



HAL
open science

Que nous apprend l'improvisation sur l'inventivité?

Mathias Rousselot

► **To cite this version:**

| Mathias Rousselot. Que nous apprend l'improvisation sur l'inventivité?. 2022. hal-03793855

HAL Id: hal-03793855

<https://hal.science/hal-03793855>

Preprint submitted on 2 Oct 2022

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.

QUE NOUS APPREND L'IMPROVISATION SUR LA CRÉATIVITÉ ?

Mathias ROUSSELOT

... Parfois, la feuille ignore la plume. Rétive, indisciplinée, insensible à la volonté, elle se dérobe, elle se froisse. Alors elle demeure inerte, désertique, d'un profond ennui. Elle résiste à la créativité. Peu à peu, elle devient même angoissante, elle paralyse. Elle pétrifie.

Ce syndrome – vécu par l'écrivain et le compositeur – a toujours le même remède : se jeter à corps perdu dans l'écriture, sans trop de calcul, sans trop d'ambition, sans peur d'échouer. Se jeter en avant, se *pro-jeter*, est le défi commun que doivent relever celles et ceux qui créent.

... À force de pro-jeter la plume, la feuille, malgré elle, se noircit. Des mots se suivent désormais. Très vite, les idées s'éclaircissent et en génèrent d'autres. De nombreuses idées couchées sur le papier sont miennes depuis toujours. Je les reconnais. Mais certaines semblent germer spontanément, comme si elles étaient le fruit du hasard ou de la fortuitude.

Elles s'épanouissent dans l'action, et naissent de la contingence, des associations, du hasard – alliés de circonstance de celui ou de celle qui se *pro-jette*. Agir, c'est toujours, à un certain degré, s'abandonner à l'imprévu¹.

Et il est des choses que l'on doit abandonner pour agir². S'affranchir, notamment, de l'angoisse causée par une trop grande anticipation. La volonté d'agir est souvent sclérosée par une géniale prévision ou par une préparation se voulant infaillible. *L'instant présent* réserve toujours des surprises, de l'inattendu, de la nouveauté. Empruntons les mots de Saint-Exupéry : « Préparer l'avenir ce n'est que fonder le présent. Il n'est jamais que du présent à mettre en ordre. À quoi bon discuter cet héritage. L'avenir, tu n'as point à le prévoir mais à le permettre »³. Il y a toujours un peu de « présent à

¹ Voir à ce propos Mathias Rousselot, *Étude sur l'improvisation musicale. Le témoin de l'instant*, Paris, L'Harmattan, 2012.

² « Que de choses il faut ignorer pour agir », disait Paul Valéry.

³ Antoine de Saint-Exupéry, *Citadelle*, Paris, Gallimard, 1948, p. 167.

Que nous apprend l'improvisation sur la créativité ?

mettre en ordre » lorsque l'on agit. À ce titre, la préparation, aussi parfaite soit-elle, ne peut totalement conjurer l'instant, elle ne peut totalement se soustraire aux surprises qu'il réserve.

Mettre en ordre le présent. Réquisit pour celui ou celle qui agit, *passion* du musicien improvisateur, et dans les deux cas, *capacité à se jeter en avant* dans l'action *sans avoir vu en avant* – lat. *im-pro-videre*. L'improvisation n'est donc pas la "propriété" de la musique ni même de l'art. Toute action doit composer avec l'instant, s'y adapter, s'en jouer ou au contraire s'y soumettre⁴. Dans mon *Étude sur l'improvisation musicale*⁵, j'ai d'ailleurs conçu l'improvisation comme une composante de toute action, y compris les actions quotidiennes, banales (comme le discours verbal, par exemple⁶), composante nous permettant de parer à l'imprévu, c'est-à-dire, dans une situation inédite, d'agir sans *pré-voir*. En conséquence, je conçois *l'improvisation* en art plutôt comme la forme spécifique d'expression artistique qui potentialise la composante de l'action permettant d'agir sans prévoir – de parer à l'*im-pré-vu*.

Si dans toute action, il y a une part d'improvisation, cela signifie qu'il existe – dialectiquement – une composante contradictoire, qu'est la prévision – et à son paroxysme, l'habitude. Ainsi, plus la prévision est potentialisée dans une action, moins la place faite à l'improvisation est grande. Cela semble enfantin. Mais ce que j'en tire l'est moins : lorsqu'une action artistique nouvelle se déploie, lorsqu'une œuvre d'art est créée, lorsqu'une nouvelle œuvre musicale est composée, l'improvisation s'invite obligatoirement, à des degrés divers, puisque la nouveauté implique de fait une part d'imprévu. Ainsi, les œuvres d'art naissent aussi – à un certain degré – de l'imprévu, de la contingence et de la fortuitude.

L'action nouvellement effectuée, pétrie d'improvisation, permet la création d'une chose de nature nouvelle par une action inédite. Et si l'on nomme *créativité* la faculté humaine de créer, il est facile de comprendre pourquoi je serai amené à défendre dans cet article l'idée selon laquelle l'improvisation est la fondation ontologique – la source – de la créativité humaine, puisqu'elle est au fondement de toute action nouvelle.

Mais pour l'instant, sans même parler d'improvisation, essayons de concevoir la créativité artistique comme un rapport spécifique des artistes (et de leurs œuvres) à la nouveauté. Au fond, de quoi vient le besoin de créer en

⁴ Voir à ce propos Jean-François de Raymond, *L'improvisation, contribution à la philosophie de l'action*, Paris, Vrin, 1980.

⁵ Rousselot, *op. cit.*

⁶ John Sloboda a d'ailleurs relevé dans *L'esprit musicien* cette analogie : « on perçoit plus facilement l'improvisation musicale sous son vrai jour dès l'instant où on la compare à une compétence verbale dont les exigences sont grosso modo analogues ». John A. Sloboda, *L'esprit musicien*, Sprimont, Mardaga, 1988, p. 193.

art ? Il vient en principe d'une attirance toute particulière pour la nouveauté, ou *néophilie*. Pourtant, à une époque donnée, certaines œuvres sont novatrices (ou considérées comme telles, *Le sacre du printemps*, par exemple), et d'autres n'innovent pas ou innovent peu (une "énième" symphonie de Haydn). Dans ces exemples, le besoin de nouveauté n'est pas le même, et fonde une dialectique essentielle à comprendre pour l'intelligibilité de notre article : la dualité inventivité/innovativité.

INVENTIVITÉ ET INNOVATIVITÉ

Gutenberg *inventa* l'imprimerie européenne⁷. N'a-t-il pas plutôt *innové* ? La question de la nouveauté est centrale dans toute action inédite. Mais le résultat de cette action ne comporte pas systématiquement en lui l'idée du *neuf*, du nouveau remplaçant l'ancien, l'idée d'innovation. Lorsque Mozart s'abandonne à composer un *divertimento*, il ne fait qu'*inventer* au sein de conventions stylistiques et génériques (genres) bien établies⁸. Certes, la forme sonore est nouvelle, mais elle ne déplace pas les conventions, et encore moins ne les remplace. En revanche, lorsqu'Arnold Schönberg puis ses élèves Berg et Webern imaginent et développent le dodécaphonisme à partir de 1923, le résultat sonore des œuvres comporte indéniablement en lui l'idée du neuf – et même à certains égards l'idée de *tabula rasa*⁹. La seconde École de Vienne *innove* au sein d'une tradition musicale occidentale.

Faut-il retenir que l'inventivité s'épanouit dans une forme de conformisme ? Et que l'innovativité est anticonformiste ? L'inventivité perpétue-t-elle la tradition, alors même que l'innovativité la transforme ? Une telle extrapolation paraît bien rapide et manichéenne. On pourra toujours argumenter de la sorte : la dialectique de l'histoire transforme tout anticonformisme en conformisme. Y compris en art. La seconde École de Vienne rompt avec la tradition, mais finit par fonder à son tour une tradition, et un conformisme (séalisme postschönbergien, Boulez, Stockhausen, Barraqué, Nono...). Ceci dit, on peut tout de même noter que les deux formes de créativité, les deux formes de *rapport à la nouveauté* (inventivité/innovativité) imprègnent la créativité humaine avec une force inégale, et ne participent probablement pas d'une même volonté créatrice : l'inventivité utilise les paradigmes alors que l'innovativité cherche à en changer, à s'en émanciper, voire à les détruire.

⁷ L'imprimerie chinoise est plus ancienne.

⁸ Je n'insinue pas que Mozart ne soit pas novateur, bien entendu. Eero Tarasti le place même à certains égards comme une avant-garde. Voir à ce propos Eero Tarasti, *Semiotics of Classical Music. How Mozart, Brahms and Wagner talk to us*, Berlin, De Gruyter Mouton, 2012.

⁹ Voir à ce propos Arnold Schönberg, *Le Style et l'Idée*, Paris, Buchet/Chastel, 2002.

Que nous apprend l'improvisation sur la créativité ?

Cette dialectique étant entendue, une œuvre d'art n'est jamais égale en tout point dans son rapport à la nouveauté. Les œuvres musicales, notamment, sont empreintes de tournures habituelles, d'éléments de langage si l'on peut dire, de formules toutes faites, de lieux communs. La *sonate n° 23 op. 57* de Beethoven, par exemple, novatrice (innovante) à bien des égards, ne se prive pas de gestes pianistiques bien éprouvés. Ne serait-ce qu'au tout début de l'œuvre, l'arpège de *Mi diminué* (Mi bécarré, Sol, Sib, Réb) descendu puis remonté dans les mesures 14-15. Par habitude, les musiciens (notamment les improvisateurs), restituent à l'identique des syntagmes préexistants, souvent propres à un type d'instrument particulier d'ailleurs, mais aussi des lieux communs du style collectif, ou des tournures familières issues de leur style individuel. Dans ce cas de figure, les musiciens inventent peu et n'innovent pas. Le matériau musical utilisé est figé, composé a priori, assez monolithique et peu inventif. Par moments au contraire, la matière de l'œuvre insuffle un vent sonore neuf, dépoussiérant, car les circonstances appellent une création plus libre et innovante, où le musicien doit dépasser les codes stylistiques de son époque et ses propres cadres esthétiques. Par cette action volontaire, il transcende les conventions et invente dans le feu de l'action créatrice.

Ce qui se manifeste à l'échelle de l'œuvre (ou de l'artiste) se manifeste bien entendu à l'échelle de l'évolution stylistique. Dans l'histoire d'une grande tradition musicale (il peut s'agir du jazz ou de la musique "savante" occidentale par exemple), le rapport des artistes à la nouveauté est inégal. Parfois, la nouveauté est érigée en principe : lors de périodes d'avant-gardes (le "futurisme" italien d'un Russolo par exemple) ou d'expériences musicales (la "musique spectrale" française d'un Murail ou d'un Grisey¹⁰). Parfois la nouveauté se réduit à l'exploration des divers possibles à l'intérieur des conventions stylistiques. C'est le moment où le conformisme se cristallise, et où les styles sont définissables en tant que tels : ils peuvent être décrits comme des ensembles relativement clos de caractères propres à une communauté esthétique, à un groupe d'individus, etc. Le style classique¹¹, le be-bop, le sérialisme, le free jazz... L'invention musicale se fait à l'intérieur du style, sans véritable volonté de dépassement. Même l'auditeur finit par s'habituer à un ensemble de codes esthétiques, avec lesquels les œuvres jouent. Mais lorsque l'inventivité épuise le style, l'innovativité se fait pressante. Voilà pourquoi, de mon point de vue, la dialectique inventivité/innovativité fonde l'évolution stylistique en art. Lorsqu'inventer au sein du style ne produit plus la surprise et la nouveauté nécessaires à la pérennité de l'art, alors il est temps d'innover : de rompre les conventions à nouveau, de casser les codes.

¹⁰ Qui expérimentent le son scientifiquement, contrairement à leurs précurseurs Iancu Dumitrescu et Horatiu Radulescu.

¹¹ Charles Rosen parle de « style de groupe » (dans Charles Rosen, *Le style classique. Mozart, Haydn, Beethoven*, Paris, Gallimard, 2000).

Ceci étant établi, voici le problème qui se pose à nous désormais : quelle importance l'improvisation revêt-elle au sein de cette dialectique ? Et qu'est-ce qui, dans l'essence même de l'improvisation, lui permet d'assumer une place prépondérante dans la créativité humaine en général, et dans la création musicale en particulier ?

SÉRENDIPITÉ ET CRÉATIVITÉ

Nous avons insisté sur le fait que la volonté et la *néophilie* sont des conditions de possibilité d'émergence de la nouveauté au sein de la création, et des conditions d'existence de la créativité. Mais l'innovation et l'invention ne sont pas toujours le fruit de notre volonté : elles sont aussi le fruit du hasard, de la découverte fortuite. Les exemples ne manquent pas. On pensera notamment à l'histoire de Percy Spencer, qui eut l'idée de cuire les aliments en utilisant les micro-ondes, car une barre de chocolat avait fondu dans sa poche, alors qu'il se tenait proche d'un radar en activité. Ces exemples ont en commun de survenir lors de recherches, mais de se constituer en *découverte inattendue*. Conceptualisé au XVIII^e siècle, ce processus ou phénomène nommé *sérendipité* ou *fortuitude* a été étudié et commenté, notamment dans les domaines du marketing, du journalisme, du monde de l'entreprise (gestion, management), mais encore de la science et du droit, au début du XXI^e siècle. On citera notamment la typologie de Briet et Swiners (2004)¹² et l'ouvrage de Danièle Bourcier et Pek Van Aniel (2009)¹³. La sérendipité est aussi une notion abordée en art, par exemple par la compositrice Évelyne Gayou¹⁴, ou encore dans mon ouvrage de 2012¹⁵.

La *fortuitude* a probablement joué un rôle prépondérant dans l'évolution des techniques musicales, et un rôle fondamental dans la genèse de la musique elle-même. La paléomusicologie, n'ayant pas de preuves concrètes sur les origines de la création musicale, est condamnée à ne jamais vérifier ses hypothèses. Mais sans grand risque, elle pourrait conjecturer qu'à l'enfance de l'art, il fallut que l'homme expérimente les sons, teste les matériaux, éprouve l'agencement des formes. Cette recherche curieuse fut à n'en pas douter en proie à la plus grande *sérendipité*. Mais extrapolons encore. Lorsque l'homme a dû ensuite combiner les sons pour jeter les bases de l'harmonie, de la mélodie, du rythme, la musique – tout juste à son commencement et sans *ordre* préétabli – ne put se livrer que par son exécution¹⁶. L'improvisation s'est

¹² Jean-Michel Briet et Jean-Louis Swiners, *L'intelligence créative : au-delà du brainstorming*, Paris, Maxima, 2004.

¹³ Danièle Bourcier et Pek Van Aniel, *De la sérendipité dans la science, la technique, l'art et le droit : leçons de l'inattendu*. L'Act mem, Chambéry, 2009.

¹⁴ Évelyne Gayou, « La sérendipité dans les sciences, les arts et la décision », dans Danièle Bourcier et Pek Van Aniel (dir.), *La Sérendipité : le hasard heureux*. Actes du colloque de Cerisy-la-salle (juillet 2009), éditions Hermann, 2011.

¹⁵ Rousselot, *op. cit.*, 2012.

¹⁶ Voir à ce propos de Raymond, *op. cit.*

Que nous apprend l'improvisation sur la créativité ?

donc d'elle-même invitée à ces balbutiements, en toute vraisemblance. La musique préhistorique, si l'on avait pu l'enregistrer, témoignerait assurément d'elle et des scories qui la caractérisent¹⁷.

Le ferment majeur de l'innovativité est la *recherche* au sens large, la prospection, tournée vers l'inconnu et motivée par la soif de nouveauté, avec son lot d'incertitudes, de découvertes fortuites, d'imprévu. L'improvisation, entendue dans sa forme primitive¹⁸, est le lieu d'une recherche curieuse, d'un tâtonnement, et permet de cheminer vers des savoirs jusqu'ici inconnus, échappant à notre représentation ou notre connaissance. C'est en cela qu'elle sert la création : elle est le lieu de la découverte fortuite. Certes, dans ses choix volontaires, l'homme oriente sa créativité. Mais une partie d'elle est remise entre les mains de la sérendipité, du hasard.

Une définition de la sérendipité pouvant parfaitement correspondre à notre conception de l'improvisation nous est offerte par Lionel Bellenger. Elle serait la « capacité, à la suite d'un concours de circonstances particulier, à trouver quelque chose que l'on ne cherchait pas, d'en comprendre l'intérêt et de décider de l'exploiter immédiatement »¹⁹.

Concrètement en improvisation, la sérendipité peut correspondre à vouloir développer une idée et en faire jaillir une autre malgré soi, utiliser une de ses tournures habituelles et se surprendre à en inventer de nouvelles. La sérendipité trouve son existence du fait de la recherche curieuse, du tâtonnement, elle jaillit de l'action. Elle ne vient jamais de l'errance, du zonage, sans quoi les découvertes ne proviendraient que de l'absolu hasard et de la chance, qui elle-même ne sourit qu'aux esprits éclairés, qu'aux hommes attentifs, vigilants et prompts à saisir ce qui apparaît. Ceci implique en retour que ces découvertes (idées musicales) soient suffisamment pertinentes pour qu'elles puissent apparaître à l'esprit de l'improvisateur, et être traitées immédiatement de la meilleure des manières. Nous pourrions d'ailleurs émettre l'hypothèse que l'improvisateur fait en sorte de conférer à son expression une *affordance*, c'est-à-dire donner à son discours musical la capacité de suggérer une action appropriée à la situation, en fonction des contingences.²⁰

Certes, l'improvisateur possède une « capacité à voir ce que les autres ne voient pas et à entrer immédiatement en action, montr[ant] bien un esprit préparé et sagace, anticonformiste, doté d'une forte conscience de soi, de même que sa volonté et sa décision d'agir sur le champ [...] »²¹. La sérendipité n'est révélée qu'à celui qui est apte à pressentir les choses qu'il ne cherche

¹⁷ Voir à ce propos Rousselot, *op. cit.*, p. 58-60.

¹⁸ *Ibid.* Je développe dans ces pages la notion de « proto-improvisation ».

¹⁹ Cf. le lexique de Lionel Bellenger, *Libérez votre créativité*, ESF éditions, 2005.

²⁰ Rousselot, *op. cit.*, p. 62.

²¹ Pélagie Papoutsaki, *Enfant surdoué, adulte créateur*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 93.

pas, à entrevoir les raccourcis insoupçonnables et salutaires. Il fait preuve de dispositions spéciales : « un esprit très curieux, [...] ouvert à la nouveauté, à l'inattendu, au non conventionnel, un esprit si autonome qu'il ose résister à la facilité séduisante des idées rabâchées, mâchées et stériles, et remettre en question ce qui est connu et accepté comme juste et valable »²². L'improvisateur ne se complaît pas dans la sécurité de la tradition ou de l'ordinaire. Il va de l'avant, s'interroge, cherche et trouve des parties de lui-même dont il ignorait l'existence. À ce titre, l'improvisation peut s'entendre comme une heuristique *de soi*. Jean-François de Raymond, dans son ouvrage *L'improvisation*, parle « d'auto-maïeutique »²³ pour décrire ce phénomène, qui revient à s'interroger soi-même pour faire jaillir un savoir caché en soi.

Une improvisation musicale témoigne à chaque instant de la sérendipité. Il suffit de pratiquer l'improvisation pour se rendre compte des découvertes inattendues qu'on y fait, dues à des contingences particulières : des associations d'idées, des réorientations discursives causées par la perte du fil de son discours musical. Pour risquer le parallèle avec le discours verbal, la digression est un symptôme ou un indice de la sérendipité. Nous parlons d'une chose et ce faisant, nous trouvons autre chose à dire. L'improvisation musicale est une sorte de digression perpétuelle, dont le seul garde-fou est l'ensemble des règles posées avant l'exécution musicale : cadre harmonique, grille d'improvisation, partition graphique, dans ses formes les plus libres.

Ainsi, tout bien pesé, la sérendipité est une alliée de l'innovativité, et l'improvisation est tout simplement sa condition de possibilité : lorsque l'on cherche à innover, on ne sait pas ce que l'on va produire. Il faut donc agir sans avoir vu en avant : il faut improviser. Voilà pourquoi je conçois l'improvisation comme la fondation ontologique de la créativité. Nous sommes ici assez éloignés des conceptions psychanalytiques de la créativité, comme celle de Winnicott²⁴ ou d'Anzieu²⁵ pour l'art. La première implique la *volonté de faire*, alors que la seconde – freudienne – implique un *désir* ou un *laisser-faire* (Anzieu l'appelle « saisissement »). Pourtant, la créativité ne se résume ni au désir ni à la volonté. Elle est nécessairement dépendante du hasard et des contingences. C'est ce que nous apprend l'improvisation à son sujet.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

²² Papoutsaki, *op. cit.*, p. 94.

²³ *Ibid.*

²⁴ Donald W. Winnicott, *Conversations ordinaires*, Paris, Gallimard, 1988. Voir aussi Donald W. Winnicott « La créativité et ses origines », dans *Jeu et réalité*, Paris, Gallimard, 1975. Voir également Frédéric Aubourg, « Winnicott et la créativité », dans *Le Coq-Héron*, vol. 173, n°2, 2003, pp. 21-30.

²⁵ ANZIEU, D., *Le corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1981.

Que nous apprend l'improvisation sur la créativité ?

- ANZIEU, Didier, *Le corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1981.
- AUBOURG, Frédéric, « Winnicott et la créativité », dans *Le Coq-Héron*, vol. 173, n°2, 2003, pp. 21-30.
- BACHELARD, Gaston, *L'intuition de l'instant*, Paris, Stock, 1932.
- , *Fragments d'une poésie du feu*, Paris, PUF, 1988.
- BELLENGER, Lionel, *Libérez votre créativité*, ESF éditions, 2005.
- BOURCIER, Danièle et VAN ANDEL, Pek, *De la sérendipité dans la science, la technique, l'art et le droit : leçons de l'inattendu*. L'Act mem, Chambéry, 2009.
- BRIET, Jean-Michel et SWINERS, Jean-Louis, *L'intelligence créative : au-delà du brainstorming*, Paris, Maxima, 2004.
- GAYOU, Évelyne, « La sérendipité dans les sciences, les arts et la décision », dans BOURCIER, Danièle et VAN ANDEL, Pek (dir.), *La Sérendipité : le hasard heureux*. Actes du colloque interdisciplinaire de Cerisy-la-salle (juillet 2009), Paris, Hermann, 2011.
- JANET, Pierre, *L'automatisme psychologique. Essai de psychologie expérimentale sur les formes inférieures de l'activité humaine*, Paris, Félix Alcan éditeur, 1889.
- LASSUS, Marie-Pierre, *Gaston Bachelard musicien : une philosophie des silences et des timbres*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2010.
- PAPOUTSAKI, Pélégie, *Enfant surdoué, adulte créateur*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- RAYMOND (de), Jean-François, *L'improvisation, contribution à la philosophie de l'action*, Paris, Vrin, 1980.
- ROSEN, Charles, *Le style classique. Mozart, Haydn, Beethoven*, Paris, Gallimard, 2000.
- ROUSSELOT, Mathias, *Étude sur l'improvisation musicale. Le témoin de l'instant*, Paris, L'Harmattan, 2012.
- SAINT-EXUPÉRY (de) Antoine, *Citadelle*, Paris, Gallimard, 1948.
- SAURISSE, Pierre, *La mécanique de l'imprévisible : art et hasard autour de 1960*, Paris, l'Harmattan, 2007.
- SCHEYDER, Patrick, *Dialogues sur l'improvisation musicale*, Paris, l'Harmattan, 2006.
- SCHOENBERG, Arnold, *Le Style et l'Idée*, Paris, Buchet/Chastel, 2002.
- SLOBODA, John A., *L'esprit musicien*, Sprimont, Mardaga, 1988.
- TARASTI Eero, *Semiotics of Classical Music. How Mozart, Brahms and Wagner talk to us*, Berlin, De Gruyter Mouton, 2012.
- WINNICOTT, Donald W., « La créativité et ses origines », in *Jeu et réalité*, Paris, Gallimard, 1975.
- , *Conversations ordinaires*, Paris, Gallimard, 1988.