto il possibile per collocare questo tranquillo tumulto su di un palco monumentale di ispirazione classica, ogni movimento è compensato da un altro, spinge così la propria tela al più solido conformismo. Nonostante ciò il *Miracolo di San Marco* scandalizza il pubblico veneziano e continua a scandalizzare ancora oggi chi lo osservi.

A detta di Sartre il primo commento che si potrebbe fare al quadro è che esso non sia bello, ma il filosofo seppur lo riconosca, ritiene che questo non possa bastare. Per Sartre all'assenza di bellezza ci si può anche abituare, quello a cui non ci si può abituare invece è la presenza della bruttezza, la quale per il filosofo non è la semplice apparenza di un disordine all'interno della tela ma di un ordine apparente sgretolato da un disordine sottostante.

Ecco cos'è il “Miracolo di San Marco”: lo sguardo coglie sulla tela un'organizzazione di superficie imposta dai costumi, dagli obblighi, dall'educazione e dalla prudenza, nel momento preciso in cui essa scompare sotto la spinta di un ordine più profondo. Il Tintoretto accetta con una composizione alla Tiziano ed approfitta del nostro abbaglio per farci incassare la sua intuizione personale. Ne era cosciente? Non lo so: l'unica cosa certa è che non c'è riuscito. I contemporanei non si sono lasciati ingannare: a partire dal 1548 lo si accusa di dipingere come uno scultore<sup>11</sup>.

Per Sartre il problema però non è l'incompatibilità tra pittura e scultura, infatti è facile immaginare che Michelangelo quando dipinga abbia ben presente la scultura, ci si può chiedere però da dove Tintoretto attinga le basi per fondere le due arti. Prima di tutto l'artista veneziano è pittore. La scultura però affascina l'artista, che talvolta utilizza nel suo *atelier* delle piccole sculture di cera come modello per i personaggi dei suoi quadri. Segue una descrizione di come secondo Sartre Tintoretto abbia proceduto alla composizione del *Miracolo di San Marco*. Dapprima il pittore stende i suoi disegni su un cartone e poi su una tela senza fare uso delle statuette di cera cui si accennava poco sopra. Il dipinto in questa fase iniziale è costi-

<sup>11</sup> J.-P. SARTRE, *Saint Marc et son double*, in *Obliques, Sartre et les arts*, 24-25, Éditions Borderie, Nyons 1981 (tr. it. *San Marco e il suo doppio*, in Id., *Tintoretto o il sequestrato di Venezia*, Christian Marinotti, Milano 2005, p. 121).

tuito unicamente da una sola azione comune costituita dalle spinte solitarie dei personaggi che si addizionano, ma senza comporsi. Queste forze solitarie restano unite solo nel loro effetto d'insieme. Terminato l'abbozzo, il pittore si serve delle statuette di cera e le sottopone all'ordine della tela, dilatando così la superficie piana lungo le tre dimensioni. Ogni personaggio del quadro esiste in doppio, il risultato è che questi due modi d'essere entrano in contraddizione. Le figure di cera per Tintoretto sono dei fini assoluti necessari per portare la materia sulla tela. Ci si può chiedere perché Tintoretto non si serva di modelli in carne e ossa piuttosto che rimodellare la natura. Sembra che il pittore non cerchi il "modellato" ma la modellatura, ovvero: Tintoretto prima di dedicarsi alla prospettiva ama creare egli stesso le figure umane cui ispirarsi, dà priorità prima al tatto e all'atto che alla vista e alla contemplazione.

L'autore del "Miracolo" scandalizza proponendo alla sua arte un unico oggetto: l'assoluto. [...] Arrivista rispettoso, Jacopo non metterà mai in dubbio i principi: il cubo dell'Alberti, la prospettiva monoculare non si toccano; sono il buon senso stesso e la verità. Ma questo folle artigiano prende il suo mestiere sul tragico: la pittura non vale nulla a meno che non renda tutto; un quadro si rivolge a tutto l'uomo e non solo alla sua retina. [...] Per il Tintoretto la sostanza è tangibile. E non gli si dica che le percezioni tattili sono anch'esse relative: non lo vuole sapere. Lui stesso si sente, nel più profondo della sua carne abbandonata, una vestigia dell'Atto creatore<sup>12</sup>.

Nell'analisi di Sartre, Tintoretto ammette un solo assoluto, la materia. Il pittore non dipinge nulla che prima non abbia toccato, e qualunque figura inventata dipinga, in realtà è il suo stesso corpo che porta sulla tela. Quella di Tintoretto secondo Sartre, è una riflessione sulla materialità delle cose, il suo è quasi un approccio ontologico. Nelle opere del Tintoretto, a differenza di quelle del Tiziano, tutto pesa, cade e suggerisce un disordine sottostante interno all'opera. La pesantezza si pone quasi come un antagonista della volontà dell'uomo che vorrebbe slanciarsi in aria per mezzo del pensiero, è un'accettazione di quello che nel concreto sono i corpi umani e delle leggi fisiche cui devono sottostare. I corpi legati alla loro pesantezza appaiono nel loro essere soggetti ai limiti della materia. Sartre in queste pagine mostrerà come Tintoretto converta la sua ossessione per la materia e la pesantezza in un vero e proprio sistema estetico. Michel Sicard, probabilmente il maggiore studioso e interprete dell'estetica sartriana, ha

---

<sup>12</sup> Ivi, p. 127.

ben sottolineato come una delle grandi novità nell'approccio filosofico di Sartre all'arte sia la sua estrema attenzione ai materiali, senza però mai cadere nel materialismo. Si tratta di studiare l'arte nella sua coseità, fare arte è sempre un partire da, un partire dal materiale stesso. Sicard fa inoltre notare come Sartre, evidenziando l'aspetto materiale dell'opera d'arte, nei testi dedicati al Tintoretto abbia tratto da tale aspetto materiale una filosofia dell'arte, una filosofia concreta che risultava mancante nel suo stesso pensiero filosofico. In Sartre il materiale origina il dipinto, nel senso in cui Heidegger parla di "origine dell'opera d'arte", rappresenta dunque il suo ancoraggio alla terra. Tali materiali non sono inerti, non sono rinchiusi nelle tassonomie, ma al contrario sono dei vettori di movimento e intenzionalità che si incarnano in queste sostanze emblematiche differenziate, segni di un non tutto<sup>13</sup>.

Tintoretto porta fino in fondo il suo radicalismo e presenta ai committenti la schiavitù della materia. Il pubblico veneziano si inquieta, non gradisce quei corpi in tutta la loro solidità che si avvicendano nel quadro. Quelle figure si urtano ma non si mescolano, una folla composta da solitari personaggi infastidisce il pubblico. I committenti pretendono massimamente la forma e quindi una bellezza indivisibile. *Il Miracolo di San Marco* è un insieme di individui. Quello che immediatamente salta agli occhi avvicinandosi al quadro, è l'unione di tante figure in uno spazio in cui le forze si equivalgono e compensano, ma nel loro viaggio solitario.

Questa solitudine in comune corrode la tela e la impregna di quella materialità che mette davanti all'essere umano la propria realtà concreta. La luce diventa soltanto un espediente di mediazione tra i personaggi. La profonda materialità della tela porterà al suo più immediato rifiuto da parte dello spettatore. All'inizio del XVI secolo, nei quadri tutti i personaggi è

<sup>13</sup> A proposito dell'estetica sartriana, non si può non rinviare ai numerosi e illuminanti studi di Michel Sicard. La tesi che possiamo trarre dagli studi di Sicard è che, pur non essendoci una vera e propria "estetica sartriana" intesa come teoria unitaria dell'opera d'arte, sia possibile riscontrare lateralmente al Sartre esistenzialista e al Sartre marxista un altro Sartre, che "a partire dall'arte" lavora alla risoluzione delle problematiche incontrate dai primi due. Non sembra infatti essere una coincidenza che la teoria sartriana della libertà, asse centrale del suo pensiero filosofico, venga approfondita e sviluppata proprio in testi erroneamente ritenuti "minori", dove il confronto con la "materialità" della materia trasformata e lavorata aggiunge alla prassi umana una dimensione che *L'Être et le Néant* sembrava avere tralasciato. Nei testi sartriani sull'arte, si evince come l'immaginario dell'artista divenga il nodo di passaggio della dinamica "esplosiva" della coscienza, ciò che dà la possibilità a "in sé" e "per sé" di ritrovarsi riunificati in una nuova totalità significativa. L'opera d'arte accoglie e intreccia in sé l'artista e la sua epoca, presentandosi come un dialogo tra le loro reciproche contraddizioni e i loro superamenti.

come se lievitassero. Angeli e Santi percorrono le loro traiettorie nel cielo e se pregati di intervenire in qualche faccenda umana mandano sulla Terra una visione, un impalpabile simulacro. Allo stesso modo gli uomini vengono innalzati al Cielo dall'amore di Dio. Con la composizione del *Miracolo di San Marco* per la prima volta un santo non lievita ma al contrario è completamente sottomesso alle leggi della fisica. San Marco non manda il suo simulacro ma viene direttamente di persona e cosa ancora più grave, per salvare un semplice schiavo. La folla non si accorge dell'arrivo del Santo, ma lo spettatore del quadro lo può vedere chiaramente. San Marco scende in caduta libera con la testa all'ingiù e i piedi all'insù. Tintoretto segue scrupolosamente i precetti del Tiziano per le figure religiose, ma lo fa al contrario. Il Santo del Tintoretto è trascinato dal suo tuffo e non riesce più a controllare la propria energia, inoltre appare come una massa di tenebra in quanto denso e pesante.

Il Tintoretto ha fatto l'esatto contrario: ha capovolto il suo Santo mettendolo a gambe all'aria. In alto, in piena luce, le dita dei piedi graffiano la tela con le unghie; lontano, il più basso possibile, la faccia, immersa nell'ombra e capovolta. [...] Il Santo ci appare come una massa di tenebre perché è denso e pesante ed i raggi solari non lo attraversano. [...] La caduta e l'ombra: due mezzi per ricreare la pesantezza in tutta la sua passività<sup>14</sup>.

Con molta probabilità l'impresa del Tintoretto sarà parsa sovversiva. Per quanto non fosse assolutamente intenzione del pittore essere sacrilego, il quadro secondo Sartre, a causa della sua forte carica materialista è a tratti umoristico. Tintoretto per la prima volta tenta di mostrare i rapporti tra gli esseri umani e le cose tramite le leggi della fisica. Gli si chiede di dipingere un miracolo e il pittore decide di mettere sotto gli occhi del pubblico la concatenazione delle cause e il determinismo universale. I committenti si indignano perché ne colgono le intenzioni, reputano non sia corretto, in un quadro avente per tema la storia sacra, la presenza così pressante della materia. La collera del pubblico deriva anche dalle domande che suscita l'opera sulla presenza di Dio nel mondo e sulla consistenza e realtà del concetto di miracolo. Il miracolo interessa Sartre perché stravolge l'ordine del mondo, è un fenomeno esistenziale. Il testo del filosofo francese cercherà

---

<sup>14</sup> J.-P. SARTRE, *Saint Marc et son double*, in *Obliques, Sartre et les arts*, 24-25, Éditions Borderie, Nyons 1981 (tr. it. *San Marco e il suo doppio*, in Id., *Tintoretto o il sequestrato di Venezia*, Christian Marinotti, Milano 2005, p. 137).

di mettere in evidenza come il miracolo sia rappresentato da un rovesciamento dei valori correnti. In una Venezia dove tutto galleggia e santi e uomini lievitano nei quadri del Tiziano, San Marco precipita al suolo. Non si tratta di un attacco al cristianesimo ma di un riconoscimento del modo in cui si presentano i corpi nel loro aspetto concreto. Sartre è convinto della piena devozione del Tintoretto nei confronti della propria fede, ma ci parla di una fede materialista che abita i sentimenti del pittore. I corpi, nella loro concretezza di materia e pesantezza, perdonano la loro grazia e ci appaiono con tutti i loro limiti. Sartre prosegue l'analisi dell'opera del Tintoretto, definendo la presenza della pesantezza nei quadri del pittore un partito preso o una ossessione. Per il filosofo sarà un partito preso quando la pesantezza combinandosi con altri elementi restituisce allo spettatore la terza dimensione, una ossessione quando la sua presenza nei quadri non avrà altra ragione se non quella di compiacere il pittore<sup>15</sup>.

Abbandonata l'analisi del *Miracolo di San Marco*, Sartre si cimenta in una rassegna dettagliata di molte altre opere del Tintoretto al fine di dimostrare come dall'adolescenza alla vecchiaia il pittore abbia sempre avuto la necessità di portare sulla tela la pesantezza. È particolarmente interessante l'analisi di un quadro dell'artista intitolato la *Visitazione* (Venezia, Scuola Grande di San Rocco). Michel Sicard fa notare come, nonostante la datazione del quadro sia incerta, Sartre faccia risalire la datazione del quadro tra il 1540 e il 1545. In effetti Sartre sceglie di adottare il parere di A. Venturini (1929) che lo considera uno dei primissimi lavori del pittore, oltre al Pittalunga, Bercken e Tietze, che in ogni caso datano il quadro a prima del 1548. Per Colletti e Palucchini l'opera risalirebbe invece al 1550. La questione della datazione diventa importante in quanto Sartre cercherà di mostrare nella sua analisi una presenza temporalmente progressiva delle "osessioni" del Tintoretto nelle sue opere<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> Si può notare come Sartre sia fortemente interessato al rapporto del soggetto con l'arte. L'opera per il filosofo è il risultato dell'intrecciarsi di un'azione, il gesto dell'artista e la realtà verso cui si rimanda: le esposizioni del filosofo francese saranno descrizioni di opere in perpetuo movimento. Sartre ama analizzare approfonditamente le opere prime in cui secondo il suo giudizio l'artista ha messo tutto se stesso, ovvero opere che da quel momento in cui sono apparse hanno cambiato e messo completamente a nudo un nuovo e più sincero modo di esprimersi dell'artista attraverso i suoi artefatti. Una su tutte, *Il miracolo di San Marco* del Tintoretto, che funge da principio di un nuovo modo di dipingere del pittore italiano volto alla descrizione della pesantezza, del disordine e del disequilibrio.

<sup>16</sup> Si rimanda al testo di Michel Sicard *Approches du Tintoret*, pubblicato in italiano con il titolo *Accostamenti al Tintoretto* e che costituisce la prefazione al testo *Tintoretto o il sequestrato di Venezia* (Christian Marinotti, Milano 2005). Sicard nel saggio ripercorre con grande attenzione la genesi delle opere del filosofo francese sul Tintoretto, appro-

Osservando il dipinto si ha subito l'impressione che le preoccupazioni a proposito della materia e della pesantezza siano sorte nell'animo del pittore fin dall'infanzia. Il quadro rappresenta Sant'Anna, che abita in cima a una collina, e la Vergine che risale il pendio scosceso per raggiungerla. Senza fiato e spassata, la Vergine si posa una mano sul cuore, ha la testa inclinata, la sensazione è che si stia inchinando o stia per svenire. Sant'Anna, anche lei pronta a inchinarsi, sembra che stia per perdere l'equilibrio. Lo schema plastico di questo dipinto diverrà presto un modello per gli altri del pittore. Tintoretto prende due personaggi e li piega alle leggi della fisica inclinandoli sino a privarli del loro equilibrio. La pesantezza diventa un segno delle debolezze umane. La Vergine ci apparirà così una giovane donna accaldata che per aver intrapreso troppo in fretta la salita della collina stia per svenire. È semplice rendersi conto di come l'immagine della Vergine che cade al suolo sulla cima di una collina, sia di per sé un'immagine sacrilega e per niente gradita al popolo dei fedeli. Tintoretto dipinge delle doppie cadute e dà l'impressione che esse si compensino, lo spettatore diviene improvvisamente complice del pittore nell'assecondare la direzione di quei movimenti indicati.

Per la prima volta nella Storia, tra il 1540 e il 1545, in un momento che sfortunatamente non è possibile precisare, un quadro cessa di essere una superficie piatta, abitata da uno spazio immaginario, e diventa un circuito installato dal pittore, che si richiude sull'amabile clientela e la obbliga a integrare gli oggetti nella realtà senza alterarne la natura. Non si serve più il committente: si lascia che egli si serva da solo. Come vedremo, questo è un aspetto di ciò che viene chiamato, poco felicemente, il "soggettivismo del Tintoretto". Ma il termine importa poco; cercavamo un partito preso, e lo abbiamo trovato sin dalle prime tele<sup>17</sup>.

Sartre è fortemente interessato a questa fuoriuscita dello spazio immaginario verso lo spazio del mondo e in *San Marco e il suo doppio* compie, come si diceva, un'attenta analisi di molti dei quadri del Tintoretto al fine di evidenziarne il tema della pesantezza e materia nel suo sviluppo. Vi è ad esempio l'analisi di *Ester e Assuero* (New York, Metropolitan Museum of

---

fondendo la questione estetica in Sartre e mettendo in dialogo questi scritti con l'intero pensiero sartriano, mostrandone l'interesse e l'originalità.

<sup>17</sup> J.-P. SARTRE, *Saint Marc et son double*, in *Obliques, Sartre et les arts*, 24-25, Éditions Borderie, Nyons 1981 (tr. it. *San Marco e il suo doppio*, in Id., *Tintoretto o il sequestrato di Venezia*, Christian Marinotti, Milano 2005, pp. 154-155).

Art), dove il filosofo mette in evidenza come il tema della caduta qui sia ancora più esplicito che nella *Visitazione*. Ester non è una santa, sviene e perde il controllo del proprio peso, Assuero si alza di scatto e sembra perda l'equilibrio e stia per precipitare. I personaggi del quadro, ad eccezione di Ester, sono dei pagani e di conseguenza il pittore non si fa nessuno scrupolo a rappresentarli incatenati alla loro materialità. È interessante anche l'analisi della *Presentazione al tempio* (Venezia, Gallerie dell'Accademia). Una donna con un bambino in braccio si accinge a scendere degli scalini, allo stesso tempo alza il piede sinistro tenendo l'altro saldamente a terra e ruotando il busto. È immediatamente evidente una complicazione dei movimenti. Tintoretto dipinge le emozioni passive che si esprimono attraverso mimiche che forzano i meccanismi dell'equilibrio. Il pittore rappresenta la discesa di una scala come fosse una prodezza alpinistica; infatti se camminare fosse un'attività così complicata sarebbe necessaria un'estrema concentrazione che non permetterebbe alcuna distrazione nel compierla. In *La Presentazione di Maria al tempio*, (Venezia, Chiesa della Madonna dell'Orto) il pittore vuole rappresentare una scalinata e per mostrarcì esplicitamente le difficoltà della salita ne rappresenta una decisamente scoscesa. Nel 1547 Tintoretto dipinge un'*Ultima cena*, e stranamente per accedere al cenacolo interpone tra lo spettatore e i personaggi del quadro uno scalino. Nel 1576 dipinge un'altra *Ultima cena* e mette due scalini, nel 1580 lo stesso soggetto presenterà tre scalini. A partire dal 1552 non si possono più studiare nelle tele del Tintoretto delle singole raffigurazioni della pesantezza poiché ve ne sono in grande quantità in ogni composizione. Nell'analisi di Sartre, Tintoretto è l'uomo che verso la metà del XVI secolo fa esplodere le contraddizioni della pittura attraverso le sue opere. Il pittore veneziano considera i maestri fiorentini come degli intellettuali che hanno creduto che un quadro allo stesso modo di un'idea potesse essere oggetto di contemplazione. All'epoca del Tintoretto, il pittore è un vero e proprio imprenditore circondato da operai, il suo lavoro è fisicamente stancante e prosciuga una grande quantità di energie. L'artista si piega su una gamba, rischia continuamente di ferirsi, si stira un muscolo. Tintoretto è un lavoratore manuale, vuole presentare nelle proprie opere il suo rapporto quotidiano con lo spazio, la contrapposizione tra una forza selvaggia e qualsiasi impresa umana. Il pittore veneziano dà un sistema di immagini che invita lo spettatore a percorrere in senso inverso i percorsi della terza dimensione. I quadri del Tintoretto ci daranno la profondità ascendente di una liberazione nel senso fisico, ovvero allo stesso modo in cui ci si eleva il peso determinato dalla propria materialità diminuisce. La terza dimensione diventa una salita. Il pittore veneziano si spingerà sem-

pre più lontano nel portare sulla tela i temi che gli sono cari. Per quanto riguarda la bellezza, scrive Sartre, non proibisce né autorizza nulla. Spesso nei musei i giovani andando alla ricerca di un pittore che è stato loro fortemente consigliato, restano invece attratti da uno in cui si imbattono per caso. Secondo Sartre, i pittori reietti e dimenticati hanno inseguito il loro partito preso non tenendo conto di una bellezza ideale e stereotipata.<sup>18</sup> Dal 1552 alla morte ritroveremo ovunque nei quadri del pittore veneziano le complicate tecniche della terza dimensione. Il Tintoretto si adopererà in ogni modo per bilanciare le forze nel quadro, ma lasciando sempre uno squilibrio segreto bastante a distruggere l'equilibrio apparente.

Il Tintoretto non sa che cosa fa. O, piuttosto, non lo sa del tutto. C'è il realismo, c'è il dogma; e poi, in contraddizione con tutto quello, c'è l'inqualificabile condotta della terza dimensione. [...] Ma questo pittore è ben più grande di quanto pensi o dica: assomiglia a tutti gli altri quando vuole conquistare alla percezione terre nuove; è del tutto solo quando manipola la nostra immaginazione e ci costringe ad immaginare l'immaginario<sup>19</sup>.

Dopo aver analizzato quello che Sartre definisce un partito preso del Tintoretto, il filosofo studia l'ossessione del pittore nel trasferire pesantezza e materia nei suoi quadri per nessun'altra ragione che il proprio compiacimento. Sartre fa un'interessante analisi dell'*Ascensione* della Scuola di San Rocco. Il quadro rappresenta l'ascensione di Cristo in Cielo. A giudicare da come il Tintoretto rappresenta l'ascensione, sembra che la volontà infinita di Cristo non basti a trasportarlo immediatamente dalla Terra al Cielo. Avvicinandosi al quadro si ha la netta sensazione della difficoltà del trasportare il figlio di Dio. Se il partito preso dà certe misure da seguire, nel quadro è tutto troppo esagerato, come ad esempio l'estremo sforzo dell'angelo nel sostenere il peso di Cristo. Si intuisce che questo eccesso è fine a se stesso.

---

<sup>18</sup> Michel Sicard ha ben mostrato in *Refonder l'esthétique plasticienne selon Sartre. Post-surréalisme, expressionnisme, déconstruction* («Studi Sartriani», 2021) come per Sartre il Bello è ciò che sfugge al sapere, per entrare nella sfera del sensibile. Vista, tatto, udito portano un'altra problematica alla percezione e alle diverse ragioni. Sartre non cerca un giudizio di valori, né di confrontarsi nell'arte con i valori che lo circondano, ecco perché la sua teoria del Bello è temperata dal suo opposto, il Brutto, come se volesse rendere illeggibili i sensi che lo legano alla storia. Sartre si distacca da ogni assiologia, l'arte è dunque una sospensione del giudizio davanti ad altre evidenze.

<sup>19</sup> J.-P. SARTRE, *Saint Marc et son double*, in *Obliques, Sartre et les arts*, 24-25, Éditions Borderie, Nyons 1981 (Tr. It. *San Marco e il suo doppio*, in Id., *Tintoretto o il sequestrato di Venezia*, Christian Marinotti, Milano 2005, pp. 241-243).

Tintoretto è talmente affascinato dalla pesantezza da risultare a tratti eretico. Sartre ritrova la stessa situazione nella *Strage degli innocenti* (Venezia, Scuola Grande di San Rocco), in cui il tema tratto dalla Storia Sacra dell'uccisione dei bambini su comando di Erode, nella tela del pittore veneziano diventa un continuo tuffarsi di giovani donne, cadute e sbilanciamenti. Sartre fa un'analisi anche del *Giudizio Universale* (Venezia, Chiesa della Madonna dell'Orto) del Tintoretto. A detta del filosofo, il pittore dipinge la tela senza gusto né disgusto. L'inferno sembra non si lasci rappresentare, si ha sotto gli occhi soltanto una moltitudine inespressiva di nudità. I dannati cadono da soli senza che Dio faccia nulla. La creatura abbandonata rimane intrappolata dal proprio peso, gli eletti ascendono al Cielo ma lo fanno tramite una forza che sostiene la loro pesantezza.

L'ultimo dei quadri analizzati in *Saint Marc et son double* è *Caterina sulla ruota* (Venezia, Palazzo Patriarcale). Per Sartre si tratta della più bella rappresentazione di un miracolo apparsa su una tela. Santa Caterina, al centro della scena, viene liberata dal supplizio della ruota che sta per subire. Sullo sfondo si intravede qualcuno che fugge a cavallo, Tintoretto non ci fa vedere il volto quasi a significare che quella rappresentata sia la fuga in se stessa. Si intravedono anche due uomini di spalle che fuggono presi dal panico. La sensazione che si ha di fronte questa tela è che il miracolo spaventi più dello stesso supplizio. La Santa voleva subire il martirio per convincere della sua fede gli uomini a lei ostili e dare così prova del suo credo e del suo coraggio, ma la Grazia interviene e la sottrae alla specie umana circondandola di una inquietante solitudine. Caterina congiunge le mani e prega spaventata, ma ci si potrebbe chiedere se cerchi protezione contro i nemici in fuga o contro la volontà misteriosa e ineffabile di Dio. La ruota sfasciata dà la chiara sensazione che l'ordine di questa terra sia stato capovolto. Investita dalla luce Santa Caterina cade su un fianco e attende il suo destino.

Due raggi perentori cui solo l'impotenza dei corpi inanimati e la volontà di Dio impediscono, all'ultimo momento, di trasformarsi in tentacoli. A destra, la ruota verticale sembra meno danneggiata: forse gira ancora; degli uomini l'hanno costruita affinché schiacciasse o squartasse i poveri cristiani. Guardatela: non ha l'aria buona; tuttavia si preferirà questo prodotto della malvagità umana alla minaccia sorda di una materia senza leggi<sup>20</sup>.

Al termine di questa attenta analisi del testo, contestualizzando e rapportando brevemente il saggio con le altre psicobiografie sartriane,

---

<sup>20</sup> Ibidem, pp. 283-284.

è possibile cogliere alcune caratteristiche in comune con queste ultime. In effetti, come ha ben sottolineato Alessandro Piperno a proposito del suo studio sul *Flaubert*<sup>21</sup>, caratteristica del Sartre biografo è la necessità di quest'ultimo di sapere cosa si nasconde dietro a qualsiasi creazione artistica, di ricercare dunque prima di tutto l'artista dietro l'opera. Guardando alle biografie sartriane si ha in effetti la netta sensazione che le poesie di Mallarmé o le opere narrative di Genet, le pale del Tintoretto come le sculture di Giacometti, siano solo sintomi di una singolarità individuale con cui Sartre vuole confrontarsi, e se necessario scontrarsi. Jean-François Louette<sup>22</sup> ha mostrato come un altro asse fondamentale delle biografie sartriane riguardi la possibilità d'investigare le scelte esistenziali di scrittori, ossia di individui che «si volgono all'immaginario» per superare la propria condizione di alienazione originale in seno alla famiglia. Josette Pacaly<sup>23</sup> d'altro canto ha sottolineato come spesso nelle sue opere biografiche Sartre si sia perduto nel proprio immaginario, al punto di arrivare, dice, al limite della psicosi. Guardando al testo appena analizzato su Tintoretto possiamo evidentemente rintracciare la presenza degli stessi metodi d'indagine e scelte narrative presenti nelle altre psicobiografie ed evidenziate dagli studiosi sartriani sopracitati, come ad esempio la ricerca quasi ossessiva della ricostruzione della personalità dell'autore a partire dall'opera e l'individuazione di “un'opera maestra” che segni un cambiamento profondo dal momento della sua comparsa nella produzione dell'autore. D'altro canto *Saint Marc et son double* rivela un carattere del tutto originale nell'estrema attenzione data da Sartre all'analisi meticolosa delle opere dell'autore.

#### 4. Saint Georges et le dragon: *il segreto di un quadro*

Nel nostro percorso di analisi dei saggi meno noti di Sartre dedicati al Tintoretto, non resta che inoltrarci tra le pagine dell'ultimo dei testi del filosofo dedicati al pittore veneziano, ovvero *Saint Georges et le dragon*. Il saggio viene pubblicato nel 1976 in *Situations XI* e rappresenta lo svolgimento e l'approfondimento di alcune tematiche centrali degli studi di

---

<sup>21</sup> A. PIPERNO, *L'ossessione di Sartre per il borghese Flaubert*, «Corriere della Sera», Aprile 2019.

<sup>22</sup> J.F. LOUETTE, *Introduction*, in J.-P. SARTRE, *Les Mots et autres écrits autobiographiques*, Gallimard, Paris 2010.

<sup>23</sup> J. PACALY, *Sartre au miroir: une lecture psychanalytique de ses écrits biographiques*, Klincksieck, Paris 1980.

Sartre sul Tintoretto. *Saint Georges et le dragon* si presenta sotto forma di una lunga e originale analisi dell'omonimo quadro dell'artista e si inserisce in un piano di lavoro che Sartre aveva già delineato nell'accostarsi al pittore veneziano. Siamo infatti a conoscenza di un *Piano*<sup>24</sup>, conservato presso la Bibliothèque nationale de France, in cui sono delineate chiaramente le linee guida del progetto di analisi del filosofo francese sul Tintoretto. Tale progetto ci permette di analizzare più chiaramente i saggi di Sartre sul pittore veneziano pubblicati successivamente a *Le Séquestré de Venise*, rintracciando con maggiore precisione nei testi quelli che erano i propositi del filosofo. Secondo quanto riportato nel *Piano* presso la Bibliothèque nationale de France, Sartre intendeva portare in luce nei quadri del Tintoretto dapprima la questione del Miracolo, successivamente della pesantezza e dell'atto con il gesto, poi della pesantezza e del tempo, a seguire l'analisi del tempo e dell'atto ed infine dello spazio. La questione del Miracolo, comeabbiamo già visto, è ben presente nelle pagine di *Saint Marc et son double*, la parte sul tempo invece sarà, come vedremo, presente nelle pagine del *Saint Georges et le dragon*. L'analisi dello spazio, stando ai propositi di Sartre, sarebbe venuta immediatamente dopo. Il saggio del filosofo si apre con un confronto tra la raffigurazione della leggenda di San Giorgio che uccide il drago da parte del Tintoretto e quella precedente del Carpaccio. La prima evidente differenza tra i due quadri è la collocazione del santo all'interno della tela. Carpaccio sa bene che San Giorgio a Venezia, per quanto suscita una sincera devozione da parte del popolo, non gode della stessa venerazione di San Marco, di conseguenza sceglie di porre il suo santo al centro della scena e in primo piano. Tintoretto invece decide di collocare San Giorgio sullo sfondo, spingendo così lo spettatore a cercare il protagonista della vicenda all'interno della tela. Secondo Sartre, la scelta

<sup>24</sup> Michel Sicard nel 2005 dona alla Bibliothèque nationale de France un piano di lavoro di Sartre affinché sia pubblicato nel *Catalogo Sartre* dell'esposizione. Tale *Piano* è estremamente interessante per studiare la genesi dei lavori sul Tintoretto. In esso Sartre delinea nettamente i punti chiave su cui si concentreranno le sue riflessioni nei testi sul pittore veneziano. Questo piano ci permette di situare precisamente la seconda versione dei testi su Tintoretto e in particolare i diversi pezzi che la compongono: l'analisi del Miracolo, poi della gravità e dell'atto con il gesto, infine della gravità e del tempo, poi l'analisi del tempo e dell'atto, prima di venire allo spazio. La parte sul «Miracolo» comprende il testo del *Saint Marc et son double*, così come il breve passaggio riguardante Santa Caterina alla ruota, la parte sul Tempo coincide con l'analisi del *Saint Georges et le dragon* e deve quindi essere successiva. L'analisi dello «Spazio» nei propositi di Sartre sarebbe venuta in seguito. Per chi fosse interessato all'approfondimento del tema, riporto qui di seguito i riferimenti bibliografici relativi al *Piano* conservato presso la Bibliothèque Nationale de France: Mauricette Berne et Michel Sicard, *Sartre*, BnF/Gallimard, Paris 2005, pp. 192-193.

del Tintoretto deriva da una certa avversione da parte del pittore nei confronti del santo in quanto rappresentato generalmente in tutti i drammi come personaggio agente per eccellenza. San Giorgio distrugge la dimensione del pathos attraverso quel disordine che è l'atto. Tintoretto mette in evidenza la più cieca passione e la paura. Una fanciulla, posta in primo piano nel quadro, fugge terrorizzata. La donna nella sua folle corsa sembra quasi uscire dalla tela e sul punto di raggiungere lo stesso spettatore. Guardando il dipinto del Tintoretto è impossibile non posare lo sguardo su questa protagonista femminile che incarna in sé la paura, la perdita della ragione e allo stesso tempo alcuni dei temi più cari al Tintoretto e di cui già abbiamo parlato a proposito di molte altre sue opere, ovvero quelli della pesantezza e della materia. La giovane corre ma la materia le resiste, le gambe cedono e sembra stia quasi per cadere. Alla corsa della donna seguono i movimenti del suo mantello, che rappresentano l'unico elemento di vivo colore in questo quadro dai tratti decisamente cupi. Sorpassando con lo sguardo la giovane e osservando lo sfondo, ci si mostra la figura del drago, le cui malvagie intenzioni sono rivelate dalla stessa fuga della giovane. Nell'analisi di Sartre, se lo spettatore non posasse il suo sguardo sulla bestia, rimarrebbe assorto unicamente nell'osservare la fuga della donna. L'attenzione del pubblico della tela è rivolta in un primo momento unicamente alla folle corsa della giovane, nel tentativo di capire se questa sarà interrotta da una brusca caduta e la donna precipiterà al suolo sopraffatta dalla materia. Un solo colpo d'occhio però fa tramontare l'illusione e ci si ritrova di fronte a un momento fatto per scomparire.

In realtà, non appena si scopre il drago, l'istante trionfa. Non perché la caduta diventi evidente: Jacopo è troppo furbo. Semplicemente, egli mette tra parentesi l'impresa: la Bella non sfuggirà alla Bestia senza un provvidenziale soccorso. A questo punto che essa finisce di cadere o recuperi il suo equilibrio non ci importa. Ci viene mostrato l'abbandono passivo di un corpo ai disordini della paura; quanto al destino della giovane, esso si decide cento metri più in là. L'istante conserva la sua equilibrata delicatezza, ma la durata scompare. [...] Era necessario che Robusti ci dipingesse l'inevitabile trapasso della giovane. Inevitabile nella Natura e senza l'intervento del Sovrannaturale. Ma ne approfitta per suggerire che la fugacità dell'istante è identica all'eterno riposo.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> J.-P. SARTRE, *Saint Georges et le dragon*, in Id., *Situations IX*, Gallimard, Paris 1976 (tr. it. *San Giorgio e il drago*, in Id., *Tintoretto o il sequestrato di Venezia*, Christian Marinotti, Milano 2005, pp. 289- 290).

Osservando la donna in fuga, ci si rende conto di come la sua sia una corsa vana e quasi dettata dall'inerzia dei movimenti. La donna corre a causa di un pericolo la cui scomparsa è lo stesso soggetto del dipinto, di conseguenza la corsa si prolunga e sopravvive all'effettivo pericolo come se non riuscisse in alcun modo a fermarsi. Tintoretto dipinge tutta una serie di presenze che si indicano a vicenda e allo stesso modo si screditano. Secondo Sartre, Tintoretto vuole dipingere nel suo quadro la simultaneità racchiudendo tutto nell'unità di uno stesso istante. Il percorso tracciato dal pittore a questo punto obbliga lo spettatore a puntare il proprio sguardo sul santo che scaglia la lancia, del quale è legittimo domandarsi se compia un atto o sia solo un veicolo passivo di un avvenimento. In un recente studio, Giuseppe Crivella ci fornisce un'interessante analisi del testo. Secondo Crivella il *Saint Georges et le Dragon* diventa per Sartre il campo di applicazione per una serie di raffinatissime letture di netta matrice fenomenologica. Per Crivella infatti, la lezione husseriana, seppur non esplicitamente citata, sembra essere attiva dietro la scrittura sartriana: l'opera d'arte diventa il luogo elettivo ove svelare un nuovo volto della realtà, tramite cui scandagliare il tempo da una prospettiva inedita, oppure grazie alla quale sondare la materia. Il tempo abita la tela come un'escrescenza ingiustificabile cresciuta in esso, zavorrandolo in un divenire perversamente sigillato sul proprio girare a vuoto, quasi in attesa di un evento esterno che ne spezzi l'agghiacciante sortilegio<sup>26</sup>.

Sartre nella sua analisi riprende il confronto con il San Giorgio del Carpaccio, notando come in quest'ultimo il drago rappresentasse un prodigo del diavolo. Nel quadro del Carpaccio andavano a sfidarsi due elementi entrambi sovrannaturali, ovvero la bestia infernale e la Provvidenza divina. Carpaccio così facendo asseconde e mette in evidenza il fine della leggenda, ovvero la conversione dell'intera città alla religione cristiana una volta sconfitto il drago. Nell'analisi di Sartre, Tintoretto crede a Dio e al peccato originale ma non crede fino in fondo all'esistenza del diavolo. Il risultato è che il pittore veneziano dipinge la sua bestia come un prodotto della natura, e inoltre pone il dubbio nello spettatore se sia San Giorgio a sferrare il colpo mortale o piuttosto il suo cavallo. Il protagonista del dipinto, a dispetto della grande impresa a cui è chiamato, sembra non debba far altro che stringere le cosce e allungarsi sulla sua cavalcatura. Tintoretto rappresenta il suo santo come un operaio al servizio dell'Onnipotente. Il San Giorgio del Tintoretto sembra colto nel vivo di un'azione che gli richiede molta energia, e nell'osservarlo si ha quasi la sensazione che stia sudando

---

<sup>26</sup> G. CRIVELLA, *Partout l'œil explosé. Sartre e i saggi sulle arti figurative*, LEA, Firenze 2019.

a causa dell'enorme sforzo. Il drago dal canto suo non oppone alcuna resistenza se non lo spessore della propria pelle. Per Sartre, il San Giorgio del Tintoretto è come un lavoratore che pianta un chiodo. Sullo sfondo del dipinto compare, in modo austero e a tratti sinistro, una città circondata dalle sue alte mura. Le fortificazioni della città sembrano celare la vita e la paura che si agitano al loro interno. Le alte mura della città nel quadro del Tintoretto rappresentano la codardia dei cittadini al loro interno e l'abbandono della donna al suo triste destino. Sartre, a proposito della descrizione della città fortificata della leggenda, fa un interessante riferimento a Kafka ed in particolare al suo romanzo incompiuto *Il Castello*, nel quale un agrimensore, K., scopre sulla cima di una collina un castello dalle mura sfuggenti rappresentate come nel quadro del Tintoretto. La città con le sue alte mura sembra tratta in un'atmosfera rarefatta. Quello che si coglie imbattendosi in questo dipinto è una rarefazione dell'essere. L'acqua morta e le sue nuvole si perdono una sull'altra. Secondo Sartre, Tintoretto rimane inconsciamente legato alle atmosfere veneziane. Nella laguna infatti, a causa della particolarità del paesaggio, un crepuscolo coi suoi riflessi sembra disintegrare un intero quartiere o nascondere alla vista un'isola. Tutto si perde nei riflessi, in un gioco di luci e ombre.

Il Tintoretto non ama altro: lo dimostra tutta la sua opera. Le lagune dell'aria sopra la sua laguna natale, quei precipitati di azzurro morto che cadono in acqua attraverso il puro spazio, le ama talmente che vuole dipingerle ovunque. Quell'artista non dice una parola sulla sua città, si lamentano i brontoloni. Non una parola? Ma se parla solo di essa! Certo, non delle gondole: non ne troverete nei suoi quadri. Nemmeno il vecchio ponte in legno di Rialto. Ma in qualunque modo la si affronti, Venezia deve darsi tutt'intera o niente affatto. È fatta così, a differenza di Roma o Palermo. Jacopo raccoglie e diluisce la sua città in un cono di traslucidità: egli conserva nella trasparenza l'impenetrabilità variegata dei palazzi<sup>27</sup>.

Secondo Sartre, la luce veneziana è presente in tutti i dipinti del Tintoretto, persino quando il soggetto della tela richiede un'ambientazione interna. Tintoretto ama Venezia, detesta viaggiare e desidera terminare la propria vita lì dove ha sempre vissuto, probabilmente immagina il paradiso come una Venezia traslata con tutte le sue gerarchie. Per Sartre, è

---

<sup>27</sup> J.-P. SARTRE, *Saint Georges et le dragon*, in Id., *Situations IX*, Gallimard, Paris 1976 (tr. it. *San Giorgio e il drago*, in Id., *Tintoretto o il sequestrato di Venezia*, Christian Marinotti, Milano 2005, p. 298).

proprio il risentimento verso una città che ha così tanto amato e presso cui ha avuto così pochi riconoscimenti a portare il pittore a raffigurare il cielo e l'orizzonte di questa Venezia traslata come il luogo a cui più di ogni altro ambire ma attraverso un sentiero pieno di ostacoli. Il percorso verso l'orizzonte, allo stesso modo del turbolento rapporto del pittore con la sua città, è infatti carico di profonde asperità. Tintoretto nel *San Giorgio e il Drago* rappresenta attraverso delle linee rette un orizzonte lontano e impossibile, mentre all'interno della scena tutto si accascia in uno spazio che cede circolarmente su se stesso. La linea curva diventa l'unico modo per andare da un punto a un qualsiasi altro punto della scena, dilatando così inevitabilmente l'istante stesso. Se in Carpaccio lo sguardo verte sulla rigidità della lancia, nella tela del Tintoretto al contrario si perde e ruota attraverso rigonfiamenti e rotondità. Il risultato è un generale prolungamento della durata, in quanto la velocità rappresentata sulla tela è decisamente superiore a quella del tempo dello spettatore.

Nasce qui il tempo barocco, quel tempo pesante che il secolo successivo vorrà ancora rallentare, finendo per morirne. In una parola, Robusti dipinge l'istantaneo, ma un'istantanea curva che per noi equivale ad una durata. [...] Agisce forse quel militare? Uccide, lo riconosco. Ma anche un detrito può uccidere: questione di fortuna. Che cosa fa San Giorgio? Che cosa può fare in quel mondo semisferico al quale è stato assegnato? Pesa. Ma, se sopprimiamo l'asse pratico, la lancia, lo si riduce a pesare più sul cavallo che sul mostro. È solo un'apparenza, senza dubbio; ma essa è ben leggibile, e niente sembra più difficile per un artista che ripulire l'illusorio dalle false illusioni<sup>28</sup>.

Sophie Astier-Vezon, in un suo importante studio dedicato a Sartre e le arti, fa un'interessante analisi sulla rappresentazione del tempo in *Saint Georges et le dragon*. Secondo Astier-Vezon, Tintoretto tenta nella tela di risolvere la contraddizione tra la successione degli eventi e la simultaneità degli oggetti nello spazio, provocando una compressione temporale. Costringe così lo spettatore a decifrare le tele come spartiti musicali, a ricostruire con i propri mezzi la cronologia degli eventi grazie agli indizi che il Tintoretto ha seminato sulla tela, aggiungendo la propria temporalità per interpretarli. Ecco perché la contemplazione di un dipinto è infinita: il Tintoretto introduce effetti speciali che provocano a turno sotto i nostri occhi accelerazioni, frenate o soste frequenti. È con queste «trappole a tempo» che il Tintoretto suggerisce il movimento, proprio

---

<sup>28</sup> Ivi, pp. 305-306.

come farebbe un regista. Se la bellezza risiede nell'essere stesso della materia, allora si tratta di una bellezza esplosiva che esula dal quadro, come attesta la mano quasi amputata della giovane donna che fugge. Per Astier-Vezon in Sartre la bellezza consiste in un'opera di unificazione del multiplo, totalizzazione virtuale, i cui occhi sono il movimento costitutivo<sup>29</sup>. Tintoretto nonostante riduca San Giorgio al suo peso, non gli preclude la possibilità di essere comunque il protagonista della storia narrata. Il pittore, incaricato da una committenza devota di dipingere un'azione, sceglie di non rappresentarla sulla tela, con la sicurezza che quel pio pubblico la vedrà dove effettivamente non è presente. Nell'analisi di Sartre, Tintoretto è un uomo astuto che vuole evitare ad ogni modo un qualsiasi scandalo ma allo stesso tempo non può andare contro i propri principi. Il pittore accetta la commissione e porta sulla tela la leggenda di San Giorgio, ma omette di dipingere l'atto. L'azione non viene rappresentata e di conseguenza l'essere umano mantiene la sua impotenza. Tintoretto per fugare ogni dubbio sulla propria tela, dichiara di ispirarsi al San Giorgio del Carpaccio. Osservando il quadro effettivamente è chiaro che il pittore prenda ispirazione dal predecessore, ma le linee guida del Carpaccio sono portate fino ai loro limiti estremi venendo così del tutto capovolte. Nell'analisi di Sartre, la tela del *San Giorgio e il drago* nasconde un segreto, ovvero proprio questa eclissi dell'azione.

Il soggetto plastico è l'atto. Tutto si organizza attorno ad esso. Che differenza, a seconda che noi vi vediamo una valanga che schiaccia un drago oppure la mossa esperta di un braccio armato! [...] Improvvisamente l'istantanea si schiude e fa intravedere la posa che occultava: c'è un prima e un dopo: disordine, atto e ritorno all'ordine, l'intera successione è data. Sfortunatamente si tratta solo di un suggerimento, più instabile del nostro umore<sup>30</sup>.

Sartre scrive di come osservando il *San Giorgio e il drago* del Tintoretto, si ha la sensazione che l'unità della tela lasci il posto a singole masse che vanno ognuna per la loro strada. Sembra quasi che il pittore voglia scatenare nelle sue tele come dei vortici, ma gli elementi del quadro non saranno solo masse fin quando Tintoretto concederà loro un certo antropomorfismo.

---

<sup>29</sup> S. ASTIER-VEZON, *Sartre et la peinture: Sartre préférerait-il les mots aux images?*, Sens public, Montréal 2009.

<sup>30</sup> J.-P. SARTRE, *Saint Georges et le dragon*, in Id., *Situations IX*, Gallimard, Paris 1976 (tr. it. *San Giorgio e il drago*, in Id., *Tintoretto o il sequestrato di Venezia*, Christian Marinotti. Milano 2005, p. 315).

simo. A guardare bene il personaggio di San Giorgio, si ha la netta sensazione che schiacciandosi sulla propria cavalcatura, il santo sia quasi soggetto a quella potenza non riuscendo più a controllarla. I contorni del fiume e le piante amplificano la corsa. Nell'analisi di Sartre, gli uomini in Tintoretto sono solo delle marionette proiettate in diverse situazioni ma comunque soggette alle leggi della fisica, a causa delle quali si schiantano, si ribaltano, perdono la vita per poi ascendere al cielo. Dello scontro tra San Giorgio e il drago, ci viene illustrata la collisione tra i due come se entrambi fossero soggetti a delle correnti che gli imprimono un certo tempo di movimento. Il santo non agisce perché non sceglie nulla, ma come una nave legata al capriccio delle correnti, allo stesso modo egli si ritrova in quella posizione. La decisione di San Giorgio è stata semmai quella di intervenire, ma questa è anteriore alla scena che ci viene mostrata. San Giorgio è un uomo virtuoso quando sceglie di imbarcarsi nell'impresa di sconfiggere il drago, ma nel momento stesso in cui si lancia in tale avventura non importa più che lui sia un uomo o piuttosto un macigno caduto dall'alto. Gli unici soggetti della storia sono quindi Dio o il caso. Sartre, a conclusione della sua analisi, dichiara che il suo intento è stato quello di mostrare come l'intero quadro di *San Giorgio e il drago* sia in realtà un "imbroglio premeditato". Tintoretto viene incaricato di dipingere un atto, non volendolo dipingere e allo stesso tempo dovendo accontentare i committenti, finge di cedere del tutto alle pressioni del pubblico ma cela un segreto all'interno della tela. Il segreto, come abbiamo visto, è che il pittore veneziano tiene fede a se stesso fingendo di rappresentare un atto ma in realtà non rappresentandolo. Tintoretto volta le spalle a Carpaccio e all'aristocrazia rimanendo nel profondo un uomo del popolo e sprofondando così nel materialismo più assoluto. Nelle mani del pittore l'essere umano diventa un pezzetto di limo modellato dalla forza di Dio.

Per Robusti, all'inizio è la massa. Ma dobbiamo spingerci più lontano, conoscere la pesantezza attraverso le sue cause: essa ha per prima messo in questione l'atto e noi abbiamo trovato, dietro ad essa, le linee del tempo oggettivo: studiamole a loro volta, ci faranno scoprire l'unità vertiginosa di questa violenza: lo spazio. Forse, allora, potremo rifare il percorso in senso inverso, vedere l'artista che stropiccia il limo e vedere l'uomo Robusti nascere dalle increspature dell'argilla. Ma non dovremo saltare nessuna tappa, altrimenti rischieremo di non comprendere l'umanesimo e la Fede materialisti del Tintoretto<sup>31</sup>.

---

<sup>31</sup> Ivi, p. 322.

## 5. Conclusioni

Con il *Saint Georges et le dragon*, hanno fine gli studi di Sartre sul Tintoretto. In effetti, come si accennava, il testo è l'ultimo tra quelli che Sartre dedica al pittore veneziano, anche se siamo a conoscenza che i propositi del filosofo erano quelli di completare tali studi con un ultimo testo che sarebbe stato dedicato al tema dello spazio. A confermare tali propositi è proprio lo stesso Sartre in un'intervista rilasciata a Michel Sicard nel 1978, in seguito pubblicata sotto il titolo di *Penser l'art*<sup>32</sup>. Attraverso le analisi sin qui condotte si è voluto evidenziare l'importanza di questi testi dedicati all'arte e al visivo. Analizzando attentamente i saggi sartriani sul Tintoretto, e tra di essi i meno conosciuti, si è cercato di mettere in evidenza come questi ultimi siano a torto ritenuti minori. Si è infatti mostrato come siano scritti ricchi di riflessioni originali ed estremamente importanti per la ricostruzione e lo studio di quella che possiamo definire un'estetica sartriana. Per una comprensione più vasta del complesso rapporto di Sartre con il mondo dell'arte e per una conoscenza più profonda dell'intero pensiero sartriano, tornare ai testi che Sartre ha dedicato al pittore veneziano diventa dunque di estremo interesse.

---

<sup>32</sup> M. SICARD, Penser l'art, in «Obliques», *Sartre et les arts*, 24-25, Éditions Borderie, Nyons 1981.



Ariane Loraschi

*Spectacles du «sacré» chez Claudel, Sartre, Pasolini, Fo.  
Révélations, incarnations, subversion?*

TITLE: *Representations of the 'sacred' in Claudel, Sartre, Pasolini, Fo  
Revelations, incarnations, subversion?*

ABSTRACT: The thesis aims at examining what has been called 'sacred' by the authors studied, by looking at the way it has been expressed in theatre by Claudel with *Le Soulier de satin* (1929), by Sartre, with *Bariona, ou le jeu de la douleur et de l'espoir* (1940) and with *Les Mouches* (1943), by Fo with *Mistero buffo* (1969), and in cinema by Pasolini, with *La ricotta* (1963), *Il Vangelo secondo Matteo* (1964), and *Teorema* (1968). The semantic hesitation surrounding the word "sacred", as well as the apparent dissonance of the corpus, induce a zone of fertile conceptual indeterminacy and concentrate the reflection on three main lines: the study of the richness of the symbolic language of the sacred, its mode of embodiment in shows, and their anchorage in History. The polyphony of the authors' voices, and the focal points that nevertheless emerge, will reveal the fragility of a thought articulated around a paradigmatic opposition. Hence the challenge of this work: to recall the importance of nuance and symbol.

KEYWORDS: Sacred; Polyphony; Science; Marxism; Eschatology

«Sartre dit: l'Enfer, c'est les autres. Et moi je dis: Notre Paradis, c'est le prochain, puisque c'est lui qui tient pour nous les clés du Paradis<sup>1</sup>». La nette division qu'exprime Paul Claudel (1868-1955) par l'opposition qu'il établit entre «l'Enfer» et «le Paradis», «les autres» et «le prochain», laisse deviner chez le poète un raisonnement fonctionnant en termes d'oppositions paradigmatisques, renvoyant par ailleurs à un salut envisagé par l'action morale et dans le fait d'aimer à l'image de l'amour de Dieu. Bien loin en somme de la liberté absolue de l'Homme développée chez Jean-Paul Sartre (1905-1980). Si l'absence d'ouvrages du philosophe dans la bibliothèque de Claudel laisse conjecturer que celui-ci ne le lisait pas dans

<sup>1</sup> P. CLAUDEL, *Journal*, tome II, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1969, p. 816.

le texte, la lecture de *Saint Genet, comédien et martyr*<sup>2</sup> (1952) donne en revanche à comprendre que Sartre avait lu le poète. L'ouvrage qui évoque implicitement Saint Genest, comédien païen touché par la Grâce au III<sup>e</sup> siècle lors d'un spectacle, converti sous Dioclétien, mort en martyr et patron du théâtre, procède en effet à ce qu'André Espiau De La Maëstre nomme un «renversement éthique spectaculaire: "canonisation" de Genet et par contraste "satanisations" de Claudel<sup>3</sup>».

Une dizaine d'années plus tard, Sartre évoque avec Pier Paolo Pasolini (1922-1975) son rapport au Christ. Ses propos sont retranscrits dans *Cristo e il marxismo*<sup>4</sup>, un article paru en 1964 dans *L'Unità*, à la suite de la présentation d'*Il Vangelo secondo Matteo*<sup>5</sup> à Paris. Maria Antonietta Macciocchi y relate la rencontre ayant eu lieu entre Sartre et Pasolini et révèle une convergence d'idées entre les deux intellectuels. Celle-ci est centralisée autour de la figure d'un Christ révolutionnaire, et se révèle être à rebours de la position d'une grande partie des intellectuels de gauche français, scandalisés qu'un marxiste ait pu réaliser un film sur le Christ. Au-delà de cette convergence, une divergence demeure: bien que tous deux incroyants, Pasolini et Sartre semblent partager des positions différentes vis-à-vis du religieux, l'un se disant clairement athée, là où l'autre revendique un esprit religieux. Dans la Péninsule, Pasolini et Dario Fo (1926-2016), compatriotes, contemporains, de gauche et non catholiques, ne se sont cependant jamais fréquentés et encore moins retrouvés sur le terrain idéologique. Il y eut même confrontation lorsqu'il s'est agi d'exprimer leurs divergences esthétiques et idéologiques. Pour autant, tous deux se réclament héritiers d'Antonio Gramsci (1891-1937), théoricien du concept d'«hégémonie culturelle»<sup>6</sup>, cofondateur de la revue de culture socialiste *L'ordine nuovo*, et fondateur du PCI.

Les œuvres des quatre auteurs reflètent quant à elles la pluralité et la diversité dans la mise en scène du sacré. *Le Soulier de satin*<sup>7</sup> (1929) de

<sup>2</sup> J.-P. SARTRE, *Saint Genet, Comédien et Martyr*, Gallimard, Paris 1952.

<sup>3</sup> A. ESPIAU DE LA MAËSTRE "Claudel et Sartre", in «Bulletin de La Société Paul Claudel», n. 94, 1984, pp. 23-29, <http://www.jstor.org/stable/45085810>.

<sup>4</sup> M.A. MACCIOCCHI, «Cristo e il marxismo», *L'Unità*, 22 décembre 1964; <https://www.cittapasolini.com/post/sartre-pasolini-parigi>.

<sup>5</sup> P.P. PASOLINI, réal., *L'Évangile selon Saint Matthieu*, [DVD], Carlotta films, 2003, 137mn. Réalisé par Pasolini en 1964; la traduction française rajoute l'épithète, transformant le titre en *L'Évangile selon Saint Matthieu*.

<sup>6</sup> A. GRAMSCI, *Cahiers de prison*, avant-propos, notice et notes de Robert Paris, traduction de "Quaderni del carcere", traducteur non mentionné, Éditions Gallimard, Paris 1978.

<sup>7</sup> P. CLAUDEL, *Le Soulier de satin*, version pour la scène, in Théâtre II, Gallimard,

Claudel voit en effet la réconciliation de Rodrigue avec Dieu en Christ par l'intermédiaire de Prouhèze, la femme aimée, *Bariona ou le jeu de la douleur et de l'espoir*<sup>8</sup> (1940) de Sartre, met en scène le sacré à travers un Mystère de Noël, tandis que *Les Mouches*<sup>9</sup> (1943) le reflète en puisant dans le mythe antique des Atrides. Dans la Péninsule, le prix Nobel de littérature, soucieux d'éduquer les classes subalternes à ce qui serait leur propre culture, révèle avec *Mistero buffo*<sup>10</sup> (1969) des épisodes de la vie du Christ à travers des apocryphes et sous l'angle du burlesque, alors que Pasolini, censuré et condamné pour «outrage à la religion d'État» avec *La ricotta*<sup>11</sup> (1963), puis couronné par le prix de l'OCIC avec *Il Vangelo secondo Matteo* (1964), et à Venise avec *Teorema*<sup>12</sup> (1968), filme tantôt un tournage aussi joyeux que tragique de la Passion du Christ, tantôt met en scène l'Évangile de Matthieu dans un respect absolu du texte; en dehors de toute visualité catholique, *Teorema* exprime quant à lui, par la parabole une forme de transcendance.

Si le théâtre de Sartre met au cœur de son dispositif l'homme en situation<sup>13</sup>, les personnages de Claudel, véritables marionnettes dans la main de Dieu, sont incarnés à la Comédie-Française par le biais de la magnificence d'un théâtre «total», à rebours de Fo qui pratique, lui, un théâtre «minimal» en jouant *Mistero buffo* sans décors ni costumes dans des lieux alternatifs, devant un parterre d'ouvriers liés à l'ARCI. Bien qu'auteur de pièces de théâtre, Pasolini ne s'inscrit pas dans la conception du nouveau théâtre telle que Fo la conçoit<sup>14</sup> et oppose par ailleurs au théâtre de geste<sup>15</sup>

---

Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1996.

<sup>8</sup> J.-P. SARTRE, *Bariona, ou le jeu de la douleur et de l'espoir*, in Théâtre complet, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2005, pp. 1115-1179, Mystère de Noël écrit, mis en scène et joué par Sartre durant l'hiver 1940 alors qu'il était en captivité au Stalag XII D de Trèves.

<sup>9</sup> J.-P. SARTRE, *Les Mouches*, in Théâtre complet, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 2005, pp. 3-70.

<sup>10</sup> D. FO, *Le commedia di Dario Fo, V, Mistero buffo. Ci ragiono e canto*, Einaudi, Torino 1977; [Pour la version française], Dario Fo, *Mystère Bouffe*, Paris, Dramaturgie, 1984].

<sup>11</sup> R. ROSELLINI, J.-L. GODARD, P.P. PASOLINI, U. GREGORETTI, [DVD], M6 Vidéo, 2011, 35 mn. En 1963, *La ricotta* sort dans le cadre du film collectif *RoGoPaG*, un film à sketches qui propose la vision de quatre cinéastes: Rossellini, Godard, Pasolini et Gregoretti (d'où le titre, acronyme des noms des quatre réalisateurs) sur la manière dont le monde moderne conditionne l'homme. Dès sa sortie, le moyen-métrage de Pasolini est mis sous séquestre pour "offense à la religion d'État".

<sup>12</sup> P.P. PASOLINI, réal. *Théorème*, [DVD], Galeshka Moravioff, 1999, 94 mn.

<sup>13</sup> J.-P. SARTRE, *Un théâtre de situations*, Gallimard, Paris 1973.

<sup>14</sup> F. BONO, *Dossier Ivrea 1967*: <http://www.ateatro.org/mostranew.asp?num=108&ord=11>.

<sup>15</sup> D. FO, *Manuale minimo dell'attore*, Torino, Einaudi, 2009 (nuova edizione), p. 50:

le théâtre de parole<sup>16</sup>; c'est dans le cinéma qu'il trouve son moyen de pré-dilection pour mettre en scène le sacré. Si l'on est tenté de rapprocher Sartre, Pasolini et Fo sous un angle politique du fait de leur penchant à gauche, considérer les auteurs du corpus sous le prisme de connivences ou de la confrontation n'est pas acceptable: opposer le consul conservateur à trois auteurs envisagés comme communistes serait en effet réduire Claudel à son image publique, et rapprocher de façon trop brutale Sartre, Pasolini et Fo sous l'angle d'une communauté de pensée de surface: Pasolini et Fo sont bien éloignés sur la façon de penser leur rapport à Gramsci, tandis que Sartre privilégie l'individu à la masse, prenant ainsi des distances avec le concept globalisant de classe. Sur le plan religieux, il existe peu de liens entre l'auteur du *Soulier de satin* qui a toujours exprimé son profond attachement à la religion catholique, le père de l'existentialisme athée à l'origine d'une pensée philosophique<sup>17</sup> qui, excluant Dieu, articule l'individu autour de la possibilité de sa propre détermination, Pasolini déclaré laïc et non croyant tout en évoquant un esprit religieux<sup>18</sup>, et Fo, connu pour ses engagements libertaires, et ouvertement athée.

Toutefois, malgré leurs divergences, Claudel, Sartre, Pasolini et Fo demeurent réunis autour d'un point: tous ont eu en commun le désir de faire spectacle du sacré, de le donner à voir, de le nommer, de le mettre en scène, de le représenter, et de le présenter au regard d'un public. Toutes ces œuvres, comme autant de reflets de croyances et de mythologies, constituent ainsi des supports propices à couvrir un large pan de la réalité spirituelle et ouvrent à de nombreux questionnements. Concernant l'expression du «sacré» tout d'abord: comment se décline-t-elle? Concernant les raisons de ces mises en scène ensuite: pourquoi incarner par le spectacle ce qui relève de l'intangible et de l'innommable? La question centrale interrogeant qu'a-t-on à entendre de ce dialogue avec l'indicible et à voir de la mise en scène de ce qui, par essence, reste impénétrable au regard? Le mouvement

---

«Muovere gli arti e il tronco, con sapienza ed eleganza non affettata, dovrebbe essere il momento iniziale, preparatorio del teatrante. L'apprendistato della tecnica motoria del respiro, fino all'agire in acrobazia, dovrebbe essere la chiave di volta del nostro mestiere prima ancora di imparare a impostare la voce».

<sup>16</sup> P.P. PASOLINI, *Manifeste pour un nouveau théâtre – Manifesto per un nuovo teatro*, trad. Marie Fabre, Ypsilon, Paris 2019.

<sup>17</sup> J.-P. SARTRE, *L'être et le néant*, op cit; *L'existentialisme est un humanisme*, Éditions Nagel, Paris 1946.

<sup>18</sup> «Mi considero laico e non credente [...]. La mia religione è di un genere piuttosto atipico: non si conforma a nessun modello», in «Pasolini su Pasolini», *Saggi sulla politica e sulla società*, Mondadori, VII edizione I Meridiani, Milano 2016, p. 1287.

général de la thèse ayant inspiré la présente analyse consiste dans le fait de chercher à saisir la nature de l'élan ayant amené Claudel, Sartre, Pasolini et Fo à mettre leur expression du sacré à l'épreuve du regard de l'autre. Pour ce faire, l'étude de la richesse du langage symbolique du sacré sera analysée, ainsi que son mode d'incarnation dans les spectacles, et leur ancrage dans l'Histoire. Ce parti pris conduit à interroger la mise en scène d'un indéfinissable qui pourtant qualifie, l'expression d'un principe à la fois reconnu comme tel, tout en incarnant, sous sa forme adjectivale, l'expression d'un regard subjectif qui n'engage que celui qui le porte, reflet d'un imaginaire tourné vers la transcendance, mais également processus subjectif permettant d'ériger en absolu une personne, un nom ou une valeur.

## I. Révélations du sacré

### 1. *Manifestation du sacré, entre immanence et transcendance*

Articulé dans une perspective métaphysique, le premier axe de réflexion est consacré à la révélation du sacré telle que les auteurs étudiés la manifestent, au regard des déclinaisons dont il fait l'objet chez chacun, des références auxquelles il renvoie, et des métamorphoses auxquelles il se prête. Les œuvres de Claudel, Sartre, Pasolini et Fo se manifestent par un lien constant entre la présence de Dieu dans l'intériorité de la conscience humaine, et, *a contrario*, l'indépendance de Dieu par rapport au monde créé, inscrivant le sacré comme une valeur de l'au-delà inscrite dans l'ici-bas. D'une part, les œuvres étudiées sont toutes traversées par l'existence d'une divinité visible sous des traits humains et agissant dans une perspective de salut chrétien, qu'il s'agisse du Christ ou d'un médiateur de Dieu investi par la grâce divine, et entretiennent un rapport constant avec l'histoire sainte, que celle-ci soit lue au regard du canon, ou réécrite à partir d'apocryphes, présentés comme le reflet de la tradition populaire par Fo. D'autre part, le sacré est également révélé par la célébration d'une surnature à travers trois éléments en particulier: la mise en scène d'une réalité hiérophanique chez Pasolini qui pose le réel comme transcendant, la construction d'un univers spatio-temporel mystérieux, et l'insertion d'éléments de paganisme, (paradoxalement) présents dans l'œuvre de Claudel. Si chaque auteur a exprimé le sacré en donnant à lire des éléments de théologie chrétienne et en marquant leur histoire du sceau du mythe, tous ont ainsi entouré leur récit d'éléments irrationnels, distillant dans la

réalité physique spatio-temporelle une forme de désordre échappant au réel. Toutefois, malgré les incohérences narratives et des éléments surnaturels donnant au récit un caractère irrationnel, une forme de cohérence interne semble traverser les œuvres des auteurs. Anachronismes, éléments cosmiques et personnages surnaturels se révèlent être indispensables à un univers parfaitement articulé. En effet, les manifestations du «sacré», si diverses soient-elles chez Claudel, Sartre, Pasolini et Fo, sont toujours supports à l'expression d'êtres nécessaires pour ériger des valeurs en Absolu. Ainsi Claudel sacralise-t-il la femme absente, et avec elle le désir, alors que Sartre sacralise l'humanité et la liberté; chez Pasolini, le sacré sera support à l'expression d'une idéologie d'inspiration marxiste, le poète italien opposant le monde paysan au monde bourgeois. Enfin, par le biais de l'histoire sainte, Fo sacralise la figure d'un Christ venu sur terre pour redonner la dignité aux plus faibles et contrebalancer le rapport dominé-dominateur<sup>19</sup>.

## 2. *Métamorphoses du sacré*

Polysémique, polyphonique et polymorphe au regard des multiples déclinaisons auxquelles il se prête selon chaque auteur, le sacré prend également différentes formes du fait de la subjectivité de l'émetteur. Les métamorphoses occasionnées par celle-ci sont articulées autour de trois axes: le concept de liberté, l'expression du sacré comme reflet de discordances existentielles de Claudel, et les transgressions figuratives dont le Christ est l'objet chez Sartre, Pasolini et Fo.

L'analyse de ce mouvement articulant le sacré au concept de liberté permet d'en révéler ses différentes déclinaisons, bien au-delà d'un paradigme opposant frontalement prédestination à contingence. Si les personnages de Claudel semblent être des marionnettes dans les mains de Dieu, étudier l'expression de la liberté à travers le sacré en l'articulant uniquement autour du rapport libre arbitre/prédestination est en effet réducteur, tout comme l'est le fait d'étudier le concept de liberté dans *Les Mouches* ou *Bariona, ou le jeu de la douleur et de l'espoir* en le développant uniquement autour des notions de contingence et de fatalité. Les personnages claudéliens cherchent en effet un salut libérateur quand bien même ils demeurent aliénés à Dieu, alors que Sartre affirme la toute-puissance de l'humain sur

<sup>19</sup> Le prologue à *Mistero buffo* est à ce titre éloquent: dans les histoires populaires, le Christ serait aimé car il est celui qui «vient sur la terre pour tenter de rendre aux hommes [...] la dignité», in *Mystère bouffe*, op. cit., p. 50.

le divin pour l'Homme acceptant d'être maître de ses choix et non asservi à la recherche d'un bien considéré comme tel par une instance supérieure. Chez Pasolini, le sacré est en revanche libérateur en tant qu'il résiste à la disparition du spirituel dans une société industrielle gagnée par une rationalité elle-même aliénante car liée au matériel. Enfin, chez Fo, la recherche de salut apparaît comme un puissant vecteur d'aliénation sociale.

La liberté n'est cependant pas la seule notion articulée sous le prisme du «sacré»; chez Claudel, le sacré devient un élément structurant son récit autobiographique, lui-même directement lié à l'écriture du *Soulier de satin*. En 1922, Claudel écrit à Rosalie Vetch qu'il travaille «à son drame espagnol (toi et moi) qui s'appelle *Le Soulier de satin*<sup>20</sup>». En établissant un lien évident entre la liaison avec sa maîtresse et son drame espagnol, Claudel révèle qu'il transcende mystiquement sa liaison adultérine, sacralisant un amour coupable, et liant sans ambiguïté sa vie amoureuse, son œuvre, sa foi. Au désespoir de profaner les liens sacrés du mariage, conscient qu'il «offense Dieu<sup>21</sup>», la sublimation apparaît alors comme le point aussi nécessaire que décisif de sa nouvelle création. Claudel développera la thématique de la femme inaccessible, mettant en scène Prouhèze, double de Rosalie, interdite autant qu'indispensable.

La dernière métamorphose au sein de laquelle le sacré se révèle est une figure bien plus universelle, pourtant sujette à de multiples défigurations: le Christ. Personnage divin par son humanité sans pour autant être le fils de Dieu, admiré car intransigeant et radical chez Pasolini<sup>22</sup>, c'est au contraire la vision d'un être providentiel qui est pointée puis rejetée chez Sartre, en témoigne l'emploi du terme «Messie» à des fins péjoratives<sup>23</sup>; en revanche, c'est bien le «Christ» dans sa condition humaine que Bariona sauvera. Chez Fo enfin, la multiplicité des façons de nommer Jésus reflète très nettement le rapport du dramaturge à l'Église catholique: de la même façon, on l'a vu, que Fo lutte contre une lecture littérale de la Bible et met en garde le spectateur contre une interprétation univoque de l'histoire sainte, il invite à envisager la figure du Christ sous de multiples facettes, concourant ainsi

<sup>20</sup> P. CLAUDEL, *Lettres à Ysé* (texte établi, présenté et annoté par Gérald Antoine), Gallimard, Paris 2017, p. 210.

<sup>21</sup> Ivi, pp. 155-156.

<sup>22</sup> On renverra à la lettre à Alfredo Bini datée du 12 mai 1963, in *Correspondance générale*, Gallimard, texte établi et annoté par Nico Naldini, lettres choisies et traduites par R. de Ceccatty, Paris 1991, p. 263.

<sup>23</sup> Ainsi Bariona indiquera-t-il que «le Messie n'est pas venu» [Ba 1150] ou accolera-t-il l'adjectif possessif «votre» pour parler du Messie comme étant «un vendu» [Ba 1159]. En usant ainsi du terme «Messie», Sartre met à distance la figure du sauveur.

à le détacher de toute autorité religieuse et de toute tradition apostolique. Qu'il s'agisse de rappeler la radicalité et la soif de justice sociale auxquelles le discours évangélique peut renvoyer lorsqu'il est actualisé chez Pasolini ou Fo, ou d'exprimer la nécessité de s'affranchir de l'objectivation forcément aliénante du regard de l'Autre chez Sartre, la figure du Christ permet également à chaque auteur d'inscrire sa propre posture idéologique ou philosophique. Pasolini ira encore plus loin dans sa façon d'investir la figure du Christ, sa filmographie révélant que le Christ est incarné dans le corps du sous-proléttaire. Ainsi Pasolini procède-t-il à une divinisation de cette classe sociale, pas encore gagnée par l'hédonisme, mais néanmoins déjà sacrifiée sur l'autel du rituel de la consommation de masse.

### 3. *Sacré et réversibilité des valeurs admises*

À rebours du mysticisme ou d'un imaginaire religieux, le sacré apparaît également comme la valorisation en absolu de valeurs profanes, révélant que «sacré» et «profane» ne s'actualisent pas uniquement dans une logique oppositionnelle mais se déclinent avec nuance. Ainsi, est-ce un être de chair et de sang qui est vecteur d'épiphanie dans la famille élargie de *Teorema*; c'est par ailleurs le sous-prolétariat romain à qui est conférée une vocation messianique dans la poétique des premiers films de Pasolini<sup>24</sup>, alors que c'est la relation adultérine avec la maîtresse aimée qui est sacrée chez Claudel. Tandis que Fo semble profaner les saintes écritures, la figure du Christ n'est, elle, jamais tournée en dérision; de la même façon, si le dramaturge italien porte un regard subversif sur l'histoire de la chrétienté, ce serait pour mieux révéler aux classes subalternes leur histoire populaire. Pasolini désincarne quant à lui la parole évangélique et fait du Christ un «alibi narratif<sup>25</sup>» dans *Il Vangelo secondo Matteo*; pour ce faire, il décontextualise le texte saint, et a recours à la subjective indirecte libre. Par la «conscience caméra<sup>26</sup>», Pasolini projette dans le regard du Christ son propre regard, incarnant ainsi sa propre posture idéologique.

Se révèle ainsi le caractère amphibologique du «sacré». Indépendamment de l'impasse sémantique à laquelle il confronte, il appert qu'à dessein chez Sartre, Pasolini ou Fo, de façon plus implicite chez Claudel, chacun manie l'équivoque en le mettant en scène, faisant du sacré un élément propice

<sup>24</sup> *Accattone* (1961), *Mamma Roma* (1962) et dans une moindre mesure *La ricotta* (1963).

<sup>25</sup> P.P. PASOLINI, *L'Expérience hérétique*, Payot, Paris 1976, p. 155.

<sup>26</sup> G. DELEUZE, *Cinéma/image-mouvement*, Université Paris 8, cours du 12 janvier 1982.

au renversement des valeurs reconnues comme étant sacrées. Tantôt articulé autour d'une théologie du salut, tantôt reflet de la célébration d'une surnature, dans un monde au sein duquel l'irrationnel est parfois vecteur de sens, le sacré se décline chez chaque auteur indépendamment de son rapport à la religion, à l'image de Claudel ne l'inscrivant pas uniquement dans l'imaginaire chrétien. En se déclinant autour de la notion de liberté, et du rapport à l'être aimé à l'instar du poète français, ou en reflétant une posture idéologique comme c'est le cas chez Pasolini, Sartre et Fo, le sacré reflète également la subjectivité de chacun. Enfin, à en croire les distorsions auxquelles il se prête, la perméabilité de la frontière entre «sacré» et «profane», il semble également échapper à un monde clivant et déjouer le paradigme, son sens ne s'actualisant en effet nullement par l'opposition avec son contraire, le mot «profane».

## II. Incarnation du “sacré” dans le spectacle

La seconde partie de l'analyse interroge la façon dont l'invisible a pu être rendu observable. Sont ainsi questionnés la valeur symbolique de la représentation et l'acte de création en lui-même, dans le but de révéler, à travers la puissance du sujet créateur, l'origine et les enjeux des créations, ceci pour tenter d'en saisir toutes les facettes et avec elles, les multiples articulations du sacré.

### 1. *Représenter l'invisible*

En rendant présent ce qui échappe au visuel, «représenter l'invisible» pose en soi la question de l'esprit et du symbole, seuls intermédiaires capables de rendre perceptible un élément ne correspondant pas à une réalité sensible. C'est ainsi par une analogie, réelle ou supposée, que s'exprime l'abstraction, elle, bien réelle. C'est donc ce rapport de ressemblance qui est étudié, au regard des choix par Claudel, Sartre, Pasolini et Fo des sources qui les ont inspirés pour mettre en scène «le sacré», du caractère parabolique qu'ils confèrent à leurs spectacles, et de la portée de leurs choix esthétiques, ceux-ci apparaissant comme autant de signifiants propices à refléter le «sacré».

Avec *Bariona, ou le jeu de la douleur et de l'espoir*, *Mistero buffo* et *Il Vangelo secondo Matteo*, Sartre, Fo et Pasolini s'inspirent tous trois ouvertement de sujets bibliques, évangéliques, agiographiques ou mythologiques qu'ils réin-

terprètent. Or, Mystères, Évangiles ou Apocryphes sont autant de sources qui laissent se refléter la pensée politique ou philosophique des auteurs. Le Mystère permet en effet à Fo de renouer avec le Moyen Âge et de restaurer, dans une perspective gramscienne, la culture des classes subalternes, tandis que Sartre vise à créer l'union entre croyants et non croyants et à redonner espoir alors que ceux-ci sont retenus captifs le soir de Noël. La parole évangélique, quant à elle, permet à Pasolini de réactualiser les valeurs de partage et de communion présentes dans le communisme, alors que *Les Mouches* donne à Sartre la possibilité d'inscrire une nouvelle vision de la tragédie fondée sur la liberté existentielle: le destin de l'Homme est la liberté, aucune référence transcendantale autre que la sienne ne peut venir la guider.

Au-delà du choix des sources, l'expression de l'invisible est révélée par la valeur parabolique des représentations. En rendant l'abstrait présent à la conscience, le théâtre apparaît ici comme *mimèsis* d'une vérité du monde, spirituelle ou transcendante. Qu'il s'agisse de théâtre dans le théâtre chez Claudel, ou de théâtre sur le théâtre chez Fo, tous deux ont introduit une illusion secondaire permettant de réfléchir un monde se situant en dehors de l'espace représenté, et invitant à découvrir, à l'instar de deux miroirs qui se superposent, ce qui est invisible au premier abord. Par les intertextes aux Mystères et à *l'auto sacramental*, Claudel révèle la visée religieuse de son théâtre; les processus théâtraux mis en place, révélant un monde onirique et créant un espace d'indécision entre la scène et la fiction, autrement dit entre l'illusion et la réalité, questionnant le visible et l'invisible, contribuent à faire se refléter le sacré.

Dans la Péninsule, avant d'être un exercice littéraire, *Mistero buffo* est une véritable performance spectaculaire et spéculaire. La distance prise avec les textes médiévaux permet de mieux les rapprocher de la réalité contemporaine par un effet de réverbération où passé et présent se reflètent. Sur grand écran, par sa façon de filmer en caméra subjective, par sa capacité à mettre le spectateur en état de fascination, Pasolini révèle quant à lui la nature divine du Christ dans *Il Vangelo secondo Matteo*, traduisant ainsi le message évangélique, non pas seulement par ses paroles, mais, plus profondément, en transmettant au spectateur l'humanité perçue au cœur même de l'Être du Christ. Par ailleurs, la technique cinématographique employée pour *La ricotta* permet à Pasolini de semer l'ambiguïté en brouillant les frontières entre blasphème et sacralisation. Film métacinématographique par excellence, *La ricotta* produit en effet la confusion entre la diégèse et l'univers extra diégétique, tout en offrant trois niveaux de réception, comme autant de paraboles: la Passion du Christ dans le film d'Orson Welles, celle de Stracci, métaphore du sous-proléttaire mort sur l'autel du

capitalisme, et celle du figurant exploité par l'industrie cinématographique des années 1960. Concernant Sartre, si son propos n'a aucune visée catéchétique, son langage n'en est pas moins religieux, le philosophe employant en effet la parabole pour retranscrire l'abstraction de son discours: à travers le héros tragique qu'est Oreste en proie au choix qui le déterminera, c'est en effet l'homme dans sa condition d'être libre que Sartre représente.

Au-delà des procédés théâtraux et filmiques, au regard d'une *aisthētikos* comprise comme participation de l'homme à l'expression du beau, il apparaît que Pasolini et Claudel expriment le sacré à travers une conception de l'expression artistique analogue: outre la manifestation d'une forme de beauté transcendante, les deux poètes déchiffrent et transcrivent par l'art le sens d'un univers dont Claudel affirme que «tout ce qui est est symbole<sup>27</sup>», là où Pasolini évoque une «*semiologia generale della realtà*<sup>28</sup>». En considérant l'art comme voie d'accès à la manifestation d'une transcendance inaccessible aux sens traduisant l'incarnation d'un ordre divin dans le réel, Pasolini et Claudel s'inscrivent dans une conception hégélienne d'un art entendu comme un sensible spiritualisé, et d'une beauté reflet de l'idée dans la matière. L'accès à cette spiritualité est permis par le rapport au monde analogique des deux poètes, percevant celui-ci comme un signifiant dont le déchiffrage permet de révéler la transcendance. À rebours du théâtre total cher à Claudel, Fo opte dans ses spectacles<sup>29</sup> pour une esthétique minimale. Paradoxalement, c'est une pensée religieuse qui éclaire implicitement son spectacle: les sujets développés – recherche d'une dignité pour tous et d'une justice sociale – reflètent en effet les prédications patristiques, la littérature théologique et l'exégèse médiévale sanctionnant le profit et la volonté d'acquérir des biens terrestres; en outre, l'esthétique scénique, en renvoyant très clairement à la pensée franciscaine, s'avère être un élément religieux essentiel et indéniable du processus de sémiotisation de *Mistero buffo*.

Qu'il s'agisse d'être en capacité de percevoir l'essence de la beauté, préalable indispensable pour pouvoir ensuite la communiquer, de conférer au langage poétique une valeur épiphanique, et plus largement, d'insuffler au spectacle un souffle religieux, Claudel, Sartre, Pasolini et Fo font

<sup>27</sup> P. CLAUDEL, *CŒuvres en prose*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1965, p. 113.

<sup>28</sup> *Pasolini rilegge Pasolini.. Intervista con Giuseppe Cardillo* (a cura di Fontanella, Luigi. Milano, Archinto, 2005, p. 51, «Cioè ognuno di noi possiede inconsciamente un codice della realtà, attraverso cui riconosce la realtà. Questo codice forse non è stato scritto ancora; questo codice scritto attraverso cui ognuno di noi riconosce la realtà sarebbe, per un professore di semiologia, una semiologia generale della realtà».

<sup>29</sup> Le propos de l'étude porte sur la version de *Mistero buffo* telle qu'elle a été réalisée avec *Nuova scena*.

chacun transparaître le transcendant au-delà de la simple manifestation du sacré, ceci en employant les possibles offerts par la mise en scène. Reste à analyser le spectacle du sacré au regard du cœur même de son essence: dans l'acte de création.

## 2. *Créer*

Dans une fin de siècle éclairée par le positivisme mais désenchantée et en perte de repères, que Dieu brille dans le processus de création par sa présence ou par son absence, penser l'implication du rapport à une force transcendante dans la création artistique s'avère indispensable. Que la source créatrice soit le fruit d'une intuition, guidée par l'inspiration, par la foi en un idéal, ou une recherche de sens existentielle, Claudel, Sartre, Pasolini et Fo rayonnent d'ailleurs d'une valeur auratique. Les deux poètes évoquent pour leur part un mouvement irrationnel et merveilleux qui les anime; contre toute attente, Fo dit posséder un don des dieux<sup>30</sup> qui serait l'ironie et le sens du ridicule, tandis que Sartre se laisse aller à quelques penchants spirituels au Stalag XII D. Claudel et Sartre se présentent en effet comme les instruments d'une force qui les anime, à la différence près que, si l'un et l'autre révèlent «l'invisible», le souffle qui transporte Pasolini ne procède pas d'une verticalité entre un au-delà et un ici-bas comme c'est le cas pour l'auteur du *Soulier de satin*, mais se manifeste plutôt dans l'horizontalité de l'immanence: ce que Pasolini révèle, c'est bien un sacré ayant son principe en lui-même. Le poète italien évoque néanmoins une cause supérieure dans son dynamisme créatif puisqu'il explique la présence en son être d'une force irrationnelle. Si celle-ci n'est pas hypostasiée dans un Dieu qui serait métaphore d'un référent absolu, lorsqu'il raconte<sup>31</sup> comment lui est venue l'idée – le besoin presque – de réaliser *Il Vangelo secondo Matteo*, Pasolini renvoie bien à un principe transcendant, une cause extérieure que lui-même qualifie d'irrationnelle. Il existe donc bien chez Pasolini un «en-soi» qui provient d'un «hors de soi» permettant de capter l'immanence du sacré. L'acte de création de Fo est quant à lui éthique, comme le confirme l'attribution du Nobel. En l'acceptant, il fait sien un

<sup>30</sup> Dario Fo, *Le monde selon Fo, conversations avec Giuseppina Manin*, trad. D. Vittoz, Fayard, Paris 2008, p. 9, «Par chance, je possépais un autre don des dieux, le plus important peut-être: l'ironie et le sens du ridicule».

<sup>31</sup> On renverra à la lettre à Lucio Caruso datée de février 1963, in *Correspondance générale*, op. cit., p. 261.

prix qui couronne l'individu qui aura œuvré, dans son champ d'action, pour «le plus grand bénéfice de l'humanité<sup>32</sup>». Ainsi le travail de Fo est-il coloré d'une visée eschatologique, le Royaume de Dieu impliquant, dans sa conception immanente, une transformation spirituelle ou politique à instaurer ou à restaurer pour libérer l'Homme de toute puissance terrestre. Un Royaume de Dieu sans Dieu pour Dario Fo, qui pourtant cherche la vérité dans le christianisme primordial dans *Mistero buffo*; un Royaume de Dieu sans Dieu, mais avec, pour l'atteindre, un don des dieux. Enfin, malgré «un ciel vide au-dessus de [sa] tête<sup>33</sup>», Sartre est auréolé par ses camarades codétenus d'une spiritualité digne d'un prophète<sup>34</sup> du fait de sa capacité à les accompagner vers une forme de libération dans des conditions d'enfermement et de soumission forcée.

L'acte de création chez Claudel et Pasolini est mû par un souffle, *inspiratio*, ouvrant à la manifestation d'une révélation, celle du monde invisible chez Claudel, la divinité et la puissance de la portée de la parole évangélique chez Pasolini; Fo, animé d'un *genius* qui serait le rire, exprime quant à lui son idéal de libération des peuples. Leur processus de création est ainsi mû par une force transcendante; reste donc à déterminer de quelle dynamique participe cet élan.

Pour Claudel, la poésie est célébration nourrie par la foi en Dieu; chez Sartre, Pasolini et Fo, la création tend à affirmer des idées apparemment séculières. Tous se démarquent ainsi d'une conception de l'art pour l'art qui serait pure délectation esthétique, et lient ce dernier à la foi. Certes ne relevant pas de la croyance aux dogmes de la religion et bien qu'il s'agisse d'une foi nullement transcendée par Dieu, elle participe de la création des œuvres de Sartre, Pasolini et Fo, ceux-ci étant mus par un idéal de libération, articulé autour de la liberté d'esprit de l'Homme chez Pasolini, de la possibilité de son engagement chez Sartre, et du maintien de sa dignité chez Fo. Par ailleurs, à une période ayant érigé, les yeux rivés vers une vérité scientifique, le rationalisme en dogme et la matière en Absolu, une des composantes de la création chez Claudel et Pasolini réagit à ce qui apparaît comme une désacralisation du monde, conduisant à questionner l'œuvre

---

<sup>32</sup> Testament d'Alfred Nobel daté du 27 novembre 1895, ouvert en janvier 1897, <https://www.nobelprize.org/alfred-nobel/full-text-of-alfred-nobels-will-2/>.

<sup>33</sup> En paraphrasant les propos de Goetz, le personnage du *Diable et le bon Dieu*, in J.-P. SARTRE, Théâtre complet, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 2005, p. 501.

<sup>34</sup> Le camarade de Sartre en captivité, *Espit*, confie à Marius Perrin que «Sartre est une espèce de prophète, un empêcheur de tourner en rond», le comparant aux prophètes d'Israël qui «ont fait avancer la cause» et qui «avaient un message», in M. PERRIN, *Avec Sartre au Stalag XIID*, J.-P. Delarge, Paris 1980, p. 108.

des deux poètes sous l'angle de l'esprit fin de siècle. Si la foi en Dieu est le ferment de l'écriture du *Soulier de satin*, c'est en donnant ainsi corps et sens à sa propre passion – bien réelle – par le biais du surnaturel, que Claudel affirme l'existence d'un monde ne pouvant se soustraire à l'irrationnel. Par le fait, le poète rend perceptible le vide laissé par la seule conception d'un monde pensé par un esprit scientifique valorisant le pragmatisme et l'utilité, et dont la croyance réside dans un progrès se révélant lui-même illusion. Le pragmatisme, valeur éminemment positive, Pasolini ne cesse de le dénoncer en pointant une société industrielle dominée par la raison, valorisant le progrès par la science, et dans laquelle ne prévaudrait plus que l'impératif de l'intérêt. Lorsqu'il réalise *Il Vangelo secondo Matteo*, ce film qu'il qualifie comme étant celui d'«un marxiste avec en plus [...] ce halo métaphysique<sup>35</sup>», dont l'idée lui viendrait d'une inspiration transcendance partant de l'intention d'initier un dialogue entre marxistes et chrétiens, Pasolini s'inscrit bien dans une volonté de transfigurer le réel tout en portant les valeurs de fraternité. Par ailleurs, en affirmant que le socialisme scientifique prend racine dans une «instance humanitaire chrétienne lointaine<sup>36</sup>», ce dernier présente le marxisme comme une idéologie gravant en son sein le lien entre la science et l'irrationnel.

À l'origine de l'idéal, et plus largement, à l'origine de la foi, participant d'une manifestation de la pensée et d'une élaboration de l'esprit, le rapport à la doctrine unit les quatre auteurs. Prenant les contours d'une vision religieuse chez Claudel, elle reflète une pensée philosophique chez Sartre, à l'origine de l'existentialisme athée. Les créations de Pasolini et de Fo mettent quant à elles au centre de leur réflexion l'exploitation de l'homme par l'homme, résonnant par le fait comme autant d'échos d'une pensée politique prenant appui sur la théorie marxiste. En revanche, à rebours de Fo s'inscrivant dans un net combat de classe poursuivant l'idéal de renverser la bourgeoisie au profit du prolétariat, Pasolini ne voit pas dans l'absence d'antagonisme de classe la fin du processus historique: l'accès du prolétariat à la bourgeoisie, - soit le désir de possession -, considéré comme une véritable révolution anthropologique, signe l'avènement du matérialisme et le dépérissement de l'Esprit. Au-delà du matérialisme autour duquel s'articule la pensée de Marx et du caractère scientifique de

<sup>35</sup> P.P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, «Una discussione del'64», Mondadori, VII edizione I Meridiani, Milano 2016, p. 769: «l'ho fatto come lo può fare un marxista, con in più questo alone [...] metafisico [...].»

<sup>36</sup> Pasolini parle d'«istanza umanitaria cristiana», in «Marxismo e Cristianesimo», ivi, p. 801.

sa théorie, c'est bien la pensée comme puissance spirituelle qui s'illustre dans les spectacles de Fo et de Pasolini. Non pas orienté en une foi en Dieu à l'instar de Claudel, en le prolétariat comme c'est le cas chez Fo, ou en un monde pas encore perverti par la production et la consommation de masse à l'exemple de Pasolini, c'est plus largement en l'Homme, libre de toute détermination, «tel qu'il se conçoit (et) tel qu'il se veut<sup>37</sup>», que Sartre a foi, sa doctrine philosophique conduisant de fait l'Homme à faire l'Histoire. Sartre, Pasolini et Fo ont ainsi en commun de produire une pensée ne s'apparentant pas seulement à une activité théorique, mais bien à ce que Gramsci nomme un «stimulant à l'action<sup>38</sup>», activité considérée par le fondateur du PCI comme une religion, du fait qu'elle soit devenue foi. Par le fait, outre d'une opposition croyant/incroyant, et au-delà d'un paradigme opposant l'idéalisme au matérialisme de la théorie marxiste, les quatre auteurs auteurs se rejoignent en faisant triompher l'Esprit et l'Idée, s'opposant implicitement au tangible, au raisonnement scientifique et à un scientisme considérant la Connaissance comme un acte ne pouvant être saisi que par les sciences.

L'élan qui entre dans le processus de création de Claudel, Sartre, Pasolini et Fo est à mettre en perspective avec l'émergence des valeurs positives. L'homme pouvant difficilement se passer d'un absolu, ou d'un au-delà des sens et de l'expérience, ce processus voit comme issue la recherche d'une religion sans Dieu et l'émergence d'une foi qui s'abstrait du divin à proprement parler, à l'image des idéaux poursuivis par Sartre, Pasolini et Fo et révélés par leurs spectacles.

### III. Incarnation des spectacles du “sacré” dans l'Histoire

Le dernier axe de réflexion analysera la façon dont la mise en scène du sacré a été support à faire du spectacle un fait politique, sachant que les œuvres du corpus ont été mises en scène durant des périodes de tensions, qu'il s'agisse des mois de captivité pour Sartre, des années noires dans l'Hexagone, ou des crises politiques touchant de plein fouet l'Italie des années 1960. Dans une perspective historique, l'idée poursuivie sera

---

<sup>37</sup> J.-P. SARTRE, *L'existentialisme est un humanisme*, Gallimard, Paris 1996 (pour la présente édition), p. 29.

<sup>38</sup> A. GRAMSCI, *Cahiers de prison* (cahiers 10, 11, 12 et 13), Éditions Gallimard, avant-propos, notice et notes de Robert Paris, traduction de “Quaderni del carcere”, traducteur non mentionné, Paris, 1978.

de questionner le spectacle comme objet de réinvestissement d'un sacré propice à inscrire les positions idéologiques des auteurs, posant ainsi la question d'un principe non pas articulé autour de la dogmatique, mais du subversif. L'analyse portera sur un mouvement réflexif qui révélera d'une part la façon dont le sacré est support à une politisation du spectacle, d'autre part démontrera qu'une politisation du spectacle par le sacré a fait se miroiter une vision religieuse du monde du fait de la perspective eschatologique qui entoure chaque œuvre.

### 1. *Politisation du sacré dans le spectacle*

Représentation franco-française, jouée dans le haut lieu de la prestigieuse Comédie-Française en pleine Occupation allemande, la lecture du *Soulier de satin* peut difficilement s'extraire d'un enjeu politique. Bien que l'intention de Jean-Louis Barrault ne soit pas politique, le metteur en scène associe le succès de la pièce à «l'honneur de notre camp qui était en jeu<sup>39</sup>», tandis que Claudel explique «l'immense succès de la pièce» par «la joie qu'eut le public français de voir réaliser au milieu des ténèbres glacées de l'Occupation ennemie une œuvre de joie, d'espérance et de beauté<sup>40</sup>». L'étude critique de la presse au moment de la création du *Soulier de satin* fait elle aussi apparaître que la pièce de Claudel est perçue comme un rempart face à l'asservissement de la France sous l'Occupation. Si une interprétation politique n'est absolument pas dans les intentions premières de Claudel ni dans celles de Barrault, une fois *Le Soulier de satin* créé, la lecture qui est faite de la réception est, elle, bien politique. Sartre exprime quant à lui des intentions subversives dans l'écriture de *Bariona, ou le jeu de la douleur et de l'espoir*. D'une pièce produite à la demande de ses codétenus, et derrière l'armature de la Nativité, Sartre aurait produit une allégorie politique à vocation contestataire. Au sujet des *Mouches*, on ne dispose pas d'éléments concordants sur les intentions précises de Sartre: ses interprétations varient selon qu'il évoque la pièce pendant l'Occupation ou à la Libération. Sous Vichy, Sartre s'explique en termes philosophiques sur ses intentions: *Les Mouches* seraient à lire comme une illustration de *L'Être et le Néant*<sup>41</sup>. Après la Libération, il indique en revanche que *Les Mouches*

<sup>39</sup> J.-L. BARRAULT, "Notes pour des souvenirs familiers", in «Cahiers Renaud-Barrault», n. 1, 1953, p. 63.

<sup>40</sup> CLAUDEL, *Journal*, tome II, *op. cit.*, pp. 553-554.

<sup>41</sup> J.-P. SARTRE, *L'Être et le Néant*, Gallimard, Paris 1943.

visaient deux objectifs: combattre le «mea-culpisme» vichyssois et libérer du remords les Résistants dont l'acte provoquait des représailles. Toutefois, quelle que soit la lecture qui en est faite, *Les Mouches* peuvent sans aucun doute être créditées d'une intention contestataire: qu'il s'agisse d'une lecture philosophique, ou plus résistante, le texte allait clairement à l'encontre de l'idéologie dominante appelant non pas à la liberté mais à la soumission. Fo s'inscrit lui aussi dans une perspective contestataire: en mettant en scène *Mistero buffo*, il réalise en effet le vœu de Vladimir Maïakovski (1893-1930) qui, au cours de l'été 1918, achève la première version de sa pièce *Mystère Bouffé*<sup>42</sup>, qu'il qualifie de «chemin de la révolution [...]»<sup>43</sup>, précisant à l'adresse des futurs metteurs en scène: «Changez le contenu, faites-le contemporain, actuel, présent»<sup>44</sup>. En affirmant être au service des forces révolutionnaires pour porter la classe ouvrière au pouvoir<sup>45</sup>, la vocation du collectif italien *Nuova scena* au sein de laquelle s'inscrit la pièce de Fo fait largement écho aux intentions du grand poète de la Révolution prolétarienne. Dans cette perspective, *Mistero buffo* serait donc à lire comme la continuité de l'action du poète russe et agirait comme l'expression d'une charge révolutionnaire. Chez Pasolini, *La ricotta* et *Il Vangelo secondo Matteo* interrogent tous deux la contradiction existant entre les préceptes évangéliques et la façon dont ils sont appliqués dans un pays pourtant dirigé par la DC et dont le catholicisme est de surcroît religion d'État. Pasolini précise par ailleurs ses intentions politiques lorsque sort *Il Vangelo secondo Matteo*, le réalisateur indiquant au poète Evgueni Evtouchenko (1932 - 2017) vouloir «contribuer, dans la modeste mesure consentie à un film, à l'œuvre de paix commencée dans le monde par Nikita Khrouchtchev, Jean XXIII et J. F. Kennedy»<sup>46</sup>; à Sartre, il révèle une autre facette politique de son film affirmant<sup>47</sup> que Français, il aurait réalisé son film en Algérie afin de dénoncer le rapport dominé-dominateur. Enfin, loin de s'inscrire sans

---

<sup>42</sup> Par souci de clarté, nous employons directement le titre dans sa traduction française.

<sup>43</sup> V. MAÏAKOVSKI, *Poèmes, 1918-1921*, tome 2, Messidor/Temps Actuels, trad. C. Frioux, Paris 1985, p. 23.

<sup>44</sup> *Ibid.*

<sup>45</sup> *Mistero buffo* est monté au sein de l'association libre *Nuova Scena* créée par Dario Fo, Franca Rame, à laquelle prend par ailleurs part le Teatro d'Ottobre, et défini en ces termes: «Un collettivo di militanti che si pone al servizio delle forze rivoluzionarie non per riformare lo stato borghese con politica opportunistica, ma per favorire la crescita di un reale processo rivoluzionario che porti al potere la classe operaia», in Lanfranco BINNI, *Dario Fo, La nuova Italia*, n°123, Marzo 1977.

<sup>46</sup> *Correspondance générale*, op. cit., p. 264; *Lettere 1955-1975*, Einaudi, Torino 1988, p. 518.

<sup>47</sup> M.A. MACCIOCCHI, «Cristo e il marxismo», op. cit.

une lutte des classes voyant dans la victoire du prolétariat la fin de l’Histoire, Pasolini teinte le sacré d’un désespoir lié à l’émergence de la consommation de masse avec *Teorema*. Si le film questionne l’être bourgeois et postule l’hermétisme de la bourgeoisie à l’esprit religieux et au sentiment du sacré, Pasolini révèle une impasse en mettant en lumière une société au sein de laquelle la classe ouvrière a comme ambition un devenir bourgeois, faisant ainsi se refléter ce qu’il considère comme une mutation anthropologique due à la modernité. L’homme en train de muter, c’est l’ouvrier que Fo oppose au bourgeois, et dont Pasolini redoute qu’il soit contaminé, non pas par l’identité bourgeoise, mais par le désir de possession et de pouvoir qui met en péril la notion même de révolution. Dans cette perspective, l’analyse conjointe du rapport au sacré de Fo et de Pasolini permet de saisir le point nodal de leur opposition et de penser en nuance le concept de lutte des classes dans l’Italie des années 1960, celle-ci étant loin de se résumer à une seule vision bipolaire du monde. En s’inscrivant dans une perspective marxiste, déterminant l’Histoire par le mouvement de l’être social, ni Pasolini, ni Fo, ni même Sartre ne se soustraient pour autant à une vision religieuse du monde.

## 2. *Politisation du spectacle par le «sacré»: l’eschatologie en question*

À l’origine emprunté à la théologie, le terme «eschatologie» évolue avec les Lumières<sup>48</sup> vers le politique en ouvrant la voie à une histoire matérialiste qui transformerait le monde par le fait de proposer une méthode scientifique d’analyse du réel. Le marxisme articulant l’avenir de la promesse divine et l’action humaine au sein de l’histoire à travers un messianisme reposant sur le peuple, l’espérance, sécularisée, se confond en effet avec

---

<sup>48</sup> *Dictionnaire de théologie critique*, (sous la direction de Jean-Yves Lacoste), Paris, PUF, 2002, p. 396, indique une évolution herméneutique notable dans sa définition à l’époque des Lumières puisque c’est lors de cette période que «l’eschatologie se focalisa sur la question de l’immortalité de l’âme, en s’enfermant ainsi dans la perspective purement fonctionnelle d’une doctrine de la sanction des conduites morales», et souligne l’implication fondamentale qu’une telle évolution a pu générer: «Par-là, l’eschatologie se rendit en grande partie responsable de sa propre sécularisation. Car si la moralité constitue le thème central de l’eschatologie, alors toute dimension transcendante se révèle finalement et définitivement superflue. Le principal n’est-il pas qu’en agissant bien, l’humanité s’humanise et que s’instaure ainsi “le royaume de Dieu sur la terre?”». L’Eschatologie de l’époque des Lumières donnera naissance aux utopies modernes qui aboutiront finalement au marxisme».

l'action du prolétariat dans le devenir de toute l'humanité. Sous ce prisme, le développement de la société, et avec elle, de l'Histoire, est déterminé par celui des conditions matérielles d'existence, articulé autour du mode de production et des forces sociales. D'une histoire ramenée à l'intelligence divine, le développement historique passe à l'explication marxiste d'une histoire, non plus religieuse, ni même empreinte d'idéalisme, mais matérialiste, signant là encore la perméabilité de la frontière entre sacré et profane, ceci d'autant plus que la foi n'est exempte ni de l'un ni de l'autre.

Dans une perspective gramscienne, l'acte de libération est lié chez Fo au fait de récupérer le «folklore progressif» du peuple, à rebours d'une culture véhiculée par le pouvoir; toutefois, Fo n'adopte pas une posture historiciste, mais historiographique. Bien que se présentant comme médiéviste en affirmant faire reposer son discours, reflet d'un récit des luttes, sur des sources scientifiques, l'analyse desdites sources donne à comprendre que Fo opte pour le parti pris d'un médiévalisme identitaire présentant à tort le Moyen Âge comme portant en son sein les germes de la lutte des classes. Sous couvert de redonner à la culture des classes subalternes une place qu'elle aurait injustement perdue, Fo, en définitive, réécrit l'histoire. Inscrivant sa réflexion au cœur de la philosophie marxiste du langage<sup>49</sup>, l'usage même de la langue participe de l'historiographie: par le contenu sémantique que fait entendre la voix du jongleur, mais aussi par la valeur sémiotique de la langue que Fo fait résonner en écho. En créant un langage emprunté aux jongleurs médiévaux et au langage de la fête tel qu'il est défini par Bakhtine<sup>50</sup>, Fo restaure en effet une forme de parler de la place publique opposant le langage du peuple à celui du pouvoir, le discours populaire au discours institutionnel. Véritable phénomène idéologique, élément constitutif de la parabole politique, le langage traduit un antagonisme de classe. Indépendamment du sacré, c'est donc l'imagerie médiévale telle qu'elle est véhiculée qui contribue à la lutte révolutionnaire dont Fo porte l'étendard. *La ricotta*, placée sous le signe de «l'hyperbolisme positif, triomphal et joyeux<sup>51</sup>», fait, elle aussi, se refléter, à l'image du Moyen Âge tel qu'il était représenté dans l'Italie des années soixante, des éléments d'un médiévalisme tel que Bakhtine a pu le présenter. Selon le critique russe, ces spectacles avaient ainsi la particularité de légaliser le rire dans une société

<sup>49</sup> On renverra à l'ouvrage attribué à M. BAKHTINE, *Le marxisme et la philosophie du langage*, Les Éditions de Minuit, Paris 1977.

<sup>50</sup> M. BAKHTINE, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Gallimard, Paris 1970,

<sup>51</sup> Ivi, p. 277.

qui pourtant l'évinçait du culte et de la conception du monde. Dans la conception médiévaliste qui prévaut à l'époque et au regard d'un système féodal qui, lui, aurait autorisé les parodies sacrées permettant, le temps de la fête, l'affranchissement de la piété et de la peur du divin, *La ricotta* agit alors comme une démonstration parfaite de l'autoritarisme de la société moderne. Si sacré est lié à subversion, c'est donc moins par la mise en scène du transcendant que par la réécriture du récit historique dans lequel celui-ci apparaît, et ce, dans une perspective matérialiste voyant dans l'activité humaine la promesse de l'accomplissement.

L'esthétique théâtrale et cinématographique de Fo et Pasolini révèle que le parti pris esthétique participe lui aussi à l'incarnation de leur posture idéologique. La manière qu'a Fo de «faire théâtre» et l'acte communicationnel autour duquel la représentation s'articule révèlent en effet les racines de son engagement et font de *Mistero buffo* un instrument politique au service de l'idéologie marxiste. Outre le contenu même de la pièce, les statuts de *Nuova scena* évoquent à cet effet la fonction perlocutoire conférée au théâtre: en lui assignant comme but de faire naître une société ayant mis un terme à la domination bourgeoise, c'est bien la finalité politique du spectacle qui compte pour Fo, et avec elle l'effet produit sur le public. En s'apparentant au théâtre d'agit-prop, au-delà d'une représentation du sacré prenant les contours d'une réactualisation du Mystère médiéval, *Mistero buffo* apparaît comme le transfert culturel d'une forme artistique trouvant son origine dans l'agitation politique d'une Russie soviétique imprégnée d'esthétique matérialiste. Un des rares points communs entre Fo et Pasolini: il semble que la Russie laisse également son empreinte dans l'esthétique du cinéaste. Le regard poétique que Pasolini porte sur le monde n'est à cet égard pas sans évoquer l'esthétique du critique littéraire russe Vissarion Belinski (1811-1848)<sup>52</sup>, pour qui poésie, contemplation, réalité et vérité sont liées<sup>53</sup>. Le rapport de Pasolini à la caméra, son choix de faire tourner des acteurs qui incarnent dans la vie les valeurs qu'ils portent à l'écran, à l'image du jeune révolutionnaire espagnol, Enrique Irazoqui, ou de Susanna, la mère du réalisateur, elle-même ayant eu la douleur de pleurer la mort d'un fils, laisse en effet miroiter un art non pas détaché de la vie mais bien reflet d'une réalité qui serait l'essence même du beau, au sein de laquelle l'Homme agit, et qu'il transforme. En liant l'art au développement historique des rapports sociaux, le réalisateur confère par ailleurs à son film

<sup>52</sup> V. BELINSKI, *Textes philosophiques choisis*, Éditions en langues étrangères, Moscou 1948.

<sup>53</sup> G. PLÉKHANOV, *L'art et la vie sociale*, trad. par A. Guillain et J. Fréville, Éditions sociales, Paris 1953, p. 51.

une utilité sociale. Ainsi se rapproche-t-il de l'esthétique réaliste telle que Nikolaï Tchernychevski(1828-1889)<sup>54</sup> en a jeté les bases, articulée autour d'un art à la fois vecteur d'utilité sociale et reflet de la beauté de la vie telle que l'Homme la rencontre dans le monde.

Entendu sous le prisme d'un dialogue avec l'esthétique réaliste, le rapport à la réalité de Pasolini traduit ce qui, de prime abord, peut apparaître comme une forme d'ambiguïté, le poète oscillant entre idéalisme et matérialisme. Toutefois, au-delà de cette opposition paradigmique, le rapport du poète à l'art est empreint d'une spiritualité qui n'en rejette pas pour autant le politique, et se distingue alors de la conception de Claudel pour qui l'art manifeste la divinité.

En inscrivant des positions idéologiques par le biais de spectacles articulés autour d'une conception matérialiste de l'histoire, et par rebond, de l'art, Fo et Pasolini confèrent à leurs représentations une fonction libératrice. De la même façon, lorsqu'il parle de *Bariona, ou le jeu de la douleur et de l'espoir* et des *Mouches* comme étant écrites dans l'idée d'apporter espoir et élan de liberté pour la première, force de résistance à la morale asservissante de Vichy pour la seconde, Sartre lie ses pièces à un idéal de libération, une libération qui passe elle-même par l'articulation de sa pensée philosophique. La visée eschatologique des œuvres de Sartre, Pasolini et Fo fait donc partie intégrante de la création et de l'esthétique de leurs spectacles. Le public visé, différent chez chacun des auteurs, laisse par ailleurs se refléter le biais par lequel l'activité humaine nécessaire au mouvement de l'histoire a été pris. En effet, Sartre mobilise non pas le peuple mais des individus constituant une élite pensante et agissante; chez Fo, le public est tel que le peuple est décliné par Gramsci - *popolo, massa, i semplici-*, alors que Pasolini touche plutôt des intellectuels avertis.

S'il est entendu que le processus de libération est conduit par une lutte voyant le renversement de la classe bourgeoise par le peuple, la conception de la notion de bourgeoisie varie selon qu'elle est entendue par Sartre, Pasolini ou Fo. Considérée comme une entité coercitive chez Fo, comme un principe désacralisant car entièrement lié à la matière chez Pasolini, ou comme un pouvoir aliénant chez Sartre, la lutte s'articule *de facto* autour d'axes différents: pour la libération et la dignité du peuple chez Fo, contre la société de consommation chez Pasolini, pour la liberté de l'Homme chez Sartre. Cliché idéologique auquel elle s'oppose, la notion de peuple nécessite elle aussi d'être définie afin de saisir l'idée existant derrière la vocation

---

<sup>54</sup> TCHERNYCHEVSKI, *Textes philosophiques choisis*, trad. par Alice Orane, Rodov, Piatigorski, Éditions en langues étrangères, Moscou 1957.

messianique qui lui est attribuée. Le cinéma de Pasolini s'articule autour d'un peuple entendu comme un corps social que le réalisateur sacrifie, sacrifié dans ses premiers films sur l'autel du profit et présenté comme dernier pôle de résistance contre un capitalisme galopant. S'il n'est plus martyrisé dans *Teorema*, il reste toutefois sacrifié, non par la voie de la souffrance, mais par celle de l'hédonisme et du plaisir lié au fait de devenir possesseur des moyens de production. De toutes ces figures sacrifiées, seule Emilia, figure non pas du monde ouvrier mais de la paysannerie, reste sacrée, signant ainsi le clivage existant dans l'esprit de Pasolini entre le monde paysan et le monde ouvrier. En articulant la vocation messianique du peuple autour de la paysannerie, présentée comme le reflet de l'âme russe, Pasolini met au cœur de la lutte des classes un peuple empreint de spiritualité, renversant ainsi la conception d'un matérialisme historique exempt du divin. Fo procède lui aussi à la mythification d'une collectivité détentrice d'une vérité populaire au regard de la présence de l'image du fou dans *Mistero buffo*, chez qui on devine le «semplice» de Gramsci, voix de la vérité mais aussi reflet du populisme russe, le «narodnicestvo» mettant au cœur de la lutte des classes un peuple pourvu d'une spiritualité. Si Berdiaeff<sup>55</sup> relève que le culte du «narod» porterait atteinte à la liberté individuelle, la libération de l'Homme étant conditionnée à l'adhésion à la masse et à son incarnation dans le corps des prolétaires, Sartre résout ce problème avec l'existentialisme athée. En faisant la transition entre le peuple en tant que masse d'individus objectivés autour de leur existence sociale et l'homme en tant qu'individu, sa pensée philosophique concilie en effet activité humaine et liberté. Ainsi, en mettant à l'origine de l'action de Bariona un rapport colon-colonisé, Sartre laisse transparaître en filigrane une dialectique dominé-dominateur qui trouve son issue dans l'action non pas subie, mais choisie, de Bariona. L'empreinte existentialiste qui marque le Mystère de Noël de Sartre fait ainsi du chef du village un acteur à part entière de l'Histoire puisque sa décision de ne pas tuer le Christ détermine l'histoire de la chrétienté. Le peuple n'a de son côté aucune vocation messianique: à aucun moment Sartre ne désigne celui-ci comme étant un élément vecteur d'espoir. C'est Bariona face à son peuple qui apporte l'espérance en surpassant la douleur, à l'image d'ailleurs du titre de la pièce. De la même façon, dans *Les Mouches*, les habitants d'Argos n'ont aucun pouvoir décisionnel ni révolutionnaire: c'est bien Oreste et lui seul qui transcende la culpabilité et le remords au point de pouvoir emporter avec lui les mouches lorsqu'il quitte la cité. À l'évidence, Sartre ne pense pas en termes de masse:

---

<sup>55</sup> N. BERDIAEFF, *L'Esprit de Dostoïevski*, trad. du russe A. Nerville, Stock, Paris 1946.

c'est à l'Homme qu'il donne les moyens de la lutte. Si la libération passe par l'activité humaine, elle ne procède pas du collectif mais bien de l'individu. En mettant au centre de sa philosophie l'ontologie du sujet individuel, Sartre se positionne à rebours du déterminisme sociologique de la lutte des classes propre au marxisme; avec l'existentialisme, il parvient cependant à concilier libre détermination, activité humaine et masse. Par l'élaboration de son principe philosophique traduit dans un théâtre de situations, Sartre donne à l'Homme les moyens de se penser acteur de l'Histoire à partir de sa subjectivité propre et en engageant une transcendance endogène à lui-même. C'est par l'expression de sa liberté absolue que l'Homme atteint la libération; vecteur d'espoir et d'accomplissement, inscrit dans une visée eschatologique, l'existentialisme athée de Sartre conserve donc un caractère spirituel, bien que mû par une visée matérielle.

Révélée par un imaginaire tantôt chrétien, tantôt légendaire, tantôt païen, la polyphonie des voix de Claudel, Sartre, Pasolini et Fo manifeste le caractère à la fois polysémique et polymorphe du sacré. La notion est en effet propre à faire se miroiter le rapport que chaque auteur entretint avec le monde, mais aussi son lien avec un transcendant qui n'a rien d'univoque, chacun ayant placé son Absolu à sa mesure. Les voix des auteurs ont également démontré que le sacré déjoue le paradigme et, plus encore, est propre au renversement, puisqu'il admet une dialectique axée autour d'une réversibilité des valeurs définissant communément le sacré par opposition au profane.

Incarnée pourtant dans le spectacle tout en étant impénétrable au regard, une autre facette du sacré a pu être appréhendée, non pas par les sens, mais par l'Esprit. Celle-ci s'est manifestée par effet d'analogie du fait de la valeur symbolique et parabolique exprimée par la représentation, et par l'esthétique de la mise en scène. L'analyse de l'acte et du sens de la création chez chaque auteur a par ailleurs révélé un autre reflet du sacré, articulé autour d'un élan à l'origine du processus ayant donné naissance aux œuvres et qui, même chez des auteurs qui se déclarent athées comme Sartre, ou «non croyants» comme Fo, sont empreintes d'une spiritualité, ou d'un génie laissant présager une forme de transcendance.

Tout comme la manifestation du sacré dans les spectacles est plurielle et pluri forme, son incarnation s'est révélée multiple: de la scène, lieu de résonance du «sacré», le spectacle s'incarne en effet dans son époque, et plus largement dans l'Histoire. Une histoire sujette à des tensions dans lesquelles s'inscrivent les œuvres étudiées sans qu'on puisse toutefois en déduire une ligne de force propice à expliquer les choix des auteurs – si

ce n'est celui de mettre en scène l'intangible et l'innommable pour exprimer l'indicible: cette histoire d'amour extraconjugal qui habite Claudel et qu'il se doit de taire, cette invitation à l'espoir qui se transmet par Sartre aux prisonniers du Stalag XIID, puis cet appel à la libération dans Paris occupé, cette mise en garde de Pasolini contre une Italie conduite par la Démocratie chrétienne mais ayant perdu l'idéal de pauvreté évangélique après avoir été gagnée par la consommation de masse, ou encore cet esprit de révolte que Fo fait souffler en faveur de la lutte des classes dans une société transalpine usant volontiers de la censure dans le cadre culturel. Loin d'être coercitif, le sacré se fait donc subversif. Subversif encore chez Claudel, lorsqu'il s'érite en rempart contre un scientisme vidant le monde de toute charge symbolique et de toute spiritualité, chez Sartre, Pasolini et Fo, lorsque le Salut n'arrive plus de la main de Dieu, mais de l'activité des Hommes. Face à un pouvoir liberticide, Sartre invite en effet l'individu à ne se laisser imposer aucune autre forme de transcendance que celle qu'il doit se reconnaître à lui-même, tandis que le sacré est chez Pasolini un rempart contre un matérialisme qu'il juge dévastateur, et qu'il permet chez Fo de prendre l'Histoire à rebours, afin d'inverser les pouvoirs.

Au terme de cette étude, il appert que chaque auteur, indépendamment qu'il soit défini comme «croyant», «non croyant», ou encore «athée», a un rapport à la spiritualité qui infuse son œuvre et son rapport au monde. Celle-ci se traduit par la notion de salut évoluant d'un accès individuel à la Grâce chez Claudel, à un salut collectif chez Sartre, Pasolini et Fo, tandis que celui-ci apparaît avec une pensée eschatologique articulée tantôt autour d'un messianisme du peuple, tantôt sous l'angle d'une libération qui serait l'œuvre de l'Homme - l'existentialisme athée proposant en définitive à l'individu les moyens de sa propre lutte. Cette articulation entre activité humaine et idéal de libération ouvre des perspectives en termes de réflexion d'autant plus fécondes que, loin de n'être circonscrite qu'aux auteurs du corpus, elle prend racine dans un courant de pensée inscrit dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle, liant pensée sociale, paroles évangéliques et matérialisme historique, révélant la fragilité d'une pensée articulée autour d'une opposition paradigmatische, rappelant ainsi l'importance de la nuance et du symbole.

## DIALOGHI E VARIE



Giuseppe De Ruvo

*Sguardo, orgoglio e malafede nel mondo digitale:  
Sartre nel capitalismo della sorveglianza*

TITLE: *Look, pride and bad faith: Sartre in the surveillance capitalism*

*ABSTRACT:* This article aims at analysing the “digital look” in a sartrian perspective. In the first two paragraphs, the article recalls Sartre’s thought on bad faith and pride – as reactions to the look of the Other – as they are presented in *Being and Nothing*. The article claims that bad faith can be considered as an attitude the subject assumes in order to reduce the complexity of ordinary life, since the life-world is always full with meanings given by others. If bad faith and pride are stressed by the look of the other, we argue that digital reality makes the look of the Other much more pervasive than ever. We will then analyse this “digital look” in a double perspective. Firstly, we will thematize the look that takes place in social media between users. We will show how – throughout technical tools (likes, sharings, visualisations etc.) – it is easier, for the subjects, to adapt to the facticity in which they are, looking for pride in bad faith, instead of trying to transcend the situation. Then we will thematize the asymmetric look of the surveillance capitalism. Because of the fact that this look cannot be reciprocal, the article claims that the power of surveillance capitalism does not arise from its economical features. The power of surveillance capitalism arises from its ability to make the subject forget his original and ontological force of nullification. The subjects, under the look of surveillance capitalism, consider themselves as algorithmically determinable flows of informations and data. In conclusion, the article argues that Sartre’s considerations on freedom and on the original structure of the subject should be used in order to conceive a “human philosophy of praxis” for the digital world.

KEYWORDS: Bad Faith; Freedom; Look; Pride; Surveillance Capitalism

1. *Introduzione: alterità, relazione, sguardo*

Ne l’*Essere e il Nulla*, Sartre scrive: «si è generalmente considerato il problema degli altri come se la relazione prima con cui l’altro si scopre fosse l’oggettività, cioè come se l’altro si rivelasse anzitutto – direttamente

o indirettamente – alla nostra percezione»<sup>1</sup>. Questa posizione del problema dell’alterità risulta problematica, perché rischia di scadere in un paradossale solipsismo. L’oggettività dell’altro, infatti, è la tesi su cui si fondono i due principali sistemi che Sartre contesta ne *L’Essere e il Nulla*: il realismo ingenuo e l’idealismo post-kantiano. Il problema di queste correnti di pensiero è che nessuna delle due riesce ad andare oltre la mera *probabilità* dell’esistenza d’altri. Vediamo brevemente le critiche sartriane a questi modi di intendere l’alterità. La critica al realismo è semplice ed efficace:

se dunque il realismo fonda la sua certezza sulla presenza “in persona” della cosa spaziotemporale alla mia coscienza, non può proclamare la stessa evidenza per la realtà dell’anima altrui [...]: insomma, in una filosofia fondata sull’intuizione, non c’è nessuna intuizione dell’anima altrui. Ora, se non si gioca sulle parole, ciò significa che nel realismo non c’è posto per l’intuizione *d’altri*<sup>2</sup>.

Se l’altro è oggetto, e oggetto è ciò che viene percepito passivamente – questa è la tesi generale che Sartre attribuisce al realismo<sup>3</sup> –, allora ne segue che la percezione di altri non è che una percezione fisica e che l’esistenza di altri *come coscienza* è solo probabile.

La critica all’idealismo di stampo kantiano, invece, muovendosi su un campo trascendentale, risulta più interessante e ci conduce nel vivo del problema sartriano<sup>4</sup>: «se è vero che altri rappresenta un tipo particolare di oggetto che si manifesta alla nostra esperienza, è necessario [...] chiedersi come la conoscenza d’altri è possibile, cioè stabilire le condizioni di possibilità dell’esperienza degli altri»<sup>5</sup>. Tuttavia, esattamente come il realismo non riusciva a dar conto della nozione di anima, limite speculare potrebbe trovare il kantismo, nella misura in cui quello dell’anima è uno dei paralogismi

<sup>1</sup> J.-P. SARTRE, *L’être et le néant. Essai d’ontologie phénoménologique*, Gallimard, Paris 1943 (tr. it. a cura di G. Del Bo, *L’Essere e il Nulla* [da ora EN], il Saggiatore, Milano 2014, p. 306).

<sup>2</sup> Ivi, pp. 273-274.

<sup>3</sup> Cfr. ivi, pp. 23-26. È superfluo ricordare che la critica a questo genere di realismo deriva dalla lettura di Husserl e che rappresenta una posizione filosofica già maturata in Id., *La Trascendence de l’Ego. Esquisse d’une description phénoménologique*, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris 1985.

<sup>4</sup> Più in generale, sui rapporti tra Kant e Sartre, si vedano almeno S. BAIASU (ed.), *Comparing Kant and Sartre*, Palgrave MacMillan, New York 2015 e, per una prospettiva etica, Id., *Kant and Sartre: Re-discovering Critical Ethics*, Palgrave MacMillan, New York 2010.

<sup>5</sup> SARTRE, EN, cit., p. 276.

della dialettica trascendentale<sup>6</sup>. Anzi, Kant critica esattamente il fatto che la coscienza sia posta come una sostanza, e il paralogismo della psicologia razionale consiste nel fatto che «l'esposizione logica del pensiero in generale viene erroneamente ritenuta una determinazione metafisica dell'oggetto»<sup>7</sup>.

A questo punto, Sartre compie un gesto fenomenologico, abbandonando il piano della deduzione trascendentale per abbracciare quello della descrizione fenomenologica, cercando *nell'esperienza del soggetto* la condizione di possibilità dell'esistenza d'altri. Rinunciando a *dedurla*, Sartre la descrive in questi termini: «quando considero gli altri nella mia esperienza quotidiana, non vedo affatto una realtà noumenica»<sup>8</sup>. Sul piano del mondo della vita, «l'apparizione di un altro nella mia esperienza si manifesta con la presenza di forme organizzate [...]. Queste forme organizzate rimandano a un'unità organizzatrice situata»<sup>9</sup>. L'altro, dunque, ci appare come un centro da cui si dipana l'organizzazione del mondo, del *suo* mondo, che però è *anche* il mio: in una parola, l'altro – sul piano della descrizione del mondo della vita – appare come «organizzatore della nostra esperienza»<sup>10</sup>. L'altro organizza il mondo che ha di fronte, *che anche io ho di fronte*, compiendo, a tutti gli effetti, una distruzione del *mio* mondo: «così, l'apparizione, tra gli oggetti del *mio* universo, di un elemento di disgregazione di questo universo, è ciò che io chiamo l'apparizione di *un* uomo nel mio universo»<sup>11</sup>. E tuttavia, dice Sartre, è semplicemente «apparso *un oggetto* che mi ha derubato del mondo»<sup>12</sup>. Siamo ancora sul piano dell'oggettività: «tutto ciò, dunque, non ci fa minimamente abbandonare il terreno su cui altri è *oggetto*»<sup>13</sup>. In questa fase dell'incontro con altri, per usare le parole di Merleau-Ponty, abbiamo «decentramento, non nullificazione»<sup>14</sup>: *l'altro è incontrato come oggetto e non ancora come soggetto*, e quindi la sua esistenza, *come coscienza libera*, non è ancora provata.

<sup>6</sup> I. KANT, *Kritik der reinen Vernunft* [zweite Auflage, 1787], Berlin, Reimer 1911, B 399-433 (tr. it. a cura di C. Esposito, *Critica della Ragion Pura*, Bompiani, Milano 2019, pp. 587-629).

<sup>7</sup> Ivi, p. 601.

<sup>8</sup> SARTRE, *EN*, cit., p. 276.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> Ivi, p. 277.

<sup>11</sup> Ivi, p. 308.

<sup>12</sup> *Ibidem*. Corsivo mio.

<sup>13</sup> Ivi, p. 309.

<sup>14</sup> M. MERLEAU-PONTY, *Le Visible et l'Invisible. Suivi de Notes de Travail*, Gallimard, Paris 1964, p. 244. Traduzione mia. Sui rapporti tra Sartre e Merleau-Ponty si veda l'intero «AutAut», n. 1, 2019, interamente dedicato ai due pensatori e intitolato *Sartre/Merleau-Ponty: un dissidio produttivo*.

Ma ecco che quel centro che organizza il mondo, ma che per me è ancora oggetto, *mi guarda*. A questo punto, *io* – in quanto guardato – divento oggetto, ma proprio in quanto sono guardato, riconosco il fatto che *altri* è: «ciò a cui si riferisce la mia percezione d’altri nel mondo come ciò che probabilmente è un uomo, è la mia possibilità permanente di essere guardato»<sup>15</sup>. Il fatto di poter essere *soggetto* allo sguardo di altri è ciò che mi dà la certezza, non la *probabilità*, che *altri non è mera oggettività*, ma soggetto libero, coscienza: «l’«essere visto da altri» è la verità del “vedere altri”»<sup>16</sup>. Lo sguardo di altri *oggettifica* me e *soggettivizza* l’altro: «io non posso essere oggetto per un oggetto»<sup>17</sup>. Proprio la critica al kantismo e al realismo ingenuo porta Sartre ad affermare che l’esistenza d’altri non si manifesta tramite una percezione oggettiva, ma attraverso una particolare *situazione*: quella dell’essere guardato, che egli tematizza sul piano della descrizione fenomenologica. È su questa base che Sartre può affermare che il punto è «vivere, non conoscere, la situazione di guardato»<sup>18</sup>. Ciò ha due implicazioni fondamentali.

In primo luogo, ciò rende il sentirsi-guardato indipendente dall’essere-*oggettivamente*-guardato: «il legame della mia coscienza irriflessa con il mio ego-guardato è un legame non di conoscere ma di essere»<sup>19</sup>. Ciò è particolarmente coerente con l’impostazione generale sartriana de *L’Essere e il Nulla*; mi *sembra* guardato, *vivo* quella situazione, indipendentemente dall’essere effettivamente guardato, dal *sapere* che c’è qualcuno che mi guarda: esempio concretissimo della sentenza sartriana per cui «il dualismo essere-apparire non deve più trovare diritto di cittadinanza in filosofia»<sup>20</sup>. Lo sguardo, inoltre, fa sì che non ci sia più un *Io* che possa considerarsi *trascendens* la rete di sguardi, e il sentirsi-guardato si presenta come condizione assolutamente inevitabile dell’essere-nel-mondo, sebbene sia slegato dall’essere-*oggettivamente*-guardato: la mera *virtualità* dell’esistenza d’altri m’inscrive ineluttabilmente nell’immanenza del gioco di sguardi.

Ciò ci conduce alla seconda implicazione dell’analisi sartriana sullo sguardo, ovvero «la centralità riconosciuta, più che alle singole parti, distintamente considerate, alla loro relazionalità e reciprocità»<sup>21</sup>. Iniziando a spostare il piano del discorso in un ambito sociologico, appare evidente che la

<sup>15</sup> SARTRE, *EN*, cit., p. 310.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 309.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 314.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 11.

<sup>21</sup> G. FARINA, *L’Alterità. Lo sguardo nel pensiero di Sartre*, Bulzoni, Roma 1998, p. 21.

dinamica dello sguardo pone un rapporto di reciprocità ineluttabile<sup>22</sup>, nel quale non è più possibile *isolarsi*: «la nozione d'altri non può assolutamente riguardare una coscienza solitaria ed extramondana»<sup>23</sup>. L'isolamento, infatti, sarebbe una risposta alla dinamica degli sguardi e quindi la presuppone, ovvero presuppone di aver *vissuto* l'esperienza di esser-guardato. Ma una volta vissuta, *essa non se ne va più*: l'isolamento comporta una vita passata a nascondersi, ovvero a comportarsi esattamente come se si fosse costantemente guardati, come la talpa di Kafka che passa tutta la vita a costruirsi una tana a prova di invasione e che proprio per questo ne vive continuamente il terrore<sup>24</sup>.

La dinamica degli sguardi, dunque, tiene a battesimo l'identità mondana dei singoli in una dinamica relazionale che «rivendica l'assoluta unità d'essere degli esistenti che si autocreano e si autodistruggono per costruire ciascuno la propria identità»<sup>25</sup>.

Ma cosa accade al soggetto guardato? Come viene costruita questa identità? Dopo aver risposto a queste domande potremo addentrarci nel mondo digitale, per comprenderne gli sguardi.

## 2. *Effetti dello sguardo: malafede, orgoglio e trascendenza trascesa*

L'effetto principale dello sguardo è quello di rendere il soggetto guardato «trascendenza trascesa»<sup>26</sup>. Il per-sé, infatti, era stato definito da Sartre come quell'essere che introduce il nulla nel mondo, introducendo nel *plenum* dell'in-sé una *fessura*, agendo come una «decompressione d'essere»<sup>27</sup>. Se l'essere-in-sé è definito da Sartre come «esistente sotto un'infinita compressione, a una densità infinita»<sup>28</sup>, la trascendenza del per-sé sta, al contrario, nel «non essere la propria coincidenza»<sup>29</sup>. La questione può essere posta

---

<sup>22</sup> Anzi, è proprio la reciprocità a differenziare il rapporto con l'Altro da quello tra il per-sé e l'in-sé: in questo ultimo caso, la negazione interna del per sé è unilaterale, mentre nel rapporto tra due per-sé la negazione interna è reciproca. Cfr. ivi, p. 339.

<sup>23</sup> Ibidem, p. 310.

<sup>24</sup> F. KAFKA, *Der Bau*, in Id., *Gesammelte Werke: Nach der Kritischen Ausgabe*, 12 voll., a cura di H.G. Koch, Fischer, Berlin 2001, vol. V (tr. it. a cura di A. Rho, *La tana*, in *Il Messaggio dell'imperatore. Racconti*, Adelphi, Milano 2020, pp. 349-389).

<sup>25</sup> FARINA, *L'Alterità. Lo sguardo nel pensiero di Sartre*, cit., p. 78.

<sup>26</sup> SARTRE, *EN*, cit., p. 316.

<sup>27</sup> Ibidem, p. 114.

<sup>28</sup> Ibidem.

<sup>29</sup> Ibidem, p. 116.

in questi termini: il per-sé è quel soggetto che, introducendo il nulla nel mondo, pone la differenza nell'identità dell'in-sé, muovendosi con trascendenza, intesa come forza nullificante, sull'identità assoluta dell'in-sé.

Ecco che, però, lo sguardo dell'altro fa sì che «la fuga nullificatrice del per-sé si coagula, una volta di più l'in-sé si riforma sul per-sé»<sup>30</sup>. Lo sguardo altrui, dunque, travolge il per-sé, *cristallizzandolo in una forma* «non al modo dell'ero o del doverlo essere, ma in-sé»<sup>31</sup>. Se la trascendenza si manifesta come quella struttura che pone la differenza nell'identità dell'in-sé, l'essere guardato *comprime* il per-sé sotto il principio d'identità: «basta che mi si guardi perché *io sia ciò che sono*»<sup>32</sup>. Ovviamente, questo processo è reciproco: il per-sé reificato dallo sguardo altrui riacquisisce la sua trascendenza guardando l'altro, generando un circolo vizioso di sguardi reificanti. In questo senso, sia le letture che sottolineano la potenza reificante dello sguardo, sia quelle che evidenziano il carattere conflittuale del *Mit-sein* sartriano sembrano essere assolutamente corrette<sup>33</sup>.

Tuttavia, Sartre nota che esistono delle situazioni in cui «accetto e voglio che gli altri mi conferiscano un essere che io riconosco»<sup>34</sup>. Insomma, esistono delle particolari congiunture nelle quali il per-sé non solo accetta di essere soggetto allo sguardo altrui, ma, addirittura, *lo vuole*. Quello che vogliamo analizzare, dunque, sono quelle particolari *situazioni* nelle quali si accetta – o si ricerca – la reificazione dello sguardo altrui – rinunciando alla trascendenza originaria e irrigidendosi nella rappresentazione altrui – per ottenere una riduzione di complessità della vita quotidiana, per sgravare l'esserci dal peso dell'essere-nel-mondo. Lo faremo utilizzando come filo conduttore la nozione di *malafede* e il sentimento di *orgoglio*.

Iniziamo dalla malafede, nella quale «la coscienza, invece di dirigere la negazione verso l'esterno, la rivolge verso se stessa»<sup>35</sup>. In generale, la coscienza del per-sé, nella misura in cui introduce il nulla nel mondo,

---

<sup>30</sup> Ivi, p. 316.

<sup>31</sup> Ivi, p. 315.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> Cfr., almeno, G. FARINA, *J.-P. Sartre: porte chiuse e il gioco degli sguardi*, in «Ariel: semestrale di drammaturgia dell'istituto di studi pirandelliani e sul teatro contemporaneo», n. 2, 2011, pp. 25-31; A. HONNETH, *Anerkennung. Eine Europäische Ideengeschichte*, Suhrkamp Verlag, Berlin 2018 (tr. it. a cura di F. Cuniberto, *Riconoscimento. Storia di un'idea europea*, Feltrinelli, Milano 2019, pp. 49-52). Da qui anche la differenza fondamentale tra l'impostazione sartriana e quella di Levinas: si veda M. B. MUNONO, *Le regard et le visage: de l'altérité chez Jean Paul Sartre et Emmanuel Levinas*, Peter Lang SA, Paris 1991.

<sup>34</sup> SARTRE, *EN*, cit., p. 315. Corsivo mio.

<sup>35</sup> Ivi, p. 84.

si configura come trascendenza, ovvero come negazione dell'inseità. Quando, tuttavia, questo potere nullificante della coscienza si rivolge su se stessa, essa nega se stessa, ovvero viene nullificato il potere di nullificare. Nella malafede avviene un importante rivolgimento teoretico, poiché viene negato, e dunque trasceso, il potere stesso di negare, e dunque di trascendere. Da un punto di vista strettamente teoretico, allora, possiamo definire la malafede come quel dispositivo che "blocca" il movimento di trascendenza originario proprio del per-sé. Per comprendere in che senso questo movimento originario possa essere bloccato, però, procediamo alla descrizione fenomenologica del fenomeno della malafede, inquadrandolo subito nel contesto dell'essere-per-altri.

Scrive Sartre: «il *Mit-sein* non può che sollecitare la malafede presentandosi come una situazione che la malafede non permette di superare»<sup>36</sup>. La malafede si inserisce dunque nella dialettica trascendenza-fatticità: il per-sé è sempre in-situazione, dunque immerso in una fatticità, ma contestualmente ha il potere di trascenderla<sup>37</sup>. Davanti alla fatticità, invece, l'atteggiamento di malafede «decide dell'esatta natura delle sue esigenze, si delinea intera nella risoluzione che prende di *non chiedere troppo*, di considerarsi soddisfatta»<sup>38</sup>. Davanti alla fatticità, la malafede fa sì che il per-sé rinunci al suo potere di trascenderla, accontentandosi, "non chiedendo troppo". La malafede, dunque, sembra arrestare il movimento di trascendenza del per-sé, che pure è la sua condizione di possibilità: si ha malafede proprio perché il per-sé, «nel suo essere più immediato, nell'infrastruttura del *cogito* prriflessivo»<sup>39</sup>, è trascendenza.

In questo senso, la malafede, piuttosto che *arrestare* o *bloccare* la trascendenza originaria del per-sé, *la occulta*. Questo occultamento, inoltre, non avviene deliberatamente: «ci si mette in malafede come ci si addormenta»<sup>40</sup>, ma «una volta realizzato questo modo d'essere, è altrettanto difficile uscirne»<sup>41</sup>, al punto che «si può vivere in malafede»<sup>42</sup>. Perché è così difficile uscire dall'atteggiamento di malafede e perché esso riesce ad occultare l'originario movimento di trascendenza con tanta facilità? Abbiamo detto che la malafede permette al soggetto di "sintonizzarsi" con la fatticità nella quale è gettato, perché attraverso essa "non chiede troppo", adattandosi. Il

---

<sup>36</sup> Ivi, p. 85.

<sup>37</sup> Ivi, p. 119.

<sup>38</sup> Ivi, p. 106.

<sup>39</sup> Ivi, p. 105.

<sup>40</sup> Ivi, p. 106.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> Ivi, p. 86.

motivo per cui il per-sé assume così facilmente l'atteggiamento di malafede è che la sua trascendenza è continuamente trascesa dal fatto che le cose sono già significanti: «io, dal quale le cose ricevono i significati, mi trovo impegnato in un mondo già significante»<sup>43</sup>. Dato che – in questo mondo *d'altri* – «la mia libertà mi sfuggirà da tutte le parti»<sup>44</sup>, la malafede appare come una postura economica, semplificante, che risparmia al per-sé lo sforzo di trascendere la situazione. *La malafede appare come una paradossale messa tra parentesi della trascendenza originaria del per-sé in cambio di una riduzione di complessità nella vita quotidiana.* Del resto

è proprio in questo senso che Sartre indica il paradosso della libertà: nonostante il suo potere assoluto, in quanto ontologicamente dato e irrinunciabile, essa deve esercitarsi in un mondo dove i significati sono già stati attribuiti come oggettivi, e non come possibili. Il soggetto si trova quindi ad abdicare alla propria individualità in nome dei presunti dispositivi legittimi di conoscenza, potere e normatività<sup>45</sup>.

Questa dinamica appare evidente nel fenomeno dell'orgoglio che – oltre a chiudere la nostra disamina sulla malafede, tornando al tema dello sguardo – ci aprirà le porte del mondo – e dello sguardo – digitale.

Nell'analizzare lo sguardo in Sartre, ci si sofferma in particolare sulla vergogna, come il sentimento principe nel quale si annuncia il potere reificante dello sguardo *d'altri*<sup>46</sup>. Tuttavia, l'orgoglio può rappresentare un filo conduttore estremamente fecondo per cogliere quell'intreccio tra malafede, faticità e sguardo che stiamo delineando. L'orgoglio, scrive Sartre, «è un sentimento ambiguo: nell'orgoglio, io riconosco l'altro come soggetto per cui l'oggettività giunge al mio essere, ma mi riconosco anche come responsabile della mia oggettività»<sup>47</sup>. Se la vergogna è l'irrompere fulmineo ed improvviso di uno sguardo che credevo assente, l'orgoglio è una «reazione alla vergogna»<sup>48</sup> in cui l'essere-che-è-guardato ha preso atto dell'impos-

<sup>43</sup> Ivi, p. 583. La realtà che Sartre ha in mente è quella che verrà descritta in R. BARTHES, *Mythologies*, Editions du Seuil, Paris 1957.

<sup>44</sup> SARTRE, *EN*, cit., p. 585.

<sup>45</sup> M. RUSSO, *Per un esistenzialismo critico. Il rapporto tra etica e storia nella morale di Jean Paul Sartre*, Mimesis, Milano/Udine 2018, p. 113.

<sup>46</sup> Si veda, per la centralità della vergogna lungo l'intero itinerario sartriano, P. GYLLENHAMMER, *Sartre on Shame: From Ontology to Social Critique*, in «Journal of the british society for phenomenology», n. 1, 2010, pp. 48-63.

<sup>47</sup> SARTRE, *EN*, cit., p. 346.

<sup>48</sup> *Ibidem*.

sibilità dell'isolamento di cui abbiamo trattato nel precedente paragrafo e cerca di *rendersi accetto* allo sguardo altrui. L'orgoglio è certamente un sentimento che mi fa agire sull'altro, ma non comporta alcuna inversione di ruoli tra chi guarda e chi è guardato: «io tento, nella vanità, di agire sull'Altro, in quanto sono oggetto [...] per attribuirgli passivamente un sentimento di ammirazione»<sup>49</sup>. Questo costante sforzo di generare ammirazione nell'altro rimanendo oggetto ci conduce nel pieno della malafede, perché «l'orgoglio è, prima di tutto, rassegnazione: per essere orgoglioso di essere *qualcosa*, bisogna che io mi sia, prima di tutto, rassegnato a non essere *che quello*»<sup>50</sup>. Nuovamente, l'atteggiamento di malafede, fenomenizzandosi nell'orgoglio, fa sì che il per-sé si cristallizzi in una forma per semplificare il suo essere-nel-mondo, questa volta tentando di farsi apprezzare dall'altro, *occultando la trascendenza che pone la differenza per ripiegarsi su un'identità che possa essere apprezzata*.

La malafede, intrinseca all'orgoglio, obbliga il per-sé ad accettare la dinamica reificante degli sguardi e la libertà d'altri, rinunciando al movimento di trascendenza «per godere del mio essere oggetto»<sup>51</sup>. Il per-sé si adegua alla significazione totale della situazione per sgravare il suo essere da qualsiasi compito, da qualsiasi trascendenza, cristallizzandosi in una «inqualificabile ipseità, che devo essere senza poter mai essere dispensato dalla mia funzione»<sup>52</sup>. L'orgoglio, dunque, è un sentimento senza equilibrio e di malafede<sup>53</sup> nel senso che abbiamo specificato: è un riduttore di complessità che sgrava l'esserci facendogli obliare la sua trascendenza originaria, trasformandolo, da soggetto attivo che produce differenza introducendo il nulla nel mondo, a oggetto-goduto alla ostinata ricerca di approvazione.

Il soggetto dell'orgoglio, dunque, rifiuta qualsiasi possibilità di trascendere la sua faticità, preferendo inserirsi in essa, calandosi in un certo ordine di significati al quale si adegua per essere apprezzato dallo sguardo altrui, e ciò avverrà tanto più frequentemente quanto più il gioco di sguardi si farà intenso.

L'orgoglio infatti, è «una prima reazione alla vergogna ed è una reazione di fuga»<sup>54</sup>, il che significa: *quanto maggiori sono le possibilità di provare vergogna, tanto più è probabile che il soggetto la fugga nell'orgoglio*. Ma la

---

<sup>49</sup> *Ibidem*.

<sup>50</sup> *Ibidem*.

<sup>51</sup> *Ibidem*.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

<sup>53</sup> *Ibidem*.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

vergogna dipende dallo sguardo altrui e, quindi, quanto più sarà difficile sfuggire allo sguardo altrui, tanto più la vergogna sarà fuggita verso la ricerca d'orgoglio e verso la malafede.

Mai, nella storia umana, lo sguardo altrui è stato così pervasivo come nell'epoca digitale, ed è arrivato il momento di guardare dentro a questo mondo, per comprenderne lo sguardo. Abbiamo infatti detto che, per Sartre, la visibilità è una condizione ineluttabile dell'essere-nel-mondo, ma – per dirla ancora con Foucault – essa è «una trappola»<sup>55</sup>. Negli ultimi anni, si è assistito ad una profonda mediatizzazione della nostra esperienza del mondo, in virtù della quale il *medium* non si limita più a connettere differenti mondi della vita, ma *diventa esso stesso il mondo della vita di cui facciamo ordinariamente esperienza*<sup>56</sup>. In tale congiuntura – anche per motivi economici, come la scoperta del *surplus comportamentale*<sup>57</sup> – nessuna azione umana deve rimanere nascosta agli occhi dello sguardo digitale. Analizzeremo questo sguardo in maniera duplice, prima da un punto di vista “orizzontale”, ovvero tematizzando la rete di sguardi che si genera nei rapporti tra utenti e i loro atteggiamenti di malafede, per poi procedere ad un'analisi “verticale”, tentando di dar conto di quello sguardo assoluto che tutti ci tiene sotto scacco: quello delle piattaforme e delle grandi aziende del *web*.

### 3. Fenomenologia dello sguardo digitale I: gioco di sguardi e malafede nella cultura social della sorveglianza

Eppure, si potrebbe dire, quando siamo connessi, *nessuno* – propriamente – *ci guarda*: l'*occhio* di nessuno è puntato, direttamente, su di noi. Tuttavia, proprio per questo, l'analisi sartriana sullo sguardo è estremamente feconda per tematizzare lo sguardo digitale. Scrive infatti Sartre: «senza dubbio, ciò che manifesta *più spesso* uno sguardo è la convergenza verso di me di due globi oculari. [...] la percezione di uno sguardo rivolto verso di me *mi appare sul fondo di distruzione degli occhi che “mi*

<sup>55</sup> M. FOUCAULT, *Surveiller et Punir: naissance de la prison*, Gallimard, Paris 1975 (tr. it. a cura di A. Tarchetti, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino 2014, p. 218).

<sup>56</sup> Si veda, per una fenomenologia delle varie forme di vita nell'epoca del digitale, A. HEPP, F. KROTZ (a cura di), *Mediatized Worlds. Culture and Society in a Media Age*, MacMillan, New York 2014. Per un'analisi fenomenologica del processo di mediatizzazione della *Lebenswelt*, cfr. A. HEPP, *Deep Mediatization*, Routledge, New York 2020.

<sup>57</sup> S. ZUBOFF, *The Age of Surveillance Capitalism*, Public Affairs, New York 2019 (tr. it. a cura di P. Bassotti, *Il Capitalismo della sorveglianza*, LUISS University Press, Roma 2019, pp. 73-108).

*guardano*»<sup>58</sup>. Quello che potremmo chiamare il *Träger* dello sguardo, in questo caso l'occhio, scompare nel momento in cui io percepisco di essere guardato, viene letteralmente *tolto*: «lo sguardo d'altri nasconde i suoi occhi»<sup>59</sup>. Il punto, per *vivere* l'esperienza di essere guardati, è che vi sia un qualcosa che sostenga la funzione di sguardo, che mi faccia *sentire* guardato: la presenza in persona di due bulbi oculari puntati su di me non è necessaria. Quello che agisce su di noi è uno «sguardo senza pupille»<sup>60</sup>. Lo sguardo, l'esserne soggetti, fa mettere tra parentesi il *Träger* che lo sostiene, proprio nel senso dell'*epochè*: si sospende il giudizio sulla sua natura, perché ciò che conta non è percepire un occhio (o qualsiasi altra interfaccia), ma *vivere* la sensazione di essere-guardato, e questa funzione viene svolta perfettamente dalla mera esistenza di un profilo *social* che, per il solo fatto di esistere, espone continuamente allo sguardo altrui<sup>61</sup>.

Ciò espone l'utente, da un lato, a vivere continuamente l'esperienza di essere guardato ma, contemporaneamente, lo rende costantemente guardante l'altro. È in questo senso che David Lyon parla di “cultura della sorveglianza”: «non soltanto essere osservati ma anche osservare è diventato uno stile di vita»<sup>62</sup>. Esattamente come il gioco di sguardi sartriano veniva definito come una rete immanente di sguardi reificanti che sorgevano dal semplice essere-nel-mondo dei soggetti, così «la cultura della sorveglianza è caratterizzata dalla sorveglianza generata dagli utenti»<sup>63</sup>.

Tuttavia, come abbiamo cercato di mostrare, quanto più pervasivo diventa il gioco di sguardi, tanto più è impossibile isolarsi e tanto più è probabile che si verifichino dei comportamenti di malafede. Proprio perché – nel mondo della vita completamente mediatizzato – sfuggire allo sguardo altrui è pressocché impossibile, il processo di mediatizzazione appare in continuità con quello di “vetrizzazione sociale” descritto da Codeluppi: la presenza sui *social* non si limita a mettere in contatto persone lontane, ma «consente [...] di essere più visibili all'interno della grande

---

<sup>58</sup> SARTRE, *EN*, cit., pp. 310-311.

<sup>59</sup> *Ibidem*.

<sup>60</sup> MERLEAU-PONTY, *Le Visible et l'Invisible*, cit., p. 186.

<sup>61</sup> Su questo, cfr. M.S. LOPATO, *Social Media, Love, and Sartre's Look of the Other: Why Online Communication is not Fulfilling*, in «Philosophy and Technology», n. 3, 2016, pp. 195-210. Si veda anche, per un'analisi psicopatologica di questo fenomeno, G. STANGHELLINI, *Selfie. Sentirsi nello sguardo dell'altro*, Feltrinelli, Milano 2020.

<sup>62</sup> D. LYON, *The Culture of Surveillance. Watching as a Way of Life*, Polity Press, London 2018 (tr. it. a cura di G. Balbi e P. Di Salvo, *La cultura della sorveglianza*, LUISS University Press, Roma 2020, p. 20).

<sup>63</sup> Ivi, p. 25.

vetrina sociale»<sup>64</sup>, moltiplicando così i comportamenti di malafede che cercano di reagire alla pervasività degli sguardi.

Questo processo – per il quale gli atteggiamenti di malafede come l'orgoglio vengono assunti sempre più frequentemente – è anche favorito dalle funzionalità tecniche delle piattaforme digitali, che mettono a disposizione dell'utente tutta una serie di strumenti che Cardon definisce «sistemi metrici della reputazione»<sup>65</sup>. Il numero di *likes*, di *retweets*, di visualizzazioni, permette all'utente di capire se è o non è sintonizzato con l'ordine di significati che si trova davanti e con le aspettative dell'Altro, per essere da lui apprezzato, così da «orientare il proprio comportamento e migliorare gli *score* registrati dai sistemi di misura»<sup>66</sup>.

Il per-sé, davanti ai sistemi metrici della reputazione, agisce con malafede e si nega come trascendenza, inserendosi nell'ordine di significati che gli permettono un apprezzamento altrui, facendosi indicare la direzione dalla fatticità *social* nella quale è gettato: «se non seguo punto per punto le indicazioni degli altri, non mi orienterò più»<sup>67</sup>. Il movimento di trascendenza originario del per-sé si trasforma in un (apparente) *movimento nell'immanenza* della fatticità e del suo ordine di significati al quale – in un processo ricorsivo sulla base dei *feedback* dell'Altro (*likes*, condivisioni ecc.) – il per-sé tenta di adattarsi *per essere visto* in una maniera che possa *inorgoglirlo*.

In questa sfera di malafede, *il modello precede l'evento*, ovvero vi è un ripiegamento delle possibilità del per-sé sull'identità della fatticità e della situazione, ai cui significati il soggetto si piega. Per debolezza, per ridurre la complessità della sua vita, per un *patto di lucidità*: «se un tempo il mondo è partito verso la trascendenza [...] oggi è scaduto nella realtà»<sup>68</sup>. Se lo sguardo è estremamente pervasivo, i significati trascendenti innumerevoli, i sistemi metrici della reputazione sempre a portata di mano e facilmente consultabili, la trascendenza del per sé scadrà in malafede e potrà, davanti a questo mondo significante, «significare ormai soltanto ciò che esso significa»<sup>69</sup>.

<sup>64</sup> V. CODELUPPI, *La vetrinizzazione sociale*, Bollati Boringhieri, Torino 2007, p. 55.

<sup>65</sup> D. CARDON, *À qua rêvent les algorithms*, Editions du Seuil, Paris 2015 (tr. it. a cura di C. De Carolis, *Che cosa sognano gli algoritmi*, Mondadori, Milano 2016, p. 22).

<sup>66</sup> Ivi, p. 23.

<sup>67</sup> SARTE, *EN*, cit., p. 584.

<sup>68</sup> J. BAUDRILLARD, *Le Pacte de lucidité ou l'intelligence du Mal*, Editions Galilée, Paris 2004 (tr. it. a cura di A. Serra, *Il Patto di lucidità o l'intelligenza del Male*, Cortina, Milano 2006, p. 19).

<sup>69</sup> Ivi, p. 24.

In questo senso, la vita *online* si configura veramente come un *gioco di ruolo*<sup>70</sup>, nel quale – come nota Floridi – «il sé osserva “l’osservazione di se stesso” posta in essere da altri sé»<sup>71</sup> attraverso i sistemi metrici della reputazione, assumendo una postura di malafede nella misura in cui «il sé utilizza la rappresentazione digitale di se stesso posta in essere dagli altri per costruire un’identità virtuale tramite la quale aspira ad afferrare la propria identità personale»<sup>72</sup>.

Lo sguardo e le attese altrui portano l’utente ad agire per mantenere la sua posizione – se lo sguardo altrui lo apprezza – o per migliorare il suo *score*, rimanendo tuttavia sempre all’interno della dinamica di reificazione e nell’ordine di significati nel quale si trova gettato: «il sé iperconsapevole non smette mai di tentare di comprendere come è percepito dagli altri. [...] lo sguardo digitale può diventare ipnotico: ci si può perdere nella contemplazione della percezione che altri hanno di noi stessi nell’infosfera»<sup>73</sup>. Quello che Floridi chiama “sé iperconsapevole” è in realtà un soggetto perso nel gioco degli sguardi, che cerca di scrutare nello sguardo altrui la sua identità, assumendo un atteggiamento di malafede che lo porta a mettere tra parentesi la trascendenza che – ontologicamente – è: «nella “danza” della malafede in gioco è la fuga dalla contingenza dell’esistenza»<sup>74</sup>. Davanti alla fatticità *social* e allo “sguardo digitale”, l’azione del soggetto – anche grazie alla semplicità ed immediatezza dei sistemi metrici della reputazione – è dunque volta alla ricerca spasmodica dell’orgoglio, piuttosto che verso la nullificazione del dato.

Tuttavia, proprio affinché questo processo di reificazione possa avvenire, il per-sé deve mantenere nel suo essere quella forza nullificatrice che gli permette di trascendere la trascendenza altrui. Se non rimanesse questo nucleo di nullificazione, se questa potenza originaria non ci fosse, non potrebbe avvenire nulla di tutto ciò che abbiamo descritto. In questo senso, dunque, la reificazione assoluta, la malafede eretta a sistema e la ricerca spasmodica dell’orgoglio, sono rese possibili dal fatto che – inevitabilmente – il per-sé è trascendenza, magari è *condannato* ad esserlo, ma

---

<sup>70</sup> Questa potrebbe essere un’applicazione digitale dell’analisi di G. BALDUCCI, *La vita quotidiana come “gioco di ruolo” dal concetto di face in Goffmann alla labeling theory della scuola di Chicago*, Mimesis, Milano 2021.

<sup>71</sup> L. FLORIDI, *La quarta rivoluzione. Come l’Infosfera sta trasformando il mondo*, Cortina, Milano 2017, p. 83.

<sup>72</sup> *Ibidem*.

<sup>73</sup> Ivi, p. 84.

<sup>74</sup> M. RECALCATI, *Ritorno a Jean Paul Sartre. Esistenza, infanzia e desiderio*, Einaudi, Torino 2021, p. 197.

certamente lo è, e lo scopre nell'immanenza del gioco di sguardi proprio nella misura in cui trascende la trascendenza altrui, anche *vivendo* la reciprocità di tale situazione. Del resto, lo stesso Lyon sottolinea come, nella cultura della sorveglianza, le persone «usano le tecnologie di sorveglianza per i propri scopi»<sup>75</sup>. Gli utenti, dunque, sono contemporaneamente vittime e carnefici: reificano venendo reificati, in un processo reciproco e conflittuale che caratterizza il *Mit-sein* digitale esattamente come quello *offline*. Insomma, nel gioco digitale di sguardi si riproducono – sebbene in maniera ancora più radicale – le dinamiche che Sartre tematizza nell'*Essere e il Nulla*, e dunque la reciprocità dello sguardo – la possibilità di *guardare* l'altro – garantisce, seppure in un *Mit-sein* estremamente conflittuale, la resistenza di un'isola di trascendenza, nella misura in cui – per esservi trascendenza trascesa – deve esistere una trascendenza che trascende.

Ma cosa avverrebbe se questa reciprocità venisse meno? Che ne sarebbe della trascendenza del per-sé se si trovasse davanti allo sguardo di un soggetto che non potrà mai divenire oggetto? La realtà digitale sembra averci radicalmente messo di fronte a questa possibilità. Pur nella reificazione assoluta del gioco di sguardi digitali, infatti, un bagliore di trascendenza resisteva, seppur nella forza di reificare l'Altro, guardandolo e sorvegliandolo. Ma se esistesse un Altro che non può diventare oggetto, che guarda senza mai poter essere visto?

#### 4. *Fenomenologia dello sguardo digitale II: il soggetto che non può diventare oggetto*

Anche nella reificazione del gioco di sguardi, dunque, la trascendenza *deve resistere*, anzi: *essa è la condizione di possibilità della dinamica relazionale degli sguardi reificanti*. Ciò Sartre non lo mette mai in dubbio: vi è trascendenza perché *vi è reificazione*, e vi è reificazione perché *vi è trascendenza*, in una relazione dialettica<sup>76</sup>. Tuttavia, vi è un passaggio de *L'Essere e il Nulla* in cui questo “teorema” della reciprocità sembra essere messo in dubbio. Scrive Sartre:

se tuttavia concepisco il “si” impersonale, soggetto di fronte al quale ho vergogna, come qualcosa che non può diventare oggetto [...], se

<sup>75</sup> LYON, *The Culture of Surveillance*, cit., p. 21.

<sup>76</sup> Il debito di Sartre nei confronti di Hegel, da questo punto di vista, è tangibile. Si veda E. PACI, *La negazione in Sartre*, in «AutAut», n. 4, 1973, pp. 3-12.

lo pongo come l'unità assoluta del soggetto che non può in nessun modo diventare oggetto, pongo con ciò l'eternità del mio essere-oggetto e perpetuo la mia vergogna<sup>77</sup>.

Davanti a un soggetto che non può diventare oggetto e che *sempre* mi guarda «realizzo nell'assoluto e ipostatizzo la mia oggettività»<sup>78</sup>. Sartre sta, in questi passaggi, parlando dello sguardo divino, che a noi non interessa tematizzare direttamente. Quello che ci interessa, al contrario, è compiere una sorta di esercizio di variazione eidetica: la specificità dello sguardo divino sta nell'essere lo sguardo di un soggetto che non può divenire oggetto: questo è, fenomenologicamente, il suo *eidos*, la sua struttura essenziale. Quando Sartre tematizza questo problema, ovviamente, non lo fa con interessi teologici, ma per mostrare cosa avviene al per-sé quando si trova soggetto ad uno sguardo che non può ricambiare. Sartre si concentra sul *descrivere* gli effetti che un tale sguardo genera e stessa cosa intendiamo fare noi, mostrando come lo sguardo continuo, ininterrotto, pervasivo e non ricambiabile delle piattaforme digitali generi degli effetti molto simili a quelli che Sartre descrive tematizzando lo sguardo divino.

L'elemento cruciale che ci interessa, come abbiamo detto, è che questi sguardi sono sguardi di soggetti che non possono diventare oggetti. Come scrive Zuboff: «i capitalisti della sorveglianza sanno tutto *di noi*, mentre *per noi* è impossibile sapere quello che fanno»<sup>79</sup>. Studiare il capitalismo della sorveglianza tematizzandolo a partire da questo *sguardo asimmetrico*<sup>80</sup> ci permette di comprendere realmente le forme di potere ad esso sottese, perché saremo in grado di mostrare non solo le sue caratteristiche economiche e politiche – del resto già ampiamente discusse, dalla stessa Zuboff e da altri sociologi<sup>81</sup> – ma riusciremo anche a cogliere in che modo esso modifica la nostra esperienza effettiva del mondo e di noi stessi, risultando, soprattutto per questo, una forma di potere estremamente pervasiva. Come è noto, infatti, per il capitalismo della sorveglianza «ogni comportamento imprevedibile equivale ad un guadagno perso»<sup>82</sup>. Corollario di

---

<sup>77</sup> SARTRE, *EN*, cit., p. 345.

<sup>78</sup> *Ibidem*.

<sup>79</sup> ZUBOFF, *The Age of Surveillance Capitalism*, cit., p. 21.

<sup>80</sup> A. ANTONILLI, I. ROMUALDI, *Asimmetrie dello sguardo. La sorveglianza e il controllo sociale nell'era digitale*, Morlacchi, Perugia 2020.

<sup>81</sup> Si veda, almeno, Z. BAUMAN, D. LYON, *Liquid Surveillance. A Conversation*, Polity Press, Cambridge 2013 (tr. it. a cura di M. Cupellaro, *Sesto Potere. La Sorveglianza nella modernità liquida*, Laterza, Bari 2015).

<sup>82</sup> ZUBOFF, *The Age of Surveillance Capitalism*, cit., p. 165.

questa sentenza è che *il capitalismo della sorveglianza lavora incessantemente per trasformare le possibilità del singolo in probabilità*. A rendere possibile questo slittamento è, ancora una volta, l'atteggiamento di malafede inteso come riduttore di complessità: «il nostro bisogno di una vita efficiente è in contrasto con la tentazione di resistere all'invasione di tale capitalismo»<sup>83</sup>. Accettato questo sguardo assoluto, il per-sé viene riorganizzato come UPI (*user profile information*), ovvero viene trattato dallo sguardo assoluto come un tipo, le cui azioni possono essere previste secondo un modello *algorithm based* a cui il soggetto si adeguia per ottenere una riduzione di complessità della vita ordinaria<sup>84</sup>.

Lo sguardo digitale fa sì che i modelli matematici *algorithm based* «non solo conoscono i nostri comportamenti, ma li formano»<sup>85</sup>. L'incredibile riduzione della complessità che questo sistema genera fa sì che il per-sé possa obliare la sua trascendenza originaria e il soggetto rischia di *non viversi più come trascendenza*, ma come sequenza lineare deterministica di flussi di dati e di operazioni. Il soggetto, che si vive come determinato da tutti questi *data*, non opererà con trascendenza nei confronti della situazione, *ma si muoverà nella sua immanenza*, trasformando le possibilità – proprie del per-sé – in mere probabilità, calcolabili algoritmamente.

In questo senso, lo sguardo del capitalismo della sorveglianza, nella sua pervasività, non riattiva soltanto il progetto di aritmetizzazione assoluta, proprio di un certo positivismo, ma riattiva anche le tendenze di quella che Sartre chiamava “psicologia deterministica”, nella quale «l'in-sé si è impadronito di tutti questi *data*, il movente provoca l'atto, come la causa il suo effetto, tutto è reale, tutto è pieno»<sup>86</sup>. Se tutto è pieno, se la catena causale procede senza interruzioni (dato che hai acquistato A, B, C e D, potrebbe piacerti E...), allora il per-sé si degrada, perché la sua specificità sta proprio nell'interrompere questa sequenza, *inserendo il nulla del pieno dell'essere e rompendo l'identità dell'in-sé*. Nella psicologia deterministica, ma anche in quella *algorithm based*, «motivo, atto, fine, costituiscono un continuum, un pieno»<sup>87</sup>, dove viene obliata la *decompressione d'essere* che il per-sé non soltanto introduce, ma che esso è:

---

<sup>83</sup> Ivi, p. 21.

<sup>84</sup> Su come questo processo avvenga, da un punto di vista strettamente operazionale, cfr. M. DELMASTRO, A. NICITA, *Big Data*, il Mulino, Bologna 2019, pp. 34-37.

<sup>85</sup> ZUBOFF, *The Age of Surveillance Capitalism*, cit., p. 18.

<sup>86</sup> SARTRE, *EN*, cit., p. 507.

<sup>87</sup> *Ibidem*.

in quanto il per-sé vuol mascherarsi il suo nulla e incorporarsi l'in-sé come suo vero modo di essere, tenta pure di mascherarsi la sua libertà. Il senso profondo del determinismo è di quello di stabilire in noi una continuità, senza soluzione di esistenza in-sé<sup>88</sup>.

Ecco che il per-sé non si muove più con trascendenza verso i suoi possibili, ma è mosso nell'immanenza dei suoi probabili. La riduzione di complessità, che il capitalismo della sorveglianza offre, genera – per malafede – una dimenticanza della struttura originaria del per sé e fa sì che l'uomo colga la sua esistenza come calata in un «determinismo causale»<sup>89</sup> nel quale non si può fare altro che «confondere il per-sé con l'in-sé»<sup>90</sup>.

In una tale *situazione*, il *dato* – in tutti i sensi di questa parola – non viene nullificato, ma *assorge a verità dell'esserci*, nel senso che esso – oramai – costituirà l'esperienza del mondo del soggetto sulla base di una comprensione di sé come *plenum*, come sequenza lineare di informazioni, come *quantified self*<sup>91</sup>, e non come potenza che *nullifica il dato*: «il rifiuto della libertà non può concepirsi che come tentativo per cogliersi come essere in-sé»<sup>92</sup>. La coscienza, lungi dall'essere ciò che trascende il dato, «appare in forma di bit»<sup>93</sup>. Il bit, il dato, determina la coscienza, sia ontologicamente che esistenzialmente.

Ontologicamente, infatti, il capitalismo della sorveglianza abbraccia e recupera le analisi dell'ontologia digitale, per la quale «la rappresentazione di stati di cose attraverso bit non ha limiti»<sup>94</sup>. Se tutto può essere rappresentato tramite bit, ovvero attraverso la combinazione di 0 e 1 tipica dell'aritmetica binaria, allora «le verità su un mondo del genere non possono che essere deducibili algoritmicamente dai suoi stati fondamentali: si tratta di verità analitiche, commensurabili, in ragione di un "minimo comun divisore", un fattore comune (il *bit*). Tutte le verità "digitali", pertanto, si riducono a proposizioni identiche, a mere equivalenze»<sup>95</sup>. In un mondo del

---

<sup>88</sup> Ivi, p. 506.

<sup>89</sup> Ivi, p. 527.

<sup>90</sup> *Ibidem*.

<sup>91</sup> Si veda, su questo, D. LUPTON, *The Quantified Self. A Sociology of Self Tracking*, Polity Press, Cambridge 2012.

<sup>92</sup> SARTRE, *EN*, cit., p. 507.

<sup>93</sup> FLORIDI, *La quarta rivoluzione*, cit., p. 71.

<sup>94</sup> E. FREDKIN, *An Introduction to Digital Philosophy*, in «International Journal of Theoretical Physics», n. 2, 2003, p. 191.

<sup>95</sup> G. CHIURAZZI, *Seconda natura. Da Lascaux al digitale*, Rosenberg & Selliers, Torino 2021, p. 128.

genere, come è evidente, il dominio del principio di identità non può che comprimere il soggetto nella forma dell'in-sé: «pensare che possa esserci una sorta di "algoritmo definitivo" [...] significa quindi pensare che la realtà intera, e noi ovviamente in essa, sia comprimibile»<sup>96</sup>. Una tale immagine del mondo garantisce al capitalismo digitale le basi epistemologiche per prevedere le azioni umane, trasformando il dato da elemento da trascendere a fattore determinante la prassi umana. Il mondo, sulla base del principio di identità, viene ridotto ad assoluta inseitè. Non c'è più uno spiraglio in cui la trascendenza possa inserirsi. Se tutto è commensurabile e – in ultimo – esprimibile algoritmicamente tramite equivalenze (per quanto complesse), allora non può che seguire che, in una tale ontologia, «non c'è il minimo vuoto nell'essere, la minima fessura per la quale il nulla possa infilarsi»<sup>97</sup>.

Esistenzialmente, invece, la quantificazione informazionale del soggetto fa sì che – in cambio della riduzione della complessità che il capitalismo della sorveglianza offre – esso rinunci a dirigersi verso le *sue* possibilità, limitandosi a riprodurre le strutture di senso nelle quali è gettato, e che per malafede ha accettato. In un passaggio illuminante de *l'Essere e il Nulla*, infatti, Sartre scrive che, alla potenza nullificante del per-sé, «il mondo non dà consigli»<sup>98</sup> mentre – potremmo dire noi oggi, abitanti del mondo digitale – il per-sé, degradato ad UPI e ad in-sé sotto lo sguardo del capitalismo della sorveglianza, vive nell'attesa di consigli algoritmici di ogni genere<sup>99</sup>. Il soggetto accetta di mettere tra parentesi la sua trascendenza, si misura attraverso i sistemi metrici della reputazione e accetta di farsi determinare dai suoi dati, *obliando la sua trascendenza originaria*, accettando di farsi tipizzare algoritmicamente e riducendo la sua prassi ad una mera «“coazione a ripetere” che non fa che rinforzare lo *status quo*: un processo conservativo, volto alla mera preservazione dell'identico»<sup>100</sup>.

Cade qualsiasi differenza tra per-sé e in-sé: «il soggetto fugge dalla sua libertà facendosi simile ad una cosa, identificandosi ad un essere»<sup>101</sup>. Il soggetto non si appercepisce più come quell'essere che non è la propria coincidenza e che è in grado di introdurre il nulla nel mondo, ma si identifica sempre di più con la sua UPI: «non vi è nell'in-sé alcuna particella d'essere

---

<sup>96</sup> Ibidem, p. 136.

<sup>97</sup> SARTRE, *EN*, cit., p. 114.

<sup>98</sup> Ibidem, p. 515.

<sup>99</sup> Su questo, per un'analisi anche quantitativa dei suggerimenti algoritmici, cfr. S. STEPHENS-DAVIDOWITZ, *Everybody Lies. Big Data, New Data, and What the Internet Reveals About Who We Really Are*, Dey Street Books, New York 2017.

<sup>100</sup> CHIURAZZI, *Seconda natura*, cit., p. 131.

<sup>101</sup> RECALCATI, *Ritorno a Jean Paul Sartre*, cit., p. 197.

che sia distante da sè»<sup>102</sup>. Tutto ciò che il soggetto può fare non dipende dalla trascendenza delle sue possibilità, ma dall'immanenza dei suoi probabili, algoritmicamente determinati sulla base dell'ontologia digitale ed accettati dai soggetti per malafede.

Lo sguardo asimmetrico, dunque, erge la malafede a sistema, portando il soggetto a non viversi più come trascendenza – come originaria libertà in grado di nullificare il dato – ma ad accettare e riprodurre l'identico, sulla base di un'ontologia che rende tutto commensurabile e comprimibile algoritmicamente. Questo è, infatti, il grande potere dello sguardo digitale: portare il soggetto a non viversi come trascendenza, in grado di nullificare il dato e produrre evento, riducendolo a flusso deterministico di dati in grado solamente di riprodurre la fatticità nella quale – per malafede – ha scelto di inserirsi.

## 5. Conclusioni. Il potere di produrre esperienza: lineamenti per una filosofia della prassi digitale

Questa forma di potere, che riduce il per-sé a mera inseità, svuotandolo della sua trascendenza, trasformando i suoi possibili in mere probabilità da inserire nel flusso deterministico dei *data*, è stata chiamata, da Berns e Rovroy, «governamentalità algoritmica»<sup>103</sup>. Non a caso, essi rintracciano in questa governamentalità la straordinaria potenza di «anticipare e intervenire prima che si verifichino i comportamenti possibili»<sup>104</sup>. Ciò genera una sorta di “doppio” soggettivo, che è ciò che Zuboff chiama UPI, perfettamente integrato con la rete di significati nella quale esso si trova. La mediatizzazione integrale del mondo della vita, congiuntamente alla riduzione di complessità che viene promessa, però, porta il soggetto ad identificarsi in una maniera sempre più stretta con il suo “doppio digitale”, e ciò

fa apparire la funzione fondamentale delle tecnologie di potere algoritmiche: *si tratta di produrre automaticamente delle protensioni immanenti al dispositivo automatico reticolare* formato da tutte le reti interconnesse [...]. *La presa di potere sulle protensioni individuali e col-*

---

<sup>102</sup> SARTRE, *EN*, cit., p. 114.

<sup>103</sup> T. BURNS, A. ROVROY, *Gouvernementalité algorithmique et perspectives d'émancipation*, in «Réseaux», n. 1, 2013, pp. 163-196.

<sup>104</sup> Ivi, p. 173

*lettive* [...] comporta anche una mutazione del rapporto con il possibile, cioè del possibile stesso, in quanto è così *derealizzato in anticipo*<sup>105</sup>.

La trascendenza del per-sé, che si dirige verso un possibile, viene sostituita da una sorta di movimento deterministico all'interno dell'immanenza del Reale, recuperando la visione naturalistica della coscienza propria della psicologia cognitivistica e determinista: «il *modello computazionale* di questa governamentalità algoritmica fa sistema con il *modello naturalista* del cognitivismo corrente, tale per cui la vita noetica, come quella biologica, viene ridotta a calcolo»<sup>106</sup>. Già Husserl aveva intuito che «il compito posto alla psicologia moderna [...] era quello di diventare la scienza delle realtà psico-fisiche degli uomini»<sup>107</sup>, intendendo con ciò che il (presunto) *plenum* dell'essere psichico – stando alla psicologia naturalistica a lui contemporanea, ma che ancora oggi appare maggioritaria nella teoria del digitale<sup>108</sup> – doveva essere matematizzato esattamente come il *plenum* dell'essere, generando, sul piano teoretico, quella *confusione tra in-sé e per-sé* che Sartre tematizza ne *L'Essere e il Nulla*.

Tuttavia, sul piano ontologico del *cogito*, risulta evidente che il per-sé non subisce delle mutazioni strutturali, e non potrebbe che essere così: il *cogito*, proprio perché è, è trascendenza e non può che essere tale. Se il *cogito* viene ridotto a flusso di dati o a processi fisico-chimici, ciò potrà essere un utile strumento epistemologico, ma non implica in alcun modo una ridefinizione ontologica della coscienza. Ovviamente, questo non implica che, da un lato, non vi sia qualcuno che tenti di operare questa riduzione e, dall'altro, – ed è la cosa più importante – esiste la possibilità di dimenticare questa libertà che è originaria e si ribella alla riduzione. *Il vero pericolo è la*

---

<sup>105</sup> B. STIEGLER, *La société automatique. I. L'avenir du travail*, Librairie Artheme Fayard, Paris 2015 (tr. it. a cura di S. Baranzoni, I. Pelgreffi e P. Vignola, *La società automatica. I. L'avvenire del lavoro*, Meltemi, Milano 2019, p. 215).

<sup>106</sup> Ivi, p. 224.

<sup>107</sup> E. HUSSERL, *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendentale Phänomenologie*, Martinus Nijhoff, Den Haag 1959 (tr. it. a cura di E. Filippini e E. Paci, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, il Saggiatore, Milano 2015, § 58, p. 218).

<sup>108</sup> Il riferimento più autorevole è M. MINSKY, *The Society of Mind*, Simon & Schuster, New York 1985, che sostiene che l'intera attività noetica possa essere espressa in forma algoritmica. Ancora più radicale è I. AYRES, *Super Crunchers. Why Thinking-by-Numbers is the New Way to be Smart*, Random House, New York 2007, che sostiene invece che – normativamente – bisognerebbe abbandonare qualsiasi tipo di ragionamento non algoritmizzabile nei processi di *decision making*.

*malafede*, cioè il dimenticare, davanti alla potenza obiettiva e calcolante, che il *cogito* è prima di tutto trascendenza, riserva attiva del possibile.

Come nota Recalcati, infatti, nella malafede «il soggetto vorrebbe darsi una consistenza d'essere che, in realtà, non possiede»<sup>109</sup>. Non c'è dubbio, insomma, che la riduzione oggettivistica della *big data analytics* potrà portare i soggetti – grazie alle incredibili funzionalità tecniche e alle riduzioni di complessità che opera (esattamente come l'aritmetizzazione per Husserl<sup>110</sup>) – ad un *oblio* di quella soggettività che non è determinata causalmente e linearmente, ma che è *immediatamente* trascendenza: «nullificazione della faticità»<sup>111</sup>. Tuttavia, *essa non potrà modificare ontologicamente la struttura trascendente del per-sé*, perché il soggetto quella “consistenza d'essere”, che ricerca nella malafede, semplicemente *non la possiede*.

Ma, proprio per questo, il potere dello sguardo digitale è molto più pervasivo di quanto potessimo immaginare. Non sono il fatturato delle *big tech* o il loro legame con i governi a rendere questo sguardo così potente: *la sua forza sta nel fatto che esso riorganizza completamente la nostra esperienza del mondo e la nostra auto-percezione*, facendo sì che, al per-sé, non si possa manifestare «nessun momento epocale, fattore di biforcazione, ma anche di trasgressione»<sup>112</sup>, perché *la malafede è oramai eretta a sistema*.

Non ci sono momenti epocali perché «questa assenza di epoca è una *epochè*»<sup>113</sup>: è l'*epochè* della malafede, che si limita a non chiedere troppo, mettendo tra parentesi *la trascendenza originaria del per-sé*. Il per-sé *non si vive più come trascendenza*, quasi ignora questo suo potere di nullificare il dato. Assistiamo ad una vera e propria metamorfosi della nozione di *dato*. La soggettività smette di essere quella *potenza* che trascende il dato, e viene intesa come determinata dal flusso di dati. Eppure, ed è da qui che potrebbe partire una filosofia umana per il mondo digitale, non siamo davanti ad una metamorfosi *ontologica* del dato e del soggetto. Siamo, come abbiamo più volte sottolineato, davanti ad un *occultamento*: il dato rimarrà sempre qualcosa da trascendere, ma la forza dello sguardo digitale, che attiva la nostra malafede, ce lo fa vivere come intrascendibile.

Si tratta, dunque, di porre una vera e propria *filosofia della prassi digitale* che, recuperando le intuizioni sartriane, possa – da un lato – decostruire

---

<sup>109</sup> RECALCATI, *Ritorno a Jean Paul Sartre*, cit., p. 197.

<sup>110</sup> Su questo, cfr. G. PIANA, *Conversazioni su “La crisi delle scienze europee” di Husserl*, LULU, Milano 2013, p. 76.

<sup>111</sup> SARTRE, *EN*, cit., p. 511.

<sup>112</sup> STIEGLER, *La société automatique*, cit., p. 224.

<sup>113</sup> Ivi, p. 227.

la trascendenza del dato e – dall’altro – restituire al per-sé quella che è la sua caratteristica principale: la capacità – inserendo il nulla nell’essere – di produrre esperienza, e dunque evento, evitando che *altri* lo faccia al suo posto<sup>114</sup>. La sfida teoretica ed etico-politica<sup>115</sup> – davanti alla *big data analytics* e allo sguardo digitale – ruota proprio attorno a questo punto: chi ha il potere di produrre esperienza, e dunque storia? È sulla base di questa domanda, contemporaneamente etica e teoretica, che si può innestare una teoria critica nei confronti del digitale, che vada oltre la denuncia – pur necessaria – degli effetti e delle pratiche del capitalismo della sorveglianza, e che invece ponga il tema – assolutamente cruciale, anche da un punto di vista politico – del diritto degli umani a produrre Storia e a generare autonomamente la propria esperienza.

---

<sup>114</sup> Per farlo, è necessario che la filosofia affianchi la *computer science* in tutte le sue fasi. Molti studi hanno mostrato empiricamente come in realtà la riduzione algoritmica sia basata su una pesante astrazione, e come le previsioni macchiniche si fondino in realtà su delle scelte che non sono epistemologicamente neutre: la presa di coscienza di questa distorsione epistemologica, affiancata da una filosofia che metta al centro la prassi umana, dovrebbe mostrare non semplicemente l’immoralità sottesa alle pratiche di riduzionismo matematizzante, ma anche l’assoluta incapacità, allo stato dell’arte, della *big data analytics* di dar conto efficacemente e senza astrazioni della prassi umana. Su questo, cfr. E. EKBLA, *Big Data, Bigger Dilemmas: A Critical Review*, in «Journal of the association for information science and technology», n. 8, 2015, pp. 1523-1545.

<sup>115</sup> Possiamo solo accennarci, ma è del tutto evidente che la tipizzazione algoritmica – da un punto di vista morale – renda impossibile pensare ad un universale concreto e singolare, mantenendo il soggetto nell’ordine della generalità e dell’universalità astratta. Cfr. RUSSO, *Per un esistenzialismo critico*, cit., p. 124: «ciò che Sartre teme è che l’universalità astratta [...] contribuisca a una sorta di legittimazione della morale istituzionalizzata e a un appiattimento della singolarità nella generalità».

## Donato Sperduto

### *La Sicilia degli intellettuali impegnati Jean-Paul Sartre e Carlo Levi: La Reine Albemarle e Le parole sono pietre*

TITLE: *Sicily in the Eyes of Jean-Paul Sartre and Carlo Levi: La Reine Albemarle and Le parole sono pietre*

ABSTRACT: In 1951, Jean-Paul Sartre began writing a book about Italy. In it, he reports a meeting with his friend Carlo Levi, a writer who had just returned from a trip to Sicily. Both engaged and anti-fascist writers talked about this trip in their respective works: for Sartre, *Queen Albemarle* (*La Reine Albemarle*), and for Levi, *Words are Stones* (*Le parole sono pietre*). These two books complement and elucidate each other. They tell of the mayor of New York's trip to Isnello, the sulphur mines of Lercara Friddi, the Capuchin cemetery in Palermo, anti-fascism, and the times they were living in.

KEYWORDS: Jean-Paul Sartre; Carlo Levi; anti-fascism; Sicily

#### 1. *Gli intellettuali impegnati Jean-Paul Sartre e Carlo Levi*

La fine del secondo conflitto mondiale esigeva la ricerca di un nuovo rapporto tra cultura e politica. Tanto in Italia quanto in Francia ci si confrontò con il marxismo e il comunismo. E, come notato da Antonio Santucci, qui emergeva

la sconcertante attualità del sartrismo, il documento più espressivo della disgregazione spirituale intervenuta tra le due guerre mondiali [...]: di qui la forza di una filosofia che si richiamava veramente, assai più che non avvenisse con un Heidegger o un Jaspers, all'impegno del singolo nel suo farsi tale, che si traduceva in polemica veemente contro i sistemi e le ideologie assolute e nondimeno consentiva una attiva partecipazione alla vita politica<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> A. SANTUCCI, *Esistenzialismo e filosofia italiana*, il Mulino, Bologna 1959, p. 208.

L'attrazione nei confronti del pensiero esistenzialista di Jean-Paul Sartre era altresì rafforzata dalla sua partecipazione alla Resistenza e dal suo rapporto alquanto conflittuale con i comunisti francesi. Tra il settembre e l'ottobre del 1945, nacquero in Italia e in Francia due riviste incentrate sull'innovazione politico-culturale: «Il Politecnico» di Elio Vittorini e «Les Temps modernes» di Sartre e di Simone de Beauvoir. Nella sua rivista Vittorini non poté non riferirsi all'autore dell'*Être et le Néant* e pubblicare fin dal gennaio 1946 anche suoi articoli; dal canto suo, nei «Temps modernes» Sartre accolse di buon grado «intellettuali italiani impegnati e non compromessi con il fascismo, come Vittorini o Carlo Levi»<sup>2</sup>. È tanto Sartre quanto Levi finirono in prigione in quanto antifascisti (Levi venne poi confinato in Lucania e ne parlò nel celebre libro *Cristo si è fermato a Eboli*).

Date queste premesse, non si frapponevano ostacoli alla simpatia reciproca tra Sartre e Carlo Levi (per quanto riguarda Vittorini, «Les Temps Modernes» non pubblicò più alcun suo scritto dopo il 1947, anno di chiusura del «Politecnico»). Nel 1945, uscì il saggio *L'existentialisme est un humanisme*, in cui Sartre accentuava l'urgenza per ogni uomo di prendersi le proprie responsabilità e ingaggiarsi concretamente. Proprio un simile impegno traspare in *Cristo si è fermato a Eboli*, il libro evocante il confino lucano dell'autore<sup>3</sup> nonché l'arretratezza dell'Italia meridionale e che fece di Levi «un punto di riferimento importante nella storia del Mezzogiorno di questo secolo»<sup>4</sup>, apparso proprio nel 1945 e che rese famoso Carlo Levi (1902-1975) tanto che nella primavera del 1946 era già pronta la traduzione francese. La rivista «Les Temps Modernes» di Sartre e Simone de Beauvoir ne pubblicò alcuni stralci (come poi fece anche con estratti di opere leviane quali *Paura della libertà*, *L'Orologio* o *Le parole sono pietre*). Questa rivista «divenne un centro di propulsione di tutti quegli ideali di rigenerazione dell'uomo che non soltanto Sartre, ma anche gli altri intellettuali del comitato di redazione [...] esigevano dalle nuove realtà emerse dalla lotta partigiana contro i nazisti»<sup>5</sup>. Sia per Levi che per Sartre l'impegno contro le mistificazioni ideologiche era assolutamente necessario:

<sup>2</sup> A. TOSATTI, *Sartre e Vittorini: engagement e "nuova cultura"*, in *Intellettuali. Preistoria, storia e destino di una categoria*, a cura di A. d'Orsi e F. Chiarotto, Aragno, 2010, Torino p. 526.

<sup>3</sup> Cfr. D. SPERDUTO, *Maestri futili? Gabriele D'Annunzio, Carlo Levi, Cesare Pavese, Emanuele Severino*, Roma, Aracne, 2009, pp. 53-94 e ID., *Armonie lontane. Ariosto, Croce, D'Annunzio, Pavese, Carlo Levi e Scotellaro*, Aracne, Roma 2013, pp. 35-74.

<sup>4</sup> G. RUSSO, *Carlo Levi segreto*, B. C. Dalai editore, Milano 2011, p. 22. Levi ebbe anche modo di presentare Sartre e Simone de Beauvoir a Giovanni Russo (ivi, p. 17).

<sup>5</sup> W. MAURO, *Invito alla lettura di Sartre*, Mursia, Milano 1985, p. 47.

l'appello lanciato nell'immediato secondo dopoguerra da taluni intellettuali del nostro Paese e di altri paesi sconfitti contro il pericolo di nuovi attecchimenti reazionari comportava necessariamente una linea d'azione imperniata sul rifiuto di ogni sorta di mistificazione ideologica, politica e culturale. Soltanto su tale base, infatti, sarebbe stata possibile la nascita di una nuova democrazia garante di una concreta affermazione dei diritti civili ed economici delle popolazioni colpita dalla furia bellica<sup>6</sup>.

Levi si espresse in tal senso nel poema filosofico *Paura della libertà*, scritto nel 1939 e pubblicato nel 1946, invitando gli uomini a prendere le distanze dagli idoli e dalle ideologie e a impegnarsi senza avere paura della libertà<sup>7</sup>. Inoltre, bisogna riconoscere che

da sempre per Levi la politica è cultura e la cultura è coscienza morale, è impegno civile dell'intellettuale. La posta in gioco non è dunque una pura 'renovatio' della civiltà occidentale guasta nel profondo, bensì il superamento dell'età storica della 'scissione' iniziata con la grande crisi otto-novecentesca. Il peggio è insomma assai più alto, implica una dimensione nuova dell'uomo [...]. In questo arco di tempo, con i *Temps modernes* di Sartre in Francia e con il *Politecnico* di Vittorini in Italia, l'intellettuale come categoria sociale rivendica un nuovo ruolo e una nuova funzione; non si sente più sradicato dagli avvenimenti della cronaca ma immerso in essi. Il bisogno leviano di riandare alle vicende del suo confino, a otto anni di distanza, esplode dunque in un contesto soggettivo e oggettivo che ha il sapore di una riscoperta<sup>8</sup>.

Sartre entrò in contatto con Vittorini e Levi nel 1946 in occasione di una serie di conferenze in Italia organizzate da Bompiani. L'amicizia che si instaurò con Carlo Levi spinse Sartre a scrivere il saggio *L'universel singulier* per il fascicolo della rivista «Galleria» (1967) dedicato allo scrittore e pittore Carlo Levi, in cui definì Levi un uomo «eccezionale» in cui «tutto si accorda, tutto si tiene. Medico dapprima, poi scrittore e artista per una sola identica ragione: l'immenso rispetto per la vita. E questo stesso rispetto è all'origine del suo impegno politico, così come alla sorgente della

<sup>6</sup> A. M. CITTADINI CIPRÌ, *Italia e Francia nel secondo dopoguerra. Il caso Vittorini-Sartre*, Giuffrè, Milano 1984, p. 6.

<sup>7</sup> D. SPERDUTO, *Maestri futili? Gabriele D'Annunzio, Carlo Levi, Cesare Pavese, Emanuele Severino*, cit., cap. 1.

<sup>8</sup> N. CARDUCCI, *Storia intellettuale di Carlo Levi*, Pensa MultiMedia, Lecce 1999, p. 141.

sua arte»<sup>9</sup>. Come sottolineato da Giovanna Faleschini Lerner, «the French philosopher consistently recognized in Levi's work the same engagement with human existence that he proposed as the essence of existentialism as a form of humanism»<sup>10</sup>. Dal canto suo, nell'estate 1960, quando in Italia si arrivò ad una crisi politica che sfociò in moti di piazza contro il neofascismo, Carlo Levi, che aveva militato nella Resistenza e nel Partito d'Azione e che per due legislature venne eletto senatore della Repubblica come indipendente del partito comunista italiano, non poté esimersi dal prendere la parola. Nell'articolo *Il Prefetto e il Contadino*, pubblicato sul settimanale «ABC» il 17 ottobre 1960, evocò anche l'impegno antifascista dell'amico Jean-Paul Sartre e parlò in questi termini della loro amicizia:

di Sartre sono amico da quando lo vidi la prima volta, molti anni fa: amico nel senso vero e spontaneo della parola: non tanto per quello che egli faccia volta per volta, o scriva, né per identità o somiglianza di interessi o di giudizi, ma perché è un uomo, tutto intero anche nelle sue contraddizioni, sempre, con totale impegno: sì che è naturale e semplice, anche prima di conoscerne e discuterne gli atteggiamenti, dargli la fiducia fraterna dell'amicizia<sup>11</sup>.

Simone de Beauvoir ricordò il primo incontro con Levi a Roma e dichiarò di averlo incontrato con Sartre in paesi come gli Stati Uniti e la Francia, e di averlo visto «spesso a Roma, d'estate»<sup>12</sup>, dove lei era solita trascorrere alcuni mesi dell'anno unitamente a Sartre. Infatti, la compresenza di passato, presente e futuro contraddistinguente la capitale italiana costituiva l'ambiente ideale alla loro necessità di lettura e di scrittura. E nell'ottobre del 1951, nella *Reine Albemarle*, il libro sartriano sull'Italia che non riuscì a

<sup>9</sup> J.-P. SARTRE, *L'universale singolare*, «Galleria», XVII (1967), nn. 3-6, pp. 259-260. Su Sartre e Carlo Levi., cfr. D. SPERDUTO, *Carlo Levi e Sartre: L'Orologio e La Reine Albemarle*, in «Rivista di letteratura italiana», XL, n. 2, 2022, pp. 161-169.

<sup>10</sup> G. FALESCHINI LERNER, *Carlo Levi's Visual Poetics: The Painter as Writer*, Palgrave Macmillan, New York 2012, p. 3.

<sup>11</sup> C. LEVI, *Le tracce della memoria*, a cura di M. Pagliara, Roma, Donzelli, 2002, p. 105. In merito ai fatti del 1960, cfr. ID., *Il bambino del 7 luglio. Dal neofascismo ai fatti di Reggio Emilia*, a cura di S. Gerbi, Avigliano, Cava dei Tirreni 1997.

<sup>12</sup> S. DE BEAUVIOR, *Un uomo d'oggi*, in «Galleria», XVII, nn. 3-6, 1967, p. 276. S. de Beauvoir parlò dell'amore suo e di Sartre per la Penisola in questi termini: «entre tous les pays, nous aimions l'Italie, entre toutes ses villes, Rome; [...] c'est là que nous passâmes tous nos étés, avec de brèves excursions à Venise, à Naples, à Capri» (ID., *La force des choses*, Gallimard, Paris 1963, p. 374).

completare (e che venne pubblicato nel 1991), Sartre riferì di una visita che fece all'amico Carlo Levi, residente a palazzo Altieri, a Roma.

## 2. *Il sindaco di New York a Isnello*

Nel capitolo *Visite à Carlo Levi*, dopo un lungo peregrinare nei corridoi di palazzo Altieri, alla ricerca dello studio romano di Levi, una volta bussato alla porta, Levi aprì all'amico Sartre e lo fece entrare. Questa la descrizione che il filosofo francese fece dell'appartamento in cui alloggiava Levi, subaffittato dalla pittrice Léonor Fini (che vi aveva vissuto con il pittore surrealista Stanislao Lepri):

– Voici mon studio.

Une seule pièce. Cinq mètres de haut, dix de long, huit de large. À peu de choses près les dimensions de notre baraque, au Stalag XII D. Nous y étions à 158. Nous traversons la salle pour aller nous asseoir sur deux fauteuils près de la fenêtre.

– Ma chambre à coucher.

Je me retourne : il me désigne un escalier de pierre, à droite de l'entrée, qui accède à une galerie masquée par une tenture de toile orange. L'est le premier Romain qui ne me paraît pas avoir le goût du vide. Dans cette salle immense au plafond à caissons, il a tenté de faire le plein. Mais pas avec des meubles : avec les toiles qu'il a peintes. Il y en a plus de trois cents, les unes – en très petit nombre – accrochées au mur, les autres entassées sur le sol. Il peint plus encore qu'il n'écrit<sup>13</sup>.

Questa descrizione sartriana dello studio leviano è particolarmente suggestiva, in quanto testimonia la passione di Levi per la pittura che non si limitava ad affiancare la scrittura, ma che arrivò a trarri a superarla. Dopo aver preso visione dello studio leviano, che gli fece ricordare la propria detenzione in uno Stalag nazista dal 1940 al 1941, Sartre notò una grande marionetta appesa ad un chiodo e chiese all'amico: «ça vient de Palerme?»<sup>14</sup> (Sartre visitò la Sicilia insieme a Simone de Beauvoir nel 1936). Levi assentì e gli spiegò che si trattava di un pupo siciliano. Allora Sartre gli fece notare che il pupo era strabico. La risposta di Levi non si fece attendere:

---

<sup>13</sup> J.-P. SARTRE, *Les Mots et autres écrits autobiographiques*, a cura di J.-F. Louette, G. Philippe e J. Simont, Gallimard, Paris 2010, p. 478.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

- Bien sûr. C'est Orlando.
- Orlando? Roland?
- Dans le théâtre palermite, Orlando louche. Ils ont des idées très spéciales sur les Paladins<sup>15</sup>.

Nel libro *Le parole sono pietre* (1955)<sup>16</sup>, Levi descrisse tre suoi viaggi in Sicilia, effettuati nel 1951 (viaggio tematizzato in questo mio scritto), nel 1952 (a Catania e ad Aci Trezza) e nel 1955 (in occasione dell'uccisione del sindacalista Salvatore Carnevale da parte della mafia). Nel *reportage* del primo viaggio, Levi fece anche riferimento agli occhi storti del Paladino Orlando. Ma non si limitò a rievocare Orlando, bensì sottolineò come dei parenti del sindaco di New York Vincenzo Impellitteri avessero «gli occhi storti come quelli del Paladino Orlando»<sup>17</sup>.

Già da un sommario confronto tra *La Reine Albemarle* e *Le parole sono pietre* si evince che alcuni passaggi di queste due opere dei due amici scrittori si completano e si elucidano a vicenda (il titolo del libro leviano sembra collimare anche con la descrizione di Simone de Beauvoir dei templi greci di Selinunte (Provincia di Trapani) quando lei dice che il silenzio

<sup>15</sup> Ivi, p. 479. Sulla *Reine Albemarle*, cfr. in particolare G. RUBINO, *De Roquetin au dernier touriste: poétique(s) et anti-poétique(s) d'une ville*, in «Cahiers de l'Association internationale des études françaises», n. 50, 1998, pp. 263-278; P. TAMASSIA, *À propos de la Reine Albemarle*, in «Revue des Sciences Humaines», n. 308, 2012/4, pp. 161-172; G. CORMANN, *Sartre à Venise, l'homme qui allait vers le froid. Sur La Reine Albemarle ou le dernier touriste*, in «Les Temps Modernes», 3, 2014, pp. 73-107; S. WINTER, *Sehen auf Reisen. Sartres Italienfragmente La reine d'Albemarle ou le dernier touriste*, in *Sartre und die Medien*, a cura di M. Lommel e V. Roloff, Bielefeld, transcript, 2008, pp. 191-209; G. PHILIPPE, *Les protocoles rédactionnels de La Reine Albemarle*, in «Études sartriennes», n. 23, 2019, pp. 151-167.

<sup>16</sup> Su questo libro, cfr. tra l'altro A. L. GIANNONE, *Le parole sono pietre*, in *Il germoglio sotto la scorza. Carlo Levi vent'anni dopo*, a cura di F. Vitelli, Avagliano, Cava dei Tirreni 1998, pp. 75-89; G. FINOCCHIARO, *Tornare a Isnello*, Arianna, Geraci Siculo 2006; G. FALESCHINI LERNER, *Carlo Levi's Visual Poetics: The Painter as Writer*, cit., pp. 96-111; L. BELTRAMI, *Carlo Levi nella cultura americana tra gli anni Quaranta e Cinquanta*, in «Forum Italicum», n. 2, 2016, pp. 417-430; A. GERBINO, *Il fuoco sul volto. I giorni siciliani di Carlo Levi*, in «Quaderns d'Italià», n. 24, 2019, pp. 15-30; R. GALVAGNO, *Mitografie di Carlo Levi*, Edizioni Sinestesie, Avellino 2021, pp. 67-86. D. GALATERIA ha parlato del rapporto tra autori italiani e francesi come Buzzati e Camus o Soldati e Gide riferendosi anche alla *Reine Albemarle* di Sartre nel libro *Entre nous. Incontri di scrittori italiani e francesi del Novecento*, Sellerio, Palermo 2002, pp. 127-131. Sul *Piccolo Principe* di Saint-Exupéry, cfr. D. SPERDUTO, *Il sorriso del Piccolo Principe*, Edizioni Wip, Bari 2022.

<sup>17</sup> C. LEVI, *Le parole sono pietre*, Einaudi, Torino 1993, p. 8. Levi ebbe modo di incontrare un altro cugino del sindaco newyorchese e lo riconobbe «dagli occhi vagamente storti, come quelli del Paladino Orlando» (ivi, p. 26).

delle pietre ha più peso delle parole, «leur silence avait plus de poids que bien de bavardages»)<sup>18</sup>. Levi raccontò all'amico francese alcune curiosità del suo recente viaggio in Sicilia, tra l'altro dell'incontro a Isnello con il sindaco di New York Vincenzo Impellitteri (1900-1987) e con i minatori di Lercara Friddi. *La Reine Albemarle* da un lato riprende temi presenti nel libro leviano *Le parole sono pietre*, dall'altro vi aggiunge dei particolari non figuranti nel libro leviano (ma da Levi narrati di persona a Sartre). E, allo stesso modo, il *reportage* leviano contiene delle sfumature non presenti nel libro che Sartre non riuscì ad ultimare.

Impellitteri (“Impy”) ritornò nel suo paese natale il 30 settembre 1951 e Carlo Levi, collaboratore dell’«Illustrazione italiana», poté assistere all’evento e redigere degli articoli o «racconti» pubblicati tanto dall’«Illustrazione italiana» quanto, in traduzione inglese, dalla rivista americana «The Reporter»<sup>19</sup>, successivamente confluiti nelle *Parole sono pietre* (questi articoli sono corredati da foto, ma dobbiamo al testo sartriano dei particolari del racconto del primo viaggio in Sicilia non figuranti né nelle due riviste, né nel libro leviano del 1955). È interessante notare che quanto detto da Levi a Sartre sul Paladino Orlando e da questi appuntato nella *Reine Albemarle* figura con precisione anche nel libro leviano:

par exemple, Renaud dirige un véritable gang; il vole tout ce qu'il trouve. Il y a aussi une Amazone qui terrorise tout le monde ; pour la tuer il faudrait que l'épée d'Orlando lui transperce le sexe. Un jour Renaud vole cette épée, se couche à la renverse et fait le mort ; quand l'Amazone passe, il lève son bras et la blesse entre les jambes<sup>20</sup>.

Questo racconto leviano non poté non attirare l'attenzione di Sartre<sup>21</sup>. Nel suo libro, Levi ne parlò evitando di utilizzare esplicitamente la parola «sesso». L'autista di Levi

cominciò a raccontare storie di Paladini, di Orlando occhitorti, di Rinaldo capo dei quaranta ladroni, di Madama Roversa, la saracena fatata, che poteva essere uccisa soltanto dalla spada di Orlando, e soltanto se colpita in un solo luogo, il più intimo e nascosto e femminile; e come Rinaldo la uccise, dopo aver rubato, secondo il suo costume,

<sup>18</sup> S. DE BEAUVIOR, *La force de l'âge*, Gallimard, Paris 1960, p. 281.

<sup>19</sup> LEVI, *Le parole sono pietre*, cit., p. 6.

<sup>20</sup> SARTRE, *Les Mots et autres écrits autobiographiques*, cit., p. 749.

<sup>21</sup> Cfr. ad esempio L. D. KRITZMAN, *To be or not to be: Sexual Ambivalence in Sartre's La Nausée*, in «L'Esprit Créateur», n. 3, XLIII/2003, pp. 79-86.

la spada di Orlando, ed essersi sdraiato tra i morti, trafiggendola nel giusto punto, di sotto in su, mentre la guerriera passava<sup>22</sup>.

Riferendosi a Impy, Sartre sottolineò le lacrime del figlio di un calzolaio divenuto sindaco di una megalopoli americana e la reazione di sua moglie:

j'ai été dans son village; et je l'ai vu pleurer. Il sanglotait, les petites filles de l'orphelinat chantaient et sa femme le regardait [...] j'ai eu l'impression qu'elle trouvait qu'il pleurait trop fort. Elle aurait préféré quelques larmes silencieuses. Je suppose qu'elle a dû reconnaître, dans la soirée, que c'était une belle réussite<sup>23</sup>.

Nelle *Parole sono pietre*, Levi ricordò la messa celebrata ad Isnello in onore di Impy e i discorsi celebrativi delle autorità regionali e locali, a cui fece seguito

un pranzo grande, che non era l'Ultima Cena, ma un pranzo organizzato dalle monache dell'Orfanotrofio di Santa Maria [...]. Le orfanelli lo attendevano, prima del pranzo, cantando una canzoncina scritta per l'occasione; e una bambina gli offrì dei fiori, dicendo: Son troppo piccina / parlare non so / ma un piccolo dono / donare vi vo'. A questo punto il signor Impellitteri, tornato uomo, non seppe più resistere all'emozione, e si mise a piangere a calde lacrime<sup>24</sup>.

In questo caso, il brano di Sartre integra il brano di Levi in quanto lo scrittore torinese non accenna alla moglie di Impellitteri (nel libro viene evocata di sfuggita) e, inoltre, si astiene dall'esprimere le sue impressioni (riferite invece successivamente a Sartre). Levi sottolineò a più riprese che durante la permanenza ad Isnello, il sindaco di New York tornò «uomo», anzi «Dio-uomo»:

il paese di Isnello festeggiava sé stesso; ciascuno, in Impellitteri, riconosceva sé stesso. Egli era come Cristo, un Dio-uomo; ed era per la comune natura umana, anzi siciliana e isnellese, che tutti, signori e popolani, lo onoravano e adoravano: perché era un uomo come gli altri, un siciliano come gli altri<sup>25</sup>.

---

<sup>22</sup> LEVI, *Le parole sono pietre*, cit., p. 53.

<sup>23</sup> SARTRE, *Les Mots et autres écrits autobiographiques*, cit., p. 750.

<sup>24</sup> LEVI, *Le parole sono pietre*, cit., p. 23.

<sup>25</sup> Ibidem, p. 21.

E, visto che il Democratico Impellitteri dichiarò di donare mezzo milione al convento di Santa Maria «e un milione e mezzo al Comune, perché, secondo il consiglio del sindaco di Isnello, si costruisse uno stabilimento di docce pubbliche», Levi non si astenne dal rilevare «la divina inutilità del dono»<sup>26</sup>, condivisa dal capo dei comunisti locali.

Invece, nella *Reine Albemarle* si viene a sapere quale fosse, per Levi, il vero scopo del viaggio di Impellitteri:

le voyage, c’était de la propagande électorale avec un peu de publicité pour le Pacte atlantique. Mais les pleurs sont vrais : il pleurait son destin. Mais de toute façon ça ne fera pas de mal. Ces pleurs vont ôter bien des arguments à la propagande communiste<sup>27</sup>.

Indubbiamente, nelle *Parole sono pietre* Levi non fu così esplicito come lo fu con Sartre in merito al viaggio di Impy. Ad illuminarci in tal senso sono proprie le parole annotate da Sartre.

### 3. *Le zolfare di Lercara Friddi*

All'incontro con Impellitteri fece seguito la visita delle zolfare di Lercara Freddi, situate a un'ottantina di chilometri da Palermo. Levi voleva visitare le zolfare, ma ad attenderlo a Lercara vi era uno sciopero degli zolfatari. Nelle *Parole sono pietre*, Levi descrisse il viaggio da Palermo a Lercara soffermandosi sui poveri contadini e artigiani incontrati durante il tragitto e ricordando il bandito “americano” Lucky Luciano, nativo proprio di Lercara Friddi. Un signore palermitano disse a Levi che per poter vedere le zolfare doveva rivolgersi al signor N., il padrone delle miniere, e gli diede un biglietto da visita. Sartre non fa riferimento alla carta da visita, ma quanto da lui scritto nella *Reine Albemarle* corrisponde a quanto annotato da Levi. Tuttavia, nel testo sartriano troviamo un particolare non evocato da Levi e, quindi, anche in questo caso, *La Reine Albemarle* completa *Le parole sono pietre*. Arrivato a Lercara, lo scrittore torinese capì subito di trovarsi «nel cuore di una battaglia», in «una città in stato di guerra civile», in cui «c’era lo sciopero» dei minatori<sup>28</sup> in seguito alla morte di un operaio. Infatti,

---

<sup>26</sup> Ivi, p. 24.

<sup>27</sup> SARTRE, *Les Mots et autres écrits autobiographiques*, cit., p. 750.

<sup>28</sup> LEVI, *Le parole sono pietre*, cit., pp. 40-41.

le zolfare del bacino di Lercara, tutte dirette e in pratica possedute dal signor N., quello a cui ero stato indirizzato, sono antiquate, e condotte con metodi preistorici. Non vi sono sufficienti misure di sicurezza, il lavoro vi si svolge in condizioni penose, vi lavorano anche donne e ragazze, i salari sono di molto inferiori ai minimi stabiliti dai contratti generali<sup>29</sup>.

Levi poté incontrare il signor N. e riferì a Sartre come si svolse quest'incontro. Il pensatore francese ne parlò aggiungendovi dei particolari non presenti nelle *Parole sono pietre*:

je voulais voir le propriétaire des mines mais ça n'a pas été commode. Je frappais à toutes les portes et personne ne voulait m'ouvrir. Finalement j'ai su qu'il était barricadé dans l'auberge. J'y ai été, j'ai parlémenté une heure avant qu'on me laisse entrer dans la grande salle. On m'a fouillé et poussé devant lui. Il était assis à une table, au milieu de ses fils, de ses beaux-fils et de ses neveux, tous debout, avec des fusils ; je l'ai bien vu malgré la pénombre, c'est un vieux drôle à l'air dur, habillé comme un croquant. Sa famille lui obéit au doigt et à l'œil. Il m'a fait subir un véritable interrogatoire et sur la fin il s'est un peu amadoué mais il n'a pas voulu qu'on le photographie<sup>30</sup>.

La scena dell'incontro con il signor N. è molto più dura e eloquente nel testo sartriano che in quello leviano. Lo testimonia il fatto che, quando il padrone delle zolfare accennò a un libretto diffamatorio nei suoi confronti intitolato *La zolfara accusa*, Levi chiese di poterlo leggere: «chiamò uno dei figli, e gli disse di farmene avere una copia, di offrirmi un caffè, e di indicarmi la strada per andare alle zolfare»<sup>31</sup>. Invece, nella *Reine Albemarle* veniamo a sapere che i fatti si svolsero alquanto meno pacificamente:

il s'est plaint de l'ingratitude humaine, il a démenti les allégations du pamphlet; il a dit que, cinquante ans plus tôt, on aurait tué son auteur. Il avait l'air plus préoccupé du pamphlet que de la grève. Je lui ai demandé si je pouvais lire ce pamphlet et il a ouvert un tiroir de la table; j'ai vu la brochure, elle était mince et longue avec une couver-

<sup>29</sup> Ivi, pp. 42-43. Cfr. anche ID., *Le tracce della memoria*, cit., pp. 212-213 e Carlo Levi ad Alassio: *inventario delle carte*, a cura di L. Beltrami, Biblioteca Renzo Deaglio, Alassio 2009, p. 22.

<sup>30</sup> SARTRE, *Les Mots et autres écrits autobiographiques*, cit., p. 751.

<sup>31</sup> C. LEVI, *Le parole sono pietre*, cit., p. 46. Sulle tragedie nelle zolfare, cfr. anche ID., *Le mille Italie. Uomini, fatti, paesi d'Italia*, a cura di G. De Donato e R. Galvagno, Donzelli, Roma 2000, pp. 205-207.

ture blanche et un titre en rouge. Il a repoussé le tiroir tout d'un coup et m'a dit: "Je ne l'ai pas". Un des fils a dit: "Moi, je l'ai". Le vieux l'a regardé avec colère et ils se sont parlé à voix basse; je n'entendais rien et puis je ne comprends pas le dialecte. Finalement le vieux a dit: "Il l'a laissé à la maison. Mon petit-fils va vous conduire; vous reviendrez le lire ici"<sup>32</sup>.

Nel suo racconto del viaggio in Sicilia del 1951 (pregno di denuncia sociale, al pari dei *reportages* siciliani del 1952 e del 1955 e di molti altri suoi scritti), Levi sorvolò sul fatto che il libretto fosse nascosto in un cassetto e che il signor N. gli mentì e redargùi suo figlio quando fece notare che lui ne aveva una copia. Quindi, il brano sartriano è molto illuminante e fa capire come funzionavano le cose dal signor N. Alla fine Levi poté sfogliare il libretto e poi ritornare nel capoluogo siciliano.

#### 4. A Palermo

Una volta arrivato a Palermo, Levi visitò, insieme ai suoi accompagnatori, il Cimitero dei Cappuccini. Fece loro da guida un frate barbuto e, al lume di una candela, entrarono nei sotterranei bui: «ci inoltravamo per corridoi che si perdevano nella notte, e parevano sconfinati; e subito, dalle due parti, uscendo improvvisi dall'ombra in file interminabili, ci circondarono i morti»<sup>33</sup>. Nella *Reine Albemarle*, la descrizione della chiesa romana di Santa Maria della Concezione, nel capitolo *Un parterre de capucines* di Sartre, fa ricordare il capitolo sul Cimitero dei Cappuccini di Palermo descritto da Levi nelle *Parole sono pietre*. E sembra confessarlo lo stesso Sartre quando afferma che catacombe simili «on en trouverait» anche in altri luoghi: «à Palerme, m'a-t-on dit»<sup>34</sup>. E chi poteva averglielo detto se non l'amico Carlo Levi che aveva visitato il cimitero palermitano?

Del resto, quando parlava della contemporaneità di passato, presente e futuro, cioè della sovrapposizione dei tempi in Italia<sup>35</sup>, Sartre si ricollegava e faceva tesoro di quanto scritto su questa tematica proprio da Levi. Nella *Reine Albemarle* Sartre iniziò a discutere del valore attuale delle rovine in Italia, più che altro in relazione a Roma. Infatti, per lo scrittore france-

<sup>32</sup> SARTRE, *Les Mots et autres écrits autobiographiques*, cit., p. 751.

<sup>33</sup> LEVI, *Le parole sono pietre*, cit., p. 55.

<sup>34</sup> SARTRE, *Les Mots et autres écrits autobiographiques*, cit., p. 686.

<sup>35</sup> ID., *La regina Albemarle o l'ultimo turista*, il Saggiatore, Milano 2016, p. 72.

se l'antichità vive a Roma e i tempi vi sono sovrapposti. Esattamente la sovrapposizione dei tempi intese esprimere Levi riferendosi alla contemporaneità dei tempi propria all'Italia e agli italiani:

tutto sta insieme in questa terra su ogni altra comprensiva, dove ogni cosa rimane senza perdersi, dove i secoli si sovrappongono, e il pagano e il cristiano, e l'arcaico e l'antico e il medioevale e il moderno non solo stanno l'uno accanto all'altro, ma coincidono, sì che ogni cosa è una ricapitolazione, una 'summa', di tutte le altre; e le contraddizioni diventano identità<sup>36</sup>.

E la contemporaneità non concerne soltanto le cose e le città, bensì l'animo di ogni uomo. Infatti, nell'animo umano vi sono «tutti i tempi, nella più complessa, geologica e storica, stratificazione. Questa stratificazione non è una giustapposizione, ma una assimilazione successiva, un accrescimento reale, una reale presenza, il processo stesso del progredire di un mondo differenziato»<sup>37</sup>. Questo il risultato a cui pervenne Carlo Levi nella sua visione della realtà e dell'essere umano, come testimoniano i suoi libri e lo stesso suo amico Sartre nella *Reine Albemarle*.

Infine, va rilevato che, dopo che Levi venne sfrattato dallo studio di palazzo Altieri e traslocò nella villa Strohl-Fern, non mancò di invitare Sartre e Simone de Beauvoir e, visto che nel 1973 anche Sartre ebbe problemi di vista, questi consultò sempre a Roma il medico curante di Levi che a sua volta ebbe problemi di cecità legati al diabete da cui i due amici scrittori erano affetti.

---

<sup>36</sup> C. LEVI, *Un volto che ci somiglia. L'Italia com'era*, Edizioni e/o, Roma 2000, p. 22. Sulla concezione leviana del tempo, cfr. D. SPERDUTO, *L'imitazione dell'eterno*, Schena, Fasano 1998, pp. 85-109 e ID., *Maestri futili? Gabriele D'Annunzio, Carlo Levi, Cesare Pavese, Emanuele Severino*, cit., pp. 31-42.

<sup>37</sup> LEVI, *Un volto che ci somiglia*, cit., pp. 23-24.

## RECENSIONI



Chiara Collamati

G. Cormann,  
*Sartre. Une anthropologie politique. 1920-1980*

Il volume di Grégory Cormann recentemente pubblicato da Peter Lang rappresenta il condensato della riflessione di uno dei più autorevoli studiosi di Sartre a livello internazionale.

Si tratta di una raccolta di testi che hanno origini e strutture differenti (quasi tutti, ad eccezione dell'introduzione e dell'epilogo, sono apparsi in volumi collettanei o in riviste nell'arco degli ultimi dieci anni). Il lettore non troverà nulla di fortuito, di forzato o d'estrinseco nel criterio scelto dall'autore per costruirne l'assemblaggio. Pur nella loro eterogeneità, i nove capitoli del libro formano un insieme compatto, una totalità che porta il marchio di un modo specifico, altamente originale, di leggere Sartre (*tutto Sartre*) e di pensare *con* Sartre (il che significa anche, necessariamente, pensare con gli autori che su Sartre hanno esercitato un'influenza, più o meno diretta). Come viene spiegato nell'introduzione, la specificità di questo approccio consiste nell'attenzione rivolta alle parole utilizza-

te dal filosofo (quelle *parole* in cui Sartre stesso ha riassunto il senso ultimo della sua vita, facendone il titolo della propria autobiografia). Cormann cerca di cogliere «l'idea a raso delle parole», di riportare il pensiero di Sartre «al tempo della sua produzione» (p. 12): alla congiuntura che il pensiero cerca di *com-prendere* e che, al contempo e necessariamente, lo *prende* nelle maglie delle sue determinazioni materiali, sociali, politiche, culturali – secondo quella dialettica tra oggettività e soggettività cui Sartre ha dato il nome di *situazione*.

Un primo aspetto di originalità del volume riguarda la scelta del metodo, dunque. Da essa derivano almeno due conseguenze, che concorrono a declinarne la peculiarità in un senso ulteriore. Innanzitutto, l'ampiezza dell'arco temporale analizzato: l'attraversamento di Cormann copre più di mezzo secolo, seguendo il farsi della riflessione sartriana fin dai suoi primissimi scritti, per giungere al 1980, anno della morte di Sartre. Questo richiede di far saltare la gerarchia tra i molteplici regimi di scrittura adottati da Sartre, a cominciare da quella che separa “le opere” (i testi filosofici divenuti dei classici, come *L'essere e il nulla*) dagli scritti considerati “minori” (i manoscritti pubblicati postumi, gli articoli de «Les Temps Modernes», passando per i diari dei viaggi in Italia). L'intento con cui

Cormann si avvicina al vastissimo *corpus* sartriano non è esegetico, bensì archeologico.

E qui arriviamo alla seconda conseguenza del metodo, al secondo aspetto che rende questo volume così peculiare. Fare l'archeologia di un pensiero non consiste soltanto nel far "riemergere", portandoli alla luce, i differenti strati che ne compongono lo sviluppo diacronico; la pazienza dell'archeologo si esercita anche "orizzontalmente", per così dire: ricostruendo, cioè, sincronicamente, la pluralità dei contesti politici e dei *milieu* intellettuali nei quali il pensiero sartriano prende forma, assorbendo idee, concetti, problemi che circolano in ambiti teorici ad esso più o meno contigui, più o meno familiari. Credo sia questo il portato più prezioso del lavoro di Cormann: ciò che ne fa non solo un libro su Sartre, ma un libro che, attraverso il prisma-Sartre, cerca di comprendere un pezzo importante del pensiero del Novecento (francese, ma non solo), di ricostruire «una storia intellettuale del XX secolo» (p. 16).

È dunque orchestrando una polifonia di voci provenienti da orizzonti di pensiero differenti (tra cui spiccano quelle di Mauss e Lévy-Bruhl, passando per Alain, Koyré, Wahl, Levinas, Bergson e giungendo fino a Freud, Ferenczi e Fanon) che Cormann traccia i contorni di un'antropologia politica sartriana. O meglio: di un'*antropologia politica delle emozioni*.

Sì, perché la chiave di volta dell'intero impianto ermeneutico risiede nella concezione sartriana dell'emozione, assunta non come semplice disposizione affettiva che farebbe ripiegare il soggetto sulla propria interiorità, né come un rifugio immaginario eretto dalla coscienza per proteggersi dal mondo. L'emozione deve essere compresa come una *tecnică del corpo*, nel senso preciso che Marcel Mauss ha conferito a questo sintagma; un modo di usare il corpo per poter agire nel mondo quando ogni possibilità di azione sembra preclusa. In questa capacità di fronteggiare l'impossibilità "oggettiva", rovesciandola di segno e facendone il materiale per agire su di sé e sul mondo, risiede il valore altamente politico dell'emozione (cfr. *Émotions et réalité chez Sartre. Une anthropologie philosophique d'inspiration maussienne*, pp. 63-80).

Il ruolo del corpo e del suo utilizzo come strumento di azione politica torna anche nel saggio dedicato alla visita che, nel dicembre 1974, Sartre (benché malato e già quasi cieco) decide di rendere ad Andreas Baader, detenuto nel carcere di alta sicurezza di Stammheim con l'accusa di terrorismo e crimini politici legati alla Rote Armee Fraktion. Questo episodio fornisce a Cormann l'occasione di mettere alla prova l'impianto dell'antropologia politica sartriana (cfr. «"Ce qu'il est con...". Des idées au corps: Sartre,

Baader et la grève de la faim», pp. 301-326, testo scritto insieme a Jérémie Hamers). Lo sciopero della fame condotto in segno di protesta dai membri della RAF detenuti a Stammheim è un esempio del modo in cui una situazione di conflitto che priva il soggetto di ogni possibilità di azione, possa essere portata *al suo limite* mettendo in primo piano il corpo («la mise en présence de corps», cfr. p. 310). Contro ogni lettura morale che ridurrebbe lo sciopero della fame a un tentativo di suscitare la compassione dell'opinione pubblica, Cormann mostra magistralmente che il corpo, per Sartre, è quel luogo irriducibile in cui s'incarna e si riassume l'insieme dei rapporti di dominazione, della loro violenza, ma anche della loro possibile trasformazione. Quando ogni altro strumento di lotta viene meno, il corpo del prigioniero, pur essendo già sequestrato e privato della libertà, diventa l'unico possibile mezzo di evasione. Smettere di mangiare è un modo per esacerbare, portandola all'estremo e esercitandola contro se stessi, la violenza del potere politico e giudiziario.

Il metodo archeologico di Grégory Cormann permette dunque di gettar luce su tutta una serie di esperienze, d'interventi, di scritti «di congiuntura» e di prese di posizione da parte di Sartre che, troppo spesso, risultano diluiti in una visione caricaturale dell'intellettuale *engagé*, dietro cui si nasconderebbe la prete-

sa del filosofo a dire la verità su qualsiasi evento o fatto storico. È in tal senso che va letto il capitolo dedicato alla partecipazione di Sartre, nel dicembre 1957, al processo a carico di Mohamed Ben Sadok, accusato di aver ucciso un esponente locale del governo francese in Algeria (cfr. «*Je ne connais pas Ben Sadok*». Sartre, *la guerre d'Algérie et les courants sociaux* », pp. 241-271, testo scritto con Jean Bourgault). Utilizzando il manoscritto del testo preparatorio che Sartre redasse in vista della propria deposizione a favore dell'imputato, Cormann ricostruisce la logica dell'argomentazione sartriana, esplicitandone tanto le strategie retoriche quanto la posta in gioco concettuale, ovvero: lo statuto *politico* di una violenza che, dopo esser stata imposta dal regime coloniale, subita e interiorizzata dai colonizzati, si esteriorizza come arma di lotta politica. Questo è il cuore del problema: sia del processo (poiché si tratta, per la difesa, di non assimilare l'assassinio dell'esponente del governo algerino ad un atto terroristico, ma di riconoscerne piuttosto le ragioni propriamente politiche), sia della riflessione sartriana degli anni cinquanta e sessanta – in una fase, cioè, in cui la questione coloniale diventa inagibile per pensare una forma di emancipazione politica che non si esaurisca nel perimetro dello Stato e dell'universalismo astratto del diritto borghese.

Se questo problema viene affrontato, sul piano filosofico, dalla *Critica della ragion dialettica* e dalla sua “teoria degli insiemi pratici”, esso attraversa anche, in modo dirompente, la Prefazione che Sartre scrisse, nel settembre 1961, ai *Dannati della terra* di Franz Fanon e di cui l’ottavo capitolo («Se récapituler au futur: Sartre et Fanon d’une préface», pp. 273-299) fornisce un’analisi dettagliata e originale. Incrociando la dimensione politica, letteraria e personale dell’incontro tra queste due figure che arrivano a “sfiorarsi” a Roma, qualche mese prima della morte di Fanon, Cormann mette in prospettiva la Prefazione, situandola sia rispetto ad opere precedenti di Sartre (*La nausea* e *Che cos’è la letteratura?*) sia rispetto al primo libro di Fanon (*Pelle nera, maschere bianche*), secondo un sapiente incrocio di temporalità e *décalages* in cui l’attraversamento del pensiero di Fanon diventa l’occasione, per Sartre, di ri-scrivere se stesso, facendo della propria filosofia non un’opera compiuta e ripiegata sul passato, bensì una riflessione costitutivamente aperta verso il futuro. Rispetto al problema del colonialismo, il metodo archeologico adottato da Cormann sembra orientarsi, nel testo che funge da *Epilogo* del volume (Archéologie d’*Orphée noir*, pp. 327-369), verso quel paradigma “indiziario” o “semeiotico” che Carlo Ginzburg ha posto alla base della propria indagine storiografi-

ca: esso ribadisce una connessione profonda che spiega i fenomeni superficiali proprio nel momento in cui riconosce l’impossibilità di una conoscenza diretta di tale connessione. È questo presupposto che consente a Cormann di decifrare una “zona opaca” della riflessione di Sartre, ovvero l’orientamento politico anticoloniale che egli avrebbe assunto già nel periodo della propria adolescenza. Assemblando una serie di “tracce” e di “indizi” di natura disparata (che vanno dalla storia familiare all’incontro con un professore di filosofia del liceo frequentato da Sartre), Cormann ci presenta la politicità del giovanissimo Sartre come una «infrastruttura esistenziale determinata dalla storia coloniale! (p. 369): la reazione politica contro la colonizzazione è dunque ben anteriore alle prese di posizione degli anni Cinquanta e va assunta come un’esperienza “pre-riflessiva”, in cui risiede la parte “indicibile” dell’antropologia politica sartriana. Se, come dicevamo, le tecniche del corpo e l’antropologia di Marcel Mauss costituiscono uno dei pilastri della lettura di Cormann, ad esse si affianca un’altra struttura portante, quella della fenomenologia (e della psicologia fenomenologica) che Sartre costruisce, attraverso un confronto critico con il pensiero prima di Husserl poi di Heidegger, tra il 1934 e il 1943, ovvero in quell’arco di tempo che va dall’articolo su *La Trascendenza dell’ego*

apparso sulla rivista *Recherches philosophiques* all'anno di pubblicazione de *L'essere e il nulla*. Sulla scia dell'insegnamento del suo maestro Daniel Giovannangeli, Cormann intraprende un finissimo lavoro di ricostruzione del modo in cui la fenomenologia di Husserl e di Heidegger arriva in Francia, all'inizio degli anni trenta del Novecento, attraverso una serie di *passeurs* e di figure intermediarie che ne "piegano" necessariamente il lessico, i concetti e i contenuti (cfr. *Sartre, Heidegger et les Recherches philosophiques. Éléments pour une archéologie de la philosophie française contemporaine*, pp. 23-62).

L'analisi archeologica risale in realtà ancora più indietro nel tempo, interessandosi non solo al modo in cui lo "Heidegger francese" è stato assorbito e metabolizzato nella fenomenologia del primo Sartre, ma anche al periodo degli studi all'École Normale – quando egli, non avendo ancora forgiato i propri strumenti concettuali, si serviva di simboli e di "germi di pensiero" come di espedienti per accedere alla riflessione filosofica (cfr. *Empédocle, ou comment entrer en philosophie. Sartre et la pensée allemande dans les années 1920*, pp. 121-166).

Accanto all'antropologia e alla fenomenologia, la psicoanalisi costituisce il terzo "asse portante" del volume; il saggio che ne occupa letteralmente il centro (*La conscience et la mort. Le premier Sartre, Bergson,*

*Freud et Ferenczi*, pp. 167-205), misura l'impatto che il pensiero di Freud ha esercitato sul Sartre degli anni trenta. Anche in questo caso, Cormann riconfigura il terreno del confronto tra la riflessione sartriana e gli altri saperi con cui essa è entrata in contatto, dei quali si è nutrita e attraverso i quali si è "contaminata". Se, generalmente, l'analisi del rapporto a Freud si concentra sul rifiuto sartriano della categoria d'inconscio, Cormann sceglie piuttosto il problema della morte (e della pulsione di morte freudiana) come filo conduttore della sua indagine, mostrandone l'importanza tanto rispetto alla teoria sartriana delle emozioni, quanto per l'elaborazione filosofica dell'esperienza della guerra, di cui i *Carnets* rappresentano l'inesauribile laboratorio concettuale.

Cormann, Grégory, *Sartre. Une anthropologie politique. 1920-1980*, Bruxelles, Peter Lang, coll. «Anthropologie et philosophie sociale», 2021, pp. 381.







*Roma Tre-Press*  
2022