

Alain Brossat

Marilyn – la femme-fleuve

ABSTRACT: Marilyn doesn't exist – except as what the German sociologist Klaus Theweleit calls « Männerphantasie(n) », male fantasies, that is a jumble made of torrid images, cheap obsessions, repressed urges and obscure desire... Marilyn is a Hollywoodian ready-made, a pure artefact, a jingle associated with imaginary pleasures and extreme lust. Marilyn is sham and pretence, a pure illusion but, what she extols as such is what Deleuze calls « the power of metamorphosis » (les puissances du faux), sheer intensity, pure expressiveness of the male fantasy. Marilyn doesn't exist, and this is why she is more than real, surreal.

Keywords: fantasy, liquid, leak, excess, desubjectivation.

Pour Michèle Chadeisson

C'est un peu sinistre à dire, mais pas moins criant pour autant : il est au fond de peu d'importance que Marilyn ait « vraiment existé », dans la condition d'une personne humaine dotée d'un état-civil et d'un parcours de vie distinct – ou bien qu'elle n'ait été, comme la Simone d'Andrew Nichols, qu'un pur artéfact cinématographique¹. Tant il demeure constant qu'elle fut, est et sera dans les temps et les temps, un fantasme masculin avant tout, si ce n'est en totalité.

Approcher Marilyn dans sa constitution d'emblée imaginaire, comme image fantasmatique portée par les flux du désir, cela suppose nécessairement que l'on tente de se tenir au plus près du fantasme dans ce qu'il a de plus scabreux, de plus inavouable, inarticulable. Ce qui fait de Marilyn un fétiche sexuel à part, dans le monde hollywoodien qui n'en manque pas, se tenant non pas tant au-dessus des autres que *dans une sphère à part*, doté d'une aura à lui seul réservé, un rêve de volupté charnelle parfaite et absolue - c'est son association secrète (subconsciente) à l'élément liquide : Marilyn, c'est la promesse de torrents de plaisir ininterrompus – le flux sans fin.

Les clichés visuels (la blondeur, les rondeurs, le bouche entr'ouverte...) sont ici, comme le plus souvent, l'arbre qui cache la forêt. Ce qui en revanche nous remet sur la piste de ce qui se dérobe (l'inavouable), c'est, d'une manière assez prévisible, le langage : Marilyn, c'est la *pulpeuse*, *the juicy bit*, je n'ai pas dit *bitch*, en anglais. Celle qui, sur un mode à la fois tout implicite et exubérant, quasiment expressionniste dans certaines occurrences, se trouve, comme fétiche de chair, associée aux plus excessifs des épanchements - ou écoulements, en langue ordinaire. Cheveux d'or *en cascade*, générosité mammaire (*alma mater...*), bouche

¹ *Simone*, film de Andrew Niccol (2002).

dilatée, lèvres humides incarnat, profusion lacrymale, mont-de-Vénus impudiquement souligné par une kyrielle de robes moulantes et de déshabillés – tout, dans le détail anatomique comme dans l'apparence générale de Marilyn est promesse liquide profuse – débordements, décharges, flux, éruptions, saturations...

Si, dans le registre hollywoodien des intensités érotiques (libidinales, génésiques) fixées sur le corps fétichisé de la femme, Marilyn persiste à occuper une place non pas privilégiée (tout en haut du « tableau »), mais bien unique, ce n'est évidemment pas qu'elle serait un modèle de perfection – la plus belle dans le sens d'académie des Beaux-Arts – tout au contraire, la première chose qui attire l'œil chez elle, c'est l'*excès*, la démesure, aux limites, souvent assumées, du toc et du kitsch. Mais, s'il ne s'agissait que de cela, elle ne serait pas la seule... Ce qui la distingue absolument de toutes les autres, c'est son association résolue à l'élément liquide - la *femme-fleuve*, celle qui emporte tout sur son passage comme une crue, dans un absolu excès liquide, toujours. Celle qui, dans le fantasme masculin, noie son partenaire sexuel dans un torrent de volupté. Le fantasme masculin n'est pas un dîner de gala en gants blancs : il est peuplé d'images crues qui en nourrissent les intensités – celle de la femme-fontaine², en langue noble – chacun en connaît les équivalents en langue plus courante ou selon les codes de la pornographie. Marilyn, c'est, à ce titre le parfait incubateur à fantasmes – cela a été souvent relevé.

Si elle se tient à part dans les mythologies en quête de dignité narrative (quoiqu'elles ne reposent jamais que sur de pauvres agencements fantasmatiques), c'est à ce titre même : elle est, dans ce monde d'images mâles, le corps de la femme qui s'épand de toutes parts ou promet de le faire, l'excès perpétuel et sublime en matière de torrides épanchements. Voyez les plis que forment les plus vaporeuses de ses robes ou de ses « déshabillés » dans tel ou tel des films anthologiques où elle paraît : ce sont autant de vagues, d'ondelettes frémissantes qui se forment autour de son corps et le mettent en mouvement. Tout « coule de source » chez elle, tout fait signe en direction du désir du mâle, et pour dire : viens, suis-moi, je suis la vouivre, la sirène, le serpent-poisson aux écailles scintillantes, viens, mes trésors n'attendent que toi, tout au fond de la Mer des Voluptés... Viens, je suis la pieuvre qui te prendra dans ses mille tentacules d'argent et t'initiera à tous les plaisirs, viens, suis-moi dans ces grandes profondeurs d'où l'on ne revient pas...

Un « détail », par antiphrase, évident, mais jamais trop souligné : ce n'est pas seulement que Marilyn n'a jamais été dirigée que par des hommes, des réalisateurs mâles, c'est surtout qu'elle est, du début à la fin, de haut en bas si l'on ose dire, un artéfact de chair entièrement appareillé, lorsqu'elle se trouve surexposée sous les sunlights, par le désir et l'imaginaire libidinal des hommes et les lignes de force narratives qui en

² Voir le parti qu'en tire Shohei Imamura dans *De l'eau tiède sous un pont rouge* (2001).

émanent – tous les hommes qui inscrivent ses apparitions dans un horizon d'attente et la transforment en chimère pulpeuse, en fétiche sexuel. Qu'elle « joue le jeu » et même s'y prête avec un certain allant est une autre affaire – c'est le côté *bordel de luxe* d'Hollywood, qui ne s'est jamais démenti, des origines à l'affaire Weinstein.

L'affiche accompagnant la sortie originale du film *Niagara*³ aux Etats-Unis présente une Marilyn passablement décolletée, couchée dans l'eau, avec, en surimpression, ce texte : « *Marilyn Monroe and Niagara a raging torrent of emotion that even nature can't control* ». Lors de la sortie du film, la critique notait ironiquement que celui-ci reposait sur deux *stars* : Marilyn et les chutes du Niagara. *Niagara* est, la chose va à peu près sans dire, un film qui se tient d'un bout à l'autre dans l'élément liquide, un film noir dont tous les protagonistes se retrouvent régulièrement trempés de la tête aux pieds, du fait de leur proximité avec le monstre fluide, fluant et tempétueux – les chutes.

Marilyn, comme il convient, en fait *un peu plus* que les autres, dans ce registre : ce n'est pas seulement qu'elle embrasse son amant à pleine bouche sous une cascade géante, qu'elle entraîne son mari vers les chutes, parfaite diabolique qu'elle est, où l'amant est censé l'estourbir, c'est aussi que, pour faire bonne mesure, elle chantonne longuement *sous sa douche*, dans la chambre du motel canadien, à peine protégée de nos regards indiscrets, forcément indiscrets, par un rideau translucide... Ça jaillit de tous les côtés, ça ruisselle, ça coule de partout, les projets criminels, les regards lubriques, les soupçons, les pensées impures... Emportée par ces flux impétueux, la vertueuse petite épouse (Jean Peters) est bien près de basculer dans les chutes – elle s'en tire avec une grosse frayeur et une belle rincée – la voici *à tordre*. Marilyn, elle, a, depuis longtemps, payé pour ses penchants homicides. C'était l'idée du producteur, le *tycoon* Daryl F. Zanuck, de faire de la « plus belle fille des Etats-Unis » une garce parfaite – mais le compte n'y aurait pas tout à fait été sans l'association de sa démesure, dans le crime, avec ce paysage que le vieux Kant aurait sans l'ombre d'une hésitation, qualifié de *sublime* – d'une tout aussi parfaite démesure, lui aussi.

Même quand, dans l'une des premières scènes du film, elle fait semblant de dormir, nue dans le lit de la chambre d'hôtel, la bouche généreusement entr'ouverte et, curieusement, soulignée d'un rouge à lèvres éclatant, Marilyn semble *flotter* entre les draps, emportée qu'elle est, déjà, nous le pressentons, par le courant d'un destin criminel – pourquoi cette hâte suspecte à éteindre sa cigarette, à simuler le sommeil lorsque son mari entre dans la pièce ? C'est avec *Niagara* que Marilyn devient une star - *plus dure sera la chute*, moins de dix ans plus tard, serait-on tenté de dire – comment y résister... ?

Dans *River of No Return*⁴, un an plus tard, l'association de la blonde aux yeux gris (ici aussi, Marilyn se

³ *Niagara*, film de Henry Hathaway, avec Marilyn Monroe, Joseph Cotten, Jean Peters... (1953), film de la 20th Fox.

⁴ *River of No Return (La Rivière sans retour)*, film d'Otto Preminger, avec Marilyn Monroe, Robert Mitchum... (1954).

distingue radicalement des standards hollywoodiens – c'est une fausse blonde platinée, ce qui souligne l'artifice de sa blondeur, et elle n'a pas les yeux bleus) à l'élément aquatique ne se dément pas, tout au contraire. Plus elle dérive sur le radeau, en compagnie du *farmer* et de son gamin, et plus les flux affectifs s'intensifient, l'hostilité et les préventions des débuts s'inversent, les attractions l'emportent. Plus la petite communauté emportée par les flots et en quête de salut affronte les épreuves – les rapides sur le torrent, en premier lieu, et plus ça bouillonne, ça monte, ça déborde, ça sature – *love streams*, mais aussi irrésistible montée du désir – c'est quand même, *in extremis*, que Kay, la chanteuse de saloon (Marilyn, en jeans seyant) est sauvée du viol par l'irruption inopinée d'un lynx affamé... Et plus les affinités électives s'affirment, sur le radeau hétérotopique, et plus voici Marilyn déboutonnée, dépoitraillée – mais retenant le gouvernail d'une main ferme quand ce grand beau benêt de Mitchum tombe à l'eau.

Du point de vue d'une philosophie traditionnelle des éléments, *La Rivière sans retour* est un film tout à fait paradoxal. Certes, le radeau sur le torrent impétueux est le *topos* de tous les dangers, mais il apparaît en fin de compte comme plus assuré et surtout plus *vrai* que la terre ferme et ses lieux – la ville des chercheurs d'or et ses tripots, les escales dangereuses, la ferme elle-même exposée aux raids des Indiens... C'est sur le radeau, au milieu du torrent, dans les rapides (dans l'épreuve) que la vérité émerge et s'impose – Kay n'est pas une vulgaire aventurière et une gourmandine, Matthew, le *farmer* est bel et bien amoureux et c'est à l'heure du péril, sur l'eau, qu'il apparaît que le père, son fils et la chanteuse s'inventent un destin commun. Il faut que les trois personnages qui composent ce groupe de survie appelé à devenir communauté soient emportés par un courant impétueux pour que Matthew, homme moral, homme de la glèbe et non de la prospection aventureuse (par opposition, donc, aux chercheurs d'or), homme statique à tous égards, surmonte ses préjugés à l'égard de la chanteuse, cesse de la voir en *tramp*, femme de mauvaise vie. Mais c'est aussi dans ce mouvement, cet emportement, que se révèle la vraie sensualité de Kay, comme puissance de vie, associée à l'invention de la survie, la solidarité et l'affection et non plus aux plaisirs vénaux - comme l'est celle qui se met en scène dans l'espace confiné du saloon où elle pousse la rengaine. Le passage d'un registre de la sensualité à l'autre s'affiche dans le costume – des tenues aguicheuses à fanfreluches et aux couleurs racoleuses au jean – tenue de travail, de survie. A l'usage, il apparaît que les poses suggestives, sous les trombes d'eau, aux commandes du radeau, valent bien les abandons lascifs sur le comptoir du saloon, tandis que les prospecteurs généreusement lubrifiés au mauvais whisky relancent au refrain : « *One silver dollar/ changing hands/ changing hands...* ».

Dans le film de Preminger, Marilyn ne pleure pas, ne sue pas à grosses gouttes – elle se laisse juste aller au fil de l'eau, trempée jusqu'aux os la plupart du temps, à la satisfaction générale.

Evoquant *The Seven Year Itch*⁵, Billy Wilder disait : « *I was just straightjacketed* », soit : on m'a mis une camisole de force pour m'empêcher de faire le film que je voulais, à partir de la pièce de George Axelrod qui avait connu, l'année précédant le tournage du film, un vif succès à Broadway. Wilder fait ici allusion au Code Hays qui, proscrivant les intrigues où l'adultère entrerait explicitement en composition, l'a contraint à édulcorer considérablement la pièce, ses situations et ses dialogues. L'adultère ne pouvant être consommé entre le représentant archétypique de la classe moyenne new-yorkaise, tant soit peu éprouvé par ses sept ans de mariage, et la jeune provinciale embarrassée de sa beauté mais dotée d'un solide sens pratique (plutôt que ravissante idiote comme on l'a trop souvent dit), ce passage à l'acte attendu qui pimentait la pièce un peu leste d'Axelrod étant prohibé, donc, le film se trouvait menacé de se transformer en pesante leçon de morale – l'art et la manière, pour le mâle abandonné à lui-même, de résister, envers et contre tout, à la tentation...

La parade imaginée par Wilder doit tout aux ressources et aux puissances expressives du cinéma – visuelles en particulier, narratives en général – le gag, le comique de situation, les ressources des corps. Le manque à gagner, si l'on peut dire, imposé par la censure morale, a trait, distinctement, à la circulation et l'échange des *humeurs* au fond d'un lit, là où, tout naturellement, les avantages et le tempérament de Marilyn trouvent la meilleure occasion de se mettre en valeur. Le talent et l'inventivité de Wilder vont donc consister à imaginer des substituts, des déplacements, des procédés métaphoriques et métonymiques destinés à retrouver le piment de l'intrigue en dépit de l'interdiction et faire en sorte notamment, que les humeurs (les liquides) circulent, entre la « *model* » fraîchement débarquée et le célibataire provisoire, frustré, forcément frustré (un « ménage heureux », selon les standards hollywoodiens, est fondé sur la frustration et le culte des apparences). Cela va donc commencer par le « *big tall Martini* » blanc servi, hérésie manifeste, dans un grand verre, à la jeune femme, en guise d'entrée en matière, une rupture de convention apéritive qui, d'emblée, nous installe dans l'excès et le dérèglement. « *I drink like a fish* », renseigne au passage et de bonne grâce la blonde tombée non pas du ciel mais de l'étagé supérieur, ce qui est de bon augure. Mais surtout, cela va se poursuivre par l'interminable gag autour de la bouteille de champagne dont on dira, sans s'embarrasser de subtilités, qu'il est, dans le film de Wilder, ce qui remplace la partie de jambes en l'air attendue et supprimée par force...

Tout y est. Les préliminaires : oh, mais j'y pense, avant-hier c'était mon anniversaire, je me suis acheté une bouteille de champagne, du bon, pour fêter ça, mais je ne suis pas arrivée à l'ouvrir toute seule..., dit la fausse ingénue – la chose est connue : pour déboucher une bouteille de champ', faut s'y prendre à deux...

⁵ *The Seven Year Itch* (*Sept ans de réflexion*), film de Billy Wilder (1955), avec Marilyn Monroe, Tom Ewell...

Qu'à cela ne tienne, répond l'obligeant voisin, je peux le faire le faire, vous me tiendrez le goulot, je titillerai le bouchon et nous trinquerons dans la joie et la bonne humeur...

Marilyn monte chercher la bouteille, en profite pour changer de toilette, revient, plus sexy que jamais. Très sûr de lui, Sherman fait sauter le bouchon et ça gicle dans tous les sens (suivez mon regard...). L'éjaculation précoce étant le défaut majeur des amants pressés, le maladroit tente d'enrayer l'écoulement indu du précieux liquide en plaçant son index dans la bouteille. Le doigt reste coincé, d'où contorsions diverses, comme dans une version gore du Kama Sutra filmée par un amateur de série B. Voilà, il ne s'est rien passé que les censeurs puissent retenir à charge, mais tout est consommé – c'est ça le véritable *agir cinématographique* à la *Billy Wilder*...

Le reste vient en supplément, sur le mode du « Vous en reprendrez bien un peu... » - Marilyn trempe ses chips dans le champagne (ce qui tendrait à suggérer que ce genre d'*intercourse* avec les blondes platinées ne tient pas toujours ce qu'il promet), et puis il y a le récit de la scène à la baignoire, du gros orteil (de Marilyn) substitué à la bonde et qui reste coincé au point qu'il lui faut appeler un plombier à la rescousse. Mais ça, c'est juste pour le plaisir du bon mot, même si on est toujours dans les flux et les liquides, les écoulements : « Situation un peu embarrassante, tout de même... », dit Marilyn, « Ah bon ? », reprend Sherman, bon public. « Oui, figurez-vous que je ne m'étais pas verni les ongles des orteils... (LOL)... ». Tout le film continue ainsi de filer tranquillement la métaphore liquide, si l'on peut dire, des *courants* d'air frais de l'air conditionné (qui les réunit dans l'appartement du monsieur, mais en lits séparés, pour une nuit entière, au *black lagoon* où s'agite la terrifiante créature officiant dans le film qu'il s'en vont voir, un soir, toujours en tout bien tout honneur, dans une salle à air conditionné...). Et puis, il y a l'*haleine* de Marilyn, si propice aux baisers chastes, toujours frais et hygiéniques grâce au dentifrice *Dazzydent* dont elle est, par profession, l'engageante promotrice... Et puis, et là c'est le plaisir de la citation, il y a le remake grotesque et comme en rêve, de l'anthologique scène de la plage avec/entre Deborah Kerr et Burt Lancaster – là où le ressac sur le sable, et l'écume, sont convoquées pour jouer avec le spectateur à « cachez ce coït que je ne saurais voir... ».

Bon, on n'en finirait plus, comme toujours comme ça chez Marilyn, ça s'épanche de toutes parts, en ruisseaux, en rigoles, en coulées – comme si le monde entier n'était qu'un vaste champ d'intensités liquides...⁶

⁶ Marilyn, ce n'est pas seulement *la femme ouverte*, ce que rend perpétuellement manifeste sa bouche immense, comme perpétuellement offerte ; c'est aussi la femme qui, lorsqu'elle coule et s'écoule, le fait toujours avec *excès* : dans *Don't Bother to Knock* (*Troublez-moi ce soir*), film de Roy Ward Baker (1952), lorsque Neill (Marilyn) pleure, près de s'enfoncer à nouveau dans la folie, ce ne sont pas deux minces sillons de larmes qui descendent de ses yeux, c'est son visage tout entier qui se trouve *tout barbouillé de larmes*. Ses deux poignets gardent le souvenir visible des entailles par lesquelles sa vie fut bien près de s'écouler, lors de sa tentative de suicide...

Mais voici que j'oublie l'essentiel : la scène de la robe blanche qui s'ouvre par deux fois, et remonte jusque vers le haut des cuisses, au-dessus de la grille d'aération du métro...

Je me mets à la place du gamin des îles qui ignore tout des paysages urbains et des usages qui vont avec. Je vois cette dame qui, les jambes écartées, la robe relevée, me regarde d'un air vaguement embarrassé et je me demande : qu'est-ce qu'elle peut bien être en train de faire ? Et la réponse s'impose d'elle-même : elle satisfait un besoin naturel urgent qui lui est venu, là, à l'endroit où elle est comme clouée... Je le comprends, le gamin : j'en ai vu, dans ma prime jeunesse, fin des années 1950-début des années 1960, de ces vieilles paysannes dauphinoises qui se soulageaient ainsi, debout au milieu de leurs poules et leurs canards, en écartant leur ample jupe. Donc, ce n'est pas tant l'air chaud du métro qui monte que le pauvre corps humain qui fuit de toutes parts, en tous lieux, et bien souvent, de la manière la plus inopinée, sous l'effet d'un besoin impérieux, dans le plus incongru des lieux - au beau milieu, en la présente circonstance, d'un film de Billy Wilder appelé à faire partie intégrante du patrimoine cinématographique de l'humanité...⁷

Il me semble que l'on ne prend la pleine mesure de cet « événement pur » qu'est Marilyn dans la vie, le monde (plutôt que simplement « l'histoire ») du cinéma qu'à la condition d'envisager son statut de femme-fleuve (une image-concept à la Deleuze...) sous l'angle de ce que l'on pourrait appeler une *anthropologie des fuites*. Une façon de redéployer le motif assez balisé de l'humain considéré comme le plus fragile, le moins bien équipé des animaux, c'est de le saisir sous l'angle des fuites : il suffit d'y réfléchir un peu pour prendre toute la mesure de cette constante : l'homme (l'humain, plutôt), c'est vraiment l'animal qui fuit de partout, dont les humeurs s'écoulent en une multitude d'occasions et de circonstances, et dont cette caractéristique s'associe étroitement à la fragilité non pas seulement du corps humain mais de l'humain individuel comme *sujet* aussi. Comme dirait Arendt, ce qui y est en jeu, ce qui s'y trouve exposé, c'est la *condition humaine* elle-même. La preuve en est que, bien souvent, les moments de perte, d'écoulement, de fuite des humeurs, accidentelles ou liés à des fonctions organiques régulières, s'associent à la désubjectivation.

Bien sûr, les humains défèquent et urinent à l'égal des autres mammifères, bien sûr, ils saignent de même, bien sûr ils ne sont pas les seuls à baver, vomir et cracher, bien sûr certains animaux pleurent aussi, nous dit-on. Bien sûr, les humains ne sont pas les seuls animaux dont les plaies s'infectent et produisent des abcès purulents, les seuls dont les yeux peuvent devenir chassieux, etc. Mais ce qui est sans doute spécifique à l'humain, c'est la façon dont les fuites s'associent à la perte d'intégrité, de contrôle sur soi, à

⁷ Une « lecture » courante du film consiste à le voir comme une pure et simple dérive onirique – celle du type resté seul à New York en pleine canicule et qui se voit dans son sommeil rencontrer une créature de rêve... Cette interprétation abonde dans le sens de la condition en tout premier lieu fantasmatique de Marilyn – elle est *la* créature de rêve, un artefact du désir masculin.

la désorientation, l'angoisse, la douleur voire la désolation, dans son sens moral autant que physique.

La fragilité particulière de l'enveloppe corporelle de l'humain, et qui fait de lui un animal incomplet et un perpétuel prématuré, a pour effet de susciter une obsession de l'intégrité, une crainte récurrente de l'atteinte portée à cette enveloppe – de la blessure qui la révèle et en ravive la conscience. Le théâtre des larmes, la hantise de l'inconfort mensuelle des règles douloureuses, le souvenir traumatique de l'épisode diarrhéique en plein congrès mondial des italianistes deleuzo-guattariens, les saignements de nez (épitaxis) impromptus et survenant toujours au pire moment, le handicap énurésique et sa cousine, l'inconfortante pollakiurie, le nez qui n'en finit plus de couler à la saison du rhume des foins et des allergies en croissance exponentielle, la sueur qui ruisselle par temps de canicule et les odeurs qui vont avec, la déchéance de l'ivrogne vautré dans son vomi... on n'en finirait pas de faire l'inventaire de ces micro-topographies dans lesquelles s'expose l'étroite association de la *vulnérabilité humaine* (thème d'époque s'il en fut – Judith Butler, etc.) et du motif de la fuite, c'est-à-dire de l'écoulement involontaire. La fuite (*flight*), disent Deleuze et Guattari dans *Mille Plateaux*, c'est une conduite animale, ce peut même être une stratégie de vie. La fuite (*leak*), c'est la marque, le sceau de la fragilité et la vulnérabilité humaines⁸.

Plutôt ou, plus exactement, plus-tôt qu'un animal politique, l'humain est l'animal qui fuit (*leaks*). On peut imaginer qu'avant le péché originel, Adam et Eve, dans leur état d'innocence native, étaient dotés d'organismes parfaits ne présentant aucun de ces dangereux orifices ou brèches, ni aucune de ces membranes appelées à favoriser les écoulements - des corps compacts, parfaitement étanches – comme ceux des baigneurs et celluloid de nos lointaines enfances... C'est donc, selon cette audacieuse lecture de la Genèse, le désir éveillé par le serpent de goûter au fruit défendu qui fait venir à Eve un orifice destiné à sa consommation – une bouche ornée de lèvres et peuplée de dents. Avant que le tentateur ne fasse son œuvre, c'est motus et bouche cousue, la femme sans ouverture et donc sans sourire ni voix, comme marque paradoxale d'innocence et de perfection. L'apparition des orifices s'associe à la Chute, à la faute, au péché.

Chacun-e, dans notre monde occidental, est en mesure de s'en assurer et de s'en convaincre encore et encore, en chaque occasion où il-elle voit s'abattre sur lui-elle l'épreuve d'une fuite ou d'une autre – c'est bien, se dit-il-elle qu'il-elle expie par là quelque faute ou imprudence – avoir trop picolé, se raser imprudemment dans la pénombre, fumer en douce sur un palier balayé de courants d'air, faire le malin en croquant un piment cru, rudoyer un gilet jaune tenace (et se voir gratifier d'un solide bourre-pif en retour), etc. C'est comme dans *Fenêtre sur cour* – de la certitude qu'un crime a été commis découlera, nécessairement, l'identification d'un coupable, réel ou imaginaire. Dans le cas présent, du traumatisme de

⁸ La fuite, c'est ce qui, sans merci, fait choir et déchoir l'humain au niveau de l'animalité – la raison pour laquelle on saigne *comme un bœuf*, on pleure *comme un veau*, on bave *comme un crapaud*, etc.

la fuite vécue, il conviendra de remonter le fil qui conduit à la faute qui l'a provoquée. Dans une *guilt culture* (Ruth Benedict), la fuite tend à prendre une valeur d'attestation, de marque, de stigmatisme de la faute commise. C'est la raison même pour laquelle les inquisiteurs et les exorcistes s'intéressent tant aux déjections et aux rejets des supposées sorcières.

Et Marilyn, dans tout ça ?

Eh bien, Marilyn, c'est le corps pur dans et par lequel s'opère la *transfiguration en art* de cette faiblesse toute humaine, de cette marque de la Chute, de cette trace de la Faute – la fuite. Dans et par le corps exposé, surexposé sous les sunlights, de Marilyn s'opère aux yeux du public mondial la transfiguration de la condition *fuiteuse* (ni fuyante ni fugitive, ce qui, je le répète, pourrait être une ligne de fuite ou de salut deleuzo-guattarienne) de l'humain – ce que Benjamin appellerait une image dialectique, celle d'un sauvetage, d'un retournement se produisant dans l'éclat d'une image, telle que celle-ci vient perforer le présent – et nous sauver, donc. Marilyn, c'est le corps-image qui, plus il se fait fleuve, plus il coule et s'écoule de toutes parts et plus il devient, dans la religion populaire laquelle, comme jamais est religion des images, pas même icône ou idole, non, juste *image sainte*, le petit chromo de la bergère transfigurée en sainte et que chacun-e conserve entre les pages de son bréviaire, le marque-page d'une vie quotidienne sans beauté et qui pourtant, chaque fois que l'on reprend son livre de prières et en tourne les pages, fait revenir le sublime d'une transfiguration dans le plus ordinaire de la vie.

Marilyn, c'est l'anti-représentation, elle ne représente aucune divinité, aucune Idée, pas même le fantasme de l'autre (le Mâle), ceci dans la mesure même où elle est pure intensité, pure expressivité, pure image donc – fleuve-femme, femme-fleuve. Pour être représentation de quoi que ce soit, il faudrait qu'elle s'apparente ou ressemble à quelque chose – or, précisément, son trait le plus décisif et le plus intime est de ne ressembler à rien ni personne, d'être cette pure et simple tautologie qui se répète en boucle – « Marilyn, c'est Marilyn », c'est-à-dire expressivité *an sich und für sich* dans sa condition fluente et fuiteuse.

Tel est le secret ultime de Marilyn : ce n'est pas sous le régime du superlatif que nous l'appréhendons (« La plus belle fille du monde »), mais sous celui de l'absolu (l'Unique) et donc du sublime. C'est cela même qui l'établit, sans la figer, dans son éternité : elle est à la fois le navire et le fleuve qui s'écoule(nt) sans fin et nous ramène(nt) à la vie.

Post-scriptum : seule une solide philosophie de l'instant peut donner accès à ce secret d'une œuvre, d'un personnage qui tout entier se dévoile dans une image s'affichant une seconde à peine sur l'écran. C'est

exactement en 1' 28" 48''' que, dans *Bus Stop* de Joshua Logan (1956), un léger filet de bave s'échappe de la bouche de Marilyn affalée sur le comptoir d'une station de bus bloquée par la neige. Bien davantage que le baiser scellant *in extremis* le pacte d'amour des deux jeunes gens que, pourtant, tout sépare et oppose, c'est cette image-éclair, presque subliminaire, qui, dans l'éclat de l'instant et le renversement de l'affect devient sensible la volte-face par laquelle Marilyn rend les armes à son soupirant, dans un état de pure exaltation et de bonheur souverain.

Dans *Salaam Cinema* (1995), Mohsen Makhmalbaf soutient (ironiquement peut-être) qu'un-e acteur-trice incapable de pleurer sur commande en dix secondes n'a pas sa place sur un plateau de tournage. Je ne sais pas si Marilyn faisait partie de ces actrices qui pleurent au commandement, ou bien s'il lui fallait force oignons et glycérine, mais une chose est sûre : associer la révélation amoureuse à un filet de bave s'écoulant de la commissure de ses lèvres divines, ceci au mépris de toutes les conventions esthétiques – cela, il n'y a qu'elle qui l'ait osé. Pur instant messianique, pourrait-on se risquer à dire, dans lequel l'image même de la faiblesse humaine, de ce qui entraîne l'humain vers l'organique, vers la bête, se renverse en miracle (le happy-end comme *version hollywoodienne* du miracle), hésitant jusqu'au bout entre le sublime et le kitsch.