

II. L'ÉCOUTE MUSICALE, CET IMPENSÉ

Notre paradoxe de départ est le suivant : nous soutenons que l'écoute musicale désigne ce que pense l'œuvre musicale – l'écoute est ce dont la pensée musicale est faite plutôt que ce à quoi cette pensée s'applique ou s'exerce – dans le même temps où cette écoute s'avère l'impensé du musicien. Comment lever ce *malentendu* de l'écoute musicale ?

1 – INEFFABLE ET INDICIBLE ?

Cette difficulté a souvent été relevée, par exemple par Vladimir Jankélévitch¹ qui, pour les besoins propres de son discours^a, renvoie cet impensé à un ineffable :

Il faut pardonner à l'auditeur s'il ne sait comment s'égaler à ce qu'il éprouve car on n'aborde l'ineffable qu'en balbutiant. En vérité c'est la décourageante inconsistance de la réalité musicale qui justifie les bavardages : on ne sait à quoi se prendre, ni quel objet viser ; tout le monde est à côté de la question : l'auditeur d'abord qui fait semblant d'écouter... Au fait, écouter quoi ? à quoi faire attention ? L'auditeur croit comprendre quelque chose où il n'y a en réalité rien à comprendre. L'objet précisément musical de cette attention sans matière ni point d'application est inatteignable, impalpable et autant dire inexistant. On ne pense pas plus la musique elle-même qu'on ne pense le temps. On peut seulement penser selon la musique, ou en musique, ou musicalement, la musique étant l'adverbe de manière de la pensée. Celui qui prétend penser à la musique, pense donc à autre chose, mais plus souvent encore ne pense à rien, car tous les prétextes sont bons pour ne pas écouter.^b

Nous ne saurions entériner le principe d'un tel ineffable, non seulement concernant ce point précis de l'écoute musicale mais bien plus généralement. Il n'y a en effet d'intellectualité véritable (dans quelque domaine que ce soit) que d'une pensée qui récuse l'aphorisme concluant le *Tractatus* de

a. À proprement parler, ce discours – sympathique mais plutôt évanescant – relève-t-il de la philosophie, de l'anti-philosophie, de la sophistique ou tout simplement de la non-philosophie ? Je laisse cette question à d'autres...

b. Ces quelques lignes condensent très librement trois pages (p. 125-127) de l'ouvrage mentionné.

Wittgenstein : « *Sur ce dont on ne peut parler, il faut garder le silence.* »^A, et soutient tout au contraire, avec Guy Lardreau, qu'« *il n'est rien devant quoi la pensée doive se taire* »².

Faisons donc notre le principe « il n'est rien de musical devant quoi l'intellectualité musicale doive se taire », et éprouvons-le en matière d'écoute musicale.

Entamons donc notre défi en identifiant les difficultés à penser l'écoute musicale et les obstacles à la théoriser.

2 – DE QUELQUES DIFFICULTÉS À THÉORISER L'ÉCOUTE MUSICALE

L'écoute musicale ne relève pas d'un savoir proprement dit.

Il y a d'abord qu'à proprement parler on ne sait pas – on ne saurait savoir – ce que c'est qu'écouter telle ou telle œuvre : nous y reviendrons longuement, mais tout écoute concrète (non seulement de tel ou tel opus mais, plus encore, de telle ou telle interprétation de tel ou tel opus) relève d'une sorte d'événement (en ce que ce terme suggère à la fois d'inattendu et d'irrépétable).

On sait par contre très bien ce que c'est qu'auditionner un morceau, d'ailleurs cela s'apprend, et cela s'évalue (c'est même là l'enjeu de la constitution d'un « bon jury » pour un conservatoire...).

Pour sa part, l'écoute musicale apparaît instable, dépendant de la réunion improbable de nombreux facteurs, conjonction trop hasardeuse pour constituer l'objet d'un savoir autre que probabiliste.

L'écoute musicale ne relève pas d'une construction.

S'il n'y a pas à proprement parler de savoir écouter ou de savoir faire écouter, c'est en particulier parce que l'écoute ne relève pas d'une logique constructiviste, d'un processus de construction.

La pensée constructiviste (celle du musicien Boulez par exemple) ne s'y trompe pas : elle promeut la perception ou l'audition puisqu'on construit

A. „Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen.“

une perception d'objets sonores comme on construit une audition de morceaux c'est-à-dire d'objets musicaux^A – les psycho-acousticiens et les cognitivistes s'emploient d'ailleurs à identifier ces lois de construction perceptive et auditive.

Pour sa part, l'écoute musicale ne procède pas selon la figure cumulative d'une telle construction. En première approche, on dira que toute écoute musicale véritable relève d'une émergence (au sens où la notion d'émergence désigne l'apparition d'un phénomène non transitif à l'ensemble de ses conditions).

Dans la composition, l'écoute musicale reste latente.

Plus grave encore : à proprement parler, l'écoute musicale n'est pas composée si l'on entend par là qu'elle n'est pas inscrite comme telle dans la partition et donc garantie par l'inscription musicale; la partition ne constitue qu'une proposition d'écoute que seule une interprétation musicale saura (ou non) relever (il ne s'agira pas d'exécuter un plan d'écoute prévu à l'avance mais d'inventer un nouveau corps sonore apte à mettre en œuvre *l'intension latente*).

Ainsi, par exemple, le moment-faveur (décisif pour qu'une écoute musicale émerge comme telle au sein du déploiement sonore de l'œuvre) n'est pas à proprement parler composé « comme tel » (i. e. comme moment-faveur) : il n'est que composé à l'égal de tout autre moment de l'œuvre. Comme moment, il sera donc objectivable selon les lois d'objectivation propres à la musique (c'est-à-dire les lois du solfège), mais, du point de la partition, il ne sera pas objectivable *comme moment-faveur* puisque rien dans la partition ne lui confère l'aura propre d'un moment-faveur.

Le compositeur ne sait pas écouter son œuvre.

D'où ce paradoxe supplémentaire que le compositeur d'une œuvre donnée ne sait – ne saurait savoir – où le moment-faveur de telle interprétation de son œuvre va émerger, et même s'il en émergera bien un. Le compositeur aura beau savoir que tel ou tel moment de son opus est doté de propriétés particulières, qui méritent attention spécifique, et qui peuvent

A. Nous verrons très exactement, dans un chapitre ultérieur (I. iv), comment l'audition se construit progressivement et cumulativement.

donner lieu à moment-faveur; pour autant il ne saurait «composer» son opus selon la logique propre de l'écoute (par exemple en composant d'abord l'espace sonore d'une pré-écoute, puis en relevant l'attention de l'auditeur en train de s'assoupir par injection d'un moment-faveur bien senti, ensuite en traçant, dans les méandres de ses situations, une ligne d'écoute à la fois dissimulée et suggérée, etc.).

L'écoute musicale n'est pas transitive à la partition.

Ainsi le processus de l'écoute musicale n'est pas immédiatement transatif au processus de la composition : l'écoute est une manière de plier et déplier pour/par l'oreille ce que la composition, pour ses besoins propres, a volontairement étalé ou froissé pour/par l'œil.

Tout ceci autorise ce point, aisément vérifiable par l'expérience : les compositeurs disent – savent dire – très peu de choses sur l'écoute de leurs œuvres; et je n'échappe guère à cette règle s'il est vrai qu'elle procède d'une nécessité structurale, non d'une paresse ou d'une incompétence : logiques musicales de l'écriture et de l'écoute ne se recouvrent pas.

On comprend ainsi pourquoi ce thème de l'écoute musicale tend à susciter une anti-intellectualité musicale – «à quoi bon dire une écoute musicale qui relève essentiellement d'un concret ineffable?» – plutôt qu'à stimuler l'effort des musiciens pour «dire l'écoute musicale».

Voyons comment un certain nombre de musiciens ont tenté, malgré tout et ne serait-ce qu'en creux, d'inscrire un tel «dire».

3 – DE QUELQUES ÉCRITS DE MUSICIENS AU XIX^e SIÈCLE

Robert Schumann

Robert Schumann, dont on oublie parfois qu'il a accompagné son œuvre musicale d'une intellectualité (d'ordre essentiellement critique) de grande importance^a, nous parle ainsi volontiers d'audition^b. Et s'il évoque

^a. en particulier sur un plan historique. Le journal critique qu'il a fondé (*Neue Zeitschrift für Musik* – Nouvelle Revue de musique) existe d'ailleurs toujours.

^b. Parfois d'audition intérieure : «*Lisez beaucoup de musique, cela rend l'audition intérieure plus fine.*» (Schumann). Mais, je l'ai dit : à proprement parler, l'audition intérieure relève d'un imaginer (entendre), non d'un entendre.

aussi ce que nous appelons « appréhension » de la Forme musicale, on ne trouve par contre que de fugaces indications concernant l'activité d'écoute proprement dite. Voici par exemple quelques-unes de ses notations³.

Sur l'audition

[À propos de la *Symphonie fantastique* de Berlioz] : *La plupart des assistants, à la première ou à la seconde audition, s'attachent trop aux détails.* (1835)⁴

[À propos d'une œuvre de Mendelssohn] : *Après deux auditions et un coup d'œil fortuit jeté sur la composition musicale de l'œuvre dans la partition, ce qu'on peut en dire se réduit à ceci... (1836)*⁵

Sur l'appréhension

[À propos de la *Symphonie fantastique* de Berlioz] : *Si maintenant nous embrassons dans son ensemble, sans nous laisser troubler par les petits angles, souvent aigus sans doute, qui en jaillissent, si nous saisissons en un large point de vue tout le premier allégro, alors nous voyons apparaître nettement la forme suivante... (1835)*⁶

Sur l'écoute

[À propos du deuxième quatuor de Cherubini] : *La conclusion présente cette particularité que l'on se reprend à dresser l'oreille à nouveau, bien qu'on sache la fin prochaine.* (1838)⁷

[À propos de la Grande symphonie de Schubert] : *Cette impression de sécurité, la pompeuse et romantique introduction la donne tout de suite. [...] Le tempo ne paraît se modifier en rien, et nous avons abordé sans savoir comment. [...] Ici, du reste, tout est aux écoutes, comme si quelque hôte céleste rôdait à travers l'orchestre.* (1840)⁸

[À propos d'un concert de Henri Vieuxtemps] : *Nous restons là, pris à l'improviste, du premier au dernier son, comme dans un cercle magique qui s'enroule autour de nous sans que nous en puissions apercevoir le commencement ni la fin.* (1834)⁹

[À propos de la deuxième sonate de Chopin] : *Il ne faut pas trop longtemps s'arrêter à une première lecture, pour ne pas perdre la piste.* (1841)¹⁰

Les différences dans l'entendre sont ici décelables (*perception exceptée^A*) sans être pour autant thématisées comme telles :

A. La perception est un thème d'obédience positiviste plutôt que romantique...

– l'*audition* figure comme une manière de corréler l'entendre à une lecture de la partition (nous détaillerons plus loin l'importance de la lecture dans ce mode propre de l'entendre);

– l'*appréhension* figure comme souci d'embrasser le morceau de musique dans son ensemble, d'en saisir la forme globale;

– l'écoute se trouve suggérée par l'image d'une oreille dressée (notre *pré-écoute*), saisie à l'improviste (notre *moment-faveur*), se découvrant captive d'un cercle hétéronome (*l'intension* musicale à l'œuvre) et s'attachant à suivre la « piste » que trace l'œuvre (nous l'appellerons *fil écoute*).

Ces considérations schumannniennes peuvent être ainsi ressaisies et réinterprétées dans nos catégories théoriques même si leur auteur ne s'est pas soucié de thématiser leur différence. Il est vrai que l'intellectualité musicale de Schumann relève d'une dimension *critique* (évaluation musicienne des œuvres musicales) plutôt que d'une dimension *théorique* (formalisation de la musique et de sa logique).^A

Franz Liszt

Les écrits de Liszt n'abordent ces mêmes distinctions que latéralement – il est vrai que son effort s'attache avant tout à la dimension esthétique^B de l'intellectualité musicale –

Relevons par exemple¹¹ sous sa plume deux remarques qui seront pour nous de grande importance :

*La musique avait produit sur moi son effet accoutumé, elle m'avait isolé au milieu de tous. (1838)*¹²

*Une nouvelle génération [de musiciens] marche et avance. Faisons place à ces nouveaux envoyés; écoutons la parole, la prédication de leurs œuvres! (1835)*¹³

La première remarque, qu'on a déjà relevée dans l'introduction générale de ce livre, signe qu'en matière d'écoute – c'est-à-dire de «musique»! –, il s'agit avant tout pour le musicien de subjectivation – l'objectivation n'est pour lui que seconde et c'est très précisément pour cette raison que nous commençons ce livre par l'écoute à l'œuvre plutôt que par les morceaux

A. Nous examinerons, dans notre grande partie C, de quelle manière les intellectualités musicales traitent de manière variée les trois grandes dimensions du *dire la musique* : *théorique, critique et esthétique*.

B. Celle qui rapporte le monde-*Musique* à son environnement, et donc, dans cette problématique, aux différentes sociétés musiciennes...

du monde-*Musique*. L'écoute est ce qui subjective l'auditeur, ce faisant le singularise, et donc l'isole. L'écoute musicale véritable est au plus loin d'être un «lien» entre les individus, au plus loin de constituer le public des auditeurs en un «nous». L'écoute, tout au contraire, défait les liens socio-logiques, dissout les voisinages psychologiques : qui se découvre écoutant, sans trop savoir comment, se découvre par le fait même isolé de son proche, de sa femme assise à ses côtés sans plus savoir si elle partage l'aventure dans lequel il se découvre jeté.

La seconde indication de Liszt met en scène ce que j'appellerai *le paradigme prédicatif de l'écoute musicale* : l'écoute musicale aurait pour modèle l'écoute du fidèle – ce point nous occupera dans le prochain chapitre, précisément consacré à la théorie théologique de l'écoute fidèle. Par bien des côtés en effet l'écoute de la parole (divine) par le fidèle (croyant) peut être rapprochée de l'écoute musicale^A : comme celle-ci, l'écoute fidèle excède la perception, l'audition et l'appréhension de la prédication pour se disposer sous la loi d'une incorporation à cette parole, d'une mise en œuvre subjective de son *intension* véritable.

Laissons ici de côté l'examen détaillé de ce qui, des vastes écrits de Richard Wagner, touche aux différents modes de l'entendre en musique : ce point mérirait à lui tout seul de longs développements – nous consacrerons, dans notre grande partie C, un chapitre entier (III. vi) à l'intellectualité musicale de Wagner.

Indiquons simplement que Wagner aime à comparer «*l'œuvre du musicien à la vision du somnambule devenu lucide*»¹⁴, ce qui suggère ce que j'appellerai cette fois *le paradigme psychanalytique de l'écoute* qui l'arrime au travail du rêve et à une écoute de l'inconscient – un prochain chapitre traitera de l'approche psychanalytique de ce type d'écoute.

Achevons ce trop rapide survol des écrits de musiciens au cours du XIX^e siècle d'un dernier coup de sonde.

A. Il me semble cependant plus juste, en matière d'analogie musique-foi religieuse, de poser que c'est le discours fidèle qui prend modèle sur la musique plutôt que l'inverse : pour l'athée que je suis, les textes des croyants restent musicalement mobilisables sous cette hypothèse générale que ce qu'ils énoncent de la parole divine, des anges et des fidèles n'est peut-être qu'une manière indirecte de parler de musique, d'œuvres et de musiciens...

Rimsky-Korsakov

Rimsky-Korsakov, dans son *Journal de ma vie musicale*, note ceci :

*Ce qu'on admirait le plus [chez Bach] c'était certains passages, certaines phrases courtes mais pleines de caractère, certaines introductions, certaines suites d'accords dissonants, certains points d'orgue, certaines conclusions brusques, etc. Dans la plupart des cas, on critiquait un morceau par fragments séparés. [...] On n'examinait jamais une œuvre comme un tout.*¹⁵

On discerne ici le professeur de composition du conservatoire de Saint-Petersbourg s'élevant contre une approche capricieuse de l'opus et prônant l'appréhension formelle du morceau « comme un tout ». En même temps, on devine, derrière ces discussions entre compositeurs du Groupe des Cinq, des tentatives de parler de leur écoute singulière, écoute attachée à des détails susceptibles d'embarquer l'oreille vers d'autres horizons sensibles qu'une forme académiquement conçue ; d'où qu'apparaissent ici, comme en creux du discours professoral convenu, des moments saillants et des instants inattendus, aptes à opérer comme embrayeurs subjectifs pour peu qu'une oreille ouverte aux choses de la musique sache les épouser.

4 – ET DE QUELQUES AUTRES AU XX^E SIÈCLE...

Les musiciens du xx^e siècle vont déployer de plus amples conceptions de ce que percevoir, auditionner, apprêhender et écouter veulent dire en musique.

Ils y seront en particulier encouragés par la nouvelle conception husserlienne de la phénoménologie qui va devenir, dans la seconde moitié du siècle, la « philosophie spontanée »^a du musicien pensif.

André Boucourechliev

On retrouvera ainsi cette phénoménologie d'obéissance husserlienne au principe de deux intellectualités musicales de forte ampleur auxquelles nous consacrerons deux développements spécifiques : celle

A. au sens qu'Althusser donnait en 1967 à ce terme en parlant de « philosophie spontanée des savants » (soigneusement distinguée de leur « conception du monde ») et en remarquant qu'elle était dominée au xix^e siècle par le positivisme et au xx^e par le néo-positivisme logique (*Philosophie et philosophie spontanée des savants*; Maspero, 1974 ; p. 112).

d'André Boucourechliev d'abord (III. viii), celle de Pierre Schaeffer ensuite (II. xiii.10).

Helmut Lachenmann/Pierre Schaeffer

La problématique de Helmut Lachenmann méritera également toute notre attention (II. xiii.9) car elle corrèle deux déterminations très singulières :

une composition réévaluée comme déconstruction : «*Pour moi, composer signifie toujours déconstruire d'une autre manière*»¹⁶ ;

une écoute réorientée comme contextualisation : «*[Dans la] pratique de "déconstruction" du son, qui aboutit à des possibilités insoupçonnées, le fait décisif n'est pas le plaisir du botaniste qui découvre des sons inouïs, mais la possibilité de réorienter la perception auditive grâce à un contexte modifié. [...] Chaque son, chaque bruit, déformé ou non, familier ou insolite, tire son sens musical unique du contexte édifié.*»¹⁷

D'un même geste – et c'est cette unicité qui ici nous intéresse – Lachenmann *déconstruit* l'autonomie du phénomène musical et *recontextualise* son écoute : il démusicalise instruments et sons musicaux en sorte de transformer la *trace* musicale d'un corps-accord en un «*signal*» qui adhère au corps du musicien.

Ce faisant, Lachenmann suit une voie strictement inverse de la voie acousmatique de Schaeffer, lequel s'en prend également au son musical conçu comme trace mais cette fois selon son autre bord : la trace n'y est plus critiquée pour sa distance intrinsèque avec ce dont elle est trace (le corps-accord) mais pour le lien que l'idée même de trace préserve ; il s'agira donc pour Schaeffer de décontextualiser radicalement le son acousmatique de toute source ; dualemen, il s'agira pour Lachenmann de recontextualiser la trace c'est-à-dire d'écraser la distance entre son et source. Schaeffer *coupe* le son de son origine là où Lachenmann le *couple* étroitement.

Dans les deux cas, l'écoute se trouve recentrée : par Schaeffer vers qui reçoit (l'auditeur percevant), par Lachenmann vers qui génère (le musicien

interprète). Les deux réorientent ainsi l'écoute, selon une logique *narrative* pour l'un (la cohésion du discours sonore renvoie l'oreille à un récit imaginaire^a), *spectaculaire* pour l'autre (la cohésion discursive implique le jeu, en face à face, d'un voir) : « *Ma technique de composition a pour but fondamental d'organiser un “spectacle sonore” avec toutes les variantes possibles.* »¹⁸

Pierre Boulez

Mentionnons enfin la problématique de Pierre Boulez : pas plus que l'intellectualité musicale de Schoenberg¹⁹, mais pour de tout autres raisons²⁰, l'intellectualité musicale de Boulez ne se soucie pas de théoriser l'écoute musicale ; elle privilégie plutôt la dimension perceptive de l'entendre, dimension qui consonne mieux avec la conception constructiviste et langagièrre de la pensée musicale chez Boulez.

Il est vrai que la part critique (et non plus théorique) de l'intellectualité musicale boulézienne reste par contre plus ouverte au jeu effectif de l'écoute, à l'attention spécifique qu'elle mobilise, à l'importance pour ce faire de détails et moments particuliers, etc. Qu'il suffise d'ailleurs d'entendre le chef et d'écouter les œuvres du compositeur pour comprendre que sa musique est bien aussi un art de l'écoute – on examinera plus loin le moment-faveur de son second livre de *Structures* (pour deux pianos). Le paradoxe d'une théorie peu sensible à l'écoute et d'une œuvre composant pourtant un temps musical sous le signe de l'écoute n'est qu'ordinaire : il indique simplement que les écrits d'un compositeur n'ont nulle raison de dire le vrai de son œuvre, non point que le compositeur dissimule volontairement ce vrai mais simplement que ce vrai ne lui est aucunement – et par bien des côtés moins qu'à bien d'autres – d'accès direct, inconscient du musicien oblige!^b

A. « *La dégradation en récit est à mon sens le signe le plus infaillible de l'absence de poésie ; parce que là où se décèle une commune mesure entre la chose et sa narration, les draps ne sont pas froissés, la poésie, pour ainsi dire, n'y a pas couché.* » Mandelstam (*Entretien sur Dante* ; traduction Jean-Claude Schneider).

B. On réexaminera en détail l'intellectualité musicale boulézienne dans le chapitre III. VII.

5 – LE MALENTENDU N'EST DONC PAS LEVÉ...

Dans aucun de ces cas – ni dans d'autres de musiciens – on ne se trouve ainsi véritablement convoqué à une théorisation déployée de l'écoute musicale. Les seuls musiciens pensifs s'attachant à déployer une conception conséquente de l'écoute sont précisément ceux qui entreprennent de dépasser la conception musicale traditionnelle de l'écoute – Schaeffer et Lachenmann... Les autres, qui inscrivent leur pas dans le monde-*Musique* et son écoute à l'œuvre, n'éprouvent guère le besoin de verbaliser l'écoute musicale.

On ne saurait, à aucun titre, le leur reprocher et nous ne nous autorisons que de nous-mêmes pour nous fixer l'impératif suivant : théoriser l'écoute musicale – autant dire le mode proprement musical de subjectivation et la nature singulière du procès subjectif en musique – et pas seulement la manière propre à la musique de se doter d'une objectivation et par là d'une consistance de monde.

Il faut donc nous tourner désormais vers des non-musiciens pour examiner s'il existe quelque part dans la pensée, si possible contemporaine, quelque théorie de l'écoute certes non musicale mais susceptible cependant de stimuler notre propre ambition théorique.



NOTES BIBLIOGRAPHIQUES

Références

1. *La Musique et l'Ineffable* (Seuil, 1961 ; p. 125-127)
2. *Fictions philosophiques et science-fiction* (Actes Sud, 1988 ; p. 235)
3. *Sur les musiciens* (Stock, 1979)
4. « Symphonie fantastique » – 1835 (*Sur les musiciens*; p. 118)
5. *Ouverture pour le « Conte de la Belle Mélusine »* – 1836 (*Sur les musiciens*; p. 168)
6. « Symphonie fantastique » – 1835 (*Sur les musiciens*; p. 119)
7. *Quatuor en ut majeur, n° 2* – 1838 (*Sur les musiciens*; p. 32)
8. *Symphonie en ut majeur* – 1840 (*Sur les musiciens*; p. 109)
9. *Concert donné à Leipzig* – 1834 (*Sur les musiciens*; p. 281)
10. *Sonate en si bémol mineur (op. 35)* – 1841 (*Sur les musiciens*; p. 226)
11. *Artiste et société* (Flammarion, 1995)

I. L'ŒUVRE MUSICALE ET SON ÉCOUTE

12. *Huitième lettre d'un bachelier ès musique* – 2 septembre 1838 (*Artiste et société*; p. 129)
13. *De la situation des artistes et de leur condition dans la société*, troisième article, *Gazette musicale* – 17 mai 1835 (*Artiste et société*; p. 23)
14. „*das Werk des Musikers dem Gesichte der hellsehend gewordenen Somnambule*“ (Beethoven; Aubier, 1948 ; p. 182)
15. Gallimard, 1938 ; p. 36
16. *La musique, une «menace» pour l'oreille* (Dissonance, n° 60 – mai 1999)
17. *La musique...* (ibid.)
18. *La musique...* (ibid.)
19. Voir ma monographie *La singularité Schoenberg* (Ircam-L'Harmattan, 1998)
20. Voir ma contribution «*L'intellectualité musicale de Pierre Boulez et ses enjeux théoriques*» au livre collectif *La pensée de Pierre Boulez à travers ses écrits* (dir. J. Goldman, J.-J. Nattiez et F. Nicolas : éd. Delatour, 2010)