

II. LE MOMENT GREC ORIGINAIRE

L'intellectualité musicale est née tardivement : autour de 1750, avec Rameau. La théorie ramiste de la musique tonale est alors achevée : l'intellectualité musicale proprement dite naît du besoin qu'éprouve Rameau, sous la pression des circonstances (Encyclopédie, Querelle des Bouffons), de défendre sa théorie, de la compléter d'un volet critique (ce sera la question du rapport musical à Lully) et esthétique (quelle place la musique « harmonique » doit-elle occuper dans l'époque des Lumières?).

Pourquoi une naissance somme toute si tardive ?

1 – DES CONDITIONS

Quelles conditions se sont avérées nécessaires à la naissance de la première intellectualité musicale ?

Internes

Il y a d'abord des conditions qu'on dira internes.

Il fallait un monde-*Musique* devenu « adulte » en terme tant de logique scripturale (une discipline d'écriture désormais stabilisée ^A) que de logique discursive (stabilisation de la logique tonale, métrique et thématique).

L'emblème de cette maturité du monde-*Musique* sera fourni par les deux volumes du *Clavier bien tempéré* de Jean-Sébastien Bach (1722 et 1744) qui matérialisent la logique stratégique (en particulier en matière de thématisme musical...) d'occupation de ce nouveau monde-*Musique* тонаlement unifié par le tempérament égal :

« *Nous pouvons considérer le Clavier bien tempéré moins comme un manifeste de conquête que comme un manifeste d'occupation.* » (Boulez) ¹

A. On verra le rôle que cette nouvelle écriture du solfège joue au début du XVIII^e siècle dans la naissance du projet philosophique de Descartes (chapitre III. III)

Il y fallut ensuite une crise musicale de ce monde, crise qu'on peut, en première approximation, assigner à la fin de l'ère baroque et au « moment 1750 » (nous y reviendrons en temps utiles).

Externes

Il y a également – et c'est sur ce point qu'on voudrait insister dans ce chapitre – des conditions qu'on dira externes.

Pour que l'intellectualité musicale de Rameau puisse se développer, il fallut :

– Une mathématique :

« La musique est une science qui doit avoir des règles certaines ; ces règles doivent être tirées d'un principe évident, et ce principe ne peut guère nous être connu sans le secours des mathématiques : aussi dois-je avouer que, nonobstant toute l'expérience que je pouvais m'être acquise dans la musique, pour l'avoir pratiquée pendant une assez longue suite de temps, ce n'est cependant que par le secours des mathématiques que les idées se sont débrouillées. »²

Contre l'empirisme, la mathématique opérait pour Rameau comme modèle de ce que théoriser devait vouloir dire.

– Une physique-acoustique : Rameau vient après Sauveur, qu'il connaît et cite. L'enjeu consistait ici en la capacité du musicien pensif de distinguer rigoureusement le musical du sonore et d'articuler une théorie musicienne de la musique sur une théorie physico-acoustique du son.

« Nous devons à Mr Sauveur l'établissement d'un système qui donne tous les tempéraments possibles... »³

– Une philosophie : pour Rameau, ce sera celle de Descartes.

« Éclairé par la Méthode de Descartes que j'avais heureusement lue, et dont j'avais été frappé, je commençai à descendre en moi-même... »⁴

L'enjeu particulier était de clarifier la méthode de pensée permettant, entre autres, de prendre la mathématique pour modèle.

On peut ramasser ce triple conditionnement en posant qu'il s'agissait pour Rameau de théoriser le rapport de la musique au sonore à la lumière des mathématiques et à l'ombre d'une méthode cartésienne identifiant le sens à donner au précédent mot « lumière ».

Pour que tout ceci fût possible, il fallait donc qu'il existât :

- des théories musicales de la musique à réformer (pour Rameau, ce sera essentiellement celle de Zarlino);
- une physique qui soit à la fois acoustique (sons) et mécanique (instruments);
- une mathématique;
- une philosophie susceptible d'orienter le musicien pensif.

On réexaminera plus loin (III. iv) le détail de cette configuration intellectuelle.

On voudrait, dans ce chapitre, indiquer d'où proviennent ces différentes composantes (mathématiques, philosophie, physique, théorie musicale de la musique) en insistant sur leur étroite et ancienne connivence.

2 – UN MOMENT SINGULIER

On voudrait, pour cela, examiner le moment grec (VI-IV^e siècles av. J.-C.) dans lequel ces différentes composantes se sont individualisées, en interaction étroite de leurs nouvelles autonomies. S'il n'est pas question ici de proposer une histoire systématique de ces connivences, nous voudrions exhausser leur moment originaire de constitution en sorte ensuite, par contraposition, de mieux relever la singularité du geste ramiste autour de 1750, inventant sous un feu polémique nourri la première intellectualité musicale.

Prenant appui sur les travaux d'Arpad Szabo ⁵, on identifiera ce moment grec selon les différents points suivants, que nous présentons succinctement avant de les détailler.

Naissance conjointe de la philosophie et des mathématiques...

Mathématiques et philosophie naissent conjointement à l'époque des présocratiques, près d'un siècle donc avant Platon (si l'on appelle « naître » la double rupture radicale qui d'un côté voit se constituer la démonstration mathématique proprement dite, de l'autre voit le discours philosophique recourir à une logique argumentative à distance de l'antique discursivité mythologique).

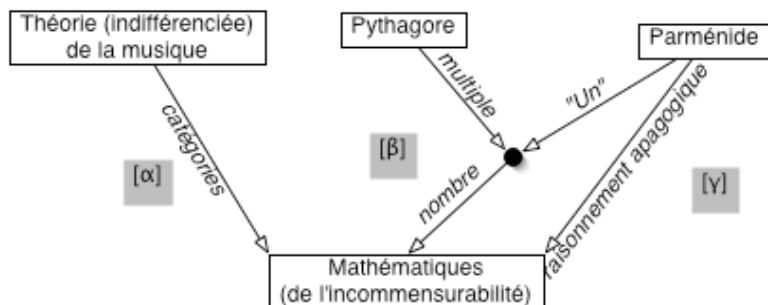
Point remarquable : cette double séparation (du simple calcul algorithmique du côté mathématique, du seul régime discursif poético-narratif du

côté philosophique) s'opère à l'ombre de catégories (*diastema*, *logos*...) qui procèdent d'une théorie musicale embryonnaire et à l'ombre d'une philosophie apportant à la mathématique un nouveau mode de raisonnement (le raisonnement apagogique dit « par l'absurde »).

...stimulée par une théorie embryonnaire de la musique

La théorie de la musique (alors indistiguée en ses modalités physi-
cienne – mécanique instrumentale du monocorde –, mathématique –
numérique – et musicienne – « faire »...) se trouve ainsi source du bouleverse-
ment conjoint des mathématiques et de la philosophie (comme on va le
voir, une théorie proprement musicienne de la musique ne deviendra cible
de ces disciplines que deux siècles plus tard, avec Aristoxène de Tarente) si
bien que la toute nouvelle galaxie disciplinaire se constitue par interaction
de la musique, des mathématiques et de la philosophie.

On résumera la dynamique de cette vaste interaction, propre à l'époque
présocratique, par le schéma suivant :



Réexaminons tout ceci, étape par étape.

3 – TROIS COMPOSANTES

$[\alpha]$: théorie musicale → mathématiques

Pour la mathématique, la théorie musicale est source de deux catégories
qui concernent les proportions :

- celle de *diastema*⁶ (*rapport* ou *distance* ^A) qui vient de l'expérience physico-musicale du monocorde;
- celle de *logos* (*relation*) qui vient de l'expérience physico-musicale du canon ^B.

Ces deux catégories vont nourrir l'arithmétique et la géométrie : la théorie des proportions musicales a ainsi précédé et stimulé la théorie géométrique des proportions.

Plus spécifiquement, le problème de la partition d'une octave en deux parties égales a contribué à constituer le grave problème mathématique des incommensurables ^C qui trouvait une origine proprement géométrique dans le problème de la duplication du carré.

Ainsi, dès le départ, la musique ne se limite pas à constituer un espace de problèmes posés à la science (physico-mathématique) : elle lui fournit des opérations de travail (ici des catégories, un « cadre terminologique et conceptuel ») que l'arithmétique et la géométrie font leur en l'altérant.

[β] : conjonction Parménide-Pythagore

Arpad Szabo montre ^D que l'ontologie parménidienne, loin d'être rivale de la doctrine pythagoricienne du multiple, a rendu possible le concept de nombre dans la modalité particulière du concept d'unité en sorte que le pythagorisme s'avère un parménidisme proliférant plutôt détruit.

Au total, c'est bien parce que la genèse du concept de nombre remonte à Parménide qu'il y a dans la mathématique grecque nécessité de deux démonstrations : l'une pour tout nombre supérieur à 1, l'autre pour 1 (qui n'était alors pas considéré comme constituant un nombre).

A. Qui prendra le sens d'« intervalle musical »...

B. Tige de roseau servant de règle...

C. La grandeur de la diagonale du carré est-elle commensurable à un nombre n tel que $n^2=2$? Comme la « grandeur » irrationnelle n'était pas pour les Grecs un « nombre », ceci instaurait une faille dans la capacité du concept grec de *nombre* de mesurer les grandeurs effectivement existantes.

D. Je m'appuie ici sur la lecture de Szabo par Alain Badiou proposée lors de ses séminaires des 21 janvier et 4 février 1986.

[y] : le nouveau raisonnement apagogique

L'invention d'un régime discursif confiant sa rationalité au raisonnement par l'absurde occupe une place décisive dans la constitution de la philosophie puis de la mathématique.

La première trace écrite qu'on trouve d'un raisonnement par l'absurde dans toute l'histoire de l'humanité se trouve en effet dans *Le poème* de Parménide ^A au fragment VIII.

En substance, Parménide affirme que l'être est inengendré. Mais, loin de se contenter de cette affirmation, il entreprend de la démontrer – première nouveauté –, et il y procède par le biais d'un raisonnement apagogique – seconde nouveauté.

Restituons sa démonstration.

Il s'agit de démontrer que l'être est inengendré.

Supposons qu'à l'inverse, l'être ait été engendré (« *Quelle génération peut-on rechercher pour lui ? Comment, d'où serait-il venu ?* »). Il l'aura alors été soit par le non-être, soit par l'être.

Or l'être ne peut être engendré par le non-être (« *Quelle nécessité l'aurait amené à l'être ou plus tard ou plus tôt s'il venait du rien ?* ») pas plus qu'il ne peut l'être par l'être c'est-à-dire à partir de lui-même (« *Comment ce qui est pourrait-il bien devoir être ? Comment pourrait-il être né ? Car s'il est né, il n'est pas, et il n'est pas non plus s'il doit un jour venir à l'être.* »).

C'est donc que l'être n'a pas pu être engendré (« *Ainsi la genèse est éteinte.* »). L'être est donc bien inengendré.

Cqfd.

Remarquons que ce tout premier raisonnement par l'absurde intervient pour démontrer une propriété négative (l'être est in-engendré) ce qui constituera en effet son principal terrain d'intervention.

Voir par exemple Spinoza : « *J'ai accoutumé de choisir ce mode de démonstration quand il s'agit d'une proposition négative, parce qu'il est en accord avec la nature des choses.* » ⁷

A. -450 av. J.-C.

4 – UN ÉVÉNEMENT CONSIDÉRABLE

« Toi, tu avances dans tes poèmes que tout est un et tu en apportes de belles et bonnes preuves. » Socrate (s'adressant à Parménide)⁸

Cet événement s'avère d'une portée considérable.

Philosophiquement

Cet événement contribue à inaugurer la philosophie comme espace de pensée dépris du récit mythologique ancestral et ordonné à un nouveau mode argumentatif. Cette émergence d'un fragment déductif – d'un « mathème » – est d'autant plus frappante qu'elle intervient au cœur d'un texte qui reste globalement inscrit sous le signe du poème. La philosophie naît ici comme tressage d'un double registre discursif, visant à convaincre tant par le charme du poème que par la rigueur du mathème.

Mathématiquement

Cette manière de raisonner par l'absurde va jouer un rôle décisif dans la constitution de la démonstration mathématique proprement dite, dans l'idée que la mathématique s'attache moins aux seuls calculs (comme dans la mathématique antérieure babylono-égyptienne) qu'à un régime discursif centré autour de la déduction et de la démonstration.

Le raisonnement par l'absurde va ainsi opérer au cœur de la fameuse démonstration de l'irrationalité (« l'incommensurabilité ») de $\sqrt{2}$, démonstration qui va jouer un si grand rôle dans la crise des mathématiques grecques (puisqu'elle va exhiber l'existence de grandeurs incommensurables, qui ne sont donc pas des nombres).

Ainsi la mathématique s'inaugure en admettant à l'existence des figures non constructibles de l'être dont le principe d'existence ne découle que d'une confiance accordée à la cohérence globale d'une rationalité discursive – où se dessine le fondement subjectif propre à ce type de raisonnement, dont on sait qu'il sera refusé par les « intuitionnistes » du ^{xx}e siècle :

« Le raisonnement par l'absurde est ce qu'il y a de plus militant dans les stratégies conceptuelles de la science de l'être-en-tant-qu'être. » A. Badiou⁹

Lien philosophie-mathématiques

Non seulement la philosophie naît au point même où elle invente le mathème pour l'intégrer à son mode d'exposition discursive, non seulement la mathématique grecque est en discontinuité avec l'ancienne figure purement calculatoire (application d'algorithmes dont le caractère opératoire économisait la démonstration), non seulement cette discontinuité remonte aux pré-socratiques selon une filiation qui donne droit aux Éléates et pas seulement à l'école pythagoricienne, mais il y a aussi une connexion originaire entre mathématiques et philosophie (contre la thèse heideggérienne d'une déconnexion originaire suivie d'une connexion, plus tardive, à l'époque de Platon).

5 – ARISTOXÈNE DE TARENTE

Le passage d'une problématique théorique indifférenciée sur la musique à une théorie proprement musicienne de la musique sera plus tardif et va s'opérer sous l'effet des transformations précédentes : il sera le fait d'Aristoxène de Tarente ^A qui va entreprendre, à l'ombre cette fois de la philosophie d'Aristote, de fonder, pour la première fois, une théorie proprement musicienne de la musique qui se distingue explicitement des points de vue physicien, mathématicien et philosophique sur la musique.

Voyons dans quelles conditions et selon quels effets.

Pour Aristoxène de Tarente, théorie musicienne de la musique se dit « science ». Cette « science » va s'établir en deux branches, l'Harmonique et la Rythmique : voir d'une part son *Traité d'harmonique* ^B, d'autre part ses *Éléments rythmiques* ^C.

Quels sont les traits généraux de cette « science » ?

De la logique musicale

De quoi d'abord est-elle science ?

A. 370-300 av. J.-C.

B. Notre référence sera ici le livre d'Annie Bélis : *Aristoxène de Tarente et Aristote : Le Traité d'harmonique* (Klincksieck, 1986)

C. La référence est ici le livre de Pierre Sauvanet : *Le rythme grec, d'Héraclite à Aristote* (Puf, 1999)

Elle le sera non de la pratique (il ne s'agira pas à proprement parler de traiter d'un « faire de la musique ») mais de ce que nous avons appelé la « logique discursive » de la musique (et qu'on nomme, plus communément, « le langage musical »), soit ici l'organisation proprement musicale des mélodies et des rythmes.

La distinction du musical

Cette science part d'une distinction de principe entre ce qui est musical et ce qui ne l'est pas.

« Les différences entre les systèmes n'ont été dénombrées exhaustivement par personne. Bref, nos devanciers n'ont fait aucune étude de ce qui est musical et de ce qui ne l'est pas. »¹⁰

Cette distinction de principe est explicitement d'origine musicienne : c'est le musicien qui l'établit de son propre chef.

« Pour notre part, nous nous efforçons de ne prendre pour principes que des principes évidents à ceux qui ont quelque expérience en musique. »¹¹

Le principe en question, qui circonscrit le musical, est pour Aristoxène de Tarente qu'en matière de musique, il s'agit de sensation auditive. Il ne s'agit donc pas des « rapports numériques » abstraits des pythagoriciens [mathématiciens], des « vitesses relatives » des harmoniciens [physiciens]. Il s'agit de phénomènes tels qu'ils apparaissent pour l'oreille du musicien ^A.

« Les uns tiennent des propos extravagants, récusant la sensation auditive sous prétexte qu'elle manque de précision ; ils vont imaginer des “causes intelligibles” et affirment qu'il existe certains « rapports numériques » et des « vitesses relatives » dont dépend la production de l'aigu et du grave ; ils formulent là les théories les plus extravagantes qui soient et les plus contraires aux phénomènes. »¹²

« Pour le musicien, l'exactitude de la sensation joue un rôle primordial. »¹³

« Pour le musicien, l'exactitude de la perception a presque valeur de principe, tant il est vrai qu'il est impossible, quand on n'a pas l'oreille juste, de bien parler de ce que l'on ne perçoit pas du tout. »¹⁴

A. Autrement dit (dans nos termes contemporains), pour Aristoxène de Tarente, la théorie musicienne de la musique théorise la phénoménalité sensible du musicien, non la phénoménalité « naturelle » du physicien-acousticien, moins encore l'ontologique du mathématicien : l'être-là ou apparaître pour le musicien s'articule certes à l'être-là ou apparaître acoustique mais il ne le recouvre pas. Et, pour Aristoxène, cet être-là ne s'enracine guère (du moins de manière musicalement significative) dans l'être du mathématicien...

Une « science »

Au total, il s'agit d'une science au sens suivant :

- Il s'agit là de pensée :
- *L'harmonique « se ramène à deux facultés : l'ouïe et la pensée; en effet, par l'ouïe, nous discernons la grandeur des intervalles; par la pensée, nous nous rendons compte de leur valeur. »*¹⁵
- Cette pensée prend la forme de savoirs, certes basés sur la pratique du sensible mais non transitifs aux pratiques artisanales des musiciens.
- Penser (sur la base de) ces savoirs consiste à les organiser systématiquement (nous allons voir comment).

*« Pour notre part, nous nous efforçons de recueillir des principes qui soient tous évidents à ceux qui connaissent la musique, et de donner des démonstrations des conséquences qui en découlent. »*¹⁶

C'est à tous ces titres que nous parlerons ici d'une théorie musicienne de la musique.

6 – UNE THÉORIE MUSICIENNE DE LA MUSIQUE

Comment une telle théorie opère-t-elle ?

Par la négative

Elle se présente explicitement comme nouvelle – comme « nouvelle Harmonique » – d'abord par la négative :

- Elle n'est pas cette Harmonique pythagoricienne, fondée sur le nombre ou la figure :

*« Il faut s'accoutumer à juger de chaque chose avec précision; en effet on ne peut pas dire, comme c'est l'usage à propos de figures géométriques : “soit cette ligne une droite”; non, il faut se départir de cette habitude lorsque l'on parle d'intervalles. Le géomètre en effet ne se sert pas de sa faculté sensible, car il n'exerce pas sa vue à juger correctement ou pas du droit, du circulaire ou de tout autre de ces notions; c'est plutôt l'affaire du charpentier, du tourneur, ou des artisans de cette sorte de s'y exercer. »*¹⁷

- Elle n'est pas cette Harmonique harmonicienne (acoustique), plus empirique au demeurant (la « physique » de l'époque n'est pas distinctement constituée) que théoricienne.

– Elle n'est pas l'agrégat empirique des savoirs pratiques de musiciens, des « aulètes » et « joueurs de lyre » qui « ramènent à leurs instruments » les lois de l'Harmonique ¹⁸.

Rapports aux autres savoirs constitués

Elle assume ouvertement de s'adosser aux autres savoirs constitués.

– Elle prend en compte la nature acoustique du son, ce dont s'occupe la physique proprement dite : l'Harmonique est la science du mouvement *naturel* (donc ancré dans la physique) de la voix qui chante. La physique ainsi se situe en amont : c'est une science plus élevée.

– Elle prend également en compte la mathématique qui s'occupe des quantités selon les nombres et les grandeurs.

– Elle n'ignore pas non plus la poétique concrète ni la théorie de la mélopée – on pourrait dire, en des termes anachroniques ^A, que cette théorie musicienne de la musique n'ignore pas les fonctions morales, sociales, culturelles et culturellles qui se greffent d'autant plus sur la musique grecque que celle-ci n'a pas encore d'autonomie logique.

Rapport à Aristote

Cette théorie s'adosse ouvertement à la philosophie d'Aristote sous le signe de la « méthode ».

– Méthode d'exposition théorique :

« La meilleure des méthodes consiste peut-être à exposer à l'avance le plan et l'objet de notre étude, afin que, connaissant à l'avance la route que nous devons suivre, nous y avançons plus facilement, en sachant toujours en quel endroit de cette route nous nous trouvons, et que, s'il nous arrive de nous faire une idée fausse de notre sujet, cela ne nous échappe point. » ¹⁹

– Méthode de constitution théorique :

« Avant d'entreprendre l'étude des Éléments, nous devons nous être pénétrés auparavant de ceci, qu'il n'est pas possible de les mener à bien à moins d'avoir satisfait aux trois conditions suivantes : avoir d'abord bien saisi les données de l'expérience; ensuite, avoir correctement discerné, parmi ces données, celles qui sont antérieures et celles qui sont postérieures; en

A. Rappelons qu'alors la musique ne s'écrit pas à la lettre et qu'elle ne fait pas encore monde. D'où, bien sûr, qu'elle ne s'écoute pas encore au sens où nous parlons dans le monde-Musique d'écoute proprement musicale.

troisième lieu, avoir une vue globale de ce qui se produit et de ce qui est reconnu comme un fait, de la manière qui convient. »²⁰

Ce faisant, Aristoxène de Tarente emprunte à la philosophie aristotélienne la méthode de travail théorique suivante :

- déterminer les faits, en l'occurrence les phénomènes pertinents pour l'oreille musicienne;
- ordonner ces faits;
- les généraliser par induction.

Au total, pour créer sa nouvelle théorie musicienne de la musique, Aristoxène de Tarente se rapporte à la philosophie d'Aristote d'une triple manière :

1. pour assurer que cette théorie se constitue à hauteur de ce que théoriser veut désormais dire;
2. pour nourrir analogiquement son réseau catégoriel de concepts philosophiques;
3. pour établir une compatibilité entre cette nouvelle théorie et les sciences antérieurement constituées (mathématique...).

7 – PAS ENCORE UNE INTELLECTUALITÉ MUSICALE

Si Aristoxène de Tarente figure ainsi l'invention d'une théorie proprement musicienne de la musique, il ne figure pas pour autant l'invention d'une intellectualité musicale proprement dite, non seulement parce que ce volet théorique ne s'accompagne pas de volets critique et esthétique (comme nous le prescrirons) mais également par caractéristiques internes de sa théorie musicienne.

D'abord cette théorie n'est pas explicitement articulée à un « faire de la musique » : bien sûr pas à un « écrire la musique » (lequel n'existe pas encore), mais pas plus à un « jouer la musique » ni même à un « écouter la musique » (même si la sensation musicienne, distinguée d'une simple perception, est bien, comme on l'a vu, au principe de cette théorie).

Ce n'est pas que l'intellectualité musicale consiste à proprement parler en une théorie du « faire de la musique » mais, qu'à tout le moins, elle s'y articule et l'enveloppe. On y reviendra (III. iv. 3) en posant qu'une théorie musicienne de la musique, sans être « pratique », est « concrète ».

Ensuite cette théorisation est trop d'obédience « aristotélicienne » – elle conduit à un ensemble de lois induites par un corpus de faits – pour être intégrable au volet théorique d'une intellectualité musicale proprement dite. En effet, l'orientation aristotélicienne privilégie le dépôt d'une *théorie* attestable alors que la spécificité du rapport théorique du musicien pensif à la musique relève par contre d'une *théorisation* – nous y reviendrons.

Si la dimension théorique d'une intellectualité musicale doit être ainsi conçue comme un processus dont l'efficace véritable se mesure dialectiquement à lui-même plutôt qu'à l'effet détachable d'une théorie qu'il déposerait, alors il faut assigner le travail d'Aristoxène de Tarente non à une telle théorisation mais bien à la production effectivement mesurable (selon les critères formels mis en avant par la philosophie aristotélicienne) d'une théorie.



Comme on va y revenir, c'est très exactement pour cette même raison qu'on situera l'invention de l'intellectualité musicale par Rameau à partir de 1750 et non dans les années 1720-1730 pendant lesquelles il déploie sa nouvelle théorie musicienne de la musique.

Il y faudra en effet qu'une crise subjective, provoquée par le projet des Encyclopédistes et la Querelle des Bouffons, vienne susciter chez Rameau une nouvelle problématisation musicienne de sa théorie déjà définitivement établie et lui impose de retraiter, dans un nouveau cadre (celui précisément que nous nommons *intellectualité musicale*), la question des objectifs propres d'une telle théorie musicienne de la musique, et ce non seulement pour les musiciens, mais d'une certaine façon également pour les philosophes et mathématiciens amateurs de musique, autant dire pour les différents modes de pensée de son époque (littéraire : Diderot ; mathématique : d'Alembert et Euler ; philosophique : Rousseau...).

NOTES BIBLIOGRAPHIQUES

Références

1. *Moment de Jean-Sébastien Bach* (1951) – in *Relevés d'apprenti* (Seuil, 1966 ; p. 16)
2. *Traité de l'harmonie* (1722)
3. *Traité de l'harmonie* (1722)
4. *Démonstration du principe de l'harmonie* (1750)

5. *Les débuts des mathématiques grecques et L'aube des mathématiques grecques* (Vrin, 1977 et 2000).
6. *L'aube...* (p. 122)
7. Lettre à Schuller du 29 janvier 1675
8. Platon, *Parménide*, 128 a
9. *L'Être et l'événement* (p. 279)
10. I. Bélis (op. cit.), p. 118
11. I. Bélis (op. cit), p. 195
12. I. Bélis (op. cit), p. 101
13. I. Bélis (op. cit), p. 101
14. I. Bélis (op. cit), p. 194, 205
15. I. Bélis (op. cit), p. 205, 209
16. I. Bélis (op. cit), p. 101
17. I. Bélis (op. cit), p. 205
18. I. Bélis (op. cit), p. 172
19. I. Bélis (op. cit), p. 45
20. I. Bélis (op. cit), p. 193