

Sartre et la photographie : autour de la théorie de l'imaginaire

Nao Sawada

Volume 49, Number 2, 2013

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1019494ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1019494ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Sawada, N. (2013). Sartre et la photographie : autour de la théorie de l'imaginaire. *Études françaises*, 49(2), 103–121.
<https://doi.org/10.7202/1019494ar>

Article abstract

While many studies have been devoted to Sartre and art, even today there is virtually no reference to photography. Sartre's philosophical texts only rarely or briefly mention photography, and the same holds true for the novels. Why this absence? What explains this retreat or hatred of the photo? To answer these questions we examine Sartre's relationship with photography, first briefly reviewing the theory of the image developed in *The Imaginary*. Secondly, we explore the rare instances where photos are mentioned in his novels. In *Nausea*, Antoine Roquentin apparently took many photos during his world travels, but he refers to these photo-souvenirs as false pasts or relics of the real experience. In *The Roads to Freedom*, photos play only an anecdotal and negative role. However, Sartre's most meaningful passages on photography can be found in *The Words*. In recalling his "photogenic" grandfather, Sartre depicts a caricatural picture of a man imprisoned by his own charismatic image. By contrast, he references his own childhood photos to emphasize the discovery of his own physical ugliness. Photos are therefore almost always presented as negative metaphors in his literary texts. Thirdly, we analyze "From One China to Another," namely, the preface to Henri Cartier-Bresson's album which is the only text that Sartre devoted to photography. While this text gives no explicit theory about photography, we can discern what Sartre likes about certain photos. This helps us shed light on little known aspects of Sartre the aesthete while also providing some insight into an existential psychoanalysis of Sartre the man through his reticence towards photography.

Sartre et la photographie : autour de la théorie de l'imaginaire

NAO SAWADA

Bien qu'il existe de nombreuses recherches consacrées au thème de « Sartre et l'art », la photographie reste encore aujourd'hui un sujet quasi inconnu, voire ignoré dans les études sartriennes. Ceci n'est pas sans raison. Certes, il n'est pas rare que l'on se réfère à la théorie sartrienne de l'image au sujet de la photographie, d'autant plus que Roland Barthes a dédié *La chambre claire. Note sur la photographie* au philosophe existentialiste, ou plus précisément « à *L'imaginaire* de Sartre ». Néanmoins, malgré cet hommage, si l'on examine de plus près *L'imaginaire*, on constatera immédiatement que les mentions de la photographie sont plutôt rares et succinctes dans ce texte sous-titré « la psychologie phénoménologique de l'imagination ». En outre, non seulement dans cet ouvrage, mais également dans tout le corpus sartrien, la photographie n'a qu'une place insignifiante par rapport à d'autres domaines artistiques : chacun sait la passion de Sartre pour le cinéma, mais rien de tel quant à la photographie. On peut même affirmer que Sartre ne s'intéresse guère à la photographie qui est pourtant le média par excellence de « l'époque de la reproductibilité technique de l'œuvre d'art » auquel Walter Benjamin a consacré une analyse approfondie.

Pourquoi cette réticence ? Qu'est-ce qui explique cette indifférence pour la photographie ? Pour répondre à ces questions, nous nous proposons d'analyser le rapport de Sartre avec la photographie, en établissant un inventaire des références dans son corpus. Dans un premier temps, nous passerons en revue les textes philosophiques du premier Sartre : *L'imagination* et *L'imaginaire*. Dans un deuxième temps, nous

examinerons les ouvrages romanesques et autobiographique : *Les chemins de la liberté*, *La nausée* et *Les mots*. Dans un troisième temps, nous analyserons « D'une Chine à l'autre », unique texte de Sartre sur la photographie. À travers cette démarche, nous tâcherons de mettre en lumière quelques aspects mal connus du Sartre esthéticien de même que son rapport ambigu avec la photographie.

La théorie de l'image selon le premier Sartre

Au début de sa carrière, Sartre publia deux ouvrages consacrés à la question de l'image : *L'imagination* en 1936 et *L'imaginaire* en 1940. Le premier, issu de son travail académique¹, consiste en la critique des principales théories de l'image depuis les grands systèmes métaphysiques (Descartes, Spinoza, Leibnitz et Hume) jusqu'aux psychologues modernes (Taine, Ribot, Dumas) et à Bergson en montrant la supériorité de l'approche phénoménologique de Husserl. Quant au deuxième, prolongement en quelque sorte du premier, c'est un véritable chef-d'œuvre de jeunesse où non seulement le philosophe débutant pose plusieurs jalons qui seront développés dans *L'être et le néant* (notamment la liberté), mais aussi expose magistralement une conception innovatrice de l'image. Ce travail a eu un tel impact qu'il a été cité, commenté et critiqué comme un ouvrage de référence par ses contemporains, tels que Emmanuel Levinas et Maurice Blanchot².

Quelle est donc l'originalité de la théorie sartrienne sur l'image ? Nous pouvons la résumer, sans trop simplifier, par la thèse suivante : « l'image est un certain type de conscience. L'image est un acte et non une chose. L'image est conscience de quelque chose³. » Ainsi, le philosophe essaie de démontrer, contrairement à la pensée classique, que l'image n'est ni une chose dégradée ni un petit tableau dans la conscience, mais qu'elle est plutôt un acte, ou mieux, elle est conscience même. Autre-

1. C'est à la demande d'Henri Delacroix, son directeur de recherche pour le diplôme d'études supérieures, que Sartre a rédigé cet ouvrage publié chez Alcan dans une collection fondée par ce premier : la « Nouvelle Encyclopédie philosophique ».

2. Voir Emmanuel Levinas, « Il y a », *Les Temps modernes*, 1946, repris dans *De l'existence à l'existant*, Paris, J. Vrin, 1963 ; Maurice Blanchot, « Les deux versions de l'imaginaire », dans *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955 ; Michel Foucault, « Introduction », dans Ludwig Binswanger, *Le rêve et l'existence*, Paris, Desclée de Brouwer, 1954, repris dans *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1994.

3. Jean-Paul Sartre, *L'imagination*, Paris, Presses universitaires de France, 1950 [1936], p. 162 (souligné par Sartre).

ment dit, en s'appuyant sur la théorie husserlienne de l'intentionnalité, Sartre donne un statut tout à fait nouveau à la représentation, dans la mesure où il distingue la conscience imageante de la conscience perceptive ainsi que de la pure conscience de signification. Sa définition de l'image est bien claire : « [L']image est un acte qui vise dans sa corporéité un objet absent ou inexistant, à travers un contenu physique ou psychique qui ne se donne pas en propre, mais à titre de "représentant analogique" de l'objet visé. Les spécifications se feront d'après la matière, puisque l'intention informatrice reste identique⁴. »

Comme l'analyse exhaustive de la théorie de l'image n'entre pas dans notre propos, nous nous focalisons sur la question de la photographie. Tout d'abord, nous pouvons faire remarquer que Sartre prend rarement la photographie comme exemple dans *L'imaginaire*. La première mention significative de la photographie se trouve dans le chapitre II, « La famille de l'image », où le philosophe signale qu'il existe deux sortes d'image : l'image matérielle (le reflet dans un miroir, les tableaux, les dessins, les photos, les imitations, etc.) et l'image mentale (l'image ou une représentation sans support matériel). Son propos ne consiste pourtant pas à distinguer l'une de l'autre. Tout au contraire, il tend à assimiler, ou tout au moins à rapprocher l'image matérielle de l'image mentale, même si ce rapprochement nous apparaît assez étrange et surprenant ; c'est une de ses thèses principales. En fait, c'est dans la conclusion de *L'imagination* que Sartre aboutit à cette thèse après un long examen des théories classiques de l'image et la découverte de la primauté de la théorie phénoménologique : « Il faudra aussi poser la question nouvelle et délicate des rapports de l'image mentale avec l'image matérielle (tableau, photos, etc.)⁵. » Or, dans *L'imaginaire*, le philosophe explique que si on nomme aussi « images » les portraits, les reflets dans un miroir, les imitations, etc., il ne s'agit nullement d'une simple homonymie, mais d'un même acte de la conscience imageante. Les images matérielles ne sont que des analogons. Lorsqu'une conscience imageante vise un objet imaginaire, elle le vise parfois à l'aide d'un support réel, qui est une « image matérielle ». Celle-ci n'est pas saisie en elle-même, mais à titre d'*analogon* de l'objet imaginé.

4. Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essai », 1986 [1940], p. 46. Dorénavant désigné à l'aide des lettres IM, suivies du numéro de la page.

5. *L'imagination*, *op. cit.*, p. 158. C'est, sans doute, l'unique mention de la photo dans cet ouvrage.

Laissons l'analyse générale de l'image de côté, ce qui nous importe ici, c'est que Sartre considère que « la conscience imageante que nous produisons devant une photographie est un acte » (*IM*, 55) et qu'elle anime la photo et lui prête sa vie pour en faire une image. Autrement dit, quoique la photo, prise en elle-même, soit une chose, ce qu'on perçoit n'est pas ce papier colorié, mais l'image qui est autre chose que ce papier, et qui n'est pas en fait du réel. Cette thèse — qui s'applique également au tableau — montre le statut de la photo dans la théorie sartrienne de l'image. En un mot, la photographie n'est pas une image en soi, mais une matière aidant à l'imaginer, en bref, un analogon, c'est-à-dire un support qui nous renvoie à l'image que cette photo représente.

Rappelons-nous ce célèbre exemple de l'image de « mon ami Pierre ». Quand je regarde le portrait de Pierre, ma conscience ne vise pas ce portrait même, mais à travers cette image matérielle, elle vise Pierre dans son individualité physique : « La photo n'est plus l'objet concret que me fournit la perception : elle sert de matière à l'image » (*IM*, 47).

Dans ce sens, la photographie ne diffère point de la peinture ou d'autres images matérielles. Sartre n'entre pas dans la spécificité de la photographie, loin de là. Si l'on examine de plus près son texte, nous pouvons également constater que Sartre apprécie nettement moins la photographie que le tableau ou la caricature. On a même l'impression que si Sartre convoque la photo, ce n'est que pour souligner ses défauts :

Je veux me rappeler le visage de mon ami Pierre. Je fais un effort et je produis une certaine conscience imagée de Pierre. L'objet est très imparfaitement atteint : certains détails manquent, d'autres sont suspects, le tout est assez flou. Il y a un certain sentiment de sympathie et d'agrément, que je voulais ressusciter en face de ce visage et qui n'est pas revenu. Je ne renonce pas à mon projet, je me lève et je sors une photographie d'un tiroir. C'est un excellent portrait de Pierre, j'y retrouve tous les détails de son visage, certains même qui m'avaient échappé. Mais la photo manque de vie : elle donne, à la perfection, les caractéristiques extérieures du visage de Pierre ; elle ne rend pas son expression. Heureusement je possède une caricature qu'un dessinateur habile a faite de lui. Cette fois le rapport des parties du visage entre elles est délibérément faussé, le nez est beaucoup trop long, les pommettes sont trop saillantes, etc. Cependant, quelque chose qui manquait à la photographie, la vie, l'expression, se manifeste clairement dans ce dessin : je « retrouve » Pierre. (*IM*, 41)

La hiérarchie des supports visuels chez Sartre est bien claire : la photographie n'est qu'une représentation fort incomplète, malgré la ressemblance physique. Elle ne nous donne pas le véritable personnage. Nous retrouvons là un préjugé esthétique, partagé largement au XIX^e siècle par les écrivains et les peintres, selon lequel un tableau représente beaucoup mieux la réalité ou la vérité qu'une photo.

Mais il faudrait prendre garde. Sartre ne parle ni de la réalité ni de la vérité. Il dit tout simplement qu'une photo n'est pas assez forte pour nous rendre l'image de Pierre. Autrement dit, avec cette photo, je ne « retrouve » pas Pierre, alors qu'avec une caricature bien faite, oui. Cela peut rappeler la condamnation apparente et trompeuse de Proust évoquée par Roland Barthes : « ces photographies d'un être devant lesquelles on se le rappelle moins bien qu'en se contentant de penser à lui⁶ ». Ou bien, la critique virulente de Baudelaire qui considérait l'industrie photographique comme un « refuge de tous les peintres manqués⁷ » : « S'il est permis à la photographie de suppléer l'art dans quelques-unes de ses fonctions, elle l'aura bientôt supplanté ou corrompu tout à fait, grâce à l'alliance naturelle qu'elle trouvera dans la sottise de la multitude⁸. »

À présent nous pouvons mieux comprendre pourquoi la distinction entre les diverses images matérielles intéresse à peine Sartre — en fait, même la distinction entre images matérielles et images mentales ne préoccupe guère le philosophe. Ce qui l'intéresse, ce n'est rien moins que la différence de modalité entre la conscience imageante et la conscience perceptive. En effet, ce qui caractérise une image est la modalité qu'est l'absence fondamentale. Qu'il s'agisse d'image matérielle ou d'image mentale, une image est la présence d'un objet absent. Sartre écrit : « Représentation mentale, photographie, caricature : ces trois réalités si différentes apparaissent, dans notre exemple, comme trois stades d'un même processus, trois moments d'un acte unique. Du commencement à la fin, le but visé demeure identique : il s'agit de me

6. Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu* (éd. Jean-Yves Tadié), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, tome 4, p. 464. Cité par Roland Barthes, *La chambre claire*, dans *Œuvres complètes* (éd. Éric Marty), Paris, Éditions du Seuil, 1995, tome III, p. 1155. Nous disons « trompeuse » parce qu'en fait, Proust compare les « phrases des livres » avec la photographie.

7. Charles Baudelaire, « Salon de 1859, Lettres à M. le Directeur de la "Revue Française" », dans *Œuvres complètes* (éd. Claude Pichois), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, tome 2, p. 618.

8. *Ibid.*

rendre présent le visage de Pierre, qui n'est pas là» (*IM*, 41). C'est précisément là où Sartre propose la notion tout à fait particulière qu'est l'« analogon » que nous avons déjà évoqué. C'est pour cette raison également qu'il semble que, pour Sartre, une image, tout particulièrement une photo, n'a de sens que par rapport à un objet réel qui est représenté par cette image. Le philosophe explique qu'une photo peut parfois ne rien évoquer. Une image dont la référence nous échappe peut nous rester complètement indifférente :

si je regarde les photos du journal, elles peuvent très bien « ne rien me dire », c'est-à-dire que je les regarde sans faire de position d'existence. Alors les personnes dont je vois la photographie sont bien atteintes à travers cette photographie, mais sans position existentielle, tout juste comme le Chevalier et la Mort, qui sont atteints à travers la gravure de Dürer, mais sans que je les pose. On peut d'ailleurs trouver des cas où la photo me laisse dans un tel état d'indifférence que je n'effectue même pas la « mise en image ». La photographie est vaguement constituée en objet, et les personnages qui y figurent sont bien constitués en personnages, mais seulement à cause de leur ressemblance avec des êtres humains, sans intentionnalité particulière. Ils flottent entre le rivage de la perception, celui du signe et celui de l'image, sans aborder jamais à aucun d'eux. (*IM*, 55)

Ce passage montre paradoxalement que Sartre considère une photo avant tout comme une trace de la réalité. Cette conception de Sartre sera plus explicitement développée dans *La chambre claire* : « Ça-a-été ». Toutefois, quand Barthes cite effectivement ce passage⁹, c'est pour tirer une autre conclusion que celle de Sartre. Pour le sémiologue, c'est plutôt ce genre de photo qui l'anime et il l'anime, réciproquement. L'attrait d'une photo, pour lui, consiste en une « animation », tandis que Sartre est plutôt indifférent à cette « aventure¹⁰ ».

Nous pouvons nous demander si la réticence de Sartre pour la photographie vient de l'approche phénoménologique. Sans doute pas, puisque Husserl illustre dans un texte inédit la conscience d'image en

9. Mais il se trouve déjà dans les textes des années 1960 de Barthes. Il est incontestable que la première théorie de Barthes est basée sur la théorie sartrienne de l'image (y compris la différence entre l'image et le signe) avec l'utilisation du terme « analogon ». Toutefois, le sémiologue change légèrement le sens de l'analogon quand il dit ceci : « l'image n'est pas le réel ; mais elle en est du moins l'analogon parfait, et c'est précisément cette perfection analogique qui, devant le sens commun, définit la photographie » (« Le message photographique », dans *Œuvres complètes* [éd. Éric Marty], Paris, Éditions du Seuil, 1994, tome I, p. 939).

10. Roland Barthes, *La chambre claire*, dans *Œuvres complètes* (éd. Éric Marty), Paris, Éditions du Seuil, 2002, tome V, p. 803-804.

donnant l'exemple d'une photographie qui figure un enfant¹¹, et que Heidegger développe une analyse précise sur l'image dans *Kant et le problème de la métaphysique* (1929), dont le chapitre 20 évoque explicitement l'exemple de la photographie. Mais laissons tous ces textes que Sartre n'a pas consultés. Ce que nous pouvons au moins dire, c'est que le manque de curiosité ou la réticence du philosophe pour la photographie vient de sa tendance personnelle et non de la question méthodologique.

Ce passage en revue des textes philosophiques nous permet d'établir les principales caractéristiques de la notion sartrienne de photo : 1° Une photo n'a de sens que par rapport à une référence bien précise. Autrement dit, elle se définit par référence au réel qui marque l'origine ou la vérité de perception. Dans ce sens, son concept reste assez classique dans son rapport à la référence¹². 2° Une photo, tout en nous indiquant un objet absent, est une présence ou une quasi-présence d'un objet absent. Cela ne veut pas dire que cette présence a moins de valeur que l'original, mais qu'une image est une incarnation de l'absence.

Les photos dans les œuvres romanesques

Si la photographie est si peu présente dans les textes philosophiques, elle est moins absente dans les textes littéraires. Quels sont alors la représentation et le rôle de la photographie dans les ouvrages romanesques ? Là aussi, nous pouvons constater au premier abord le même type d'indifférence, voire de mépris par rapport à la photo. Sartre romancier utilise rarement les photos comme un accessoire d'intrigue. Ce manque d'intérêt pour la photo nous semble d'autant plus étonnant et significatif qu'il contraste avec les cas de Proust ou d'André Breton, deux auteurs qu'il admire et considère comme ses rivaux sans pour autant le déclarer explicitement. Chez Proust, les photos jouent souvent des rôles importants pour déclencher une scène, un souvenir ou une réflexion, et on peut trouver à foison des métaphores extrêmement intéressantes de la photographie dans *La recherche*, si bien que de

11. Voir Edmund Husserl, *Ding und Raum. Vorlesungen 1907*, hrsg. von Ulrich Claesges, La Haie, M. Nijhoff, 1973 ; *Chose et espace. Leçons de 1907* (traduction française de J.-F. Lavigne), Paris, Presses universitaires de France, 1989. Sartre n'aurait pas lu ce texte inédit.

12. Ce que le jeune Michel Foucault critique : « En effet, il faut nous demander si l'image est bien, comme le veut Sartre, désignation — même négative et sur le mode de l'irréel — du réel lui-même » (Michel Foucault, « Introduction au *Rêve et l'existence* », dans *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994, tome I, p. 110).

nombreuses études y sont consacrées¹³. Quant à Breton, chacun sait sa fascination pour la photographie et l'expérimentation d'une nouvelle forme de récit poétique : l'utilisation inédite de photos dans *Nadja*, récit illustré par des photos, ou encore dans *L'amour fou*. Rien de tel chez Sartre : en tant qu'écrivain non plus, il ne s'intéresse guère à cet art de reproduction. Malgré tout, nous allons essayer d'analyser les fonctions de la photographie dans ses œuvres littéraires.

a) *Les chemins de la liberté*

Bien que, dans *Les chemins de la liberté*¹⁴, les photos ne jouent que des rôles fort anecdotiques et négatifs, il ne serait pas inutile d'interpréter quelques scènes. Tout d'abord, une photo (ici le portrait) a une fonction personnelle et intime, disons comme lieu de mémoire privé. Dans le premier volet du cycle romanesque, *L'âge de raison*, par exemple, une photo de jeunesse de Marcelle, maîtresse de Mathieu Delarue, protagoniste du roman, est utilisée deux fois pour marquer une certaine nostalgie amère et un regret par rapport à « la vie qu'elle aurait pu avoir ». Malade, elle mène à présent une vie presque végétale, enfermée dans son appartement, alors qu'auparavant, c'était une jeune fille, type garçon, un peu timide, mais moins chétive. Un soir, entrant chez Marcelle, Mathieu trouve sur une cheminée une photographie qu'il ne connaît pas :

Il s'approcha et vit une jeune fille maigre et coiffée en garçon qui riait d'un air dur et timide. Elle portait un veston d'homme et des souliers à talons plats.

« C'est moi », dit Marcelle sans lever la tête. [...]

« Où as-tu trouvé ça ?

— Dans un album. Elle date de l'été 28. » (OR, 396)

Il s'agit d'une photo d'il y a dix ans, certes, mais Mathieu ne reconnaît même pas sa maîtresse, pire, il reste assez indifférent à cette photo ainsi qu'au sentiment de Marcelle. Il est trop occupé par la grossesse qu'elle a annoncée. Il est sans doute également irrité par la nostalgie de

13. Nous nous contentons d'en citer quelques-unes seulement : Brassai, *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie*, Paris, Gallimard, 1997 ; Anne-Marie Bernard, *Le monde de Proust vu par Paul Nadar*, Paris, Éditions du Patrimoine, 1999 ; Jean-François Chevrier, *Proust et la photographie. La résurrection de Venise*, Paris, L'Arachnéen, 2009.

14. Jean-Paul Sartre, *Les chemins de la liberté*, dans *Œuvres romanesques* (éd. Michel Contat et Michel Rybalka), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1981. Dorénavant désigné à l'aide des lettres OR, suivies du numéro de la page.

Marcelle et il lui dit : « Tu regardes les albums de famille, à présent ? » Mais pour se reprendre un peu, il lui demande si elle regrette ce temps-là, ce à quoi elle répond : « Ce temps-là, non : je regrette la vie que j'aurais pu avoir » (OR, 397).

Le lendemain, Marcelle montre la même photo à Daniel, un camarade de Mathieu, un homosexuel hypocrite qui lui rend visite régulièrement en cachant ce rendez-vous à Mathieu. Manipulateur, Daniel se comporte avec beaucoup plus de galanterie envers Marcelle. Tout en étant aussi indifférent que Mathieu à cette photo, Daniel se montre curieux et commente : « Vous étiez charmante, [...] mais vous n'avez guère changé », et il ajoute même : « Je vous aime mieux à présent » (OR, 561).

Qu'une vieille photo de soi provoque un sentiment de regret du passé, il n'y a rien de plus banal. Et l'auteur est tout à fait conscient de cette banalité : ce qui est en jeu dans ces scènes n'est donc pas la photo comme facteur évocateur, mais l'attitude de deux hommes, deux rivaux potentiels devant cette photo, étant donné qu'à la fin du premier volume, Daniel épouse Marcelle enceinte de l'enfant de Mathieu, bien qu'il soit homosexuel. L'auteur utilise la photo de Marcelle pour souligner le contraste entre la (pseudo-)sincérité de Mathieu et l'hypocrisie de Daniel. Cela étant dit, aucun des deux hommes ne s'intéresse vraiment à cette photo de Marcelle. Ce passé ne les concerne point : cette photo ne regarde qu'elle ; elle est fermée sur elle-même, c'est le symbole même de la fermeture (l'auto-séquestration) de Marcelle.

Bien entendu, une photo peut avoir une fonction publique : quand elle est publiée dans un journal, elle devient une ouverture sur le monde. Média par excellence de l'époque avec la radio, le journal transmet les images d'ailleurs comme la radio les sons. On sait que Sartre utilise ces deux médias d'une façon très efficace dans ce roman, par exemple le discours de Hitler résonnant dans toute l'Europe par le biais des postes de radio. Une photo de journal incite le lecteur à sortir de son petit monde. C'est le cas de Mathieu avec l'image de la guerre civile en Espagne : « Il regarda la dernière page d'*Excelsior* : photos de l'envoyé spécial. Des corps allongés sur le trottoir le long d'un mur. Au milieu de la chaussée, une grosse commère, couchée sur le dos, les jupes relevées sur ses cuisses, elle n'avait plus de tête. Mathieu replia le journal et le jeta dans le ruisseau » (OR, 515).

Si l'on trouve ce genre de scènes dans le deuxième tome, *Le sursis*, c'est que là, ce qui est en jeu est le rapport de l'individu à l'Histoire en cours. Et les photos apparaissent comme un support d'informations :

Le château de Godesberg ne fait pas partie de la culture générale de l'ouvrier militant qu'est Maurice, mais grâce à la photo de *Paris-Soir*, il peut imaginer le lieu de la rencontre de Hitler avec Chamberlain : « Il tourna la page et ils [Maurice et Zézette] virent une photo sombre qui représentait une espèce de château, un truc comme au Moyen Âge, au sommet d'une colline, avec des tours, des clochetons et des centaines de fenêtres » (OR, 736). Une photo de journal est ainsi une fenêtre qui peut mettre en relation avec un lieu lointain, tout comme la télévision après la Deuxième Guerre mondiale, et l'Internet aujourd'hui.

C'est à travers ces images découpées de la réalité que les gens essaient d'imaginer la gravité de la situation. Maurice, qui n'a jamais vu la Russie, peut l'imaginer grâce aux photos, car « Maurice avait vu des photos de la perspective Nevski ; les prolétaires avaient pris possession de cette avenue de luxe, ils s'y promenaient, les palais et les grands ponts de pierre ne les épataient plus » (OR, 744). C'est pour cette raison que le travail du photographe-journaliste est important : Sartre met en scène le photographe de *L'Huma*, un certain Dumur avec « son kodak » à l'aérodrome où Daladier vient d'arriver d'Allemagne (OR, 996).

Mais ce n'est pas tout : une photo, c'est encore quelque chose de plus : elle peut être également le révélateur d'une réalité cachée, camouflée par notre mauvaise foi. Cette réalité s'impose à nous à travers la monstruosité de l'image : c'est le cas de l'épisode de Pierre à Marrakech, où, dans un souk, il trouve un livre, dont les photos — représentant des têtes défigurées de soldat — rappellent à ce jeune bourgeois méridional en vacances son proche départ pour la guerre : « C'était un ouvrage du colonel Picot sur les blessés de la face. [...] Pierre se mit à tourner les pages. Il vit des types sans nez ou sans yeux ou sans paupières avec des globes oculaires saillants comme dans les planches anatomiques. Il était fasciné, il regardait les photos une à une » (OR, 782-783). Ce jeune homme, qui jouait jusqu'alors au macho, se dégonfle subitement. Ce sont les photos qui ont déclenché ce changement, en lui révélant la véritable face de la guerre.

Finalement, une photo, c'est « l'imgo » au sens étymologique du terme, le double d'une personne très chère. Ainsi, dans les troisième et quatrième volets du roman, ce sont surtout des femmes, plus précisément des photos de femmes de soldats qui sont convoquées en tant qu'images, parce qu'elles sont absentes dans le monde masculin de la bataille. Tous les hommes gardent dans leur portefeuille une ou des photos de leur épouse ou des leurs, tous sauf Mathieu et Brunet.

Il va sans dire que la photographie est le moyen par excellence de participation imaginaire pour une personne séparée. Après la défaite, les officiers et les soldats brûlent les lettres et les photos de leur femme ; Mathieu, ne comprenant pas cet acte, murmure : « Drôle d'idée » (OR, 1200). Évidemment, ils brûlent ces photos de peur qu'elles soient souillées par les Allemands, car la photo de leur femme regardée par un ennemi équivaldrait à une violation, voire à un viol. Mais Mathieu ne partage pas du tout ce sentiment. Lorsque son camarade Pinette lui demande s'il brûle les photos de sa « souris », il répond qu'« il n'a pas de souris » (OR, 12001). Là encore, les photos de la femme sont convoquées pour souligner toute la particularité de la solitude de Mathieu ou de Brunet, célibataires et sans famille¹⁵. Les photos n'ont pas de pouvoir évocateur pour Mathieu ; pour lui, les images que les photos renvoient sont lointaines et étrangères. Cet épisode indique encore une fois que Mathieu demeure indifférent face aux photos, tout comme il l'était devant la photo de Marcelle. Nous pouvons dire que pour notre héros, une photo ne représente pas la force de la mémoire, mais plutôt l'absence de mémoire.

b) *La nausée*

Dans *La nausée*, nous rencontrons une scène qui mérite encore plus d'être approfondie. Antoine Roquentin, ancien globe-trotter, a apparemment pris beaucoup de photos pendant ses voyages autour du monde. À la demande de l'Autodidacte, il promet de les lui montrer. Toutefois, pour notre héros, les photos de voyage ainsi que ses aventures mêmes lui apparaissent à présent bien lointaines et fanées. Elles ne sont plus vivantes comme avant :

Pour cent histoires mortes, il demeure tout de même une ou deux histoires vivantes. Celles-là je les évoque avec précaution, quelquefois, pas trop souvent, de peur de les user. [...] J'ébauche un vague mouvement pour me lever, pour aller chercher mes photos de Meknès, dans la caisse que j'ai poussée sous ma table. À quoi bon ? Ces aphrodisiaques n'ont plus guère d'effet sur ma mémoire. (OR, 41-42)

15. Mais en ce qui concerne la photo de la femme de Schneider, elle est dotée d'une autre fonction que cette banalité que nous avons évoquée. Elle, ou plus précisément son sourire, provoque un certain espoir chez Brunet : « Brunet a vu beaucoup de photos, ces temps-ci, et beaucoup de sourires. La guerre les a tous périmés, on ne peut plus les regarder. Celui-ci, on peut : il est né tout à l'heure, il s'adresse à Brunet, à Brunet seul » (OR, 1431).

Ici, la photo est assimilée à un aphrodisiaque qui attise le désir éteint. Tout simplement les photos de Roquentin n'ont plus de force évocatrice. Il arrive même à Roquentin de ne pas reconnaître sa bien-aimée Anny sur une photo d'il y a dix ans (tout comme Mathieu, est-ce une pure coïncidence?): «L'autre jour j'ai retrouvé sous un buvard une petite photo pâlie. Une femme souriait, près d'un bassin. J'ai contemplé un moment cette personne, sans la reconnaître. Puis au verso, j'ai lu: "Anny, Portsmouth, 7 avril 27"» (OR, 42).

Malgré tout, Roquentin montre ses photos de voyage à l'Autodidacte (OR, 42). Cependant, ce dernier n'est pas plus enthousiaste devant les photos que notre héros. On dirait que pour l'Autodidacte, les photos ne sont qu'un prétexte pour avoir un moment de conversation. En effet, il est tout content de tenir une conversation avec Roquentin, à tel point qu'il regarde à peine les photos et se met à parler d'autre chose. N'était-ce qu'un prétexte pour bavarder tranquillement? Non, l'Autodidacte voulait vraiment voir les photos, non pour les apprécier en tant que telles, mais pour vérifier les voyages de son interlocuteur. En fait, les photos sont des preuves ou des pièces à conviction qui attestent la véracité de l'histoire de Roquentin. En tout cas, irrité par le bavardage de son interlocuteur, l'hôte finit par mettre l'invité à la porte, en ayant «bourré ses poches de cartes postales, de gravures et de photos» (OR, 45).

Ainsi, dans ce roman, la photo apparaît tout d'abord comme un signe de désillusion. Les photos de souvenir ne représentent que des faux passés ou des vestiges du vécu. Nous pouvons donc dire qu'il s'agit de la désillusion de l'aventure même. Roquentin, qui voulait vivre une aventure extraordinaire, n'a rapporté que des photos-souvenirs comme un simple et vulgaire touriste. Cela rappelle *Le carabinier* de Jean-Luc Godard où X et Y rapportent de nombreuses photos. On a beau voyager, on ne gagne que ces photos-souvenirs qui sont de tristes épaves de l'aventure. Le véritable événement, la vraie aventure s'évanouit, et laisse seulement une fade et fausse copie du vécu. En d'autres termes, une photo est le vécu figé, et dans ce sens, elle se trouve dans l'ordre de l'être-en-soi.

C'est la raison pour laquelle la photographie est liée à la question de la mémoire. Nous savons que Roquentin critique l'attitude propre aux bourgeois de conserver leurs souvenirs dans la maison, alors qu'un célibataire tel que Roquentin ou Monsieur Achille n'a aucune intention ni le pouvoir de conserver le passé, le vécu, car ils n'ont rien à transmettre, ni personne à qui transmettre :

Où donc conservais-je le mien ? On ne met pas son passé dans sa poche ; il faut avoir une maison pour l'y ranger. Je ne possède que mon corps ; un homme tout seul, avec son seul corps, ne peut pas arrêter les souvenirs ; ils lui passent au travers. Je ne devrais pas me plaindre : je n'ai voulu qu'être libre. [...] Lui [Monsieur Achille] non plus, il n'a pas de passé. En cherchant bien, on trouverait sans doute, chez des cousins qui ne le fréquentent plus, une photographie qui le représente à une noce, avec un col cassé, une chemise à plastron et une dure moustache de jeune homme. De moi, je crois bien qu'il ne reste même pas ça. (OR, 79)

S'il en est ainsi, nous pouvons dire qu'une photo est un « lieu de mémoire » pour les pauvres qui n'ont pas d'autre moyen que ce papier périssable, à la différence des bourgeois remplissant toute leur maison de leurs traces du passé, sans parler des musées. En effet, à cette scène succède la visite du Musée de Bouville, dans lequel le protagoniste observe longuement les portraits des élites de cette ville portuaire. Il va sans dire que le musée est, par principe même, un lieu de mémoire par excellence. Il n'est donc pas surprenant que Roquentin s'indigne devant tous les portraits des notables bouvillois en disant : « Adieu, Salauds » (OR, 113). Ces bourgeois ignorent que le portrait n'est qu'un reflet mort du vrai vécu. Ce sont des morts, en tout cas, ou mieux, toutes les images sont mortuaires dans la mesure où elles ne ressemblent pas au vécu, elles sont du vécu mort.

c) *Les mots*

Cette idée du vécu mort, cette valeur négative est encore mieux développée dans *Les mots* où nous pouvons trouver les passages les plus significatifs sur la photographie. Après avoir rapidement évoqué un épisode lié à son père, mort tout jeune, dont la photo était accrochée au-dessus de son lit¹⁶, l'autobiographe brosse un portrait caricatural de son grand-père, Karl Schweitzer, un bel homme de grande taille, prisonnier de sa propre image charismatique. Sartre explique que ce dernier était victime de la photographie :

16. « Pendant plusieurs années, j'ai pu voir, au-dessus de mon lit, le portrait d'un petit officier aux yeux candides, au crâne rond et dégarni, avec de fortes moustaches : quand ma mère s'est remariée, le portrait a disparu » (*Les mots et autres écrits autobiographiques* [éd. Jean-François Louette], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, p. 9. Dorénavant désigné à l'aide des lettres MAEA, suivies du numéro de la page).

[La] victime de deux techniques récemment découvertes : l'art du photographe et l'art d'être grand-père. Il avait la chance et le malheur d'être photogénique ; ses photos remplissaient la maison : comme on ne pratiquait pas l'instantané, il y avait gagné le goût des poses et des tableaux vivants ; tout lui était prétexte à suspendre ses gestes, à se figer dans une belle attitude, à se pétrifier ; il raffolait de ces courts instants d'éternité où il devenait sa propre statue. (MAEA, 11)

Cette remarque bien ironique souligne tout particulièrement la vanité de la photographie. Il s'agit d'une immortalisation trop facile à la portée de tout le monde. Sartre ajoute :

Le soir, quand nous allions l'attendre sur la route, nous le reconnaissons bientôt, dans la foule des voyageurs qui sortaient du funiculaire, à sa haute taille, à sa démarche de maître de menuet. Du plus loin qu'il nous voyait, il se « plaçait », pour obéir aux injonctions d'un photographe invisible : la barbe au vent, le corps droit, les pieds en équerre, la poitrine bombée, les bras largement ouverts. À ce signal je m'immobilisais, je me penchais en avant, j'étais le coureur qui prend le départ, le petit oiseau qui va sortir de l'appareil. (MAEA, 12)

Cette scène extrêmement vivace décrit parfaitement le désir de se muer en une image fixe sous l'œil virtuel d'un appareil imaginaire. L'auteur compare la figure de son grand-père et de lui-même à un joli groupe de Saxe, c'est-à-dire une porcelaine. Ainsi, une prise de photo, réelle ou imaginaire, demande aux personnes photographiées de jouer devant le regard des autres et d'eux-mêmes : il s'agit d'un moment de mauvaise foi par excellence, car, à ce moment-là, on arrête de vivre pour jouer à vivre, et par là, on arrête d'être pour-soi pour tomber dans l'être-en-soi. Nous pouvons nous rappeler le fameux passage sur le garçon de café dans *L'être et le néant* :

[J]'ai beau accomplir les fonctions de garçon de café, je ne puis l'être que sur le mode neutralisé, comme l'acteur est Hamlet, en faisant mécaniquement les *gestes typiques* de mon état et en me visant comme garçon de café imaginaire à travers ces gestes pris comme « analogon ». Ce que je tente de réaliser, c'est un être-en-soi du garçon de café¹⁷.

La similitude entre les deux scènes est bien claire, ce n'est donc pas par hasard que Sartre applique le terme d'« analogon » utilisé dans *L'imaginaire* à cette illustration du cas de la mauvaise foi. En effet, les jeux qu'on fait pour la photo ne sont pas des actes, mais tout simple-

17. Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943, p. 100.

ment des gestes, si l'on reprend la terminologie sartrienne utilisée dans le *Saint Genet*¹⁸ et le *Flaubert*. Ainsi, la photographie est le lieu de l'ensoi par excellence. Et par conséquent, elle est loin d'être le lieu de la vérité. On peut ajouter un autre épisode sur les photos dans ce récit autobiographique : il s'agit cette fois-ci de Poulou, le petit Sartre lui-même. Ce passage présage la découverte de sa laideur physique : « On tire de moi cent photos que ma mère retouche avec des crayons de couleur. Sur l'une d'elles, qui est restée, je suis rose et blond, avec des boucles, j'ai la joue ronde et, dans le regard, une déférence affable pour l'ordre établi ; la bouche est gonflée par une hypocrite arrogance : je sais ce que je vaux » (*MAEA*, 14). Voilà un moment heureux de l'enfance, mais éphémère, car ensuite, on découvre sa laideur, et il n'est plus question de le prendre en photo. Ainsi, dans les textes littéraires également et d'une manière quasi générale, les photos ne sont convoquées qu'avec des valeurs négatives.

« D'une Chine à l'autre »

Nous abordons à présent la préface à l'album de Henri Cartier-Bresson, « D'une Chine à l'autre », unique texte de Sartre sur la photographie. Ayant tant écrit sur la peinture et la sculpture (Giacometti, André Masson, le Tintoret, etc.) ou le cinéma, le philosophe n'a pas exploité le champ photographique à l'exception de ce texte ; ce fait est déjà assez significatif. À vrai dire, le sujet de ce texte est beaucoup moins la photographie elle-même que le colonialisme. L'album de Cartier-Bresson est le fruit d'un voyage en Chine, dans une période de cataclysmes politiques, de décembre 1948 à novembre 1949. Il s'agit d'un extraordinaire témoignage photographique d'une révolution qui a fracturé l'histoire de la Chine. Le photographe a assisté aux derniers jours du Kuomintang et au déferlement de l'Armée du Peuple. C'est donc tout d'abord cet aspect de témoignage qui est apprécié chez Henri Cartier-Bresson. Le préfacier commence le texte en se rappelant son enfance et en décrivant la représentation de la Chine à l'époque :

À l'origine du pittoresque il y a la guerre et le refus de comprendre l'ennemi : de fait, nos lumières sur l'Asie nous sont venues d'abord de missionnaires irrités et de soldats. Plus tard sont arrivés les voyageurs —

18. « Un acte qu'on accomplit pour être, ce n'est plus un acte, c'est un geste », dans *Saint Genet : comédien et martyr*, Paris, Gallimard, 1952, p. 75.

commerçants et touristes — qui sont des militaires refroidis : le pillage se nomme « shopping » et les viols se pratiquent onéreusement dans des boutiques spécialisées¹⁹.

La photo est ici liée au tourisme tout comme dans *La nausée*. Sartre souligne l'originalité de Cartier-Bresson et les traits spécifiques par lesquels il se distingue des autres photographes. C'est le côté démystificateur du photographe : « Cet album est un faire-part : il annonce la fin du tourisme. Il nous apprend avec ménagement, sans pathétique inutile, que la misère a perdu son pittoresque et ne le retrouvera plus jamais » (*SIT*, 17). Ce que Sartre souligne le plus, c'est d'abord la dénonciation de l'exotisme, tout comme il l'avait déjà ébauché dans *La nausée* et dans *Qu'est-ce que la littérature ?* En tout cas, nous pouvons constater enfin quelque chose de positif dans l'analyse sartrienne de la photo. Néanmoins, le mérite ne vient pas de la photo, mais du photographe, Cartier-Bresson, qui n'est pas un photographe ordinaire :

Il y a des photographes qui poussent à la guerre parce qu'ils font de la littérature. Ils cherchent un Chinois qui ait l'air plus chinois que les autres ; ils finissent par le trouver. Ils lui font prendre une attitude typiquement chinoise et l'entourent de chinoïseries. Qu'ont-ils fixé sur la pellicule ? Un Chinois ? Non pas : l'Idée chinoise. (*SIT*, 8-9)

D'après Sartre, Cartier-Bresson ne fait pas de mauvaise littérature, à savoir, il ne fait pas de fabulations, comme en font beaucoup de médiocres photographes. Tout au contraire, il s'efface devant la réalité afin que cette dernière se révèle d'elle-même. C'est la raison pour laquelle Sartre indique la parole muette du photographe, en soulignant le rapport de l'imaginaire avec le réel. Sartre affirme que les photos de Cartier-Bresson ne bavardent jamais, parce qu'« elles ne sont pas des idées : elles nous en donnent » (*SIT*, 9). En d'autres termes, ce qui est éloquent n'est pas le photographe, mais la réalité elle-même. Très souvent, de mauvais photographes ne savent pas laisser parler la réalité en plaquant leurs propres clichés, alors que Cartier-Bresson sait s'effacer derrière la réalité et l'appareil :

Ses Chinois déconcertent : la plupart d'entre eux n'ont jamais l'air assez chinois. Homme d'esprit, le touriste se demande comment ils font pour se reconnaître entre eux. Moi, après avoir feuilleté l'album, je me demande plutôt comment nous ferions pour les confondre, pour les ranger tous sous

19. Jean-Paul Sartre, « D'une Chine à l'autre », dans *Situations*, V, Paris, Gallimard, 1964, p. 7. Dorénavant désigné à l'aide des lettres *SIT*, suivies du numéro de la page.

une même rubrique. L'Idée chinoise s'éloigne et pâlit : ce n'est plus qu'une appellation commode. Restent des hommes qui se ressemblent *en tant qu'hommes*. Des présences vivantes et charnelles qui n'ont pas encore reçu leurs appellations contrôlées. (*SIT*, 9)

C'est là que Sartre insiste sur l'intervention du photographe dont la tâche consiste à surprendre les personnes photographiées, afin de les saisir dans leur réalité sans leur laisser le temps de jouer : « Les instantanés de Cartier-Bresson attrapent l'homme à toute vitesse sans lui laisser le temps d'être superficiel. Au centième de seconde, nous sommes tous *les mêmes*, tous au cœur de notre condition humaine » (*SIT*, 12). Même si l'on ne trouve pas de théorie explicite sur la photo dans ce texte, nous pouvons repérer au moins ce que Sartre apprécie dans certaines photos. C'est, en fait, cette force de la vérité révélée par un photographe démystificateur qui se néantise au profit de la réalité. Les photos de Cartier-Bresson nous font découvrir la réalité comme le font les véritables écrivains.

Comme nous l'avons vu, la photographie est absente chez Sartre au double sens du terme : d'une part, elle n'occupe pas de place importante dans la pensée sartrienne, et d'autre part, elle est considérée comme un signe d'absence dans la mesure où elle représente un objet absent. Étant donné qu'il s'agit d'une image matérielle tout comme la peinture ou même l'imitation, son essence ne consiste pas dans l'ordre de la perception, mais dans l'ordre de l'imaginaire. Or, cette distinction entre la perception et l'imaginaire est le corollaire d'une approche phénoménologique selon laquelle, quand la conscience vise une chose réelle dans le monde, elle la pose comme un objet réel, et cet objet nous apparaît toujours par son profil, alors qu'une conscience imageante vise un objet absent. Sartre dit, dans *L'imaginaire* : « en tant qu'il m'apparaît en image, ce Pierre qui est présent à Londres, m'apparaît absent. Cette absence de principe, ce néant essentiel de l'objet imagé suffit à le différencier des objets de la perception » (*IM*, 229). Cela signifie que l'imaginaire représente à chaque instant le sens implicite du réel. Il est vrai que Sartre est encore prisonnier d'une vision classique, presque platonicienne de l'image selon laquelle une image se définit toujours par référence au réel, référence qui marque l'origine et la vérité. Nous savons que les philosophes français post-sartriens comme Foucault, Deleuze, Derrida ou Jean-Luc Nancy délaissent cette position pour une vision plus autonome de l'image. Par ailleurs, Sartre était peu sensible à la force particulière de la photographie, ce que

Barthes a appelé « punctum », par exemple. Mais qu'importe : le mérite de Sartre se trouve ailleurs.

Susan Sontag trouve la spécificité de la photographie en ceci : « Prendre une photographie, c'est s'intéresser aux choses telles qu'elles sont, à la permanence du *statu quo* (au moins le temps nécessaire pour obtenir une "bonne" photo), c'est être complice de tout ce qui rend un sujet intéressant, digne d'être photographié, y compris, quand c'est là que réside l'intérêt, de la souffrance ou du malheur d'un autre²⁰. » Or si Sartre déteste quelque chose, c'est justement le *statu quo*. Il est difficile d'imaginer un Sartre béat devant la nature, en admiration devant un paysage. Selon la théorie sartrienne exposée dans *L'être et le néant*, l'ensoi n'a pas de sens, c'est toujours le pour-soi qui donne au monde une valeur à la lumière de son projet. Sans doute la photographie lui paraissait donner très peu de liberté aux hommes, ce qui n'est pas forcément vrai. Là encore, le philosophe est proche des Romantiques comme Delacroix ou Baudelaire qui reprochent à l'image photographique la précision dans le rendu des détails. En fait, l'artiste subordonne les détails secondaires à l'effet d'ensemble, alors que la photographie ne permet pas au photographe, pense Sartre, ce genre de liberté. Rappelons-nous la comparaison de la caricature avec la photographie dans *L'imaginaire*. C'est effectivement cette intervention humaine qui fascine Sartre. Sur ce point, nous pouvons évoquer également une métaphore négative de la photo dans *Qu'est-ce que la littérature?* : « le lecteur a la conscience de dévoiler et de créer à la fois, de dévoiler en créant, de créer par dévoilement. Il ne faudrait pas croire, en effet, que la lecture soit une opération mécanique et qu'il soit impressionné par les signes comme une plaque photographique par la lumière²¹. » Considérant que la tâche d'un écrivain consiste à révéler le monde au lecteur, Sartre n'a pas pensé qu'une nouvelle image du monde puisse se révéler également dans un cliché photographique. Il aimait trop la part de l'imagination pour penser à cela. Autrement dit, pour Sartre, la photographie manque d'imagination.

À notre connaissance, Sartre n'était pas amateur de photographie. Toutefois, pendant la « drôle de guerre », il écrit à Simone de Beauvoir : « J'aime votre petite photo. Pieter a reçu son appareil et va en prendre

20. Susan Sontag, *Sur la photographie* (traduction de Philippe Blanchard), Paris, Christian Bourgois, 2008, p. 28.

21. Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essai », 2000 [1948], p. 50.

cinq ou six de moi²². » Il lui demande même de lui envoyer les matériaux nécessaires pour le développement des photos avec toutes les précisions²³. Il est aussi difficile d'imaginer un Sartre touriste avec son propre appareil qui prendrait des photos-souvenirs ça et là, même s'il existe une photo de Sartre, l'appareil à l'œil²⁴. C'est avec sa plume qu'il capte les paysages et les gens. *La Reine Albemarle* en témoigne bien : ce texte déploie d'excellents croquis de l'Italie. L'écriture vaut le dessin dans la mesure où l'un comme l'autre demande à celui qui observe un choix de détails. En dernière analyse, pour Sartre, la photographie, tout en étant un analogon, n'a pas le même statut qu'un tableau : « [L]e réel n'est jamais beau », conclut Sartre dans *L'imaginaire*. La photographie n'est pas assez irréaliste pour Sartre.

Il est temps de répondre à notre question initiale : pourquoi ce mépris de la photo ? Nous proposons plusieurs hypothèses. Premièrement, c'est sans doute la prise de conscience de sa laideur décrite dans *Les mots* qui a poussé l'écrivain vers l'ignorance de la photo. Deuxièmement, c'est paradoxalement à cause de la force altérante exercée par la photographie : une fois fixé sur la photo, notre vécu est figé et par là devient un être-en-soi. Autrement dit, entre le passé figé et le vécu, il existe toujours un hiatus. Ce thème, repris notamment dans *Vérité et existence* sous la question de la différence entre l'historialité et l'historialisation²⁵, mais également dans *L'idiot de la famille*, est un thème récurrent chez Sartre. Ce qui est dit n'est jamais fidèle à ce qui est vécu : « Il faut choisir entre vivre et raconter », déclare Roquentin. Sartre a choisi l'écriture qui se trouve dans l'ordre de l'imaginaire, dans la mesure où la littérature cherche dans son état idéal à être pour-soi et en-soi, alors que la photo ne lui semblait pas assez imaginaire. Troisièmement, le mépris de la photo viendrait du caractère « passéiste » ou de la « passéité » de la photo. La photographie entretient une relation privilégiée avec le temps passé : « Ça-a-été », comme le formule Roland Barthes. Or, le passé n'est qu'une condition indispensable à partir de laquelle on se projette. Sartre donne délibérément la priorité au futur sous la lumière duquel on se fait un projet. C'est pour cette raison en partie que Sartre ne s'intéresse guère à la photographie. Ainsi, l'absence d'intérêt vis-à-vis de la photo est liée à la fois à sa vie et à sa philosophie.

22. Jean-Paul Sartre, *Lettres au Castor et à quelques autres*, Paris, Gallimard, 1983, tome 1, p. 380.

23. *Ibid.*, p. 412.

24. Cette photo a été prise lors de son voyage au Japon.

25. Voir Jean-Paul Sartre, *Vérité et existence*, Paris, Gallimard, 1989, p. 135.