



HAL
open science

Pierre Molinier : structuration et déstructuration corporelles

Pierre Petit

► **To cite this version:**

Pierre Petit. Pierre Molinier : structuration et déstructuration corporelles. Arts, littérature et langage du corps, Jean-Michel Devésa, Dec 2003, Bordeaux, France. hal-01464094

HAL Id: hal-01464094

<https://hal.science/hal-01464094v1>

Submitted on 9 Feb 2017

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.

PIERRE MOLINIER :
STRUCTURATION ET DÉSTRUCTURATION CORPORELLES
Pierre Petit

L'évolution psychologique et artistique de Pierre Molinier se présente comme une succession de mouvements de structuration et de déstructuration autour de l'image et de la réalité du corps. Elle trouve ses fondements dans deux éléments structurants majeurs : l'environnement féminin du gynécée agenais de son enfance et la prétendue visite des envoyés du Dalai-Lama au mitan de sa carrière d'artiste.

Aussi loin que remonte son souvenir, Molinier, qui est né le Vendredi Saint 13 avril 1900, se déclare fasciné par les jambes et par tout ce qui leur est associé (bas, chaussures, etc.). Dès l'âge de deux ou trois ans, il s'insinue sous les jupes des femmes de la maison et des petites employées de l'atelier de couture et de repassage familial, pour leur caresser les cuisses. Il prendra ensuite l'habitude d'enfiler les bas de sa sœur Julienne et de chausser les souliers de sa mère¹. On discerne donc déjà le schéma constructeur de sa future paraphilie : le travestissement et le fétichisme de l'adulte sont en train de se mettre en place.

Mais un épisode crucial vient dramatiser la situation :

Je voulais embrasser les jambes de ma sœur. Nous avions une maison à Agen et il y avait un jardin : alors, je l'avais mise contre le mur. Je lui ai dit : « Tu vas faire le Bon Dieu, le Crucifié... » Alors, moi, je me mettais à ses pieds et je lui embrassais les jambes. Mon père sort, il me voit en train d'embrasser les jambes de ma sœur : il me fout une paire de tartes. Je m'en suis toujours rappelé, de ça... Je devais avoir

1. Se reporter à Pierre Petit, *Molinier, Une Vie d'enfer*, Paris, Editions Ramsay/Jean-Jacques Pauvert, 1992, p. 13.

7-8 ans, par là. Et je lui embrassais les jambes parce qu'elle avait de jolies jambes et que j'aimais ses jambes. D'ailleurs, j'avais le béguin de ma sœur².

Comme on le verra plus tard, il ne pardonnera jamais à son père de lui avoir infligé une telle correction.

Cette période de structuration autour du corps de l'être aimé est donc brutalement interrompue par la sanction paternelle : cet événement sera pour lui la prise de conscience de l'interdit sexuel et l'occasion d'ancrer ses préférences dans cette transgression. Cependant la déstructuration qui aurait pu résulter définitivement de la « *paire de tartes* » ne semble avoir été que temporaire et limitée, puisque la formation du fantasme corporel se poursuit et se renforce.

Sa sœur, victime de l'épidémie de grippe espagnole, meurt au cours de l'hiver 1918 :

Je l'avais photographiée. J'avais dit à mes parents : « Surtout ne me dérangez pas ! » Alors, j'avais fermé la porte à clé. On l'avait habillée en communiant et elle avait des bas noirs. Je lui avais caressé les jambes, un peu. Ça me faisait un effet !... Alors, je m'étais mis sur elle et j'ai joui sur son ventre, morte. Elle était jolie, quand même ; elle était très jolie, même morte. Et alors, comme ça, le meilleur de moi est parti avec elle. Eh oui !... Oh! elle était très bien, ma sœur : elle avait des jambes sensationnelles³.

On reconnaîtra dans ce geste extrême une volonté farouche de retrouver l'androgynie primordial ou le couple original qui ne pouvait être, pour lui, et à cette époque-là, que frère et sœur : « *Nous avons*

2. Entretien Pierre Molinier/Pierre Petit, 7 juin 1973.

3. Entretien Pierre Molinier/Pierre Chaveau, avril 1972, livre + CD audio, coéd. Opales/Pleine Page, Bordeaux, 2003.

aimé chez la sœur, écrira-t-il plus tard, ce que nous aurions "voulu être". Inceste narcissique⁴». Tout est dit dans ces deux derniers mots.

L'expérience de Molinier renvoie à la version du mythe de Narcisse que donne Pausanias : le jeune homme béotien était amoureux de sa sœur jumelle (et non pas de la nymphe Écho) ; à la mort de cette sœur, il se penche sur l'eau de la source près de laquelle la jeune fille était décédée, et il voit dans sa propre image celle de la sœur aimée. Jean Baudrillard, pour son analyse du phénomène de la séduction, a d'ailleurs retenu cette version :

Narcisse ne se séduit, ne conquiert son pouvoir de séduction qu'en épousant de manière mimétique l'image perdue, restituée par son propre visage, de sa sœur jumelle défunte. [...] C'est la mort elle-même qui nous guette à travers l'inceste et sa tentation immémoriale, y compris dans la relation incestueuse que nous entretenons avec notre propre image⁵.

Peut-être toute la vie de Molinier ne sera-t-elle, en définitive, qu'une longue quête pour saisir en lui l'image de cette sœur perdue, par le truchement d'amantes successives : comme Narcisse, incapable de fixer ce rêve, Molinier se laissera mourir au bord de la source, au bord d'un de ces miroirs à la fois matériels et symboliques peuplant sa chambre-atelier.

L'analyse de Jean Libis, dans son ouvrage magistral sur *Le Mythe de l'androgynie*, s'applique bien au geste nécrophile de Pierre Molinier, ainsi qu'à sa paraphilie et à son œuvre futures :

4. *Carnet vert*, Notes manuscrites, Archives Françoise Molinier.

5. Jean Baudrillard, *De La Séduction*, Paris, éditions Galilée, 1979, pp. 97-98. [C'est Baudrillard qui souligne.]

Lorsque dans l'étreinte sexuelle se trouve mimé, fût-ce de façon caricaturale, l'androgynisme primitif, alors se joue derechef pour chaque protagoniste un désir de mort. [...] La mort est l'horizon vécu de l'expérience érotique : elle en est comme le ressort secret et parfois même elle en constitue le terme effectif⁶.

D'ailleurs, Molinier évoquait souvent sa jouissance physique comme « une petite mort » : Georges Bataille a rappelé qu'« entre la mort et la "petite mort", ou le chavirement, qui enivrent, la distance est insensible⁷ ». Dans un texte essentiel et provocateur, à l'évidence peaufiné, intitulé « Explication », qui accompagnait une de ses photographies d'autosodomie, Molinier écrivait :

[...] ainsi l'orgasme me surprend dans une extraordinaire avalanche de bonheur, de volupté à en perdre la sensation d'exister. [...] plaisir extraordinaire qui nous fait atteindre la seule vérité de notre raison d'exister, résoudre le problème de l'androgynisme initial ; phénomène qui nous fait perdre la notion de l'espace et du temps, nous « précipite », nous plonge dans un « temps de la mort » qui se perd dans l'impensable de l'infini, un temps sans limites, sans fin ni commencement⁸.

Le refus de l'ordre établi par la nature et la résolution de la dichotomie originelle masculin/féminin passent par la jouissance et par la tentation de pérenniser cet état parfait dans la mort. Son tableau *Le Temps de la mort No. 2* en est la terrifiante mise en scène : la copulation double d'êtres bisexués (comme avec ses fameux godemichés à deux places) et la position typique d'une parturiente au premier plan s'y conjuguent dans la plus extrême violence.

6. Jean Libis, *Le Mythe de l'androgynisme*, Paris, Berg international éditeurs, 1980, pp. 256-257.

7. Georges Bataille, « Mystique et sensualité », Étude V, *L'Érotisme*, Paris, collection 10/18, 1965, p. 262.

8. Pour le texte complet, Pierre Petit, *Molinier, Une Vie d'enfer*, Paris, éditions Ramsay/Jean-Jacques Pauvert, 1992, pp. 162-163.

Photographiant Julienne gisante, il accomplit à la fois un acte de négation de la mort (tentative, par l'immortalisation photographique, de voler la jeune fille à Thanatos) et un acte d'identification personnelle à la mort (puisque Elle c'est Lui). Or, la photographie prise dans cette chambre mortuaire nous est restée : elle préfigure les autres clichés où Molinier met en scène son suicide, et qu'il réalisera aux environs de 1950. Telle qu'elle existe aujourd'hui, elle est entourée de deux très petites photos de Molinier en 1918 : il apparaît, sur l'une, en jeune homme portant costume et cravate, ainsi que, sur l'autre, inversée, en femme maquillée au léger décolleté. Nous avons donc ici, par ces deux clichés qui se font face de part et d'autre de la jeune défunte, la première manifestation artistique du caractère androgyne de son personnage et de son goût pour le travestissement.

Dans une première étape, Molinier s'est structuré *autour* du corps de l'Autre (représenté par les jambes de la sœur aimée) ; dans une seconde phase, il se structure, de manière plus définitive, *par rapport* au corps de l'Autre (il est Lui et Elle, tout à la fois). Ainsi passe-t-il d'une démarche extériorisante et parcellaire à une démarche intériorisante et globale, beaucoup plus prégnante. En fait, au cours de cette période de formation, Molinier se structure à partir de fondamentaux déstructurants.

On notera que, tout au long de son adolescence, son goût pour le fétichisme progresse: Molinier se travestit en femme et court ainsi les bals de quartiers. Après son Service militaire, il s'installe à Bordeaux, où il devient peintre en bâtiment. Rien ne laisse paraître, dans sa vie sociale comme dans sa pratique de peintre du dimanche, des préférences sexuelles particulières : il s'habille avec élégance, mais de manière tout à fait traditionnelle ; sa production picturale fait l'impasse sur la thématique du corps : dans ses très nombreux paysages, selon les conventions, le corps est simplement nié (seuls, dans *La Rue*, en 1930, apparaissent, d'une façon tout-à-fait exceptionnelle, trois minuscules personnages de facture assez indistincte) ; dans ses portraits, qui sont pourtant d'une grande puissance, tout ce qui se trouve situé en-dessous de la ceinture, en accord avec la norme

bourgeoise, est occulté. Il faudra attendre 1948 pour que le corps dans son intégralité, dans son intégrité, c'est-à-dire avec sa sexualité, trouve place sous son pinceau : *Les Amants à la fleur* illustrent la nouvelle veine de sa peinture, d'emblée avec violence (contraste des couleurs) et avec provocation (seins dénudés, cuisse gainée de bas, derrière du chat).

Le tournant capital survient lors de la visite, qu'il prétend avoir reçue, en son atelier bordelais, de deux envoyés du Dalai-Lama : la date en reste mal déterminée (1936 ou, plus vraisemblablement, 1946). Quoi qu'il en soit, ils lui demandent de réaliser 13 peintures symboliques représentatives de la religion tibétaine. Peu importe que cette visite ait effectivement eu lieu ou qu'elle ne soit qu'une manifestation supplémentaire (sous-tendue par des lectures appropriées) de la tendance de Molinier à la fabulation. Le résultat de cet événement réel ou fictif est déterminant dans son évolution intérieure et artistique. C'est le point de rupture entre un monde organisé selon les us et coutumes de la bourgeoisie et un univers centré autour d'une identité provocatrice :

Pour moi, dit-il, ça a été une sorte de révélation, parce que j'ai pensé qu'il y avait autre chose. Ma propre peinture a évolué, elle a certainement subi l'influence de ces gens qui pensaient peut-être un peu différemment de moi. Ça m'a donné l'idée de l'ésotérisme⁹.

À quoi s'ajoute sa mort au monde des conventions, symbolisée par l'organisation d'une série de canulars : établissement de sa *Tombe prématurée* dans le jardin de la Clinique du Tondu, où il travaille, surmontée d'une croix qui date l'épisode (« *mort vers 1950* ») ; tirage d'un autoportrait sur son lit de mort, dans la position exacte où l'on retrouvera son corps après son suicide (*Scène finale*) ; photographie par surimpression en « *suicidé* », les bras en croix, dans son atelier ; rupture scandaleuse (et suicidaire) avec les Artistes Indépendants

9. Entretien Pierre Molinier/Hanel Kœck, 1970.

Bordelais lors de l'exposition du *Grand Combat* au Salon de 1951 (quatre ans plus tard, il se considère toujours « *comme un paria*¹⁰ » dans le monde bordelais des arts). Cette quadruple mort sera suivie de sa renaissance à l'univers de l'ésotérisme qu'il a découvert à la suite de la visite des lamas tibétains et qu'il développera sous l'œil complice des surréalistes (André Breton le découvre en 1955 et le lance à Paris grâce à l'exposition dans sa galerie *À l'Étoile scellée*, l'année suivante).

Sa peinture, puis sa photographie vont rapidement glisser d'un état de structuration globale vers un état de déstructuration corporelle de plus en plus avancée, pour aboutir à la désintégration complète de l'artiste symbolisée par sa mort organisée : à la cohérence du motif central (par exemple, dans les portraits) succède, dans les tableaux de la période érotique, un morcellement du sujet, ce que le Dr Claude Esturgie appelle une « *parcellisation de l'objet du désir*¹¹ ».

Pour l'instant, le contact qu'il a établi avec la pensée orientale, par l'intermédiaire des envoyés du Dalai-Lama, l'amène à s'identifier à un des intervenants essentiels du bouddhisme tibétain, le *chaman* : à tel point qu'il en fait l'image emblématique de son propre personnage, comme le montre l'illustration de couverture de son album posthume *Le Chaman et ses créatures*¹². En plus de sa fonction de guérisseur, le chaman sert de relais entre les vivants et les morts. Au cours de son initiation, celui-ci fait l'expérience de sa mort anticipée : dans un mouvement de distanciation vis-à-vis de lui-même, il doit assister à la mise en pièces de son propre corps. Mircea Eliade, qui a longuement étudié les diverses formes du chamanisme, voit dans ce processus « *un rituel plus ou moins symbolique de mort mystique*¹³ » accompagnée par « *le dépècement du corps et le renouvellement des organes internes*

10. Entretien Pierre Molinier/Marie-Christiane Icre-Courtioux, 1969.

11. Claude Esturgie, «Le Travestisme fétichiste. À propos de Pierre Molinier», *Eros au féminin, au masculin. Nouvelles explorations en sexoanalyse*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2001, p. 154.

12. Pierre Molinier, *Le Chaman et ses créatures*, Bordeaux, éd. William Blake & Co, 1995.

13. Mircea Eliade, *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris, Payot, 1951, p. 63.

*et des os*¹⁴». Le chaman néophyte a la « *capacité de se voir soi-même comme un squelette*¹⁵». La représentation des os n'intéresse guère Molinier dans ses tableaux ou ses photomontages ; seul, dans sa production, un dessin au crayon met en scène un squelette. Il ne faut cependant pas oublier qu'il avait fait exhumer les restes de son père : dans son appartement de la rue des Faussets, il conservait les ossements paternels à l'intérieur d'un petit cercueil qu'il venait régulièrement insulter, séquelle probable du traumatisme de la « *paire de tartes* » : cette récupération et ce rassemblement des os du père pourraient bien être une forme de reconstitution chamanique par procuration. Démembrement et mort du futur chaman conduisent à la renaissance à une vie nouvelle et supérieure.

Toute la démarche de Molinier, à partir du début des années cinquante, découle donc de cette identification au personnage et à l'image du chaman. On a vu, à l'occasion du décès de sa sœur, le lien qu'il établissait entre Eros et Thanatos. Dans son œuvre picturale, il traduira le dépècement chamanique par le morcellement des corps : on le retrouve dans un dessin illustrant ses poèmes¹⁶ (« *La Précieuse* », 1953), ou ceux d'André Breton (« *Nous sommes le secret* », 1955), dans la suite de tableaux intitulés *Cosmac* (1952), dans *Succube* (1952) et *Comtesse Midralgar* (1954), qui mettent en scène des bras et des jambes sectionnés. Ces démembrements deviendront de plus en plus violents dans la série des six tableaux nommés, fort à propos, *Corbillard* (1962), où des morceaux de corps flottent, épars, comme dans les vagues d'un liquide amniotique. Les grandes toiles de la période érotique (*Ce qui est solennel*, 1962 ; *Les Jumelles sont toujours amoureuses*, 1962 ; *Les Amoureuses*, 1966 ; *Bonheur fou*, 1971; etc.), quant à elles, manifesteront une tendance vers le remembrement corporel, vers la fusion plutôt que vers la dislocation :

14. *Op. cit.*, p. 60.

15. *Ibid.*, p. 71.

16. Pierre Molinier, *Les Orphéons magiques*, Collection «L'Autre Pente», Bordeaux, Thierry Agullo éditeur, 1979. Cette édition comprend également le dessin illustrant le poème d'André Breton « *Nous sommes le secret* ».

les corps sont moins brutalisés, les formes deviennent plus liées. La restructuration est en marche.

La résurrection, étape ultime de l'initiation du chaman, se concrétise ainsi dans la recomposition corporelle : Molinier la mime de nombreuses fois dans ses tableaux et, surtout, à l'infini, dans ses photomontages. Cette fois, il procède par découpage systématique et reconstruction minutieuse, une technique parfaitement maîtrisée qui trouvera son apothéose dans les photomontages à peu près contemporains des tableaux précédents (1960-1970). On a retrouvé, dans sa chambre-atelier, une boîte contenant des centaines d'éléments de corps découpés sur des photographies de sujets (lui-même, des modèles féminins ou masculins, des poupées maquillées, etc.) qu'il souhaitait intégrer aux futurs clichés¹⁷. Là encore, comme pour les tableaux, le processus de restructuration est progressif : les premiers photomontages (*Toi, moi ; Les Jeux*) laissent apparaître des corps relativement disloqués ; la fusion entre les éléments corporels s'effectue au fur et à mesure que le photographe progresse dans la conception des clichés (*Skindo, Hanel 2, La Grande Mêlée*) et que sa reconstruction interne se réalise.

Certains ont essayé de minimiser l'importance de ces photomontages, en les reléguant au second rang, par comparaison avec les grands tableaux érotiques : ils ont pris prétexte qu'ils auraient été conçus par un artiste vieillissant, devenu incapable de peindre. Il y a là une grave erreur d'analyse : Molinier se lance dans la réalisation des photomontages à la même époque où il produit ses tableaux les plus célèbres ; il est dans la pleine possession de ses moyens et n'est diminué en rien. D'ailleurs, la technique lui permettant de confectionner ces photomontages exige une maîtrise absolue de toutes les étapes du processus photographique, d'autant plus qu'il travaille, sans agrandisseur, avec des instruments rudimentaires (un vieil appareil à soufflet dont l'objectif a été bricolé ; des cadres de bois antiques) et dans des conditions acrobatiques (un volet découpé pour

17. Se reporter à *Pierre Molinier photographe. Une Rétrospective*, Paris, édition Mennour, 2000, pp. 28-29.

l'exposition au soleil ; l'évier de la cuisine pour les bains ; une corde et des pinces à linge pour le séchage). Le résultat est un miracle de perfection : malgré les multiples retouches à la mine de plomb ou au crayon gras, les rephotographies, les contretypes, rien ne laisse deviner le travail sous-jacent. Les grands photographes d'aujourd'hui, admiratifs, avouent être stupéfaits par la virtuosité et la magie de ses clichés.

Pour couper court à la polémique, il suffit d'écouter Molinier parler de ses photomontages à son égérie allemande des années soixante, Hanel Kœck, qui fut à la fois son double et son modèle préféré :

J'ai fait des photomontages comme j'ai fait des tableaux. La seule différence, c'est que, les éléments, je les ai pris sur moi : c'est une sorte d'égoïsme, de narcissisme. Je place ma peinture au même niveau que mes photomontages. Le photomontage est peut-être moins facile qu'une peinture, parce qu'une peinture ou un dessin, on peut les faire exactement comme on a l'idée qu'ils soient. Tandis que dans un photomontage on est tributaire, tout de même, des morceaux du montage : une jambe, par exemple, on ne peut pas la tordre. C'est plus difficile¹⁸.

Une série de photographies intitulées *L'Œuvre, le peintre et son fétiche* le représente en présence de ses tableaux les plus chers. La première, en tirage sépia, date des années cinquante : il est en train de travailler sur *Les Dames voilées* (1954), *Cosmac* est accroché au mur, *Comtesse Midralgar* repose au sol, et son fétiche (une poupée-mannequin) se penche sur son épaule ; les autres photographies (sur lesquelles apparaissent *Exémaly*, *Pour Hanel* ou *Oh!... Marie, mère de Dieu*) datent des années 65-70 : le mannequin a disparu, mais le titre n'a pas changé ; Molinier s'est travesti ; le fétiche est donc *dans* le peintre. L'osmose joue à plein et à tous les niveaux, c'est-à-dire entre

18. Entretien Pierre Molinier/Hanel Kœck, 1970.

les trois éléments du cliché : sur la fin de sa vie, le statut d'androgynisme semble avoir été atteint, même s'il n'existe que dans le temps du spectacle.

Mais, inévitablement, la démarche de Molinier, malgré le processus de reconstruction des œuvres des dernières années, aboutira à la déstructuration/destruction finale. Il va même plus loin que les rites d'initiation chamaniques, somme toute assez symboliques, en s'accordant avec une des pratiques tibétaines de la mort, telles qu'elles sont évoquées dans *Le Livre des morts tibétain*. Le Dr Evans-Wentz, qui commente ce texte sacré, l'a constaté: « *Le plus souvent on porte le corps sur le haut d'une colline ou d'une éminence rocheuse, et là, le corps dépecé est donné aux oiseaux et bêtes de proie à la manière Parsi de Perse et de Bombay* »¹⁹. Le texte même du *Bardo Thödol*, qui s'adresse directement au mort, se réfère à cette coutume du dépècement :

*Même s'il était possible neuf fois de suite d'entrer dans ton cadavre [...] celui-ci sera gelé si on est en hiver, ou décomposé si c'est l'été, ou encore ta famille l'aura porté à la crémation, ou l'aura enterré, ou jeté à l'eau, ou donné aux oiseaux et bêtes de proie. [...] Alors (un des bourreaux-furies) du Seigneur de la Mort enroulera une corde autour de ton cou et te traînera ainsi. Il coupera ta tête, arrachera ton cœur, sortira tes intestins, léchera ton cerveau, boira ton sang, mangera ta chair, rongera tes os, mais tu seras incapable de mourir. Bien que ton corps soit haché en morceaux, il revivra encore. [...] Ton corps étant un corps-mental est incapable de mourir, même décapité ou dépecé*²⁰.

19. *Bardo Thödol. Le livre des morts tibétain ou les expériences d'après la mort dans le plan du Bardo*, Paris, Librairie d'Amérique et d'Orient Adrien Maisonneuve, 1974, « Introduction - VI. Les Cérémonies mortuaires », p. 23. Mircea Eliade confirme cette pratique mortuaire : « *Il y a une ressemblance frappante entre la coutume tibétaine d'exposer les cadavres et celle des Iraniens. Les uns comme les autres laissent les chiens et les vautours dévorer les corps.* » (Mircea Eliade, *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, p. 155).

20. *Bardo Thödol. Le Livre des morts tibétain ou les expériences d'après la mort dans le plan du Bardo*, pp. 142-143.

Molinier, lui, a organisé par avance son ultime dépeçage : il a fait don de son corps à la science et veut être disséqué. Il se suicide le 3 mars 1976, en se tirant une balle dans la bouche. Sa volonté sera respectée : les étudiants de la Faculté de Médecine de Bordeaux seront ainsi ses « *oiseaux et bêtes de proie* ».

Une des caractéristiques les plus fortes du personnage de Molinier, on l'a senti, réside dans le fait que sa vie et son œuvre sont en parfaite harmonie : s'il tamponne ses toiles de son propre sperme, ce n'est pas seulement pour scandaliser la bonne société bordelaise ni pour se donner un support sur lequel il peut travailler sans attendre ; c'est surtout pour établir un lien d'authenticité indestructible entre le vital et l'artistique. Chez lui, la recherche de la perfection créatrice se présente comme une face de la recherche de la perfection ontologique, symbolisée par la fusion androgyne et éternisée dans la mort. Le mouvement de structuration/déstructuration qui apparaît tout au long de son œuvre n'est donc que le reflet d'une oscillation semblable qui balaie toute sa vie.