

Hélène Routier

## Marilyn Monroe : d'une valeur d'exposition à une valeur culturelle

ABSTRACT: Based on *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* by Walter Benjamin, we will question the status of Marilyn Monroe's images and we will study how her suicide changed the value of the star's image, an exhibition value to cult value, as evidenced *Marilyn Diptych* by Andy Warhol.

Keywords: Walter Benjamin, Andy Warhol, *Marilyn Diptych*, exhibition value, cult value

Le nom et le visage de Marilyn Monroe sont connus de tous, pourtant ce n'est pas par ses films que les jeunes générations la découvrent. Bien qu'elle fût actrice pendant l'âge d'or du cinéma hollywoodien, c'est avant tout comme emblème du *star system* américain et non pour ses performances artistiques que Marilyn Monroe est restée dans la mémoire collective. Son image fait partie de la culture populaire du XX<sup>ème</sup> siècle, mais aussi de la culture artistique. Si ses rôles au cinéma ont forgé la représentation de Marilyn Monroe dans l'imaginaire collectif, elle est devenue une icône grâce aux nombreuses œuvres artistiques dont elle a été l'objet ou plus précisément le sujet. Marilyn Monroe est perçue de son vivant comme un objet, ce qu'elle soulignait elle-même : « Je ne me considère pas comme une marchandise, mais je suis sûre que quantité de personnes ne me considèrent pas autrement... » (Berckmans, 1993, p. 45). Mais, après son suicide, les artistes contemporains ont réinvesti son image et lui ont redonné une valeur *authentique*. Ce renversement est représentatif de la crise de la reproductibilité de l'art décrite par Walter Benjamin. Comment la figure de Marilyn Monroe a-t-elle été vidée de son aura par la standardisation liée au cinéma et à la photographie et comment *a contrario* des artistes plasticiens ont-ils redonné une dimension artistique pleine et entière à cette image ? La notion d'aura, d'authenticité et d'exposition constitueront les trois notions conductrices de cette analyse. À travers l'ouvrage de Benjamin, nous verrons la manière dont l'actrice a perdu son aura et donc la façon dont son image s'est figée en objet de consommation, avant de percevoir comment l'œuvre d'Andy Warhol, *Marilyn Diptych*, réfléchit cette absence d'aura. Cette analyse s'attache à mettre en évidence le processus de la perte de l'aura au profit de la valeur d'exposition à travers la figure de Marilyn Monroe. Il ne sera pas question de la personne de Marilyn Monroe en tant que telle (autrement dit de Norma Jeane Mortenson) ou de la valeur de ses performances en tant qu'actrice, mais de l'image proposée au public. Cette image est travaillée et élaborée par Marilyn Monroe elle-même, c'est pourquoi, le terme d'objet sera ici utilisé.

Benjamin constate, dans *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité*, les raisons de la crise de l'art à son époque, sans émettre de jugement moral, mais en faisant le constat de l'état historique du statut de l'œuvre

d'art<sup>1</sup>. Dans son avant-propos, il explique qu'il va avancer « des thèses sur les tendances évolutives de l'art dans les conditions présentes de la production » (Benjamin, 2000, p. 9), des concepts « utilisables *pour formuler des exigences révolutionnaires dans la politique de l'art* » (p. 10).

Le philosophe ouvre sa réflexion en affirmant, de manière inattendue, « qu'il est du principe de l'œuvre d'art d'avoir toujours été reproductible » (ib.) : de la technique de la lithographie au XIX<sup>ème</sup> siècle (l'imprimerie n'est qu'un cas particulier pour Benjamin) qui, avec la diffusion massive de reproductions, proposait plus souvent aux consommateurs des nouveautés, à la photographie, qui est allée encore plus loin dans ce principe de diffusion en « déchargeant » la main « des tâches artistiques » (p. 11) jusqu'au cinéma qui fonctionne dans ses grandes lignes sur le même principe. La reproductibilité technique a permis de créer de nouvelles formes artistiques, mais elle a aussi impacté les formes traditionnelles : « Vers 1900, la reproduction technique avait atteint un niveau où elle était en mesure désormais, non seulement de s'appliquer à toutes les œuvres d'art du passé et d'en modifier, de façon très profonde, les modes d'action, mais de conquérir elle-même une place parmi les procédés artistiques » (p. 12).

La photographie et le cinéma sont à la fois des procédés artistiques et des outils des mass media. Or, la carrière et l'ascension de Marilyn Monroe au rang de star sont dues presque exclusivement à ces deux médiums. Elle débute sa carrière au milieu des années 1940 lorsque la photographie et le cinéma se sont largement répandus ; suivant un schéma relativement nouveau, Marilyn Monroe passe du statut de mannequin à celui d'actrice de cinéma. La figure de Marilyn Monroe est liée à ces deux formes artistiques basées sur une reproduction massive ; son image va est tout au long de sa carrière ainsi démultipliée à l'infini. De plus, la dimension artistique du mannequin qui pose pour le photographe est problématique, Benjamin évoque exclusivement la main de l'artiste qui déclenche la prise de vue. Le mannequin des photographies est un modèle, au même titre que celui des peintres, mais une différence essentielle apparaît, celle de l'aura de l'œuvre. Aussi, la diffusion massive et en série des photographies contribue en partie à assimiler la figure de Marilyn Monroe à un objet comme par un effet de ricochet entre l'œuvre et son sujet.

Benjamin met en évidence la perte de l'authenticité et de l'aura de l'œuvre d'art engendrée par la reproductibilité mécanique de l'art : « à l'époque de la reproductibilité technique, ce qui dépérit dans l'œuvre, c'est son aura » (ib.). L'aura est « l'apparition d'un lointain aussi proche soit-il » (p. 17) ; pour l'expliquer, Benjamin utilise l'image d'un paysage et l'impossibilité de suspendre l'instant où on le regarde<sup>2</sup>. L'aura est liée à l'idée d'une œuvre unique qui se trouve dans un seul endroit et qui s'inscrit dans

<sup>1</sup> À la différence des discours tenus au XIX<sup>ème</sup> siècle par Baudelaire, par exemple.

<sup>2</sup> « Suivre du regard, un après-midi d'été, la ligne d'une chaîne de montagne à l'horizon ou une branche qui jette son ombre sur lui, c'est, pour l'homme qui repose, respirer l'aura de ces montagnes. » (Benjamin, 2000, p. 17).

l'histoire : le *hic et nunc* constitue son authenticité. « À la plus parfaite reproduction il manquera toujours une chose : le *hic et nunc* de l'œuvre d'art – l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve. C'est cette existence unique pourtant, et elle seule, qui, aussi longtemps qu'elle dure, subit le travail de l'histoire » (p. 12).

Le lointain n'est pas seulement spatial, il est aussi temporel. Ainsi, selon Benjamin, la reproduction d'une œuvre, qui la rend contemporaine au spectateur, anéantit « la valeur traditionnelle de l'héritage culturel » (p. 15). La reproduction mécanisée fait entrer l'art dans une nouvelle ère : « Sortir de son halo l'objet, détruire son aura, c'est la marque d'une perception dont le 'sens de l'identique dans le monde' s'est aiguisé au point que, moyennant la reproduction, elle parvient à standardiser l'unique. » (p. 18). Benjamin note le changement de statut de l'œuvre d'art. Sa fonction rituelle disparaît<sup>3</sup>. Avec l'invention de la photographie, l'art entre en crise, c'est alors qu'une nouvelle doctrine fait son apparition, celle de l'« art pur ». L'œuvre d'art n'est plus vouée au culte, elle se fonde sur « l'idée d'un art 'pur', qui refuse non seulement toute fonction sociale, mais encore toute évocation d'un sujet concret » (p. 20). De ce fait, « l'œuvre d'art est conçue pour être reproductible » (ib.), ce qui annule toute notion d'authenticité. « Mais dès lors que le critère d'authenticité n'est plus applicable à la production artistique, toute la fonction de l'art se trouve bouleversée. Au lieu de reposer sur le rituel, elle se fonde désormais sur une autre pratique : la politique. » (p. 21). Ce changement fait émerger une nouvelle valeur de l'œuvre d'art : une « valeur d'exposition ». Alors que les œuvres d'art à la fonction rituelle (qui ont donc une « valeur culturelle ») n'ont pas besoin d'être vues<sup>4</sup>, il est indispensable, essentiel, aux œuvres de l'époque de la reproduction technique, d'être exposées au regard des spectateurs :

De même, en effet, qu'à l'âge préhistorique la prépondérance absolue de la valeur culturelle avait fait avant tout un instrument magique de cette œuvre d'art, dont on n'admit que plus tard, en quelque sorte, le caractère artistique, de même aujourd'hui la prépondérance absolue de sa valeur d'exposition lui assigne des fonctions tout à fait neuves, parmi lesquelles il se pourrait bien que celle dont nous avons conscience – la fonction artistique – apparaisse par la suite comme accessoire (p. 23).

Les photographies de paysage du XIX<sup>ème</sup> siècle n'ont qu'une valeur d'exposition, les portraits, quant à eux, obéissent au culte du souvenir. Les théoriciens du XIX<sup>ème</sup> siècle se querellèrent donc sur la valeur

<sup>3</sup> La fonction rituelle a été magique, puis religieuse et enfin profane avec le culte de la beauté « né à la Renaissance et resté en vigueur durant trois siècles » (p. 19).

<sup>4</sup> « On peut supposer que l'existence même de ces images a plus d'importance que le fait qu'elles soient vues. [...] Aujourd'hui la valeur culturelle en tant que telle semble presque exiger que l'œuvre d'art soit gardée au secret : certaines statues de dieux ne sont accessibles qu'au prêtre dans la *cella*, et certaines Vierges restent couvertes presque toute l'année, certaines sculptures de cathédrales gothiques sont invisibles si on les regarde du sol » (p. 23).

artistique de la photographie, « mais on ne s'était pas demandé d'abord si cette invention même ne transformait pas le caractère général de l'art » (p. 26). Le cinéma accentuera ces changements profonds<sup>5</sup>. Cependant, les portraits photographiques de Marilyn Monroe n'ont pas pour vocation le culte du souvenir, mais bien celui de l'exposition. Marilyn Monroe a d'ailleurs toujours continué à poser pour les photographes et a consacré beaucoup de temps à des séances photos, alors même qu'elle était actrice, entraînant une surexposition de sa personne. Marilyn Monroe a débuté comme *pin-up* avant de devenir actrice, or ce premier statut met en évidence une première déshumanisation de la personne de Marilyn Monroe. La *pin-up* comme son nom l'indique (« jeune femme épinglée au mur ») est une représentation d'une femme dans des poses figées qui doivent susciter l'attirance du spectateur. Les photographies des *pin-up* répondent à une logique commerciale, elles sont faites pour être reproduites en série, être de ce fait abordables financièrement pour le consommateur qui « succombera » à son envie. Les jeunes femmes sont réduites à une image plaisante pour les yeux et suivant la veine commerciale, elles sont interchangeables. Suivant le principe de la mode, l'offre des *pin-up* s'élargit pour inciter le consommateur à acheter de nouvelles images. En ce sens, les *pin-up*, plus précisément les photographies des *pin-up* fonctionnent sur le même modèle que les gadgets : « Ce qui est encore plus important, c'est qu'une fois que ces objets ont été consommés symboliquement, c'est-à-dire lorsqu'ils ont cessé d'être à la mode, on peut les remplacer par d'autres objets aux fonctions identiques mais dont les formes sont plus conformes aux goûts du moment » (Mc Hale, 1972, p. 107). Ces femmes se transforment en image figée sur du papier glacé, démultipliant sans cesse la même imagerie stéréotypée :

Dans l'esprit de ses employeurs (photographes, producteurs, certains metteurs en scène), *l'image [de Marilyn Monroe] a pris la place de son âme*. Elle a cessé d'être une personne humaine, d'être un *sujet*, ne représentant plus pour eux qu'un *objet*. [...] Il faut en faire un objet circonscrit pour le plus grand nombre d'hommes. Objet d'un désir conditionné, canalisé et surtout non-crétif... (Berckmans, 1993, p. 101).

Cette première étape est essentielle, car si la *pin-up* est désindividualisée, elle acquiert une valeur d'exposition forte. Or, c'est bien cette valeur d'exposition qui a conduit à une perte de l'aura et qui fait de Marilyn Monroe une star. Elle s'est d'abord faite connaître par ses photos : la compagnie de cinéma *20<sup>th</sup> Century* lui propose de signer un contrat parce qu'elle a fait la couverture de cinq magazines en un mois. Grâce à cette première visibilité médiatique, Marilyn Monroe accède petit à petit au statut de star,

---

<sup>5</sup> Les premiers théoriciens du cinéma ressentirent le besoin d'attribuer à ce nouvel art des éléments de caractère culturel afin de souligner sa valeur artistique. D'autres « auteurs particulièrement réactionnaires » à l'époque de Benjamin, ne voient plus dans cet art une valeur sacrée, mais lui donnent quand même « du moins un sens surnaturel » (p. 29) ; Walter Benjamin rapporte l'exemple de Franz Werfel à propos du film *Songe d'une nuit d'été* de Max Reinhardt.

lequel lui donne une identité, une personnalité à la différence du statut de *pin-up*. Si la *pin-up* peut être assimilée à une marchandise, la star, elle, est douée d'une certaine « création artistique » (Lipovetsky, Serroy, 2013, p. 240). Le passage de *pin-up* à star et donc de femme objet à star est particulièrement visible par l'apparition de son pseudonyme. Lorsqu'elle posait pour les magazines, elle était connue comme la « *Mmmmm girl* », terme qui rend anonyme la jeune femme et la chosifie. Et c'est au moment où elle signe son premier contrat avec l'industrie cinématographique, qu'elle prend le nom de Marilyn Monroe. La star est ainsi, à l'inverse de l'objet de consommation, humanisée. Gilles Lipovetsky et Jean Serroy, dans *L'Esthétisation du monde*, notent bien qu'il existe une distinction à faire entre l'objet de consommation et la star :

La star, production industrielle ? Il faut se garder d'aller trop loin dans cette voie qui occulte ce qu'il faut bien appeler la dimension *artistique* de la star. On a dit parfois que les stars, au même titre que les produits du capitalisme axé sur la production et consommation de masse étaient des figures standardisées [...]. Le fait est que les stars se sont surtout imposées comme des modèles, des prototypes, des singularités : chacune brille de son propre éclat, traduisant chaque fois une personnalité propre à rayonner et à conquérir le public (pp. 240-241).

Or, c'est bien le terme de star qu'il convient d'employer pour parler de Marilyn Monroe, car sa notoriété relève d'une stratégie qui dépasse le cadre de la photographie et du cinéma. L'un des aspects les plus importants étant que sa vie privée se confond avec ses rôles au cinéma, avec ses photographies, et c'est ce dernier point qui met en évidence la perte de l'aura de Marilyn Monroe. En effet, le rapport des spectateurs à ses performances cinématographiques est particulier et révèle ce que Benjamin rapproche de la perte de l'aura de l'interprète de cinéma.

Benjamin instaure une comparaison fondamentale entre le jeu des acteurs de théâtre et de cinéma :

Ce qui importe pour le film, c'est bien moins que l'interprète présente au public un autre personnage que lui-même ; c'est plutôt qu'il se présente lui-même à l'appareil [...] pour la première fois – et c'est là l'œuvre du cinéma – l'homme doit agir, avec toute sa personne vivante assurément, mais en renonçant à son aura. Car l'aura est liée à son *hic et nunc*. Il n'en existe aucune reproduction (Benjamin, 2000, p. 29).

Au cinéma, l'acteur perd son aura (c'est-à-dire sa présence, ce qui le rend vivant et unique) lorsqu'il incarne un personnage. À l'inverse, le comédien sur une scène de théâtre, en donnant vie aux personnages, prête à ces derniers sa propre aura. « Sur la scène, l'aura de Macbeth est inséparable, aux yeux du public vivant, de l'aura de l'acteur qui joue ce rôle. Or, la prise de vue en studio a ceci de particulier qu'elle substitue l'appareil au public. » (pp. 29-30).

Cette différence fondamentale entre le théâtre<sup>6</sup> et le cinéma oblige l'art théâtral à se repositionner sur la question de l'interprétation : « Il n'est pas étonnant que ce soit précisément un dramaturge comme Luigi Pirandello qui, dans son analyse du cinéma, touche sans le vouloir le fond même de la crise actuelle du théâtre » (ib.). Cette crise est constatée par de nombreux auteurs de théâtre de l'époque, d'expression allemande en particulier, tel Ödön von Horváth<sup>7</sup>. La théorie que Bertolt Brecht commence à élaborer dans ces années-là est sans aucun doute liée à cette crise du théâtre dont parle Benjamin. En effet, d'après la *doxa* de Constantin Stanislavski, l'acteur de théâtre « entre dans la peau de son personnage, chose interdite à l'acteur de cinéma » (p. 31), selon Benjamin. Brecht, en mettant au point l'effet de distanciation, s'oppose à cette pratique du théâtre traditionnel<sup>8</sup>. Le théâtre, face au cinéma, devait s'adapter et se réinventer.

Dans le chapitre dix, Benjamin reprend les mots de Pirandello pour expliquer que le sentiment d'étrangeté éprouvé par l'acteur de cinéma « est de même nature que le sentiment d'étrangeté que l'homme éprouve devant sa propre image dans le miroir » (p. 32). L'une des raisons tient au fait que sa performance n'est pas directement offerte aux yeux du public. L'une des conséquences de la reproductibilité technique étant que « chacun aujourd'hui peut légitimement revendiquer d'être filmé » (p. 36)<sup>9</sup>, la différence entre l'acteur et le public devient de plus en plus floue. Certains films de l'URSS d'alors le prouvent : ce ne sont plus des acteurs, « mais des gens qui jouent leur *propre* rôle » (ib.).

Les performances de Marilyn Monroe et l'appréhension de celles-ci par les spectateurs illustrent parfaitement les propos de Benjamin. En effet, il est surprenant de lire dans de multiples ouvrages consacrés à l'actrice, cet amalgame entre sa vie et ses rôles. Ainsi, Christine Berckmans dans son ouvrage écrit :

Marilyn Monroe n'a jamais joué de rôle de composition. Tous ceux qu'elle a interprétés maintiennent son image dans un contexte populaire plutôt sympathique. Chacun d'eux ressemble à sa vie ou utilise certaines données de sa personnalité : humour, gaieté, amour de la vie, légèreté ou désinvolture, recherche du bonheur... Le rapport constant entre les personnages incarnés par Marilyn et sa vie a permis au grand public d'amplifier avec plus de facilité l'image mythique de Marilyn (Berckmans, 1993, p. 163).

---

<sup>6</sup> « Rien, en effet, ne s'oppose plus radicalement à l'œuvre d'art entièrement envahie par la reproduction technique, voire, comme dans le film, née de cette reproduction, que le théâtre. » (p. 30).

<sup>7</sup> Lors de son entretien radiophonique avec Willi Cronauer à l'occasion de sa remise du prix Kleist, diffusée le 6 avril 1932, Horváth évoque la difficulté économique des théâtres et la nécessité pour les pièces de théâtre populaires à se réinventer.

<sup>8</sup> Brecht et Benjamin étaient des amis très proches. Le philosophe a d'ailleurs écrit, entre autres, sur le « théâtre épique » de Brecht. Tous les textes de Benjamin sur Brecht et leurs entretiens ont été réunis et publiés par Rolf Tiedemann, sous le titre *Essais sur Brecht*, traduction de Paul Laveau, Paris, François Maspero, 1969 ; éd. or. 1966, *Versuche über Brecht*, Frankfurt, Suhrkamp.

<sup>9</sup> Benjamin se réfère à l'extension de la presse qui a permis aux individus (non écrivains et non journalistes) de s'exprimer dans les journaux comme, par exemple, les rubriques « Courrier des lecteurs ».

Les rôles de Marilyn Monroe auraient contribué à forger l'image, le mythe de la star, créant définitivement l'amalgame entre l'actrice et la femme. Il est d'ailleurs remarquable de constater combien cette question est sans cesse réitérée dans les études sur les stars de cinéma : comment séparer la femme de la star ? Les films jouent, dans le cas de Marilyn Monroe, la même fonction que les photographies, ils la surexposent et anéantissent son aura au profit de ce que Benjamin nomme « personnalité » (Benjamin, 2000, p. 39) qui se comprend comme création d'un personnage.

Benjamin établit certaines différences entre le cinéma, le théâtre et la peinture. Selon lui, le tournage d'un film ne peut faire oublier la superficialité de ce qui se joue. Le théâtre peut plus facilement faire oublier sa nature artificielle, puisqu'on en cache sa machinerie et les coulisses : « c'est le principe même du théâtre de disposer d'un point d'où il est impossible de s'apercevoir du caractère illusoire des événements » (p. 37). Mais le cinéma est, lui, d'une nature illusionniste au second degré, à cause du montage. Au théâtre, au contraire, le déroulement du spectacle se fait sans interruption. Le philosophe compare ensuite la figure du peintre et celle du caméraman respectivement à celles du mage et du chirurgien. Les premiers (le peintre et le mage) gardent une distance vis-à-vis de leur sujet et en ont une image globale ; les seconds (le caméraman et le chirurgien) le pénètrent et en ont une vision morcelée.

Cette vision morcelée, corollaire de la perte de l'aura de Marilyn Monroe, trouve son paroxysme dans l'œuvre d'Andy Warhol *Marilyn Monroe's Lips* (1962) où la bouche de l'actrice est reproduite cent soixante huit fois. Les effets cinématographiques sont repris, accentués et détournés, mais le but de l'œuvre et sa réception sont très différents de ceux des films, ici, l'œuvre dérange, interroge, surprend. Cette différence de réception entre les formes artistiques, Benjamin l'avait déjà remarquée en 1939, pour lui, en peinture la nouveauté fait presque toujours l'objet de vives critiques, contrairement au cinéma. Cette différence tient au fait que le cinéma a été créé pour les masses, lesquelles ne séparent pas la critique de la jouissance. Il explique aussi que l'attitude des masses face aux œuvres d'art s'est modifiée :

À mesure que diminue la signification sociale d'un art, on assiste en effet dans le public à un divorce croissant entre l'esprit critique et la conduite de jouissance. On jouit, sans le critiquer, de ce qui est conventionnel ; ce qui est véritablement nouveau, on le critique avec aversion (p. 41).

Benjamin explique que l'art a comme tâche « de susciter une demande, en un temps qui n'était pas mûr pour qu'elle pût recevoir pleine satisfaction » (p. 44) parce que la technique n'est parfois pas assez avancée pour produire les effets voulus par les artistes. L'auteur prend l'exemple des dadaïstes qui « cherchaient à produire, par les moyens de la peinture (ou de la littérature) les effets que le public demande maintenant

au cinéma » (p. 45). Les dadaïstes proposèrent aux spectateurs un divertissement et non une attitude contemplative face à l'œuvre, tout comme le fera le cinéma. Les dadaïstes détruisaient « impitoyablement toute aura de leurs produits auxquels, au moyen de la production, ils infligèrent le stigmate de la reproduction »<sup>10</sup>. Les œuvres cinématographiques, parce qu'elles sont soumises à la logique de reproduction, sont soumises à la logique capitaliste. Ainsi, puisque « le capitalisme m[è]ne le jeu du cinéma » (p. 33), le cinéma relève de l'industrie culturelle, comme le soulignent Adorno et Horkheimer dans *La Dialectique de la Raison* :

Le film et la radio n'ont plus besoin de se faire passer pour de l'art. Ils ne sont plus que *business* : c'est la vérité et leur idéologie qu'ils utilisent pour légitimer la camelote qu'ils produisent délibérément. Ils se définissent eux-mêmes comme une industrie et, en publiant le montant des revenus de leurs directeurs généraux, ils font taire tous les doutes sur la nécessité sociale de leurs produits (Adorno, Horkheimer, 1974, p. 133).

Le premier reproche qu'ils font à l'industrie culturelle est qu'elle en vient à « légitimer la camelote », en raison du profit qu'elle génère. De ce fait, il n'y a pas de valeur sociale, mais uniquement économique. La standardisation des films, par exemple, pour répondre aux attentes du public, fonctionne comme « n'importe quel type de propagande » (p. 132). Tout y est pensé à l'avance pour le spectateur. Les productions se ressemblent toutes, le public est face à des objets et des histoires familières, dont il peut facilement anticiper le déroulement.

De ce fait, l'imagination du spectateur n'est plus sollicitée : cette finalité, comme la recherche du confort intellectuel, la simplicité ou le recours aux clichés. Or, ce phénomène s'étend aux acteurs comme l'exprime Benjamin : « À mesure qu'il restreint le rôle de l'aura, le cinéma construit artificiellement, hors studio, la « personnalité » de l'acteur » (Benjamin, 2000, p. 33). Les rôles qu'incarne une star, comme Marilyn Monroe, contribuent pleinement à forger l'image et à la figer et donc à la simplifier : « Le culte de la vedette, que favorise le capitalisme des producteurs de films, conserve cette magie de la personnalité qui, depuis longtemps déjà, se réduit au charme faisandé de son caractère mercantile. » (ib.)<sup>11</sup>. La

---

<sup>10</sup> « Les dadaïstes attachaient beaucoup moins de prix à l'utilité mercantile de leurs œuvres qu'au fait qu'elles étaient irrécupérables pour qui voulait devant elles s'abîmer dans la contemplation. Un de leurs moyens les plus usuels pour atteindre ce but fut l'avalissement systématique de la matière même de leurs œuvres. Leurs poèmes sont des "salades de mots", ils contiennent des obscénités et tout ce qu'on peut imaginer comme détritux verbaux. De même, leurs tableaux, sur lesquels ils collaient des boutons ou des tickets. » (p. 46.)

<sup>11</sup> Toutefois, Benjamin explique que cela n'est pas vrai pour tous les films : « Nous ne constatons pas pour autant que, dans certains cas particuliers, il puisse aller plus loin encore et favoriser une critique révolutionnaire des rapports sociaux, voire des rapports de propriété. Ce n'est là pourtant ni l'objet principal de notre étude ni l'apport essentiel de la production cinématographique en Europe occidentale. ». Benjamin poursuit l'idée que dans ces conditions « le seul service que l'on doit attendre du cinéma en faveur de la Révolution est qu'il permette une critique révolutionnaire des conceptions traditionnelles de l'art ».

dimension artistique, l'aura, pour les acteurs de cinéma, et donc pour Marilyn Monroe, est déplacée : « la star s'impose comme modèle culturel et esthétique » (Lipovetsky, Serroy, p. 240).

Pour terminer, Benjamin développe cette idée et dénonce « le lieu commun » (Benjamin, 2000, p. 48) selon lequel « les masses cherchent à se distraire, alors que l'art exige le recueillement » (ib.), tel qu'il pouvait être véhiculé par des critiques de cinéma comme Duhamel<sup>12</sup>. Après une brève analyse de l'art architectural, il revient au cinéma, pour noter que, par la distraction, l'homme peut accomplir des tâches nouvelles et s'y accoutumer. Le cinéma répond à des changements profonds, il « établit à notre insu le degré auquel notre aperception est capable de répondre à des tâches nouvelles » (p. 50).

Les propos engagés de Benjamin sont révélateurs d'un état d'esprit méfiant vis-à-vis de la question de la reproduction de masse, mais il souligne la capacité de reproduction technique comme un atout positif ; cependant, à travers l'épilogue de *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*<sup>13</sup>, transparait son scepticisme quant à l'idée d'une culture de masse, en raison de sa facilité à servir d'élément de propagande. Or, il est indéniable que le cas de Marilyn Monroe est emblématique du système de l'industrie culturelle. Façonnée par les dirigeants d'Hollywood, devenue la femme désirable par excellence, Marilyn Monroe représente la concrétisation du rêve américain ; son parcours de vie, de jeune fille pauvre hissée au rang de star mondiale est symbole de réussite. Son image est liée à une certaine idéologie et le travail de certains artistes a contribué à dévoiler cet arrière plan. Les artistes qui choisissent comme sujet Marilyn Monroe jouent inévitablement avec ses multiples identités : la star mondiale (Marilyn Monroe), la femme (Marilyn), la jeune fille (Norma Jeane Mortenson), la *pin-up* (une figure anonyme, la Mmmmm girl). Ces changements d'identité traduisent une ascension sociale parfaite pour le spectateur ; Marilyn Monroe devient une icône à copier. Mais les artistes, par différentes techniques et moyens, manipulent et bien souvent distordent cette image, laissant apparaître que ses identités se superposent et rentrent en conflit les unes les autres.

Marilyn Monroe avait, avant son décès déjà, été le sujet de tableaux comme *Marilyn Monroe* de Willem de Kooning en 1954, mais c'est sa disparition qui provoqua la création de multiples œuvres d'art. *Marilyn Diptych* d'Andy Warhol créé peu de temps après la mort de l'actrice est certainement l'une des plus connues d'entre elles. Ce diptyque qui reproduit cinquante images de la star de cinéma, entre particulièrement en résonance avec les écrits de Benjamin. Warhol apparaît comme l'un des artistes qui

<sup>12</sup> Cf. Georges Duhamel, *Scènes de la vie future*, Paris, Mercure de France, 1930.

<sup>13</sup> Le philosophe conclut son essai par la question de « l'esthétisation de la vie politique » (p. 51). Les régimes totalitaires (Benjamin nomme précisément le fascisme) désirent séduire les masses, mais sans modifier le système de propriété ; ils leur offrent donc la liberté (ou l'illusion) de s'exprimer. Or, « seule la guerre permet de mobiliser tous les moyens techniques de l'époque actuelle sans rien changer au régime de la propriété » (p. 51). Mais la violence de la guerre (et l'esthétisation dont elle est l'objet) « démontre que la société n'était pas assez mûre pour faire de la technique son organe » (p. 52). Ainsi la guerre est-elle « un nouveau moyen d'en finir avec l'aura » (p. 53).

« a poussé à ses ultimes conséquences les thèses de Benjamin sur la reproduction technique et le déclin de l'aura au profit de la valeur d'exposition » (Matthieussent, 1994, pp. 93-94). En reproduisant une image de Marilyn Monroe<sup>14</sup> et en la multipliant, Warhol expose des images de l'image et met en scène « une double médiatisation » (p. 97). L'emploi de l'écran sérigraphique renvoie à la photographie qui a servi d'image de départ. Marilyn Monroe se définit ainsi uniquement comme une image plate et superficielle. La mise en abîme de l'image de la star éloigne la figure de toute réalité, le modèle, la personne de Marilyn Monroe semble comme définitivement disparaître au profit de l'image figée de la femme, et non plus seulement de la star, comme le signale le titre de l'œuvre qui ne mentionne pas le nom de Monroe. L'artiste constate le déclin de la réalité elle-même :

Cette reproduction au carré, ou en abîme, fait écran à l'origine « réelle » de la photographie initiale. Ainsi, l'un des sens de ces images, au-delà de leur revendication du choc comme effet esthétique, c'est sans doute la mise à distance de la réalité, son retrait, son éloignement, peut-être sa mise à mort, au profit de sa seule incarnation médiatisée (ib.).

Le portrait de la star est traité de la même manière que n'importe quel objet industriel car elle représente un stéréotype de la culture de masse. Warhol met en évidence dans ses œuvres « la production de la production » (p. 98) par la multiplication de la même image de manière mécanique. Cette production d'images où la patte de l'artiste est très peu visible<sup>15</sup> confère un aspect industriel à l'œuvre<sup>16</sup>. L'effet de production à la chaîne que recherchait Warhol par ce processus, permet de témoigner « de la nature essentiellement technique [de l'art] de nos sociétés » (p. 99). Ainsi c'est bien la valeur culturelle de l'art qui est mise en question au profit de la valeur d'exposition :

c'est la valeur culturelle de la peinture qui est niée par une pratique qui ne cesse de s'en éloigner en la dévalorisant pour montrer des images d'objets liés à la consommation de masse. Disparition du sublime et de l'aura de la peinture. Exaltation de la pure et froide valeur d'exposition (p. 100).

---

<sup>14</sup> Il avait acheté des images de la star jamais publiées.

<sup>15</sup> Certaines œuvres de Warhol ne portent aucune marque visible et concrète de l'artiste puisqu'il va refuser l'intervention manuelle de l'artiste (jusqu'à l'absence de signature) sur l'œuvre, il décharge, de ce fait, la main de l'artiste des tâches artistiques, pour paraphraser Benjamin.

<sup>16</sup> Warhol par le refus de la picturalité, le refus du style personnel et la banalisation des thèmes rompt avec la tradition de l'originalité de l'artiste qui accompagne l'avant-garde moderniste. « Warhol abandonne [dans les années soixante] l'esthétique : l'art n'est désormais plus une question de contenus (formes, couleurs, manière ou patte) mais de contenant. Warhol abandonne son métier de dessinateur, renonce au savoir-faire, à la main, et se consacre à l'Art ; sphère qu'il dissocie des questions de goût, de beau et d'unique. » (Fongond, Lesourd, 2009).

Mais l'absence de valeur culturelle de l'œuvre warholienne n'anéantit pas pour autant toute aura à celle-ci, mais en propose une nouvelle forme basée sur la valeur d'exposition ; il s'agit d'une « aura qui échappe aux stratégies avant-gardistes traditionnelles et met en scène le culte des images, le pur culte de la valeur d'exposition » (p. 111).

L'œuvre *Marilyn Diptych* combine l'intervention mécanique et manuelle, or la main vient perturber la répétition à l'identique du portrait et donc la standardisation de l'image de Marilyn Monroe, car « au désir du double, du presque identique, répond la multiplication d'images similaires mais non absolument identiques (les tirages sont légèrement différents, les écrans ne sont pas toujours placés au même endroit, etc.) » (p. 103). Warhol, par la reproduction de l'image de la star, reprend et exalte les procédés de l'industrie culturelle auxquelles étaient soumises la vedette, mais il montre également l'artificialité de l'image de Marilyn Monroe : « l'aplat sérigraphique déborde, bave, se décale, sans doute pour insister sur l'artifice du procédé, évacuer toute mimésis » (p. 104). Cette distorsion permet à la figure de l'actrice de prendre une nouvelle ampleur, la valeur d'exposition se combine à la valeur culturelle puisque l'œuvre donne à voir le vide derrière l'image, elle montre l'absence de l'actrice. Ses images qui se focalisent exclusivement sur le visage de l'actrice fonctionnent aussi comme les photographies de portrait, or, comme Benjamin le souligne, dans la photographie,

l'ultime retranchement [de la valeur culturelle] est le visage humain. Ce n'est en rien un hasard si le portrait a joué un rôle central aux premiers temps de la photographie. Dans le culte du souvenir dédié aux êtres chers, éloignés ou disparus, la valeur culturelle de l'image trouve son dernier refuge. Dans l'expression fugitive d'un visage d'homme, sur les anciennes photographies, l'aura nous fait signe, une dernière fois (Benjamin, p. 24).

Ainsi, Marilyn Monroe dans cette œuvre ne semble plus être seulement l'objet d'un culte voué à la vedette qui relève de la valeur d'exposition, mais elle devient aussi le sujet d'un culte lié au souvenir. Ainsi, les portraits photographiques de la star ne prennent-ils pas, eux aussi, une nouvelle valeur, ne permettent-ils d'offrir des traces de l'aura de la femme Marilyn. Les portraits ne sont plus de simples miroir de la vanité, mais deviennent un remède contre l'absence. Toutefois, ils conservent cette particularité de rester des instruments d'une idéologie<sup>17</sup>, là où l'œuvre d'art interroge

---

<sup>17</sup> Cf. Edouard Pommier, *De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, 1998.

## Bibliographie

Adorno, T. W., 2011, *Théorie esthétique*, traduction française de Marc Jimenez et Éliane Kaufholz, Paris, Klincksieck ; éd. or., 1970, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt (Main), Suhrkamp.

Adorno, T.W., Horkheimer, M., 2013, *La Dialectique de la raison : fragments philosophiques*, traduction française d'Éliane Kaufholz, Paris, Gallimard ; éd. or. 1944, *Philosophische Fragmente*, New York, Social Studies Association Inc.

Baudrillard, J., 1968, *Le Système des objets*, Paris, Gallimard.

Baudrillard, J., 1970, *La Société de consommation : ses mythes, ses structures*, Paris, Denoël.

Belmont, G, Russell, J., 2001, *Marilyn Monroe face à l'objectif*, traduction française de Philippe Loubat-Delranc, Paris, Éditions du Collectionneur ; éd. or. 1989, *Marilyn Monroe and the Camera*, New York, Bulfinch Press.

Benjamin, W., 2000, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (version de 1939)*, traduction française de Maurice de Gandillac, in *Œuvres complètes III*, Paris, Gallimard, pp. 269-316 ; éd. or. 1955, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [1939]*, in *Schriften, Band I*, Frankfurt (Main), Suhrkamp, pp. 366–405.

Berckmans, C., 1993, *Marilyn Monroe : mythe et séduction*, Paris, L'Harmattan.

Boissonneau, M., Jullier, L., 2010, *Les Pin-up au cinéma*, Paris, A. Colin.

Dyer, R., 2004, *Le Star-système hollywoodien*, traduction française de Noël Burch, Paris, L'Harmattan ; éd. or. 1979, *Stars*, London, British Film Institute ; 1986, *Heavenly Bodies*, London, British Film Institute.

Fongond, M., Lesourd, S., *Warhol, une esthétique « consumatoire » ou l'art comme modernité*, in « Cliniques méditerranéennes », 2009/2 (n° 80), p. 165-175. DOI : 10.3917/cm.080.0165. URL : <https://www.cairn.info/revue-cliniques-mediterraneennes-2009-2-page-165.htm>

Fy, J.-P., Joubert, B., 1995, *Les Pin-up*, Paris, Editions Alternatives.

Lessana, M.-M., 2005, *Marilyn, portrait d'une apparition*, Paris, Bayard.

Lipovestsky G., 1983, *L'Ère du vide : essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard.

Lipovestsky G., Serroy, J., 2013, *L'Esthétisation du monde : vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Paris, Gallimard.

Maffesoli, M., 2007, *Aux Creux des apparences : pour une éthique de l'esthétique*, Paris, Éditions de La Table Ronde.

Matthieussent, B., 1994, *Expositions pour Walter Benjamin*, Paris, Fourbis, 1994.

Mc Hale, J., 1978, *Le Parthénon plastique*, in Dorflès, G. (dir.), *Le Kitsch : un catalogue raisonné du mauvais goût*, traduction française de Paul Alexandre, Bruxelles, Éditions Complexe, pp. 104-116.