



**HAL**  
open science

## STATUE DE LA LIBERTE

Crystel Pinçonat

► **To cite this version:**

Crystel Pinçonat. STATUE DE LA LIBERTE. Pierre Brunel. Dictionnaire des mythes féminins, p. 1143-1151, 2002. hal-01303092

**HAL Id: hal-01303092**

**<https://hal.science/hal-01303092>**

Submitted on 15 Apr 2016

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## STATUE DE LA LIBERTE

### *E pluribus unum*

S'il n'en restait qu'un, ce serait celui-là. C'est bien ce que semblent dire la plupart des scénarios catastrophes qui habitent de façon obsessionnelle l'imaginaire new-yorkais. Dans un New York détruit, post-nucléaire, un signe demeurerait, trace archéologique d'une antique civilisation : la Statue de la Liberté. Le cinéma a actualisé ce fantasme. Dans *Beneath the Planet of the Apes* (1970), adaptation cinématographique du roman de Pierre Boulle, *La Planète des singes*, Ted Post a ajouté la scène au cours de laquelle Charlton Heston découvre, médusé, la Statue de la Liberté à demi enfouie dans les sables. La même année, la version post-moderne que Stefan Wul donne de la statue permet au lecteur d'identifier Niourk, la cité post-cataclysmique qui donne son titre à ce roman de science-fiction : «Au milieu du port qui n'était plus qu'un terrain vague à l'herbe grise [...], au milieu de cet espace triste se dressait une immense statue de femme. Nue et libre, sous le regard mort de centaines d'immeubles géants paraissant monter la garde autour d'elle, cette femme superbe, un bras au ciel, brandissait un miroir conçu pour refléter le soleil à toute heure de la journée. L'enfant en fut ébloui et s'effondra en avant en murmurant 'la déesse' [...] Il toucha du doigt un orteil dix fois gros comme lui et resta songeur : l'orteil était fendu et la fente laissait croître un jeune pin rabouгри» (*Niourk*, 128-9). Dans *Ciao Maschio (Rêve de singe)* (1978), Marco Ferreri reprenait lui aussi cette imagerie, mais en la détournant. A la minéralité inquiétante du colosse, le cinéaste substituait un autre emblème new-yorkais, sa contrepartie animale et hirsute : le cadavre de King Kong. Comment la statue — et ce même sous forme de ruine — est-elle devenue ce totem new-yorkais quasi insubmersible ? Sans doute parce qu'elle est le produit d'une puissante condensation mythique.

S'inscrivant dans (Pierre Provoyeur, 74), le monument a en matière d'architecture maritime les deux modèles les plus prestigieux : *Le Phare d'Alexandrie* et le *Colosse de Rhodes*, représenté dans la célèbre gravure de Fischer von Erlach (1725) sous la forme d'un Apollon solaire. Comme dans un feuilleté, à ces deux grands modèles mythiques, d'autres images se sont agrégées. Son ample tunique drapée et ses traits néo-classiques assimilent la statue à une Minerve, les chaînes brisées à ses pieds à une Liberté, mais — comme l'écrit Gombrich — elle tenait dans sa main une balance à la place d'une torche, nous l'appellerions Justice (34). A cette iconographie mythologique, s'ajoute le fait qu'historiquement la statue participe aux mythes de fondation — et de destruction, comme on l'a vu — de la nation américaine. Prophète du Nouveau Monde au front illuminé, elle porte serrée dans la main gauche la Table de la Loi sur laquelle apparaît l'inscription *4 JULY 1776*, date de la déclaration d'Indépendance des Etats-Unis. Cependant initialement conçu pour le centenaire de l'Indépendance, mais dévoilé en 1886, le monument constitue, par delà la simple commémoration, un. Comme le montre une aquarelle de Bartholdi intitulée "La Statue de la Liberté en place", le colosse doit (Provoyeur, Hargrove, Hodeir, 31). A la *terra incognita* — continent vierge de toute civilisation dans la vision eurocentriste — qui s'offrait aux regards de Christophe Colomb et de ses compagnons, les Etats-Unis ont substitué un signe d'accueil, trait d'union entre l'Ancien et le Nouveau Monde, entre l'océan et la ville. Dieu tutélaire et témoin oculaire de l'une des migrations les plus mythiques de l'histoire moderne, la *Liberté* était également prédestinée à un autre type de mythification : liée au rite de passage des eaux, l'émigré en la découvrant naissait à son nouveau statut d'*homo americanus*.

### **La première image de synthèse, une vocation mythique**

Comme le rappelle l'excellent ouvrage auquel on ne peut que renvoyer : *La Statue de la Liberté, l'exposition du centenaire*, il aura fallu cette célébration commémorative pour que le sens originel du monument revienne à la mémoire. Qui se souvient en effet qu'il fut initialement un don fastueux de la France censé symboliser l'amitié franco-américaine ?

Sans doute n'est-ce pas un hasard si cette œuvre qui témoigne, selon un critique d'art contemporain, a connu un tel destin (*La Statue de la Liberté*, 34). Quand on parcourt les différentes étapes de sa conception, on se rend compte que la statue fut le fruit d'un long travail d'élaboration qui, de tâtonnement en tâtonnement, permit d'aboutir à l'édifice que l'on connaît aujourd'hui. De par ce processus et sa technique de construction (un squelette métallique revêtu d'un mince habillage de cuivre), la statue ressemble étrangement aux images de synthèse telles que les concepteurs les composent aujourd'hui sur leurs écrans. De ce fait, elle se présente comme un stéréotype, au sens premier du terme, soit comme un (Isabelle Rieusset-Lemarié, 15). *La Liberté* absorbe, synthétise. Bien que fruit de la d'une période qui vit dans l'édification de monuments l'expression de valeurs collectives, elle est fondamentalement le produit de la modernité. Sa construction a requis toutes les techniques de pointe qui se mettaient en place à l'époque : prouesses technologiques certes (son ossature de fer sur laquelle repose l'enveloppe, solution d'avant-garde imaginée par Gustave Eiffel, inaugure l'architecture des gratte-ciel) ; mais également stratégies publicitaires utilisées par les différents comités pour lever les fonds nécessaires à son financement (si l'on tenta en vain de vendre son effigie comme logo commercial dès 1875, sa (Catherine Hodeir, 151) fut entrecoupée d'autres manifestations de promotion : le bras et la torche furent présentés à l'Exposition de Philadelphie en 1876, la tête à l'Exposition Universelle de Paris en 1878, manifestations qui s'accompagnèrent déjà de la vente d'objets souvenirs à son effigie). Dans son émergence donc, la statue sollicite les trésors d'ingéniosité de la société de consommation naissante. Du même coup, décrire son élaboration, c'est aussi comprendre comment sa figure s'est chargée de sens. Cette conjonction de facteurs sans doute unique en son genre fait que, pour le XXe siècle, la Statue de la Liberté constitue un laboratoire privilégié pour étudier la construction progressive d'une figure emblématique. (On notera que la Tour Eiffel, de trois ans sa cadette, a certes connu une fortune assez similaire, mais comme le rappelle Pierre Provoyeur, elle lui est, dans sa conception, [74]). Démontez et remontez la statue, c'est saisir l'édification d'un mythe moderne.

### **Vision fondatrice de l'émigré**

«Finalement, au bout de deux semaines en mer, le mot se propageait parmi les passagers annonçant que la côte américaine était en vue. Peu de temps après ce signal, le bateau pénétrait dans les eaux calmes de la baie de New York. [...] Bientôt tous les émigrants massés sur le pont regardaient dans la même direction, à la gauche de la proue. A chaque arrivée, l'apparition de la Statue dont la forme paraissait s'avancer vers eux répandait un silence extrême parmi la multitude des exilés. [...] nombreux à se presser contre les rambarde, à grimper sur les escaliers et les passerelles [...] beaucoup reconnaissaient bien la figure de femme dont l'image illustrait les couvertures des brochures pleines d'informations sur l'Amérique [...], mais ils n'arrivaient pas à réaliser qu'ils étaient face à l'original les dominant de toute sa hauteur» (Bertrand Mary, 195-6). , , la photographie et le cinéma ont capté, dans toute son intensité dramatique, ce moment où le regard de l'immigrant découvrait la preuve tangible de l'aboutissement de son périple, consécration de son épopée misérable (s'il subissait toutefois sans encombre, à quelques encablures de là, la sélection des services de l'Immigration qui fut mise en place dès 1892 à Ellis Island). Cette vision a mythifié l'image de la statue dans la mémoire collective. Avant que l'arrivée par avion ne modifie l'écriture de cette séquence mythique, elle fut amplement traitée par les romanciers qui mettaient en scène

l'arrivée d'un personnage à New York. Mais rares sont ceux qui adoptèrent le lyrisme de (1883), poème d'Emma Lazarus écrit en l'honneur de la statue :

proclame-t-elle  
De ses lèvres closes.  
Qui en rangs pressés aspirent à vivre libres,  
Le rebut de tes rivages surpeuplés,  
Envoie-les moi, les déshérités : que la tempête me les apporte  
De ma lumière, j'éclaire la porte d'or!»

Chez la plupart des romanciers, le traitement de ce passage servait d'indice. Il annonçait, par le biais de la synecdoque, la façon dont ils aborderaient le rêve américain, dont la statue était devenue l'emblème.

Très rapidement donc, la séquence fut le lieu d'une désacralisation quasi systématique. Sous la plume de Dos Passos dans *Manhattan Transfer* (1925), la statue présentée comme (89) devient une figure absurde. A travers elle, c'est également un mirage impressionniste qu'il donne à voir : (82). Pure désillusion ici, les étrangers adoptent souvent un ton plus sarcastique. Chez Kafka, la vision de Karl Rossmann sert d'*incipit* humoristique, mais grinçant à *Amerika* : (17). Céline, pour sa part, fait exception à la règle. Il est l'un des seuls à ne pas mentionner la statue. Mais l'omission est là aussi ironique. Pour Bardamu, l'aventure américaine était rêvée sur le mode d'un pèlerinage érotique : (74). Effet de choc donc lors de l'arrivée à New York. Tandis que Bardamu découvre depuis le bateau la découpe des gratte-ciel, le fantasme s'effondre : «Mais chez nous, n'est-ce pas, elles sont couchées les villes, au bord de la mer ou sur les fleuves, elles s'allongent sur le paysage, tandis que celle-là l'Américaine, elle ne se pâmait pas, non, elle se tenait bien raide, là, pas baisante du tout, raide à faire peur» (237). Dans ce passage, il est clair qu'à l'image de la statue, Céline substitue celle d'une ville guerrière et phallique, envers exact du rêve urbain et érotique de son personnage : une cité lascive, offerte. De fait, le nom même de la galère, au bord de laquelle est arrivé le personnage annonçait ironiquement cette vision.

Déformation démythifiante chez Dos Passos, substitution totale chez Céline ou partielle — en ne jouant que sur l'un de ses attributs symboliques — chez Kafka, on a là l'essentiel des procédés qui fixeront la puissance de l'icône dans l'imaginaire moderne.

### **Malléabilité et résistance : de l'impertinence**

C'est une fois de plus une formule qui pourrait vanter les mérites d'un produit manufacturé qui s'applique à la statue : malléable, mais résistante. Bartholdi avait certes pesé — cédant au goût du public pour l'ascension des monuments — l'avantage financier que constituait l'ouverture intérieure de son œuvre, mais du point de vue symbolique avait-il songé qu'il invitait ainsi à pénétrer la statue, à se l'approprier en la revisitant sans cesse ? Pour la modernité, la statue de la Liberté constitue en effet dans son infinie reproductibilité un équivalent moderne de *La Joconde*. Comme elle, elle a suscité de multiples jeux ; mais son spectre de représentation est plus large. Il englobe tant les mises en scène glorifiantes aux visées propagandistes que les parodies les plus impertinentes.

A l'origine, c'est l'essence même de la statue, dans sa conception, qui en fait la proie de toutes les réappropriations possibles. (*La Statue de la Liberté*, 285). Pour obtenir ce degré d'abstraction, l'artiste a conçu une statue rigide, compacte, quasi androgyne, amalgame mythique qui, vidé de toute substance intrinsèque du fait de son caractère composite, (que l'on songe, à titre de comparaison, à la représentation très charnelle que donna Delacroix de la Liberté dans *Le 28 juillet 1830, la Liberté guidant le peuple aux barricades*) invitait à tous les détournements. Cette neutralité rendit la statue paradoxalement plastique, apte à endosser toutes les métamorphoses. On pouvait — ce que firent d'ailleurs Gombrich et Kafka en

substituant l'un une balance, l'autre un glaive à la torche de l'original — réveiller au gré des collages la mémoire artistique qui somnolait dans cette Athéna.

Pour autant toutes les représentations de la *Liberté* ne sont pas parodiques, loin s'en faut. Le symbole vite oublié de l'amitié franco-américaine, la statue fonctionna comme un mythe au sens où l'entend Roland Barthes : (*Mythologies*, 204) qui englobait les notions de Liberté, de Démocratie et de Terre d'Immigration. Ce n'est toutefois que lors de la première guerre mondiale, par le biais d'affiches de propagande comme celle qui représentait la *Liberté* féminisée serrant la main à un *marine* avec le slogan (), que la *Liberté* serait devenue un emblème national. Elle prenait ainsi (Anne Cannon Palumbo et Ann Uhry Abrams, 255).

Rien d'étonnant dès lors que la statue, en tant que logo commercial, fasse vendre. Elle constitue un attribut magique grâce auquel n'importe quel produit absorbe un peu du rêve américain. Le rapprochement est tantôt justifié, tantôt des plus lointains. Pour lancer une collection de vidéo-cassette sur le cinéma américain, *L'Espresso* a conçu cet encart diffusé dans la presse italienne : gros plan sur le haut de la statue photographiée en contre-plongée, elle brandit dans sa main *L'Ultima Tentazione di Cristo*. Ici au parfum d'Amérique, s'ajoute un autre argument publicitaire de poids : la posture de la statue. Quelles meilleures promotion d'un produit et incitation à l'achat en effet que cette main tendue ! La mise en scène est parfois plus travaillée et joue sur notre mémoire cinématographique. Les *jeans* Lois conçurent, par exemple, une affiche évoquant une immense vignette de bande dessinée : en premier plan, silhouette à la Lucky Luke, un *cow-boy* à cheval sur une plage ; à l'arrière, gigantesques, la tête de la statue et sa torche émergeaient des sables assorties du slogan .

Cette multitude de représentations incite à reprendre — tout en la déplaçant quelque peu — l'analyse que Roland Barthes a menée du nom propre dans l'œuvre de Proust, concernant la statue (*Nouveaux essais critiques*, 124). La *Liberté* possède, tout d'abord, le même que le nom propre : elle condense, donne une forme quintessenciée au rêve américain. Elle bénéficie également de son ( dans sa forme, en la représentant), elle présente enfin un même que le nom (on décline indéfiniment sa forme pour réanimer certains souvenirs et créer de nouvelles associations). Rien d'étonnant à ce que ce soit ici une forme graphique et non des initiales ou un nom qui acquiert ces pouvoirs. A l'ère où explose la publicité, les Etats-Unis se sont dotés d'une icône, *médium* idéal pour diffuser leur image. On comprend dès lors que le signifié de la statue soit totalement réversible. L'emblème ne fait que s'approprier l'antique bipolarisation qui a, depuis ses origines, caractérisé l'image de l'Amérique : «L'Amérique, qui en est venue à désigner les Etats-Unis et non l'hémisphère dans sa totalité, a toujours figuré une chose ou son contraire : objet d'éloge ou de récrimination, magnifiée par ses admirateurs ou abattue par ses détracteurs, ultime et meilleur espoir de l'homme ou, à l'inverse, terrible mise en garde, fable à valeur d'avertissement» (Marcus Cunliffe, 493).

Cette collusion imaginaire explique sans doute que l'impertinence soit le mode artistique privilégié pour s'emparer de la statue. (Peut-être faudrait-il faire exception toutefois des représentations où la *Liberté*, sans effet de mise en perspective, est englobée et du même coup, neutralisée par la contiguïté avec le paysage new-yorkais). Cette tradition impertinente trouve peut-être ses origines dans les multiples dessins satiriques qui ont manipulé l'image de la statue. Dès 1881, alors que l'on redoute une épidémie de choléra à New York, Thomas Nast dénonce l'absence de mesures prophylactiques en représentant la statue avec un visage de spectre, la torche retournée, accompagnée de la célèbre formule de Dante : . En 1927, La *Liberté* que dessine George Grosz est maculée de sang, elle brandit une chaise électrique sur un fond de bannière étoilée, sur son socle deux noms : Sacco et Vanzetti. En 1975, un dessin très contrasté reprend ironiquement le graphisme d'un timbre postal. Il représente Henry Kissinger en *Liberté*, dans sa main tendue quatre épis de blé : déclare la légende (). L'impertinence, c'est aussi le trait majeur de l'œuvre de Saul Steinberg (cf. Roland Barthes, *All Except You*, 50). Le dessinateur s'est plu à brosser l'Amérique comme un paysage Art

déco stylisé. Il y a organisé une ronde de figures. En vedette, la *Liberté* fait des tours de piste en compagnie de Mickey ou de l'Oncle Sam. Poursuivant la déclinaison infinie d'un même répertoire, Steinberg lui fait subir toutes les métamorphoses. Dans une scène de cirque, elle préside à la tribune, minuscule dessin d'enfant, dont on ne voit guère que la couronne. Avec ses ailes de la colombe qui lui donnent l'air d'un chef indien, elle remplace ailleurs la selle d'un immense vélo multicolore à la bannière étoilée. Dans une version américanisée de la cène, elle est assise, rousse, les lèvres rouges, fatiguée, inquiète, un rien vulgaire, entre Abraham Lincoln et George Washington. Ailleurs encore, c'est «une femme tout ce qu'il y a de plus ordinaire, vêtue comme une simple ménagère, placée sur un piédestal. Elle arbore crânement des talons aiguilles. Et elle a rompu les chaînes qui entravaient les mouvements de ses bras. Elle tient un violon et un archet» (Arthur C. Danto, XVII-I). Faut-il voir dans cette dernière version un clin d'œil à l'affiche du *Women's Lib* qui représentait la statue s'appêtant à laisser tomber, dans un geste de *strip-teaseuse* dédaigneuse, son soutien-gorge très galbé ? Dans son œuvre, Saul Steinberg déplie l'Amérique, comme enfermée tel le génie d'Aladin dans le corps de la statue. La présence de cette figure est si obsessionnelle qu'elle contamine tout son univers. On en vient à la deviner partout, la moindre de ses composantes la suggère : une simple posture, un visage rayé inexpressif, un fragment de couronne, ou encore quelques cônes et triangles aigus traités à la Delaunay et disposés autour d'un disque. La Statue a envahi le monde et notre imaginaire, semble nous dire Saul Steinberg. Faudrait-il pour le montrer encore citer d'autres œuvres ? Robert Rauschenberg l'inclut très fréquemment dans les toiles où il agence en les combinant les éléments d'un vaste bric-à-brac américain. Andy Warhol, dans ses compositions, la démultiplie sur le même mode que Marilyn Monroe ou les boîtes de *Campbell's Soup*. Et dans *Liberté-Cola* (1974), Jean Lagarrigue en fait un emblème inquiétant, hybride : un immense dieu dont le corps a la forme de la célèbre petite bouteille brune.

La *Liberté* est une figure incontournable du répertoire iconographique contemporain. Pendant longtemps encore, on l'imagine, cette s'offrira avec succès — malgré ou à cause de ses airs peu avenants — aux artistes, se prêtant à toutes les métamorphoses ou fragmentations qu'ils daigneront lui faire subir, objet privilégié de leurs ou littéraires (l'expression est d'Arthur Danto). Que cette tendance iconoclaste ait connu ses heures de gloire dans les années soixante, cela ne fait nul doute. Mais la tradition est vivace puisque dès 1929 Paul Morand apportait déjà, goguenard, sa contribution à cet exercice de style toujours renouvelé : «Cette dame enceinte, dans sa robe de chambre à plis de bronze, un bougeoir à la main, c'est la Liberté éclairant le Monde, de Bartholdi. [...] D'en bas et de tout près, la figure verte et abstraite me terrifia. Je pénétrai sous ses jupes par des casemates de fort. On m'éleva dans un monte-charge grillé, semblable à la cage du cardinal La Balue, jusqu'à un escalier en ressort à boudin. Sur la bobèche du flambeau, on pouvait faire une promenade circulaire. [...] Dans la tête de la Liberté, qui est vide, des sociétés philanthropiques donnent des banquets. Ce soir, au soleil couchant cette Liberté allongeait une grande ombre sur la mer...» (44-5).

Crystel PINÇONNAT

## CHRONOLOGIE

NAST, Thomas, 2 avril 1881.

LAZARUS Emma, première parution en 1883 (*Catalogue of the Pedestal Fund Art Loan Exhibition*).

BARTHOLDI, Auguste, *La Liberté éclairant le monde*, inauguration le 28 octobre 1886.

KAFKA, Franz, *Le Soutier*, premier chapitre d'*Amerika* (ou *L'Amérique*) publié en 1913.

DOS PASSOS, John, *Manhattan Transfer*, 1925.

GROSZ, George, *Sacco and Vanzetti*, 1927.  
MORAND, Paul, *New York*, 1929.  
WUL, Stefan, *Niourk*, 1970.  
LAGARRIGUE, Jean, *Liberté-Cola*, 1974.  
KLAYMAN, Léon, 1975.  
MUTZ, *Ms. Liberty* (affiche du *Women's Lib*), 1975.  
STEINBERG, Saul, dessins datant de 1976, 1981, 1982 et 1985 dont certains parurent en couverture du *New Yorker*.  
RAUSCHENBERG, Robert, *Statue of Liberty*, 1983.  
WARHOL, Andy, *Statue of Liberty*, 1986.

## BIBLIOGRAPHIE

### *Ouvrages de référence*

BARTHES Roland, *All Except You, Saul Steinberg*, Repères, Editions d'Art, 1983 ; *ID.*, *Le Degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveaux essais critiques* (pour "Proust et les noms"), Seuil, "Points", 1953 et 1972 ; *ID.*, *Mythologies*, Seuil, "Points", 1957 ; CÉLINE Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, Gallimard, "Folio", 1952 ; CONRAD, Peter, *The Art of the City, Views and Versions of New York*, Oxford University Press, 1984 ; DANTO Arthur C., "Introduction", in *Saul Steinberg, La Découverte de l'Amérique*, Du May, 1992 ; DOS PASSOS, John, *Manhattan Transfer*, Gallimard, "Folio", 1928 ; KAFKA Franz, *Amerika ou Le Disparu*, Flammarion, "GF", 1988 ; MARY Bertrand, *La Photo sur la cheminée*, Métailié, 1993 ; MORAND Paul, *New York*, Flammarion, "GF", 1988 ; *La Statue de la Liberté, l'exposition du centenaire*, Musée des Arts Décoratifs/Sélection du Reader's Digest, 1986 (et particulièrement les articles de CANNON PALUMBO Anne et UHRY ABRAMS Ann, "Prolifération de l'image" ; HARGROVE June, HODEIR Catherine et PROVOYEUR Pierre, "La statue de la liberté, un lieu de mémoire" ; PROVOYEUR Pierre, "Bartholdi et la tradition colossale" ; ROGER Philippe, "L'Edifice du sens") ; WUL Stefan, *Niourk*, Denoël, 1970.

### *Articles*

CUNLIFFE Marcus, "European Images of America", in *Paths of American Thought*, Boston, Sentry Edition, 1970, 492-514 ; GOMBRICH E. H., "The Use of Art for the Study of Symbols", *American Psychologist*, Vol. XX, n°1, janv. 1965, 34-50 ; RIEUSSET-LEMARIE Isabelle, "Stéréotype ou reproduction de langage sans sujet", *Le Stéréotype*, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle publiés sous la direction d'Alain Goulet, 1994, 15-34.

## FILMOGRAPHIE

POST Ted, *Beneath the Planet of the Apes (Le Secret de la planète des singes)*, 1970.

## RÉFÉRENCES MYTHIQUES ET MYTHOLOGIQUES

Américain (mythe), Apollon, Colomb (Christophe), Jean (le), Justice (Diké), King Kong, Lucky Luke, Mickey, New York, Nouveau Monde.

## CORRÉLATS

Athéna (Minerve), Joconde, Méduse, Monroe (Marilyn), Tour Eiffel.

