

La femme qui voulait devenir une image

Dans la caverne aux mille et un reflets qu'est devenu notre monde, il est rare qu'une journée s'écoule sans que le regard ne croise sur une affiche, dans les journaux, à la télévision ou sur Internet, le visage ou la silhouette de Marilyn Monroe. Avec quelques autres figures venues du XX^e siècle, elle occupe une place prépondérante dans le stock imagier mental désormais planétaire. Si Marilyn Monroe s'est avant tout voulue actrice, reconnue pour sa capacité à jouer des personnages et à imiter les passions, c'est par son impact imagier qu'elle continue, cinquante ans après sa mort, à marquer de son empreinte l'imaginaire collectif globalisé. Apparue après la seconde guerre mondiale, juste au moment où cet imaginaire collectif s'étend à l'humanité tout entière sous l'empire hollywoodien de la *pax americana*, au-delà de sa personnalité hors du commun, elle doit aussi au fait d'être venue lors de cette phase inaugurale de la mondialisation de demeurer omniprésente.



1

2

S'il existe une image d'elle-même que Marilyn Monroe n'aura jamais vue et dont elle n'aura pu rayer l'épreuve d'une croix au feutre rouge, c'est celle de sa mort. Le soir du dimanche 5 août 1962, le photographe Leigh Wiener soudoie le gardien de la morgue du comté de Los Angeles, se fait ouvrir le casier numéro trente-trois et prend plusieurs clichés [figure 1]. Du masque mortuaire

en noir et blanc la vie s'est retirée, révélant un visage inédit, effrayant de vérité. Comme cela a souvent été souligné, la dimension d'« empreinte » de la photographie argentique, sa dialectique négatif-positif, entretiennent plus d'une analogie avec l'art de la sculpture par moulage. D'où son association avec les effigies funéraires de plâtre ou de cire. Or, l'instant de la mort constitue, si l'on en croit Martin Heidegger, l'unique moment d'adéquation de soi à soi¹. Il n'est pas impossible que les réflexions du philosophe allemand sur « l'être-pour-la-mort » aient été accompagnées de son regard sur la collection de photographies de masques mortuaires publié l'année précédente la parution d'*Être et temps*, en 1926, sous le titre *Le Visage éternel*². Sur ces planches alignant les visages de célébrités, Gustav Malher ou G. E. Lessing, l'image photographique redoublait l'effet d'empreinte du moulage. Cette coïncidence identitaire du sujet à soi-même s'inscrit même visiblement sur le visage cadavérique. C'est Maurice Blanchot qui signale cette fois l'expérience commune suivant laquelle « le défunt regretté commence à *ressembler à lui-même*.³ » Lorsqu'il se tait, le visage mort se fige en une image exacte de la « persona », masque à travers lequel ne sonne cependant plus aucun son. De fait, le portrait funéraire de Marilyn Monroe flottant sur l'Internet s'offre dans sa plus parfaite *ressemblance*. Le visage bouffi et délabré, aux cheveux ternes et raides, n'a certes rien à voir avec l'éclatant portrait de la star qui vient à l'esprit au seul prononcé des cinq syllabes « Marilyn Monroe ». La ressemblance se fonde sur un rapport de réponse formelle entre deux termes. Elle se vérifie dans le double. Il se trouve que ce portrait funéraire médico-illégal, arraché clandestinement à la morgue un dimanche soir tragique, *ressemble* trait pour trait à ceux de la série que fit, plus de quinze ans plus tôt, alors que l'actrice débutait à peine sa carrière, en 1946, le photographe André de Dienes. À la fin de l'été, ayant tout juste adopté son pseudonyme aux initiales au double M, s'étant teint les cheveux en blond pour la première fois, entamant sa métamorphose, la jeune femme se rend sur une plage de Malibu avec son ami-confident-photographe. Là, il lui montre la trouvaille qu'il vient d'acheter quinze dollars à un bouquiniste : un album confectionné à partir des années 1830 par une dame écossaise, comportant ses poèmes et ses pensées ainsi que d'autres de Blaise Pascal, Boccace, Alfred Tennyson ou Edgar Allan Poe, agrémentés de paysages romantiques gravés. Tous deux se mettent à lire et Marilyn Monroe se montre émue aux larmes à la lecture d'un poème intitulé « Lines on the Death of Mary », faisant alors la remarque qu'il manque le suffixe « lyn » à « Mary ». Après quoi elle lui propose de mimer sa propre mort en s'allongeant, enserrant son visage offert à la lumière du couchant dans une couverture noire, et déclarant : « The end of everything.⁴ » Dans cette série, notamment lorsqu'elle

1 *Être et temps* [1927], Éditions Gallimard, Paris, 1986, p. 305 : « Avec la mort le Dasein a rendez-vous avec lui-même dans son pouvoir être le plus propre. »

2 Ernst Benkard, *Das ewige Antlitz, Eine Sammlung von Toten-masken*, Berlin, Frankfurter Verlag Anstalt, 1926.

3 « Les deux versions de l'imaginaire », *L'Espace littéraire* [1955], Éditions Gallimard, Paris, coll. Folio essais, 1988, p. 346.

4 Voir le témoignage de André de Dienes, *Marilyn mon amour*, Éditions Philipacchi, Paris, 1986, p. 83.

ferme les yeux en se concentrant sur son effigie morte [figure 2], Marilyn Monroe se révèle méconnaissable, absolument différente de la resplendissante créature artificielle qu'elle révéla par la suite. Sur ces photos, à vingt ans, Marilyn Monroe interprétait si bien sa mort qu'elle captait par avance la ressemblance exacte de son masque post-mortem.



3

À l'opposé de ces deux sombres portraits, l'un sordide, l'autre gavement beau, la jeune actrice communique aux images d'elle la plus grande énergie vitale. C'est en nymphe qu'elle apparaît, à l'été 1949, lors d'une séance de poses avec le même André de Dienes, à Tobay Beach, une plage de Long Island proche de New York. Ramassée sur elle-même contre une vague qui s'avance, courant, balayée par l'écume de mer, s'élançant en hauteur, accueillant le vent, riant aux éclats, ravie, aguichant l'œil de l'appareil photo, la jeune femme rayonne de joie et de plaisir de vivre [figure 3]. Lisant les souvenirs du photographe, on apprend que son jeune modèle avec qui il parlait sans arrêt, la stimulant de la voix et du geste dans ses rêves de gloire, souffla qu'elle aimerait se « réincarner en papillon ». Sous les auspices de la psychanalyse et de l'histoire de l'art, par la vertu des sens déployés à partir du terme *imago*, les « papillons » et les images ont partie liée, précisément dans la métamorphose de la « nymphe ». *Imago* renvoie en effet au faisceau de sens recouvert par le mot « image ». En zoologie, dans le cycle larve-nymphe-imago, il désigne l'état primitif des insectes à métamorphoses, l'éclosion du papillon hors de la chrysalide. Sigmund Freud et Otto Rank le choisirent en 1912 pour titre de leur revue. Dans la théorie psychanalytique primitive, notamment chez Carl Gustav Jung, *imago* désignait les représentations inconscientes qu'il théoriserait par la suite en « archétypes ». Quant à la figure de la nymphe elle-même, un temps

arrêtée dans sa marche par le roman *Gradiva* de Wilhelm Jensen, paru en 1903, elle fascina les psychanalystes et les surréalistes à leur suite. La nymphe surgit, immobile devant nous et pourtant en mouvement, transformant le geste naturel de marcher, de passer et d'apparaître en « formule plastique »⁵. Elle est la créature chargée d'aura, femme autant que déesse, doublement mue par une « cause extérieure », l'air, la mer, le vent de la plage, et une « cause intérieure », le désir, l'appétit de vivre, *Éros*. Le scénariste Charles Brackett formula comment l'extériorité plastique à la sexualité affichée de Marilyn Monroe fusionnait précisément *dans l'image* avec son intériorité d'enfant perdue et affamée d'amour⁶. Aérienne mais incarnée, insaisissable comme cette « idole » qu'elle s'apprêtait à devenir, exactement dérivée de cet *eidôlon*, double flottant – image donc – d'un corps pourtant bien réel. Écoutons l'expérience de quelqu'un qui a approché de très près cette nymphe, le photographe Bert Stern, auteur de la « dernière séance » de juin 1962 :

« Elle papillonne. C'est un feu follet, aussi insaisissable que la pensée, aussi vif que la lumière qui caresse son corps. Marilyn ne se laisse pas figer. Inutile d'espérer en tirer une image. Marilyn est un fantasme. Si elle s'immobilise un seul instant, sa beauté s'envole. Photographier Marilyn c'est comme photographier la lumière même. ⁷»

Voici bien cette *ninfa*, obsédante et toujours fuyante, que l'historien de l'art fondateur de l'iconologie, la « science des images », Aby Warburg, renonça à saisir dans son filet de capture académique. Dans la folie qui le happa, il voyait les papillons danser devant lui, leur parlant même, écrivant joliment : « Le plus beau papillon que j'ai jamais épinglé brise le verre brusquement et vient danser dans l'azur.⁸ » Il confessait la voir partout, ne jamais savoir qui elle était, ne jamais comprendre exactement d'où elle venait, et en perdre la raison⁹. Suivant l'exploration de l'historien de l'art et philosophe Georges Didi-Huberman, le « redécouvreur » d'Aby Warburg, la nymphe conjugue l'actuel et l'archaïque. Elle voyage à travers le temps et a la capacité de rassembler plusieurs temporalités. Mais à rebours de l'inconscient freudien tourné vers le passé, il existe peut-être un « inconscient vers l'avant » : telle est la revendication du philosophe Ernst Bloch dans son investigation maîtresse de la caractéristique humaine majeure à avancer au devant de soi-même¹⁰.

5 Je suis ici l'évocation de la nymphe selon Aby Warburg interprétée par Georges Didi-Huberman, *L'image survivante, histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les Éditions de Minuit, 2002, p. 255-270 et p. 340-354 ; Aby Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, Akademie Verlag, Berlin, 2003, pl. 46, 47 et 48 ; dans sa préface à Marilyn Monroe, *Fragments*, Éditions du Seuil, Paris, 2010, Antonio Tabucchi fait référence à la conception de la nymphe selon Aby Warburg à propos de ce souvenir de André de Dienes.

6 Maurice Zolotow, *Marilyn Monroe*, [préface de 1990], Éditions Gallimard, coll. Folio essais, 1992, p. 14.

7 Bert Stern, *La Dernière Séance*, Éditions Gallimard – Fondation Dina Vierny-musée Maillol, Paris, 2006, p. 50.

8 Aby Warburg, *Ninfa fiorentina* (« Nymphé florentine »), Londres, Warburg Institute Archive (cité par Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 340)

9 Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 343.

10 Ernst Bloch, « La découverte du non-encore-conscient ou de l'aube vers l'avant », *Le Principe espérance* [1959],

Ce « non-encore-conscient » éclairerait nos facultés d'anticipation, notamment sous la forme des images-souhais telles qu'elles s'expriment lors de nos rêves éveillés, allant parfois puiser des motifs aussi archaïques que la « nymphe » et le « papillon », entités archétypales que nos désirs tourneraient *aussi* vers le futur d'une « réalisation » en les gorgeant d'espoir. Ainsi, à l'occasion d'une séance de photos sur une plage de la côte Est des États-Unis, stimulée par les encouragements de son déjà vieil ami-amant-photographe André de Dienes, provoquant son excitation, voire une manière de transe dans le vent et le soleil, Marilyn Monroe lâche son aura de nymphe qui persiste jusqu'à nous et exprime très clairement à travers le vœu de se « réincarner en papillon » l'exact désir de devenir-image par où elle s'ouvrait à son avenir.



4

5

Mais la belle apparence juvénile se contorsionne et la nymphe se transforme, sous le paradigme du mouvement et de la danse, en ménade [figures 4 et 5]. L'image solaire se charge d'un trouble et laisse surgir l'autre versant de la psyché, celui où *Éros* se lie à *Thanatos*. Le frisson du danger s'invite à la fête des sens. Le 14 septembre 1954, par une chaude nuit, le réalisateur Billy Wilder tourne en extérieur, sur Lexington Avenue à New York, la séquence de la grille du métro pour la comédie *Sept Ans de réflexion*. Le metteur en scène a pris la précaution de tourner de nuit pour éviter la foule des curieux. Mais, à deux heures du matin, plusieurs milliers de personnes surexcitées encerclent l'équipe du tournage dans une ambiance frénétique. Au fil des prises, chaque fois que les pans de la robe plissée se soulèvent sous le souffle du ventilateur placé en dessous de la grille, les hurlements et les sifflets d'enthousiasme s'élèvent de l'assistance qui resserre son étreinte.

Un incendie se déclare au bout de la rue. Cette nuit-là, Dionysos l'errant s'est invité à Manhattan. Sa suivante, la jeune actrice hors d'elle-même, bouche ouverte, légèrement extatique, se livre au jeu d'une chorégraphie minimale mais hautement sexualisée, mue par la « cause extérieure » d'un sirocco artificiel et la « cause intérieure » du désir d'électriser la foule masculine. Son corps nu sous le tissu de la robe blanche bougeait au gré du souffle d'air, faisant passer dans la nuit moite de la mégapole cette ivresse joyeuse et fusionnelle d'où n'est jamais absent le risque du basculement dans la violence la plus déchaînée. L'insaisissable nymphe avait surgi sur le trottoir tiède le temps d'une danse fébrile au milieu de la foule et se figea dans une image toujours présente.

La tentation de la nudité, interdit social qui trouve dans l'image un exutoire fantasmatique, court d'un bout à l'autre de la courte vie de Marilyn Monroe. Comme elle l'a exprimé elle-même, ce fantasme de nudité l'a poursuivie depuis l'enfance. Ainsi, elle s'imaginait nue à l'église « pour que Dieu et tout le monde puisse voir.¹¹ » Oscillant entre la nostalgie édenique et l'humilité absolue à « vivre nue comme le Christ nu », l'image de la nudité dans le lieu de culte revient obsessionnellement dans sa légende biographique. Ballottée d'une famille d'accueil à l'autre, elle a traversé plusieurs milieux auxquels elle a dû s'adapter, de la religiosité la plus superstitieuse au culte fanatique du cinéma.



6



7 et 8

¹¹ Maurice Zolotow, *op. cit.*, p. 38.

Elle se retrouve ainsi chez des paysans dévots qui lui apprennent à ne pas « invoquer le nom de Dieu en vain », puis chez d'autres gens qui lui font participer à leurs études bibliques plusieurs fois par semaine. Lana Lower, « tante Ana » chez qui elle vécut à sa sortie de l'orphelinat, en 1937, était une adepte de la Science chrétienne de Mary Backer Eddy. La femme déjà âgée l'aima et elle l'aima en retour car « Dieu est tout et est amour ». Ces phases de religiosité intense alternent avec des phases vouées au culte des images en mouvement. À l'âge de onze ans, elle est accueillie dans une famille qui se débarrasse d'elle le samedi en la laissant au cinéma où elle voit défiler sur l'écran des fantômes en noir et blanc nommés Jean Harlow, Bette Davis, Joan Crawford ou Ginger Rogers. L'amie de sa mère, Grace McKee, « tante Grace », qui travaillait à la Columbia Pictures et prit soin d'elle, l'éleva dans la dévotion des acteurs et des actrices. Elle la convainquit qu'elle-même avait le destin d'une star de cinéma. Prise dans cette bipolarité de la religion à laquelle s'associe le désir de nudité et l'attraction de la vie en images capable de le réaliser, Marilyn Monroe passe le pas de la photo de nu au début et à la fin de sa carrière. Les deux moments sont ceux d'une rupture avec l'« usine à rêves », la compagnie Twentieth Century Fox qui l'emploie. Temps 1. Alors que la Twentieth Century Fox vient de refuser de renouveler son contrat car son producteur, Darryl Francis Zanuck, ne croit pas en elle, la jeune actrice se retrouve sans ressources et ne parvient plus à payer les traites de sa voiture. Le 25 mai 1949, elle cède à la proposition du photographe Tom Kelley de poser pour illustrer un calendrier. Ce dernier fut publié sous le titre « Rêves dorés » : sur un fond de velours rouge, le corps de la starlette s'étend en une longue virgule de chair pâle ourlée de rondeurs [figure 6]. Temps 2. Alors que la fin tragique d'août 1962 approche, de nouveau au plus mal avec la Twentieth Century Fox, Marilyn Monroe se donne deux occasions de poser nue. Le 23 mai, sur le tournage de *Something Got to Give*, son dernier film resté inachevé, elle convoque le photographe Lawrence Schiller pour la fameuse séance de la piscine. Le geste est à la fois ludique, libre et provocateur en même temps que stratégique dans le conflit qui l'oppose à son employeur [figure 7]. Le 8 juin, elle est renvoyée par la compagnie pour non respect de son contrat. Elle accepte alors la proposition d'une séance de poses pour *Vogue* avec le photographe Bert Stern, à l'hôtel Bel Air de Los Angeles. La série est connue sous le nom de « The Last Sitting » car ce sera la dernière séance de studio [figure 8]. Le récit qu'en a fait le photographe – et les images elles-mêmes – font de ce moment une sorte de cérémonie pop autour de la nudité de la star¹². Si Bert Stern raconte avoir voulu Marilyn Monroe nue, c'est bien elle qui a accepté la proposition et contrôlé à sa manière le débordement des sens dans l'image, comme l'exprime Norman Mailer :

12 Bert Stern, *op. cit.*

« Si un de mes Moi était assis là, à regarder l'objectif, l'autre se mettait vraiment dans la tête du photographe. J'avais toujours l'impression que c'était mon œil qui disait à son doigt de déclencher l'obturateur. Je savais mieux que lui ce qu'il était en train de photographier.¹³ »

Dans les images de cette « dernière séance » en chambre close, se conjuguent de nouveau la joie du jeu avec l'interdit et une sorte de trouble désemparé, comme s'il était « impossible d'ignorer l'inquiétude mortelle que porte en soi toute nudité de la chair.¹⁴ »

Revenons aux deux séries de photos faites par André de Dienes – en 1946 en bordure du Pacifique et en 1949 en bordure de l'Atlantique – sur lesquelles se perçoivent autour de la jeune Marilyn Monroe la puissance houleuse de l'océan sous le ciel limpide. L'intéressée a relaté dans un souvenir



9



10

daté de 1939 comment l'océan exerçait sur elle un véritable pouvoir hypnotique : « L'océan me faisait toujours un curieux effet, comme s'il m'hypnotisait. C'était comme dans un rêve : de l'or, des couleurslavande, le bleu et le blanc de l'écume.¹⁵ » Se promenant adolescente sur la plage d'Ocean Park, à Santa Monica, elle se rappelle comment elle se dédoublait :

13 Norman Mailer, *Marilyn : A Biography* [1973], traduit sous le titre *Mémoires imaginaires de Marilyn*, Éditions Robert Laffont, Paris, 1982, p. 20.

14 Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus*, Éditions Gallimard, Paris, 1999, p. 63.

15 Marilyn Monroe, *My Story* [1974], *Confession inachevée*, Éditions Robert Laffont, Paris, 2011, p. 48 (traduction suivant Zolotov).

« J'avais un sentiment étrange, l'impression d'être deux personnes à la fois. L'une était Norma Jeane, l'orpheline fille de personne. L'autre était quelqu'un dont j'ignorais le nom. Mais je savais où était sa place. Elle appartenait à l'océan, au ciel, au monde entier.¹⁶ »

Surgie de l'océan, dans les photos de Tobay Beach Marilyn Monroe se révèle aussi en Vénus [figure 9]. Le tableau de Sandro Boticelli conservé au musée des Offices à Florence – et plus lointainement le tableau perdu du peintre grec Apelle – hante toute figure de femme nue sur fond marin [figure 10]. Comme l'a relevé Aby Warburg, les personnages de Boticelli paraissent « [...] sortir d'un rêve pour s'éveiller à la conscience du monde extérieur ; et bien qu'ils se tournent activement vers lui, les images du rêve hantent encore leur esprit.¹⁷ » La capacité à prolonger le rêve dans le réel constitue bien un caractère figuratif que les images de Marilyn Monroe partagent avec les personnages peints de Boticelli. Ernst Bloch invoque justement la déesse de l'amour pour montrer la fécondité du rêve éveillé. Voguer – comme Vénus sur les flots – face à l'indéterminé du possible où s'engouffre le désir, telle est la vertu du rêve éveillé pour contrecarrer le fatum du « devenu » : « [...] et n'est-il pas arrivé, note-t-il incidemment, qu'une Vénus naisse de l'écume agitée



11

d'un rêve éveillé ?¹⁸ ». Il semble qu'à sa manière, Marilyn Monroe ait été une championne du rêve éveillé. Comme le philosophe de l'espérance, elle a cru à la force de ce rêve :

16 Marilyn Monroe, *op. cit.*, p. 49.

17 Aby Warburg, « La naissance de Vénus » [1893], *Essais florentins*, Éditions Klincksieck, Paris, 1990, p. 90.

18 Ernst Bloch, *op. cit.*, p. 237.

« On a pas besoin de savoir grand-chose pour rêver. Quand je regardais Hollywood la nuit, je me disais : “Il doit y avoir des milliers de filles seules comme moi qui rêvent de devenir actrices. Mais je ne vais pas me soucier d’elles. Je rêve plus fort qu’elles !”¹⁹»

Les témoignages sont récurrents selon lesquels l’actrice jouait dans une apparence de demi-conscience ou de rêve éveillé. Ce sont peut-être les photos de Milton H. Greene, telles celles de la série dite « Ballerine sitting » [figure 11], qui reflètent le mieux ce regard « eyes wide shut », grand ouvert sur l’intérieur en même temps que sur les choses et les gens, parent de celui que Fédor Dostoïvski donne à Anastasia dans *L’Idiot* : « Ces yeux ne regardaient pas : ils posaient une énigme. » Dans ce regard présent-absent passe une autre caractéristique que l’historien de l’art Kenneth Clark prêtait à la déesse de l’amour : « La force de Vénus réside dans le fait, écrivait-il, que son visage ne suggère aucune pensée qui aille au-delà du présent.²⁰ » Dans le regard présent-absent de Marilyn Monroe pris dans l’image se télescopent la profondeur la plus archaïque avec l’ouverture à un avenir affamé d’amour dans un présent qui s’épanche sans fin dans le maintenant. Or, le limpide accostage de Vénus sur la plage dans le bleu du ciel et l’or de la plage, au sortir du rêve, a toute la sérénité du calme après la tempête. Il se découpe en effet sur un arrière-fond d’horreur cosmologique : cette déesse-là vient de naître de l’écume de mer mêlée au sperme répandu par le sexe tranché d’Ouranos-ciel, précipité dans l’océan après que Cronos l’a sectionné afin de séparer son père abusif de sa mère Gaïa-la-terre. Vénus – Aphrodite, du grec *aphros*, l’écume – naît de la castration de son père, le ciel. L’apparence triomphante, hollywoodienne et publicitaire de Marilyn Monroe, la dissémination de son image glamour de blonde érotique à la bouche ouverte sur des dents éclatantes cernées de rouge, ne pouvait advenir sans le fantasme de *voir aussi l’intérieur* de la poupée blonde. Le glissé du regard sur l’enveloppe de la peau, la rondeur des épaules, le délié des bras, le renflement des seins, le galbe des hanches et le fuselé des jambes appelle l’« ouverture de Vénus ». L’actrice a signifié elle-même cette dialectique entre l’*extérieur* et l’*intérieur*. Les biographes signalent comment elle s’intéressait de près à l’anatomie afin de travailler son instrument – son corps – dans sa structure d’os et de muscles. Préoccupation d’actrice aussi bien que de peintre ou de sculpteur. Tous trois occupés à faire advenir des figures dans l’espace. Mais sous le voile de la peau se cache ce que le nu annonce : « la hantise de l’écorché.²¹ » Marilyn Monroe l’explicite aussi à son endroit dans un récit de rêve daté de 1955 et consigné dans l’un des carnets qu’elle remplissait de notes. Elle raconte comment elle eut la vision de Lee Strasberg, son professeur d’art dramatique et directeur artistique de l’Actors Studio, ainsi que de Margaret Hohenberg, sa psychanalyste new-yorkaise, en train d’ouvrir son corps et n’y découvrant que de la

19 Marilyn Monroe, *op. cit.*, p. 72.

20 Kenneth Clark, *Le Nu* [1956], Éditions Hachette Littératures, Paris, 1998, vol I, p. 162.

21 Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 39 : « La hantise de l’écorché demeure attenante à toute vision du nu ».

sciure²². Marilyn Monroe : une poupée qui se vide. Si l'image est témoignage, la gamine californienne abandonnée et transformée à force de rêve en star mondiale, se révèle aussi, justement dans son devenir-image, une martyr. En tant que figure du désir, elle s'offre comme une promesse toujours reconduite, équivoque par excellence, fragile, tendre, vulnérable même. Pour suivre Emmanuel Lévinas dans son très fort passage sur l'*Éros* de *Totalité et infini*²³, elle se « manifeste sur la limite de l'être et du ne pas être, comme une douce chaleur où l'être se dissipe en rayonnement comme l'"incarnat léger" des nymphes [...] » mais en même temps elle se révèle lourde dans sa nudité exhibitionniste « d'une épaisseur "non signifiante" et crue, d'une ultramatérialité exorbitante » qui cache un secret appelant à être percé et profané : « La façon dont la nudité érotique se produit – se présente et est – dessine les phénomènes originels de l'impudeur et de la profanation. » Pour tout dire de la violence sous-jacente à la nudité érotique, dans le jeu du visage et de l'image pouvant se retourner sur le masque mortuaire, Lévinas affirme : « Le principe du "Tu ne commettras pas de meurtre", la signifiante du visage, semble à l'opposé du mystère que profane l'*Éros* [...]. » Il fallait donc que la nymphe-ménade-Vénus soit profanée dans son secret et mise à mort. Mais entre temps la femme de chair s'était tout entière dissoute dans son image.

Arnauld Le Brusq

[Terre Gaste](#)

22 Marilyn Monroe, *Fragments*, Éditions du Seuil, Paris, 2010, p. 99.

23 Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini*, [1961], Éditions Le Livre de Poche, Paris, 1990, p. 286 à 299.