



# CLIO. Histoire, femmes et sociétés

Numéro 20 (2004)  
Armées

---

Marianne AMAR

## Les guerres intimes de Lee Miller

---

### Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.



Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le CLEO, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

---

### Référence électronique

Marianne AMAR, « Les guerres intimes de Lee Miller », *CLIO. Histoire, femmes et sociétés* [En ligne], 20 | 2004, mis en ligne le 01 janvier 2007. URL : <http://clio.revues.org/index1396.html>

DOI : en cours d'attribution

Éditeur : Presses universitaires du Mirail

<http://clio.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne à l'adresse suivante : <http://clio.revues.org/index1396.html>

Document généré automatiquement le 02 octobre 2009. La pagination ne correspond pas à la pagination de l'édition papier.

Marianne AMAR

## Les guerres intimes de Lee Miller

Pagination de l'édition papier : p. 181-192

- 1 Deux hommes à genoux, visages tuméfiés, le corps figé dans un grotesque garde-à-vous, engoncés dans des vêtements civils dépenaillés, enfermés entre les murs d'une cellule étroite. Deux hommes soumis, vaincus, dont le destin vient sans doute de basculer : la vigueur des cheveux, les corps athlétiques, la jeunesse évoquent le temps d'avant la défaite. Signée Lee Miller, cette image de deux gardiens du camp de Buchenwald demandant grâce<sup>1</sup> ne dit presque rien de l'univers concentrationnaire. Une photographie *muette*<sup>2</sup>, coupée de son contexte, qui n'explique pas. Pour en prendre la mesure, il faut sortir du cadre, de cet enfermement, et aller, hors champ, interroger le regard de la photographe.
- 2 Née en 1907 à Poughkeepsie (États-Unis), mannequin à vingt ans, découverte par Condé Nast qui lui offre la couverture de *Vogue*, Lee Miller incarne, au tournant des années trente, l'idéal féminin de son temps. En 1929, elle quitte New-York pour Paris et s'installe à Montparnasse. Elle promène avec désinvolture sa silhouette vaguement hautaine devant l'objectif des plus grands<sup>3</sup>, fréquente les surréalistes et devient l'égérie de Man Ray avant de se lancer à son tour dans la photographie.<sup>4</sup> Quinze ans après, l'image des gardiens de Buchenwald se construit dans la rencontre – presque une collision – entre ce passé et la réalité des camps, entre une femme icône de la beauté et la violence de guerre, entre Lee Miller et la figure de l'ennemi. Ce qui compte ici, c'est l'événement<sup>5</sup>.



*Beaten guards begging for mercy* (Buchenwald, 1945), © Lee Miller Archives (54/21), Copyright 2001 British Photographers' Liaison Committee/Finers Stephens Innocent As agreed by BAPLA, AOP, NUJ, MPA and the Penrose Film Productions.

## La traque

- 3 Lee Miller débarque sur le front de Normandie en juillet 1944<sup>6</sup>, correspondante du magazine *Vogue* accréditée auprès de l'armée américaine<sup>7</sup>. Pendant dix mois, elle suit la guerre en soldat, portant treillis et casque, jetant bas tous les signes ordinaires de la féminité. Elle connaît les souffrances du front, la boue et le sang, la puanteur et la proximité. Elle se lave dans son casque, se nourrit au hasard des combats, boit aussi sec que les hommes, n'hésitant pas à 'libérer' quelques bouteilles en chemin. Dans la guerre, elle n'est pas un témoin, elle est un soldat. Elle dit 'nous' en parlant de l'armée, il lui arrive de garder un suspect et elle se montre sans pitié pour l'ennemi vaincu. « *Lee became a GI* », dira David Scherman, photographe de *Life* qui se trouve à ses côtés<sup>8</sup>. La guerre est pour elle une manière d'épouser la virilité du guerrier et de s'émanciper enfin du piège de la beauté et du désir des hommes. De tout cela, ses images portent la marque. Ancrées dans l'univers des combattants, rudes, violentes, elles restent à l'écart d'un courant qui s'impose depuis les années trente : celui d'une photographie de compassion, dominée par la figure de la victime<sup>9</sup>.
- 4 Quand Lee Miller arrive en Allemagne, tout s'accélère. En dépit des ruines, elle s'exaspère de la bonne fortune du peuple allemand et s'indigne de ses mensonges : « Aucun Allemand

n'a jamais admis être un nazi... Toute cette foutue race est schizophrène. Pour la plupart, ils croient honnêtement qu'ils n'ont rien fait qui les rende responsables de la guerre... »<sup>10</sup>. Du coup, elle vide le cadre et ne montre rien des hommes. Elle s'attache surtout aux villes, à cette infrastructure de guerre soudain désertée, aux détails absurdes d'une Allemagne de faux-semblants : un château-fort de pacotille qui abrite un poste d'observation ; un blockhaus déguisé en maison bavaroise<sup>11</sup>. Elle sillonne le pays vaincu au hasard du front ; elle cherche un sujet ; elle interroge *Vogue* : « Quel autre genre de truc veux-tu sur l'Allemagne ? »<sup>12</sup>. Quelques jours plus tard, elle entre dans les camps.

- 5 La photographe découvre d'abord celui d'Ohrdruf, *tétanisée, muette*<sup>13</sup>. Face à l'immensité de l'horreur, comment témoigner ? Paradoxalement, l'appareil photo la protège, mince barrière qui permet de regarder le crime en face et d'en assimiler la violence<sup>14</sup>. Mais elle s'inquiète des réactions de *Vogue* : « Je sais que vous ne montrerez pas mes clichés »<sup>15</sup>. Quand elle arrive à Buchenwald quelque temps après, le camp est libéré depuis plusieurs jours<sup>16</sup>. « Beaucoup de choses (ont) été remises en ordre »<sup>17</sup>. Les cadavres empilés dans la cour du crématorium sont petit à petit enterrés. Les hommes commencent à être nourris normalement. Les traces de torture sont effacées. Il est donc trop tard pour trouver ici une vérité sur le système concentrationnaire. Lee Miller essaie, malgré tout, de rendre compte mais les séquences de son travail montrent ses hésitations. Elle alterne les vues de Weimar et Iéna détruites, le camp et les vestiges d'une usine aéronautique souterraine<sup>18</sup>. Elle accumule les preuves et les indices – tas d'ossements, fours crématoires, cadavres empilés – sans toujours trouver un véritable point de vue<sup>19</sup>. Elle garde les victimes à distance de son étrange ironie. Les soldats alliés l'intéressent peu. Elle s'attarde en revanche sur les habitants de Weimar, contraints de venir voir de près ce qu'ils voulaient ignorer<sup>20</sup>. En fait, elle a besoin de se battre : à travers la figure des anciens gardiens du camp, Lee Miller trouve enfin son ennemi.

## La bataille

- 6 À Buchenwald, la chasse aux tortionnaires s'est organisée dès le 11 avril 1945, juste après la fuite des SS devant l'approche des troupes alliées. 200 à 250 gardiens du camp sont rapidement faits prisonniers par les anciens détenus et remis à l'armée américaine, qui s'installe le lendemain. Dans les jours qui suivent, d'autres gardiens sont repérés en vêtements civils et amenés dans l'enceinte du camp. Aujourd'hui encore, l'épisode comporte des zones d'ombres. Nombre de témoins de la libération du camp font notamment silence sur les actes de brutalité. Pourtant, des violences ont bien été commises, souvent par les anciens détenus, parfois par des soldats<sup>21</sup>.
- 7 Dans l'iconographie des camps, la figure des gardiens reste en tout cas marginale. Or, elle occupe une place centrale dans le travail de Lee Miller<sup>22</sup>. Dix images majeures, où la photographe impose une étonnante fermeté de regard qui tranche avec le reste du reportage. Elle respecte l'unité de temps (les photographies forment une série homogène), l'unité de lieu (à l'intérieur du *Bunker*, ou *Zellenbau*, la prison installée dans l'aile ouest de la porte d'entrée du camp). Elle conserve, presque d'un bout à l'autre, le même principe de prise de vue : des plans serrés sur les gardiens qui les enferment une seconde fois ; une image frontale ; l'éclair du flash. Dix photos – pas une de plus – pour une invraisemblable galerie de vaincus, vivants ou morts, arrogants, terrifiés ou implorants, comme ces deux-là, qui « se jettent au sol pour demander grâce à chaque fois que la porte s'ouvre »<sup>23</sup>. D'autres photographes se sont saisis de la figure du gardien, notamment les militaires de l'US Signal Corps. Mais ils l'ont inscrite dans un registre moins violent et dans un contexte plus large<sup>24</sup>. Lee Miller les enferme et les isole de l'événement, laissant le document inachevé en dépit de l'abondance de sa production. On ne sait rien de leur ancien statut, ni des circonstances de leur arrestation. Ce qui lui importe ici, c'est de tenir l'ennemi au bout de l'objectif comme des prisonniers à sa merci.

## Une photo de guerrier

- 8 En donnant cette importance aux gardes vaincus et blessés, Lee Miller rend d'abord compte de la complexité d'une libération, « avec les dénonciations nécessaires, les vengeances compréhensibles, les vrais et les faux bonheurs pour des prisonniers encore meurtris, encore mourants... »<sup>25</sup>. À travers ces visages, elle introduit aussi dans l'exception du camp la figure classique du soldat ennemi, un repère qui l'aide sans doute à mettre de l'ordre dans le chaos de ses émotions. « Mes sentiments vis-à-vis de ce pays sont horriblement confus » écrit-elle à Roland Penrose<sup>26</sup>, « et je ne peux absolument pas faire le tri dans mes idées... Je pense que j'aurais dû rentrer à Paris, pour avoir un peu de recul. Ce n'est pas facile d'écrire dans le désordre où nous vivons »<sup>27</sup>.
- 9 Cette volonté de simplifier se retrouve dans les choix de prises de vue. La photographie frontale, construite autour de son centre (les visages, les blessures), traversée par la lumière crue du flash, dépouille le combat de toute esthétique. Lee Miller abandonne ici les références au surréalisme, qui marquaient ses premiers travaux : « je fais des documents, pas de l'art »<sup>28</sup>. En fait, cette photographie évoque les images du crime, et singulièrement celles du New-Yorkais Weegee. Il s'est fait, dans les années 30, une spécialité du fait divers à sensation. Sur ses images « choquantes, bouleversantes », d'une « absolue franchise »<sup>29</sup>, se détachent les cadavres baignés de sang, la figure de l'assassin, le regard terrifié des badauds, tous figés par l'éclair du flash. En adoptant dans la série des gardiens cette approche brutale du sujet qui ne respecte aucune pudeur, Lee Miller sort le crime nazi de l'anonymat, et lui donne un visage : visage cruel, grotesque parfois et pour ces deux-là, visage terriblement ordinaire.
- 10 La photographie des gardiens de Buchenwald a également une fonction plus personnelle. En pointant la figure de l'ennemi, Lee Miller peut enfin livrer bataille. Ce n'est plus une guerre anonyme, mais un corps-à-corps, où la fermeté du regard devient une métaphore : une photo ; une balle. Jamais le geste photographique n'a été aussi proche de celui du guerrier – viser, armer, tirer. On est donc loin d'une image qui inverserait la figure de la victime et celle du bourreau<sup>30</sup>. En photographiant l'ennemi puni, elle ne le plaint pas : elle exécute une sentence. Dans l'inquiétude de leur regard, dans la peur du châtime à venir puisqu'ils implorent la pitié, elle dessine l'ampleur de leurs crimes et entrouvre la porte sur l'abîme infini des souffrances de leurs victimes<sup>31</sup>.

## Une guerre intime

- 11 En fait, la photographie tout entière s'organise sur un mode binaire : témoin / acteur, victimes / bourreaux, espace public / espace intime et bien sûr, homme / femme. Au bout de l'horreur, là où les plus aguerris des soldats s'effondrent<sup>32</sup>, Lee Miller tient bon. Contre l'iconographie des camps qui privilégie la victime et le compassionnel, elle refuse tout sentimentalisme :

Je commence à avoir vraiment mauvaise réputation à force de grincer des dents, de grogner et de tourner en rond, pleine de haine. Je deviens dure et haineuse. Je jette des regards furieux à leurs fleurs et à leurs champs labourés et aux villages intacts et je me mets dans un tel état qu'il ne me reste aucune gentillesse simplement humaine pour leurs victimes ... les milliers de prisonniers de guerre français et les déportés d'une douzaine de pays.<sup>33</sup>

- 12 En dépit des apparences qui les rapprochent – deux femmes photographes sous l'uniforme, accréditées auprès de l'armée américaine – elle se situe donc aux antipodes d'une Margaret Bourke-White. La correspondante de *Life* est une femme dans la guerre que les événements contraignent à endosser provisoirement les habits du soldat. Mais elle récuse tout emprunt à la virilité et marque son attachement aux valeurs féminines de son époque<sup>34</sup>. Chez elle, le conflit est une parenthèse imposée par les nécessités patriotiques ; pour Lee Miller, c'est un passage, presque une fuite en avant, pour tuer sa vie et son image d'avant.

- 13 Dans ce contexte, la photographie des gardiens marque une nouvelle étape. En avançant sur l'ennemi à terre jusqu'à entrer dans son espace privé, en imposant sa présence physique dans l'événement de la photographie, Lee Miller inverse presque symétriquement les représentations traditionnelles du masculin et du féminin. Les deux gardiens à genoux et en civil sont l'homme vaincu, qui implore, désarmé, dévirilisé par la défaite. Face à eux, debout et en uniforme, elle affirme brutalement son pouvoir et sa domination à travers le geste photographique et son point de vue emprunte alors largement aux stéréotypes de l'identité masculine.
- 14 Il est difficile de ne pas évoquer ici un épisode de la vie de Lee Miller. Enfant, elle a été victime de violences sexuelles, suivies d'une grave maladie vénérienne. Cette blessure toujours ouverte et les liens extrêmement forts qui l'attachent à son père ont sans doute marqué de manière indélébile ses rapports avec les hommes<sup>35</sup>. Sur ce territoire de l'intime, l'historien se hasarde avec une infinie prudence. Mais dans la brutalité du rapport instauré avec les gardiens de camp, aux limites de l'humiliation et du voyeurisme, il y a peut-être comme un défi personnel, une revanche enracinée plus profondément sans doute que la simple volonté de détruire l'ennemi nazi<sup>36</sup>. L'irruption de ces violences intimes donne en tout cas sa force à l'image : au bout de sa traque, ce qui est enfermé dans le cadre et symboliquement détruit, c'est à la fois l'ennemi et l'homme, le passé et le présent, ce qui la contraint et la blesse. Pourtant, cet affrontement demeure largement symbolique. L'acte photographique n'est qu'un simulacre de guerre. Elle n'est, en dépit de tout, qu'un simulacre de soldat : le Rolleiflex n'est pas une arme et l'ennemi qu'elle affronte ici est déjà vaincu.
- 15 Sur les planches contacts de Lee Miller, il y a deux images des gardes agenouillés : celle-là vient en second. D'une image à l'autre, rien ne paraît avoir bougé, ni les corps, ni le décor. Pourtant, quelques détails changent. Sur la première image, les regards sont levés et tournés vers la gauche ; sur la seconde, ils sont baissés, tournés cette fois vers l'objectif. Les perspectives, l'ombre projetée par le flash sont également modifiées, comme si d'une image à l'autre la photographie s'était légèrement déplacée. Avec ces deux indices – les regards, l'ombre –, on peut imaginer la scène. Lee Miller avance dans le corridor du *Bunker*, accompagnée sans doute d'un soldat<sup>37</sup>. Est-ce qu'il interpelle les prisonniers ? En tout cas, quand la porte s'ouvre, il représente d'instinct le pouvoir et l'autorité, celui qui peut accorder la grâce. Alors, ils se jettent à genoux et se tournent vers lui, regard levé. Puis la photographe change de position et s'impose dans le décor. À ce moment, ils la remarquent. Ils baissent les yeux vers l'objectif, et enfin ils la regardent.
- 17 Il faut alors laisser parler l'image, utiliser ces visages et ces murs comme un miroir. En allant jusque dans cette cellule affronter l'ennemi en soldat, si près qu'elle pourrait le frôler, Lee Miller se libère de son passé et des stéréotypes qui l'emprisonnent, sans rien avoir décidé de l'avenir. Elle transgresse aussi les codes de la photographie documentaire, et pousse le medium dans ses derniers retranchements, cet art du trouble, cet *art impur*<sup>38</sup> qui travaille ensemble le cadre et le hors champ, le réel et la fiction, le temps de l'événement et celui du spectateur. Ainsi mise à nu, elle livre là l'un des plus beaux autoportraits d'une femme en guerre, à travers les yeux et le corps de l'ennemi à terre. Elle perdra : sur la première image, ils ne la regardent pas.

---

### **Bibliographie**

Agamben Giorgio, 1999, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris, Payot-Rivages.

Barnouw Dagmar, 1996, *Germany 1945 : views of violence*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.

Bourke-White Margaret, 1963, *Portrait of myself*, New York, Simon & Schuster.

—, 1979, *Deutschland April 1945 : « Dear Fatherland rest quietly »*, München, Schirmer/Mosel.

- Brink Cornelia, 2000, « Secular icons : looking at photographs from nazi concentration camps », *History & Memory*, vol. 12, n° 1, pp. 135-150.
- Buchenwald Block 34. Témoignages*, 1989, Luçon, Editions Hécate.
- Capdevila Luc, Rouquet François, Virgili Fabrice, Voldman Danièle, 2003, *Hommes et femmes dans la France en guerre (1914-1945)*, Payot.
- Chéroux Clément (dir.), 2001, *Mémoires des camps*, Paris, Marval.
- Davis Melody, 1997, « Lee Miller, Bathing with the ennemy », *History of Photography*, Vol. 21 – n° 4, pp. 314-318.
- Delage Christian, 1977, « L’image comme preuve : l’expérience du procès de Nüremberg », *Vingtième siècle-Revue d’histoire*, n° 72, pp. 63-78.
- Didi-Huberman Georges, 2003, *Images malgré tout*, Paris, Les Editions de Minuit.
- Durand Pierre, 1977, *Les armes de l’espoir - Les Français à Buchenwald et à Dora*, Paris, Éditions sociales.
- K.L. Buchenwald*, 1999, Spröda, Editions Schwarz-Weiss.
- Kogon Eugen, 1947, *L’enfer organisé*, Paris, La jeune Parque.
- Lemagny (Jean-Claude) et Rouillé (André) (dir.), 1986, *Histoire de la photographie*, Bordas.
- Loengard (John), 1998, *Life photographers : what they saw*, Boston, Little, Brown & Company.
- Matard-Bonucci (Marie-Anne) et Lynch (Edouard) (dir.), 1995, *La libération des camps et le retour des déportés*, Paris, Éditions Complexe.
- Miller Lee, novembre 1944/début 1945, *Lettre à Audrey Withers*, Lee Miller Archives.
- , 5 avril 1945, *Lettre à Audrey Withers*, Lee Miller Archives.
- , 9 avril 1945, *Lettre à Audrey Withers*, Lee Miller Archives.
- , arrivé chez Vogue le 24 avril 1945, *Captions for undevelopped Film*, Lee Miller Archives.
- , fin avril 1945, *Captions for undevelopped film. Pictures of Jena*, Lee Miller Archives.
- , 30 avril 1945, *Captions for undevelopped film*, Lee Miller Archives.
- , début mai, *Lettre à Roland Penrose*, Lee Miller Archives
- , juin 1945, « Germany – the war that is won », *Vogue* (GB).
- , juillet 1945, « Hitlerania », *Vogue* (GB).
- , juin 1945, « Germans are like this » et « Believe it ! », *Vogue* (US).
- Penrose Antony, 1994a, *Lee Miller, photographe et correspondante de guerre*, Paris, Du May.
- , 1994b, *Les vies de Lee Miller*, Paris, Seuil.
- Semprun Jorge, 1996, *L’écriture ou la vie*, Paris, Gallimard-Folio.
- Sontag Susan, 1993, *Sur la photographie*, Paris, Christian Bourgois.
- Stein Sabine et Harry, 1993, *Buchenwald, le tour du mémorial*, Weimar-Buchenwald.
- Zelizer Barbie, 1998, *Remembering to forget. Holocaust memory through the camera’s eye*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Zox-Weaver Annalisa, 2003, « When the war was in Vogue : Lee Miller’s war reports », *Women’s studies*, n° 32, pp. 131-163.

---

## Notes

- 1 Selon la légende qui accompagne la photographie.
- 2 Nous empruntons le terme à Jorge Semprun. Semprun 1996 : 262.
- 3 Horst P. Horst et G. Hoyningen-Huené notamment, après Edward Steichen à New York.
- 4 Pour une biographie complète : Penrose, 1994b.

- 5 Au sens où l'entend Susan Sontag : « L'activité photographique est un événement en soi ». Sontag 1993 : 25.
- 6 Sur le travail de Lee Miller pendant la seconde guerre mondiale : Penrose 1994a.
- 7 Dans l'infanterie d'abord, puis dans l'armée de l'air qui offre des facilités aux photographes. Il faut signaler que Lee Miller signe textes et images. Ses photographies se trouvent ainsi lestées d'un récit précis, même s'il reste des lacunes importantes : ainsi, ses notes de Buchenwald ne sont pas datées.
- 8 Loengard 1998 : 112.
- 9 D'une certaine manière, Lee Miller s'inscrit dans les évolutions de son temps. Pendant le second conflit mondial, à côté de l'image traditionnelle de la femme non combattante, qui attend et console à l'arrière, apparaît un nouveau modèle : une femme sous l'uniforme, directement engagée sur le théâtre des opérations. Capdevila, Rouquet, Virgili, Voldman 2003.
- 10 Miller 5.04.1945. Nous nous référerons de préférence aux notes qui accompagnent chaque envoi de film (*captions for undevelopped film*), plutôt qu'aux articles publiés. Elles respectent mieux la chronologie de sa guerre et ses réactions immédiates.
- 11 Miller 9.04.1945. Dans ces choix, il faut néanmoins faire la part de la "commande", l'armée de l'air américaine souhaitant faire valoir son efficacité à travers les images de villes bombardées.
- 12 Miller 5.04.1945.
- 13 Penrose 1994b : 148.
- 14 Sur les pratiques photographiques confrontées à l'univers concentrationnaire : Zelizer 1998 ; Bourke-White 1963 ; Matard-Bonucci et Lynch 1995.
- 15 Miller fin avril 1945. Ses craintes répétées sont en partie fondées : ses relations avec le magazine sont souvent tendues et *Vogue* refusera dans un premier temps de publier ses images des camps. Finalement, l'édition américaine leur consacre une large place en juin 1945. L'édition britannique, en revanche, ne publie ce mois-là, qu'une seule photo de camps. Dans les deux cas, la juxtaposition des images de guerre, des dessins de mode et des récits mondains laisse un sentiment étrange au lecteur contemporain.
- 16 Compte tenu de sa description du camp mais aussi de la date d'arrivée de ses films et de ses notes chez *Vogue* (le 24 avril 1945, selon les Archives Lee Miller), son passage à Buchenwald pourrait se situer entre le 16 et le 20 avril.
- 17 Miller 24.04.1945.
- 18 Sans doute Nordhausen, non loin du camp principal de Buchenwald.
- 19 À la différence de Dachau, où son travail paraît plus structuré : elle photographie les survivants en combattants et les morts en gros plan, pour leur rendre un visage et leur restituer une histoire individuelle. Ses notes écrites marquent également une évolution : elle laisse plus ouvertement paraître son émotion devant les souffrances des victimes.
- 20 Sur l'organisation d'une pédagogie (ou d'un tourisme) de l'horreur à Buchenwald : Matard-Bonucci et Lynch 1995.
- 21 Barnouw 1996 : 68 ; Buchenwald Block 34, 1989. Sur les contradictions des témoignages, on se reportera en particulier à Durand 1977 : 241 et Kogon 1947 : 304.
- 22 Série n° 54 - photos de 13 à 22. Ils occupent également une place importante dans son reportage à Dachau.
- 23 Miller 24.04.1945.
- 24 Conformément aux directives des autorités américaines, les photographes des armées ont essayé d'accumuler des preuves contre les responsables du crime. Pour éviter d'être contestées, leurs images essaient donc d'englober « les victimes face à leurs bourreaux, sous le regard de témoins pour reprendre la typologie établie par Raoul Hilberg ». Chérioux 2001 : 114 et Delage 2001.
- 25 Didi-Hubermann 2003 : 189.
- 26 Son compagnon, qu'elle épousera au lendemain de la guerre.
- 27 Miller début mai 1945.
- 28 Penrose 1994a : 195. L'affirmation révèle son état d'esprit, mais ne traduit pas forcément la réalité de sa production : à Leipzig et d'une certaine manière à Dachau, elle fait encore de l'art.

- 29 Lemagny et Rouillé, 1986 : 172.  
 30 La polémique a surgi à l'occasion de l'exposition *Mémoire des camps*, qui confrontait les visages torturés de déportés saisis par Eric Schwab et les photographies de gardiens de Lee Miller. Didi-Huberman 2003.  
 31 Notamment celles des déportés torturés dans ces cellules. Sur les abominables conditions de détention dans le bunker, K.L Buchenwald, 1999 : 24 et 32.  
 32 Miller 24.04.1945.  
 33 Miller début mai 1945.  
 34 Elle pose notamment avec fierté devant un avion baptisé "Peggy" : les aviateurs avaient l'habitude d'inscrire ainsi le nom de leur fiancée ou de leur femme sur la carlingue. Sur les approches différentes de M. Bourke-White et L. Miller, on lira le témoignage de David Scherman dans Loengrad 1998 : 112.  
 35 Penrose 1994b : 45  
 36 Zox-Weaver 2003.  
 37 Il est présent sur une autre photographie de gardien.  
 38 Penrose 1994b : 12.

### ***Pour citer cet article***

Référence électronique

Marianne AMAR, « Les guerres intimes de Lee Miller », *CLIO. Histoire, femmes et sociétés* [En ligne], 20 | 2004, mis en ligne le 01 janvier 2007. URL : <http://clio.revues.org/index1396.html>

### ***À propos de l'auteur***

#### **Marianne AMAR**

Marianne Amar travaille sur l'histoire politique et culturelle du sport en France, et sur la photographie de guerre. Sur le sport, elle a notamment publié *Nés pour courir – Sport, pouvoirs et rébellions – 1945/1958* (PUG, 1987), « La France et l'image de sa puissance au lendemain de la guerre : le miroir du sport » (R. Girault et R. Frank dir., *La puissance française en question ! 1945-1949*, Publications de la Sorbonne, 1988), « Une affaire d'État ? L'olympisme français et les pouvoirs publics au tournant des années cinquante » (*Relations Internationales*, déc. 2002). Sur la photographie, elle a régulièrement publié des chroniques dans *Vingtième siècle* et participé au catalogue de l'exposition *Voir ne pas voir la guerre* (Somogy, 2001).

### ***Droits d'auteur***

Propriété intellectuelle

### ***Résumé / Abstract***

La photographie des deux gardiens du camp de Buchenwald, signée Lee Miller, tranche dans l'iconographie traditionnelle des camps de concentration. Photographie de combat, qui s'intéresse à l'ennemi, elle refuse la neutralité de la photographie documentaire et le style compassionnel qui privilégie les victimes depuis les années 1930. Mais cette photographie doit aussi se regarder comme un miroir. À travers la violence, la domination de l'ennemi et le voyeurisme qui sont au coeur de son dispositif, l'image dessine le portrait d'une femme archétype de la beauté, qui choisit de faire la guerre en homme et en soldat, pour rompre avec son passé et une identité féminine traditionnelle qui l'enferme et la contraint.

**Mots clés :** GENRE, FEMME, Lee Miller, histoire de la photographie, histoire de la presse, Seconde Guerre mondiale, camps de concentration, Allemagne, États-Unis

Lee Miller's picture of two prison guards from Buchenwald is distinctly different from traditional concentration camp iconography. The image clearly refuses the usual codes of documentary photography – especially distance and neutrality – as well as the compassionate style that, since the thirties, privileged the victims. This photography should also be seen as a mirror. Through the violence, domination of the enemy, and voyeurism that structures the scene, this image offers the « self-portrait » of a woman, symbol of beauty, who has chosen to make war as a man and a soldier in order to break with her past and the traditional codes of femininity in which she felt trapped.

***Licence portant sur le document*** : Propriété intellectuelle