

**Jean-Paul Sartre, “Les conférences du Havre sur le roman”,
éditées par A. Cohen-Solal et G. Philippe avec la
collaboration de G. Cormann et V. de Coorebyter, *Études
sartriennes*, 16, 2012, pp. 199, € 22.00, ISBN 9782870601686**

Chiara Collamati, Università degli Studi di Padova

Nel periodo compreso tra il 1931 e il 1936 il giovane Sartre, allora professore al Liceo François I di Le Havre, tenne diversi cicli di conferenze pubbliche d’insegnamento superiore, le cui tracce – reperite dalle indagini condotte negli Archivi municipali havresi da Anne Mathieu e Julien Piat – si riducono a brevi menzioni nei giornali locali. La rivista *Études Sartriennes* mette ora a disposizione del lettore il solo manoscritto preservatosi (Simone de Beauvoir lo consegnò nel 1982 ad Annie Cohen-Solal), costituito dagli appunti redatti dal filosofo nell’inverno 1932-‘33 per il ciclo dedicato a “*La technique du roman et les grands courants de la pensée contemporaine*”. Tale pubblicazione, resa possibile grazie al lavoro di trascrizione e annotazione condotto dell’equipe “Sartre” dell’*Institut des textes et manuscrits modernes* (ITEM, *École Normale Supérieure*, CNRS) riveste un’importanza particolare: oltre ad illuminare una fase del pensiero sartriano – quella a cavallo tra gli anni ‘20 e gli anni ‘30, anteriore all’incontro con la fenomenologia – che resta a tutt’oggi misteriosa e poco considerata, essa fornisce un prezioso strumento per considerare sotto una nuova luce la singolarità del rapporto di Sartre al genere romanzesco, che si presenta qui *in fieri* e mediante un approccio più “immanente” rispetto a quello adottato nelle critiche letterarie del decennio successivo (le quali si proporranno di “estrarre” la metafisica sostenuta dal romanziere prima indagare la tecnica romanzesca). Nei due saggi introduttivi, i curatori dell’edizione illustrano il contesto in cui tali conferenze vanno collocate: Annie Cohen-Solal considera la scelta sartriana di accettare l’invito come conferenziere alla prestigiosa *Lyre havraise* in un’ottica parallela e complementare all’elaborazione de *La Nausée* (la cui gestazione va fatta risalire all’autunno 1931), sottolineando la

volontà del giovane filosofo d'indagare la genesi del genere romanzesco, prima di lanciarsi nella stesura definitiva del suo primo romanzo. Gilles Philippe evoca invece il carattere eccessivamente frammentario di alcune pagine di appunti, motivando così la scelta di non pubblicare le bozze relative alle prime due conferenze, delle quali viene fornito un breve riassunto. In guisa d'introduzione, Sartre ha inteso tracciare la storia del genere-romanzo seguendo una prospettiva teleologica che situa il raggiungimento della sua piena maturità all'inizio del XX secolo, momento cruciale in cui lo spirito creatore si ripiega su se stesso e il romanziere, invece di riflettere *attraverso* la sua opera, comincia a riflettere *su* di essa. “*Je voudrais montrer que cette évolution est achevée. Le roman s'est débarrassé d'une foule d'impuretés qui venaient des emprunts qu'il avait faits aux genres voisins.*” (p.30).

Occorre interrogare le ragioni che spinsero Sartre ad attribuire una tale importanza alla “purezza” del genere romanzesco; questo tema ritorna infatti in ciascuna delle conferenze dedicate rispettivamente a: André Gide, Aldous Huxley, Edouard Dujardin e James Joyce (che Sartre confronta sul piano della tecnica del monologo interiore), Virginia Woolf ed infine Jules Romain e John Dos Passos (approcciati sulla base del rapporto tra individuo e gruppo all'interno del romanzo).

Insistendo sull'idea del romanzo come “*unité dans la multiplicité*” e “*totalité concrète*” (p.36), il filosofo intende valutare le differenti tecniche della scrittura romanzesca in merito alla loro capacità di restituire su piani differenti (logico, simbolico, concettuale) il passaggio da un luogo all'altro, da un personaggio all'altro, da una coscienza all'altra, etc.: l'abilità acrobatica del romanziere a circolare nel labirinto di innumerevoli coscienze deve permettere di liberare l'esperienza realmente vissuta, sottraendola al contempo alla ricostruzione retrospettiva operata da un Narratore onnisciente.

Riprendendo l'opposizione tra il tragico proprio al *fatum* antico e il tragico romanzesco – il quale, secondo la definizione offerta da Alain nel *Système des beaux-arts* (1926), si fonda sul carattere *voluto* del destino dei personaggi, su una “*fatalité qui*

n'a de puissance que par le consentement des victimes" – Sartre sottolinea inoltre la distanza che separa il romanzo realista (in cui domina un determinismo psicologico implacabile) da quello contemporaneo nel quale, ad essere centrale, è invece la nozione di *colpa*: "*Le genre roman exige que les personnages soient libres*" (p.51). Nel caso dei personaggi gidiani, la colpa consiste nella loro attitudine a "*préférer l'apparence à la réalité*" (p.52), che si traduce nel drammatico conflitto riguardante "*la manière dont le monde des apparences s'impose à nous et dont nous tentons d'imposer au monde extérieure notre interprétation particulière*" (p.47).

La conseguente esplosione di ogni coerenza psicologica e morale dei personaggi rende inaggrabile il problema della loro sincerità, tanto dal punto di vista del lettore che da quello dell'autore, al quale si presenta una duplice difficoltà tecnica: da una parte, trovare una modalità espositiva in grado di restituire la "*polyphonie discordante*" propria ad ogni coscienza e, dall'altra, gestire un personaggio che risulta *impermeabile a se stesso* ancor prima che agli altri.

Si solleva qui un tema caro a tutta una generazione di pensatori che farà della letteratura il luogo di un'interrogazione fondamentale ponendosi ben al di là della critica letteraria: riconoscere la *slealtà* intrinseca alla scrittura letteraria (che sia declinata nei termini di un'originaria "*culpabilité de l'écrivain*" come farà Bataille, o in quelli di una "*solitude essentielle*" come propone Blanchot) è infatti il primo passo verso la concezione della letteratura come "*conduite de mauvaise foi*", che Sartre svilupperà a partire dagli anni '40 tanto nel contesto delle biografie esistenziali, quanto sul piano del proprio rapporto alla scrittura romanzesca. Questo spiega inoltre il grande spazio dedicato, a partire dalla terza conferenza, alla tecnica del monologo interiore; dopo averne rintracciato le origini nel movimento simbolista francese (in particolare ne *Les lauriers sont coupés* di Dujardin, 1887) Sartre si propone di seguirne le differenti appropriazioni da parte degli scrittori neo-realisti. Se il romanziere simbolista si attribuisce il potere di installarsi all'interno di una coscienza al fine di restituirne il contenuto al

lettore, esso continua a far sentire il suo intervento come autore: *“Le langage intérieur devient chez Dujardin un mode d’expression adopté par volonté et artifice, un procédé d’art tout comme un autre, non pas une révélation nue de la conscience nue. Il y a une sorte de construction [...] c’est le procédé technique de l’idéalisme absolu”* (p.84).

A Joyce va attribuito il merito di aver emancipato la tecnica del monologo interiore dagli schemi idealisti: nei suoi romanzi agisce un pensiero pre-logico che l’autore restituisce nell’istante stesso in cui si forma, precludendosi in tal modo qualsivoglia visione d’insieme atta a presentare i personaggi o ad avanzare dei giudizi morali su di essi. Agli occhi di Sartre, tuttavia, il romanziere di Dublino ha avuto il torto di trascurare *“l’intentionnalité de la conscience et le savoir”*, obbligando il lettore a compiere *“une opération de synthèse opposée à la vérité”*. L’errore di Joyce fu, da un lato, quello di aver reificato la coscienza, dimenticando che *“on ne peut pas voir la conscience comme le contenu d’un tableau”* (p.95) e, dall’altro, di aver assolutizzato la dimensione istantaneista del tempo e frammentato ciascun settore di durata, al punto da rendere impossibile l’evoluzione dei personaggi.

Ai romanzi di Virginia Woolf è dedicata la conferenza più profonda e meglio costruita, che comincia mettendo l’accento sulla loro filiazione joyciana: *“Le problème de l’art, Virginia Woolf va le poser nettement sous l’influence de Joyce: l’œuvre d’art est une certaine intégration de l’univers [...] toute œuvre d’art, pour Virginia Woolf comme pour Ulysse, doit être un ‘miroir du monde’. Seulement, ce monde n’est plus notre représentation [...] chez elle, loin que la conscience soit le centre du monde, nous sommes moins réels que les objets”* (pp.98-99). La tecnica di Woolf, improntata ad un neo-realismo di matrice humaneana, fa della coscienza un semplice luogo di passaggio degli oggetti, i quali diventano il solo legame esistente tra i personaggi (*“on passe d’une conscience à une autre en suivant les objets”*) ed acquistano un’esistenza bruta, più solida e indubitabile di quella del soggetto che ne sente il peso. Riemerge qui, sotto un altro angolo, lo stesso conflitto che

era al cuore dei romanzi gidiani: la resistenza irriducibile che il reale oppone al soggetto (e in particolare all'artista) è presentata attraverso la figura dello scrittore 'fallito' di cui il Roquentin de *La Nausée* costituirà un'ulteriore incarnazione; “*Woolf va mettre comme Gide, comme Huxley, un romancier raté dans son roman, pas un romancier luttant contre le réel [...]: un romancier débordé par lui, bousculé, qui part dans la vie avec le sentiment de son échec*” (p.117).

Assistiamo alla prima formulazione di quella che diventerà una preoccupazione costante per il filosofo: con *La Nausée* Sartre tenterà di realizzare una scrittura che sia rigorosamente contemporanea a ciò di cui parla, capace di aderire interamente all'istante in cui sorgono le sensazioni. In essa traspare però un inevitabile e necessario fallimento: dedicandosi alla scrittura del romanzo della nuda contingenza, lo scrittore si risparmia perciò stesso il dolore di *provarla* nella sua brutalità.

La scrittura romanzesca come esperienza esistenziale non può prescindere da un altro problema, riguardante il rapporto tra l'individuo e la società: è infatti a partire da questa prospettiva che i romanzi di Romains e Dos Passos vengono approcciati nelle ultime due conferenze. Criticando la tendenza allo stile epico cui si espone il romanzo sociale contemporaneo – che assume il gruppo sociale come “*véritable réalité métaphysique douée d'une existence propre*” (p.124) – e conducendo un confronto con la concezione del gruppo proposta da Durkheim, Sartre mostra le debolezze tecniche e contenutistiche di quel “*roman unanimiste*” di cui Romains si dichiarava fondatore. Tale qualificazione dovrebbe restituire la pretesa de *Les Hommes de bonne volonté* di “*peindre son temps*”, descrivendo le situazioni creatrici di unanimità come “*le travail, la grève, la fête, le mariage, l'enterrement*”, capaci di presentificare “*le groupe qui a pris conscience de lui-même*” (p.130). Se questo romanzo resta, agli occhi di Sartre, “*un roman petit-bourgeois, où l'individu préexiste et le group est une formation fuyante et rapide*” (p.143), ben diversa è l'accoglienza che egli riserva ai romanzi di Dos Passos (in particolare a *1919*), in cui il tentativo di mostrare la fusione della coscienza individuale a quella

collettiva trova una compiuta e brillante realizzazione. A causa del carattere lacunoso delle ultime pagine del manoscritto, non è facile seguire da vicino l'argomentazione svolta a questo proposito, ma i suoi sviluppi sono facilmente rinvenibili nell'articolo che Sartre dedicherà allo scrittore americano nel 1938, qualificandolo come "*le plus grand écrivain de notre temps*".

Al di là dello statuto e del ruolo rivestiti dalla letteratura nell'elaborazione della filosofia sartriana, le conferenze di Le Havre sembrano mettere in luce una sorta di "priorità epistemologica" del romanzo rispetto alla filosofia, permettendo di superare l'interpretazione comune che pone alla base dei romanzi sartriani la volontà didattica di divulgare delle tesi filosofiche già costruite. Per il giovane Sartre non si tratta tanto di appropriarsi di certi problemi filosofici (come quello della contingenza) mediante il *detour* della finzione letteraria, ma piuttosto di concepire il romanzo come "*un champ d'expérience, une possibilité de découverte*": un mezzo per mettere alla prova se stessi, il linguaggio, se stessi *nel* linguaggio e, ancor più radicalmente, "*pour penser contre soi-même*" – aspirazione cui Sartre non volle mai rinunciare.