

Lee Miller. La déconstruction du féminin et de l'histoire par la photographie pendant la première partie du XX^e siècle.

Cyrielle Lévêque

La démarche photographique de Lee Miller est à l'image de la vie qu'elle a choisi de mener, à la fois libre et marquée par l'esprit du surréalisme. Cette dernière a vécu toute son existence avec un rapport constant à l'image. Son œuvre photographique et les choix artistiques opérés étaient inextricablement liés à sa vie personnelle.

Si l'enjeu de cette publication participe au processus de mise en lumière des « femmes (in)visibles », Lee Miller n'a cessé de produire des images comme une urgence pour témoigner des rouages de la société dans laquelle elle vivait. Le corpus étudié se déploie à partir des traces laissées par trois photographies en 1945, des textes écrits sur sa vie et son œuvre de 1999 à 2008. Ce corpus se dialectise à la création d'une exposition scénographiée en 2009. À partir du parcours éclectique et de l'exploration géographique et photographique du monde menés par Lee Miller, l'étude a pour objet principal de lever le voile sur cette femme à la fois muse, photographe et reporter, qui, à l'aube de ses trente ans, a choisi d'échapper au stéréotype de la beauté qui la contraignait. Le point de vue choisi est celui de son statut de femme « invisible » en tant que correspondante de guerre au début de la Seconde Guerre Mondiale, accréditée auprès de l'armée américaine, qui a contribué à redéfinir son statut de femme.

Notre analyse s'appuie précisément sur deux ouvrages majeurs : la biographie de Lee Miller (Burke, 2007) et le catalogue de l'exposition *L'art de Lee Miller* (Haworth-Booth, 2008). Dans les pas d'une esthétique de la photographie, nous nous emparerons de ce dernier concept développé par François Soulages (1999) pour déterminer la spécificité du rapport instauré entre photographie et réel par le prisme des diverses postures employées par la photographe. Cet angle permet de concevoir une reconstruction de l'expérience esthétique face au choix analytique de trois photographies : *Beaten guards begging for mercy* Buchenwald, 1945 ; *Le corps d'un garde SS dans un canal*, Dachau, Allemagne, 1945 et une photographie de David E. Scherman : *Lee Miller dans la baignoire d'Hitler*, Munich, Allemagne, avril 1945. Dans la brutalité du rapport instauré entre ses cadrages photographiques et le spectateur, notre texte s'articule autour de ces questions : à travers les interrogations d'une problématique contemporaine qui sont celles de la représentation, de

quelle manière se traduit dans les images convoquées, la part d'invisibilité professionnelle et sociale chez Lee Miller ? Comment construit-elle son art prenant pour point d'origine ses expériences personnelles pour tenter d'exister et de dépasser l'image de la muse et du modèle ? Au carrefour d'une revue de littérature croisée en arts plastiques, histoire et esthétique, trois approches nous poussent à souligner le périple de sa vie par le prisme de son statut de femme « invisible » et reporter.

Une figure féminine prisonnière de son image

Lee Miller - née Elizabeth Miller le 23 avril 1907 à Poughkeepsie dans un état de New-York - est dès son enfance considérée comme un modèle photographique. La beauté de cette dernière passionne son père Theodore Miller alors amateur de photographie, qui incite Lee Miller alors âgée de quelques années à poser pour lui, nue. Ils tissent tous les deux, par l'intermédiaire de l'appareil photographique, une relation particulière. Nous apprenons grâce à la biographe de Lee Miller qu'un second épisode, traumatisant va marquer son rapport à la féminité et au corps. Non loin de questionner cet épisode d'un point de vue psychologique, nous optons pour une analyse d'un point de vue photographique. Les violences intimes auxquelles l'enfant fait face par un ami de la famille se traduisent corporellement dans les photographies de famille et feront surface lors de ses prises de vue en temps de guerre. Les cadrages très serrés et frontaux pour lesquels elle optera en tant que reporter sont-ils une manière de confronter les figures à l'objectif et donc à leurs actes ? L'autrice explique le traumatisme vécu par l'analyse de deux images prises par Theodore Miller :

Sur l'une d'elles, très probablement prise avant son séjour à Brooklyn, Elizabeth se tient entre John et Erik, ses parents derrière eux, dans une attitude protectrice. Elle porte une robe d'été blanche, des chaussures et des bas assortis, un grand nœud dans les cheveux et elle sourit avec confiance. Le soutien de sa famille semble aller de soi. Dans une autre photo, prise moins d'un an plus tard, Elizabeth est seule, un bras appuyé contre le mur du théâtre. Elle porte une salopette informe, ses cheveux sont tirés en arrière, sans nœud, l'air à la fois déprimée et en colère. À huit ans à peine, elle semble tout à fait différente de l'année précédente. Beaucoup plus tard, John raconta que sa sœur ne s'était jamais totalement remise de ce choc : « Cela a complètement transformé sa vie et son comportement. » Il ajouta après une pause : « Elle est devenue sauvage. » (Burke, 2007 : 23)

À la suite de cet épisode, l'adolescence de Lee Miller coïncida avec la première moitié des années 1920. À l'âge de 17 ans, et à partir des clichés qui existent déjà d'elle, elle est contactée par la société du groupe Condé Nast et va très vite devenir la célèbre modèle pour le

magazine *Vogue* américain dont le photographe en chef est Edward Steichen - le Jeu de Paume lui consacre d'ailleurs une rétrospective en 2007, un an avant celle de Lee Miller. Elle devient mannequin professionnel à l'âge de 20 ans. Cette même année, l'intérêt obsessionnel de Theodore Miller pour sa fille se poursuit. Alors qu'elle vient de poser pour de la lingerie pour Stewart & Company, il demande à Lee Miller de poser pour lui dans les bois à la manière d'une nymphe. La complaisance de Lee Miller à l'égard des activités photographiques de son père nous amène à nous demander si le rapport à l'image de cette dernière n'était pas évocateur d'un désir de se cacher de l'appareil photographique ou de prendre de la distance face à cet appareil et plus encore, nous invite à nous interroger sur son statut de femme reporter et cette volonté accrue d'être une femme soldat.

Lee Miller a déjà une personnalité marquée à cette époque. L'enjeu de son entrée au sein du magazine était de poser pour Steichen afin qu'en échange il lui apprenne les bases de la photographie de studio et de la lumière artificielle. Très peu de temps après cet investissement, elle décide de partir en France pour apprendre le métier de photographe. Elle quitte donc le milieu familial et les États-Unis dès les années 1929 pour rejoindre Paris où elle s'impose parmi les surréalistes comme modèle et mannequin dans la photographie, le cinéma, la peinture et la sculpture. Parallèlement à ces activités, le désir d'émancipation de son image de modèle et son ennui face aux objectifs lui permet de rencontrer Man Ray et de devenir l'une des plus grandes photographes surréalistes de Paris. Charmé par la beauté de Lee Miller, Man Ray fait d'elle sa muse, son modèle, son assistante et son amante. C'est précisément cette période du Paris surréaliste qui va permettre à cette femme en apparence prisonnière de son image de se métamorphoser en femme libérée. Cette émancipation se traduit par une bataille incessante pour apprendre différents procédés photographiques. Elle est à la fois modèle et passe derrière l'objectif sur les conseils de Man Ray. C'est ensemble qu'ils vont, par un concours de circonstances, expérimenter le système de solarisation, un inversement des blancs et des noirs. En développant dans la chambre noire douze négatifs, Lee Miller oublie leur présence et allume la lumière. Les noirs et les blancs sont inversés, c'est à ce moment précis que le procédé de solarisation sera utilisé par les deux artistes. Lee Miller prendra dès lors confiance en elle et en ses capacités créatives et souhaitera s'émanciper pour expérimenter seule et créer ses propres images.

La lassitude de Lee Miller visible par les spectateurs au regard de certains clichés transparait de manière évidente au fil des séances photographiques : « J'avais l'air d'un ange, mais au fond de moi, j'étais un démon. » (Burke, 2008 : 87) Elle quitte Paris et Man Ray en 1932 et retourne vivre à New-York. Lee Miller, modèle et muse s'affranchit. L'éloignement

de son « maître » et le retour aux États-Unis s'apparentent à une découverte et à l'éclosion d'une image qu'elle désire réellement et non plus qu'elle subirait. Elle joue sur l'ambiguïté de son identité, laissant planer le doute sur une éventuelle androgynie et affirme son identité sexuelle entre féminité et masculinité :

Sa carrière datait du jour où elle avait changé de nom, confia-t-elle à Minnow, qui raconta des années plus tard : « Nous nous sommes tous mis à l'appeler Lee, mais ce n'était pas facile. Il nous fallait penser à elle comme à une nouvelle personne. » Quand elle commença à travailler comme photographe, ce nom s'avéra utile. Ses clients prospectifs ne savaient pas si elle était un homme ou une femme : un avantage, pensait-elle, aux débuts de la photo commerciale. (Burke, 2008 : 84)

Lee Miller s'associe avec son frère Erik Miller et fonde en 1932 le studio *Lee Miller*. Ils répondent à des commandes en lien avec des créateurs de mode ou des agences publicitaires. Miller atteint une renommée en voyant ses photographies exposées à la Julien Levy Gallery, début 1933, c'est un succès. La photographie avant-gardiste lui permet de questionner le corps cette fois comme elle le désire. Elle opère par déconstruction et démembrement des corps en convoquant différentes techniques photographiques, à la manière du film de Jean Cocteau *Le sang d'un poète* dans lequel elle a joué en 1931. Elle se mettait en scène en renvoyant une totale maîtrise de l'image. Si ces dernières créées peuvent paraître transgressives, elles s'inscrivaient toutefois dans une démarche réflexive à la lisière de son état d'esprit et « d'une pratique cubiste du médium » (Boutot, 2009 : 3). En maîtrisant l'outil photographique, c'est de son existence qu'elle décide.

Cette période des années 1930 est marquée par de nombreux voyages et notamment par sa rencontre avec un homme d'affaire égyptien, Aziz Eloui Bey, qu'elle épouse en 1934. Ils s'installent tous les deux au Caire où elle photographiera l'une de ses images les plus célèbres *Portrait de l'espace* capturée dans le désert occidental en 1937. Sa pratique devient plus réaliste et paysagère qu'auparavant : « elle verrait dans les *fellahs* [paysages égyptiens] des sujets photographiques alliant l'étrange au familier » (Burke, 2008 : 191). L'ennui et le changement brutal de paysage et de pratique photographique la poussent à reprendre contact avec l'avant-garde parisienne et à retourner à Paris en 1937 où elle rencontre le peintre anglais Roland Penrose. Ils entretiendront une relation amoureuse et une correspondance épistolaire. Il deviendra son second mari. Lee Miller quitte Aziz Eloui Bey en 1939 et s'installe avec Roland Penrose à Londres à l'aube de la Seconde Guerre Mondiale.

Une correspondante en guerre

La Seconde Guerre marque un tournant dans la vie et dans la démarche photographique de Lee Miller. Au début des années 1940, la part d'invisibilité professionnelle de Lee Miller se fera remarquer une fois de plus. Les personnes qui pratiquaient la photographie pendant la Seconde Guerre Mondiale étaient exemptées du service militaire car le métier était considéré comme « profession réservée ». Néanmoins, Lee Miller ne se cantonnera pas à un poste d'auxiliaire réservée aux femmes et n'hésitera pas à faire publier dans *Brogue* des articles et des photographies qui vont au-delà de la photographie de mode. La première photographie qu'elle saisit dans ce contexte en mars 1940 est une photographie de mode intitulée *Alliance militaire*, la mise en lumière d'une femme portant un tailleur. Les suivantes seront empreintes d'un esprit surréaliste en procédant à des montages de fragments d'images par exemple. Lee Miller se voit être victime des préjugés et des conventions sociales de l'époque. Les hommes se battent et les femmes prennent le relais dans les différentes industries de guerre. Le magazine choisit un axe précis à cette époque, celui des femmes et des tenues portées à l'usine. Certaines informations passeront par ce magazine féminin et les reportages peuvent cibler les risques au travail, les tickets de rationnement, la pauvreté et l'émergence d'une société nouvelle. *Brogue* publie en juin 1943, un reportage témoignant de la surveillance d'un espace par une équipe d'auxiliaires femmes intitulée « La Vie nocturne aujourd'hui ». La représentation ressemble par quelques aspects à ce que faisait *Vogue* à cette même époque :

L'article commence par une pleine page montrant le faisceau du projecteur sur lequel se découpent les silhouettes de deux femmes, et il se poursuit par une double page, barrée en diagonale par un rayon de lumière, réunissant huit images en vignette sur fond noir. (Haworth-Booth, 2008 : 159)

Cette sensation se fait certainement ressentir par rapport au fait que Lee Miller a travaillé sur cette même thématique avec David Edward Scherman, lui-même photographe de *Life*. À ce propos, ce dernier rejoindra l'agence *Brogue* après Lee Miller et s'installe chez le couple (Lee Miller et Roland Penrose) en 1942. Il deviendra l'amant de Lee Miller et son compagnon de route et de photographies jusqu'à la fin de la guerre. C'est aussi lui, qui encouragea Lee Miller à déposer sa candidature pour devenir correspondante de guerre auprès

de l'armée américaine. Elle le deviendra le 30 décembre 1942 pour *Vogue* Grande-Bretagne. Ce statut lui donne la possibilité de porter un uniforme, d'avoir accès aux magasins réservés au personnel militaire et diplomatique américain mais surtout de pouvoir se rendre légitimement sur le terrain des opérations menées et de pouvoir se faire acheminer les pellicules par les moyens de transport de l'armée. Cette accréditation est vécue par Lee Miller comme un véritable engagement tant professionnel, artistique que personnel.

Avant d'être accréditée comme correspondante de guerre, ses reportages sur les femmes de l'armée s'intéressaient plutôt à l'aspect domestique. Après son accréditation, elle traita la guerre comme une opportunité pour les femmes. Ses photos montrent son respect pour les auxiliaires et lui donnent une occasion de se mettre à leur place, dans son imagination. (Burke, 2008 : 277)

Elle suivra l'armée américaine sur le continent européen depuis le débarquement. En août 1944, elle se trouvera à Saint-Malo avec la 83^e division américaine. Lee Miller devient la seule femme photo-reporter présente en tant que soldat sur les zones de combat et l'une des six femmes accréditées par l'armée américaine.

Lorsqu'elle arrive en Allemagne, elle s'exaspère et s'indigne des mensonges de ce pays : « La haine viscérale toujours plus profonde que Lee éprouvait pour les Allemands transparait dans les photos qu'elle fit des scènes les plus insolites de Leipzig. » (Burke, 2008 : 329) Sa réaction première est de vider le cadre photographique des hommes, elle s'attache à montrer les villes, les paysages déserts et se demande rapidement comment témoigner de l'horreur par l'image. Les atrocités de la guerre et la découverte des charniers des camps de concentration de Dachau et Buchenwald marquent sa pratique photographique avec un point de vue frontal et brutal. Elle voit ses photographies sur la première utilisation du napalm par les américains censurées et face à la découverte de la phrase : *Arbeit Macht Frei* (« Le travail rend libre ») au-dessus d'une des entrées d'un camp, elle ne tarde pas à écrire à *Brogue* :

Je ne prends habituellement pas de photos de ce genre [...] car je sais que vous ne les montrerez pas. [...] Je ne ferai pas d'article sur ce sujet pour l'instant, lisez simplement la presse quotidienne : tout ce qu'ils disent est vrai. (Burke, 2008 : 328)

Elle connaît la dureté du front, les souffrances endurées et tente de les faire transparaitre dans ses images. Dans cette guerre, elle n'est pas spectatrice mais bien soldat. Lorsqu'elle arrive à Buchenwald, le camp est libéré depuis plusieurs jours s'il on se réfère à sa description du camp et la date d'arrivée de ses notes chez *Brogue* le 24 avril 1945. Cet état de

fait se traduit dans ses prises de vues photographiques par une hésitation des points de vue. Elle oscille entre images, preuves, indices, et cadavres empilés. Les victimes n'apparaissent pas dans ses images. Elle va focaliser son regard sur les habitants de Weimar, la ville voisine, les contraignant à voir ce qu'ils veulent ignorer et questionnant leur refus de toute responsabilité. Dans les photographies que nous connaissons aujourd'hui de Lee Miller, choquantes par l'horreur dépeinte parfois à la limite du supportable, le parti-pris n'est pas documentaire et une attention est portée sur les bourreaux et leurs cadavres. Elle entend dénoncer la barbarie nazie et confronter ceux qui sont encore vivants, aux images. Elle expliquera : « Dans de telles conditions, utiliser l'appareil était presque un soulagement. Il interposait une mince barrière entre moi et l'horreur en face de moi. » (Burke, 2008 : 332) Par le cadrage et cette non distanciation qu'elle met en place, elle provoque le spectateur en l'obligeant à regarder les cadavres dans les yeux. Ce choix s'explique par la colère que Miller éprouve face au déni des civils allemands, elle disait se sentir « troublée par des impulsions contradictoires : les considérer comme des gens, comme elle-même, ou comme une nation de "schizophrènes" » (Burke, 2008 : 323). L'exemple de la photographie intitulée *German Guard, Dachau* prise en 1945 en est l'une des représentations. Outre le mélange de beauté et d'horreur que traduit cette image, le titre ramène très vite le spectateur à une réalité et à une confrontation visuelle forte. Aucune distance ne s'effectue, Miller opère en plongée et se trouve dans une position de domination, au-dessus de l'individu. Elle crée une proximité psychologique forte et donne une présence à la partie haute de son corps. Le garde flotte, l'eau lui couvre le visage, à défaut de son vêtement. Le soleil crée des reflets à la surface de l'eau et se place en opposition vis-à-vis du gouffre qui l'attend. Il est prêt à être englouti et la composition de l'image fait remarquer au spectateur que Miller se trouve aux abords du canal. Lorsqu'on en connaît le contexte, cette photographie contient tous les sentiments que Lee va éprouver lors de son retour : la mémoire, la responsabilité, la hantise et la tristesse.

Couvrir les horreurs de la guerre lui aura permis d'éprouver sa liberté et d'être actrice de sa propre vie. Sont-ce les apprentissages de la photographie, les rencontres ou ses maux personnels qui détermineront l'usage et les compositions qu'elle fait de la photographie ? C'est à travers la figure de la violence, de la domination de l'ennemi que Lee Miller se positionne comme une photographe soucieuse de répondre à tous les aspects de la vie précédemment énoncés. Elle dessine le portrait d'une femme qui choisit de se placer du côté des traumas pour rompre avec son passé et son identité féminine qui l'enfermaient. Les différents statuts de sa vie : fille de son père, femme, amante, muse, assistante, mannequin,

artiste surréaliste, photographe, photo-reporter s'unissent pour créer un seul et même portrait, celui d'une existence affirmée mais le plus souvent enfouie et reconnue tardivement.

Une posture singulière, entre déchirements éthiques et stratégies photographiques : un pas vers le début d'une visibilité

La photographie de deux hommes à genoux, les corps figés et les visages malmenés isolent ces deux figures des événements du mois d'avril 1945. Le titre *Beaten guards begging for mercy* (Buchenwald, 1945) nous informe davantage sur le contexte de cette image.

Lee Miller prend cette photographie à son arrivée à Buchenwald. Devant l'approche des troupes alliées et depuis le 11 avril 1945, les SS fuient. Une poursuite des bourreaux s'organise. Deux cent à deux cent cinquante gardiens du camp sont faits prisonniers par d'anciens détenus et remis à l'armée américaine. Dans les jours qui suivent et aux abords du camp, d'autres gardiens sont repérés en civils et ramenés au sein du camp. Il semblerait que ce soit le cas de ces deux hommes. Sur la photographie de Lee Miller, ces derniers se trouvent dans des vêtements de civils qui n'ont pas l'air de leur appartenir, au sein d'une étroite cellule. Les murs de la cellule et le cadre photographique créent une mise en abîme. La proximité avec ces deux jeunes hommes et leurs présences à la fois intime et angoissante :

« [...] donnaient à ses photos le caractère de gros plans vengeurs ou de plans d'ensemble révélateurs. » (Burke, 2008 : 333) Lee Miller choisit de placer son objectif du côté des bourreaux et enferme les portraits dans le cadre de l'image, comme pour les « condamner avec son appareil » (Burke, 2008 : 332). Le spectateur de cette photographie n'en sait pas plus sur les conditions de ces deux hommes, à part éventuellement sur leur statut de gardes capturés. Ce qui importe pour Lee Miller est bien de tenir « prisonniers » ces deux hommes au bout de son objectif tel qu'eux ont pu le faire au cours de ces dernières années. Elle s'écarte d'une photographie documentaire, de compassion en place depuis les années 30. À travers cette image et l'importance qu'elle accorde aux gardiens vaincus, la photographe rend compte de la complexité de cette machinerie. Elle opère une déconstruction d'une partie de l'histoire de la photographie et de l'Histoire des camps par rapport à son statut de femme. À ce propos, « Ari Von Soest, un ex-détenu, se souvient de leur choc à voir une femme en uniforme et de leur gratitude lorsqu'elle leur demanda de raconter leur histoire. » ou encore « Les Néerlandaises demandèrent à Lee de signer son nom sur la bannière commémorative qu'elles étaient en train de broder. » (Burke, 2008 : 339). Les choix photographiques dénotent une volonté d'être au plus près des gardiens dans un cadrage frontal, une image construite à la même hauteur que

ces hommes à genoux, face à leurs regards terrifiés. Sa démarche est à la fois personnelle et symbolique puisqu'en opérant de cette manière, l'appareil photographique ne blessa pas les gardiens. Tel un simulacre, elle souhaite voir à travers l'objectif, un semblant de prise de conscience. C'est précisément par la métaphore du geste photographique que Lee Miller pointe les deux hommes afin de capter l'inquiétude dans leur regard. Une dualité s'opère dans sa manière de capter les images, en créant des dyptiques opposés : homme et femme ou encore victimes et bourreaux. *Beaten guards begging for mercy* (Buchenwald, 1945) marque une étape dans l'histoire de la photographie. L'image des gardiens ne sera pas publiée dans *Brogue*. Sur le territoire de l'intime, les violences sexuelles auxquelles Lee Miller a dû faire face enfant ont été évoquées. Elle place dans le cadre de cette image toute la brutalité, aux limites de l'humiliation afin de remettre en question son statut de femme qui la rendait célèbre mais qui la contraignait et la maintenait invisible à ses yeux. En allant jusque dans la cellule des deux anciens gardiens, elle se libère des stéréotypes qui l'emprisonnaient et transgresse les codes de la photographie documentaire. Sur la planche contact des deux gardiens, il y a deux images. Sur la première, les gardiens ne la regardent pas.

En l'absence de preuves photographiques de la mort d'Hitler dans son bunker berlinois et en apprenant que les unités de la 45^e division avaient pris Munich, Miller et Scherman se rendent dans cette même ville et plus précisément au 16, Prinzregentenplatz où Hitler résidait depuis les années 20. Le matin même, Miller et Scherman se trouvaient au sein du camp de Dachau. Cette maison était à cette période, le poste de commandement du 179^e régiment de la 45^e division où les deux reporters s'installèrent pour la nuit. Le rez-de chaussée était réservé pour les gardes d'Hitler et son appartement au premier étage, comprenait une suite privée. La photographie *Lee Miller dans la baignoire d'Hitler* réalisée à Munich en 1945 signale pour les deux reporters la fin symbolique de la guerre. Ils préparent la scène et plusieurs photographies sont réalisées. Sur l'image la plus diffusée de cette scène, Lee Miller semble nue, se frotte l'épaule, le regard perdu vers un hors-champ de l'image. Des objets l'entourent : le portrait encadré d'Hitler trône sur le bord de la baignoire, une statue est posée près de la baignoire et semble renvoyer à l'image de la muse par laquelle on a longuement dépeint Miller. L'uniforme de cette dernière est posé sur une chaise accompagnée de ses bottes qui ont largement sali le tapis de bain. Le tuyau de douche est imposant et occupe la partie haute de l'image. Dans cette composition soigneusement scénarisée, il est difficile de ne pas faire référence aux douches de Dachau, vision que les deux reporters ont quittée le matin même. Les Allemands capitulèrent une semaine plus tard, le 8 mai 1945 et Miller ne tarda pas à envoyer son article en signifiant :

Je vous en supplie de croire que c'est vrai. [...] Aucun doute que les civils allemands savaient ce qui se passait. Voie ferrée allant au camp de Dachau longe villas, avec trains de déportés morts et mourants. Je ne prends généralement pas de photos d'horreurs. [...] J'espère que *Vogue* trouvera opportun de publier ces photos. (Burke, 2008 : 344)

La guerre est terminée et pour la première fois depuis cinq années, en août 1945, le numéro de *Brogue* ne publiera aucune photographie ni article de Lee Miller. Néanmoins, elle ne s'arrêtera pas ici puisqu'elle continuera sa lignée de reportages jusqu'en mai 1946 en passant de Vienne à la Roumanie ou encore la Hongrie. Elle assiste au manque de vaccins dans les hôpitaux ou encore à l'exécution de l'ancien Premier ministre fasciste à Budapest.

L'après-guerre se traduit chez Lee Miller par un retrait avec sa famille à Farley Farm et un abandon de la photographie alors même que *Brogue* continue de lui passer commande. Son témoignage photographique de la guerre marque un aboutissement de la succession des vies qu'elle s'est façonnées. Ce personnage multiple ne sortira pas indemne de cette guerre et souffrira de stress post-traumatique. Ce ne sera qu'à sa mort en 1977 que ressurgit son œuvre grâce à soixante mille photos et négatifs oubliés dans le grenier de Farley Farm. Antony Penrose, son fils et sa femme Suzanna ont tenté de reconstituer son parcours en révélant ce travail mais aussi en comparant les brouillons trouvés et les articles publiés. Ils ont créé les Archives de Lee Miller à Farley Farm afin de rendre accessible ce matériau (photographies, souvenirs et articles) aux chercheurs. Carolyn Burke, la biographe de Miller nous informe que les Penrose ont obtenu l'aide de Carole Callow, développeuse et conservatrice des archives et précise qu'en développant les photographies des camps de Lee Miller, elle (Carole Callow) « avait dû se détacher de leur contenu » (Burke, 2008 : 482).

Plusieurs expositions récentes lui ont enfin donné la place d'une photographe essentielle. Une exposition lui est dédiée au Jeu de Paume *L'art de Lee Miller*, tenue d'octobre 2008 à janvier 2009, un an après celle d'Edward Steichen. Antony Penrose, son fils lui consacre une biographie originale, *The Lives of Lee Miller* (1988).

Si les études sur les femmes interrogent les terrains et les matériaux, elles offrent également la possibilité d'une remise en question des critères construits comme universels et Lee Miller longtemps restée « invisible » en est sans nul doute l'illustration.

Bibliographie

AMAR, Marianne, « Les guerres intimes de Lee Miller », [en ligne], dans revue française *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, numéro 20 (2004). URL : <https://journals.openedition.org/cli/1396>. Consulté le 24 septembre 2018.

ARTIÈRES Philippe et LAÉ Jean-François, *Archives personnelles : Histoire, anthropologie et sociologie*, Paris, Armand Colin, 2011.

BOUTOT Anaïs, « Lee Miller, une battante sur tous les fronts », [en ligne], dans revue d'études américaines *Transatlantica*, numéro 1 (2009), p. 1-5. URL : <http://transatlantica.revues.org/4299>. Consulté le 24 septembre 2018.

BURKE Carolyn, *Lee Miller. Dans l'œil de l'Histoire, une photographe*, Paris, Éditions Autrement Littératures, traduit de l'anglais américain par Marie-Claude Rideau, 2007.

CHÉROUX Clément (dir), *Mémoire des camps*, Paris, Marval, 2001.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Images malgré tout*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003.

HAWORTH-BOOTH Mark, catalogue de l'exposition « Lee Miller » présentée au Jeu de Paume, Paris, du 14 octobre 2008 au 4 janvier 2009, traduit de l'anglais par Jean-François Allain, Éditions Hazan / éditions du Jeu de Paume pour l'édition française, 2008.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1979.

PENROSE Antony, *The Lives of Lee Miller*, Londres, Thames & Hudson Ltd, 1988.

PENROSE Antony, *Lee Miller. Photographe et correspondante de guerre*, Paris, Du May, 1994.

RANCIÈRE Jacques, *Le destin des images*, Paris, La fabrique éditions, 2003

SOULAGES François, *Esthétique de la photographie*, Paris, Nathan, 1999.

VANDER GUCHT Daniel, *Ce que regarder veut dire*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles Éditions, collection « Réflexions », 2017.