

Valérie Cavallo

Saisissements et dessaisissements de la vedette :

M.M., à la traversée des images

ABSTRACT: Fascinated since childhood by pictures of movie stars, a young American from a popular background likes to serve as a model for photographic shots, whose promotional nature is similar to a game for her. Becoming a professional and accepting the physical transformations required by advertising, the beautiful appearance of « *Marilyn Monroe* » allows her to get first roles and to embrace the star system, which leads her to join each day more the fiction line of an image formed by others that the mirror reflects to her. But beyond this sparkling view, which the celebrity wears rhinestones and through which she dances, it seems that the role of star, because of public expectations, is very difficult to bear, while personal worries and so many dark reminiscences early begin to disturb her haloed dream. From the doubt, even despair, accompanying a young woman who, through the pictures, never ceases to ask for a lost reciprocity of love, then come times of divestment that suggest a singular personality and an ability to stand out from the powerful formatting required media exposure and its ever-changing extensions.

Keywords: pictures, appearances, photographic act, seizures, sensitivity

« *Marilyn* »¹, pour se présenter, disait « *I'm in pictures*² » (Schneider, 2006, p. 92). Mais de quelles images s'agit-il ? Celles que, toute petite, elle voyait sur les écrans de cinéma ? Celles des premiers shootings pour des calendriers ou pour les tournages de la *Fox* ou de la *Colombia* – ou celles qui font se sentir exister dans le regard des amants et surtout de photographes saisissant une joie à être qui aussitôt s'éteint au passage d'une inquiétude en hors-champ ? Quelles sont donc les « images » dont s'habille et se déshabille *Marilyn*, pour tenter de survivre à un désarroi immense, alors qu'elle joue le rôle d'une femme jetée en pâture aux yeux avides de beaux atours et de contours emprunts de sensualité ? Quelles sont ces images qui la saisissent, où elle s'abandonne, et dont périodiquement elle se dessaisit pour donner à voir, non pas une figure parée, mais une sensibilité à figurer ? Quelles sont enfin les images qui tentent encore et toujours plus de la déposséder en une ultime séance photographique – images qui pourtant accusent, autant qu'elles dépassent leur auteur, de la difficile résistance d'une femme singulière qui portait la beauté « comme un sourire au milieu des larmes » (Pasolini, 1963) et ne souhaitait pas être réduite à un objet de fantasme ?

¹. Le pseudonyme « Marilyn Monroe » s'est très vite résumé au prénom proposé par Ben Lyon lors d'un premier contrat avec la Fox, cela en souvenir de Marilyn Miller, danseuse de Broadway (Voir Delay, 2013, p. 56 et Belmont, 2011, p. 19). Repris par Pier Paolo Pasolini dans le bouleversant éloge funèbre de *La Rabbia* (1963), ce prénom témoigne surtout du fait que l'actrice demeurait pour son public une petite fille issue d'un milieu populaire qui, en la nommant de la sorte, souhaitait rester proche de la jeune star.

² C'est notamment ce qu'elle répond à Vladimir Nabokov lorsqu'en 1960, il lui demande quelle est son activité.

Sur les pas de M. M., qui traversait les images en quête de liens aimants, il s'avère désormais important d'en revisiter les épreuves – ainsi, de déjouer les effets de séduction induits par le système qui les fabriquait, pour mieux en considérer les écarts et les mettre en réflexion, puis retrouver les mouvements en esquisse d'un être ouvert à la poésie du fragile et de l'indistinct. S'agitent là les fragments d'une vie en échappée, dont nous pouvons observer le feuilletage et l'exposition d'un corps, au fil de ses trouées lumineuses et de ses modelés ombrés.

1. Suspendue à des images

Fille d'une monteuse pour un laboratoire cinématographique de Los Angeles, Norma Jeane Mortensen est une enfant de l'Amérique ouvrière, élevée à la rude en orphelinat et par des familles de substitution (Bernard & Bernard, 2012, pp. 27-30). Très jeune, sa relation aux images est déjà intense, qu'il s'agisse du portrait photographique d'un père inconnu, observé longuement lors des quelques séjours de vie dans le logement maternel³ ou qu'elle soit absorbée par les visages des films projetés en boucle, sur un écran auquel elle reste accrochée des heures entières, en l'absence de tout accompagnement (Delay, 2013, p. 23). Dans le contexte de cette enfance chaotique, des clichés de « famille » sont réalisés de façon régulière. Faits en studio, avec sa mère et sa tutrice, chez les Bolender auprès desquels elle vit pendant sept ans, puis dans d'autres foyers d'accueil ou encore à l'école et enfin lors de ses premières noces, au moment de ses seize ans⁴, ces instantanés constituent les traces symboliques de l'existence de Norma Jeane, jusqu'à son passage abrupt à la majorité. Conservés précieusement tout au long de sa vie, ils sont en général annotés par divers référents et parfois par elle-même : ainsi, dates et prénoms marquent-ils la présence au monde d'une « tête d'étau » (Belmont, 2011, p. 15) auréolant des liens fragiles et souvent maltraitants, comme en témoignent les images du petit-âge, où Gladys Monroe-Mortensen force la pose de son enfant. Mais, à mesure qu'elle grandit, Norma Jeane sait parfaitement répondre à la demande qui attend la bonne figure et le sourire joyeux, tant il convient de démentir les inquiétudes qui pourtant semblent poindre, alors que le regard plissé cherche la mère et à défaut l'affection d'un frère ou d'une sœur de cœur, des parents d'adoption ou du chien. Et déjà, le rouge à lèvres dessine la bouche radieuse d'une adolescente depuis longtemps délaissée par les adultes et dont la beauté laisse promettre,

³ Sa mère le désignait explicitement comme « son père », sans pour autant décliner son identité (peut-être Charles Stanley Gifford). Gladys imputait par ailleurs explicitement à sa fille le départ de cet homme, puisqu'il aurait pris la poudre d'escampette à l'annonce de sa grossesse.

Marilyn Monroe le décrit, comme ressemblant à Clark Gable. Plus tard, elle punaise le portrait de l'acteur dans sa chambre, comme le souligne le photographe Bruno Bernard (Voir Delay, 2013, p. 24 et p. 33 ; Bernard & Bernard, 2012, p. 46).

⁴ Un mariage est en effet arrangé pour elle par sa tutrice afin de lui éviter un retour à l'orphelinat jusqu'à ses 18 ans (Voir Banner, Anderson, 2011, pp. 27-30).

malgré un bégaiement patent⁵, qu'à l'image des stars du muet, elle sera « actrice de cinéma⁶ ». Déjà, le corps se libère et campe la stature d'une fille rayonnante, à laquelle on demande de poser pour des photographies publicitaires de l'usine d'armement où elle travaille⁷. Au cours de cette expérience, la sensualité des formes féminines qui débordent ses vêtements stricts et peu colorés, tout comme l'engouement dont elle fait preuve, révèlent alors une photogénie indéniable. Encore, s'agit-il de remarquer combien la succession des clichés témoigne d'une complicité évidente entre le caporal chargé de la prise de vue et la jeune femme photographiée qui, progressivement tient le regard porté sur elle, voire le retient lors d'un acte d'image, où il semble qu'elle se sente exister⁸. Il n'y a donc rien d'étonnant que Norma Jeane décide de s'inscrire dans l'agence de mannequinat conseillée par cet homme et, qu'à cette occasion, elle choisisse de quitter la vie étriquée offerte par un mari de circonstance, à la fois aimant et absent⁹. À la *Blue Book*, la nouvelle *pin up* pose ainsi dans des tenues aguichantes pour plusieurs photographes qui produisent des images de magazines plus ou moins populaires¹⁰. Leurs clichés montrent un modèle apprenant à exhiber son corps avec ce visage encore un peu crispé qui illustre la vie dont elle voudrait rêver, sans vraiment y croire ni même savoir à qui et à quoi elle pourrait conduire. Mais, Norma Jeane apprend et surprend sa mentore :

Norma faisait une chose que je n'ai jamais vu faire par aucun autre mannequin : elle étudiait toutes les épreuves. Je veux dire qu'elle les emmenait chez elle et les examinait pendant des heures. Puis elle revenait

⁵ Ce bégaiement apparaît suite au viol subi par Norma Jeane en 1934, dont l'auteur est un acteur anglais, locataire de sa mère. La fillette n'a alors que huit ans. Il lui vaut le surnom de « Mmmmm girl », donné par un camarade de collègue (voir Delay, 2013, p. 24)

⁶ Cette projection de Gladys Monroe-Mortensen et de Grace Goddard, tutrice de Norma Jeane, correspond sans doute au rêve d'un destin impossible à ces deux femmes aux mœurs légères, qui étaient en proie à des difficultés matérielles, comme à la nécessité d'un travail en usine. Il est par ailleurs souvent indiqué par les biographes de Norma Jeane, que ses prénoms auraient été donnés pour répondre à ceux de Jeane Harlow et Norma Talmadge, mais en réalité ils ont été choisis en fonction d'une enfant que Gladys aurait gardée (voir Victor, 2001, p. 212 ; Banner, Anderson, 2011, p. 27)

⁷ Il s'agit de David Conover, photographe des armées. (voir Delay, 2013, p. 39).

⁸ Ces images, de même que toutes celles évoquées précédemment, sont toutes visibles sur un blog dédié à *Marilyn*, où Gennie Land, fan de l'actrice, a relayé de nombreuses sources qui, bien que non référencées de façon précise, demeurent un archivage précieux pour naviguer entre tous ses portraits. (Voir Land, G., [blog ouvert depuis 2011], *Divine Marilyn Monroe*, <<http://divinemarilyn.canalblog.com/archives/2011/01/08/20072574.html>> [consulté le 28 mars 2019])

⁹ Ce mari qu'elle appelle « Daddy », finit par embarquer pour une mission d'un an en mer et laisse Norma Jeane gérer la maison, cependant qu'elle est en contrat avec la *Blue Book Modeling Agency*, depuis Août 1945. À son retour, une dispute à propos des dépenses signe le départ de la jeune femme (Delay, 2013, pp. 42-43).

¹⁰ Pendant l'année 45, elle figure ainsi en pull-over rouge sur des images de David Conover, comme sur des images de Potter Hueth, puis Richard Miller, Raphaell Woolf, Bruno Bernard. Très vite, elle apparaît en couverture de tous les magazines : *Laff*, *Peek*, *See*, *Parade* et *Glamorous models* (Voir Banner, Anderson, 2011, p. 30 ; Bernard & Bernard, 2011, pp. 40-71).

et demandait aux photographes : « *Qu'est-ce que j'ai raté sur celle-ci* » ou bien « *Pourquoi celle-là n'est pas plus réussie ?* » Ils le lui disaient. Et elle ne répétait jamais une erreur... (Delay, 2013, p. 43).

Norma Jeane se regarde donc à la surface des clichés, tout comme elle examine attentivement sa figure reflétée par les miroirs, mais faute d'avoir eu un regard de mère pour guider son jeune âge, à travers ces images, elle flotte inlassablement le long d'une ligne de fiction cultivant un rapport séduisant, lequel intègre non seulement les projections adultes auxquelles elle adhère depuis l'enfance (le destin de star promis très tôt), mais répond également aux exigences attendues par un employeur à même de modeler la transformation des personnes en fonction d'une beauté codifiée¹¹. Pour les photographies publicitaires, « j'étais tantôt brune, tantôt rousse, tantôt blonde » confie-t-elle ainsi à un journaliste (Belmont, 2011 p. 8), ajoutant qu'elle a parfois le sentiment d'être « une usurpatrice » (p. 21).

Auprès d'André de Dienes, photographe de mode, la starlette paraît pourtant tenter de s'inscrire dans un horizon qui n'est pas seulement celui du factice, mais semble davantage incarner la sincérité d'une femme en quête de sa propre trajectoire. Lors des prises de vue avec celui qui devient bientôt l'amant, puis l'ami indéfectible (Schneider, 2012, p. 415), un plaisir inouï à être photographiée laisse ainsi poindre un sentiment de plénitude jusqu'alors inconnu. Le cliché photographique constitue de la sorte le lieu d'un hiatus entre une existence à vivre dans sa tendre réalité, à l'appui des images, et la nécessité éprouvée d'un surcroît symbolique via celles-ci, alors même que l'instant de la prise de vue est garant d'une intensité, dont le sujet photographié voudrait, parce qu'il est heureux, qu'elle ne s'arrête jamais. Les photographies de plage prises en 1946 témoignent ainsi d'un bien-être que le corps exprime, éclats de rire et tête renversée, bras tendus à l'horizon de vagues stimulantes et d'un soleil intense. Mais, outre le ravissement d'une femme enfant à la beauté vénusienne qui avance pour quelque temps encore dans la joie à être et la nescience de soi, ces images manifestent le besoin d'occuper une place immense au regard de la caméra et de son cadre de visée¹².

Or, malgré ce bien-être à figurer, dont le travail, avoisinant la vie intime, est vécu comme un jeu, les images qui intègrent l'idylle d'André et de Norma Jeane, portent aussi, derrière un regard vague et des paupières baissées, quelque chose d'une intranquille évadée : le photographe relate notamment les larmes de celle que l'on nomme désormais « *Marilyn Monroe* »¹³, à la lecture d'un ouvrage déniché pour elle, et particulièrement d'un poème intitulé « *Lines of the death of Mary* », en

¹¹ Il faut préciser ici que la jeune femme a eu plusieurs fois recours à la chirurgie esthétique (voir Victor, 2001, p. 63).

¹² C'est du reste le cas dans la majeure partie des images réalisées avec de Dienes pendant les années 40, dont il faut rappeler ici qu'elles sont commanditées par l'agence de *Marilyn* aux fins de réaliser un book.

¹³ Ce pseudonyme est adopté le 12 mars 1956.

lequel elle entrevoit aussitôt le présage d'une mort jeune (de Dienes, 2004, pp. 110-114). Mais, le plus étrange, dans cet épisode, est que celui-ci fait écho, quelque temps plus tôt, à un autre moment du couple, au cours duquel *Marilyn* tend l'intérieur de ses mains au photographe, afin d'exhiber les lignes en forme de M, dont la paire semble justifier la singularité de ses nouvelles initiales : si, donc, à suivre, de Dienes cadre les paumes de la femme qu'il aime¹⁴, il reste cependant troublé par son geste, d'où le fait qu'il lui partage aussitôt une prédiction issue de sa propre enfance, selon laquelle ces deux lettres auraient une grande importance dans sa vie, mais seraient parallèlement associées au sens d'un « *memento mori* » (p. 87). Sans doute par réaction, tout en misant sur la réciprocité aimante de leur couple, André et *Marilyn* partent alors marcher main dans la main, en un mouvement qui espère conjurer le signe de la finitude imminente à venir¹⁵. Néanmoins, une inquiétude demeure qui, au hasard d'une autre séance de prise de vue, vient les heurter de son insistance. Décidant de la détourner de la prégnance de cette angoisse répétée, de Dienes demande par conséquent à la jeune femme de reprendre le travail en « interprétant des humeurs » et en figurant la mort (p. 110). Drapée sous une couverture, le visage dilaté par les caresses du vent solaire, *Marilyn* ferme donc les yeux, afin de faire présence aux émotions proposées à ses oreilles par cet homme en lequel elle a confiance. Et, dans la succession des images, ses traits se transfigurent, tendus vers la détermination d'un devenir-actrice qui implique bientôt le suivi de cours d'art dramatique, de même que les premiers contrats. Pourtant, au-delà du chemin professionnel à parcourir, prise dans l'entremêlement des faits et des sentiments, une existence reste suspendue au vertige d'un acte d'image, où se rencontrent une figurance et un geste de saisie, en leur instant troublant, dans le but d'une trace à venir.

2. En vedette : saisissements et dessaisissements

L'aventure de *Marilyn*, en ce qu'elle articule l'entrelacs de l'être et du paraître au cadre et à la temporalité d'une mise en vue, permet de se demander si être acteur revient à incarner, en s'en détachant, des émotions et personnages paradigmatiques auxquels d'autres identifient leurs soucis ou leurs désirs de vie ou si cela amène à jouer la corporéité de sa propre vie, quitte à devenir prisonnier d'un contexte sociologique, économique et politique qui enferme ses sujets à l'intérieur d'un système clos façonnant les visages selon des normes convenues. Ce nouage articule de nombreuses manières sans qu'il soit toujours possible de distinguer ce qui appartient à

¹⁴ Une photographie de la main gauche est reproduite dans une récente édition (voir Monroe, 2010, p. 6)

¹⁵ André transforme ainsi la façon dont les choses se présentent en faisant glisser leur interprétation sur un « *Marry me* » joyeux qui chasse l'ombre de ce destin néfaste.

l'interprétation d'un personnage de ce qui relève d'une théâtralité du quotidien, mais, toujours, il met en jeu la vie sensible selon un rapport à des images qui ne s'arrêtent pas à la surface des corps, ni même du papier ou de l'écran, et qui sans cesse s'ajoutent à d'autres, plus immatérielles et aptes à nourrir la teneur de fantasmes, dont l'amour de soi ou de l'autre semble constituer le moteur. De ce rapport affectif vécu par tout un chacun, outre la construction d'un « Je » désigné à l'origine d'un vis-à-vis spéculaire¹⁶, naît donc aussi la formation de figures imaginaires, et notamment la création de l'image de la *star*, comme à su le démontrer Edgar Morin – laquelle, relève selon lui d'une surimpression, fabriquée à l'aune d'une projection sur une image héroïque, dont profite une personnalité tendant à imposer cette vision sublimée comme un idéal à atteindre (Morin, 1972)¹⁷. Or, fort de nombreux témoignages d'époque, Michel Schneider rapporte justement à plusieurs reprises une certaine fascination de l'actrice pour sa propre image, dont elle disait aisément : « je la regarde » (Schneider, 2006, p. 315). Mais qui regardait-elle au juste, si ce n'est le lointain visage poudré de blanc de *Jeanne Harlow*, dont les cheveux platine éblouissaient les écrans qui ont scandé son enfance, pendant que sa mère la déguisait selon les mêmes atours que cette star du glamour (pp. 412-413) ? Il est du reste saisissant de constater que *Marilyn* arbore progressivement un visage dont les traits se calquent sur celui de l'ancienne vedette, et que bientôt ils impriment les images d'une confusion entre figure habitée et figure admirée : modèle, rôle et *persona* y affleurent, fusionnent ou éventuellement s'y contredisent, perdant la réalité de la femme qui s'enjoue de ses apparences jusqu'à se définir elle-même comme étant « *in pictures* ».

On doit par conséquent admettre que les images où figure *Marilyn* s'élaborent à partir d'un positionnement ambigu, car d'un côté elle tend à considérer le dispositif photographique comme un cadre symbolique et d'un autre, elle amorce à son endroit une transformation identitaire tendant à rejoindre la ligne fictionnelle d'un moi idéalisé. S'y opère un clivage entre les révélations d'un paraître photogénique et l'image-miroir que la jeune femme s'est inventée, quitte à en rejoindre l'aspect.

Alors, *Marilyn* sourit au modèle dont elle souhaite incarner les traits, mais elle se met à bégayer dès que la caméra se met à tourner. Car *Marilyn* enfle un masque et elle le sait, voire dans l'angoisse de ce qu'elle laisse derrière elle de son authenticité, elle en dessine la face effarée, comme l'attestent,

¹⁶ On peut se référer à ce sujet au fameux texte de Jacques Lacan intitulé « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je, telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience analytique », (Lacan, 1966, pp. 93-100).

En complément, sur la question du regard, il convient de citer également les travaux de Françoise Dolto et Juan David Nasio (Dolto, Nasio, 1987) puis ceux plus récents de Serge Tisseron (Tisseron, 2008).

¹⁷ Précédant l'écriture des *Stars*, l'ouvrage intitulé *Le cinéma ou l'homme imaginaire* revient clairement sur le double comme image fondamentale de l'homme, capable de l'aliéner, comme de guider une capacité à imaginer (Morin, 1956, pp. 31-38). Relevons également ici une pensée de la « participation affective » aux images de cinéma par projection-identification (pp. 94-104).

au hasard d'un carnet, ces visages griffonnés qui, en ouvrant de grands yeux aux cils marqués sur un nez et une bouche escamotés, évoquent autant une difficulté à respirer que l'accès douloureux à un langage articulé (Monroe, 2010, p. 210). Mais, peu importe, puisqu'il s'agit de se mettre en vedette et donc d'acquérir une visibilité valeureuse et exquise aux yeux de tous, plutôt que de rester la petite fille esseulée des cinémas de Los Angeles. *Marilyn* joue donc l'image qu'elle a en tête au titre d'une compensation. Comme l'étoile du passé, dont elle s'approprie l'empreinte, elle veut atteindre la « grâce », au sens où Nathalie Heinich entend dans ce vocable un « mode d'accès à la grandeur des gens célèbres, aux yeux de ceux qui prennent d'abord plaisir à reconnaître, à tous les sens du terme (identifier et confirmer), plutôt qu'à justifier » (Heinich, 2012, pp. 512-514). Ainsi, *Marilyn* se rend-elle prisonnière d'une image, à laquelle elle identifie sa trace, et dans laquelle elle confirme sa révélation. Mais, prise par l'éclat du visage en gros plan qui ponctue les déliaisons de son enfance, elle ne sait pas qu'une vedette – du moins si l'on s'attarde à l'étymologie du mot – est sous l'influence d'un voir qui préserve les hauteurs de sa citadelle de tout ennemi potentiel¹⁸. L'immense visage rejoint n'y est donc jamais tranquille, car s'il jette de la poudre aux yeux de tout visiteur extérieur, en revanche, il n'a pas de nuits au cours desquelles reposer ses traits. Fait de saturations et d'excès prêts à déborder dès lors qu'on tenterait d'en franchir le secret, son surdimensionnement et, selon Edgar Morin, « la relation parahypnotique » qu'il induit en contrepartie de ses brillances magnifiques (Morin, 1972, p. 107) sont alors exposés à l'angoisse amplifiée de la dépossession d'un masque susceptible de s'ouvrir sur un vide ou une meurtrissure. Pour cette raison, comme le remarque le théoricien des stars, la vedette fait en sorte de toujours plus adhérer au mirage auquel elle est attachée (p. 41 et p. 117).

Les travaux réalisés par Richard Avedon à la fin des années cinquante permettent de comprendre ce fonctionnement : au cours d'une séance marquante de mai 1957 qui accompagne la promotion du film *Le Prince et la danseuse*¹⁹, il photographie ainsi non seulement une actrice, mais encore une étoile scintillante qui, pour l'occasion, s'habille en cygne, en tutu ou en robe pailletée et s'allonge sur le sofa en satin de ses plus beaux rêves. On pourrait penser, à propos de ces images, qu'il s'agit de photographies de tournage, mais il n'en est rien²⁰. Elles situent uniquement un espace-temps, où une femme, s'abandonne au plaisir de la parure et du rire pour un faire-image qui requiert aussi

¹⁸ Une vedette au sens premier est en effet « une tour servant de poste à un guetteur. »

Cf. Centre National de la Recherche Textuelle et Lexicale, [en ligne], [consulté le 29 mars 2019], < <http://www.cnrtl.fr/etymologie/vedette> >.

¹⁹ *The prince and the Showgirl* est réalisé par Laurence Olivier, partenaire de *Marilyn* à l'écran.

²⁰ Si la prise de vue du 6 mai 1957 par Richard Avedon est bien relative à la promotion de ce film, en revanche, les photographies de tournage ont été réalisées par Milton H. Greene qui en est le producteur. (Voir Victor, 2001, pp. 126-131).

bien l'expertise que l'accueil du photographe. Dès lors, si tout est installé comme sur un plateau, si boîte noire et boîte blanche s'alternent efficacement, souvent un simple fond de papier uni permet de remettre en avant l'astre étincelant. Car Avedon photographie *Marilyn*, la blonde *Marilyn*, qui expose le jeu de l'attisement du désir auquel se livrent ceux dont la vie est surérotisée, en même temps qu'élevée au rang de « dieux et de déesses », comme le souligne encore Edgar Morin, ceci afin de « parvenir aux pays merveilleux des beautés physiques et morales glorieuses et immortelles » (pp. 29-33). Et le théoricien de préciser que *Marilyn*, « partie de l'image peu reluisante de *vamp*, gagne les galons du *star system* par ses rôles de cœur, sa poitrine maternelle et ses lectures intellectuelles, tout comme son mariage avec l'écrivain Arthur Miller » (pp. 36-64). Mais qu'à cela ne tienne, sur les planches du studio de prise de vue, telle une enfant infatigable, la star est si enjouée que le photographe en relate le rayonnement exceptionnel : « *for hours she danced and sang and flirted and did things that's she did Marilyn Monroe, because there was no such person as Marilyn Monroe* » (Avedon, 2002, non paginé). Or, qu'est-ce qui rend *Marilyn Monroe* unique, entre cinéma et photographie, si ce n'est cette impulsion ingénue, dont elle élance le désir à la rencontre d'instantanés extraordinaires – cela, sur le terrain d'une existence, à travers laquelle elle revêt un jeu de doubles, entre réalité et imaginaire ? Du mannequin à l'actrice et du modèle à la star, pour Richard Avedon, « *Marilyn was someone Marilyn Monroe invented, like an author create a character* » (Avedon, 2002). Mais, *qui* est cet auteur et *qui* est ce personnage au seuil de sa propre vie ? Ne dit-elle pas elle-même : « je me suis toujours sentie une non-personne et ma seule manière d'être quelqu'un a été probablement d'être quelqu'un d'autre » (Schneider, 2006, p. 99) ? *Qui* est donc, sur les clichés d'Avedon, cette figure espiègle qui saute, mord son collier, danse, joue à la peluche, relève son visage, puis le renverse, les yeux fermés, sur l'accoudoir d'un canapé, si ce n'est, en deçà de sa radieuse image, une enfant en appel affectif, qui espère trouver une réponse élective auprès du photographe et, sur un autre plan, auprès de différents psychanalystes de renom ? ²¹

La série du 6 mai 1957 est, en ce sens, indicative du jeu enfantin auquel se livre *Marilyn* au cours d'une séance photographique, lequel est tout à fait impensable sur un plateau de tournage, du fait de la multiplication des assistants et autres techniciens. C'est au demeurant la raison pour laquelle ce jeu s'y déplace sous la forme du caprice, allant des retards systématiques aux absences réitérées et parfois à l'incapacité de mémoriser les répliques d'un rôle. Or, cette résurgence infantile, qui se traduit sur les plateaux par une rigidité et une résistance de l'actrice, se lance, dans le studio

²¹ Après les psychanalystes Margaret Hohenberg en 1955, Marianne Kriss de 56 à 61, Anna Freud pour une séance unique en 1960, elle est suivie par Ralph Greenson de 60 à sa mort. Il est par ailleurs intéressant de noter que *Marilyn* éclate en sanglots à la seule vue du portrait de Freud. (Voir Victor, 1999, p. 241 ; Monroe, 2010, pp. 230-245 ; Schneider, 2006, p. 191).

photographique, avec une telle souplesse et une telle légèreté, qu'elle affirme une relation affective, à examiner selon un transfert ouvert aux retrouvailles imaginaires d'un père et de repères perdus. Mais, comme le relate Richard Avedon, le rêve éveillé, au milieu duquel *Marilyn* évolue, s'arrête soudainement à la fin de l'après-midi : « *And then there was the inevitable drop. And when the white wine was over, the dancing was over, she sat in the corner like a child with everything gone* » (Avedon, 2002). Alors, Norma Jeane ne joue plus, elle ne cherche plus à rejoindre l'éclat d'un modèle, dont elle ne peut supprimer les attaches à une petite fille qui ne sait plus pour qui ni pourquoi exister. En cet instant, elle n'est elle-même ni star ni actrice ni mannequin ni rien d'autre qu'une âme en souffrance. Et bien que le photographe au travail approche encore son boîtier, bien que l'actrice n'en refuse pas la prise, elle n'est présente qu'à sa solitude : « Seule !!! [écrit-elle], je suis seule. Je suis toujours seule quoi qu'il arrive » (Monroe, 2010, p. 57). Elle sait que pour « être en phase avec les autres » (ib.), il faudra reprendre les pas de danse et la chanson du bonheur : il faudra faire semblant, avec peut-être l'alcool pour meilleur compagnon ou d'autres cures de jouvence qui empêcheront son corps de vieillir, qui empêcheront son visage de marquer, et finalement de ressembler à celui de la femme aux cheveux rouges qui hante ses pensées d'une folie maternelle à laquelle pour rien au monde elle ne voudrait être affiliée. À la présence de l'enfant se superpose donc ici l'image de la mère défaillante, dont la figure mortifère semble miner celle que s'emploie à modeler *Marilyn* pour y échapper, au point qu'elle transparait douloureusement, notamment à ce moment, où la fillette devenue femme est confrontée à une impossible maternité et ne sait plus où elle en est. Il est ainsi intéressant de souligner combien un poème écrit par *Marilyn* une année plus tôt préfigure les clichés sans doute les plus justes que Richard Avedon ait pu faire de l'actrice²², tant ils relatent le même désarroi, le même départ de regard, la même défection du visage que celui de la vieille mère « qui regarde dans le vide » (Monroe, 2010, p. 141)²³. Il est par ailleurs criant, comme en atteste un autre texte, rédigé cette fois en 1958, peu après le tirage des portraits au regard absent de Richard Avedon (dont on peut supposer qu'au moment où *Marilyn* écrit, ils sont précisément sous ses yeux), que les photographies constituent pour elle une surface miroirique, devant laquelle il arrive qu'elle se prenne à douter, puis à projeter le désarroi d'une psyché tourmentée (p. 153).

Alors, les brillances des paillettes de la robe dos-nu de danseuse délitent le personnage de la star en autant de fragments minuscules pour laisser place à une ligne d'épaules qui s'affaisse doucement :

²² Un cliché de cette série est notamment reproduit dans l'ouvrage suivant : Avedon, R., 2002, *Richard Avedon portraits*, New York, Harry N. Abrams publishers and The Metropolitan Museum of art, non paginé.

²³ Ce texte semble être rédigé peu après que *Marilyn* découvre l'infléchissement des sentiments d'Arthur Miller à son égard. Ce que Michel Schneider mentionne également, précisant que cela ferait suite à une fausse couche de l'actrice en août 1956 (Monroe, 2010, p. 129 ; Schneider, 2006, pp. 137-138).

« Quand je commence à me sentir déprimée, d'où cela provient-il ? » écrit-elle. Et, *M. M.* d'en constater aussitôt l'effet : « zone autour de la bouche / effondrement / joue / épaules tombantes, mâchoires flottantes » (p. 85). Toute l'angoisse de la femme en quête de l'actrice²⁴ s'abandonne ainsi dans la candeur d'une sincérité dévoilée face aux semblances et aux comportements factices réclamés par la machine hollywoodienne, dont *Marilyn* termine la grinçante comédie avec deux films aux titres éloquents : *Les Désaxés*²⁵, où elle exprime à fleur de peau des blessures qui lui sont personnelles, et *Quelque chose doit craquer*²⁶, dont elle ne peut achever le tournage en raison de son décès.

Le rôle permanent, que doit chaque jour jouer la vedette qui se prépare devant la glace, est par conséquent amené à un point de vacillement, où la maîtrise de soi, prônée par les anciens théoriciens du théâtre²⁷, semble sans recours face à la force du ressort sensible qui anime un acteur dans son rapport au monde. Et, c'est plutôt la philosophie de Georg Simmel que l'on est ici amené à évoquer (Simmel, 2011), notamment dans la mesure où *Marilyn* est confrontée à des rôles qui l'amènent à sortir de l'image hypertrophique réclamée par son vedettariat pour, au final, exposer une fragilité, tendant au scénario les fêlures d'une société américaine fragmentée sous les traits de sa toute-puissance imposée au reste du globe²⁸.

Un acteur, toujours en prise avec ses propres expériences de vie, est ainsi un être singulier qui joue sa sensibilité en concordance avec son rôle. De cette rencontre émane un visage qu'il ne connaît pas lui-même, quand bien même serait-il en amont fabriqué pour répondre à une image idéale. Il est du reste remarquable qu'à rebours des témoignages convenus, une actrice devenue aveugle ait perçu avec tant d'acuité la personnalité de *Marilyn* :

Il y a là quelque chose [écrit Constance Collier]. Ce qu'elle a – cette présence, cette luminosité, cette intelligence frissonnante – ne pourra jamais se manifester sur une scène. C'est trop fragile et subtil. Seule une caméra pourra le saisir. Comme un oiseau-mouche. La caméra seule pourra saisir la poésie de son vol. (Schneider, 2006, p. 113).

²⁴ Elle suit depuis 1955 les cours de l'*Actor Studio* qui préconise une découverte de soi par la psychanalyse. (Voir Victor, 2001, p. 5).

²⁵ *The Misfits* ou *Les Désaxés*, réalisé par John Huston, date de 1961.

²⁶ *Something's got to give*, généralement traduit par *Quelque chose doit craquer* est tourné en 1962 par George Cukor. Inachevé, le film a pourtant donné lieu à un montage de 37 minutes diffusé à la télévision américaine en 2001. On le trouve aujourd'hui aux USA sous format DVD.

²⁷ On pense notamment au fameux « sang froid » préconisé par Diderot (voir Diderot, [1770], 1980).

²⁸ C'est, du reste, le véritable sujet des *Désaxés*, dont il faut rappeler que, si le scénario écrit par Arthur Miller s'inspire de manière criante de la personnalité de *Marilyn*, il n'en décrit pas moins une Amérique de l'après-guerre en perte de valeurs élémentaires. Les pleurs de *Roslyn/Marilyn* devant des chevaux sauvages capturés pour un abattage sans merci ne sont pas alors sans rappeler le grand désespoir de Nietzsche devant un cheval maltraité.

Dans ce contexte, il demeure troublant de constater l'écart qui progressivement se creuse entre le support photographique et la projection filmique. En effet, même si elle est de plus en plus en difficulté lors d'un tournage (ce qui oblige à couper et à reprendre les scènes), autant les apparitions de *Marilyn* sont vibrantes dans l'image cinématographique, autant (et ce malgré le plaisir manifeste dont elle teinte la prise de vue photographique) il arrive qu'elle se décompose brutalement devant un boîtier qui la traque sans répit jusqu'aux limites du personnage de star qu'elle est contrainte d'incarner.

3. De l'éternel retour de l'acte et de son échappée

En sa dernière année de vie, les prises de vue accordées par *Marilyn Monroe* à Bert Stern, qui vient de photographeur Liz Taylor sur le tournage de *Cléopâtre*, montrent que l'actrice est encline à soigner une image médiatique fortement dégradée par ses divorces, ses difficultés avec la *Fox* et ses apparitions sulfureuses auprès des frères Kennedy. Mais la jeune femme est aussi encombrée par la figure de *vamp*, à laquelle elle est souvent réduite. Or, en acceptant de poser pour des magazines de mode, au lieu de valoriser ses orientations intellectuelles et sa finesse d'interprétation, elle réactive sans cesse le *sex-symbol* dont elle prétend s'éloigner. D'où son recours à l'alcool et aux médicaments pour traverser cette image qui la dépasse, la tyrannise et met à mal une sincérité parfois dévoilée, mais dans ce cas inévitablement assimilée à de la stupidité (Monroe, 2010, p. 124). À son grand désarroi, *Marilyn* est toujours ramenée au jeu d'une apparence formatée et elle le sait. On conçoit, dès lors, que quand elle découvre le travail de Stern à partir des séances réalisées au *Bel Air*, « elle sorte de son sac à main une épingle à cheveux et transperce un à un les négatifs qui lui semblent "*trop Marilyn*" ». « J'étais saoule et nue, dit-elle ensuite au Dr Greenson. Ce n'est pas ça qui me gêne. C'est la musique sirupeuse que j'entends quand je les vois encore ces photos » (Schneider, 2006, p. 184). Il est vrai que ce à quoi se réfère la jeune femme est contenu dans le mobile de travail de Bert Stern, puisqu'il explique lui-même que, par l'acte photographique, il vise ni plus ni moins à la déshabiller (Stern, 2006, p. 26).

Cela se produit lors de deux séances différentes à quelques jours d'intervalle. Et pour se faire, il s'emploie à lui verser, comme bien d'autres avant lui, le champagne qu'elle réclame souvent, cette fois entrecoupé de verres de vodka qui s'ajoutent au cocktail de barbituriques qu'elle absorbe régulièrement pour affronter la nuit. Chaque séance commence alors par la valse de toilettes et de bijoux à laquelle on peut s'attendre, sachant que le commanditaire est *Vogue*. Au cours de la première, qui dure environ douze heures, la stratégie de Bert Stern est de travailler avec des foulards

transparents, dont *Marilyn* devine assez vite qu'ils sont destinés à voiler /dévoiler son corps nu. Elle s'en amuse et, comme à chaque tête-à-tête avec un photographe, elle reprend volontiers le jeu enfantin dont elle a l'habitude. Elle sautille tant est si bien que la prise de vue est particulièrement difficile : sans doute est-ce une manière de résister au déshabillage auquel elle se prête pourtant avec obéissance. D'ailleurs, lorsque Bert Stern s'approche du visage de *Marilyn*, il semble que les sourires en soient un peu forcés, voire embarrassés quant à cette nudité en hors-champ qui, à partir des épaules, appelle le corps tout entier. Alors, sous le trait d'eye-liner, le regard s'obture, les paupières descendent, et bientôt, les traits se flétrissent, encadrés par des mains molles, puis une gestuelle empesée qui ne croit pas du tout à ce qu'elle fait.

Compte tenu de cette première série, il est pour le moins surprenant que *Marilyn* accorde une seconde séance au photographe, cette fois étendue à trois jours et trois nuits, pour une production de plus de deux mille images. Et c'est toujours le même mobile de séduction cachée/montrée qui est alors mis en scène à grand renfort de guipure placée sur un visage aux épaules dénudées, pour un résultat qui serait parfait s'il ne répondait à la capture d'un personnage défait. Mais, *Marilyn* doit continuer jusqu'au bout à attiser le désir des hommes. À ces fins, Bert Stern tient à demeurer seul avec elle, lui, « l'audacieux photographe de Brooklyn, et elle, la femme la plus séduisante du monde » (p. 90). Et il prend, tire, shoote, au point que seul le refus de l'actrice l'empêche de la rejoindre sous les draps.

Bien qu'il ne soit pas consommé, le sexuel est donc fortement impliqué dans le processus des images obtenues. Non seulement il est suscité par le photographe qui dirige son sujet avec la volonté de le dénuder, mais a fortiori, Bert Stern, même s'il s'arrête au bord du lit, vit explicitement ce moment en termes « d'excitation » et de domination associée : « ce que je veux [écrit-il], c'est un nu limpide. Pas de vêtement entre elle et moi... » (p. 102).

De son côté, *Marilyn Monroe* sait depuis ses premières photos avec de Dienes, quel rapport elle entretient avec une caméra :

Nous étions partis en voyage de photos depuis quinze jours, mais c'est la première fois que nous faisons l'amour. Le sexe, ça sert à être aimée. À croire qu'on l'est en tout cas. À croire qu'on l'est tout court. À se perdre sans appartenir. À disparaître sans être tuée. Maintenant, je me dis souvent que je fais l'amour avec la caméra. Ça fait moins de bien qu'avec un homme, sans doute ; mais ça fait moins mal aussi. On se dit : ce n'est que le corps et ce n'est qu'un regard qui vous prend en passant. (Schneider, 2006, p. 418).

Ainsi, en est-il du jeu auquel s'adonne *Marilyn*, de photographe en photographe. Ainsi, laisse-t-elle aux hommes le pouvoir de la dévêtir et de capturer son image, cependant qu'elle reste en proie à un mélange indifférencié de séduction, de plaisir et de souffrance. Stern y voit l'aubaine d'atteindre un visage de jouissance qui n'est sans doute pas tant celui de son modèle que le sien. *Marilyn*, elle, se laisse enfermer dans une pratique photographique qui, si elle peut rapiécer le tissu d'une enfance décousue, s'avère davantage l'exposer à la répétition de ses traumatismes – et ce, parfois, jusqu'à l'atteinte de son intimité, comme au viol de sa première fois.

Dès lors, son jeu avec l'image – qu'il agisse une transformation physique visant à ressembler aux phares de l'enfance ou à exprimer une exaltation certaine au moment de la prise de vue – témoigne de la nécessité de vivre une intensité affective capable de pallier le vertige de son insécurité. C'est pourquoi elle s'efforce de présenter, au-delà de ce que lui offre son existence, une manière d'être qui, en cherchant le rapport, se donne toujours en excès.

Parallèlement à ces remarques, il convient de souligner qu'à l'ensemble des séances photographiques de *Marilyn*, se superposent de nombreuses séances psychanalytiques. Il faut ainsi se rendre à l'évidence de leur étrange concomitance, les unes et les autres étant pareillement habitées de modes transférentiels, où déferle un empilement d'images subies autant que jouies. S'y dessinent les contours d'un visage-sexe que *Marilyn* jette en pâture et qui parfois lui revient de manière très vindicative : on pense notamment au refus d'Hitchcock de travailler avec des actrices qui ont « le sexe sur la figure » (Hitchcock/Truffaut, 1983, p. 188). Et, de fait, *Marilyn* décolore son pubis au même titre que sa chevelure (Schneider, M, 2006, p. 209 et 387). Or, si ce geste désigne ce qu'elle appelle « des sentiments sexuels », dont elle précise qu'ils sont présents « depuis toute petite » (Monroe, 2010, p. 79), c'est justement pour en rejouer l'origine via une pratique régressive qui, en recherchant la marque de la blondeur enfantine, dépeint une femme délaissée et sa demande à être cajolée et pourquoi pas adoptée²⁹. Se trouve là une fillette prête à sombrer dans le désarroi, lorsque l'adulte auquel elle se réfère ne répond pas à son appel – que cet appel soit agi par un langage corporel ou énoncé par une voix singulière, comme le précise notamment Michel Schneider, à l'appui des écrits laissés par le Dr Greenson (Schneider, 2006, p. 527).

Marilyn acte donc son être d'image, à la fois dans la vie, dans le champ psychanalytique et dans celui de la photographie ou du cinéma. Elle y diffuse un érotisme, qui probablement est accru en regard de sa relation avec un photographe et semble, si ce n'est atténuée, au moins canalisée dans le cadre thérapeutique, de même que dans le contexte collectif du plateau de cinéma. Mais, prisonnière de

²⁹ *Marilyn Monroe* en fait la demande à son psychanalyste, ainsi que le précise Michel Schneider. (Schneider, 2006, p. 526).

sa propre histoire, *Marilyn* joue, encore et toujours, aux yeux de tous, une femme fatale, dont la voix peu assurée révèle néanmoins, en son visage, le murmure d'une extrême fragilité. Il arrive ainsi que certains en profitent avec témérité.

Au terme du parcours de Norma Jeane alias *Marilyn*, au-delà des photographies réalisées par Bert Stern quelques jours avant le décès de l'actrice, on ne peut que condamner la diffusion scandaleuse des documents qui montrent le transport de son corps mort ou son cadavre autopsié. Traquée jusqu'à la fin, dessaisie de sa propre image, la jeune femme n'échappe donc pas à l'avidité des regards sur sa dépouille, alors qu'elle en aurait sans doute barré les épreuves au feutre indélébile, comme elle avait l'habitude de le faire, lorsque, sur les planches contact, elle marquait d'une croix rouge les clichés qui lui semblaient inappropriés. Il est par conséquent opportun de rappeler ici que *Marilyn Monroe* était une artiste et, qu'au rythme de son existence, comme au contact de la mort, de cette traversée « *in pictures* », il lui appartenait d'en décider. Reste alors aujourd'hui à considérer la façon dont cette actrice aborde les images, en ce qu'elle associe une quête esthétique au fait d'acter une figure, quitte à se mettre en danger lorsque celle-ci traverse un seuil, que celui-ci soit un lieu, une surface de papier ou qu'il s'étende sur un écran de cinéma, et pourquoi pas celui d'un rêve, dont il s'agit de rappeler qu'il est celui d'une femme qui choisit pour toujours d'apparaître enveloppée de mousseline pâle, un œillet à la main, couchée sur un lit blanc³⁰.

³⁰ Il s'agit de la photographie préférée de *Marilyn Monroe*. Réalisée le 22 février 1956 par Cecil Beaton, elle est conservée dans son lieu de vie, depuis cette année-là, jusqu'à sa mort. Un tirage lui avait en effet été offert par Joshua et Nedda Logan, accompagné d'une lettre du photographe se terminant par les mots suivants : « *There is an otherworldly, a winsome 'naïveté' about the child's eyes...* » (Monroe, 2010, p. 260).

Bibliographie

Avedon, R., 2002, *Richard Avedon portraits*, New York, Harry N. Abrams publishers and The Metropolitan Museum of art.

Banner, L. et Anderson, M., 2011, *MM- personal, Les archives privées de Marilyn Monroe*, trad. fr. de Christophe Jacquet, Paris, La Martinière ; éd. or. 2011, *MM - personal: from the private archive of Marilyn Monroe*, New York, Harry N. Abrams publishers.

Belmont G, Russell, J., 2011, *Marilyn Monroe face à l'objectif : 152 photographies des années 45 à 62*, trad. fr. de trad. de l'anglais par Philippe Loubat-Delranc, Paris, La Martinière ; éd. or. 1989, *Marilyn Monroe and the Camera*, New York, Bulfinch Press.

Bernard, S. et Bernard, B., 2012, *De Norma Jean à Marilyn*, trad. fr. de Hélène Zylberait, Paris, Hugo et compagnie ; éd. or. 2011, *Marilyn, intimate exposures*, New York, Sterling signature.

Crist, S, Ellis De Dienes, S. T., 2004, *Marilyn / Andre de Dienes*, Köln, Taschen.

Delay, C., 2013, *Marilyn Monroe, La Cicatrice*, Paris, Fayard.

Diderot, Denis, 1980, *Paradoxe sur le comédien* [1770], Paris, Flammarion.

Dolto, F., Nasio, J-D., 1987, *L'enfant du miroir*, Paris, Rivages.

Dubois, Philippe, 1990, *L'Acte photographique*, Paris, Nathan.

Heinich, N., 2012, *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, NRF Gallimard.

Hitchcock A. et Truffaut F., 1983, *Hitchcock/Truffaut, Édition définitive*, Paris, Ramsay.

Huston, J., 1961, *The Misfits, Les Désaxés*, [sur support DVD, 2001], *s.l.*, MGM, Fox Pathé.

Lacan, J. 1966, *Écrits*, Paris, Le Seuil.

Monroe, M., 2010, *Fragments, Poèmes, écrits intimes, lettres*, Paris, Le Seuil.

Morin, E., 1956, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Minuit.

Morin, E., 1972, *Les Stars*, Paris, Édition du seuil.

Pasolini, P. P., 1963, *La Rabbia*, [sur support DVD, 2004], Paris, Mk2 S.A. et Allerton Films.

Pasolini, P. P., 1963, *La Rabbia, Marilyn*, in Pasolini, P. P., 2014, *La Persécution*, Paris, Points.

Simmel, G., 2011, *La Philosophie du comédien*, trad. fr. de Sibylle Müller, Paris, Circé ; éd. or. 1908, *Zur philosophie des Schauspieler*, in « Der Morgen II », n°. 51/52.

Schneider, M., 2006, *Marilyn dernières séances*, Paris, Gallimard.

Stern, B., 2006, *La Dernière Séance*, Paris, Musée Maillol et Gallimard.

Tisseron, S., 2008, *Le mystère de la chambre claire, Photographie et inconscient*, Paris, Flammarion.

Victor, A., 2001, *Marilyn Monroe*, trad. fr. de Sabine Wyckaert, Köln, Könermann ; éd. or. 1999, *The complete Marilyn Monroe*, London, Thames & Hudson.