

Focales

3 | 2019

Photographie & Arts de la scène

La gravité des visages, au sein du théâtre photographique de Thérèse Le Prat

Valérie Cavallo

Éditeur

Publications de l'Université de Saint-Étienne

Édition électronique

<https://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=2326>

ISSN 2556-5125

Référence électronique

Valérie Cavallo, « La gravité des visages, au sein du théâtre photographique de Thérèse Le Prat », *Focales* n° 3 : *Photographie & Arts de la scène*, mis à jour le 12/06/2019, URL : <https://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=2326>

© Focales, Université Jean Monnet – Saint-Étienne

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des règles de la propriété intellectuelle et artistique. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur.

La gravité des visages, au sein du théâtre photographique de Thérèse Le Prat

Valérie Cavallo

Qu'apporte la pratique de la photographie en regard de la pratique théâtrale, dès lors que chacune d'entre elles met en jeu un être d'image ou un être à l'image ? Pourquoi sont-elles parfois si étroitement liées et en quoi diffèrent-elles ? Dans quelle mesure participent-elles à une dialectique de l'intime et de l'extime, où corps et visages sont impliqués dans des régimes d'images, qui s'ils diffèrent les uns des autres, pourtant se répondent, voire s'interpénètrent jusqu'à ne plus pouvoir se désintriquer ? Il semble que les travaux d'une femme photographe qui a consacré sa pratique à des acteurs de théâtre puissent ici nous éclairer : en effet, le geste photographique de Thérèse Le Prat – parce qu'il acte à la fois une césure et une jointure entre des visages en pensée et des visages qui viennent se dire, s'offrir, pour d'autres, en tant que langage imagé – permet de se demander, si ce qui prend figure à la surface d'un cliché est, pour l'artiste dramatique comme pour la photographe, un masque contrôlé et, dans ce cas le fait d'une *hupokrisis* (c'est la thèse du fameux « paradoxe du comédien » pointé par Diderot [1]), ou si au contraire cet enrôlement à double titre, en son adresse et son image, ne déploie pas en surcroît une intensité d'être qui du sensible n'est jamais séparée (ainsi que Simmel le suggérait [2]).

Explorons donc à nouveau cette tension : un acteur photographié incarne-t-il les traits d'un visage fabriqué par son rôle et par la photographie ou présente-t-il quelque autre « hésitation », dont le tremblement acterait cette « épiphanie de la finitude humaine » que pointe Yves Bonnefoy au regard d'une philosophie shakespearienne et au-delà [3] ? En nous attachant au cheminement d'une artiste qui écrivait autant qu'elle photographiait, nous tenterons de répondre à ces questions.

Situation de portrait

Avant d'examiner les images de Thérèse Le Prat, il s'avère opportun de considérer un écart, tel qu'il s'opère dès l'origine du théâtre occidental, comme au premier âge de la photographie, et qu'il distingue des corps et des visages, autant qu'il est susceptible de les relier. Car, si au sein de l'espace dramaturgique, conformément à la vision des spectateurs, les corps prennent le pas sur les visages (au point que dans l'antiquité les acteurs portaient un masque hypertrophique destiné à les caractériser), simultanément, une scène (de par le vis-à-vis qui la

1. Denis DIDEROT, *Paradoxe sur le comédien*, [1770], Paris, Garnier-Flammarion, 1981.

2. Georg SIMMEL, *La Philosophie du comédien* [1908], Paris, Circé, 2011.

3. Yves BONNEFOY, *L'Hésitation d'Hamlet et la Décision de Shakespeare*, Paris, Seuil, 2015, p. 11-97.

fonde et en tant qu'elle est vouée à l'apparition et à la disparition des figures [4]) fonctionne comme le lieu de saisissement de visages référents originaires, en leur approche impressive amplifiée, puis en leur inévitable retrait.

Le médium photographique, privilégiant également un support de « visagéité », est quant à lui, dès ses premières heures, employé afin d'attester la présence indicielle des acteurs de la société. C'est ainsi à la faveur d'une « situation de portrait » et de visages impassibles figés par la pose, qu'à l'image, souvent reflue la corporéité jouée d'un personnage plutôt que l'ipséité d'un visage. Encore faut-il ajouter parallèlement – et à rebours – que sous l'influence générique de la peinture, et du fait du réglage de l'objectif, mains et visages y sont généralement détaillés le plus précisément possible, ce qui a pour effet, non seulement de valoriser le regard et les traits d'une personne sans pour autant toujours saisir son « air » comme Barthes a pu le remarquer [5], mais encore de donner au récepteur l'illusion d'une relation intersubjective avec le photographié, ainsi de contribuer à détacher le visage du reste du corps et, par ce biais, d'excéder la réalité. En ce sens, le photographique, dès lors qu'il s'évertue à cerner le réel au plus près – et pas seulement lorsqu'il en saisit l'indistinct ou en refabrique les conditions – induit corollairement et de façon très contradictoire, une poussée du fictionnel que d'aucuns ont très tôt soulignée [6]. On conçoit donc que ses modalités ne soient pas si éloignées de celles du théâtre.

Focalisation sur le visage

Sur ces fondements, s'élabore, entre 1947 et 1966, la pratique de Thérèse Le Prat auprès des acteurs. Il convient de préciser que ses travaux ne répondent pas à la commande de clichés promotionnels : à la différence du *Studio Harcourt* qui, selon Barthes, privilégie une déification de l'acteur [7], les photographies de Thérèse Le Prat ne magnifient pas des personnalités, mais visent plutôt à approcher des êtres singuliers tels qu'ils se risquent, entre personne et personnage, en une énigme qui les engage en tant que sujet.

4. Concernant le vis-à-vis paradigmatique du théâtre à l'origine du mot « visage », voir Sylvie COURTINE-DENAMY, « En quête d'infini, une rencontre imaginaire entre Emmanuel Levinas et Barnett Newman », *Ligeia* n° 81, 82, 83, 84, janvier à juin 2008, p. 182.

5. Roland BARTHES, *La Chambre claire, Note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Seuil, 1980, p. 103-104.

6. En témoigne notamment « L'autoportrait en noyé [1840] » d'Hippolyte Bayard, se présentant lui-même non sans humour, en raison de son procédé non reconnu, parce que moins précis et moins pérenne que celui de Daguerre. Il est ainsi l'acteur d'une mise en scène photographique, dont la légende ne fait que confirmer le détournement de l'image indicielle au profit d'un récit de soi fictionnel, puisque son visage et ses mains brunis par le soleil semblent, comme il l'indique, « pourrir » à la surface de son papier ciré. Il est parallèlement opportun de remarquer combien son dispositif scénique de prise de vue inaugure la pratique des « tableaux-vivants » bientôt en vogue de manière beaucoup plus conventionnelle dans les très nombreux studios de portrait.

7. Roland BARTHES, « L'acteur d'Harcourt » et « Le visage de Garbo », in *Mythologies*, Paris, Flammarion, 1980, p. 23-26 et p. 65-67.



► Thérèse Le Prat, « Maria Casarès dans *Orphée* de Cocteau », juin 1951, tirage argentique sur papier baryté, 40 x 30 cm
© Donation Le Prat, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, dist. RMN-GP.

Ainsi, bien que certains de ses clichés aient été choisis isolément par la presse théâtrale pour documenter des pièces ou le parcours d'acteurs connus ou moins connus, l'examen de ses archives montre que la photographe procède à une recherche ininterrompue – induisant un travail sériel, dont elle tire quasiment tous les contacts avant d'en produire des agrandissements soignés qui pour certains sont conservés en vue d'expositions ou d'éditions thématiques. Les publications successives de l'artiste confirment par ailleurs une approche progressive des figures, en premier lieu cadrées au buste, puis aux épaules, et dont enfin les visages, serrés au plus près, sont considérés dans leur insistante gravité [8]. L'intérêt de cette démarche est

8. On retiendra les titres suivants, qui paraissent en son nom et partent du portrait pour isoler peu à peu le visage : « Portraits de personnalités » (1944-1966), « Visages d'acteurs » (1950), « Autres visages d'acteurs » (1952), « Un seul visage en ses métamorphoses » (1964), « En votre gravité, visages » (1966). Il faut noter également

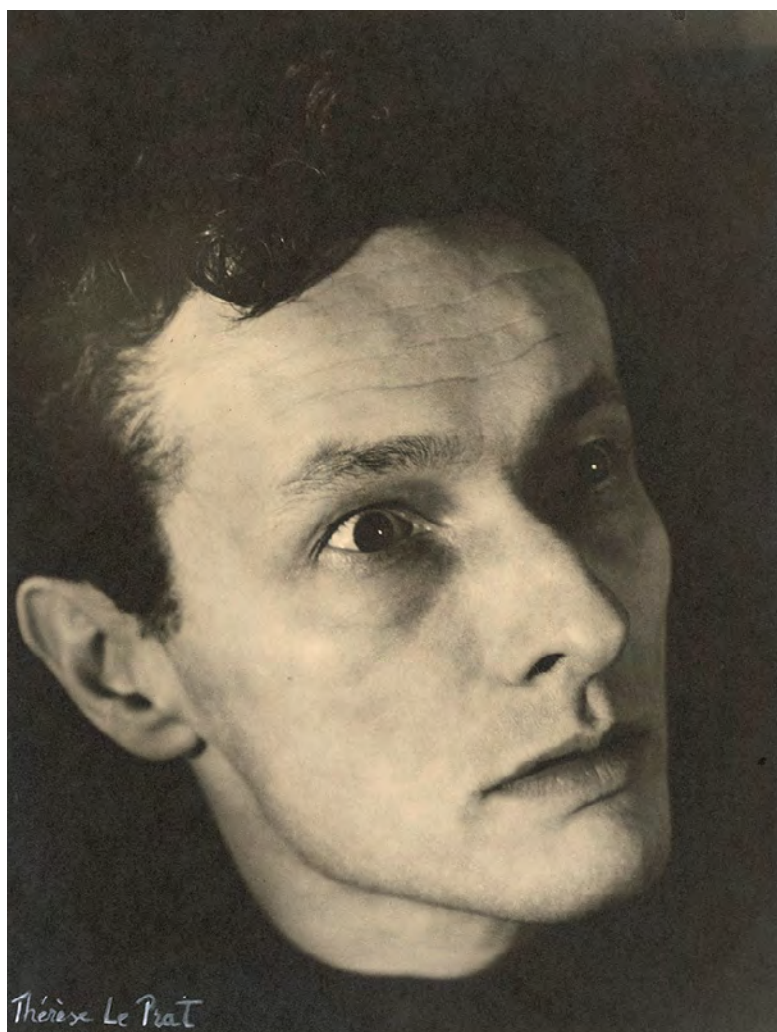
de demeurer en lisière de la tradition picturale du portrait, dont il s'agit de déployer le caractère intensif [9] tout en explorant les visages à la limite de l'exprimable. De cette façon, quand bien même elle les mobilise, l'artiste déplace les codes esthétiques de la représentation des personnes, afin de créer, au sein du figural – et notamment dans le sillage des travailleurs de la scène –, une puissance dramatique que sa pratique photographique s'emploie à souligner.

Pour autant, Thérèse Le Prat – à l'inverse des photographes de théâtre de son époque – n'opère pas sur le vif. C'est de préférence dans l'intimité de la loge ou du studio que les acteurs sont photographiés. Thérèse Le Prat y reconduit les conditions de l'espace dramaturgique, de sorte que les visages surgissent presque toujours d'un lieu sombre, à la lumière de projecteurs zénithaux ou latéraux qui accusent les traits et relèvent les zones claires ou brillantes des costumes. Ce dispositif épiphanique de présentation des corps à la lumière, s'il fait écho au classique clair-obscur pictural, relève également des conventions de l'éclairage de théâtre – son principe permettant de focaliser l'attention sur des figures en acte, sans que les spectateurs soient distraits par ce qui se déroule au second plan. Thérèse Le Prat procède ainsi pour mieux isoler le visage, et par ce truchement, elle rend compte de l'expectative de surgissement d'un « visage-image » – à la scène, comme à la surface d'un cliché – en le détachant du corps qui lui est relié. Cette focalisation est d'autant plus opérante, qu'en poussant au tirage la valeur sombre des fonds jusqu'à obtenir la densité d'un noir profond, le visage se trouve finalement séparé du corps en un motif autonome. Il devient alors tête tranchée, sculpture aux traits immobilisés, ou encore masque de cire ou de papier ; il se transforme en une face détournée, dont les caractères sont aussi bien détaillés que renforcés, mais qui paraît prête à être soulevée, voire dématérialisée, conduisant le spectateur à l'inquiétude d'une étrangeté.

C'est donc à la question de ce qui s'incarne et se désincarne que se confronte Thérèse Le Prat : incarnation d'un personnage autant qu'incarnation d'un « être à l'image » qui, au cœur du visuel, passe par une surface révélée parce qu'éclairée, puis fait signe de sorte que le déploiement de l'être rejoint le jeu sophistiqué du paraître en un mouvement dont le rôle est endossé.

que ses archives présentent des séries de contacts (12 x 9 cm) et des séries tirées (au format 30 x 24 cm ou 40 x 30 cm pour les tirages les plus remarquables). Cf. « Thérèse Le Prat », in *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine* : < http://www.mediathèque-patrimoine.culture.gouv.fr/fr/archives_photo/visites_guidees/le_prat.html >. Voir aussi ses archives écrites, et principalement sa correspondance et sa biographie : Fonds Le Prat, in *Service photographique de la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine*, [boîte n° 2005/034/02].

9. Jean-Luc NANCY, *Le Regard du portrait*, Paris, Galilée, 2000, p. 50 et 58 ; Jean-Luc NANCY, *L'Autre Portrait*, Paris, Galilée, 2014, p. 14-15.



- › Thérèse Le Prat, « Jean-Louis Barrault, expression de Hamlet : “Un fantôme leur apparaît” », 1947, tirage argentique sur papier baryté, 40 x 30 cm
© Donation Le Prat, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, dist. RMN-GP.

Le rôle, entre texte et image

Bien que la prise de vue à l'origine des « visages d'acteurs » de Thérèse Le Prat soit réalisée dans un moment différé par rapport au spectacle, les comédiens photographiés n'y sont pas moins absorbés par l'interprétation d'un rôle. En l'occurrence, la séance – qui n'est nullement réduite à une séance de pose, mais s'apparente à une répétition à huis clos – constitue un travail dialogique de l'image et du texte, dont la photographe restitue parfois la teneur en légendant ses tirages par les tirades prononcées à l'instant de la prise de vue [10].

10. On ne saurait toutefois confondre cette démarche avec celle de Duchenne de Boulogne qui stimulait électriquement les expressions de ses modèles et accompagnait à l'occasion les photographies issues de ses

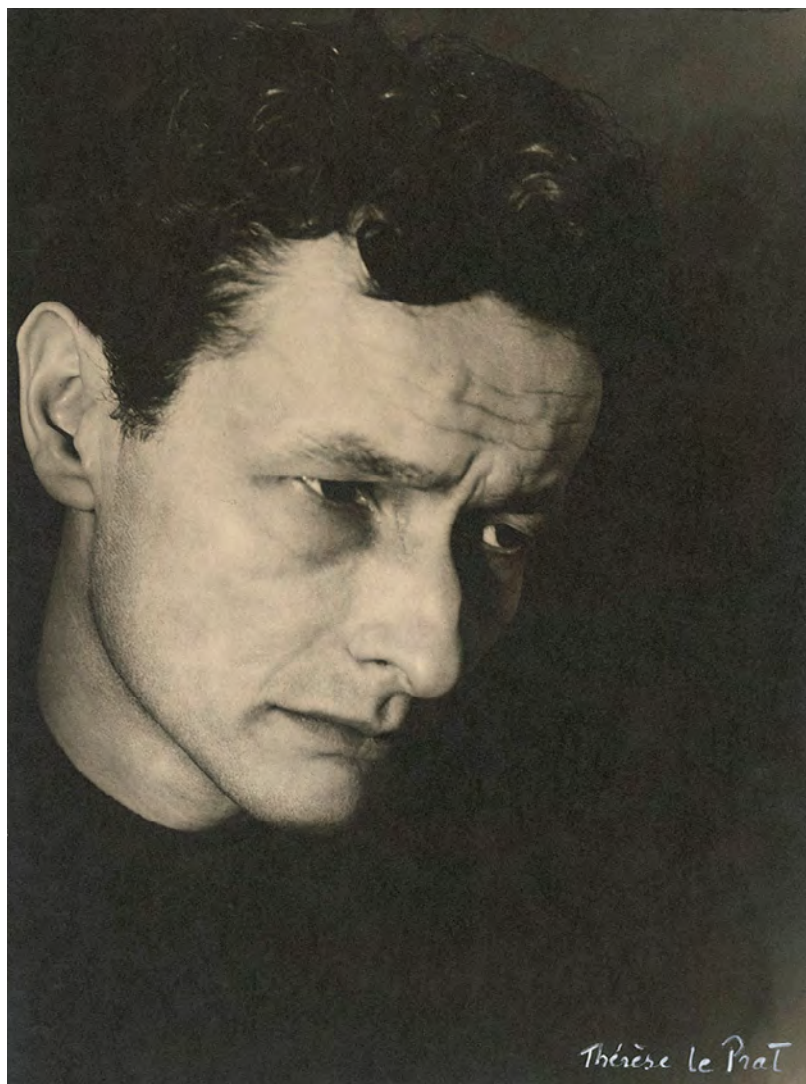


› Thérèse Le Prat, « Jean-Louis Barrault, expression de Hamlet : "To be or not to be" », 1947, tirage argentique sur papier baryté, 30 x 24 cm
© Donation Le Prat, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, dist. RMN-GP.

À cet égard, la série réalisée auprès de Jean-Louis Barrault incarnant le personnage d'*Hamlet* est particulièrement intéressante : parce que le silence de l'image fixe y dissocie l'expression du visage de l'acte de parole, elle révèle combien ce que manifeste une physionomie dépend d'une émotion intériorisée, éventuellement exprimée au-dehors, mais également muette et rentrée. De plus, si la suspension temporelle et sonore de l'image photographique, par la césure qu'elle opère, tend à déceler un visage hors langage (parce que tourné vers sa propre pensée), elle produit également l'effet paradoxal d'un incarnat qui se retire à la surface d'un masque enrôlé par l'acteur et pourtant adhérent à ses traits. En ce sens, l'*époque* photographique amène à porter l'attention sur le rôle imageant au paradoxe duquel l'être d'un acteur

expériences par des phrases faisant référence à Shakespeare selon une logique de classification des caractères. Voir DUCHENNE DE BOULOGNE, *Mécanisme de la physionomie humaine ou Analyse électro-physiologique de l'expression des passions*, Paris, J. B. Baillière et fils, 1876 : figure 82 (Macbeth, acte I, scène V, expression de cruauté, contraction électrique de mon procédé) et figure 83 (Lady Macbeth prête à assassiner King Duncan. Expression de furieuse cruauté, contraction électrique maximale).

se trouve accroché, c'est-à-dire à la fois relié et séparé. Il est d'ailleurs troublant, si l'on examine le texte de Shakespeare, de réaliser combien son intrigue a à voir avec une interrogation de l'image telle que l'appréhende, puis la véhicule l'artiste de théâtre, entre incarnation et désincarnation, à la frontière du visible.



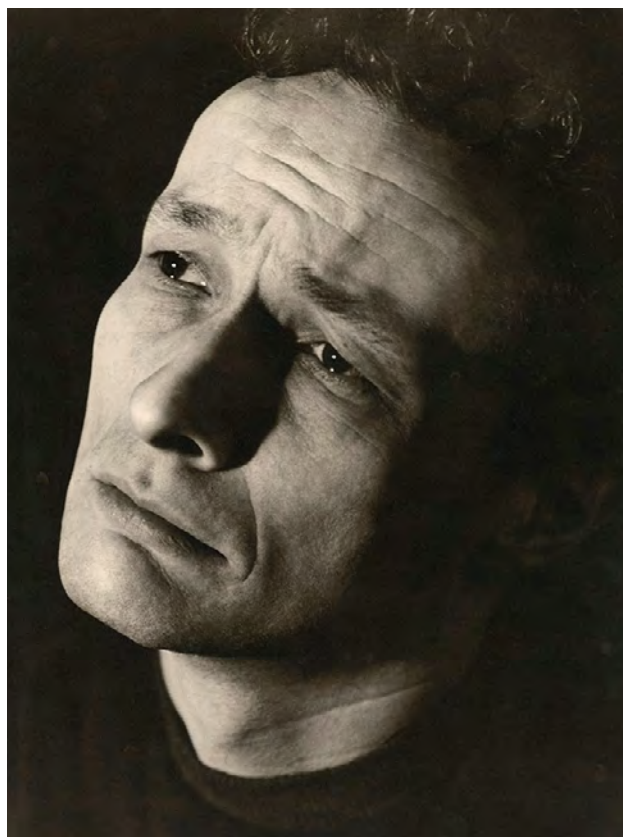
► Thérèse Le Prat, « Jean-Louis Barrault, expression de Hamlet : "J'ai ceci en dedans de moi-même qui surpasse l'apparence" », 1947, tirage argentique sur papier baryté, 24 x 18 cm et 40 x 30 cm
© Donation Le Prat, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, dist. RMN-GP.

Examinons ainsi les quelques phrases d'*Hamlet* retenues dans la série de Thérèse Le Prat en les replaçant dans le déroulement narratif de la pièce ; l'acteur énonce tour à tour : « J'ai ceci en dedans de moi-même qui surpasse l'apparence », puis « Chair trop massive, oh si tu pouvais fondre, t'évaporer, te réduire en rosée », alors que bientôt « un fantôme [lui] apparaît » et qu'il en vient à poser, entre « être et ne pas être », la question métaphysique que l'on connaît. Même

si la traduction en vigueur de Maurice Maeterlink paraît quelque peu emphatique en regard de la version plus actuelle d'Yves Bonnefoy [11], elle souligne à quel point le texte d'*Hamlet* ne cesse d'interroger un croisement dialectique entre essence et apparence, corporel et incorporel – lequel active un faisceau d'images issues de l'expérience sensible : images de l'être et du paraître, vivantes ou inertes, naturelles ou fabriquées, visibles ou invisibles, montrées ou cachées, fidèles ou simulées, discernées ou fantasmées, images à la fois collectives et individuelles, réelles et imaginaires, et qui se rapportent à ce que vit l'acteur à la traversée de sa « figurance », en autant de moments d'existence qui influencent son jeu de scène.

Or, il semble que la pratique photographique de Thérèse Le Prat questionne le figural selon une approche relativement voisine, notamment parce que, se fiant au travail du rôle, son mobile (qu'il soit perceptible dès le cadrage en studio ou qu'il s'inscrive *a posteriori* au moment du tirage) est de présenter un visage acteur, en ce qu'au seuil d'une vie qui lui est propre il est en prise avec la transcription d'un destin dramatique. Il s'agit ainsi d'un visage, dont à l'effleurement de la peau sont relevées les diverses manifestations – quels qu'en soient les tours ou les détours expansifs ou secrets, concrets ou abstraits –, quitte à en renforcer la plasticité charnelle, éventuellement à la durcir ou à l'inverse à en révéler l'évanescence. Au passage, entre un intime qui se retire et un extime dont les traits se tirent, une présence double s'est enroulée à un support, à partir duquel s'adresse un visage en un devenir imagé.

- › Thérèse le Prat, « Jean-Louis Barrault, expression de Hamlet : "Chair trop massive oh, si tu pouvais fondre, t'évaporer, te résoudre en rosée" », 1947, tirage argentique sur papier baryté, 40 x 30 cm
© Donation Le Prat, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, dist. RMN-GP.



11. William SHAKESPEARE, *La Tragique Histoire d'Hamlet, Prince de Danemark*, traduit par Maurice Maeterlink, Paris, Gallimard, 1959. William SHAKESPEARE, traduit par Yves BONNEFOY, *Hamlet*, Paris, Gallimard, 1978.

La photographie, c'est le masque

Mais, qu'ils se prêtent ou non à l'entrelacement des images du réel et de la psyché, et de manière sous-jacente au jeu de la fable et de la vérité, les visages photographiés par Thérèse Le Prat, s'ils allument la brillance d'un regard ou au contraire l'éteignent à toute extériorité, font presque toujours prévaloir leur fonction de masque. La photographe sait en effet explorer les divers artifices, tels qu'ils s'adjoignent coiffures, postiches ou maquillages et se transforment à même la peau.

Est-ce à dire qu'au seuil du manifesté, il n'y aurait point de visage qui ne serait masqué ? Dans ce cas, que peut la photographie d'un visage, qui plus est quand il s'agit du visage d'un acteur ? Comment répond-elle à l'ambiguïté de ce qui se donne à l'image, dans un visage dont on ne peut approcher l'authenticité, à plus forte raison lorsqu'il se trouve dédoublé par le jeu qu'il recouvre ? Et, que signifie une pratique photographique s'employant à renforcer le masque du visage tout en le détachant du corps de celui ou celle qui le porte ? Ne trouve-t-elle pas ici la peau d'une intériorité et d'une extériorité sans cesse rejouées ? Ne fait-elle pas signe, en sa plastique et en ses traits, en son empreinte et sa graphie, pour reprendre Barthes, « d'une fracture qui ne s'ouvre jamais que sur le visage d'un autre signe [12] », à savoir d'une vacuité ?

Dès lors, qu'en est-il, de cette fracture, à l'instant où son procès rencontre étroitement celui de la dramaturgie ? Car, si Barthes ne manque pas d'observer les passages entre théâtre et photographie, quitte à calquer l'acte photographique sur l'*actio* dramatique, ses écrits sur la photographie accentuent la conception selon laquelle le sujet de l'image, son référent, serait un fantôme, un *spectrum* – terme qu'il choisit « pour garder à travers sa racine un rapport au spectacle [13] », dans la mesure où celui-ci inscrit son geste au présent d'une réalité vivante, mais touche aussi à la tragique immobilité de la mort.

Ce rapprochement sémantique s'avère pour Barthes pertinent, car il lui permet d'apparenter ce qu'il nomme le « certificat de présence [14] » de la surface photographique (celle du négatif, comme celle du tirage) à un masque au recto duquel s'enroule un langage adressé, et au verso duquel adhère le spectre d'un mort. Mais si, par conséquent, selon Barthes, « la photographie, c'est le masque [15] », au moment où son motif en accentue l'aspect, puis en laisse flotter le signe en le détachant du corps, on peut admettre que le processus photographique, son geste – et notamment celui de Thérèse Le Prat associé à celui de l'acteur – semble tenter un arrachement de ce masque, certes, pour mieux cerner la vanité des apparences, mais aussi pour s'ouvrir au vertige oxymorique de l'exister, et sans doute davantage au vide d'une finitude à envisager [16].

12. Roland BARTHES, *L'Empire des signes*, [1970], Paris, Seuil, 2005, p. 76-77 et p. 153. Voir le visage du Moine Hôshi qui vivait en Chine au début de l'époque Tang (VI^e au IX^e siècle), musée national de Kyoto.

13. Roland BARTHES, *La Chambre claire, Note sur la photographie, op. cit.*, p. 23.

14. *Ibid.*, p. 135.

15. *Ibid.*, p. 60-61.

16. Barthes parle d'un « retour du mort », *ibid.*, p. 25.

Entre être et ne pas être

À cet égard, la photographie la plus émouvante de Thérèse Le Prat n'est peut-être pas celle de Jean-Louis Barrault aux prises avec le monologue d'*Hamlet*, que celle où se pétrifie le visage de Ludmilla Pitoëff quand, jouant Charlotte Brontë dans *Survivre* de Michel Philippot, elle demande juste deux mois avant sa mort : « pour qui sont ces cloches qui sonnent le glas [17] ? ». Et de fait, parce que l'adéquation du vécu de l'actrice à son texte est ici mise en résonance avec la recherche inquiète de Thérèse Le Prat, elle-même en proie aux tourments de la maladie et à l'interrogation de sa propre fin [18], parce que l'image trahit le rapport de chacun de ses protagonistes au couperet du temps, qu'il concerne l'acteur face à son rôle, la photographe tournant autour du modèle à l'instant de la prise de vue, ou le sort de l'être face à l'inéluctable arrêt de la vie – ce rapport, fermement attaché au sensible et tel qu'il s'ouvre à la béance du sens, n'est sans doute pas autre chose qu'un saisissement de soi en dialogue avec son propre dessaisissement.



› Thérèse Le Prat, « Ludmilla Pitoëff jouant Charlotte Brontë dans *Survivre* de Michel Philippot et prononçant la phrase : “Pour qui ces cloches sonnent-elles le glas?”, juste deux mois avant sa mort », 1951, tirage argentique sur papier baryté, 40 x 30 cm © Donation Le Prat, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, dist. RMN-GP.

17. Thérèse LE PRAT, « Visages d'acteurs ; Ludmilla Pitoëff » [1951], in *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, archives photographiques de Saint Cyr* : < [18. Thérèse Le Prat souffrait d'importantes névralgies faciales, qui sont mentionnées dans ses archives conservées à Saint-Cyr. Voir Fonds Le Prat, \[boîte n° 2005/034/02\], *op. cit.*](http://www2.culture.gouv.fr/public/mistral/memprtt_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_4=AUTP&VALUE_4=%27LE PRAT%27&FIELD_98=PUBLI&VALUE_98=%27VISAGES%27 ET %27ACTEURS%27 > .</p>
</div>
<div data-bbox=)

C'est ainsi « cette gravité », en son intensité pathétique, qu'à l'instar du travail dramaturgique, « l'immobilité vive [19] » du théâtre photographique de Thérèse le Prat vient toucher. Mais, en atteignant le sensible, à la jointure des images intimes et d'un visage extime emporté par son rôle et par le masque de la photographie, quelque chose d'une rencontre a lieu, qui attache en même temps qu'elle arrache, précisément en confrontant le mouvement de ce qui est à son possible arrêt. Il en va donc d'une césure autant que d'une couture, où se trouvent au mieux la frontière d'un ineffable, au pire une déchirure, et entre les deux la confection d'un costume, masque en tête, à l'image d'un tissu servant à rassembler les chairs et à les panser. La photographie, en s'approchant du rôle, en serait la compresse silencieuse présentant son avers et son revers au contact de la chair. Ainsi, renouerait-elle avec la définition étymologique selon laquelle un rôle correspond à un rouleau parcheminé sur lequel au XII^e siècle on écrivait des actes. Elle restituerait de la sorte le souvenir d'une peau prête à être réanimée au partage du sensible, à l'adresse d'autrui. Et cela passe par des actes, des gestes, des manières, des techniques, et par des corps et des visages, à l'infini.

L'auteur

Docteur en esthétique, sciences et technologies des arts, Valérie Cavallo est chercheuse associée au laboratoire « Arts des images et art contemporain » de l'université de Paris 8. Interrogeant la condition humaine et la figurologie, ses travaux s'intéressent au visage comme expérience de rencontre de soi et d'autrui à la traversée des images.

19. Roland BARTHES, *La Chambre claire, Note sur la photographie, op. cit.*, p. 81.