

L'HOMME DE LA MER EST UN HOMME MUSICAL

UNE LECTURE DE *BOUTÈS*, DE PASCAL QUIGNARD

Juliana Ramos Gonçalves¹

RÉSUMÉ : Cet article présente une lecture du livre *Boutès* (2008), de Pascal Quignard, faite à partir de la question de l'écoute musicale et des approches qui peuvent être établies entre la musique et la mer.

MOTS-CLÉS : Pascal Quignard, appréciation musicale, la mer.

RESUMO: Este artigo apresenta uma leitura do livro *Boutès* (2008), de Pascal Quignard, feita a partir da questão da apreciação musical e das aproximações que podem ser feitas entre esta e o mar.

PALAVRAS-CHAVE: Pascal Quignard, apreciação musical, o mar.

¹ Diplômée en Lettres (Portugais et Français) à l'Université de São Paulo.

*Te vas Alfonsina con tu soledad,
¿qué poemas nuevos fuiste a buscar?
Una voz antigua de viento y de sal
te requiebra el alma y la está llevando
y te vas hacia allá como en sueños,
dormida, Alfonsina, vestida de mar.*

*Alfonsina y el mar,
Ariel Ramírez y Félix Luna*

C'est difficile de choisir un point de départ pour parler de l'œuvre de l'écrivain français Pascal Quignard, surtout quand il s'agit d'un livre comme *Boutès*, sorti en 2008. Déjà au niveau de la structure du texte on hésiterait à la définir - si une « définition » était vraiment nécessaire ici - : parle-t-on de fragments, de petits récits divisés en chapitres, d'un essai, de mémoires ? C'est avec cette forme très hybride que l'auteur « brode » les thèmes de *Boutès* - pour utiliser une expression chère à l'auteur² -, dont la « thèse », comme lui-même l'affirme, est de montrer au lecteur que « la musique touche beaucoup plus que 'l'audition' dans le corps de l'auditeur » (QUIGNARD, 2008: 23). Ce livre, cependant, touche beaucoup plus le lecteur que la « thèse » qu'il se propose de développer, puisque ses thèmes sont multiples et appellent d'autres réflexions au-delà de la musique. Mais c'est justement la question de la musique et les images à elle associées qui m'ont le plus touchée en tant que lectrice. Comment s'approcher donc d'un thème si central et qui parcourt plusieurs scènes de *Boutès* ? La figure de la mer me paraît un point de départ très opportun, puisqu'elle afflue dans tout l'ensemble du texte, y compris son propre début.

*

Dans un album de 1954, *Canções Praieiras*, l'auteur-compositeur-interprète brésilien Dorival Caymmi joue une chanson qu'il composa à partir de thèmes du livre *Mar Morto*, de Jorge Amado, appelée *É doce morrer no mar* (*C'est doux de mourir dans la mer*, en traduction libre). Bien que cette belle chanson soit très attachée à l'imaginaire des pêcheurs et marins de la côte *baiana*, ses images évoquent beaucoup les thèmes dont on va parler ici, déjà par son titre. Dans la chanson de Caymmi, le moi-lyrique, une voix féminine - ce qui crée un joli et curieux contraste avec le timbre grave du chanteur -, se plaint de la disparition de l'être aimé, un beau marin qui a été emmené aux eaux vertes de la mer par une sirène (« O marinheiro bonito / Sereia do mar levou »). Mais cela ne constitue pas un enlèvement,

2 « Je brode rêves et réflexions autour de la légende de Po Ya. » (QUIGNARD, 1987: 99)

et le moi-lyrique le sait bien et le remarque avec sa voix mélancolique : le marin ne s'est pas noyé par accident, *il est allée se noyer*, il en avait peut-être envie (« Nas ondas verdes do mar meu bem / Ele *se foi* afogar »). En s'élançant de cette façon après le chant de la sirène, le marin aboutit à la fois à son désir d'écouter le chant hypnotique et à la concrétisation d'un intense sentiment amoureux : les eaux deviennent alors son lit de fiancé (« Fez sua cama de noivo / No colo de Iemanjá »). La voix lyrique a un vague à l'âme perçant et constant ; elle démontre une résignation amère de quelqu'un qui reconnaît son impotence face à une force indomptable. Et malgré la perte de son amoureux, elle admet tristement que cette mort lui a procuré une certaine douceur.

En peu de vers, ainsi, Dorival Caymmi crée un petit récit que je rapproche de l'épisode de Boutès, l'un des argonautes grecs, à la façon dont il est évoqué par Pascal Quignard. Boutès est le seul rameur du navire qui, après avoir écouté le chant des sirènes, s'élance dans la mer où il rejoint Cypris, « l'Aphrodite des vagues » née du sexe d'Ouranos tombé dans la mer, selon la mythologie grecque. Ces deux œuvres montrent donc, chacune à sa façon, que les liens entre la musique et la mer sont très étroits, que le sentiment intense et irrépressible de désir les transperce, que l'appréciation esthétique extrême est un plongeon ; bref, Caymmi et Quignard, en rapprochant toutes ces instances, savent qu'un homme de la mer est également musical.

Quand Boutès s'élance, il est à la recherche d'une voix « féminine et merveilleuse » (Idem, p. 9) qui l'avait beaucoup touchée. Orphée venait de faire éloigner le chant qui « menaçait » l'équipage de l'Argô ; assis, avec sa cithare, il « frappe en s'aidant de son plectre un contre-chant extrêmement rapide afin de repousser l'appel des Sirènes » (Idem, p.10). Quand tout reprenait sa voie et le « danger » était déjà un peu loin, Boutès « quitte son banc. Il monte sur le pont, saute dans la mer » (Idem, p.11) Le rameur, ainsi, cède à un désir très intense d'entendre et surtout de *se mettre en rapport* avec ce qu'il entend ; la voix le touche, il veut la toucher. Mais son désir, bien qu'il soit spontané, il n'est pas du tout un accident, puisque sauter, ce n'est pas tomber. Son imprudence est donc consciente, il connaît le danger qui l'attend mais il ne veut pas y échapper, mais rejoindre volontiers « la spontanéité souveraine de la nature » (Idem, p. 27). L'expression grandiose de cette spontanéité est la propre mer, dont le mouvement est toujours répétitif et continu, comme celui de la musique quand elle est rejouée ou réécoutée, ou quand elle explore le même thème en plusieurs variations - vagues successives qui sont toujours des vagues, mais qui mobilisent à chaque fois différents éléments : « Jankélévitch a écrit : La musique nous enveloppe et c'est ainsi qu'elle nous pénètre car elle est vaste et infinie comme la mer » (Idem, p. 76). Le plongeon de Boutès est donc, à la fois, un

saute impulsif dans la nature extrême - la nature des choses, de l'homme et de la nature elle-même - et un acte de pure appréciation esthétique.

Dans ce livre, la mer et la musique se confondent, mais elles ne constituent pas exactement une métaphore ; la mer serait d'abord comme un chemin pervers et dangereux par lequel se donne l'appréciation musicale : « la musique est bien une « île » au milieu de l'océan ; une « île » dont toute approche est impossible sauf à périr noyé » (Idem, p. 72). Ce n'est pas par hasard que les sirènes du mythe des Argonautes habitent dans une île. De cette façon, le véritable appréciateur est le plongeur qui cherche un espace en fait irrattrapable - une nature originaire, quelque chose perdue à jamais, comme on verra par la suite -, il est celui qui court des risques et qui s'élançe sans craintes ; le but du plongeur-appréciateur - ou au moins sa motivation essentielle - n'est peut-être pas forcément la musique elle-même, mais ce qui procure le mouvement qu'il fait vers elle, ce qu'elle mobilise chez lui. Pour bien écouter de la musique, donc, il faut se laisser aller, comme on se laisse aller quand un désir irrépréhensible parcourt tout l'être, quand on danse sans (s)avoir de chorégraphie. C'est ainsi qu'un simple désir d'écouter à la façon d'Ulysse - le héros qui voulait entendre le chant des sirènes et pour cela s'est fait attacher dans le mât du navire - s'oppose à la radicalité du « désir d'approcher à l'état pur » de Boutès, qui se jette (Idem, p. 25). L'un présuppose l'audition avec les oreilles, réglée et immobile ; l'autre, une audition avec tout le corps et qui incite le mouvement. Dans ce cas-là, la musique est placée juste du côté des sensations et expressions corporelles, plutôt que du côté de la pensée : « Was ist Musik ? Tanz. Qu'est-ce que la musique ? La danse. » (Idem, p. 25).

Il convient de faire ici une allusion à un autre livre de Quignard consacré à la musique, *Tous les matins du monde* (1991), où je vois surtout des réflexions sur la création et le jeu musical, dont le processus également appelle d'autres compétences et d'autres sens au-delà de l'audition. Dans ce livre, on trouve le jeune Marin Marais qui prend des cours de viole de gambe avec Monsieur de Sainte Colombe, mais qui n'arrive à comprendre ce que celui-ci considère être musicien que beaucoup plus tard. Pour Sainte Colombe, la création musicale n'est que de la maîtrise technique et de la connaissance théorique - certes, il faut les avoir pour savoir comment jouer un instrument, mais cela n'est pas suffisant. La musique trop placée à côté de la pensée, du savoir-faire, n'a aucun intérêt pour le vieux musicien, qui passe ses journées reclus dans sa cabane, tout seul à répéter des séquences sonores. Cette répétition solitaire, immergée, lui permet de mobiliser à chaque fois tout son corps et sa mémoire affective, et ainsi de ne pas toujours reproduire le même jeu technique et sentimental, comme Marais le faisait. De cette façon, Sainte Colombe arrive à faire apparaître dans son jeu ses impulsions et ses désirs, dans un processus qui rappelle l'improvisation. Quand son

apprenti lui demande pourquoi il ne publie pas ses airs, le maître est emphatique : « Oh ! mes enfants, je ne compose pas ! Je n'ai jamais rien écrit. [...] Quand je tire mon archet, c'est un petit morceau de mon cœur vivant que je déchire. Ce que je fais, ce n'est que la discipline d'une vie où aucun jour n'est férié. J'accomplis mon destin. » (QUIGANRD, 1991: 86). Or, on peut dire donc que Sainte Colombe n'exprime pas de sentiments quand il joue, mais qu'il ressent moyennant le jeu musical,³ c'est son corps qui guide son art. Cela est d'ailleurs la raison pour laquelle, à la fin, il garde Marais pour apprenti, malgré la méfiance vis-à-vis de son talent. Le jeune traversait la période de la mue, et quand il va chez le maître lui demander des leçons, celui-ci lui répond : « votre voix brisée m'a ému. Je vous garde pour votre douleur, pas pour votre art. » (Idem, p. 61). L'apprentissage musical selon Sainte Colombe passe forcément par l'apprentissage - souvent douloureuse - du propre corps, de ses fautes, ses fragilités, ses désirs, ses impulsions. Dans ce sens-là, la création et l'acte de jouer touchent l'appréciation à la façon de Boutès.

De retour aux réflexions concernant celui-ci, il faut remarquer encore que le narrateur de *Boutès* - cette instance glissante et de difficile cadrage -, en lisant et commentant quelques morceaux du poème grec *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes, dit qu'« à ses yeux [d'Apollonios] il y a deux musiques. L'une de perdition (qu'il définit admirablement en disant qu'elle ôte le retour), l'autre orphique, salvifique, articulée, collective [...]. Exclusivement humaine, ordonnée, ordonnant, elle ordonne le retour. » (QUIGNARD, 2008: 17-18). Pensons aux mots précisément choisis par Quignard. D'abord, la musique « salvifique » s'oppose à celle qui ferait Boutès tomber dans la « perdition » ; ces deux mots, très attachés à l'imaginaire religieux, font référence respectivement à ceux qui se préservent contre les expériences et les pensées dites condamnables et ceux qui vont vers son désir, quoiqu'il soit « Humaine », de son côté, différencie la musique d'Orphée de celles des « oiselles aux têtes et aux seins des femmes ». « Articulée » et « ordonnée », enfin, explicitent le caractère réfléchi, pensé, de la musique orphique, où chaque note fait partie d'un ensemble - d'ailleurs, ce n'est pas par hasard que la représentation des sirènes grecques soit un oiseau, puisque le « chant » des animaux (des oiseaux et des dauphins, par exemple) n'est pas du tout articulé à la façon humaine. « Articulée » et « ordonnée », donc, sont des caractéristiques qui s'opposent directement à l'impulsion, un acte solitaire et fragmentaire par rapport à un groupe. Le plongeon de Boutès, étant l'unique dans l'Argô, c'est alors comme un fragment qui s'en détache, une note dissonante qui ne se soumet pas à l'harmonie ordonnée, mise en ordre par Orphée.⁴

Pour bien se mettre en rapport avec la musique (soit en l'écoutant, soit en la jouant ou la composant), il faut surtout avoir le corps libre, et qu'une

3 Formulation d'Irène Fenoglio en salle de cours.

4 En outre, l'idée de fragment est centrale dans *Boutès*, et même si cela ne constitue pas mon sujet principal, il est impossible de ne pas y faire d'allusion. Le fragment est partout dans cette oeuvre, tantôt comme sujet, pour ainsi dire - surtout si l'on pense au caractère isolé de l'expérience du rameur -, tantôt comme outil littéraire, très évident dans la forme fragmentaire qui constitue le livre, c'est-à-dire, la non-linéarité et la non-synthèse des morceaux qui le composent. Ces propriétés exigent du lecteur une attention plus active au texte, j'ose même dire un plongeon à la façon de Boutès, puisque ce n'est pas une lecture exclusivement intellectuelle qui peut évoquer les possibles liens entre les fragments, mais celle qui mobilise chez le lecteur des rapports avec sa mémoire affective, ses connaissances et ses intérêts personnels. Quand Quignard dit que « La musique ne re-présente rien: elle ressent » (Idem, p. 21), on pourrait remplacer « la musique » par « le fragment », puisque l'un et l'autre peuvent évoquer ce qui nous hante, ne nous donnant pas des formulations définitives et prêtes.

activité qui serait plutôt intellectuelle devienne ainsi sensuelle. Quand le narrateur de *Boutès* parle de ceux qu'il considère les « vrais musiciens », ils « quittent une part d'humanité » (Idem, p. 65). Selon le chemin de l'œuvre et aussi du déjà évoqué processus de création de Sainte Colombe, ce n'est pas possible d'interpréter cette humanité sous le sens moral ou éthique, mais sous celui de la propre espèce humaine par rapport à l'animale. En s'éloignant de l'humanité, les musiciens et aussi l'appréciateur-plongeur se trouvent ainsi plus proches de la nature originaire, de « l'animalité antérieure » (Idem, p. 28), de la sensualité dans son état pur, qui ne passe pas par les attaches de la pensée craintive qui doit tout mesurer. Il y a dans *Boutès* un chapitre que l'on pourrait rapprocher de ce point-là, où est évoqué le mythe grec de Léandre et Héro, qui habitaient chacun dans une rive du détroit d'Hellespont (actuel Dardanelles, en Turquie). Léandre aimait Héro et chaque nuit il traversait à la nage le détroit pour la retrouver ; un jour, au cours d'une tempête, il veut rejoindre son aimée et meurt dans les eaux périlleuses. Dans le contexte de l'œuvre, on peut lire la noyade de Léandre comme l'aboutissement d'un désir immense et impulsif inspiré par son amour, lequel seulement peut être apaisé quand le garçon retrouve Héro - quand il plonge dans l'Hellespont. L'amour est ici un sentiment extrême qui rejoint l'appréciation esthétique à la mesure où il bouleverse le sens et le corps et incite à l'imprudence, c'est-à-dire, incite à ne pas avoir de maîtrise sur les émotions les plus primaires ; les deux ont besoin d'un acte également extrême pour être accomplis - se jeter dans la mer. De même, le plongeur de *Boutès*, étant un désir d'approcher, ne trouve pas que l'écoute du chant hypnotique : l'argonaute dissident, étant « celui qui, attiré par le chant des Sirènes, se noie dans l'écume d'Aphrodite » (Idem, p. 13), finit par rejoindre sexuellement cette « déesse du sperme », qui enfante de lui pendant qu'il meurt noyé. *Boutès* écoute le chant des sirènes, il veut s'en approcher, il rejoint Aphrodite, il meurt (comme il arrive très également, d'ailleurs, avec le marin de Caymmi, à l'exception que la divinité qu'il rejoint est Iemanjá, déesse de la mer d'une « mythologie » afro-brésilienne - le *candomblé*⁵).

Tantôt la relation amoureuse, tantôt la relation avec la musique se montrent ici comme des activités d'une solitude perçante, puisque l'écoute d'un désir, en détachant l'homme d'un ensemble, le laisse face à la difficulté - ou peut-être l'impossibilité même - d'être à la fois en société et de faire appel à ses individualités. Quand le narrateur commente la relation entre psychanalyste et analysé, il dit qu'ils ont à l'entretien « bras et jambes immobilisés » (comme Ulysse attaché à l'Argô, d'ailleurs) et qu'ils « écoutent, parlent, ils ne sautent pas hors du langage. Ils ne quittent pas le navire. Ils descendent peut-être dans la cale mais ils ne sautent pas dans la mer » (Idem, p. 19). Or, le langage est présenté ici comme un navire, quelque chose qui protège de la haute mer les hommes qui ne veulent pas quitter le

5 Formulation faite à partir d'un commentaire de Lúcia Amaral de Oliveira Ribeiro.

groupe et mourir ; le navire et le langage sont des constructions sociales, la mer est sauvage et très antérieure à l'homme. La musique, étant comme la mer, bien qu'elle soit un langage, elle est un langage qui peut évoquer des sensations au-deçà - ou au-delà - de ce système : « La musique renvoie à un jadis qui sans respirer - ou plutôt respirant avec les oreilles, respirant avec l'ouïe - entendait au fond de l'eau » (Idem, p. 76). Là on a une image qui nous renvoie à la vie utérine, un état primitif où le fœtus - qui respire avec les oreilles au milieu de l'eau - n'a pas encore contacté la vie sociale. Cela est la propre image de la nature perdue à jamais que Boutès veut rejoindre, une quête qui passe par l'eau et qui finit nécessairement avec l'échouement et la mort après le climax, après l'aboutissement ultime d'un élan.

La musique commence par murmurer à l'oreille de celui qui l'aime et qui s'approche du chant qui l'enveloppe, où il consent à perdre son identité et son langage : Souvenez-vous, un jour, jadis, on a perdu ce qu'on aimait. Souvenez-vous qu'un jour vous avez tout perdu de tout ce qui était aimé. Souvenez-vous qu'il est infiniment triste de perdre ce qu'on aime. (Idem, p. 79)

Pourtant, cette solitude et cette tristesse ne sont pas graves ou tragiques, Boutès n'est jamais présenté comme un malheureux : « le simple fait de se jeter dans le vide entraîne le fait qu'on ne peut pas revenir sur l'élan. La précipitation, supprimant toute régression physique possible, supprime tout regret interne ». (Idem, p. 50). En accomplissant son désir extrême, le rameur est perdu à jamais - puisque son acte est irrattrapable -, mais il est enfin plein, finalement proche de sa vraie nature ancienne. Les plus aigus apprentissages ne viennent pas exemptes de souffrance, comme Marin Marais, dans *Tous les matins du monde*, a finalement bien appris, au moment où il va chez Sainte Colombe lui demander une dernière leçon de musique : « Je cherche les regrets et les pleurs ». (QUIGNARD, 1991: 130). Avoir donc le courage de s'écrouler pour atteindre l'apogée, avoir le courage d'être seul, avoir le courage de se jeter à la mer, avoir le courage d'être tout à fait dans le temps présent.

*

Dans *Boutès* il y a un curieux mouvement entre, d'un côté, l'irréversibilité d'un acte et, de l'autre, la répétition et la mise à jour dans la musique et la figure de la mer ; pour essayer de comprendre ce mouvement apparemment contradictoire, je crois que c'est important de penser à l'usage du mythe dans le récit. Partons du morceau suivant : « On ne rattrape pas le temps. (Mais toute mort se mange et on le rattrape dans ce sens : en s'alimentant de ce qui s'y détruit. C'est la mort, chez les carnivores,

qui de fait est seule nourrissante.) » (QUIGNARD, 2008: 52). Or, ce morceau paraît décrire une expérience presque rituelle, où il faut mettre à jour quelque chose du passé pour aboutir à une expérience présente, et ainsi cette répétition pourrait, sinon effacer le caractère irréversible du temps, au moins le rendre d'une certaine façon récupérable. On retrouve cela tantôt dans les religions chrétiennes, tantôt dans les croyances dites « primitives », mon encadrement ici - puisque la figure centrale de *Boutès* vient de la mythologie grecque : « Pour l'homme des sociétés archaïques, ce qui s'est passé *ab origine* peut être répété à travers le pouvoir des rites ». ⁶ Pour eux, il s'agit donc, avec le rite, de faire ressurgir la scène originiaire que le mythe explique - explique puisqu'il « raconte une histoire sacrée ; il décrit un événement qui s'est passé dans le temps primordial, le temps fabuleux du 'début' ». ⁷ Là on est face à une autre conception de temps, très différente de celle du temps historique, où les choses ne reviennent pas et se passent selon le raisonnement passé-présent-futur. La logique du mythe, par contre, est celle du temps récurrent, qui se répète - mais qui ne peut pas être changée, bien sûr, puisque les réalités ont déjà été construites -, comme le font la musique et la mer : « Qui ne reste en silence devant la mer qui se répète, qui se dresse, qui se retourne et qui s'avance et qui pour s'avancer se retourne ? » ; « C'est ainsi que la musique est l'îlot temporel pathétique au milieu du surgissement du temps et du ressassement de l'Histoire » (QUIGNARD, 2008: 77-78). Bref, « l'irréversibilité des événements qui, pour l'[homme moderne], est la note caractéristique de l'Histoire, ne constitue pas une évidence pour l'[homme 'primitif'] ». ⁸

Sur ce point, c'est très opportun de penser à l'usage constant dans *Boutès* du temps présent. Pour prendre un seul exemple de plusieurs, dans tout le commencement du livre (dès la première ligne jusqu'au premier astérisque), où le narrateur décrit l'épisode des sirènes qui menaçaient l'Argô, il utilise le présent pour raconter chaque scène. Je me souviens tout à coup d'un passage de la première partie du livre *Molloy*, de Samuel Beckett, dont le narrateur de même nom essaie sans succès d'expliquer comment il est arrivé à sa situation actuelle : « Je parle au présent, il est si facile de parler au présent, quand il s'agit du passé. C'est le présent mythologique. » (BECKETT, 1963: 33) Quignard emploie ce *présent mythologique*, parce que, pour se servir de la façon peut-être la plus légitime d'un mythe, il est nécessaire de reprendre sa propre logique. Également, la relation du lecteur avec ce texte est aussi comme une expérience rituelle, dans le sens où, à chaque (re)lecture, les idées y évoquées peuvent être mises à jour - c'est la logique, d'ailleurs, de la propre forme fragmentaire.

Finalement, je crois qu'il serait aisé de dire que, de même que le mythe, l'appréciateur-plongeur est quelqu'un hors temps historique. En se jetant dans la mer, en s'élançant vers le cœur dangereux de la musique,

⁶ En traduction libre du portugais de l'oeuvre *Mito e realidade* (1963), de Mircea Eliade. "Para o homem das sociedades arcaicas, o que aconteceu *ab origine* pode ser repetido através do poder dos ritos." (ELIADE, 2002: 17).

⁷ « O mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do 'princípio' » (Idem, p. 11)

⁸ "A irreversibilidade dos acontecimentos que, para [o homem moderno], é a nota característica da História, não constitui uma evidência para o [homem 'primitivo']" (ELIADE, *op. cit.*, p. 17).

il s'éloigne de la tradition occidentale représentée par Orphée, où la dite normalité ne cadre que ceux qui savent bien comment répondre à une conduite réglée et à une même langue : « Il y a [...] beaucoup plus qu'une disproportion, il y a quelque chose de non contemporain, de déphasé, d'anachronique, d'intransposable entre le contenu d'une pièce de musique et le contenu de pensée articulée dans un morceau de langue nationale acquise. » (QUIGNARD, 2008: 31). Le temps de la musique est comme le temps - immensurable - de la mer et du mythe pour ceux qui savent s'élancer.

BIBLIOGRAPHIE

BECKETT, Samuel. *Molloy*. Paris : Union Générale d'Éditions, 1963.

CAYMMI, Dorival; AMADO, Jorge. « É doce morrer no mar ». In : CAYMMI, Dorival. *Canções Praieiras*, Odeon, 1954.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

QUIGNARD, Pascal. *Boutès*. Paris : Éditions Galilée, 2008.

_____. *La Leçon de Musique*. Paris : Hachette, 198.

_____. *Tous les Matins du Monde*. Paris : Gallimard, 1991.