



HAL
open science

La fine pointe de l'âme. Méditation phénoménologique sur l'art de préluder de Monsieur Louis Couperin, dessus de viole du Roy, et sur l'art de philosopher du chevalier René Des-Cartes, seigneur du Perron).

Jean Vion-Dury

► **To cite this version:**

Jean Vion-Dury. La fine pointe de l'âme. Méditation phénoménologique sur l'art de préluder de Monsieur Louis Couperin, dessus de viole du Roy, et sur l'art de philosopher du chevalier René Des-Cartes, seigneur du Perron).: The cutting edge of the soul. Phenomenological meditation on the art of prelude of Mr. Louis Couperin, viola of the Roy, and on the art of philosopher of the knight René Des-Cartes, lord of the Perron.. *Chroniques phénoménologiques*, 2019, 12, pp.8-19. hal-02063063

HAL Id: hal-02063063

<https://hal.science/hal-02063063>

Submitted on 10 Mar 2019

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.

LA FINE POINTE DE L'ÂME

(Méditation phénoménologique sur l'art de prélude de Monsieur Louis Couperin, dessus de viole du Roy, et sur l'art de philosopher du chevalier René Des-Cartes, seigneur du Perron).

Jean Vion-Dury

Aix Marseille Univ, CNRS, PRISM, Marseille,
France

I

Quarante ans : 1620-1660. Le temps du règne de Louis XIII et de son cardinal ministre, puis de la Fronde en France, des mazarinades, de la pauvreté et de l'errance d'un jeune roi, qui n'était pas encore celui qui sera peu après cet immense ami des arts, ce constructeur exigeant, ce guerrier infatigable, ce roi soleil qui favorisera l'éclosion d'œuvres majeures de la culture française. C'est le temps de la terrible guerre de Trente ans, des famines meurtrières, des révoltes paysannes.

Et pourtant, dans ce moment de la quintessence du baroque émerge un monde. Dans ce que Chaunu appelle « le miracle des années 1620 » (Chaunu, 1993, p. 329) ont surgi tout ensemble la mécanique (Galilée), la géométrisation de la vision (Kepler), une révolution de l'astronomie (Galilée), l'invention de la mécanique (Galilée, encore), l'invention de la lunette astronomique (Galilée, toujours), du microscope (Jansen). En mathématiques et en physique, les progrès sont fulgurants sous l'impulsion de Descartes, Huygens, Kepler, Désargues, Nieper, Roberval, Pascal, Torricelli, Fermat et bien d'autres. En musique, l'invention de l'opéra (Monteverdi), de la sonate et du concerto, de la basse continue et des préludes non mesurés révolutionnent l'art musical. En théologie (et donc en philosophie), c'est le moment de l'extension de la Contre-Réforme et des querelles théologiques autour de la Grâce et de la Prédestination, c'est-à-dire autour du problème augustinien non résolu du Pêché Originel qui détermine toute une anthropologie chrétienne et met face à face jansénistes et jésuites (Kolakowski, 1997). Après cette période étonnante de 40 ans, toutes les bases de notre civilisation scientifique et technique actuelle seront posées.

A côté de cette histoire sans cesse analysée, étudiée, bat une autre histoire, plus secrète, plus

difficile d'accès, plus complexe encore. L'histoire d'une recherche, dans les pièces faiblement éclairées par les chandelles de suif, du clair-obscur et des passions de l'âme. Sans doute, la question de l'âme s'est-elle posée depuis l'Antiquité, en particulier avec Aristote (Riaux, 2018) et a constitué une problématique majeure de la théologie et de la philosophie chrétiennes. Mais le XVII^e siècle va l'aborder à nouveaux frais, notamment dans l'étude de ses passions, c'est-à-dire « toutes les sortes de perceptions ou connaissances qui se trouvent en nous » (Descartes, 1990, p. 111), « les modifications causées par le cours des esprits animaux et les mouvements qui en résultent » (Lalande, 2010, p. 745). Il n'est sans doute pas exagéré que dire que dans la peinture, Caravage (Frèches, 2012) a donné le ton, a pensé l'ambiance de cette recherche particulière. De ce que l'on peut voir ou représenter, tout est en même temps clair et obscur et il est des espaces que la lumière ne peut atteindre, d'irréductibles zones d'ombre, métaphore possible de l'intrication de la Grâce et du Pêché, ce qu'était lui-même Caravage, ce génie assassin. De là, à penser une anthropologie de cette ambivalence...

Georges de La Tour (1593-1652), à la suite de Caravage, exalte, dans ses peintures à tonalité janséniste, cette atmosphère si particulière, si ambiguë même, ce mystère du monde et de la vie. Car il peint « des images qui sont des énigmes. Énigme veut dire que l'on laisse entendre sans le dire » (Quignard, 1993, p. 28). Ces peintures nous laissent sans réponse, flottant dans une douce et moelleuse incertitude, le regard flou appelé par un arrière-fond dont on ne sait la profondeur et la nature, mais qu'on devine métaphysique.



*Enigme 1. Georges de la Tour.
La Madeleine pénitente*

Ce n'est que bien plus tard qu'on pensera que les lumières peuvent tout montrer, faire tout

comprendre, faire reculer les ombres de la superstition, de l'obscurantisme, tout éclairer dans une frénésie de fonctions, de classifications, de révolutions. Ces Lumières-là, qui eurent peur des énigmes et des mystères, n'auront conduit qu'à une sorte d'aveuglement qui durera des siècles et dure encore et qui conduira à des pertes inestimables : celle de la pensée (c'est-à-dire on le verra, de l'âme) qui assume son ambiguïté ; celle de la recherche de tous les aspects des passions humaines - ce mot qui dit ce que ce bipède chétif, mais redoutable, souffre, endure, expérimente, traverse, subit, aime, prie - pour les remplacer par les émotions, prosaïques et parfois sottises ; celle de l'acceptation complète, dans la sérénité, de l'énigme de la vie ; celle du doute héroïque parce qu'hyperbolique de Descartes, duquel les Lumières, par une sorte de lâcheté philosophique, préféreront la méthode claire et distincte pour refouler, à terme, dans un inconscient personnifié, la part obscure de l'homme¹ ; celle d'une certaine harmonie des hommes dans leur monde que le Moyen Âge avait si bien pensée, de manière analogique. Ces soi-disant Lumières, dans leur fond mégalomane et leur mythe prométhéen, ont cru qu'il serait possible de cacher la mort, l'amour et la douleur sous le fatras des savoirs d'une science détachée de la philosophie ; ou, sous couvert du progrès, qu'il serait possible de se passer de « l'éloquence des larmes » (Charvet, 2000) ; que l'on pourrait lever l'ambiguïté de la condition humaine ; que l'on pourrait éloigner la question sacrée de l'origine. A cette fossilisation illuminée de la pensée qui conduit en nos âges à la négation de la chair et de l'amour au profit des machines numériques, y compris dans l'art, le romantisme opposera, sous diverses formes, l'insurrection de l'âme (Guerne, 2011) dont la phénoménologie s'avère un héritage imprévu.



Revenons aux années 1620-1660. Blaise Pascal (1623-1661), à la fin de sa courte vie, malade, écrit les *Pensées*, cette collection inclassable et monumentale de fragments issus de l'esprit d'un des plus grands génies français. Il y laboure les aspects de tous les problèmes scientifiques, philosophiques et théologiques de son époque. Point d'ouvrage. Des fragments aux multiples entrées, un labyrinthe de notes arrachées aux

nuits de souffrance et d'insomnie ; de ces formes brèves comme l'aiment les littérateurs mais aussi les musiciens français de cette époque car elles « marquent la revanche des « choses » (*res*), idées et réflexions personnelles sur les mots (*verba*) » (Lafond, 1992, p. VII) : point de discours ; quelques mots (ou quelques notes) où tout est dit, rien n'est à enlever, rien n'est à ajouter. Du style de Blaise Pascal (1623-1661) on a pu écrire : « Si l'on peut parler d'un trouble musical à la lecture des *Pensées*, il tient notamment à ces mystérieux changements de ton... Il aurait choisi entre les aphorismes, la méditation, le mode oratoire, les confessions, les lettres dialoguées. D'autres au contraire ont pu lui prêter l'intention de mêler ambitieusement les genres, d'inventer on ne sait quelle forme inédite au service d'une vraie éloquence ; quoi qu'il en soit de la machine rhétorique conçue pour ce dispositif apologétique, Pascal n'a justement rien tranché » (Attali, 2001, 4^{ème} de couverture).



Enigme 2. Manuscrit autographe des Pensées (entre 1656 et 1662) (BNF).

On pourrait dire la même chose d'un autre génie, quasiment contemporain de Pascal, Louis Couperin (1626-1661). Louis Couperin, organiste à l'abbaye voisine de Chaumes-en-Brie, le fief des Couperin. Louis Couperin le premier à adapter au clavecin le prélude non mesuré des luthistes (Chapelin-Dubar, 2010) et à en faire une forme libre, proche de l'esprit des *Pensées* pascaliennes. Chez Louis Couperin, également, le clair-obscur se loge aussi dans les formes brèves des allemandes et autres danses stylisées. Il se cache dans le flou des règles de la tonalité naissante, dans l'incertitude entre modal et tonal, dans les efflorescences chromatiques², dans les ornements multiples qui conforment les mélismes dans les interstices de l'harmonie sans

¹ C'est la thèse de M. Henry dans « Généalogie de la psychanalyse » ouvrage auquel nous ferons largement allusion plus loin (Henry, 2011).

² Gilles Cantagrel, introduction. Jaquette du disque des Œuvres pour orgue de Louis Couperin

par Jan Willem Jansen (FNAC music production – Centre de Musique Baroque de Versailles -RMN, 1994).

cesse questionnée et remise en cause. Tout innove en Louis Couperin, fait expérience, ouvre des portes à un monde inconnu, nous amène au bord des espaces infinis, dont Pascal pouvait dire que leur silence éternel l'effrayait (Pascal, 1992, n° 233, p. 381). En particulier, dans le prélude en la mineur « à l'imitation de Monsieur Froberger », faisant exception, d'ailleurs, par son ampleur, aux formes brèves.



Enigme 3. Louis Couperin : prélude à l'imitation de Mr Froberger (la m)

Un triptyque, un prélude trinitaire à vrai dire, riche d'intuitions métaphysiques³. La première partie, avec ses longues liaisons, l'absence d'ornements écrits et qui doivent être malgré tout joués, car suggérés, des ruptures harmoniques inattendues, des doubléments ou triplements inquiets de notes. C'est sur la fin de cette première partie que les ruptures les plus intenses surviennent, que des intervalles inédits brouillent le mélisme, transformant radicalement en une fantaisie inquiète cet exercice visant à vérifier l'accord de l'instrument que les luthistes avaient nommé prélude.

Le repos, peut-être christique, survient dans une fugue typique, joyeuse, presque lumineuse, qui suit, dans un rythme de gigue. Mais cette fugue a retrouvé ses barres de mesure, la logique interne - et peut-être rassurante - de la composition savante des voix et des arguments mélodiques.

³ Il nous semble qu'on peut retrouver une structure rhétorique similaire dans le Kyrie de la messe en si de Bach. Le premier *Kyrie* évoque la marche douloureuse et pénible du pécheur dans le désert. Le duo du *Christe eleison* adoucit l'ambiance portée par deux voix de femmes, la demande au Christ pouvant par exemple se faire par l'intercession de Marie et Marie Madeleine et renvoie au piétisme baroque, le second *Kyrie* qui s'adresse au Saint-Esprit apparaissant plus serein.

Pour cette raison sans doute, les tourments de l'âme semblent provisoirement estompés, oubliés, dans un contrepoint à 3 voix (est-ce un hasard ?), comme si la douceur du Fils compensait la sévérité vétérotestamentaire du Père, par l'intercession de l'Esprit.

Le troisième volet se joue comme une pavane « pièce grave et sérieuse qu'on bat généralement à 2 temps » (Veilhan, 2016, p. 88), mais une pavane dans laquelle nombre de règles harmoniques ont imploré, comme si les espaces infinis s'ouvraient alors sur une sorte de chaos antithèse de l'harmonie des sphères. Le clavecin gémit⁴ face à d'improbables violences mélodiques qui peut-être expriment cette angoisse face à l'infini révélé. Cette pavane, dès les premiers groupements de rondes et les premières liaisons, ce sont tout ensemble le trou noir de la mélancolie, l'arrachement à la vie heureuse, l'incertitude face au Salut. Cette pavane-là n'est pas dissonante, elle est dissonance dans son fond et même les accords mineurs ou majeurs soulagent à peine de la tension induite par cette série traumatique ainsi mise en sons. Elle semble une intuition (ou une résonance) de l'autre Pavane de Louis Couperin, écrite en fa dièse mineur. Mais progressivement dans cette partie, un apaisement survient, les accords consonants deviennent plus nombreux pour finir sur l'accord de la majeur, ce que l'on nomme la tierce picarde, s'arrachant de la profondeur la plus insigne du clavecin, évoquant peut-être l'influence rassurante du Paraclet. Or la tierce picarde (l'accord majeur de « grande ponctuation » (Chailley, 1996, p. 154)) est typique de la musique du baroque, comme si, à cette époque, toute mélancolie se résolvait en un espoir, même infime, limité à un petit demi-ton, mais qui dans le flux mineur des notes éclate comme l'ouverture des Cieux, une caresse d'amour ou l'imminence d'un pardon. En somme, la tierce picarde est le clair dans l'obscur, la lumière qui luit dans la crypte sombre de notre condition humaine.

Dans ce prélude complexe, il nous semble que le jeune organiste de St Gervais⁵, remarqué par

⁴ L'accord de l'instrument, à cette époque, n'est pas tempéré, ce qui fait jaillir les dissonances. Il faut donc écouter ces pièces jouées par des clavecinistes qui ont accordé leur instrument selon le tempérament et le diapason du moment et du lieu.

⁵ Il s'agit de l'Église St-Gervais-St Prottais, 13 rue des Barres à Paris. Voir <https://www.patrimoine-histoire.fr/Patrimoine/Paris/Paris-Saint-Gervais-Saint-Prottais.htm>. L'orgue de la tribune,

Jacques Champion de Chambonnières (cf. Titon du Tillet, 1991), atteint à sa manière la fine pointe de l'âme. De l'âme chrétienne sans doute, puisqu'en ces temps-là le christianisme est le régime commun de pensée, mais plus encore : de l'âme en tout homme.



Enigme 4. Rubens (1577- 1640) : la Trinité.

En intégrant les ornements au mélisme, en ne les écrivant point mais en leur donnant un espace qui les fait suggérer, Louis Couperin nous signifie, en outre, les mouvements de sa pensée, intrinsèquement mobile et fluctuante dans son flux continu, dans ses humeurs, dans ses inquiétudes, dans ses images, dans ses avances ou ses retards. Car l'ornement baroque n'est pas à vrai dire, phénoménologiquement, seulement un ornement. C'est l'image même de la pensée qui a perdu la rectitude de la raison pour se laisser aller aux fantaisies du cœur, ainsi qu'aime à le proposer Pascal⁶, de ses petits sauts, retours en arrière, variations autour d'une idée, d'un concept, d'une intuition, d'une impression. C'est l'image ou la métaphore de la fantaisie des *cogitationes* et de l'incertitude des *cogitata*.



Ainsi, le prélude non mesuré est, à notre sens, quintessence même de la pensée musicale de l'époque baroque⁷, son expression, ce qui d'après

construit en 1601 est un spécimen unique d'orgue français du XVII^{ème}. Il a été joué par Louis et François Couperin. Louis Couperin était également dessus de viole du Roy, poste que lui avait obtenu Chambonnières, le fondateur de l'école française de clavecin.

⁶ « Nous connaissons la vérité non seulement par la raison, mais encore par le cœur. C'est de cette dernière sorte que nous connaissons les premiers principes, et c'est en vain que le raisonnement, qui n'y a point de part essaie de les combattre »

Marcel est « la perméabilité de son essence à elle-même » (Marcel, 1968, p. 70). Le prélude non mesuré s'avère un moment de pure spiritualité, une méditation qui n'est pas rêverie, mais folle intrusion dans le champ de l'indicible et de la transcendance. Car c'est dans les préludes non mesurés, dans cette forme parfaitement libre où justement le musicien s'ouvre à tous les possibles - ce qu'a permis la suppression des barres de mesures - où ce que Caillois appelle les « cohérences aventureuses » (1976), ici de la pensée musicale, sont suggérées par les longues liaisons arquées et souples effleurant les notes en valeurs longues qu'il semble que l'on touche en chaque note, en chaque liaison, cette fine pointe de l'âme dont nous verrons plus loin le sens, c'est-à-dire quelque chose qui a à voir avec l'émergence du « il me semble que j'entends », *videor audire*.



Enigme 5. Clavecin Français fin XVII^e (Château d'Assas)

De l'entente, il a été dit : « Entendre est inséparable de vibrer... Entendre est l'être existentiel du pouvoir-être appartenant en propre au Dasein même, et de telle sorte que cet être découvre par lui-même le point où il en est avec lui-même » (Heidegger, 1986, p. 189). Mais qui entend ainsi le prélude ? Qui vibre dans un jeu de miroirs ou d'échos entre le compositeur et l'interprète ? Qu'a entendu Louis Couperin qu'il convient que l'interprète entende ? Qu'est-ce qui, de l'interprète ou de ce grand instrument de bois et de métal, doit ainsi vibrer pour résonner ou faire (re)sonner ce qui se doit ? Combien de fois

(Pascal, 1992, fragment n° 142, p. 350). Également : « le cœur a ses raisons que la raison ne connaît point : on le sait en mille choses ». (Idem, fragment n° 680, p. 518).

⁷ Louis Couperin est probablement celui qui a écrit en France le plus grand nombre de préludes non mesurés (15) alors que Danglebert n'en n'a écrit que 5, Jacquet de la Guerre, 4, Rameau, 1 et Chambonnières aucun. Quant aux 8 préludes de l'« Art de toucher le clavecin » de François Couperin, ils sont tous mesurés.

faut-il jouer pour qu'une fois, une seule, Louis Couperin soit là, avec celui qui joue, lui disant « C'est ainsi qu'il faut jouer, tu as enfin compris ! » ? Qu'émerge-t-il dans cet « entre », cet « Aida » (Kimura, 2000), qui relève alors de l'entente de l'être-à-l'autre, superposée, intriquée, emmêlée à l'entente de l'être-le-plus-propre, par le biais des signes de la partition, dans le mystère de l'élocution des becs mordant les cordes d'acier vieilli, tendues à la limite de leur rupture ?



Cette revanche - au travers des formes brèves - des choses, des idées personnelles et des réflexions sur la vie quotidienne dans le face-à-face permanent avec la mort et ses pires présentations, ce questionnement qui mêle le clair à l'obscur en chaque œuvre, nous les retrouvons dans les natures mortes qui sont également appelées en langue flamande *stilleven* (modèles inanimés) et *still-life* en anglais (vie immobile), comme si les langues n'avaient su choisir entre le sommeil, le coma et la mort, bref la modalité la plus adéquate du repos de l'âme. Les natures mortes ne sont-elles pas les formes brèves de la peinture allant chercher, dans leur composition, quelque savoir sur l'âme ? Car au-delà des modes du temps pour des scènes de cuisine (peindre l'abondance alimentaire !) et des rassemblements d'objets usuels (peindre l'aisance matérielle !), ces vies immobiles forment des rébus emboîtant les énigmes les unes dans les autres. Toutes font allusion à la vie et à la mort, au clair-obscur de la mort dans la vie, aux vanités de l'existence (Schneider, 1992) ; toutes, à leur contemplation, nous font faire l'expérience d'une ambiguïté fondamentale. Nous en avons oublié la rhétorique et seule une herméneutique savante peut désormais expliciter c'est-à-dire, au sens propre, déplier ces rébus. C'est ainsi que nous aurions tort de croire que la rationalité, telle que nous l'entendons présentement, était absente des œuvres musicales, picturales ou littéraires de ces temps-là, que cette rationalité était soumise à l'obscurantisme ambiant.



Énigme 6. École française XVIIe. Nature morte aux crânes.

La rationalité de cette époque était autre, elle se situait dans un universel de la culture, dans la rhétorique (Fumaroli, 2002), dans la juxtaposition des traditions et des savoirs et non dans la spécialisation stérilisante et prétentieuse qui est désormais la nôtre.

II

Même époque. Un autre génie, élève des jésuites à la Flèche, soldat, médecin, mathématicien, physicien et philosophe s'est levé : René Descartes. Commence avec lui une aventure intellectuelle bouleversante, dont les soubresauts questionnent encore notre temps de manière radicale : c'est l'aventure du *cogito*. Il n'est pas de philosophe contemporain de l'esprit, pas de neurologue se piquant avec plus ou moins de bonheur de philosophie⁸, pas de phénoménologue sérieux qui ne se positionne par rapport à Descartes et par rapport à sa pensée de l'âme. Son dualisme de la *res cogitans* et de la *res extensa* (mais est-il bien compris ?) soulève des haines inextinguibles, en particulier chez les matérialistes contemporains qui ne veulent pas entendre parler d'âme mais échouent dramatiquement à expliquer qu'une conscience puisse naître de la matière, ou qu'un sujet puisse sortir de son corps, pour ensuite le réintégrer dans les expériences à proximité de la mort, cette mort dont plus personne ne veut, que l'on cache désormais à tout prix, alors que du temps de Descartes elle était là, étalée dans toute son horreur et sans doute aussi dans toute la grandeur de *l'ars moriendi*.

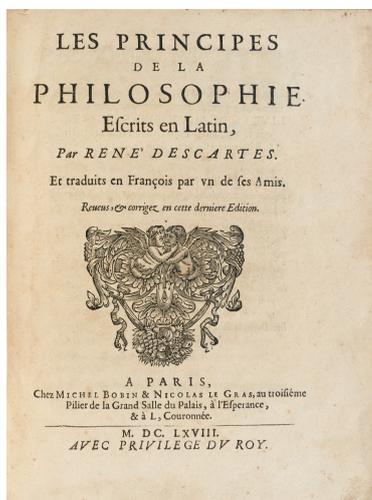
Quoi qu'il en soit, qu'il écrive en latin ou en français, sous la forme de livres ou de lettres, la

pensée la plus élevée, évidemment grâce à la grandiose science neuropsychologique... Après tout, on a le droit de penser petit.

⁸ On ne peut ici que faire allusion au titre ridiculement prétentieux du livre de Damasio : « L'erreur de Descartes ». Dieu merci, l'inimitable Damasio nous remet dans le droit chemin de la

pensée de Descartes infiltre en permanence celle de ceux qui tentent de penser. Il est de ceux qui, aux côtés de Platon, Saint Augustin et Kant, comme dit Jaspers « fondent la philosophie et ne cessent de l'engendrer » (Jaspers, 1989).

L'aventure du cogito ne commence pas avec Descartes mais avec St Augustin⁹ et passe par Gomez Peirera (1500-1567)¹⁰. Mais Descartes (1596-1650) va en reprendre l'idée même et en faire un pivot de sa philosophie. On trouvera la *cogito*, sous différentes formes, et dans plusieurs ouvrages. En 1637, il publie, en français, à Leyde, Provinces Unies, le « Discours sur la méthode » dans lequel y est écrit : « remarquant que cette vérité, je pense, donc je suis, était si ferme et si assurée que toutes les plus extravagante suppositions des sceptiques n'étaient pas capables de l'ébranler, je jugeai que je pouvais la recevoir sans scrupule pour principe de la philosophie que je recherchais » (Descartes, 1970, p. 61).



Énigme 7. Texte des principes de la philosophie

Dans les Principes de la philosophie (1644), on trouve également une autre affirmation du *cogito* : « Et lorsque que j'ai dit cette proposition : je pense donc je suis est la première et la plus certaine de toutes, à celui à qui il plaît de penser en philosophant avec ordre »¹¹. (Descartes,

⁹ « Je puis me tromper mais " si je me trompe, c'est que j'existe", Saint Augustin, *La cité de Dieu*, XI. (Traduction P. de Labriolle, éditions des Belles Lettres., p. 84).

¹⁰ Chez Gomez Peirera le cogito est sous la forme : « Je me sais savoir quelque chose, et quiconque sait, est donc moi qui (« *Nosco me aliquid noscere, & quidquid noscit, est, ergo ego sum* ») https://en.wikipedia.org/wiki/Gómez_Pereira/.

¹¹ « *Atque ubi dixi hanc propositionem : Ego cogito, ergo sum esse omnium primam et certissimam,*

1647, principe 10, p. 14). Dans les « Méditations Métaphysiques », (1641) qui recevront plusieurs éditions accompagnées de réponses aux diverses objections, Descartes, dans la seconde, utilise une autre formulation : « Je suis, j'existe, cela est certain toutes les fois qu'elle [la proposition] est prononcée par moi, ou qu'elle est conçue dans mon esprit... »¹² (Descartes, 2010, p. 41).



S'il y a une proposition philosophique qui fut utilisée, tordue, critiquée dans tous les sens, c'est bien le *cogito*. Sans doute cette proposition du *cogito*, ce radicalisme philosophique, associé à l'épochè, c'est-à-dire à la mise entre parenthèses de l'attitude naturelle, c'est évidemment un des piliers qui serviront de base à Husserl pour construire une « idée de la philosophie, conçue comme une unité universelle des sciences, s'élevant sur un fondement à caractère absolu » (Husserl, 1996, p. 18), en d'autres termes à fonder la phénoménologie. Il s'agira de revenir, dans ce qu'Husserl appelle un « vœu de pauvreté en matière de connaissance » (*Ibidem*, p. 19) aux intuitions absolues, au *cogitationes*¹³ pures, par la méthode du doute hyperbolique.

Mais surgit, au cœur même de la phénoménologie, un débat difficile. Pour Husserl, et malgré son admiration pour le philosophe, Descartes, dans le *cogito*, a manqué l'orientation transcendante. Ce que reproche Husserl à Descartes, c'est d'avoir en fait réalisé une « falsification psychologisante du pur *ego* conquis grâce à l'épochè » (Husserl, 2004, p. 91), d'avoir mis de côté le corps, d'avoir considéré que l'*ego* était un *residuum* du monde (*Ibidem*, p. 92). Or pour Husserl, c'est l'âme qui est un « *residuum* d'une abstraction antérieure, celle qui fait apparaître le corps pur... un morceau complémentaire de ce corps... ». Husserl dira également « qu'il suffise ici de nous mettre au clair sur le fait que dans les réflexions fondamentales des Méditations, une solution de continuité s'est produite par l'identification de

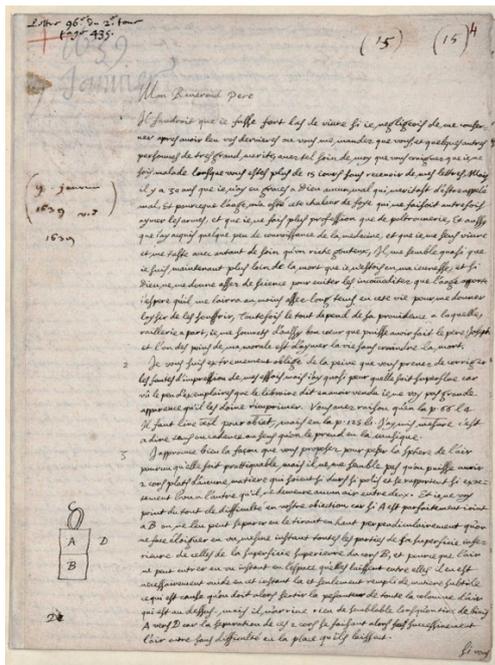
quae cuilibet ordine philosophanti occurrat ». On trouve le texte dans sa version latine à https://la.wikisource.org/wiki/Principia_philosophiae

¹² « *Ego sum, ego existo, certum est, quoties a me proferetur, vel mente concipitur, necessario esse verum* ».

¹³ *Cogitatio, onis*, : 1, Pensée, réflexion ; 2, Projet ; 3, Intelligence, esprit. (cf. Dictionnaire latin Bornèque)

l'ego avec l'âme pure. Ainsi tout ce que l'on a gagné, la grande découverte de cet ego, se trouve subverti par une substitution qui fait contresens : une âme pure n'a en effet aucun sens dans l'épochè » (*Ibidem*, p. 93).

Pour Michel Henry, c'est Husserl qui fait un contresens sur la pensée initiale des Descartes, contresens facilité, on le verra, par l'évolution voire l'ambiguïté de la position de Descartes lui-même. « Je pense chez Descartes veut dire tout sauf la pensée. Je pense veut dire la vie, ce que l'auteur de la Seconde Méditation appelait l'âme » (Henry, 2011, p. 7). Car, pour Descartes, la pensée est un attribut de l'âme (Descartes, 2010, p. 41) et « par le mot de penser, j'entends tout ce qui se fait en nous de telle sorte que nous l'apercevons immédiatement par nous-mêmes ; c'est pourquoi non seulement entendre, vouloir, imaginer, mais aussi sentir, est la même chose ici que penser » (Descartes, 1647, p. 14). De plus, comme le note Henry, Descartes dit « donc, je suis » et non pas « je suis ». La pensée précède. Ce qui conduit chez Descartes au *sum*, préalable de l'être, c'est l'apparaître, la pensée (*cogito*), l'âme. Descartes ne dit pas à titre de prémisses, je suis, mais « je pense » et ce « je pense », qui signifie, selon Henry, que l'apparaître précède l'être (Henry, 2000, p. 94).



Énigme 8. Lettre de Descartes au Père Mersenne

¹⁴ Et certe videre videor, audire, calescere. Hoc falsum esse non potest ; hoc es proprie quod in me sentire appellatur ; atque hoc praecise sic sumptum nihil aliud est quam cogitare.

Pour Henry - et nous le suivrons sur ce point - c'est la seconde méditation qui nous indique la structure de la *cogitatio* (Henry, 2000, p. 99). Il y est écrit : « et il est certain qu'il me semble que je vois, que j'entends, que je ressens la chaleur ; et c'est ce qui s'appelle proprement en moi sentir ; et cela précisément pris ainsi n'est rien d'autre que penser » ¹⁴. (Descartes, 2010, p. 44). Le nœud de la question est dans *videor videre*. *Videor* veut dire « il me semble ». Le voir (*videre*) c'est voir l'ob-jet, ce qui est posé devant, dans une *ekstase* (un maintien extérieur), celle-ci étant la condition de possibilité du voir. *Videor* désigne la semblance primitive, la capacité originelle d'apparaître et de se donner en vertu de laquelle la vision se manifeste et se donne originellement à nous ... (Henry, 2011, p. 26 et 27). *Videre* serait le *cogitatum* dont le *videor* serait le *cogito* (*Ibidem*, p. 28). Dans le *videor*, il n'y a pas une conscience réfléchie de voir mais une impression immédiate de voir. Ce sentir primitif, primordial, « pour autant qu'il est ce qu'il est, c'est cette apparence pure identique à elle-même et à l'être qui définit justement celui-ci » (*Ibidem*, p. 29). En fait c'est l'im médiation que vise la définition cartésienne de la pensée.



Rappelons-nous que Descartes écrit entre 1637 et 1644. Et c'est pour cela qu'il nous semble qu'Henry introduit dans son analyse du *cogito* une dimension supplémentaire majeure par rapport à Husserl. Il remet Descartes dans son temps, jusqu'à parfois prendre un style d'écriture qui ressemble à celui de Descartes. Or Descartes est un homme du baroque. Sa pensée se déploie dans la pensée de la Contre-Réforme. Il a été formé par les jésuites et la théologie à cette époque pense l'âme selon Aristote : comme ce qui donne forme au vivant, le principe de la vie, de la pensée ou de toutes les deux à la fois (Lalande, 2010, p. 41 ; Riaux, 2018).

Et Henry de trouver une expression très baroque de l'intuition cruciale des Descartes : « Qu'est-ce qui est déjà là avant toute chose quand celle-ci paraît sinon l'apparaître lui-même ? L'apparaître, lui seul constitue l'initialité du commencement, non pas en tant qu'il façonne le paraître de la chose et sa venue commençante à l'être : un tel commencement n'est encore que le commencement de l'étant. Initial, au sens le pli¹⁵ originel, l'apparaître l'est en tant qu'il apparaît

¹⁵ La notion de pli est une notion éminemment baroque. Voir Deleuze (1988)

d'abord lui-même et en lui-même. C'est dans cette mesure seulement que l'apparaître est identique à l'être et le fonde, en tant qu'il s'allume et prend feu et que cette traînée lumineuse, comme illumination et non pas d'autre chose mais d'elle-même, comme apparaître de l'apparaître expulse le néant et prend sa place... L'apparaître comme tel, Descartes, dans son langage l'appelle « pensée » » (Henry, 2011, p. 18).

On croit voir alors le rayon de lumière des tableaux de La Tour, la traînée lumineuse qui donne sens au clair-obscur. C'est de fulguration¹⁶ dont on parle là, et, incidemment, c'est ainsi qu'apparaît la première ligne du prélude dont nous avons parlé plus haut, dans cet accord étalé et bruissant qui se clôt par un intervalle de 9^e qui suspend au-dessus de l'abîme l'interrogation ontologique. Par le *videor*, « c'est l'âme qui voit et non pas l'œil » (Henry, 2011, p. 23).



Énigme 9. La Tour. Madeleine pénitente (fragment, réduction).

Ainsi, Descartes, par le *cogito* parle de l'âme. Et l'âme cartésienne, pour Henry¹⁷ est « l'effectuation et effectivité phénoménologique de l'apparaître originel et n'a donc rien à voir avec ce que nous appelons aujourd'hui « pensée » »

¹⁶ De *Fulgur, uris*, éclair, éclat.

¹⁷ C'est ainsi que Chevallier, avant Henry, pouvait écrire : « Il n'est pas douteux que Descartes est à la recherche non pas du tout d'un simple « phénomène d'existence » (*Seinsphänomen*), ou d'une « transcendance d'inhérence irréaliste » (*irreellen Besclossenseins*), mais d'une vérité subsistante, du réel, de l'existant en moi où l'individualité, le Je, se situe au niveau de l'âme, de la *res cogitans*, donc de l'existant – *ego cogito, ergo sum, sive existo* – et en général dans tout ce qui est ou peut être dans le monde, que Descartes, à la différence de la phénoménologie ou de l'existentialisme sans Dieu, ne sépare pas, pour

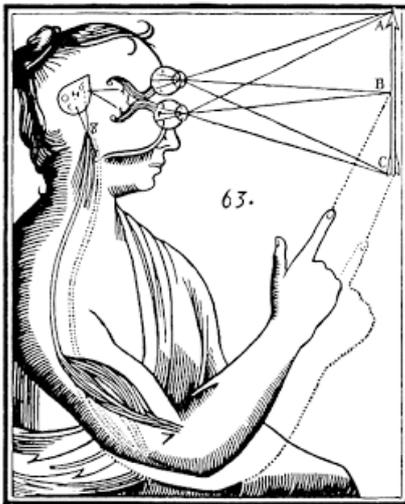
(Henry, 2011, p. 22), en particulier dans le domaine de la philosophie de l'esprit et des sciences cognitives, dans lesquelles la pensée possède un caractère computationnel. Ainsi aborder la conscience, voire même l'*ego*, comme le fait Husserl n'est pas penser l'âme. Car tout chez Husserl, et malgré ses mérites, est loin du baroque : la forme et le fond. Henry adopte cette écriture spiralée, presque irrégulière d'une époque, proche de celle de Descartes, donc, qui assimile l'être, l'Âme et la vie. Or Descartes, à l'aube de ce changement paradigmatique des années 1620, découvre, mais seulement découvre ou intuitionne même, dans une poussée prospective, ce que pourrait être la scientificité future alors que le mathématicien Husserl s'appuie, lui, sur cette scientificité construite par deux siècles éminemment actifs pour faire sa critique des sciences européennes (Husserl, 2004) dont la première partie fait le bilan justement de ces sciences¹⁸. Il nous faut donc lire Descartes comme on joue un prélude de Couperin : se mettre dans l'époque, laisser son imagination penser l'ambiance des maisons baroques, se sentir lire des textes écrits à la plume d'oie, près de la cheminée, à la lueur des chandelles.

Il faut maintenant tenter de comprendre pourquoi entre Descartes et Husserl, l'époque du monde dans laquelle s'établit le *cogito* s'est perdue. C'est le concept de conscience (qui fut introduit par Descartes) qui a été transformé. Au lieu d'en rester au Commencement du *videor videre*, de la semblance primordiale, la philosophie de la conscience (qui en fait devait être celle de l'âme), s'est épuisée dans le clair et distinct du *videre*, en raison même des visées scientifiques de Descartes et cela déjà dès la fin de la seconde méditation. « La « philosophie de la conscience » s'engageait dans une direction opposée qui conduisait au monde et à son savoir, à une théorie transcendantale de la connaissance et de la science, rendant possible à leur tour la

son être de la création divine, et, pour sa connaissance, des semences de vérité que Dieu a mises en nous. Ainsi le « je » nous donne accès au « moi » et au monde, non pas seulement comme objets intentionnels de notre pensée, ou de notre conscience (*cogito cogitatum*), mais comme donnée d'expérience, comme faits, ou effets de Dieu doués comme tels d'une existence réelle » (Chevallier, 1961, p. 119)

¹⁸ Il ne faut pas oublier que le fondement des sciences européennes (la mécanique notamment) est principalement dû à l'œuvre de Galilée, 1564-1642. L'Essayeur, une de ses œuvres principales date de 1623.

maîtrise des choses et l'univers de la technique » (Henry, 2011, p. 7) En fait, la semblance première du *videor* s'abolit en celle, secondaire, du *videre* ; la pensée n'est plus la vie mais au contraire la connaissance (*Ibidem*, p. 58). Entre en scène alors la représentation, et d'abord chez Descartes. La conscience, dans la philosophie occidentale sera alors fille du *videre*. Or comme le dit Jung « Quiconque veut étudier l'âme ne doit pas la confondre avec sa propre conscience, sinon il obscurcit à son propre regard l'objet de sa recherche... Rien n'est plus incommensurable que la réalité de l'âme et les réalités de notre conscience. Vouloir mesurer l'une par les autres serait un grave malentendu » (Jung, 1995, p. 33). Pour le grand psychanalyste, l'âme « appartient à ce qu'il y a de plus obscur et de plus mystérieux parmi tout ce qu'il est donné à notre conscience de rencontrer » (*ibidem*, p 32).



Énigme 10 : *Videre* . Schéma de Descartes sur la vision : *videre*

Au bout du compte, « *cogito* veut dire ici deux choses : en premier lieu une certaine intuition, en second lieu sa condition. Seulement l'apparaître, lorsqu'il est pensé comme la condition du savoir scientifique et, à vrai dire de tout savoir possible, comme la condition de l'intuition et de l'évidence n'est plus rien d'autre que la lumière de l'ek-stase en laquelle le voir s'effectue, le voir de l'intuition, de l'évidence, de toute connaissance possible en général » (Henry, 2011, p. 63). Il y a une différence majeure entre processus de connaissance que conduit le corps (*videre*) et une connaissance que permet de l'âme (*videor*) (*Ibidem*, p. 34). Il en va alors de la différence ontico-ontologique.



Or ce *videor*, ce « il me semble », cette semblance primitive, cette capacité originelle d'apparaître et de se donner - en vertu de laquelle la vision, l'audition, le sentir, la sensation, se manifestent et se donnent originellement - relèvent des affects, du pathos, de la passion, de ce qui est souffert. Il s'agit de savoir, chez les musiciens et philosophes de cette époque « quelles propriétés du son produisent des passions variées » (Charrak, 1998, p. 7). Les passions de l'âme¹⁹ sont « toutes les sortes de perceptions ou connaissances qui se trouvent en nous, à cause que souvent ce n'est pas notre âme qui les fait telles quelles sont, et que toujours elle les reçoit des choses qui sont représentées par elles » (Descartes, 1990, p. 11). Pour Descartes « pour déterminer ce qui est le plus agréable, il faut supposer la capacité de l'auditeur » (Lettre à Mersenne janvier 1630, cité par, (Charrak, 1998, p. 25) » et non pas les rapports géométriques de la théorie physique de l'harmonie comme le prône Mersenne. Descartes refuse de géométriser la musique, car la chose est claire pour le sieur du Perron : la fin de la musique est « d'exciter en nous diverses passions » (Descartes, 1618, p. 1) Que ce soit Chambonnières ou Couperin, tous deux furent considérés comme les maîtres de cette manière de composer qui fasse que « pour qu'une pièce soit belle, le chant soit beau, bien tourné et naturel, qu'il y ait de petits endroits touchants et passionnés, avec des chutes agréables » (Le Gallois, cité par Chapelin-Dubar, 2010, p. 16).

III

Le lecteur attentif aura sans doute déjà compris où se trouvait le lien entre les préludes de Monsieur Couperin et les méditations du Chevalier du Perron. Le point de contact, l'étincelle entre les deux pensées, c'est, il nous semble, le *videor*. A notre sens, les préludes non mesurés, et en particulier celui que nous avons présenté procèdent du *videor*. Les pièces conventionnelles, sarabandes, giges, allemandes, par la stylisation, les ornements, les variations, donnent à voir par comme dans un jeu, une présentation, voire une représentation théâtrale riche en figures rhétoriques, et donc font appel à ek-stase, à une intentionnalité, vers ce qui est posé là devant, la marche harmonique, la tonalité, la rhétorique musicale. Elles

¹⁹ Que Descartes oppose aux actions de l'âme et qui sont « toutes nos volontés ».

procèdent du *videre*, ou plus précisément de *l'audire*.

Il en est tout autrement des préludes non mesurés. Dans les préludes non mesurés, il nous semble que, phénoménologiquement, qu'on les écoute ou qu'on les joue, tout est à sentir dans une immédiateté de l'improvisation, dans une immanence radicale. Dans les préludes non mesurés, nous proposons que ce soit la semblance primordiale qui est en jeu. L'analyse que l'on fait spontanément dans une gigue, une bourrée, est alors suspendue car le prélude non mesuré nous plonge instantanément dans la phénoménalité pure, dans l'apparaître des notes, sans réflexion, sans ek-stase, sans modèle. Dans le prélude « à l'imitation de Mr Froberger » les première et troisième parties relèvent du *audire videor* (il me semble que j'entends) ; et la seconde est peut-être l'ordre de *l'audire* (j'entends quoi ? la fugue, immédiatement évidente, *video*).



Énigme 11 : Église St Gervais à Paris (« L'église des Couperin »).

C'est cela à notre sens la fine pointe de l'âme, ce *videor* cartésien de la Seconde Méditation, cette semblance primordiale que le prélude non mesuré exemplifie dans la disparition de ses barres de mesures, de toute structure rythmique en apparence identifiable, hormis quelques ornements plus ou moins écrits, dans cette improvisation libre, et qu'on est relativement libre de jouer, ou de penser, de telle ou telle manière pourvu que ce soit avec goût.

Cette fine pointe de l'âme, exemplifiée par le *videor* et par le prélude non mesuré, est caractéristique d'un moment très bref, un moment où tout en même temps, dans le clair-obscur et les replis des drapés baroques, dans les

fulgurances des formes brèves, certains génies ont saisi ce contact furtif et évanescent de la vie avec elle-même, ce qu'Henry nomme l'auto-impression de la vie, ce « il me semble » que l'on ne peut qualifier ni quantifier et qui, pour cette raison, disparaîtra dans les illusions des lumières de la science, basculera dans l'organisation, la catégorisation et la mesure.

Or cette fine pointe de l'âme a également un sens théologique. C'est celui de la syndérèse, partie la plus élevée de l'âme, permettant de reconnaître de manière infaillible le bien²⁰. Pour St Thomas, c'est l'étincelle de la conscience, la partie supérieure de la raison. Mais c'est la définition de Eckart qui nous intéresse : la *scintilla animae*, étincelle de l'âme, le lieu en l'âme de la participation à l'essence de Dieu (Mangin, 2012, p. 95). La petite étincelle qui exprime aussi l'intime.

Où nous mènent donc ces préludes non mesurés dès lors qu'on les écoute ou qu'on les joue en tentant de pénétrer à rebours une culture qui n'est plus la nôtre, mais que par bribes, par lambeaux, nous acceptons de nous en laisser pénétrer, faisant l'épochè de notre propre culture contemporaine, de ses raisons et déraisons ?



Ainsi toute philosophie naît dans une époque et une société données. Pour des penseurs comme Descartes et Pascal, il semble absurde de n'en extraire que les concepts et les regarder avec des yeux de philosophes du XXI^e siècle, bien à l'aise dans nos locaux climatisés face à nos ordinateurs. Que des planteurs d'électrodes, des neuropsychologues, des photographes cérébraux se croient permis d'un revers de phrase ou de livre de jeter aux orties une pensée majeure, certes ancienne, au nom d'élucubrations et de mythes instables que l'on nomme neurosciences, cognitives ou pas, énanction ou écologie de la perception ou n'importe quoi d'autre, relève au pire de la forfaiture et au mieux de la stupidité. On verra si dans 400 ans, leurs œuvres prétentieuses auront continué d'engendrer, elles aussi, une quelconque philosophie. Qu'il soit permis d'en douter.

La philosophie comme la musique, pâtit de n'être pas « historiquement informée ». Le grand mouvement des « baroqueux » initié dans les années 1960 a osé renverser tous les cadres de l'interprétation musicale. Retourner aux

²⁰ <https://fr.wikipedia.org/wiki/Syndérèse>

instruments, aux accords, aux diapasons, aux manières de bouger et de prononcer, change radicalement l'impact de ces musiques sur notre sensibilité, nous téléporte dans le XVII^e siècle.



Énigme 12. L'orgue de l'Église St Gervais à Paris

Comment peut-on critiquer les concepts d'âme et de corps chez Descartes, son dualisme, sans le rattacher à son époque, l'imaginer dans les corps de garde, savoir qu'il sentait mauvais, mais aussi qu'il avait une foi profonde, colorée par ce que son époque faisait des représentations de Dieu, de La Trinité, modulée par les pensées de Thérèse d'Avila et Jean de la Croix, changée par les perspectives architecturales de l'art des jésuites ? Comment comprendre, sans craindre de faire de commentaire absurde, sans sentir le grattement de la plume d'oie (ou de corbeau) sur le papier coûteux et jaunâtre et la morsure du froid dans la pénombre à peine levée par une chandelle de suif, entourée de bouteilles d'eau garder le moindre rayon de cette parcimonieuse lumière ? Car enfin, pense-t-on, c'est-à-dire au sens de Descartes, sentons-nous Dieu de la même manière dans la chapelle du Val de Grâce ou dans la cathédrale d'Evry ? Écouter Louis Couperin, le jouer même sur son instrument, le clavecin (si possible un instrument ancien ou une copie), regarder les tableaux de La Tour, se fondre en eux, les laisser littéralement nous hypnotiser, c'est d'une certaine manière se mettre dans la disposition de penser avec Descartes. Nous n'avons que peu de moyens de nous remettre dans l'époque baroque, ou plus largement dans n'importe quelle époque. Comment avec une telle amblyopie qui nous empêche de saisir ce qu'il en est de telle ou telle période, pouvons-nous avoir la prétention, sans un lent et minutieux travail de nos sens et de notre imaginaire, de saisir les subtilités de la philosophie de ces temps disparus ?

C'est cette fine pointe de l'âme qu'il s'agit de ressentir dans de rares moments : *videor audire*. Il me semble que j'entends. Il me semble que cette entente est celle de l'être, l'Évènement même, ce

qui bat au plus profond et au plus intime du monde. Dans un silence bruisant, la mélodie se lève, incertaine, dans le premier accord titubant mais tenu dans leurs arcs courbes par les grandes liaisons flexibles du prélude sans mesure. Il en va alors de l'originaire, et tout est dit.



Énigme 13 : Gustav Leonhardt au clavecin. C'est à notre avis le meilleur interprète de ce prélude de Louis Couperin (enregistrement Harmonia Mundi, 1980), de par l'authentique spiritualité qui animait ce grand interprète décédé en 2012.

Références

Attali, J. (2001). Blaise pascal ou le génie français. (Fayard).

Caillois, R. (1976). Cohérences aventureuses. Esthétique généralisée - au cœur du fantastique - la dissymétrie. (Gallimard).

Chailley (1996). Expliquer l'harmonie (Paris : Editions L'Harmattan).

Chapelin-Dubar, A. (2010). Les préludes non mesurés de Louis Couperin (Bourg-la-Reine : Zurfluh).

Charrak, A. (1998). Musique et philosophie à l'âge classique (Paris : Presses Universitaires de France - PUF).

Charvet, J.-L. (2000). L'Éloquence des larmes (Paris : Desclée de Brouwer).

Chaunu, P. (1993). La Civilisation de l'Europe classique (Paris : Arthaud).

Chevallier, J. (1961). Histoire de la pensée. III: la pensée moderne de Descartes à Kant. (Flammarion).

Deleuze, G. (1988). Le pli : Leibnitz et le baroque (Paris : Éditions de la Minuit).

Descartes (1970). Discours de la méthode (Paris:

Gallimard).

Descartes, R. (1618). *Abrégé de musique* (Texte établi par Victor Cousin, F. G. Levrault, 1824).

Descartes, R. (1647). *Les principes de la philosophie* (traduction de l'abbé Picot) http://philosophie.ac-creteil.fr/IMG/pdf/Principes_I.pdf.

Descartes, R. (1990). *Les Passions de l'âme* (Paris : Librairie générale française).

Descartes, R. (2010). *Méditations métaphysiques* (Paris : Quadrige/PUF).

Frèches, J. (2012). *Le Caravage, peintre et assassin* (Paris : Découvertes Gallimard).

Fumaroli, M. (2002). *L'Âge de l'éloquence : Rhétorique et res literaria de la Renaissance au seuil de l'époque classique* (Genève : Librairie Droz).

Guerne, A. (2011). *L'Âme insurgée : Écrits sur le romantisme* (Paris : Points).

Heidegger, M. (1986). *Être et temps* (Paris : Gallimard).

Henry, M. (2000). *Incarnation : une philosophie de la chair* (Paris : Seuil).

Henry, M. (2011). *Généalogie de la psychanalyse* (Presses Universitaires de France - PUF).

Husserl, E. (1996). *Méditations cartésiennes : introduction à la phénoménologie* (Paris: Librairie philosophique J. Vrin).

Husserl, E. (2004). *La Crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale* (Gallimard).

Jaspers, K. (1989). *Les Grands Philosophes, tome 2. Platon, Saint Augustin* (Paris : Presses Pocket).

Jung, C.-G. (1995). *L'âme et la vie* (Paris: Le Livre de Poche).

Kimura, B. (2000). *L'entre. une approche phénoménologique de la schizophrénie* (Jérôme Millon).

Kolakowski, L. (1997). *Dieu ne nous doit rien : Brève remarque sur la religion de Pascal et l'esprit du jansénisme* (Paris : Albin Michel).

Lafond, J. (1992). *Préface*. In *Moralistes du XVII*

siècle, (Paris : Robert Laffont).

Lalande, A. (2010). *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* (Paris : Presses Universitaires de France - PUF).

Mangin, E. (2012). *Maître Eckhart ou la profondeur de l'intime* (Paris : Le Seuil).

Marcel, G. (1968). *Etre et avoir, réflexions sur l'irréligion et la foi. Tome 1. Journal métaphysique* (Aubier).

Pascal, B. (1992). *Pensées*, (texte établi par Philippe Sellier). In *Moralistes du XVIIème siècle*. Edité par Jean Lafond, (Paris : Robert Laffont), pp. 285-604.

Quignard, P. (1993). *Georges de La Tour. XVIIème siècle* (Paris : Flohic).

Riaux, J.-F. (2018). *Interpréter la vie selon Aristote : De l'hylémorphisme aristotélicien. Chroniques Phénoménologiques 10*, 33-41.

Schneider, N. (1992). *Les natures mortes* (Köln : Taschen).

Titon du Tillet, E. (1991). *Vies des Musiciens et autres Joueurs d'Instruments du règne de Louis le Grand* (Paris: Le Promeneur).

Veilhan, J.-C. (2016). *Les Règles de l'interprétation musicale à l'Époque Baroque* (Éditions Leduc).