



HAL
open science

Pratiques sexuelles et corps imaginaires dans l'œuvre de Pierre Molinier : l'auto-érotisme comme re présentation de soi

Mélodie Marull

► To cite this version:

Mélodie Marull. Pratiques sexuelles et corps imaginaires dans l'œuvre de Pierre Molinier : l'auto-érotisme comme re présentation de soi. Colloque international de l'Association des professeur×es de français des universités et des collèges canadiens (APFUCC) 2017, Association des professeur×es de français des universités et des collèges canadiens (APFUCC), May 2017, Toronto, Canada. pp.96-108, 10.26522/vp.v15i2.2077 . hal-01990380

HAL Id: hal-01990380

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-01990380>

Submitted on 23 Jan 2019

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.

**Pratiques sexuelles et corps imaginaires dans l'œuvre de Pierre Molinier :
l'auto-érotisme comme *re* présentation de soi**

Mélodie MARULL, CREM-Université de Lorraine

Introduction

Les procédés artistiques employés par Pierre Molinier sont multiples ; peinture et photographie se répondent et se complètent dans l'articulation d'une œuvre à appréhender dans sa globalité. Le corps apparaît quant à lui de manière récurrente dans chacune de ces deux pratiques par son implication directe dans le processus créatif et sa place centrale dans l'iconographie molinienne. Si sa peinture se teinte d'un érotisme certain, sa photographie n'est pas en reste et se dédie à une quête de jouissance, en devenant tantôt moyen, tantôt témoin. Molinier utilise la photographie et la peinture pour donner forme aux corps issus de son imaginaire fétichiste et les processus qu'il élabore dans cette visée impliquent une remise en question de l'intégrité de l'image corporelle.

Les passions de Molinier pour les jambes et pour le travestissement imprègnent sa pratique artistique et en constituent les sujets de prédilection. En cela, la figuration de pratiques fétichistes induit pour Molinier une remise en question des mécanismes de la jouissance. La valeur érogène des organes sexuels migre au profit d'une reconfiguration fétichiste du corps où désirs et plaisirs s'établissent en dehors des schémas d'une sexualité normative. La conquête de nouvelles corporités va de pair avec l'expérimentation de formes de sexualités autonomes, extérieures aux conventions hétérosexuelles et homosexuelles. Ainsi, les photomontages de Molinier offrent une représentation des pratiques sexuelles où les corps fictifs remplacent les corps effectifs et illustrent la quête d'une sexualité libérée de toute contrainte, tant sociale qu'anatomique. Les corps polymorphes et fantasmés sont des thèmes récurrents dans l'œuvre de Molinier ; le recueil *Le chaman et ses créatures*, publié à titre posthume, mais conforme au projet de l'artiste, témoigne de la formulation plastique répétée d'anatomies protéiformes. Les créatures qui émergent de ses fantasmes, mettent en relief la plasticité du corps et renvoient à la question princeps de son instabilité formelle.

Dans sa monographie sur Molinier, Jean-Luc Mercié expose les difficultés que les spécialistes de l'artiste éprouvent à situer les débuts de sa pratique photographique. Molinier aime maquiller sa biographie de la même manière qu'il retouche ses photographies et, contrairement à ce qu'il soutient, il n'est pas l'auteur des portraits où il figure adolescent. En effet, « les photos de jeunesse, toujours données comme des autoportraits, sont des portraits

pris par des tiers » (*Pierre Molinier*, 18) ; les premières photographies véritablement réalisées par Molinier étaient en réalité destinées à archiver et à diffuser ses œuvres peintes. Cependant, Mercié fait coïncider l'arrivée dans la vie de Molinier d'une prostituée du nom de Monique Fournigault (qu'il héberge alors à son domicile) et la place grandissante de la pratique photographique de l'artiste. Mercié souligne qu'avoir une modèle à sa disposition encourage l'expérimentation de ce médium. Ses premiers travaux photographiques le galvanisent et Molinier prend conscience, dès 1954, du potentiel de transformation du réel que lui offre la photo-technique. Le corps s'impose rapidement comme sujet principal. Molinier commence dès lors à réaliser ses premiers autoportraits, empreints de cet érotisme teinté de violence qu'il aborde déjà dans sa peinture depuis la fin des années 1940.

Les photographies de Molinier placent le spectateur dans la position du voyeur. Les situations qu'elles représentent, doublées de l'utilisation de petits formats, instaurent une forme d'intimité en nécessitant une proximité entre l'œil et l'image. Il faut cependant reconnaître – le premier et principal spectateur de celles-ci étant l'artiste lui-même – que leur vocation était avant tout auto-érotique. Les mises en scène fétichistes et sexuelles de Molinier se focalisent pour leur grande majorité sur les jambes gainées de bas. L'artiste emprunte ses accessoires à l'imagerie du cabaret et de la vamp ; la nudité est rarement totale, mais apparaît paradoxalement accentuée par le port d'un masque, d'une paire d'escarpins ou de pièces de lingerie. Le caractère érotique de ces images ne réside pas seulement dans la photographie de poses exhibitionnistes ou d'éventuels actes sexuels, mais également dans les rapports établis entre les corps. Les jambes s'y emmêlent dans d'extrêmes étreintes qui font fusionner les anatomies.

La photographie comme dispositif auto-érotique

À partir du milieu des années 1950, Molinier réalise plusieurs clichés *in actum* mettant en scène différents actes sexuels entre deux personnages. Les couples dont les ébats s'offrent à l'objectif, illustrent l'ambiguïté avec laquelle joue Molinier. En effet, un examen minutieux de l'image et une connaissance de son processus créatif dévoilent un trucage dont il use abondamment ; c'est Molinier lui-même, grimé et dédoublé, qui occupe tantôt un rôle actif, tantôt un rôle passif dans les actes présentés. Dans *Pierre Molinier*, Mercié met en regard et analyse les photographies-étapes de la réalisation de ces photomontages. Parmi celles-ci, une version de l'image datant de 1956 représente Molinier portant demi-masque, soutien-gorge, gants, bas et escarpins, posant sur le dos, les jambes relevées. Au cours du photomontage, l'artiste y a apposé un découpage d'un portrait le figurant nu et à quatre pattes, créant ainsi

l'illusion d'un rapport sexuel avec lui-même. Ce qui semble être au premier abord deux personnes différentes est donc en réalité la réunion de deux autoportraits de l'artiste sur une même image. Ces dédoublements dans un but auto-érotique sont abondamment réitérés par l'artiste. L'un des doubles revêt ici des vêtements associés à la féminité quand l'autre apparaît dans sa nudité masculine. Sur d'autres clichés, Molinier se détache des archétypes de genre relatifs à l'apparence et à la sexualité. Dans *Mandrake se régale* (1968), Mandrake porte un haut-de-forme, un demi-masque et des bas fixés à un porte-jarretelles. Son sexe en érection pénètre son double penché sur un tabouret. Il ne s'agit plus là de mettre en image un simulacre de rapport hétérosexuel, mais de dépasser l'hétéronormativité des clichés érotiques traditionnels en montrant deux personnages (qui ne sont en réalité qu'une même personne) aux identités flottantes.

Parmi les manuscrits de Molinier réunis et présentés par Mercié se trouvent plusieurs manifestes d'une importance particulière pour comprendre ce que l'artiste érige en principes de vie. Dans l'un d'eux, intitulé « Frères en volupté », Molinier expose l'une de ses voies vers l'épanouissement : « Comme l'érotisme prend une des plus grandes places dans la vie, se créer des personnages en soi, aidés d'effigies, et rechercher la volupté dans les doubles de soi — se faire l'amour — secret de la plénitude » (*Pierre Molinier. Je suis né homme-putain*, 83). L'auto-érotisme tient une place majeure dans l'iconographie de Molinier. Ses autoportraits où on le voit se masturber sont nombreux. Il y expérimente toutes sortes de postures (des plus classiques avec *Offertoire* aux plus périlleuses comme *La rose noire*) et de cadrages (plans serrés sur ses jambes et séries de portraits de son postérieur avec la série *Mon cul*).

À la même période, Molinier fabrique un joug qui lui permet de coincer ses chevilles derrière son cou, il plie ainsi son corps en deux, de manière à ce que sa bouche puisse atteindre son pénis. Au prix de longues heures d'entraînement, il parvient à ses fins et réalise plusieurs clichés de cette prouesse de contorsion. Ceux-ci semblent relever tant d'une volonté esthétisante que du témoignage performatif. Lorsqu'il rencontre Molinier en 1972, Pierre Chaveau est étudiant à la Sorbonne. Celui qui se décrit comme un « jeune homme travesti » enregistre l'artiste dans son appartement de la rue des Faussets à Bordeaux. Résulte de ces instants la publication de la retranscription de l'entretien dans lequel Chaveau recueille les explications de Molinier au sujet de cet outil à autofellation :

[...] c'est très nourrissant, le sperme ! Y a des yogis qui s'enferment dans des cages de verre, qui restent quatre-vingts jours sans bouffer, mais ils se font des pompiers, alors ils se nourrissent avec ça. C'est pour ça qu'ils restent quatre-vingts jours. Moi... Je suis resté... J'ai passé deux ans... je me mettais un [*sic*] espèce de truc en fer derrière la tête et avec des trucs pour mettre les pieds... en

se courbant, j'arrivais près du sexe, mais enfin ça a été long ; j'ai commencé entre cinquante et soixante ans...

Les séries de photographies qui découlent de ces séances de contorsion érotique, sont généreusement exhibées par Molinier, distribuées autour de lui en guise de cartes de visite comme le précise Chaveau. Au-delà de la provocation, cette image prend une valeur de manifeste visuel. Molinier plie littéralement son corps à la recherche de jouissances. L'intégrité s'efface devant le potentiel d'instabilité. La mise en image de pratiques de coercition corporelle vient ponctuer l'iconographie de Molinier.

Outre ses autoportraits au joug à autofellation, il met en relief des éléments qui appartiennent aujourd'hui au BDSM. Les clichés où figurent explicitement des entraves par les liens (bondage), s'avèrent minoritaires en regard de l'intégralité de l'œuvre photographique de Molinier, mais présentent un intérêt sensible lorsque la question de l'image des corps contraints est abordée. Plusieurs séries d'autoportraits montrent Molinier expérimentant différents types d'enserments. Certaines images le représentent sur son fauteuil, une chaînette liant son poignet à sa cheville, ou assis sur un tabouret, une lanière venant enceindre sa poitrine et resserrer ses jambes. Sur d'autres clichés, Molinier est allongé, une jambe repliée et ceinturée de manière à maintenir le godemiché qu'il a fixé à son talon planté dans son anus. La contrainte exercée sur le corps est omniprésente dans l'univers de Molinier et relève majoritairement de dispositifs plus subtils que la mise en scène de membres liés. Le joug à autofellation comme le corset ou même la complexité de certaines poses qu'il prend devant l'objectif photographique, témoignent d'une discipline du corps assimilée à un plaisir érotique et esthétique.

Fouets et martinets sont également présentés comme accessoires érotiques mimant la fustigation dans plusieurs clichés. Molinier fabriquait lui-même ses ustensiles sadomasochistes, dont plusieurs sont visibles dans le catalogue de la vente des *Archives Molinier* organisée chez Drouot en novembre 2016. Les images qu'il obtient, semblent plus volontiers relever du simulacre et les pratiques sadomasochistes effectives de Molinier sont à envisager avec prudence. Dans ses réalisations photographiques, l'utilisation de ces outils de fustigation est plutôt assimilée à l'accessoirisation et à l'ornement. En revanche, les récits de ses amantes, ses notes et ses correspondances témoignent de la place qu'ils occupaient dans la sexualité de l'artiste.

Les photographies de Molinier ont une vocation avant tout auto-érotique. Les corps qu'il conçoit sont hors-normes ; ils sont les formulations mouvantes de ses fantasmes fétichistes. La matérialisation de ces anatomies, aux jambes décuplées et sous des formes qui ne sont pas sans rappeler les divinités hindoues qui peuplaient les lectures de Molinier, est

rendue possible par le photomontage. Elle induit de ce fait la possibilité de mise en image de pratiques sexuelles irréalisables morphologiquement.

La fonction quasi immédiate de représentativité que lui offre la photographie, lui apparaît rapidement comme l'opportunité d'assouvir ses fantasmes scopiques. En constatant le potentiel expérimental de ce médium, il réalise sa faculté à formuler dans le réel ce qui relevait jusqu'alors de visions imaginaires. La description du processus photo-technique réalisée par Mercié nous renseigne sur les différentes étapes et sur la complexité de son travail ; Molinier est un autodidacte et possède du matériel photographique daté s'apparentant bien souvent à du bricolage. Il réalise des tirages de portraits ou d'autoportraits qu'il va soigneusement découper. Jambes, fesses, têtes sont conservées et l'artiste vient sélectionner, tel un Frankenstein fétichiste, les éléments qui composeront sa créature. Les fragments d'images sont ensuite assemblés pour former des anatomies chimériques, femmes tentaculaires ou siamoises enlacées. L'image tirée est retravaillée et le processus est répété jusqu'à ce que Molinier soit satisfait de la créature élaborée. Il lui arrive également de retoucher les images et les négatifs en dessinant directement dessus, affinant les tailles, tatouant ou enveloppant de dentelle les visages et les croupes, brouillant son genre et celui de ses modèles masculins en retouchant l'image au crayon. Enfin, Molinier réalise un dernier cliché du montage définitif. Les créatures qui naissent de ces opérations, sont des entités polymorphes ; le corps de l'artiste absorbe celui de ses modèles pour ne former qu'un seul être, à la fois unique et multiple. Le processus créatif dont résultent ces images exprime cette quête de fusion entre artiste et modèle.

Du fétichisme des jambes au travestissement

Le fétichiste jette son dévolu sur une partie d'un tout, il opère une parcellisation du corps. Toute l'attention est retenue par l'objet du fétichisme qui, ainsi surinvesti, se dissocie de son propriétaire. C'est ce morcellement du corps que l'on retrouve exprimé littéralement dans le processus créatif de Molinier, la photographie lui permettant de formuler visuellement sa focalisation sur la jambe. Par glissement, l'attention de Molinier se porte également sur les chaussures à talons hauts et les bas. L'objet en contact avec une partie du corps spécifique et fétiche se charge d'un sens particulier, il incarne les fantasmes de celui qui les y projette.

Dans *Pierre Molinier, une vie d'enfer*, biographie très complète de l'artiste rédigée par Pierre Petit, l'auteur situe les premiers souvenirs de l'obsession pour les jambes de Molinier à sa petite enfance, lorsqu'il se glissait sous les jupes des employées de l'atelier de couture de sa mère pour leur caresser les jambes. Cette obsession ne le quittera pas et c'est en toute logique qu'elle occupe une place primordiale dans son iconographie. Le regard que Molinier pose sur

les jambes est, en plus de celui d'un fétichiste, celui d'un artiste assurément sensible à leurs formes, leurs courbes calligraphiques. Les jambes sont souvent centrales dans son discours comme dans la composition de ses productions photographiques et picturales. Dans le recueil posthume *Le chaman et ses créatures*, leur nombre croît au fil des pages pour aboutir à *La grande mêlée*, mi-créature, mi-rosace érotique qui en possède plus d'une trentaine. Elles s'établissent comme éléments primordiaux du langage graphique de Molinier.

Pour sujet de ses photographies, il choisit aussi bien ses propres jambes que celles de connaissances féminines ou masculines. Ainsi, la focalisation érotique étant fixée sur le membre fétiche, elle éclipse le genre des modèles-amant·e·s. Cette diversité des corps photographiés s'amplifie lorsqu'il est question de *la poupée* de Molinier. Il s'agit d'un mannequin composé de plusieurs parties amovibles ; modèle docile et constamment disponible, elle apparaît dans plusieurs photographies de son atelier et tient également un rôle important dans bon nombre de mises en scène. Qu'elle soit plus ou moins fragmentée, *la poupée* prend part aux jeux érotiques et photographiques de Molinier, qui la maquille et la vêt de sa propre lingerie.

Molinier sélectionne aussi ses modèles par affinités, de préférence fétichistes. Dans sa biographie, Petit décrit et analyse les rapports que Molinier entretient avec ses égéries. À la fin de l'année 1967, il fait la rencontre de Hanel Koeck, étudiante aux Beaux-Arts de Paris et future performeuse et collaboratrice de Hermann Nitsch. Comme le souligne Petit, le coup de foudre est total et réciproque entre ces deux fétichistes des jambes. Koeck lui rend plusieurs visites et devient à la fois sa modèle et son amante. Quelques mois après leur rencontre, elle lui inspire le photomontage *LENAH*. Les notes relatives à ce photomontage dans le catalogue de la vente des *Archives Molinier* nous renseignent sur sa composition ; Molinier place son propre derrière au centre de l'image, encadré de paires de jambes croisées se terminant par de vertigineux escarpins, dont le bout du talon de l'un vient pénétrer l'anus de Molinier, et surmonté d'une tête de mannequin. Les jambes constituent l'élément central de la structure mutante et lascive que lui évoque son amie. Il lui fait parvenir un tirage accompagné d'une lettre, dont un extrait est retranscrit par Mercié dans *Pierre Molinier* : « Je l'ai baptisé LENA H qui est ton nom inversé, en réalité elle peut illustrer le fétichisme des jambes gainées de soie et surtout le fétichisme des escarpins à talons hauts, dans l'usage que toi (qui est mon semblable) et moi en faisons. [...] Je t'embrasse à te briser sur moi, à te faire entrer en moi, comme je suis en toi » (355). L'unification du corps du photographe et de la modèle, exprimée ici textuellement en guise d'épilogue, trouve une réalisation effective dans le photomontage.

Sur la surface du papier, le révélateur fait apparaître des anatomies mutantes, les fonctions sexuelles admises des corps sont reconfigurées selon l'imaginaire fétichiste de l'artiste. Ainsi, le membre pénétrant devient un talon aiguille, la tête émerge d'un totem de chair composé d'entrelacs de jambes et d'un empilement de fesses. En plus du fétichisme des jambes, Molinier a la passion des chaussures. Il les collectionne et en possède un nombre important dont certaines sont retouchées par ses soins¹. Cette caractéristique de collectionneur se retrouve dans son dispositif photographique. Nous l'avons vu, le photomontage lui permet de décupler le nombre de jambes de ses sujets. Intrinsèquement, il y a chez Molinier une obsession viscérale de l'accumulation, dans ces corps aux membres multipliés comme dans les différentes identités qu'il endosse.

Molinier s'inscrit dans une recherche de l'état de plénitude qu'incarne selon lui l'androgynie initial, en référence directe aux mythes de la création décrits par Mircea Eliade et celui exposé par Platon dans *Le banquet*. Dans cette visée utopique, Molinier imagine et habite le personnage du chaman. Le potentiel de labilité qu'il renferme et sa charge symbolique s'accordent avec la quête obsessionnelle de l'androgynie qui anime Molinier. Loin d'être une finalité dans son processus de transmutation, le chaman est pour lui un intermédiaire, un messager qui rend possible le passage à l'androgynie. Dans diverses civilisations, le chaman est celui qui assure les échanges entre le monde des vivants et celui des morts, des ancêtres, entre le monde réel et celui des songes. Son corps et sa voix servent de vaisseaux intermédiaires par lesquels ces relations s'effectuent. Guérisseur, il est également le gardien du savoir du groupe. Son rôle au sein de la communauté est donc multiple. Dans *Pierre Molinier et la tentation de l'Orient*, Petit met en évidence la permanence géographique et temporelle de ce personnage :

Les ethnologues ont montré comment le personnage du « shaman » [...] s'est très largement répandu sur l'ensemble de la planète : on le retrouve aussi bien chez les peuplades d'Asie septentrionale et centrale qu'en Mongolie, au Tibet, ou en Chine ; l'Inde ancienne, l'Indonésie moderne, l'Océanie (Niue) et l'Australie le connaissent bien, de même que l'Afrique (Soudan), les Amériques du Sud (Chili, Jivaros et l'Équateur) et du nord (Indiens) ; il a été particulièrement observé chez les Esquimaux ; il est représenté en Grèce antique et même en Europe (Germaines et Celtes) ; on est allé jusqu'à supposer sa présence sur les fresques de la grotte de Lascaux. C'est dire son universalité. (38)

Molinier connaît la puissance symbolique de l'évocation du chaman et Petit souligne que ses connaissances relatives aux spiritualités orientales sont considérables, sa bibliothèque rassemblant un nombre important d'ouvrages sur le sujet.

Le fétichisme des jambes apparaît comme étant un aspect primordial du paradigme de la création de Molinier que le travestissement vient compléter en s'y superposant. Une garde-robe élaborée et de nombreux artifices de travesti lui permettent de se créer une apparence féminine. Afin de féminiser son corps et son visage, Molinier procède en deux étapes. La première s'établit sur le corps même de l'artiste. Un maquillage maîtrisé et la pose éventuelle de prothèses de seins qu'il fabrique lui-même, entament le processus. La seconde intervient sur son corps photographique. En effet, Molinier met en œuvre diverses techniques de transformation corporelle à même le tirage. Dans *Pierre Molinier*, Mercié fait remarquer « qu'autoportrait et travestissement ont évolué de conserve, par stimulation réciproque, le travestissement invitant à la photographie, celle-ci encourageant le travestissement » (18). De cette façon, le désir de transformation corporelle de Molinier est un moteur d'expérimentation photographique et fait évoluer sa pratique vers des techniques de photomontage de plus en plus élaborées.

Molinier incarne une fluidité certaine, autant dans les domaines du corps et de l'identité que dans ceux liés à la sexualité. Dans la revue *Penthouse*, Jean-Pierre Bouyxou écrit : « Dans les peintures de Molinier comme dans ses photos, femmes et hermaphrodites se dédoublent, se tentaculisent pour être leur propre amant et leur propre maîtresse » (38). Molinier ne pratique pas ce travestissement et ces modifications corporelles dans la démarche de s'identifier pleinement au genre féminin. Dans son rejet d'une binarité de genre socialement établie, cet artiste s'installe à la lisière du féminin et du masculin. En effet, l'ambiguïté se doit de persister, car ce que recherche Molinier est avant tout l'androgynie, l'état d'une créature qui ne serait ni totalement homme ni pleinement femme, mais les deux à la fois. Sa démarche ne peut donc pas être associée à une volonté d'assimilation formelle à l'identité féminine.

L'artiste-modèle se transforme et exploite la photographie pour s'approcher de son idéal. Il ritualise l'élaboration de son personnage, tant dans les étapes du travestissement que dans le traitement de la mise en scène et de l'objet photographique qui en résulte. Molinier procède avec soin à sa préparation corporelle : il s'épile, revêt ses artifices et se maquille, réitérant les mêmes gestes au fil des prises de vue. Dans son processus de photomontage, les clichés intermédiaires se succèdent, les découpages, assemblages, retouches graphiques et développements se répétant jusqu'à l'obtention de l'image finale. Ces deux pratiques conjointes dans la création photographique sont ainsi ritualisées dans un refrain aux accents méditatifs.

L'excitation de Molinier est liée au vêtement, à la vision de celui-ci porté comme à la sensation qu'il procure. Le travestissement induit un mécanisme spéculaire. La photographie

et le reflet créent une mise à distance du corps en l'offrant au regard d'un autre ou de soi via une surface intermédiaire ; l'individu contemple la forme de son propre corps projeté au-delà de lui-même, dédoublé. À cette projection à l'extérieur du corps s'adossent des sensations qui sont quant à elles perçues à partir d'un *en dedans*. La vision d'un soi métamorphosé où le miroir et l'appareil photo entrent en jeu s'additionne donc à la sensation que suscite le vêtement porté. Les bas comme les corsets, en exerçant des pressions de différentes intensités à la surface du corps, produisent une forme de contrainte, en apparence plus douce que celles évoquées jusqu'alors, mais néanmoins significative. Dans *Bondage. Théorie érotique des cordes et de l'attachement*, Magali Croset-Calisto affirme qu'il

[...] serait lacunaire de ne parler que de cordes, de cordons et de nouages pour définir ce qu'est le bondage. Ce dernier convoque non seulement l'art des cordes, mais aussi toutes sortes de contraintes et d'emprisonnement du corps. Ainsi, tout ce qui entrave la liberté de mouvement d'une personne s'inscrit dans une pratique de bondage : menottes, corsets, sacs d'enfermements, bâillons camisolés [*sic*] en latex, carcans et objets de contraintes sont autant d'accessoires qui relèvent de la définition contemporaine du bondage. (29)

En conséquence, les moyens d'exercer une contrainte au corps, et par incidence d'en modifier l'apparence, sont nombreux ; limiter la pratique du bondage aux cordes et aux autres liens est réducteur et occulte tout un pan de la pratique où d'autres instruments destinés à exercer une pression corporelle sont employés.

Dans le travestissement, la contrainte imposée au corps permet une nouvelle perception de celui-ci : le corset enserre la taille, les chaussures à talons vertigineux gainent la jambe, les bas caressent et enveloppent les cuisses. Le port de vêtements associés à la féminité suscite, en plus d'un plaisir scopique, des sensations physiques particulières ; la panoplie fétichiste produit une stimulation charnelle. Molinier décrit l'érotisation de cette sensation de contrainte. Dans *Pierre Molinier. Je suis né homme-putain*, Mercié retranscrit les mots de Molinier : « Dans l'acte amoureux [...], tout muscle bandé dans la pression des artifices érotiques, bas, corsets, chaussures, mettent à la forme comme l'étreinte oblige à la soumission » (125). La théâtralisation du corps impose un contrôle total sur ce dernier, comme en témoignent les autoportraits photographiques de Molinier, corseté ou plié dans son orthèse à autofellation, où la douleur de la contrainte se mêle au plaisir.

Subversivité proto-queer et remise en question des normes de genre

Pour Molinier, le corps se fait malléable et versatile, et les déconstructions et reconstructions corporelles successives, motivées par la quête d'un corps androgyne, affirment

l'opposition de l'artiste à l'idée d'une binarité des identités de genre, strictement divisées entre masculin et féminin et n'admettant l'existence d'aucun en-dehors.

Au-delà de l'image érotique traditionnelle, la charge *queer* notoire des dédoublements photographiques de Molinier réside dans cette fluidité de l'identité et de la sexualité. Molinier fait fi des conventions sociales comme des contraintes morphologiques et s'affranchit d'une sexualité hétéronormative. Egocentrées, focalisées sur ses fétichismes, les pratiques sexuelles et leurs représentations dans l'œuvre de Molinier fonctionnent avant tout grâce à la grande indocilité de l'artiste. Celui-ci navigue entre différentes identités sans jamais se fixer nettement. Les autoportraits où il fait intervenir l'artifice permettent alors la mise en exergue d'une réalité alternative, mais néanmoins fondamentale, une forme d'authenticité dans la mascarade, Molinier ayant fait de cette dernière l'outil principal de sa construction.

Comme la peinture, le photomontage permet à Molinier la représentation de pratiques auto-érotiques. Nous avons vu que l'expérimentation de cette technique lui offre la possibilité de s'éloigner des anatomies réelles pour créer ses propres chimères, accordées à ses fantasmes fétichistes. Son travail photographique correspond à ce que lui-même définit comme l'*Art magique*. En 1955, il répond à un questionnaire d'André Breton sur les formes de l'*Art magique*. Sa réponse sera également publiée en 1969 parmi les premières pages d'un ouvrage rétrospectif sur sa peinture : « L'art magique : effet qui, par métamorphose, devient cause. [...] Magie n'est pas fiction, mais liaison étroite de réalités multiples » (*Molinier*, 16-17).

L'œuvre de Molinier s'articule comme un mouvement vers son idéal androgyne, mutant et instable. Dans cette visée, elle est une succession de débordements des corps en dehors de leurs formes initiales. Les chimères photographiques de Molinier donnent à voir une suite de reconfigurations de l'image du corps dont la factualité est mise en péril par le photomontage et par une multiplicité de transformations corporelles. Les photographies de Molinier apparaissent aussi provocantes que profondes en témoignant de la mise à nu de l'artiste et de l'expression de son intériorité. Les rapports intimes qu'il entretient avec ses modèles et son désir d'assimilation à ces dernier·ère·s, sont exprimés métaphoriquement dans le processus du photomontage. Les images obtenues brouillent la frontière entre représentation de soi et représentation de l'autre par la fusion que Molinier effectue entre son propre corps et celui de ses modèles. C'est un corps résolument subversif qui s'offre ainsi au regard du spectateur.

L'instabilité identitaire émergeant de l'univers visuel comme de la biographie de Molinier est productrice d'indétermination et de fluidité. En piratant la forme biologique du corps, et en redéfinissant ses fonctions par l'exploration et l'expression de ses fétichismes, l'artiste déjoue les poncifs propres à une pratique normée du plaisir. L'implication du corps

dans l'acte créatif revêt de multiples aspects performatifs. Dans ses notes publiées à titre posthume dans *Pierre Molinier. Je suis né homme-putain*, l'artiste écrit : « [...] les conventions sociales créent chez l'individu des refoulements nocifs ; il est évident que moralement et vis-à-vis de la société, on ne peut être soi-même que dissimulé derrière l'écran de l'hypocrisie » (83). La mise en image de ses fétichismes induit l'expression de son désir viscéral de perturber un ordre établi, de déchirer le carcan social qui l'opprime.

Par son œuvre, Molinier manifeste sa haine des conventions et sa volonté de s'en affranchir. L'incarnation de Molinier dans ses créatures ouvre de nouveaux espaces identitaires et révèle la plasticité de son corps. En tant qu'artiste limite, il explore et exploite une sexualisation si outrancière qu'elle côtoie une forme de monstruosité corporelle productrice d'indétermination. Précurseur d'un *body hacking* photographique, il court-circuite les représentations conventionnelles des genres et des sexualités. L'indocilité de Molinier ne se limite pas à son affranchissement vis-à-vis des normes corporelles et sexuelles. Son caractère résolument provocateur place Molinier dans la marginalité et ses coups d'éclat – parmi eux, sa rupture fracassante avec la *Société des artistes indépendants bordelais* lors du salon de 1951 rapportée, entre autres, par Petit – l'excluent des institutions artistiques bordelaises. Molinier est un artiste indépendant. Lui qui refusait toute étiquette est pourtant considéré aujourd'hui comme l'un des pères de l'Art corporel en France et reconnu pour son influence majeure sur la pratique photographique.

Le regard que nous posons aujourd'hui sur les œuvres de Molinier, ne peut se défaire d'un bagage théorique hérité des textes issus des *queer studies* et autres réflexions sur l'identité de genre énoncées depuis Esther Newton, Judith Butler, Teresa de Lauretis ou Marie-Hélène Bourcier. En se gardant de tout anachronisme, il est indéniable que l'on retrouve chez Molinier, à l'état embryonnaire, une conception de l'identité et de la sexualité qui préfigure la pensée *queer*. Ainsi, les travaux de Molinier nourrissent notre réflexion actuelle, tant dans la théorie que dans les pratiques artistiques au sujet du genre et des sexualités. L'iconographie de Molinier se déploie au fil des cimaises jusque dans la scène *drag queen* (nous remarquons ici l'influence du photographe sur le travail de Violet Chachki, *drag queen*, danseuse burlesque et vainqueur de la septième saison de l'émission *RuPaul's Drag Race*).

En considérant l'identité et la sexualité comme fluides, Molinier vient, dans le repli de son appartement et atelier bordelais, perturber un système de normes sociales ancré dans son époque et régi par un modèle hétéronormatif. Son œuvre détient une force subversive et la charge contestataire que nous lui octroyons aujourd'hui, n'est pas anecdotique, au sens où elle prend une valeur d'archive, témoignant de son caractère précurseur. L'appropriation de

l'iconographie molinienne est d'ailleurs revendiquée par des artistes tel·le·s que Jean-Luc Verna, Mathias Herrmann, Hélène Delprat ou Karl Lakolak. Les emprunts et citations sont multiples, qu'ils soient formels, techniques ou relatifs aux discours. De plus, si la référence à Molinier ne relève que de la subjectivité du spectateur, elle témoigne là encore de la portée de son œuvre et de son caractère initiateur. De ce fait, comme l'a écrit Bernard Lafargue dans « Revoir Molinier de fils *queer* paré : Un art du sexe comme performance et feu d'artifice », « [l]e génie d'une œuvre est suspendu aux points de suspension qu'il génère comme une nuée de rhizomes inconnus, qui lui donneront, le temps venu, l'éclat du "chef-d'œuvre" » (91).

Conclusion

Le corps est au centre du processus créatif de Molinier ; il n'en est pas l'objet, mais le sujet. En jouant sur l'identité, le genre et la sexualité, celui qui s'autoproclamait « Chaman » met en péril l'intégrité de ce qu'il conçoit comme un carcan idéologique. Pierre Bourgeade a rencontré Molinier dans l'atelier de ce dernier. Dans *Cent photographies érotiques*, l'auteur souligne que « [l]a liberté vécue entre ces quatre murs, le problème de l'humanité (qu'est-ce qu'être homme, et comment l'être ?) sans cesse posé dans sa tête, on comprend que Molinier n'ait cessé d'hésiter au bord de ce gouffre : être homme – et pourquoi n'être pas femme ? » (13) Les conventions, l'incomplétude de corps emprisonnés dans une masculinité ou une féminité exclusive et restrictive le révoltaient au plus haut point. S'en affranchir devait passer par la mise en péril de l'unité de la chair, par une destruction et une reconstruction symbolique qui ouvrent le champ des possibles identitaires et sexuels.

Le potentiel de versatilité de l'apparence et des sexualités permet l'inscription dans la chair de nouveaux possibles. Cette instabilité anatomique prend forme dans l'iconographie molinienne ; les techniques du corps (Marcel Mauss) et des sexualités employées par Molinier ouvrent des champs d'exploration corporelle inédits. Ses chimères de papier se révèlent précurseuses de modalités d'être fondées sur les principes de fluidité et d'insoumission. Réunies dans *Pierre Molinier. Je suis né homme-putain*, ses notes prennent valeur de manifeste et résonnent aujourd'hui comme un crédo : « Nous banderons l'arc des convenances jusqu'à briser la corde » (138).

Bibliographie

- Bourcier, Marie-Hélène. *Queer Zones : politiques des identités sexuelles et des savoirs*. Paris : Amsterdam, 2006.
- Bourgeade, Pierre. *L'aurore boréale*. Paris : Gallimard, 1973.

- Bouyxou, Jean-Pierre. « Molinier l'artisan en érotisme ». *Penthouse 2* (mars 1985) : 38.
- Butler, Judith. *Ces corps qui comptent : de la matérialité et des limites discursives du « sexe »*. Tr. Charlotte Nordmann. Paris : Amsterdam, 2009.
- Chaveau, Pierre. *Molinier Chaveau Entretien*. Bordeaux : Pleine Page, 2013.
- Croset-Calisto, Magali. *Bondage. Théorie érotique des cordes et de l'attachement*. Paris : La Musardine, 2017.
- Eliade, Mircea. *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*. Paris : Payot, 1998.
- Lafargue, Bernard. « Revoir Molinier de fils *queer* paré : un art du sexe comme performance et feu d'artifice ». *Pierre Molinier. Jeux de miroirs*. Bordeaux : Musée des Beaux-Arts de Bordeaux/Le Festin, 2005 : 91-99.
- Lauretis, Teresa (de). *Théorie queer et cultures populaires : de Foucault à Cronenberg*. Paris : La Dispute, 2007.
- Mercié, Jean-Luc. *Pierre Molinier*. Paris : Réel/Kamel Mennour, 2010.
- . *Pierre Molinier. Je suis né homme-putain. Écrits et dessins inédits*. Paris : Biro/Kamel Mennour, 2005.
- Molinier, Pierre. *Cent photographies érotiques*, texte de Pierre Bourgeade. Paris : Borderie, 1979.
- . *Molinier*. Paris : Pauvert, 1969.
- Newton, Esther. *Mother Camp : Female Impersonators in America*. Chicago : University of Chicago Press, 1972.
- Petit, Pierre. « Pierre Molinier : sado ou maso ? ». *Plaisir, souffrance et sublimation*. Bordeaux : Pleine Page, 2007 : 291-299.
- . *Pierre Molinier et la tentation de l'Orient*. Bordeaux : Opales/Pleine Page, 2005.
- . *Molinier, une vie d'enfer*. Paris : Ramsay/Pauvert, 1992.

Notes

¹ Une paire de chaussures retouchée est visible en page 35 du catalogue de la vente « Archives Pierre Molinier » du 14 novembre 2016 chez Drouot.