

UCLA

Paroles gelées

Title

La Goutte d'or: autobiographie en littérature

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/0b09t433>

Journal

Paroles gelées, 7(1)

ISSN

1094-7264

Author

Cordova, Sarah

Publication Date

1989

DOI

10.5070/PG771003226

Peer reviewed

La Goutte d'or: autobiographie et littérature

Sarah Cordova

Michel Tournier se voyant comme à part des auteurs du Nouveau Roman tels Alain Robbe-Grillet, Marguerite Duras, Nathalie Sarraute ou Claude Simon, présente dans *La Goutte d'or* comme dans ses romans précédents des personnages identifiables et une narration à chronologie linéaire et compréhensible quoique souvent invraisemblable et fantastique. Visant des mythes déjà connus, ses textes cherchent à enrichir et à modifier le bruissement mythologique¹ et dans *La Goutte d'or* le mythe tisse la trame du récit. Cette dimension mythologique structure le texte référentiellement et symboliquement: le texte est codé dès la première page.

La mythologie maghrébine et arabe, mêlée au topos à la mode de l'immigration du Maghrébin, pourrait faire penser que ce texte veut faire de l'Histoire. Michel Tournier nous donne ici une image particulière de l'Afrique du Nord. A travers une écriture à la fois réaliste, détaillée et poétique, la vie quotidienne dans une oasis est décrite: la coiffure et la peinture faciale de la mère d'Idriss, la vie de son fils (berger sédentaire des moutons) comparée à celle d'Ibrahim (chamelier nomade), la préparation de la nourriture, les coutumes et le folklore belbaliqui comme toute religion, contiennent leur part de superstition qui ici tourne autour de l'oeil (au singulier) malveillant/bienveillant. L'Orient nous est donc présenté par les yeux d'Idriss et du narrateur. Cet élargissement du personnage d'Idriss et de son cadre a d'un côté une valeur de vraisemblance et de l'autre de fausser les pistes. Tout ce préambule semble vouloir présenter un début de

roman Historique qui serait documentation de la vie d'un immigré maghrébin. Cependant cette tentative documentaire s'arrête lorsqu'Idriss quitte l'oasis, lorsqu'il passe du monde africain du signe au monde occidental de l'image. L'aspect Historique est donc un leurre.

Dès le premier chapitre qui s'ouvre en medias res, la dichotomie du sédentaire et du nomade est présentée. Idriss, qui a toujours peuplé son imagination de chameaux, part à la recherche de son ami Ibrahim, le chamelier à l'oeil unique. Ce jeune nomade est aussi symbole de virilité dans ce texte: "Il avait pris son sexe dans sa main et le tendait vers Idriss. Oh queue ronde! Regarde! moi j'ai la queue pointue!"² Cet attribut manque au jeune adolescent Idriss. La mort accidentelle d'Ibrahim causée par sa chute au fond d'un puits à la suite d'une danse enivrante sur des planches vermoulues, l'oeil unique, son manque de virilité, la photo et le puits, symbole antithétique d'attraction et d'abîme agissent tous pour précipiter et prédéterminer le départ d'Idriss. Finalement ne recevant pas sa photo de la blonde, il part en quête de son amour et de son moi qu'ont les autres et qu'il n'a pas. Tout au long de son voyage initiatique, de sa fuite vers un extérieur inconnu, il rencontrera des images de lui-même et de sa vie à l'oasis qui ne correspondent ni à ce qu'il est ni à ce qu'il a connu.

Au musée il voit son image reflétée dans une des vitrines contenant des artefacts d'une oasis: il ne s'y reconnaît pas. A Bechar un artiste-photographe nommé Mustapha a des canevas peints qui représentent des scènes variées parmi lesquelles il y a le Sahara. C'est encore une image qui ne colle pas avec la réalité— c'est un simulacre. Sur la route vers Oran, sa voisine Lala Ramirez le prend pour son fils Ismail revenu des morts, comparant son apparence extérieure à celle d'un autre et Lala veut qu'il devienne autre qu'il ne l'est. Dans une cabine automatique s'étant fait prendre en photo pour avoir un passeport, il ne trouve que la photo d'un autre, d'un barbu. Ainsi son passeport contient l'image d'un autre. A Marseille il voit une affiche publicitaire d'une oasis saharienne qui ne ressemble pas à Tabelbala son oasis au sud-ouest de l'Algérie— c'est le Club Med du Sahara! A Paris il est confronté par une série de photos, de films publicitaires dans lesquels il joue et finalement son corps est utilisé pour fabriquer un moule à mannequin maghrébin. On lui demande même de jouer le mannequin automate parmi les autres mannequins, ses jumeaux dans une vitrine. Ce sont toutes des illusions idéalisées dans lesquelles

la réalité d'Idriss ne joue aucun rôle. L'effet vraisemblable donné à sa vie oasienne clairement implantée dans le réalisme contraste fortement avec son voyage et sa vie à Paris qui semblent appartenir à la littérature des avatars que ce soient des quêtes moyenâgeuses des chevaliers, picaresques de Don Quichotte ou de Jacques et son maître. Ainsi est démontré et souligné le degré de différence entre la communauté oasienne et la vie dans le désert par rapport à celle projetée sur les affiches et les spots publicitaires en France.

Le cadre détaillé de sa vie oasienne sert aussi de moyen de contraste. Idriss est un adolescent qui ne se connaît pas — il est angoissé et veut savoir qui il est, et une fois en route pour Paris le manque de descriptions vraisemblables reflète l'état mental d'Idriss. En retrouvant sa photo il espère rejoindre les deux parties de son être: celle qu'on lui a volée et celle qu'il a toujours.

Amateur de la photographie, chose qui le fascine, Michel Tournier en parle souvent dans ses textes et romans. Le pastiche d'images différentes dans *La Goutte d'or* que ce soit photo, photo de passeport, film ou affiche publicitaire, idée colportée par le musée, par Philippe son compagnon de voyage sur le train de Marseille à Paris ou par Lala Ramirez, ce pastiche est le moyen par lequel Michel Tournier illustre le vrai dépaysement mental d'Idriss qui ne se retrouve dans aucune de ces représentations qui le mènent toujours plus loin dans la quête de son moi. Finalement toutes ces images lui révèlent que la photographie n'est qu'emprisonnement et image rétrospective — c'est un miroir tourné vers le passé qui ne comprend pas tout l'être, une image infime de ce qu'il est car la photographie ne prend que la surface de l'être sans en comprendre sa profondeur. Elle ne produit que de l'art apollinien, du plastique, des surfaces vides, des formes fixes et sédentaires et justement tout le contraire de ce qu'il veut être puisqu'il avait toujours envié la vie nomade d'Ibrahim et jouait à l'âge de six ans "au camion avec un bidon de pétrole équipé de quatre roues de poterie et d'une de secours." (27)

Son initiation ne parvient à son terme que lorsqu'il rend visite à un maître calligraphe nommé Abd Al Ghafari chez qui il apprend cet art. C'est alors que l'emprise de l'image peut être rompue car le signe calligraphique qui est image a aussi un sens, une profondeur. Cette écriture est libération — avec la plume on peut se faire. Au contraire de l'oeil de l'appareil qui statufie, cette forme artistique est mouvement et nomade. Elle correspond non pas à l'art apollinien mais à

l'art dyonisiaque.³ Ainsi ce jeune voyageur retrouve son moi à travers un art qui lui permet de s'exprimer tel qu'il est. Ni l'oeil malveillant sous lequel il fut né, ni celui d'Ibrahim qui le fascinait, ni celui de l'appareil ne le formeront. Il avait besoin de s'aliéner pour rechercher son identité: à présent il peut être lui-même.

Son aliénation n'avait pas comme but unique celui de rejoindre sa photo. Il était aussi à la recherche de la femme blonde qui l'avait pris en photo. Elle l'avait fait désirer une femme contre les coutumes de l'oasis où les mariages étaient convenus. Avant son départ il avait ramassé une goutte d'or perdue par la danseuse d'une troupe de joueurs nomades venue à l'oasis lors d'un mariage. Cette goutte d'or, un orfèvre qu'il a rencontré plus tard lui a raconté que c'était une bulla aurea, un signe pour les Romains que l'enfant qui la portait n'était pas esclave, mais un enfant libre. Toutefois, selon la légende quand les garçons devenaient hommes ils ne la portaient plus. A Marseille une prostituée blonde la lui prend en échange pour ses services. Devenu homme par cet acte, il a aussi perdu la liberté que cette goutte d'or, son talisman, lui assurait. Puis il découvre la frustration angoissante d'un peep show où seuls les yeux peuvent toucher et il retrouve la femme blonde de ses rêves dans une bande dessinée qui reprend le début de son histoire. Après une hallucination pendant laquelle il essaie d'emmener sa blonde avec lui, il se réveille au commissariat où il est repris en photo. Ici la quête de l'amour et de son moi se rejoignent. La goutte d'or qui est à la fois titre du livre, bijou abstrait, absolu sans modèle dans la nature, fétiche ou talisman pour Idriss est aussi le nom d'un quartier à Paris où il va en transportant des mannequins chez un photographe. Cette goutte d'or qu'Idriss retrouvera à la fin dans une vitrine de joaillier rue de la Paix à Paris lui permettra de danser marteau-piqueur en main ayant résolu ses quêtes. Ainsi la goutte d'or et la quête de l'image et de l'amour s'entremêlent tout au long du récit qui semble avoir pour but la découverte du moi.

Mais ce texte n'est pas simplement l'histoire d'un jeune Maghrébin qui se cherche, ni pour autant la quête d'un moi quelconque malgré l'apparence simple du voyage d'Idriss — image clichée de la quête et de la recherche du moi. A travers ce mythe du voyageur en quête, Michel Tournier, écrivain, se cherche. C'est donc une entreprise autobiographique dont la fonction permet la construction de l'identité. L'entreprise autobiographique semble apparaître à des périodes de crises et de mutations sociales ou religieuses⁴ à voir par exemple

Montaigne ou J.J. Rousseau, lorsque le "je" qui écrit trouve que la cohésion du moi est incertaine, lorsqu'il essaie d'échapper à la soumission à la société. Dans *La Goutte d'or*, le "je" tabou des années 70 est re-introduit par le biais du mythe et Michel Tournier ne parle pas ouvertement de lui-même mais obliquement à travers Idriss. Ainsi cette autobiographie est créatrice de ses propres modèles et inductrice du texte de fiction.

A notre époque la littérature a valorisé le spontané, l'original, la mort de la rhétorique et de la logique causant ainsi une crise de la culture au sein même de l'acte de produire des idées. La question "qui suis-je" s'est modulée récemment pour l'écrivain en "qu'est-ce qu'écrire"⁵ et Michel Tournier cherche ici à mettre le doigt sur ce que la littérature est pour lui, ce que sont le sens et le but de la littérature.

Le roman est divisé en chapitres qui pour la plupart représentent des épisodes différents dans la vie d'Idriss. Seuls deux chapitres ont un titre: le premier s'intitule "Barberousse ou le portrait d'un roi" et le deuxième "la Reine blonde." Ces deux discours dans la diégèse représentent des discours théoriques qui à première vue peuvent sembler comme des mises en abîme car se sont deux légendes complètes qui sont racontées à Idriss par un conteur africain et par son maître calligraphe respectivement. Ces deux légendes ont aussi l'effet d'encadrer la quête d'Idriss parce qu'il entend celle de Barberousse avant son départ et sa découverte de la goutte d'or tandis que la légende de la Reine blonde vient lorsqu'il a déjà appris la calligraphie, l'art d'écrire et de déchiffrer.

Barberousse est un conquérant qui se rend compte lorsqu'il est roi du pays que l'image qu'il projette doit changer pour égaler sa nouvelle position. Il y a plusieurs conversations avec le portraitiste du roi. Dans Barberousse ce dernier ne trouve pas les attributs d'un roi, il ne voit que la force, la brutalité. De ces conversations on pourrait constituer un métatexte car le peintre décrit son travail: "Je suis portraitiste et non courtisan. Je peins la vérité. Mon honneur s'appelle fidélité. Je peins la profondeur" (43) et non pas les trivialités de tous les jours. Michel Tournier semble s'interroger aussi sur l'effet de l'image du portraitiste vis à vis de l'image de l'appareil-photo.

Je suis le peintre de la profondeur, et la profondeur d'un être transparait sur son visage, dès que cesse l'agitation de la vie triviale, comme le fond rocheux de la mer, avec ses algues vertes et ses poissons d'or, apparait aux yeux du voyageur quand cesse le médiocre clapotis provoqué à la surface par les rameurs ou une brise capricieuse. (45)

Alors que le portraitiste peut permettre au temps de s'insérer dans la peinture, le photographe ne peut prendre que ce qui est là, ce que l'oeil de la machine capte de son angle particulier. Dans *Les Suaires de Véronique* il est question d'un jeune homme, Hector, qui est le modèle de Véronique qui à son tour est photographe. Lui ayant enlevé son talisman, une dent d'animal sauvage qui selon les croyances africaines devait le sauver du mal (ce qui fait écho à la goutte d'or d'Idriss), Véronique, femme castratrice, comme la photographe blonde du désert, parvient à faire ce qu'elle veut de cet homme. Elle le consomme avec son appareil-photo. Elle en vient même à le tremper dans des produits chimiques et à le rouler dans du lin pour y prendre une impression de sa peau. Véronique essaye de trouver l'homme en tant qu'image extérieure, c'est à dire en le chosifiant; toutefois Michel Tournier dans *La Goutte d'or* va au-delà de ce stade. Il y a une progression tout aussi violente dans le sens du viol que dans *Les Suaires de Véronique* mais avec la différence que ce n'est plus autrui qui cherche son image mais l'individu lui-même et ainsi le point de vue est différent: nous y avons un désir narcissique de se voir, pas un désir de faire l'autre. A la poursuite de sa photo Idriss cherchait une ressemblance et une reconnaissance et ce n'est qu'après avoir donné de tous les aspects de son visage, de son corps, de ses empruntes digitales, qu'il se trouve finalement par le moyen de l'écriture calligraphique, par le signe, moyen d'appréhender un état profond.

Après lui avoir enseigné l'essentiel de cet art, son calligraphe lui raconte l'histoire de la Reine blonde qui est conçue de deux amoureux sous la lumière directe du soleil au lieu de celle reflétée par la lune — elle est vue comme maléfique dès sa naissance. Un peintre fait un portrait secret d'elle et parvient à capter son regard. Dorénavant tout homme analphabète qui la voit est charmé par son regard qui le rend à la fois heureux et malheureux car "l'image est douée d'un rayonnement paralysant telle la tête de méduse qui changeait en pierre tous ceux qui croisaient son regard." (243) Seul l'homme alphabète qui sait tracer les lignes de son visage peut y lire l'histoire. Le dessin et l'écriture arabe ne faisant qu'un, c'est grâce à ces signes que le portrait mystérieux perd son emprise sur ceux qui en sont charmés. Cette légende illustre merveilleusement ce qu'Idriss a appris de son maître calligraphe c'est à dire l'importance des mots, des signes, leurs côtés mystérieux et leurs précisions extrêmes.

Cette dimension mythologique a donc une structure référentielle par rapport au reste du texte mais aussi une structure symbolique.

Ces deux légendes permettent au lecteur de comprendre le sens de la quête d'Idriss comme étant une autobiographie de Michel Tournier. Dans la légende de la Reine blanche le calligraphe (qui est "l'image-miroir" du calligraphe d'Idriss alors qu'Idriss est le garçon qui apprend son art) dit que l'effigie est un verrou; l'idole une prison; la figure une serrure et la clef le signe. En niant la photographie qui symbolise en quelque sorte le non "je", les personnages "sans être" du nouveau roman nient la publicité, image factice de quelque chose qui n'est pas. L'auteur souligne qu'une image externe est toujours une déformation comme les miroirs déformants. Ecrire sa photo c'est libérer son identité des formes fixes et la laisser se former en participant au mélange magique des mots, des sons, des sens, c'est à dire le "se faire" de Montaigne. Tout comme dans Barberousse une fois que le sens est compris, on a la clef, et le sens est signe. Ainsi il y a discours théorique à l'intérieur des légendes. Cependant il faut remarquer que ce discours se repose dans un temps lointain. Est-ce pour indiquer que le discours théorique des années 80 ne fait que retourner en arrière ou bien est-ce que le discours théorique ne fait que partie d'un grand cercle comme ce texte lui-même ou mythes et légendes ne nous entraînent que dans des cercles continus de figures et de danses?

Le penchant de Tournier pour les mythes se fait voir aussi dans la danse et la chanson de Zett Zobeida, la danseuse à qui la goutte d'or avait appartenue. "Son ventre animé d'une vie autonome et intensément expressive"(34) dansait. "C'était la bouche sans lèvres de tout ce corps, la partie parlante, souriante, grimaçante et chantante de tout ce corps"(34) et elle chantait aussi:

La libellule vibre sur l'eau
 Le criquet grince sur la pierre
 La libellule vibre et ne chante parole
 Le criquet grince et ne dit mot
 Mais l'aile de la libellule est un libelle
 Mais l'aile du criquet est un écrit
 Et ce libelle déjoue la ruse de la mort
 Et cet écrit dévoile le secret de la vie.
 La libellule libelle la ruse de la mort
 Le criquet écrit le secret de la vie. (34-35)

Est-ce que la libellule est l'appareil-photo qui déjoue la mort en nous renvoyant en arrière au moment de la photographie? Est-ce que le criquet est l'oeuvre de l'écrivain qui par les signes écrit les secrets de la vie? Est-ce encore un métatexte inclus, caché dans le texte?

Idriss se rendra compte finalement que Zett Zobeida avec ses dessins de figures de plus en plus concentrées et sa goutte d'or est "l'émanation d'un monde sans image, l'antithèse et peut-être l'antidote de la femme platinée à l'appareil-photo." (35) Elle est le symbole d'un monde sans images plastiques: elle est dionysiaque.

Lorsqu'Idriss trouve la goutte d'or dans le sable après le départ des joueurs, il danse, la goutte d'or à la main, la musique obsédante de la chanson citée ci-dessus lui étant revenue à l'oreille. Il fera de même devant la goutte d'or à Paris et laissera la marque de sa danse sur la place Vendôme comme Ibrahim avait laissé sa trace sous l'acacia. Cette folie est un refus définitif de participer à la chosification. C'est son moyen de récupérer sa virilité car il est alors conscient d'une unité en lui. Cette connaissance du moi est liée à la découverte d'une représentation extérieure contenant la totalité du moi et cela devient la clé de l'image du moi reconnue et acceptée. Ce qui est intéressant c'est que ces deux danses d'Idriss, ces deux mouvements sont les seuls écrits au présent. Est-ce parce qu'à ces deux moments Idriss est lui-même, qu'il se connaît? Quitter son oasis a été un dur apprentissage de la liberté, de ne plus être esclave à son image. Comme l'orfèvre lui a dit sur le bateau: "l'image est douée d'une force mauvaise, elle aspire de toute sa mauveté à te réduire en esclavage." (115)

En effet Idriss veut être ex-statique, c'est à dire hors du statique. Son penchant de nomade n'accepte pas l'effet statufiant de la photo, du film, du moule. Ce n'est qu'en dansant physiquement ou avec son fuseau qu'il peut être ex-statique. Seule la danse des signes calligraphiques permet de sortir de l'effet de la photo et on peut se dire par ce moyen, on se donne et on n'est pas pris par un autre.

La littérature aspire à dire ce qui n'est pas disible. Ce paradoxe est ici représenté par le problème de la photo, du portrait et du signe qui fait portrait. Mais cette oeuvre est aussi un simulacre car elle joue avec sa propre auto-définition. Alors qu'elle se dit roman, elle est beaucoup plus une symbolique à travers une quête du moi de ce que l'écrivain doit faire. Michel Tournier ne se livre pas à son lecteur comme il l'a fait dans *Le Vent paralet*; c'est plutôt comme si le corps de la littérature recherchait son unification, son union avec son âme, son esprit. Ainsi ce faux roman cache une autobiographie qui cache à son tour une recherche de ce qu'est la littérature — une double mise en abîme. Peut-on donc voir à travers les deux légendes, dans l'une, la recherche du portrait idéal et dans l'autre, la démystification du portrait enchantant, une mise en relation de la littérature et de l'objet de la littérature? Le mythe fait place à la critique et à la théorie

et ce discours impose un nouveau langage. En choisissant le mode du mythe, Michel Tournier ne met pas en cause une des plus importantes problématiques de l'autobiographie c'est à dire la véracité. La dialectique du fictif et du vrai n'est pas en jeu. Mais au contraire la question qui se pose est comment ce texte peut-il exister en forme de fiction si elle recherche sa raison d'être? Justement parce que la majorité des essais des années 70 n'ont mené qu'à un plus grand point d'interrogation, Michel Tournier cherche à élaborer un mythe qui pourrait être la raison d'être de la littérature. Pour notre auteur le monde entier est un royaume de signes qui exigent qu'on essaie de les déchiffrer. Il recherche une fusion totale entre sa pensée et la forme de son texte, ce qui demande un engagement total dans la littérature signifiante où tout le "message" est intégré à la logique interne de l'oeuvre. Aussi l'acte d'écrire est pour lui "in-former, communiquer, et imposer un ordre limpide à une complexité chaotique, rejetant la pure innovation formelle en faveur de la clarté."⁶ Ainsi veut-il façonner des romans où les personnages communiquent des idées non pas en les articulant mais en les incarnant pour que leur philosophie soit vécue comme mode d'appréhender la réalité. Ayant déjà dit que le texte écrit est le vol du vampire, Tournier semble vouloir démontrer dans *La Goutte d'or* que l'allégorie de la littérature est à la fois portrait, photo, signe et goutte d'or - "cette bulle dorée ne [voulant] rien dire qu'elle-même, signe pur, forme absolue." (35)

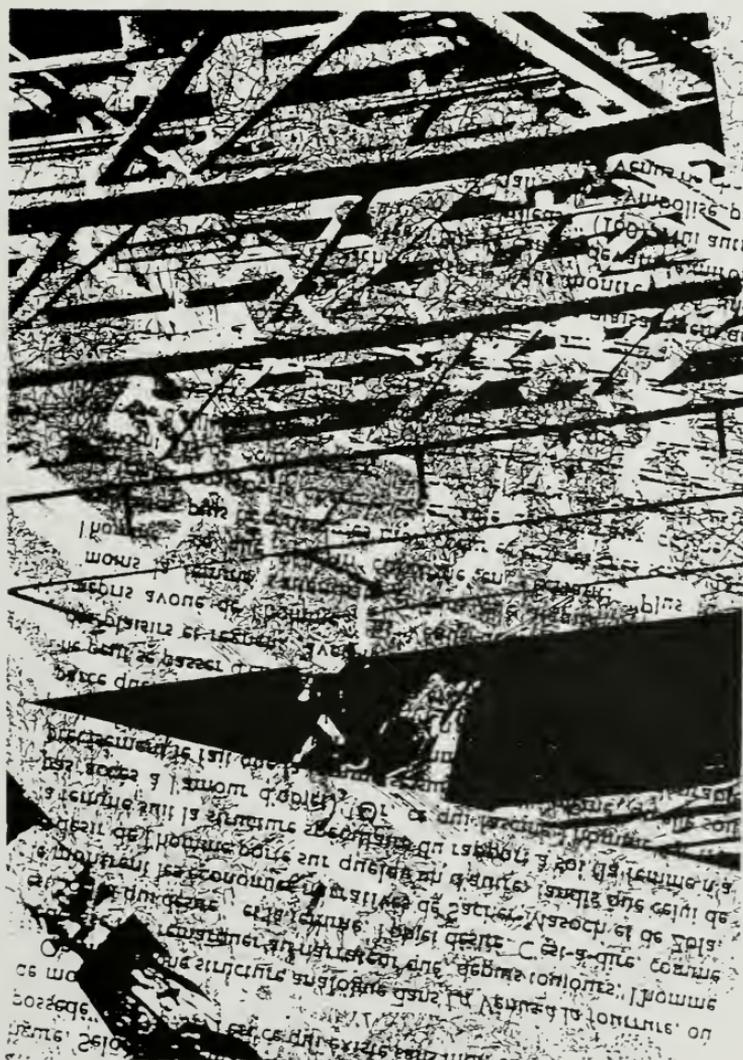
Sarah Cordova is a doctoral student in French at UCLA.

Notes

1. Michel Tournier, *Le Vent paraclét* (Paris: Editions Gallimard, 1977), p.187.
2. Michel Tournier, *La Goutte d'or* (Paris: Editions Gallimard, 1985), p.24.
3. Dans son essai inédit intitulé "Beyond Nietzsche: amor fati as the discovery of love in Michel Tournier's *The Golden Droplet*", Lynn Salkin-Sbiroli relève le fait qu'il existe chez Nietzsche deux formes de représentations en art. L'une, apollinienne, découle des formes fixes et sédentaires comme celles trouvées dans les statues grecques d'autrefois, dans les photographies et les mannequins de ce texte: ce sont des surfaces vides, plastiques. L'autre, dyonisiaque, est mouvement et se définit dans la danse et la musique par exemple.
4. Claudette Delhez-Sarlet, "Post-face" in *Individualisme et autobiographie en occident* (Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles, 1983), p.288.
5. Delhez-Sarlet, p.290.
6. D.G. Bevan, *Michel Tournier* (Amsterdam: Editions Rodopi B.V., 1986), p.50.

PAROLES GELEES

UCLA French Studies



Volume 7 ❧ 1989

PAROLES GELEES

UCLA French Studies

Ce serait le moment de philosopher et de
rechercher si, par hasard, se trouverait
ici l'endroit où de telles paroles dégèlent.

Rabelais, *Le Quart Livre*

Volume 7  1989

Editor: Atiyeh Showrai

Assistant Editors: Cathryn Brimhall
Charles de Bedts

Consultants: Stella Béhar, Guy Bennett, Sarah Cordova,
Paul Merrill, Nancy Rose, Marc-André Wiesmann.

Paroles Gelées was established in 1983 by its founding editor, Kathryn Bailey. The journal is managed and edited by the French Graduate Students' Association and published annually under the auspices of the Department of French at UCLA. Funds for this project are generously provided by the UCLA Graduate Students' Association.

Information regarding the submission of articles and subscriptions is available from the journal office:

Paroles Gelées
Department of French
222 Royce Hall
UCLA
Los Angeles, CA 90024
(213) 825-1145

Subscription price: \$6—individuals, \$8—institutions.

Cover: untitled etching by Hamid Ashki from the University of Kentucky at Lexington and currently an architect for Nadel Partnership, Los Angeles.

Copyright © 1989 by The Regents of the University of California.

CONTENTS

ARTICLES

- A l'écoute de la littérature vivante:
An Interview with Lucien Dällenbach 1
Marc-André Wiesmann
- Le discours fantastique de *La Morte amoureuse* 15
Didier Maleuvre
- La Goutte d'or*: autobiographie et littérature 31
Sarah Cordova
- SPECIAL FEATURE: papers from the "UCLA First Annual
Languages & Literature Conference" 41
- Maupassant nouvelliste:
personnage féminin et adultère 43
Evelyne Charvier-Berman
- Le soleil et l'obscurité:
la connaissance des Antoinettes de Flaubert 51
Cathryn Brimhall
- Les Géorgiques* de Claude Simon:
la particularité de la généralisation 63
Antoinette Sol

