Acta fabula
Revue des parutions
vol. 10, n° 8, Octobre 2009
DOI : https://doi.org/10.58282/acta.5188

Musicologie et philosophie : les idées claires et distinctes de Schloezer sur la musique

Jacques-Louis Lantoine

Boris de Schlœzer, *Introduction à J.-S. Bach. Essai d'esthétique musicale*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, coll. « Aesthetica », 2009, EAN 9782753507357.

Pour citer cet article

Jacques-Louis Lantoine, « Musicologie et philosophie : les idées claires et distinctes de Schloezer sur la musique », Acta fabula, vol. 10, n° 8, Notes de lecture, Octobre 2009, URL : https://www.fabula.org/revue/document5188.php, article mis en ligne le 27 Septembre 2009, consulté le 01 Mai 2025, DOI : 10.58282/acta.5188

Musicologie et philosophie : les idées claires et distinctes de Schloezer sur la musique

Jacques-Louis Lantoine

Nous reconnaissons bien volontiers que parler de la musique est une entreprise périlleuse, qui souvent s'abîme (ou du moins, dans bien des cas, le devrait-elle) dans un silence plus ou moins embarrassé. Une fois dit que tel morceau nous « fait rêver » et éveille en nous des « émotions », nous pouvons encore trouver refuge dans l'étalage de nos « connaissances » concernant la genèse de l'œuvre, la biographie du compositeur, son caractère passionné ou religieux… Reste enfin une dernière ressource aux hommes « cultivés » : la référence aux interprètes et aux multiples « versions » d'une même partition, source d'une logorrhée dont la longueur n'a d'équivalent que la pauvreté de ce qui est dit, puisqu'il s'agit bien souvent de retomber dans le langage des émotions ou dans le vague des métaphores. Dans cette débauche de mots, une réalité a été oubliée : l'œuvre musicale elle-même en tant qu'elle est musique précisément, œuvre musicale dont il s'agissait pourtant de parler.

Ce n'est pas le moindre des mérites du livre injustement oublié de Boris de Schlœzer, écrit durant la seconde guerre mondiale et intitulé *Introduction à J.-S. Bach. Essai d'esthétique musicale*[1], que d'échapper à ce brouillard discursif qui masque l'absence de son objet. Bien plus, non seulement il y échappe, mais il l'attaque frontalement, méthodiquement, sans pitié et radicalement : ce livre marque le refus de tout subjectivisme et de tout psychologisme pour parler de la musique, et se donne pour tâche d'en saisir l'essence.

Car il s'agit bien ici de définir ce qu'est l'œuvre musicale, de déterminer son concept objectif. Dans ce livre, il n'est pas question de Bach, il est question d'esthétique musicale, de philosophie de la musique. Certes, B. de Schlœzer s'appuie de façon privilégiée sur l'exemple des compositions de Jean-Sébastien Bach (mais Beethoven, Stravinsky, Schoenberg, etc., seront aussi convoqués), dans un souci constant de mise à l'épreuve de la construction conceptuelle par la réalité individuelle et concrète qu'est l'œuvre d'art[2] ; mais le projet que s'est donné l'auteur est d'abord de déterminer la nature de l'œuvre musicale, de façon transhistorique et conceptuelle,

[1] Paru en 1947 aux éditions Gallimard.

[2] De nombreux extraits d'œuvres sont reproduits et analysés en détail.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

sans ignorer cependant les changements historiques ; bien plus, en les expliquant. Livre d'ontologie en quelque sorte, en ce qu'il s'agit de dépasser les points de vue subjectivistes et relativistes d'une grande partie des discours sur la musique, ontologie qui appelle une refondation de la pensée esthétique, en repartant de zéro, tel Descartes auquel il est fait implicitement référence en préface[3]. Qu'est-ce donc qu'une œuvre musicale ?

Une telle question suppose que l'on abandonne tous ces propos fumeux d'auditeurs passifs qui décrivent les « effets psychophysiologiques »[4] qu'engendrerait magiquement l'œuvre qui, quant à sa nature, demeure un être fantomatique et mystérieux, magique. Quand bien même ce discours s'élèverait à celui d'une science, l'objet qu'est la musique resterait ignoré ; la preuve en est le relativisme sur lequel débouche naturellement le subjectivisme, et qui revient à traiter l'œuvre comme n'ayant pas de valeur en soi. Le même reproche s'adresse bien sûr aux théoriciens du goût, qui se refusent à traiter l'œuvre d'art comme déterminable. C'est bien l'une des idées forces de B. de Schlœzer, qui consiste à traiter l'œuvre musicale comme un objet, doué de réalité propre, et qui peut donc être connu et compris en lui-même et par lui-même. Ce dernier point conduit l'auteur à avancer une nouvelle thèse : pour comprendre une œuvre musicale, nul besoin de connaître la biographie de l'auteur et les conditions de la genèse de l'œuvre. On reconnaît bien là une certaine affinité entre le parti pris de B. de Schlœzer et celui des formalistes russes[5] et des structuralistes. À ce propos, le concept de structure est largement mis à contribution : l'œuvre sera pensée non pas comme partition, ni comme ensemble de vibrations sonores, mais comme structure de rapports sonores ayant un sens, dont l'unité détermine la diversité, totalité qui préside à l'ordonnancement des parties.

L'œuvre musicale a donc un sens, mais pas au même titre que le langage. Une parole a en effet un sens qui préside de l'extérieur à son déploiement dans le temps ; ce sens la transcende. Au contraire, le sens d'une œuvre lui est immanent, elle ne renvoie à rien d'autre qu'à elle même : son contenu est sa forme même en tant qu'il se déploie dans le temps ; l'œuvre n'a pas de sens, elle est un sens. L'art musical n'a pas pour fonction, comme le voulait Schopenhauer, de nous livrer le fondement métaphysique du monde. La musique ne nous « dit » rien, ou plutôt, la manière de « dire » et ce que l'on « dit » est un. C'est là le propre de l'œuvre d'art, et c'est l'occasion pour B. de Schlœzer de préciser le statut de la musique par rapport aux autres arts, notamment la poésie, comparaison qui revient à de nombreuses

3 Boris de Schlœzer, *Introduction à J.-S. Bach. Essai d'esthétique musicale*, p. 9.

4 *Ibidem*, p. 15.

5 Formalistes russes dont il connaissait les travaux selon Pierre-Henri Frangne, rédacteur de la présentation très utile que l'on trouve en début d'ouvrage. On ne s'en étonnera pas : rappelons en effet que B. de Schlœzer est aussi traducteur des œuvres de Dostoïevski, Tolstoï, etc.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

reprises. À l'instar de l'œuvre musicale, il est impossible de séparer dans l'œuvre poétique le contenu signifié et la forme signifiante. Reste que la poésie maintient, ne serait-ce qu'en usant des mots, une relative transcendance du sens que l'auteur appelle rationnel, traduisible sous une autre forme. Et il en est de même des autres arts, qui conservent toujours plus ou moins une certaine extériorité de ce qui est signifié à ce qui signifie. En ce sens, la musique est le seul art qui réalise absolument l'immanence du sens, et les autres arts n'ont de valeur esthétique que pour autant qu'ils réalisent cette immanence.

Ainsi, l'œuvre musicale est la seule à ne pas avoir de sens rationnel ; son sens est, selon Schlœzer, spirituel, entendons par là qu'il est une réalité idéale et supra rationnelle. Mentionnons à ce propos les remarques très intéressantes de l'auteur concernant le rapport du texte à la musique : certaines œuvres ont une prétention illustrative, et les œuvres vocales semblent obéir à un sens rationnel qui commande un certain nombre d'inflexions, de ruptures, de modulations, etc. Le sens psychologique (les émotions, sentiments) serait explicité rationnellement par le texte, et la musique soulignerait à sa manière (par des signes expressifs) ce sens rationnel auquel elle serait soumise. B. de Schlœzer refuse cette réduction, au nom du concept d'œuvre d'art comme système dont le sens est immanent, et qui ne peut se réduire à une recherche de l'effet psychologique. Il en arrive donc à affirmer qu'il n'y a pas de lien direct et immédiat entre le texte et la musique, que celle-ci et celui-là ne sont qu'indirectement liés par leur sens psychologique commun[6], et qu'écouter une œuvre vocale ou prétendument descriptive en ignorant le texte ou l'objet décrit, c'est être en de meilleures dispositions pour comprendre l'œuvre. D'un point de vue structurel, qui est celui de B. de Schlœzer, le texte ne précède pas la musique, il fait partie du tout et est commandé par le sens de l'œuvre musicale. Le point de vue génétique quant à lui est bien incapable d'expliquer comment un artiste pourrait traduire un sens rationnel ou une impression littéraire dans un matériel sonore. Aussi, il faut penser que même la musique illustrative ou vocale a un sens, mais qui est irréductible à un sens rationnel.

Si l'œuvre est un sens, un sens est nécessairement à comprendre. Comprendre, étymologiquement, c'est effectuer un acte de synthèse. C'est dire qu'écouter de la musique ne revient pas à se laisser bercer par le flot d'émotions qu'est censée déverser mystérieusement l'œuvre musicale, sorte d'expression des états d'âme de l'artiste, téléphone intersubjectif dont on se demande bien comment il fonctionne. Écouter est un acte intellectuel qui consiste à saisir l'œuvre en son unité, à la reconstituer comme totalité. Car si l'œuvre a un sens, au sens de direction même,

[6] B. de Schlœzer rappelle à ce propos que nombre de compositeurs ont pu se servir d'une même musique pour des textes différents, et qu'un même texte a pu servir à différents compositeurs et donner des œuvres très différentes. Le problème du rapport entre chant et parole, ainsi que celui de la danse et de l'opéra, sont traités de façon très originale, qui risque de désarçonner les amateurs d'art total et de chansons à texte.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

c'est qu'elle est ordonnée, organisée, qu'elle forme un tout cohérent qui a sa nécessité propre.

Comprendre, c'est entrer en contact avec un objet réel (mais idéal) qui est un système irréductible à une somme de parties assemblées mécaniquement de façon contingente, mais qui préside au contraire et précède logiquement l'ordonnancement des parties ; elle fait l'objet d'une connaissance esthétique, distincte d'une connaissance d'ordre rationnelle, analytique et formulable. L'auteur réintroduit ici une part de subjectivité dans la compréhension esthétique, ce qui fait que celle-ci n'est pas communicable ni démontrable d'un point de vue rationnel ; pour une part seulement, car cette subjectivité, nous y reviendrons, est celle d'un sujet décentré, désindividualisé, qui est en relation érotique avec une réalité autre et objective.

B. de Schlœzer prend soin de prévenir une mauvaise compréhension : l'acte intellectuel de synthèse ne présuppose pas des connaissances, n'exige pas de l'auditeur d'être un spécialiste en analyse et en écriture, de maîtriser toutes les règles de composition. S'il peut y avoir compréhension, c'est parce que l'œuvre ne se réduit pas à un ensemble mécanique, une somme de notes dans la forme serait due au hasard ; mais s'il peut y avoir compréhension esthétique, c'est parce qu'elle ne se réduit pas davantage à un ensemble composé obéissant à des règles générales. L'auteur remarque le caractère inexact des termes « composition » et « compositeur » pour décrire l'activité de création qu'est celle de l'artiste musicien : composer, c'est disposer de schèmes généraux d'ordonnancement qui permettent d'agencer un matériau en lui imposant une forme de l'extérieur (par exemple : imposer la forme A-B-A à des sons) ; rien de plus faux que de penser l'acte créateur de cette manière, car la musique diffère essentiellement du langage (et des autres arts dans une certaine mesure) en ce que la forme n'est pas un contenant en attente d'un contenu. Le contenu est absolument immanent à la forme, il est cette forme même en train de se faire, il est un principe de génération qui anime et ordonne les parties, qui ne sont donc pas des matériaux[7] mais un milieu dans lequel l'œuvre comme totalité trace son chemin. Si B. de Schlœzer use de termes proches de ceux utilisés pour parler du vivant, ce n'est pas un hasard : l'œuvre, pour l'auteur, n'est pas un système composé d'éléments comme des notes, des formes toutes faites, des rythmes généraux, mais est un système organisé, un organisme, qui anime et gouverne ses membres : rapports sonores, rythmes concrets… Un vivant n'est pas davantage composé de bras et de jambes, mais est ces bras et ces jambes particuliers en tant qu'ils forment un tout. Ce vivant évolue dans un milieu, de même qu'une œuvre musicale évolue dans un système sonore (par exemple le

[7] B. de Schlœzer va jusqu'à affirmer à plusieurs reprises que la musique n'est pas faite de notes, d'accords, de rythmes, qui seraient des matériaux à mettre en forme comme le sculpteur mettrait en forme la pierre, mais est un processus, une énergie qui se propage dans un champ déjà structuré (un son par exemple est un système composé d'harmoniques).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

système tempéré propre à l'occident, mais aussi les traditions[8], etc.). Le tout précède (logiquement) les parties, c'est la structure qui donne sens aux éléments.

On parlera donc d'ensemble organique et non composé (encore moins mécanique) pour caractériser l'œuvre musicale. Certes, toute œuvre doit obéir *a minima* à des impératifs de composition (par exemple, obéir à des schèmes formels du type A-B-A, ou au système tempéré, ou à une récurrence rythmique mesurée), afin de permettre à l'auditeur de comprendre l'œuvre (ce qui suppose d'abord, B. de Schlœzer y revient souvent, de disposer d'une culture non pas savante mais sensible, une habitude aux schèmes formels, une culture, qui n'est pas réductible à des connaissances scientifiques). Mais il ne suffit pas de bien composer pour faire une œuvre, et l'on peut produire un tout organique sans qu'il soit pour autant exemplaire du point de vue de la composition. C'est que l'œuvre — organisme — est avant tout un être singulier, unique par sa forme et son sens ; d'où les comparaisons incessantes qu'effectue B. de Schlœzer avec la personne ou l'individu. L'œuvre d'art est un être doué de réalité, un objet, certes idéal, mais qui n'en est pas moins concret. C'est un individu qui a sa manière d'être unique (et une), identifiable (en une totalité), déterminée, même si cette identité (personnelle) n'est pas formulable dans un discours rationnel qui prétendrait l'épuiser. Cette définition de l'œuvre comme idée concrète permet à l'auteur de marquer son refus d'une théorie structuraliste qui occulterait la singularité de chaque réalité individuelle. On peut remarquer ici, à l'instar de Frangne dans sa présentation, un certain aristotélisme de B. de Schlœzer, contre le platonisme (pourtant présent par le refus des émotions passivement provoquées par la musique, ainsi que la réalité de l'idéalité) et le « protagorisme » (dont pâtissent bien des discours sur la musique), mais aussi un vitalisme musical contre un mécanisme ou un formalisme, dont se contentent parfois des producteurs–compositeurs.

L'idée selon laquelle l'œuvre serait d'abord un être idéal qui a un sens, une totalité qui gouverne l'agencement des parties et les précèderait logiquement, peut être interprétée comme source de nouvelles obscurités. B. de Schlœzer va jusqu'à affirmer, de façon cohérente certes, que l'œuvre est un être intemporel, que son sens est au-delà du devenir si on le saisit en son unité. Ni temporelle ni spatiale, l'œuvre musicale est un objet idéal qui transcende le temps. Son devenir, en tant que « processus dialectique », est gouverné par cette totalité close sur elle-même. Bien plus, si l'auteur a évacué le langage des émotions pour tenter de cerner l'être de l'œuvre musicale, il s'attelle pourtant bien à déterminer les conditions de son sens psychologique. Celui-ci est distinct de son sens spirituel, et est gouverné par lui : ainsi, l'artiste ne compose pas pour faire pleurer ou transmettre sa tristesse (ce

[8] Notons à ce propos les remarques extrêmement précieuses que l'auteur fait à propos de l'histoire et de la géographie musicale, en étudiant l'aspect harmonique de la musique, notamment p. 156-157.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

qui ne demande pas un grand talent, et suppose seulement de disposer de quelques signes expressifs qu'on assemblera sans s'encombrer de toute velléité de création), mais peut faire pleurer ou transmettre sa tristesse parce qu'il a organisé, créé[9]. Autrement dit, le sens psychologique est le déroulement dans le temps de l'œuvre et de son sens spirituel dont il est dépendant. Mais alors, d'où vient ce sens spirituel, qu'est-ce qui l'explique ? N'est-ce pas une réalité mystérieuse que cette œuvre intemporelle qui anime de son souffle le milieu musical ? Doit-on le situer dans la tête de l'artiste ?

L'ouvrage s'achève sur une théorie du moi créateur qui vient résoudre ces difficultés. En effet, il ne faut pas confondre le moi de l'artiste en tant qu'homme, personne concrète qui évolue dans le quotidien, et son moi que l'auteur appelle mythique (en écho avec le *muthos* aristotélicien ?). L'artiste n'est pas cet homme qui exprime ses émotions et nous les fait partager : on ne voit pas bien comment ses états psychologiques pourraient directement s'exprimer sous la forme musicale, autrement que sous forme de gémissements, pleurs ou cris, ou bien encore en se conformant à des recettes toutes faites. Créer n'est pas traduire, ni une idée, ni un sentiment ; ce n'est pas non plus imiter, au sens de reproduire les sons que l'on émet dans la réalité[10] ; c'est produire un système sonore ayant des caractéristiques rythmiques, harmoniques et mélodiques précises, comportant certains signes expressifs, et organiser tout ce matériau. Bref, c'est disposer d'une technique qui permet de passer du plan du vécu immédiat (« je suis triste », « j'ai envie de composer une œuvre sur la Passion ») à celui de la création artistique (cette technique n'est pas que compositionnelle, elle est aussi organisationnelle). C'est dire que l'œuvre n'est pas un moyen de communication ou un outil d'expression qui immédiatement viendrait donner forme à un contenu antérieur, à une idée qui préexisterait dans la tête de l'artiste. L'homme, s'il veut s'exprimer, doit passer, et c'est là l'essentiel, par la médiation d'un processus d'élaboration qui seul intéresse B. de Schlœzer, puisqu'il est seul à présider à la création de l'œuvre. La biographie de l'auteur, le point de vue génétique sur l'œuvre, n'expliqueront jamais l'œuvre en tant que telle, en tant qu'idée concrète ayant une structure, totalité close, système de rapports sonores, etc. Contre le subjectivisme et le psychologisme, l'auteur va jusqu'à affirmer que c'est un homme différent qui crée et qui vit, que le Bach

[9] De même, l'auditeur ne trouvera pas une musique expressive et ne saisira pas son sens psychologique s'il ne saisit pas le *sens spirituel* de l'œuvre : B. de Schlœzer explique ainsi les réticences du public à l'égard de la musique contemporaine. Nous ne pouvons pas ici développer les analyses brillantes sur les signes expressifs et l'expressivité de la musique.

[10] Ce que B. de Schlœzer appelle les signes expressifs intrinsèques sont des stylisations, des idéalisations de phénomènes naturels. Une musique expressive n'est pas une musique larmoyante par exemple, mais c'est une musique qui peut contenir en son sein des signes expressifs qui évoquent l'état de tristesse. Elle n'exprime cependant pas nécessairement des affects passionnels : de même qu'un visage « de marbre » est toujours expressif (froideur, sérénité…), *l'Art de la fugue* de Bach reste une musique qui n'est pas dénuée de sens psychologique. On ne peut ici qu'évoquer la distinction très pertinente (et toujours adossée à des exemples) que l'auteur établit entre « signes intrinsèquement expressifs » et « signes extrinsèquement expressifs ».

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

religieux n'expliquera jamais le Bach créateur, et que du point de vue structurel, du point de vue du sens, ce qui est premier, c'est le moi mythique, moi esthétique qui nous raconte une histoire dont le sens ne se distingue pas de ses péripéties[11]. Mais ce moi créateur est aussi résultat et produit de l'activité créatrice elle-même : l'*homo faber* ne peut constituer d'œuvre que s'il se déprend de son vécu immédiat, mais il ne pourra se déprendre de son vécu immédiat qu'en se faisant *homo faber*. C'est ainsi que l'ouvrage s'achève sur une sorte d'éthique de l'activité esthétique, qui concerne aussi l'auditeur : créer ou écouter, c'est toujours se décentrer, user activement de son intelligence pour rencontrer ou élaborer un objet autre, « s'émanciper de la domination de l'*homo sapiens*, de l'*homo religiosus*, de l'*homo eroticus*[12] ».

Cela ne signifie pas pour autant que l'activité artistique et l'écoute contemplative consistent en une ascèse. B. de Schlœzer, qui a aussi traduit Nietzsche, prend bien soin de préciser que l'activité intellectuelle de synthèse s'accompagne d'une joie dont l'intensité est incomparable face aux petits plaisirs vulgaires ressentis lors d'une écoute passive, où la musique n'existe que comme occasion de se recentrer sur soi-même, « d'y aller de sa petite larme » comme dirait Nietzsche. B. de Schlœzer écrit ainsi : « on n'est ému "musicalement" que par une chose que l'on a reconstruite, à laquelle on a collaboré »[13]. Il y a un érotisme propre à l'activité esthétique, qui consiste précisément à rencontrer quelqu'un d'autre : non pas l'artiste (l'œuvre n'est pas accès à l'intériorité psychologique, du moins en ce qui concerne la musique[14]) mais l'œuvre elle-même, qui a tout d'une personne à aimer en ce qu'elle est singulière et objective (bien qu'idéale). Créer et écouter suppose une certaine désindividualisation[15] qui ne va pas sans une activité joyeuse : le subjectivisme n'est jamais qu'un onanisme triste. C'est aussi là la condition d'une universalité de l'art, par-delà la diversité des jugements sur l'œuvre, que l'auteur est le premier à reconnaître et à expliquer. Une telle joie demande cependant une culture, non pas au sens de connaissances scientifiques et historiques formulables et rationalisables, mais au sens esthétique d'une éducation des sens, qu'il serait temps de promouvoir si l'on ne veut pas que le public soit absolument coupé de toute possibilité d'accès aux œuvres qui en valent la peine, mais qu'ils ne peuvent, pour le moment, comprendre esthétiquement. B. de Schlœzer donne toute sa

11 On comprend tout l'intérêt qu'une telle théorie représente pour l'histoire de l'art : on peut expliquer le fait que Bach n'ait pas composé d'opéra à partir de sa religiosité et de principes moraux (point de vue génétique et psychologisant), ou par le fait que son savoir-faire polyphonique trouvait à s'accomplir de façon privilégiée dans la musique religieuse. Cf. p. 281.

12 *Ibidem,* p. 279.

13 *Ibidem*, p. 31.

14 p. 284, comparaison de Bach et de Racine : étant donné que toute création littéraire charrie un sens rationnel qui ne dépend pas directement de la structure, toujours l'homme transmet son vécu aux côtés de l'artiste qui créée et organise un système. Tandis que l'homme Bach est absent de ses fugues, l'homme Racine est toujours plus ou moins présent dans ses tragédies.

15 B. de Schlœzer a écrit un roman qui s'intitule : *Mon nom est personne*, Paris, Seghers, 1969.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

dimension à l'importance de l'habitude et de la culture des sens comme conditions de la synthèse intellectuelle.

L'Introduction à J.-S. Bach est donc d'abord et avant tout un très grand *Essai d'esthétique musicale*, et très certainement un essai d'esthétique générale de la plus haute importance. Les nombreuses pages où B. de Schlœzer compare la musique à la poésie, à la peinture, à la sculpture, montrent la richesse potentielle contenue dans cet ouvrage. La clarté de l'exposition, la radicalité de la thèse, l'humour souvent présent, les discussions avec Bergson, Sartre, la *Gestalttheorie*, le goût pour le paradoxe et la critique des idées les mieux reçues, et surtout la maîtrise de son objet, font de cet ouvrage un livre qui s'adresse aux philosophes, aux musiciens, et à tous ceux qui exigent de l'esthétique qu'elle soit autre chose qu'une succession de métaphores. Saluons donc pour finir le travail des Presses universitaires de Rennes, et celui de Pierre-Henri Frangne, qui présente l'œuvre dans un texte d'ouverture tout à fait éclairant.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

PLAN

AUTEUR

Jacques-Louis Lantoine
Voir ses autres contributions

Courriel : jllantoine@gmail.com

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.