

Pierre Molinier, le corps réinventé

Eléonore Antzenberger

▶ **To cite this version:**

Eléonore Antzenberger. Pierre Molinier, le corps réinventé. Encyclo. Revue de l'école doctorale Sciences des Sociétés ED 624, 2013, 3, pp.121-129. hal-00944209

HAL Id: hal-00944209
https://u-paris.hal.science/hal-00944209

Submitted on 10 Feb 2014

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.

Encyclo

Revue de l'École doctorale ED 382

Économies

Pensée critique

Espaces

Politique

Sociétés

Pratiques sociales

Civilisations

ÉLÉONORE ANTZENBERGER[*]

PIERRE MOLINIER, LE CORPS RÉINVENTÉ

Au-delà de la seule représentation de l'androgynat, les autoportraits de Pierre Molinier revendiquent une esthétique d'un troisième genre, celui du Neutre[1], qui souligne l'ambivalence entre présence et absence du clivage sexuel. À l'origine de cet « entre deux genres », un affranchissement de la «normalité » sexuelle ainsi qu'une hostilité clairement affichée face aux expressions artistiques acceptées par la société.

Molinier a exploré les interactions les plus intimes entre son corps et la photographie. Toujours à l'extrême d'elle-même, son œuvre revendique une philosophie sexuelle délestée de tout tabou :

> Je défendrai mon œuvre jusqu'au bout, dit-il, Je suis la bombe dont on a touché le détonateur […][2]. Tout aussi radicales sont ses positions esthétiques : Je demande l'inviolabilité dans le domaine de l'art, à commencer par un contrôle sévère du pouvoir de censure ; je proclame la liberté de la personne en danger[3] [....] L'art doit s'imposer et pas être imposé[4].

À la fin des années cinquante, son œuvre se dédie toute entière à son corps. En 1958, il publie ainsi son premier autoportrait photographique travesti dans le n° 4 du S*urréalisme, même*, en réponse à l'enquête sur le strip-tease. Et, en 1966, dans le cadre du festival du cinéma érotique, il expose pour la première fois ses photomontages. Récurrente dans le surréalisme, cette technique photographique (re)positionne le corps comme un territoire à conquérir. Retravaillé et manipulé, le corps réinterroge la discordance entre identité de genre et identité de sexe de l'individu. Cette réflexion invite de fait à s'interroger sur les enjeux d'un corps reconstruit au moyen de la déconstruction du support visuel. C'est du moins l'aspect qui sera abordé ici.

Une sexualité aporétique

Le Grand Combat

Molinier fait son entrée dans le monde artistique au milieu d'un siècle marqué par la conjonction des bouleversements sociétal, scientifique et

---

[*] RIRRA 21

[1] Il n'est pas inutile de rappeler ici que « neutre » vient du latin « neuter » qui signifie « ni l'un ni l'autre ».

[2] *Carnets de notes et dessins, Je suis né Homme-Putain*, Pa ris, Biro Èditeur, 2005, p.108. Tous les textes de Molinier que nous citons en référence sont publiés dans cet ouvrage.

[3] *Ibid.*

[4] *Ibid., Feuillets épars,* p.143.

politique. Cette conjonction inaugure un nouveau rapport de l'individu à son corps, *via* sa sexualité. En choisissant la confusion des genres et les dérives du sexe comme problématiques de prédilection, Molinier revivifie cette époque de transition en y laissant, dit-il, « cette trace éphémère que nous laissons dans l'infini du temps »[5]. Ce besoin étant, chez lui, une obsession : « Je suis dévoré par le besoin de laisser une trace[6] ». Art et sexualité ont donc ici partie liée, aussi intimement et inexorablement que possible.

Cette particularité apparaît tout particulièrement dans *Le Grand Combat*, présenté en 1951 au 30e Salon des Indépendants bordelais. Résolument engagé, ce tableau mi-abstrait mi-figuratif dévoile, je cite l'auteur, « un couple qui baise ». Jugée indécente, cette toile provoque une rupture fracassante avec la société bordelaise. Profondément meurtri par ce qu'il considère comme une trahison[7], Molinier lance « un appel à la raison »[8] sous forme de Lettre ouverte (premier texte de lui à être rendu public) :

> Que me reprochez-vous dans mon œuvre ? D'être moi-même ?
>
> Allez donc, vous crevez de conformisme ! Vous n'êtes pas des artistes, vous êtes des esclaves ! Vous êtes des bornes à distribuer de l'essence ! Vous êtes le signal vert et rouge au coin de la rue…
>
> Et allez donc, enfoutrés ![9]

Le Grand Combat marque donc une étape décisive dans la mesure où il est une première incarnation esthétique des passions de Molinier. Avec cette toile, l'artiste a donné corps, le sien, à l'artistiquement incorrect. Ce scandale l'incite à défendre ce qui d'ores et déjà s'impose à lui comme une conviction : pratiques fétichistes SM d'une part, et idéal androgyne, d'autre part. Parallèlement, il fustigera désormais sans relâche la bêtise régnant dans les sphères de l'art et du pouvoir à travers une « croisade contre l'imbécillité hypocrite »[10]. Celle-ci est alimentée par un ressentiment terrible à l'encontre de la classe politique, dont font d'ailleurs régulièrement état les titres de ses tableaux (*Je gueule gaiement ce que j'ai à dire*). Il affiche du reste ouvertement le plus parfait mépris pour tous les « conocrates » du gouvernement : « Je proclame que l'État de la IVe République, oublieux de ses origines démocratiques, agit sans discernement et tend, par des mesures putaniques illégales et abus de pouvoir, à porter des coups mortels à la libre expression de la richesse du pays »[11]. À partir du *Grand Combat*, sa peinture et sa photographie porteront donc le sceau du militantisme.

---

[5] *Ibid., Textes publiés, notes autobiographiques*, p.44.

[6] *Ibid., Feuillets épars*, p. 146.

[7] Son amertume est d'autant plus vive que ce sont les siens qui l'ont trahi, ses amis (les Refusés exposant au Salon des Indépendants).

[8] *Carnets de notes et dessins*, p.103.

[9] Pierre Molinier, *Protestation*, 1951, p. 41.

[10] *Carnets de notes et de dessins, op. cit.*, p.106.

[11] *Ibid.*, p.97.

Le photomontage et surréalisme

Le Surréalisme va lui permettre d'orienter sa « croisade » dans le sens de la collectivité. Quatre ans après la débâcle du *Grand Combat* en effet, Molinier envoie des reproductions de ses tableaux à André Breton[12], qui lui propose d'exposer à *L'Étoile Scellée*[13] du 27 janvier au 17 février 1956[14]. Le puritanisme de Breton, dont l'érotisme ne dépasse guère le stade de la pudique imagerie des bordels du XIX^e^, refroidit cependant Molinier. Grand admirateur de ses toiles, le père du Surréalisme se montre en effet beaucoup plus réservé à l'égard de ses photographies : « En érotisme, résume Molinier, tout nous opposait et mes « transformations » l'exaspéraient […]. Et pourtant je tiens mes activités comme des actes hautement surréalistes »[15]. À compter de cette rencontre donc, il continue à collaborer ponctuellement avec le groupe jusqu'en 1969[16]. Ce qui séduit l'auteur d'*Arcane 17*, c'est l'audace avec laquelle Molinier déforme les catégories de l'identité. Cet aplomb s'affirme cependant avec un systématisme plus radical dans ses photomontages. Apparue en 1850-1851 par la combinaison de négatifs au collodion, la technique du photomontage s'est popularisée en France grâce à Dada (Raoul Hausmann), sous l'influence du constructivisme russe (Rodtchenko, 1916). En raison de sa double orientation (poésie et onirisme d'un côté, propagande politique de l'autre), cette technique défend l'idée selon laquelle le genre est une notion profondément culturelle. Cette démarche, qui conduit explicitement au morcellement d'une identité indéfinie, relève ainsi d'un processus d'inachèvement capable de transgresser les possibilités induites par le médium photographique.

Quoique très sophistiquée, la technique de Molinier est invariable : il prend des photographies de lui-même apprêté – épilé, maquillé, souvent masqué d'un loup et vêtu de quelques accessoires noirs (gants, corset, talons aiguille, guêpière en dentelles, voilette, résille, haut-de-forme etc.) – ainsi que des photographies d'amis et des clichés de mannequins. Il découpe ensuite les silhouettes ou des fragments dans ses images et les recompose dans un

---

[12] « Votre magnifique envoi d'hier […] procure un frisson sans cesse renouvelé et cela me donne toute la mesure de leur pouvoir magique [….] Vous êtes aujourd'hui le maître du vertige [...] », Lettre de Breton à Molinier (8 avril 1955), Archives Municipales de Bordeaux.

[13] « Si la galerie *À L'Étoile Scellée* rouvre, comme je l'espère, après les vacances, je vous offrirai d'y exposer vers la fin de l'année ou au début de l'année prochaine », Lettre de Breton à Molinier (24 décembre 1955), Archives Municipales de Bordeaux. Cette galerie, dont Breton assurait la direction artistique, était située au 11, rue du Pré-aux-Clercs dans le 7e arrondissement de Paris.

[14] Le catalogue sera préfacé par Breton. Par la suite, Molinier composera la couverture du 2^e^ numéro de la revue *Le Surréalisme même* puis, convié par Breton, il exposera une toile à la 8^e^ *Exposition inteRnatiOnale du Surréalisme* dédiée à Eros. Molinier présentera 18 toiles (*Le Grand Combat*, *Succube*, *Comtesse Midralgar*, *Les Dames Voilées*).

[15] *Un Après-Midi chez Pierre Molinier*, Opales/Pleines pages éditeurs, Bordeaux, 2005, p.32. Alors que le « tout-Paris » se presse au vernissage, Molinier arrive en retard, en cuir et santiags, les poches bourrées de ses photographies, déclarant à qui voulait l'entendre, que ses clichés étaient bien meilleurs que ses toiles.

[16] Selon la base de données (http://melusine.univ-paris3.fr/c_surr.html) du Centre de recherches sur le surréalisme de l'université Paris III, Molinier a été membre du groupe surréaliste de 1955 à 1969.

collage final, sorte d'image idéale de lui-même (*Comme je voudrais être*[17]). Cette reconstruction perpétuelle de l'identité renvoie à une défiguration, une déconstruction de l'image de soi. En multipliant les possibilités de manipulation de son corps, Molinier inaugure à la fois un rapport inédit entre le sujet et l'objet photographique mais aussi entre le sujet et la condition humaine. Le corps en tant que sujet photographique offre ainsi une dimension d'universalité au propos artistique. En modifiant son corps (même en tant que représentation dans l'image), Molinier s'engage, à sa manière, contre l'humanité avec une éthique qui lui est propre : « Les conventions sociales créent chez l'individu des refoulements nocifs ; il est évident que moralement et vis-vis de la société, on ne peut être soi-même que dissimulé derrière l'écran de l'hypocrisie [...][18] ». D'un certain point de vue, ces problématiques anticipent sur celles soulevées par le *Body art* qui, aujourd'hui encore, est perçu comme une pratique choquante/subversive dans la mesure où elle utilise le corps (donc l'humain).

En raison de sa dimension éthique, le photomontage s'impose comme un vecteur privilégié pour formuler une parole virulente, séditieuse et capable de bousculer le statut du corps aussi bien dans l'intimité de l'individu que dans la place que lui octroie la société. Ce positionnement s'affirme de façon obsessionnelle dans le travail de Molinier qui exprime la finitude de l'être humain dans un cadre social précis afin de le faire basculer vers le changement.

Dans cette synthèse sans maniérisme des deux genres, la notion de valeur en art est donc réévaluée sous l'angle de la revendication et le travail photographique est donc aussi un acte politique/politisé. Celui-ci permet de repenser la notion de travestissement comme un fait général de la société. Parce qu'il ne montre pas seulement un corps biologique où se superposent les signes du sexe opposé, l'œuvre de Molinier est une véritable critique sociale. Le travestissement y est envisagé comme une mise en scène de la vie quotidienne, un camouflage social obligatoire, inaugurant ainsi les orientations mais aussi les limites d'une nouvelle configuration des genres.

Le contre-nature, la vertu, le monstrueux, l'artiste

Le travestissement comme métamorphose : Une image à un rituel initiatique

Le photomontage ne serait-il ici qu'un support formel à l'exhibition d'un travestissement ? Non, en tous cas si l'on considère la cérémonie proprement dite du travestissement qui transgresse, elle aussi, une conception normative du travestissement. Selon un témoin de ce rituel : « l'opération transformiste dépasse de loin le travestissement »[19]. Cette particularité évince de fait la dimension illusionniste de cette opération pour laisser place à l'image

[17] Reproduit dans le catalogue d'exposition *Pierre Molinier. Jeux de miroirs*, Le Festin, 2005, p. 56.

[18] « Frères en volupté » dans *Manuscrits inédits*, p.79.

[19] *Un Après- midi chez Pierre Molinier, op. cit.*, p. 37.

d'un rituel initiatique de passage, sans cesse renouvelé, sans cesse figé sur la pellicule. Parfaitement orchestré, patiemment mis en scène, ce rituel donnerait ici à voir l'image d'une représentation, celle du Neutre. Celle d'un être indistinctement homme et femme et non celle d'un « bisexuel par inadvertance » comme certains l'ont affirmé.

Le travestissement n'est donc pas exactement de mise ici. Se travestir signifie se déguiser, c'est-à-dire cacher son identité réelle sous un costume et/ou montrer cette identité réelle grâce à lui. On joue alors sur l'illusion d'être temporairement autre en s'appropriant ses qualités distinctives. En temps ordinaire, le travestissement met donc en évidence les codes genrés du sexe opposé en se les appropriant. Il affirme ainsi le genre comme une (re)construction de l'identité dans un contexte socioculturel donné. La particularité, c'est qu'en Molinier n'existe qu'une seule identité, indissociablement même et autre : être homme, c'est *déjà* être (naturellement) femme et réciproquement ; c'est pourquoi le phénomène relève ici non pas du travestissement, mais de la métamorphose[20]. On n'est pas dans l'illusion, mais dans le réel et chaque photographie en est une recomposition. On n'est pas dans le paraître, mais dans l'être, en continu. Seul, justement, le geste photographique induit la discontinuité (fige l'instant) dans la discontinuité de ce processus. Le dispositif photographique repose, en outre, sur un repositionnement simultané du corps simultanément en sujet et en objet, ce repositionnement posant la question de l'affirmation du genre face à une construction sociale normée. Il n'est donc pas ici question de défendre l'affirmation d'une identité genrée (poses, expressions, vêtements, maquillage etc.) non conforme au sexe biologique de l'artiste, mais de déjouer les poncifs propres aux problématiques du travestissement, de l'ambiguïté sexuelle et de la multiplication des identités[21]. En conséquence, Molinier occulte toute possibilité de décalage entre ce que l'on paraît être et ce que l'on veut être : Molinier est ce qu'il paraît dans l'espace de la photographie et au-delà. La présence de son corps n'est pas une remise en question de l'identité de l'artiste, mais une authentique trace autobiographique. Appréhendé au moyen d'une d'une mise en scène, le corps permet au regardeur de voir l'artiste « dans la peau » d'un(e) autre sachant que cet(te) Autre est encore et toujours lui-même (Identité/Altérité). Support d'une histoire collective, le corps envisage ici l'art au moyen du genre, comme rarement dans l'histoire de la photographie.

Les accessoires ont donc une finalité artistique dont la finalité n'est pas de représenter un changement de sexe, mais de montrer un aspect de sa sexualité que dissimule le genre auquel il appartient biologiquement. En mettant à jour les rituels de maquillage, masques et autres lingeries, Molinier dénonce le caractère artificiel de ce qui est, pour lui, une gigantesque mascarade. Il

---

[20] La métamorphose (du grec *metamorphôsis* = *transformer*) peut en effet être entendue comme un fétichisme (ou fantasme) dans lequel un individu est excité par l'idée de se transformer (ou de voir quelqu'un se transformer).

[21] Claude Cahun, Urs Lüthi ou Cindy Sherman.

révèle ainsi la mascarade par une autre mascarade. Sa cible : l'hypocrisie des attitudes sexuées engendrées par le constructivisme des genres : « Contre-carrer, faire éclater les liens, s'évader de la prison des contraintes et conventions que la société lui impose[22] ». Dans cette optique, son propos ne peut être que radical et c'est la raison pour laquelle la féminité de l'artiste est à ce point exacerbée dans ses autoportraits. Le contraste entre l'hyperféminité de l'artiste et le naturel avec laquelle elle se déploie à l'intérieur d'une mise en scène extrêmement codifiée est frappant. En principe, l'hyperféminité a pour effet d'intensifier à l'excès la signification de la sexualité féminine au point, parfois, de brouiller l'identification du sujet. Or ici l'hyperféminité fait ressortir, par contraste, l'image de la masculinité du sujet. Cette coïncidence des éléments masculin et féminin alimente ainsi la critique cinglante des procédures de travestissement et la forme de stigmatisation qu'ils engendrent.

Résolument engagé, Molinier pose comme acquis l'idée que la féminité n'est pas innée, mais résulte d'une construction culturelle normalisée, qui peut donc être réinterprétée et imitée. D'ailleurs, toute sa vie, il a crié haut et fort qu'il aurait aimé être femme, mais lesbienne, en témoigne la série des *Ambigus* dans laquelle il pose avec son amie Hanel Koeck. Ce travail photographique ne résulte pas d'un processus au sein duquel l'artiste engage une quête de lui-même au moyen de l'image. Il semble au contraire que Molinier ait parfaitement su qui il était et pourquoi il l'était.

Au vu du contexte socioculturel, son approche de la sexualité au moyen de la photographie est d'autant plus révélatrice dans la période où il réalise ses autoportraits. Selon le sociologue Georges Chauncey, les années 50 correspondent en effet à une période[23] au cours de laquelle les frontières entre hétérosexuels et homosexuels s'estompent, créant ainsi un clivage de plus en plus imperceptible entre « normaux » et « anormaux » et dissociant les notions de genre et de sexe. Cette transition génère une atmosphère d'autant plus trouble que, parallèlement se déploie une tendance (Judith Butler) opposant les concepts de culture et de nature. C'est dans cette configuration que se déploient les autoportraits de Molinier qui procède ainsi à une (re)subjectivisation de son identité en vue d'une reformulation. Chez Molinier, cette reformulation transforme sa pensée en un geste artistique. C'est l'opinion d'Henri Maccheroni, témoin de l'étrange rituel auquel l'artiste a coutume de se livrer :

> S'ouvre alors le plus étonnant des ballets. Pierre Molinier se dresse et lentement se dévêt avec une grande délicatesse. Puis il ajuste un serre-taille, enfile des bas noirs, les accroche à un porte-jarretelles ; il se glisse dans des escarpins et apporte un soin extrême à parfaire sa mise en place de ses bas. Une femme à sa toilette n'est pas plus consciencieuse – ni plus naturelle[24]… [...] Il pose enfin sur son visage un loup noir de bal costumé [...] Pierre Molinier s'est d'un coup « féminisé » avec grâce et ostentation.

[22] Pierre Molinier, *Frères en volupté, Manuscrits inédits*, *op. cit*., p. 83.

[23] Période entamée dans les années 30.

[24] Nous soulignons.

> Ni slip, ni culotte, jambes serrées, il dissimule son sexe rejeté en arrière [...] L'homme est devenu autre[25].

L'ambiguïté demeure quant à l'identité de cet Autre. Est-il ce « Neutre » dans sa grâce androgyne la plus pure ? Ce « Ni l'Un Ni L'Autre » résorbé en l'unique absolu ? Pas tout à fait… Ce qui importe ici, c'est le passage du Ni l'Un au ni L'Autre (et réciproquement) et de quelle façon Molinier rend compte de ce passage grâce au médium photographique. Chaque autoportrait rend effectivement compte du « naturel » avec lequel s'effectue ce passage, comme si, en définitive, de passage, il n'y avait pas. Comme si cet « homme devenu autre » ne faisait paradoxalement qu'un avec cet autre avant et après le déclic de l'appareil. Chacune de ses photographies propose, en ce sens, une vision unique de ce passage d'un extrême à l'autre de lui-même. C'est pourquoi, d'une certaine manière, cette vision se suffit à elle-même et la photographie est là pour figer cette vision à l'infini.

Le caractère hautement subversif de cette proposition artistique met donc en évidence la construction normative du genre. Ce que conteste ouvertement Molinier, c'est l'artificialité (et le peu de bien-fondé) de l'élaboration des pôles masculin et féminin : « L'androgynie est de rigueur […], écrit-il dans *Secte des Voluptueux.* Ne peut être admis dans la secte celui qui a la prétention d'être essentiellement femme ou homme […]. Les accoutrements érotiques, maquillages, parfums, sont de rigueur pour les deux sexes qui devront faire en sorte de se confondre[26] ». Les autoportraits de Molinier sont donc autant de tentatives réitérées visant à prouver les possibilité de réversibilité d'un sexe à l'autre. Ils figurent ainsi l'émergence du corps « transgenre », capable d'opérer un dépassement d'un schéma normatif à l'intérieur d'une configuration esthétique…

Les monstres de Molinier

… Sauf que ce dépassement est poussé à l'extrême. Utiliser les codes vestimentaires propres à un genre défini dans un but subversif ne lui suffit pas. Son ambition, c'est de pulvériser l'essence même du travestissement tel qu'il est pensé et représenté dans la société. Il épuise ainsi les possibilités de (re)subjectivisation au moyen même des possibilités qu'elles concèdent. De son point de vue, cette entreprise est légitime dans la mesure où elle s'articule sur une notion précise : « Le plus vertueux, dit-il dans *Frères en volupté*, sera « le contre-nature » »[27]. La démonstration est explicite : si la vertu est le propre d'un être contre-nature, cela signifie, par antithèse, que le vice corrompt les êtres considérés comme normaux. Cette inversion des valeurs acquiert un sens d'autant plus militant au vu du contexte socio-culturel dans lequel il est énoncé. Au sein d'un clivage ténu entre normaux (=hétéros) et anormaux (=homos), cette proposition esthétique engagerait

---

[25] Pierre Bourgeade, *Le Mystère Molinier (Pierre Molinier et ses ami(e)s)*, Voix Richard Meier, 1997, p. 36.

[26] P. Molinier, *Secte des voluptueux, Manuscrits inédits, op. cit*., p.79.

[27] P. Molinier, *Frères en volupté, op. cit*., p. 82.

l'idée selon laquelle le genre serait une distinction consécutive à la notion de nature, sachant que celle-ci est synonyme de vice. Par syllogisme, Molinier affirme que si la normalité relève de la nature et que la nature est corrompue, la normalité relève elle aussi du vice. À l'inverse, l'anormalité relevant de ce qui s'oppose à la nature, elle serait donc le fruit de la vertu.

Pour soutenir sa théorie, Molinier se réfère à la figure contre-nature par excellence, l'androgyne : « Le plus monstrueux [est] considéré dans le sens de l'unique »[28]. Véritable manifeste en faveur de l'androgynat, *Frères en volupté* fait une apologie de la monstruosité. Or, étymologiquement, le « monstre » (du latin *monstrum*, dérivé de *monstro* (« montrer »)), désignant un être doté d'une conformation contre-nature, est aussi celui qui montre. Cette précision acquiert une signification supplémentaire d'un point de vue esthétique parce que toute photographie est là pour montrer quelque chose. Que montrent les photos de Molinier ? Ce que nous estimons être des monstres dans la mesure où ils représentent des êtres étrangers à la notion de genre, des êtres soumis à la dualité isolant le masculin et le féminin. Des êtres qui représentent simultanément l'un et l'autre genre. Des êtres qui, par conséquent, ne sont, NI l'UN NI L'AUTRE. Ces êtres que nous jugeons sont des représentations de notre propre monstruosité. C'est pourquoi nous les fuyons, comme on fuit en ricanant toute représentation qui sèmerait le désordre dans les repères que la société nous a inculqués. On fuit cet écran photographique pour ne pas qu'il nous contamine car, à force de regarder les sujets photographiés, on pourrait finir par s'y identifier. Et se sentir, à notre tour, anormal (vicieux).

Pourquoi ce rejet, donc ? Parce que le propos est clair : le monstre, c'est nous. Chaque autoportrait de Molinier s'affirme ainsi comme une trace tangible du prolongement de sa pensée. Chacun pose ce constat comme une évidence : le sujet photographique (lui-même) montre que le monstre, ce n'est pas lui, mais nous. Les monstres de Molinier montrent un sentiment de révolte contre les normes dictées par la nature tout en imposant les siennes, au nom de la vertu. C'est donc bien une mascarade qui est dénoncée ici, la nôtre, celle qui nous fait gesticuler à tort et à travers dès lors que nous nous retrouvons face à la marionnette qui régit notre appréhension de l'Autre dans la société : Molinier avait, à l'évidence, en lui, tué la marionnette. Un autre l'a écrit[29], lui le vivait[30].

Il n'est donc pas question ici d'imiter la nature, mais de la contrer au moyen de l'expression artistique : « Le grand art réside dans sa monstruosité, car la monstruosité est l'unique et l'unique ne peut exister que par une aberration de la nature, ou par la réalisation contre nature de l'homme »[31]. Sa

---

[28] *Ibid.*

[29] Il s'agit d'une référence à *La Soirée avec M. Teste* de Paul. Valéry, *Un Après- midi chez Pierre Molinier, op. cit*., p.10.

[30] *Ibid.*

[31] *Feuillets épars, op. cit*., p.136.

conception oppose ainsi l'imitation/reproduction à la création pure, capable de transformer la nature : « L'artiste qui modifie la nature, la contre, c'est-à-dire crée, se rapproche de l'essence divine »[32]. Le contre nature relève ainsi du divin. Voué à une religion esthétique de l'érotisme…

Le but de Molinier, c'était de « transformer le monde en un immense bordel »[33]. Au-delà du questionnement sur le passage d'un sexe à un autre, son œuvre propose une vision de ce passage, visant à déstabiliser les frontières assignées entre les genres. Le médium photographique est le moyen de donner un corps à cette vision qu'il avait de lui-même afin de l'imposer au monde comme une évidence. Considéré aujourd'hui comme l'un des précurseurs de l'art corporel, l'œuvre de Molinier s'intègre à notre époque, époque où, plus on cherche à se parfaire, plus on se défait finalement d'un état achevé, de telles préoccupations. Peut-être est-ce parce qu'il a justement poussé ces enjeux à l'extrême en refusant de se figer dans une posture genrée. Acte militant par excellence, chaque cliché, chaque tableau de Molinier est un geste de résistance. Une protestation contre la bêtise. Une dénonciation de l'hypocrisie. Et une manière de réaffirmer que le geste photographique est, par essence, acte de protestation contre le conformisme des institutions sociales et artistiques. Ainsi il dédie son tableau *Les Amoureuses angoissées* « À tous ceux qui […] subissent les persécutions « crétino-sociales » que les obtus pissant vinaigre, les imposteurs baiseurs dans le noir (Faire l'amour dans le noir est pour lui le comble de l'hypocrisie bourgeoise) »[34].

Au regard d'une thématique résolument érotique, le geste photographique acquiert toute sa puissance subversive. Pionnier dans l'art de représenter sa sexualité, Molinier est de ces combattants que les humiliations endurcissent : « L'opinion publique est une pute qui doit être violée »[35]. Son œuvre est le fruit d'une confrontation au monde, engendrée même par l'épreuve du monde[36]. Molinier demeure l'« irréductiblement double »[37] dans l'histoire de la photographie.

---

[32] *Ibid.*

[33] Jean-Luc Mercié cite Molinier dans « Bas les masques », préface à *Je suis né Homme-Putain*, p. 32. Ces intentions sont traduites sur le mode pictural avec *La Fleur du Paradis* et photographiques avec *La Grande Mêlée*.

[34] Dédicace de Pierre Molinier, texte dactylographié et corrigé reproduit dans *Je suis né Homme-Putain*, p.149.

[35] *Feuillets épars, op. cit.*, p.143.

[36] « Ça me fait terriblement chier de vivre et JE ME DONNE VOLONTAIREMENT LA MORT et ça me fait bien rigoler, j'embrasse ceux que j'aime de tout mon cœur ».

[37] *Un Après- midi chez Pierre Molinier, op. cit.*, p. 38.

Encyclo

Revue de l'École doctorale ED 382

DOSSIER THÉMATIQUE : « LES LIEUX DU CORPS : POLITIQUE ET ÉMANCIPATION »

Alice CARABÉDIAN, Anders FJELD, Rémi ZANNI
Les lieux du corps

Paula VASQUEZ LEZAMA
Malades, disparus et suppliciés : l'in-corporation de la violence sociale et politique au Venezuela

Tony FERRI
Le corps face aux pénalités contemporaines d'enfermement

François REYSSAT
Travail sale et sale boulot, de la résistance à l'émancipation. Les ouvriers du nettoyage en région parisienne

Miguel CASTELLO
La vie sans corps, un problème politique

Jean-François BISSONNETTE
Entre émancipation et paranoïa :
la « propriété de soi-même » comme motif aporétiquede la sensibilité politique moderne

Marco ANGELLA
Corps, travail, émancipation. Au-delà de la reconnaissance

Cornélia MÖSER
Our bodies-ourselves ? Discrimination et émancipation corporelle dans la pensée féministe allemande

Camille LOUIS
Le corps au travail de son émancipation.
Gestes politiques et processus artistiques à partir du projet *Autour de la table*

Éléonore ANTZENBERGER
Pierre Molinier, le corps réinventé

Adrien CASCARINO
Scarifications et politique : destructions et (re)constructions des corps

Camila ARÊAS
Le voile comme véhicule politique et utopique du corps : émancipation sociale et investissement territorial

VARIA

Maria Dolores AMAT
La pratique socratique de Hannah Arendt et Leo Strauss

Olga Nadeznha VANEGAS
La raison publique : un consensus qui cache une forme de domination ?

Laurent AUCHER
Espace matériel, espace mémoriel du groupe dominant

RÉSUMÉ DE THÈSE

Wu HUIYI
Traduire la Chine au XVIII^{e} siècle : les jésuites français traducteurs de textes chinois et la reconfiguration des connaissances européennes sur la Chine (1687-ca. 1740)

COMPTES RENDUS

Judith BONNIN
Giulia Simone, Il Guardasigilli del regime

Malcom FERDINAND et Pauline VERMEREN
Groupe de lecture « post/dé/colonial/ité/isme »

RÉSUMÉS, MOTS-CLÉS ET BIOGRAPHIES DES AUTEURS

ISBN : 978-2-7442-0187-5
Prix TTC 15 €