



Antony Penrose  
Les Vies de  
Lee Miller

arléa

Seuil

*Les Vies de Lee Miller*

Traduit de l'anglais par Christophe Claro  
Présenté par Sylvain Roumette

Top model dans les années 20 et 30, élève et compagne de Man Ray, amie d'Eluard et de Picasso, grandeoureuse, égérie des surréalistes, Lee Miller fut également photographe dès l'âge de vingt ans, puis reporter. En 1944-45, devenue correspondante de guerre pour le magazine *Vogue*, elle fut la seule femme à suivre l'avance des armées alliées, des plages de Normandie aux camps de la mort et au « nid d'aigle » d'Adolf Hitler en Bavière. De cette héroïne stendhalienne, aussi étonnamment belle qu'intrépide, de cette troublante voyageuse, le photographe David Scherman disait qu'elle « incarna au plus près la nouvelle femme du milieu du xx<sup>e</sup> siècle ».

Traduite pour la première fois en français, on lira ici la biographie écrite par Antony Penrose, le propre fils de Lee Miller. Accompagné d'une centaine de photographies choisies et présentées par Sylvain Roumette, ce livre raconte les vies de celle qui fut, à coup sûr, l'une des femmes les plus extraordinaires de ce temps.



9 782869 592032

169 F ttc

## Présentation

Lamiel est revenue. Elle n'est pas morte dans l'incendie que Stendhal lui réservait, après avoir fini par faire d'elle l'épouse d'un duc. Non, elle a fini ses jours dans la belle campagne anglaise, mariée à un artiste anobli par la reine, ce qui n'est pas mal non plus. Son nom moderne est lady Penrose, née Miller Elizabeth, prénom abrégé dès l'enfance en un Lee délibérément masculin (n'oublions pas que Lamiel s'est d'abord écrit L'Amiel, et qu'il ne manque pas dans les notes de Stendhal de phrases telles que le dégoût profond pour la pusillanimité fait le caractère d'Amiel, où le genre grammatical du nom propre apparaît pour le moins indéterminé).

Rappelez-vous : Lamiel est cette jeune femme rebelle à l'ennui qui, plus intéressée par les grandes actions que par les grands sentiments (enfant, une histoire de guerre la faisait rêver pendant trois jours tandis qu'elle ne donnait qu'une attention très passagère à un conte d'amour), mènera ses conquêtes amoureuses à la hussarde, sur fond de précoce désillusion (Comment, ce fameux amour, ce n'est que ça ? dit-elle en éclatant de rire). Plus tard, lorsqu'elle sera avancée dans la carrière du libertinage, elle parlera du plaisir en bons termes, avec considération, avec respect même (qu'eussent été les compagnons, sans le plaisir !) mais quoiqu'elle s'en cachât on voyait que ce dieu était détrôné pour elle, note Stendhal, qui a là-dessus à peu près les mêmes sentiments que son héroïne : le plaisir physique est vulgaire et n'a qu'un rang subordonné aux yeux des âmes tendres et passionnées. Pour une âme de cette espèce le goût du plaisir le cède à celui du bonheur, c'est-à-dire à ce mélange d'imagination et d'action qu'on appelle l'amour-passion mais qu'on pourrait aussi bien appeler l'amour des combats ou l'amour du jeu. Si bien que pour une femme la facilité à se donner, si frappante en 1830 et qui ne le sera guère moins un siècle plus tard, est en réalité le contraire d'une facilité. Une femme libre n'est pas une femme facile et, même si elle semble n'attacher que peu d'importance à ce qui est un grand objet pour toutes les autres femmes, comme s'en étonne le bon abbé Clément à propos de Lamiel, cela ne doit pas masquer que c'est elle qui entend bien rester toujours maîtresse du jeu.

Que dit Lamiel au duc qu'elle a décidé de séduire ? Je vais m'enfuir avec vous et nous irons habiter ensemble le même appartement à Rouen, qui sait ? quinze jours au moins, jusqu'à ce que vous me sembliez ennuyeux. Que répond Lee Miller à Man Ray lorsque ayant quasiment forcé sa porte à son arrivée à Paris elle s'entend dire qu'il part en voyage ? Je sais, dit-elle, je pars avec vous. Et si elle n'évoque pas la

clause de l'ennui c'est qu'elle a déjà compris qu'avec Man Ray ce n'est pas le genre de danger qui la guette. Les quinze jours dureront en effet trois ans, le temps de l'initiation à la fois artistique et mondaine que la jeune Américaine était venue chercher de ce côté de l'Atlantique. Son voyage de Poughkeepsie à Montparnasse est le pendant exact de celui que Lamiel fait de son village normand au faubourg Saint-Germain, où ses grâces charmantes qui faisaient d'elle un être si nouveau pour Paris en 183... la mettaient à la première place dans tous les salons où elle débutait.

La première place : oui, c'est celle que Lee prend d'emblée, à cause de sa beauté, bien sûr, mais tout autant à cause de la désinvolture avec laquelle elle en use et qui est la marque de ce que Stendhal appelait le naturel. Ce genre de femmes est toujours au-delà, ou à côté, de la simple beauté – aussi bien leur arrive-t-il de s'en débarrasser. De même que Lamiel n'hésitait pas à s'enlaidir pour passer inaperçue il arrivera souvent à Lee de maltraiter sa propre beauté et d'érafler l'image lisse de ses débuts de top-model. Pendant la guerre, bien sûr, où sa silhouette en battle-dress se confondra avec celles des GI dont elle partagera la vie (plus d'une fois cela lui évitera d'être violée, parce que, dit un témoin, on la prenait pour un homme), mais aussi dans la vie de tous les jours, où l'on vit rarement femme moins esclave des soins de la beauté et de l'élégance. Il n'est pas jusqu'à l'alcool qui n'ait joué ce rôle à certains moments de sa vie, posant sa marque sur son visage comme la pommade verte de houx sur celui de Lamiel, laquelle comme on sait choisissait de s'enlaidir pour n'être pas importunée en voyage.

Rien de plus significatif que de tels comportements, qui portent atteinte, consciemment ou inconsciemment, à la pure beauté d'un visage ou d'un corps : tout se passe comme s'il fallait s'émanciper de ce que certaine beauté a d'excessif, et se débarrasser d'elle pour fuir le piège du tête-à-tête narcissique, fût-ce au prix de l'autodestruction dont l'ombre obscurcit tant de destins de femmes dites fatales. S'habiller en homme, porter un nom d'homme, se jeter dans la grande machine tragique de la guerre, ce sont quelques-uns des moyens pour échapper à l'enchaînement par lequel la grande beauté prédestine à la soumission au désir des hommes et à rien d'autre.

Dans le cas de Lee il y en a un autre : ayant été dès le début un « objet à photographe », d'abord pour son père puis pour celui qui allait prendre le relais de la puissance paternelle, Man Ray, la liberté allait consister pour elle à franchir les quelques mètres séparant dans le studio les deux côtés de l'appareil photo et à passer derrière l'objectif pour devenir elle-même photographe. On sait ce qu'il en est advenu, et comment l'espace de cette liberté nouvelle s'agrandira des dimensions du studio à celles de l'Europe, en même temps que son travail évoluera de la photo « artistique », centrée sur soi, à la photo « documentaire », centrée sur le monde. A la fin de la guerre l'émancipation paraît complète : le travail qu'elle a fait pour Vogue de l'été 44 à l'été 45 est véritablement historique et salué comme tel. Le personnage fitzgeraldien des années 30 s'est enrôlé dans le monde d'Hemingway et a trouvé sa vérité sous le casque de la 83<sup>e</sup> division. La carrière d'une grande photographe mûrie par l'Histoire va pouvoir commencer. En réalité c'est là qu'elle va finir.

La langue française est ainsi faite que si l'on parle d'une photo de Lee Miller il est impossible de deviner s'il s'agit d'une photo représentant Lee Miller ou d'une photo prise par elle. Les grammaires abondent en exemples de ce type et on ne saura jamais si la peur de l'ennemi est celle qu'il ressent ou celle qu'il inspire. Cette curieuse imprécision a pour nous un mérite, c'est qu'elle exprime admirablement la confusion qui est installée au cœur même de l'œuvre de Lee et en brouille la perception. Par exemple, quelles que soient la qualité et la force des images qu'elle a signées, il faut bien convenir qu'on ne s'y intéresserait pas autant si elles ne portaient pas justement sa signature, si elles n'étaient pas la trace et comme le contre-champ du regard qui habite par ailleurs tant d'images magiques d'elle par Man Ray ou par Hoyningen-Huene. Je veux dire que le caractère d'œuvre-culte qui est déjà attaché à son nom ne s'autorise pas seulement de ce qui fonde d'ordinaire ce genre de dévotion, à savoir une œuvre rare, inachevée, étrange ou maudite, qui existe sans référence à un auteur. L'œuvre-culte idéale n'a pas d'auteur, elle est un pur météore surgi de l'inconnu. Ici il s'agit exactement du contraire : l'œuvre est tellement liée à la personne même de son auteur, et plus précisément à son image, qu'elle lui est consubstantielle, les deux étant faites de la même étoffe, c'est-à-dire en l'occurrence du même papier glacé. Cas sans doute unique où la biographie n'existe pas de façon autonome : imagine-t-on un peintre qui serait un être de peinture, un écrivain qui aurait d'emblée le statut imaginaire de ses personnages ? C'est le sort particulier de Lee (sa malchance ou sa chance, comme on voudra) que ses photos ne puissent être considérées en elles-mêmes et pour ce qu'elles valent. Chacune d'entre elles est débordée par les conditions de sa production et ce qu'on pourrait appeler leur indice existentiel : cela est vrai des plus anodines, qui en retirent simplement une sorte de prime anecdotique, mais cela l'est surtout de celles où l'écart est le plus grand entre ce que la photo nous découvre du réel et ce que nous savons, ou croyons savoir, du photographe. Pour prendre un exemple limite, il est impossible de regarder ses images de Buchenwald ou de Dachau sans qu'aussitôt se lève la question non seulement du regard féminin sur la violence et la mort (après l'écriture féminine, y aurait-il une photographie féminine ?), mais tout spécialement du regard de cette femme-là : quoi, c'est cette femme dont le nom est associé au luxe et à la volupté, dont l'image s'est monnayée en tant de nudités charmantes dans les années hédonistes de l'avant-guerre, c'est elle qui se trouve chargée de témoigner de l'horreur et de l'obscurité des charniers ? Il y a là pour ses photos comme une plus-value vaguement obscène, qui empêche en tout cas qu'on les regarde comme les autres images des autres témoins. On savait déjà qu'un mot n'en vaut pas un autre, qu'une phrase n'est pas la même selon celui qui la prononce et les conditions de son énonciation. Il faut bien admettre qu'il n'en va pas autrement pour la photographie, et que même si on a spontanément envie d'adhérer à la phrase brutale de Diane Arbus pour qui l'important dans une photo, c'est ce qui est devant l'objectif, elle ne rend pas compte de la totalité de l'expérience photographique et de ce qui en est perçu, même confusément, par le spectateur. En réalité une photo est faite tout autant de ce qui a précédé la rencontre entre « l'objectif »

et « ce qui est devant lui », c'est-à-dire qu'elle contient à sa façon l'ensemble de ce qui a conduit le photographe à être là – la photographie étant par excellence l'art de cet être-là. Une photo prise par Salgado dans un cimetière du Nordeste ou par Semeniako sur un chemin nocturne du Tibet renvoient non seulement aux scènes qu'elles représentent mais à l'itinéraire singulier qui y a conduit, et qui, d'une certaine façon, fait la différence. C'est d'ailleurs cette dimension existentielle de la photographie qui fait d'elle l'art impur, ou la science impossible, que l'on sait.

Si bien que lorsque Lee Miller abandonne ses appareils et la (nouvelle) carrière qui s'ouvrait devant elle après la guerre, il est difficile de savoir si c'est à la photographie qu'elle tourne le dos, ou à l'expérience dont celle-ci était inséparable. Est-ce simplement son talent qu'elle traite avec désinvolture – la même désinvolture, après tout, ou le même naturel, avec quoi elle n'a cessé de traiter sa beauté et, justement, sa carrière ? Ou n'y a-t-il pas dans cet adieu aux armes une mélancolie plus profonde, née du sentiment d'avoir été mêlée à de grandes actions et de devoir désormais se résigner à l'ordre prosaïque du monde ?

La mélancolie est d'ailleurs une vieille compagne de Lee, que l'exaltation des années de guerre n'avait fait que masquer : déjà sur les photos de jeunesse c'est elle qui voile son visage, dans des poses de studio qui disent à la fois la docilité et l'absence, le consentement à la violence du regard des autres et, oui, une sorte de résignation. Quelle qu'en soit la source secrète, il est frappant en tout cas de la voir réapparaître sur son visage, par exemple dans la photo fameuse où Lee prend un bain dans la propre baignoire d'Hitler : là où l'on attendrait une manifestation burlesque – gag ou grimace – à la hauteur de l'excès d'une situation sortie d'un film de Chaplin, on a l'expression rêveuse d'une femme saisie dans une sorte d'entre-deux que le décor symbolise presque caricaturalement, comme l'a bien vu Amy Lyford : d'un côté la nudité d'une statuette de Vénus, de l'autre le portrait en uniforme du maître de maison. Entre ces emblèmes de l'ordre féminin et de l'ordre masculin, Lee Miller apparaît dans une sorte de suspension provisoire d'identité, bien accordée à l'état dans lequel elle termine « sa » guerre. Elle n'est plus soldat (elle a dépouillé bottes et uniforme), elle n'est pas encore redevenue femme (sa nudité se résume à une épaule androgyne). D'une certaine façon elle ne sera plus ni l'un ni l'autre, et puisque c'est la photographie qui faisait le lien entre ces deux identités, le temps est venu de l'abandonner aussi. Lee Miller quitte la scène sur ses jolis pieds nus aux ongles peints en vert. Lady Penrose va faire son entrée.

Sylvain ROUMETTE