



Exposer la blessure : la métaphore photographique, expression de la vulnérabilité d'une génération dans l'œuvre de Rosamond Lehmann

Jessica Le Flem

L'univers romanesque de Rosamond Lehmann est marqué par la blessure, en raison du contexte historique dans lequel il s'inscrit – la Première Guerre mondiale – mais aussi en raison de la sensibilité de personnages aisément affectés par ceux qui les entourent. L'auteure expérimente les deux types de vulnérabilité identifiés par Robert Goodin dans *Protecting the Vulnerable* : ainsi on retrouve dans ses romans une vulnérabilité dite problématique, situationnelle, liée au contexte historique et au traumatisme collectif qui en découle, et une vulnérabilité fondamentale, relationnelle, qui est la caractéristique même de l'être social lequel, toujours, risque d'être affecté par autrui (Garrau). Ces deux types de vulnérabilité se télescopent : si les personnages ne peuvent s'investir dans une relation qu'en gardant une conscience aiguë du risque d'être affecté, c'est que la réalité dans laquelle ils se meuvent est spectrale, hantée par la douleur et la perte suite à la mort violente de millions d'individus. Ce traumatisme souverain, aussi prégnant qu'inexprimable, est celui de toute une génération, confrontée, comme le rappelle Françoise Bort, à « l'horreur du corps à corps avec la mort » alors qu'elle découvre « les photographies de blessés, les mutilés qui rentrent des champs de batailles » (62). Ce choc visuel provoque un bouleversement d'ordre ontologique : l'être humain assiste, impuissant, au spectacle de sa propre vulnérabilité. Lehmann intègre les composantes de cette révélation en creux dans son écriture en transposant les propriétés du procédé photographique pour en faire un type de focalisation particulier permettant d'appréhender la vulnérabilité tout en la maintenant à distance. Par un transport métaphorique, l'outil photographique se métamorphose en messager discret de la blessure. L'appropriation de ce procédé optique ouvre un espace liminal capturant l'absence dans la présence, l'invisible dans le visible. À mesure que la photographie se fait métaphore, le personnage observateur devient voyant, conscient de sa relation au monde et à autrui, dépassant sa vulnérabilité au moment même où il l'embrasse.

Le portrait photographique, ou l'épreuve du manque

Bien que le traumatisme de la guerre imprègne profondément le texte lehmannien, il ne se manifeste que de façon oblique. Lehmann se refuse à expliciter la blessure sans pour autant renoncer à l'exprimer, d'où la mise en place d'une stratégie d'évitement féconde, capable de signifier sans dire. Dans *The Ballad and the Source* (1944), l'auteure prend soin de remplacer la photographie choquante parvenant à la population civile par un portrait rassurant d'avant-guerre :

Malcolm must have gone out to the front early in the New Year, for letters from France came to Jess in a regular flow all through the winter and into early spring. She kept them carefully in a drawer, and answered them. He said he was sending her a photograph of himself that he had taken before he left England. He hoped she didn't mind. Would she please send him one of her? The photograph arrived. He had signed it. Yours ever, Malcolm. She added it to the modest gallery of naval and military cousins and friends' brothers upon the schoolroom mantelpiece. (*Ballad* 315-316)

La photographie envoyée à la fiancée par le soldat nie l'absence, tout en la magnifiant. Le paragraphe entier est empreint de la présence spectrale de Malcolm, au moyen du discours indirect, du discours indirect libre, mais aussi de la signature même du jeune homme, apposée sur le portrait. Le lecteur partage avec le personnage l'expérience d'une présence dans l'absence : le portrait est un douloureux rappel d'une époque où l'individu n'était pas encore exposé à la menace, comme si, ainsi que l'indique Maurice Merleau-Ponty, la photographie pouvait « détruire le dépassement, l'empiètement, la métamorphose du temps » (*L'Œil et l'esprit* 80-81). Le jeune homme est maintenant sans cesse exposé à la menace de la mort, dont l'imminence transparait dans ses propos lorsqu'il affirme plus loin être « absolument sûr » de retrouver bientôt sa fiancée, l'expression idiomatique « dead certain » (*Ballad* 316) annonçant son destin funeste. La nouvelle du décès du soldat succède d'ailleurs tragiquement à ce passage :

In the spring he was killed. We read his name in the Casualty Lists. Jess cried a little, strictly in private, and tied his letters all together with a white ribbon. His photograph remained upon the mantelpiece, not very like anybody in particular: mass-produced photograph of a dead English subaltern, blond innocent mask, faintly smiling and staring from beneath the peak of a uniform cap. Since he was, so far, the only one to be killed, it did not seem suitable to leave him without distinction in the gallery; and after a bit she took him away and put him with his letters; and the mantelpiece was eased of an embarrassing burden of awe and pathos. (*Ballad* 316)

À l'annonce de la mort du jeune homme, ses traits se métamorphosent sous le regard de l'observateur, jusqu'à lui donner une apparence cadavérique : son visage est figé comme un masque, le regard demeure fixe. La photographie se voit vidée de toute singularité : privé de son individualité (« not very like anybody in particular ») et de son unicité (« mass-produced photograph of a dead English subaltern »), le jeune homme symbolise désormais une hécatombe. La photographie perd sa qualité initiale, sa validité affective, et ne saurait tromper l'absence : elle devient indissociable de la mort, faisant écho aux croyances que fait naître l'outil photographique à ses débuts. Comme le souligne Linda Haverty Rugg : « Since photography arrests the flow of life and creates memorials to moments, persons, and objects, the medium was from the first associated with death » (18).

L'objet photographique renvoie de façon métonymique à la mort du personnage ; il représente, selon l'expression de Roland Barthes, un « ça-a-été » (124) poignant, le référent occupant cette fonction que Barthes choisit de nommer « spectrum de la Photographie, parce que ce mot garde à travers sa racine un rapport au “spectacle” et y ajoute cette chose un peu terrible qu'il y a dans toute photographie : le retour du mort » (22-23). Le portrait de Malcolm est qualifié de fardeau parce qu'il expose la mort, et, surtout, parce qu'il théâtralise la blessure (« awe and pathos ») en faisant rejouer à l'observatrice tourmentée le spectacle de sa propre vulnérabilité. Ainsi, la photographie possède des propriétés propices à l'expression de la vulnérabilité du sujet photographié, mais aussi de l'observateur. D'ailleurs, le portrait est finalement dissimulé dans un tiroir : Jess préfère détourner le regard en plaçant la vision traumatique à distance ou, du moins, en la maintenant dans la sphère de l'intime. Le portrait, gros plan sur le visage qui, selon Emmanuel Lévinas, est le lieu même du vulnérable (*Altérité et transcendance* 45), exerce un pouvoir d'action qui fragilise celui qui le regarde en le faisant vaciller. Contempler le visage photographié de l'être absent, c'est faire en creux l'expérience douloureuse d'une vulnérabilité en partage. Comme le montre Régis Durand,

[ne] restent plus devant ce tableau du Temps arrêté dans son invocation que la possibilité de l'hallucination ou de la pitié. Dans les deux cas, le mouvement est le même : c'est la *révulsion*, qui retourne hallucinatoirement le temps sur lui-même. Le monde n'est pas essentiellement différent d'avoir été un jour regardé. Tout au plus vient-il redire à mon regard qu'il a été, et qu'en cela il témoigne de l'intolérable. (34)

Face au spectacle insoutenable de ce qui n'est plus, l'observateur doit aussi affronter ce qui est voué à ne plus être, expérience en miroir de sa propre mortalité.

Exposer la blessure : l'émergence d'un œil photographique

Dans l'exemple précédent, en dissimulant l'objet photographique, le personnage-observateur refuse l'effusion face à l'insoutenable « ça-a-été ». Néanmoins, les personnages lehmanniens ne rejettent pas systématiquement le procédé révélateur : dans d'autres occurrences, les personnages internalisent métaphoriquement ce mode de représentation de la blessure pour acquérir un pouvoir d'action similaire à celui du photographe qui parfois « hallucine » le monde (Durand 38). Évinçant le tiers photographique, Lehmann met en scène, par le truchement de la focalisation interne, des personnages dont le regard affûté produit ses propres impressions. L'appropriation du dispositif photographique pose dès lors les fondations d'un mode d'expression de la vulnérabilité soutenable car actif, direct, permettant, cette fois, d'affronter la blessure ; alors que le procédé de focalisation interne se fait photographique, le personnage focalisateur devient un artiste, c'est-à-dire, selon les termes de Gilles Deleuze, un « créateur de vérité » (191), aspirant à la compréhension du monde qui l'entoure, cherchant à faire apparaître ce qui n'est pas visible. À cet égard, la

mécanique implacable de la photographie promet une vision particulièrement pénétrante. Walter Benjamin considère que la photographie est munie d'un « inconscient optique » (57) car elle révèle ce que l'être humain ne peut voir à l'œil nu. Dans *The Echoing Grove* (1953), les yeux de Georgie semblent en être dotés puisqu'elle perçoit une réalité invisible : « He turned his head on the pillow to look at her and smile; yet, at the elliptical angle from which she watched him, the structure of his face seemed to express more of austerity than tenderness, his almost closed eyelids less of union than of separation, distance. Her fear started again; different, aching, like a pang of labour » (*The Echoing Grove* 223).

Ce cliché en diptyque repose sur un basculement narratif entre deux images, comme en double exposition. La mécanique de ce régime en surimpression opère grâce à un jeu de focalisation dans lequel le point de vue s'étoffe : perception et interprétation se superposent simultanément. Devenue photographique, la perception « montre une scène absente de l'image, mais désignée du regard, comme présente en creux » (Durand 44) ; elle met en scène une relation dans laquelle la proximité est saturée de distance. De l'instant photographique surgit une révélation qui fait tressaillir (« her fear started again ») mais qui est féconde (« like a pang of labour »), véritable « contraction » organique issue d'un moment de vérité sur l'interdépendance qui, selon Goodin, règne au cœur des relations humaines. Georgie appréhende la vulnérabilité latente issue, selon Judith Butler, de l'attachement à autrui : « Loss and vulnerability seem to follow from our being socially constituted bodies, attached to others, at risk of losing those attachments, exposed to others, at risk of violence by virtue of that exposure » (20). Si chez Lehmann, le moment de révélation se fait toujours attendre, l'acte de perception photographique est capable de déclencher un sursaut ontologique, prise de conscience soudaine qui pourrait être la transposition moderniste de ce que Lévinas nomme « épiphanie du visage » (*Totalité et infini* 73).

Cette vision photographique est dédoublement, intuition d'une vérité cachée dans l'expression d'un visage, dans l'impression d'une scène. C'est un semblable pressentiment qui, dans *Invitation to the Waltz* (1932), amène Olivia lors d'un bal à observer attentivement Timmy, ancien soldat rendu aveugle par un éclat d'obus. Le regard d'Olivia capte la vulnérabilité, travaillant sans cesse le cadrage ainsi que l'exposition, comme s'il effectuait plusieurs prises de vue. Trois essais sont nécessaires pour dévoiler la vulnérabilité, démasquer ce visage à la blessure ostentatoire et pourtant impossible à discerner tout à fait. Lors de leur première rencontre, Olivia repère la trace du vulnérable qu'elle situe dans le visage (« Only his head looked somehow vulnerable »). Plus tard, après avoir accompagné l'homme jusqu'à son siège, Olivia l'épie patiemment, jusqu'à ce qu'elle détecte et appréhende les rouages d'une mise en scène faisant écho, selon Barthes, à ce « spectacle » inhérent à tout cliché :

Waiting at the buffet for orangeade, she watched him take out his silver case and a matchbox and light his cigarette, slowly and carefully. Then he smoothed his hair, adjusted his tie, brushed his sleeve, his shoulders. In case I've left any mark, powder, a hair or anything. He's afraid of looking slovenly, neglected, ridiculous, and not knowing it. That's why he's neater, more polished up than anybody else. He didn't smoke his cigarette, but let it burn away between his long fingers. He sat back, his head slightly bent, the muscles taut in his face, waiting.

Now he looks like a blind man. (*Invitation to the Waltz* 195)

Cette scène en miroir s'ouvre et se referme sur l'attente : la jeune fille patiente près du buffet et regarde l'ancien soldat qui, lui, attend le retour d'Olivia, immobile. Le regard lui-même se duplique : la description du narrateur converse avec la voix d'Olivia qui, elle, commente. En un instant, le regard d'Olivia perce l'écran de fumée figuré métaphoriquement par la cigarette que le personnage laisse se consumer. L'adverbe « now » traduit l'immédiateté de l'impression, aussitôt figée par l'utilisation du présent simple (« looks like »). La vision est mise en exergue par l'apparition d'un nouveau paragraphe cadrant le précédent ; ce que le lecteur voit apparaître dans le récit, c'est un instantané. Olivia met à jour la vulnérabilité de cet homme en le dévisageant, en scrutant son visage pour y puiser une signification. Elle est captivée par l'expression de celui qui a été blessé et qui, selon elle, ne devrait pas « être laissé seul » mais demeure en marge :

Looking round for her, she noticed the blind man sitting by himself in the little room that opened on the ballroom. Waiting for someone? He sat beneath the lamp; yet she saw suddenly, struck to the heart, he seemed to sit in shadow. Light had vanished not from his eyes alone but from his ruined brow and all his being. He would never emerge again. She saw how his young weak face was frozen, how it was wrenched, compelled into unnatural lines; so that it was a mask, a grotesque mask of strength and patience." (*Invitation to the Waltz* 195)

Comme le sténopé, l'œil capture une image inversée du visible : la scène est perçue en négatif, et bien que le visage de l'homme soit baigné de lumière, il paraît sombre. Une esthétique expressionniste imprègne la vision frappante de ce visage que la blessure défigure en un masque grotesque ». La description du visage s'effectue au moyen d'épithètes consacrant la vulnérabilité (« his young weak face »), faisant du visage le lieu de l'éloquence de la blessure. Le procédé de focalisation interne reposant sur la métaphore photographique, et prêtant au personnage focalisateur ce que nous choisissons d'appeler un « œil photographique », suit ici un itinéraire contraire à celui esquissé par Braque, captant la lumière et procédant à des réglages d'exposition pour révéler la blessure. Une vérité métaphysique s'incarne dans le visage « fétiche, qui révèle et dissimule » (Durand 36). A l'instar de Lévinas (*Altérité et transcendance* 45), Lehmann fait du visage, lieu de la vulnérabilité, un point de rencontre avec l'Autre.

La vulnérabilité incarnée

La vulnérabilité est collective : récusant la possibilité d'une invulnérabilité, Goodin affirme que tout être humain est inexorablement vulnérable car susceptible d'être affecté par autrui : être invulnérable, ce serait être inhumain. Par conséquent, « l'invulnérabilité absolue est un idéal impossible » (Goodin 192, ma traduction). Ainsi, Goodin met en lumière la sensibilité de chaque être. Tout humain est sensible, c'est-à-dire qu'il peut « éprouver des sensations, percevoir des impressions » ou, tout simplement qu'il est « susceptible de réaction ». Le sujet lehmannien est quant à lui sensible à plusieurs égards, notamment parce qu'il peut « éprouver certaines sensations à un haut degré », et a une faculté développée de « percevoir certaines impressions » (CNTRL). Le sensible, c'est-à-dire, selon Merleau-Ponty, « ce qu'on saisit par les sens » (*Phénoménologie de la perception* 34), et la sensibilité de l'être humain sont traduits par analogie dans le procédé photographique qui réagit, perçoit et enregistre des impressions. Dans le passage suivant, les choix lexicaux opérés et l'évocation de techniques précises indiquent que les propriétés sensibles de l'outil photographique ont été transposées métaphoriquement. La sensibilité du personnage paraît alors plus exacerbée, puisqu'il fait l'expérience d'une vision d'autrui dans un moment suspendu :

Surprised by the words, he brought his eyes to focus on her, and saw suddenly as if he had touched, separated, and held it up before him, a core of isolation in her, a shape coldly illumined, contained, defined, like a dark crystal with a grain of incandescence in its heart. Whatever it was—moment of intuition, recognition, unconscious interpenetration, it left him at once shaken and mysteriously eased; as if a clue still held—a long overlaid or forgotten clue. (*The Echoing Grove* 205)

Par un réglage mécanique (« focus »), le regard se fait volontairement (« he brought ») photographique jusqu'à révéler une essence de l'Autre, dont la découverte abolit tout rapport de force à l'origine de la vulnérabilité. Il y aurait un sens inaccessible à l'œil nu, caché sous l'enveloppe corporelle, que l'œil devenu photographique dévoile pour taire temporairement un sentiment d'exclusion délétère. Cette vision du vulnérable se vit dans un instant « d'interpénétration inconsciente » permettant de voir ce qui demeure invisible à l'œil nu, ici une réalité frappante, mystérieuse et rassurante à la fois : sous l'œil de l'observateur, le corps capte la lumière pour révéler l'essentielle solitude de l'être, point névralgique d'où rayonne la blessure.

Le corps d'autrui, indice photographique d'une vulnérabilité en partage, confronte le sujet percevant à sa responsabilité morale : savoir qu'autrui est vulnérable engage une prise de conscience sur les conséquences possibles de ses actes (Garrau). Lehmann emploie la métaphore photographique pour signifier cette relation d'interdépendance exposant à la blessure : « At intervals the thought of Dinah rose black and churning, choking him like a wave of nausea. Once or twice an image of her of his own projection burst upon his sight: she

was lying flat on her bed, her hands crossed on her breast above the sheet, her face, severe, impassive, turned towards the wall » (*The Echoing Grove* 106).

La pensée obsessionnelle surgit à intervalles réguliers dans l'esprit de Rickie métamorphosé en véritable chambre noire (« black and churning ») d'où jaillit une pensée-image. Ce mode imaginaire, proche de l'anglais « mind's eye », procède de la même manière que l'outil photographique : l'esprit se fait écran à projeter des images que Rickie est forcé de regarder (« burst upon his sight »). La pensée prend la forme d'une séquence temporelle soumise à la répétition, jusqu'à produire une image de Dinah allongée sur son lit, dans une position mortuaire, les mains croisées sur la poitrine, le visage impassible. La description rappelle le portrait mortuaire en vogue à la fin du XIX^{ème} siècle, l'aspect photographique étant renforcé par la précision « lying flat » qui fait apparaître une surface plane dans le texte. L'apparition soudaine de cette image (« burst ») ouvre une faille, une béance qui choque le corps et achève de déciller Rickie en lui faisant prendre conscience de sa responsabilité vis-à-vis de sa maîtresse, seule dans un état de vulnérabilité extrême après la mort de son enfant. Cette vision impressionne Rickie jusqu'à provoquer chez lui une réaction organique, sensation d'étouffement, de nausée, d'angoisse, alors que « le sujet responsable est touché dans sa chair par la vulnérabilité de l'autre » (Maillard 329). Le corps se met en mouvement sous l'effet de pensées obsessionnelles qui se cristallisent dans la vision photographique d'une mort à venir : « could that repudiating profile be a prophetic vision? » (*The Echoing Grove* 106). Si la photographie tourmente en montrant ce qui a été, la métaphore photographique tourmente en dévoilant ce qui pourrait bien être. Elle devient expression de la vulnérabilité d'autrui sur un mode éthique : la vision provoque, préoccupe, engage une responsabilité morale. Elle enjoint le personnage à réagir et, sous son influence, Rickie décide de s'enquérir de la santé de Dinah. En figurant la vulnérabilité, la métaphore photographique éveille une sollicitude atténuant le déséquilibre relationnel.

Par cette métaphore, la voix narrative accompagne le personnage vulnérable en donnant à sa blessure une éloquence puissante, capable de faire réagir :

He took a grip on her arm, above her elbow, and shook and shook and shook her. When he let go she stared at him, a heavy unblinking stare—reptilian, he thought—then suddenly slapped his face. The blow was a well-aimed stinger, and the pain of it shocked him into a sort of calm. She saw that his eyes rested on her with an electric glint... His mouth, not made for grimness, remained grim. She felt a stupefied, fatuous admiration for them both. *Crack*, like a pistol shot, plumb on the jaw, the brute, it must have stung, he hadn't winced... Hollywood trailer — Throbbing, searing, sensational, dynamic! At one foggy remove from the dramatic action, she saw her head sink before the dangerous expression in his eyes. She started slowly to roll her sleeve back and exposed her wounds. When he saw the five marks of his fingers standing out dark already on her thin white arm he took a sharp breath. (*The Echoing Grove* 111)

La répétition du verbe « shook » au moyen d'un rythme ternaire et le regard « reptilien » de Dinah confèrent à la scène une dimension heuristique aux confins du spirituel. Le référent ébranlé réplique par un geste violent à son tour ; l'exposition à la blessure se duplique et se révèle dans un jeu de miroir. Chaque personnage joue un rôle, masquant la douleur ressentie et l'étendue de la blessure : l'un a le regard « reptilien », potentiellement révélateur d'une connaissance mystérieuse et renversante, l'autre, un regard photographique d'où il émane une « lueur électrique ». Cette confrontation figure une prise de conscience à venir, capturée tandis que la scène se fait cinématographique, Dinah ayant le sentiment d'évoluer dans « un trailer hollywoodien », dans lequel la tension dramatique atteint son paroxysme. Grâce une succession de plans cinématographiques, Dinah prend de la hauteur, jusqu'à se voir capituler sous le regard menaçant de Rickie. En exposant sa blessure, Dinah met un terme à l'affrontement. La blessure apparaît dans un jeu d'ombre et de lumière, comme un photogramme, technique photographique qui, selon Durand, « exhibe le bord vif d'une coupure » (26). En signalant la coupure, le geste de Dinah rétablit la communication, puisqu'un dialogue s'ensuit entre les deux personnages. Si la métaphore photographique se fait l'expression privilégiée de la vulnérabilité, c'est qu'elle détient une force de figuration qui transcende tout rapport de pouvoir. En figeant l'instant pour diriger le regard vers la blessure, cette esthétique narrative offre une matérialité nouvelle à l'indicible comme à l'invisible.

Conclusion : une forme vulnérable ?

Rosamond Lehmann s'appuie sur la blessure collective de sa génération pour créer une esthétique photo-narrative fondée sur la métaphore capable d'exprimer en creux une vulnérabilité inhérente à l'être humain. La vulnérabilité apparaît plurielle, protéiforme ; insoutenable, indicible, difficile à saisir, elle ne s'exprime que par un déplacement : en glissant de l'objet ou outil photographique à la métaphore, l'écrivaine métamorphose la douleur d'un « avoir-été » impuissant en un mode éthique de la vulnérabilité relançant l'action. Dans *Totalité et infini*, Lévinas déclare que « l'éthique, c'est l'optique spirituelle » (76) ; chez Lehmann, la métaphore photographique se change en optique spirituelle, en poétique du vulnérable qui impressionne grâce à sa puissante force de suggestion. Cette esthétique interroge la notion de « forme vulnérable », que Jean-Michel Ganteau définit comme forme aux « choix poétiques ne respectant pas les conventions narratives traditionnelles, privilégiant l'excès afin de faire place à la contradiction, de célébrer une incapacité à comprendre, et de privilégier l'ouverture » (3, ma traduction). La métaphore photographique est moins une instance de « forme vulnérable » qu'une forme privilégiée d'expression du vulnérable : tout en se tenant dans la zone liminale du non-dit, il devient possible de dépasser le traumatisme pour embrasser une vulnérabilité à laquelle nul ne saurait échapper. Les conventions narratives ne s'en trouvent guère bouleversées car la

blesse ne se révèle que par fulgurances, lorsque le regard décillé s'arrête sur un point de fuite pour faire émerger l'espace de la perte, l'acte de lecture échappant momentanément à la forme de vulnérabilité induite par les jeux d'une écriture oblique, proposant une multiplicité d'angles au regard.

Bibliographie

Barthes, Roland. *La Chambre claire*. Paris : Gallimard, 1980.

Benjamin, Walter. « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique ». *Sur l'art et la photographie*. Paris : Editions Carré, 1997.

Bort, Françoise. *Rosamond Lehmann, Porte-Parole d'une génération sans visage*. Dijon : Éditions Universitaires de Dijon, 2013.

Butler, Judith. *Precarious Lives. The Powers of Mourning and Violence*. Londres : Verso, 2004.

CNTRL, Dictionnaire en ligne. Définition « sensible » :

<http://www.cnrtl.fr/lexicographie/sensible> Web 05 Oct. 15

Deleuze, Gilles. *L'Image-temps*. Paris : Les Editions de Minuit, 1986.

Durand, Régis. *Le Regard pensif : lieux et objets de la photographie*. Paris : Editions La Différence, 2002.

Ganteau, Jean-Michel. "Trauma and the Ethics of Vulnerability: Jon McGregor's *Even the Dogs*". *Études britanniques contemporaines* [En ligne], 45 | 2013. 5 octobre 2015.

Garrau, Marie. « Comment définir la vulnérabilité ? L'apport de Robert Goodin » <http://www.raison-publique.fr/article658.html> | 2013, Web. 5 octobre 2015.

Goodin, Robert E. *Protecting the Vulnerable: A Re-Analysis of Our Social Responsibilities*. Chicago: University of Chicago Press, 1985.

Haverty Rugg, Linda. *Picturing Ourselves: Photography and Autobiography*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.

Lehmann, Rosamond. *Invitation to the Waltz*. 1932. London: Virago, 1990.

----- . *The Ballad and the Source*. 1944. London: Virago Press, 1982.

----- . *The Echoing Grove*. 1953. London: Virago Press, 2013.

Levinas, Emmanuel. *Altérité et transcendance*. 1996. Paris : Poche Biblio Essais, 2006.

----- . *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*. 1961. Paris : Le Livre de Poche, 1987.

Maillard, Nathalie. *La Vulnérabilité : une nouvelle catégorie morale ?* Genève : Labor et Fides, coll. Le champ éthique, 2011.

Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la Perception*. Paris : Librairie Gallimard NRF, coll. Bibliothèque des idées, 1945.

----- . *L'Œil et l'esprit*. Paris : Gallimard, 1996.