

ANNEXES GÉNÉRALES

PRINCIPES

a. « *Musique* ». 1 – Principe du nom propre : *pour le musicien, musique est un nom propre qu'il n'entend pas définir.*

b. « *Musique* ». 2 – Principe de reduplication (en torsion intérieure) du nom propre : *pour le musicien, musique nomme indissociablement « le monde-Musique » dans sa globalité et son intensité maximale interne, ou puissance artistique, en sa localisation propre dans les œuvres.*

c. *Connexité* – Principe de connexité du monde-Musique : tout morceau de musique est susceptible d'influencer *musicalement* tout autre.

d. *Contemporain* – Principe du contemporain : *une pensée de la musique contemporaine doit être une pensée contemporaine de la musique.*

e. *Monographie* – Principe de la monographie : *l'historicité, conçue de manière matérialiste, s'explore et s'expose monographiquement.*

f. *Présent* – Principe du présent : *le présent éclaire le passé, non l'inverse.*

g. *Savoirs* – Principe des savoirs : *tout comme les faits, les savoirs efficients ne sont pas constituants (des subjectivations, ni même des objectivations) mais constitués par des lieux de pensée, auxquels ils sont donc relatifs.*

h. *Noms propres* – Principes des noms propres : « Monde-Musique », « écriture musicale », « temps musical »... constituent des noms propres, nullement des noms communs adjectivés (c'est-à-dire des spécifications à la musique de catégories plus générales).

THÈSES

I. Sur la musique et son monde

- I. 1. La musique fait monde. Ce monde a pour nom propre monde-*Musique*.
- I. 2. Le monde-*Musique* constitue ses propres objets – objets musicaux – selon la pince d’une instrumentation spécifique (qui configure les corps spécifiquement musicaux) et d’une inscription singulière (qui structure la logique spécifiquement musicale).
- I. 3. Le corps musical est le *corps-accord* du corps physiologique d’un musicien et du corps mécanique d’un instrument de musique.
- I. 4. Le son proprement musical est la trace, projetée dans un espace sensible, d’un corps-accord musical.
- I. 5. Le cœur logique du monde-*Musique* réside en son solfège.
- I. 6. Les objets du monde-*Musique* sont les morceaux de musique.
- I. 7. Tout morceau de musique est musicalement inscriptible dans le cadre du solfège.
- I. 8. Un morceau de musique est le faisceau des exécutions qu’organise sa partition.
- I. 9. Il y a deux sortes de morceaux de musique : les pièces et les œuvres.

Thèse négative :

- I. 10. La pensée musicale ne relève pas du langage. Le langage, pas plus que la sexuation, n’a, en matière de pensée, portée universelle. Les œuvres musicales sont indifférentes aux différences sexuelles.

II. Sur les œuvres musicales et leur écoute

- II. 1. Les acteurs du monde-*Musique* sont les œuvres musicales.
- II. 2. Le rôle du sujet en musique est joué par l’œuvre.
- II. 3. Il est quatre manières enchevêtrées d’entendre la musique : percevoir, auditionner, appréhender et écouter (l’audition intérieure est un imaginer, non un entendre).
- II. 4. La musique est l’art de l’écoute, d’une écoute singulière (car musicale).
- II. 5. L’œuvre fait l’écoute musicale en sorte que l’écoute musicale est à l’œuvre.

- II. 6. L'écoute à l'œuvre se donne comme *intension* (ou logique *stratégique*).
- II. 7. La préécoute est structurée comme une attention flottante.

Thèse stratégique :

- II. 8. Pour qu'il y ait écoute musicale, il faut qu'il se passe quelque chose en cours d'œuvre; il faut que se produise un moment singulier qu'on appelle moment-faveur.
- II. 9. L'écoute musicale ravit l'auditeur en un moment-faveur, pour le transformer en écouteur.
- II. 10. Tout moment-faveur est musicalement objectivable.
- II. 11. Du moment-faveur procède une ligne d'écoute autour de laquelle l'écoute tricote du temps.
- II. 12. Le temps musical n'existe pas. Le temps musical est une opération (musicale) sur des existences (musicales).
- II. 13. Il faut remettre la question du concert de musique sur ses pieds musicaux en soutenant ses raisons d'être proprement musicales : activer les confrontations musicales entre œuvres en les rendant sensibles.

III. Sur le musicien et son intellectualité musicale

- II. 1. La musique fait le musicien.
- II. 2. Le musicien fait de la musique. Faire de la musique se dit en trois sens : écrire-lire, jouer, entendre (dire la musique, par contre, n'est pas en faire).
- II. 3. Le corps du musicien n'existe musicalement qu'incorporé au corps-accord musical. Le musicien intervient en musique « à corps perdu ».
- II. 4. Le musicien est un passeur de musique, un visiteur du monde-*Musique*; son rôle propre relève d'une passivité active.
- II. 5. Le musicien pensif fait l'intellectualité musicale – « dire la musique » n'est pas « faire de la musique ».
- II. 6. Tous les musiciens sont artisans. Certains sont également pensifs.
- II. 7. L'intellectualité musicale articule trois dimensions : théorique (sur la musique), critique (sur les œuvres) et esthétique (sur l'environnement époqual du monde-*Musique*).

IV. Sur les *raisonances* musicales dans leur environnement époqual

IV. 1. La musique fait *raisonances*.

IV. 2. Les affinités musique-mathématiques procèdent d'un partage d'écritures – elles pratiquent toutes deux une pensée à la lettre – qui rapprochent leur souci logique spécifique.

IV. 3. Toute intellectualité musicale développée et conséquente tend à se déployer à l'ombre d'une philosophie particulière qu'elle élit en sorte d'orienter sa pensée selon la météorologie, la cartographie et la géologie que cette philosophie lui disposent.

IV. 4. Les échos entre intellectualités musicale et psychanalytique tiennent à la figure dividuelle du musicien.

IV. 5. Les *raisonances* musique-architecture comme les connivences entre intellectualités musicale et architecturale tiennent non pas à la distinction kantienne du temps et de l'espace mais au partage d'un souci géométrique du lieu.

IV. 6. Il n'y a guère de *raisonances* musique-politique. Il y a par contre des *dividus* musiciens, partagés entre deux faire (de la musique/de la politique), et s'attachant éventuellement à les enlacer.

IV. 7. L'œuvre musicale peut devenir *composite* en accueillant un flux hétérogène sensible dont elle préserve l'aspect. Si elle sait subtilement violenter l'*inspect* de cet hôte pour mieux faire résonner son *intension* propre, l'œuvre musicale composite se dote d'une aura poétique qui indiscernablement étend la puissance de la musique et la féconde.

IV. 8. La musique ignore l'Histoire des historiens. Le musicien pensif se rapporte à l'historicité musicale en constituant des monographies.



Aujourd'hui, la tâche musicale proprement contemporaine est de continuer la musique. Contre l'impératif nihiliste de déconstruire le monde-*Musique*, de désœuvrer le musicien, de corrompre l'écoute proprement musicale et de dissoudre les *raisonances* en simples faits de nature anthropologique, il y a lieu de poursuivre, en musicien, les mutations musicales en cours.

Une Idée classique de la musique contemporaine peut contribuer à encourager le musicien dans cette voie, d'autant plus précieuse en ce temps crépusculaire qu'elle y est difficile et rare («*sed omnia præclara tam difficilia quam rara sunt*» Spinoza).

DÉFINITIONS

1. **Appréhension** – On appelle *appréhension* une manière d'entendre la musique qui s'attache à comprendre la Forme extérieure (ou aspect) d'un morceau de musique.

2. **Archéologie** – On appelle *archéologie* l'ensemble des rapports que les œuvres musicales entretiennent avec un état donné du monde-*Musique*.

3. **Aspect** – On appelle *aspect* la Forme extérieure d'un morceau de musique telle qu'une appréhension musicale la délivre.

4. **Audition** – On appelle *audition* une manière d'entendre la musique qui s'attache à évaluer la totalité des événements sonores d'une exécution donnée d'un morceau donné.

5. **Cartographie** – On appelle *cartographie* l'aptitude de la philosophie à dégager (en particulier pour le musicien pensif) les grandes orientations contemporaines de pensée configurant la géométrie contemporaine des lieux de pensée.

6. **Contemporanéité** – On appelle *contemporanéité* l'ensemble des raisonances que des œuvres musicales données entretiennent avec telle ou telle situation de pensée non-musicale.

7. **Corps-accord** – On appelle *corps-accord* (ou *corps musical*) l'interaction (ou corps à corps) musicale du corps physiologique d'un musicien et du corps mécanique d'un instrument de musique en vue de rayonner un son qui projette dans l'espace la trace de cette interaction (ou modulation).

8. **Corps musical** – On appelle *corps musical* la forme propre à la musique du corps à corps nommée *corps-accord*.

9. **Corps musicien** – On appelle *corps musicien* le corps physiologique du musicien en tant qu'il est mobilisé dans un corps-accord musical.

10. **Critique** – On appelle *critique* la dimension de l'intellectualité musicale qui s'attache à évaluer les œuvres musicales dans leurs interactions.

11. **Dividu** – On appelle *dividu* l'individu humain, parlant et sexué, tel que divisé par la subjectivation de son incorporation temporaire (va-et-vient) au monde-*Musique*.

12. **Écoute** – On appelle *écoute* une manière d'entendre la musique qui s'incorpore au cours musical même de l'œuvre, à l'*intension* musicale à l'*œuvre*.

13. **Écriture** – On appelle *écriture* (musicale) une inscription du son musical à la *lettre* (en l'occurrence à la *note*).

14. **Esthétique** – On appelle *esthétique* la dimension de l'intellectualité musicale qui s'attache à comprendre (et dire) les rapports du monde-*Musique* à son environnement époqual.

15. **Fil d'écoute** – On appelle *fil d'écoute* le fil suivi par l'écoute à partir du moment-faveur et jusqu'à la fin de l'œuvre en sorte de pister globalement (*i. e.* de bout en bout) l'*intension* à l'œuvre.

16. **Généalogie** – On appelle *généalogie* l'ensemble des rapports qu'entretiennent les œuvres musicales entre elles selon le fil subjectif de leurs *intensions* propres.

17. **Géologie** – On appelle *géologie* l'aptitude de la philosophie à dégager les conditions de possibilité pour soutenir rationnellement tel ou tel discours de telle ou telle intellectualité musicale.

18. **Historialité** – On appelle *historialité* l'ensemble des rapports que le monde-*Musique* entretient avec un état donné de son environnement.

19. **Historicité** – On appelle *historicité* l'ensemble des rapports (endogènes et exogènes) de nature historique afférents au monde-*Musique* et à ses œuvres.

20. **Inspect** – On appelle *inspect* la Forme globale d'une œuvre telle qu'intérieurement éprouvée au fil d'une écoute. L'*inspect* constitue l'Idée proprement musicienne de la Forme musicale.

21. **Intellectualité musicale** – On appelle *intellectualité musicale* le dire-la-musique du musicien pensif s'attaquant à projeter la pensée musicale dans la langue vernaculaire des êtres parlants. Une intellectualité musicale articule une théorisation, une critique et une esthétique.

22. **Intension** – On appelle *intension* la tension intérieure d'une œuvre musicale, son dessein propre, son projet stratégique, l'énergie qui soutend sa progression et rend compte de ses élans, désirs, détours, décisions... L'*intension* musicale de l'œuvre n'est pas l'intention musicienne du compositeur. L'*intension* musicale est une *en-quête* de musique par l'œuvre.

23. **Interprétation** – On appelle *interprétation* une exécution prenant en charge une *intension* à l'œuvre. Si on exécute un morceau de musique, on ne saurait, à proprement parler, interpréter qu'une œuvre.

24. **Matérialisme langagier du musicien** – On appelle *matérialisme langagier du musicien* une conception (sous paradigme langagier) matérialiste de la musique centrée sur le musicien.

25. **Matérialisme musical de l'œuvre** – On appelle *matérialisme musical de l'œuvre* une conception matérialiste de la musique centrée sur l'œuvre musicale.

26. Matérialité musicale : matériau sonore, matériel instrumental, matière musicale – On appelle *matière musicale* la lettre de musique (la note) ; on la différencie du *matériau* sonore et du *matériel* instrumental.

27. Météorologie – On appelle *météorologie* l'aptitude de la philosophie à dégager (en particulier pour le musicien pensif) un temps général de la pensée configurant ce que *contemporain* veut dire.

28. Mixte (musique mixte) – On appelle musique *mixte* la musique qui mêle sonorités instrumentales (rayonnées par un corps-accord) et sonorités diffusées par haut-parleurs (ou images sonores de sonorités musicales). Son caractère *mixte* se distingue du caractère *composite* de l'œuvre musicale composite (OMC).

29. Moment-faveur – On appelle *moment-faveur* le moment crucial d'une œuvre où celle-ci indique son *intension* stratégique d'une surécoute et, par là, autorise l'auditeur à s'y incorporer en devenant un écouteur. Plus formellement, le moment-faveur est un moment *singulier* d'une écoute musicale à l'œuvre où désorientation (de la préécoute) et orientation nouvelle (*intension*) sont rendues momentanément indiscernables.

30. Musicien – On appelle *musicien* le *dividu* humain qui fait de la musique.

31. Musicien artisan – On appelle *musicien artisan* le musicien qui ne s'attache qu'à faire de la musique sans se soucier en sus de la dire.

32. Musicien œuvrant – On appelle *musicien œuvrant* le musicien artisan qui est à l'œuvre (en composant ou interprétant), se distinguant ainsi du musicien *exécutant* (une pièce) ou *improvisant* (un morceau).

33. Musicien pensif – On appelle *musicien pensif* le musicien de l'intellectualité musicale s'attachant, en sus de son *faire* ordinaire, à *dire* la musique.

34. Notations – On appelle *notations* (musicales) les inscriptions de la partition qui ne relèvent pas strictement de l'écriture musicale et de ses lettres-notes.

35. Œuvres – On appelle *œuvres* les morceaux de musique qui sont dotés d'un projet musical propre, d'une *intension* spécifique ouvrant à une interprétation et à une écoute, les morceaux qui sont *en-quête* de musique.

36. Œuvre musicale composite (ou OMC) – On appelle *œuvre musicale composite* (OMC) l'œuvre musicale qui accueille comme tel un autre flux discursif que musical. Ce *composite* de l'OMC se distingue du *mixte* de la musique *mixte* en ce que L'OMC fait interagir deux logiques hétérogènes, ce à quoi la simple musique *mixte* ne procède pas.

37. **Perception** – On appelle *perception* une manière d'entendre la musique qui s'attache à identifier et reconnaître les objets sonores musicalement présentés à l'oreille.

38. **Pièces** – On appelle *pièces* les morceaux de musique qui n'excèdent pas leur statut d'objet musical par quelque *intension* musicale propre. Une pièce relève d'une exécution musicale et ne mobilise pas ce mode spécifique de l'entendre qu'est l'écoute musicale.

39. **Post-écoute** – On appelle *post-écoute* une écoute se prolongeant (en général dans une situation de concert) au-delà du moment de la fin d'une œuvre en la *sous-écoute* d'une autre œuvre.

40. **Préécoute** – On appelle *préécoute* l'attention auditive flottante qui précède le moment-faveur.

41. **Raisonance** – On appelle *raisonances* les résonances de pensée entre raisons hétérogènes.

42. **Singularité** – On appelle *singularité* d'une situation globale l'écrasement en un point de deux orientations régionalement incompatibles et ainsi rendues localement indiscernables.

43. **Solfège** – On appelle *solfège* la structuration générale de l'écriture musicale complétée de ses notations spécifiques. Son constituant de base est la note. Cette structuration ne cesse d'évoluer au gré des besoins d'intégrer au monde-Musique de nouveaux types de sonorités et de fixer scripturalement cette intégration.

44. **Son musical** – On appelle *son musical* un son doté d'une double propriété : il est constitué comme trace d'un corps-accord musical et il est musicalement inscriptible (dans le cadre du solfège).

45. **Sous-écoute** – On appelle *sous-écoute* l'écoute d'une œuvre, non selon son *intension* propre (telle qu'indiquée par son moment-faveur) mais selon l'*intension* fournie (en général dans une situation de concert) par la *post-écoute* d'une autre œuvre.

46. **Surécoute** – On appelle *surécoute* l'intensification maximale de l'écoute musicale lors du moment-faveur.

47. **Théorisation** – On appelle *théorisation* la dimension de l'intellectualité musicale qui s'attache à formaliser la musique.

RÉFÉRENCES

- I** : Ens-Ulm, 2003-2004 : *Écouter, lire et dire la musique (I) : Théorie de l'écoute musicale* ^A
- I. I : Ens, 16 octobre 2003
- I. II : Ens, 20 novembre 2003
- I. III : Ens, 18 décembre 2003
- I. IV : *La troisième audition est la bonne* (Musicæ Scientæ; vol. I, n° 2 – Été 1997)
- I. V : Ens, 18 décembre 2003
- I. VI : Bruxelles (Ars Musica), mars 1990 : *Vertiges, moments favoris* ^B; Reims, juin 1997 : *Les moments favoris, une problématique de l'écoute musicale* ^C; Ircam, 9 avril 1999 : *Quand l'œuvre écoute la musique* ^D; Ens, 15 janvier 2004
- I. VII : Ens, 19 février 2004
- I. VIII : Ens, 18 mars 2004
- I. IX : Ens, 13 mai 2004
- I. X : Paris (Radio-France), 9 février 1996 : *Les enjeux du concert de musique contemporaine* ^E; séminaire EHES (1998-1999) : *Les enjeux du concert* ^F
- I. XI : Ens, 27 mai 2004
- II** : Ircam-Ens, 2004-2009 : Séminaire *mamuphi* (mathématiques-musique-philosophie)
- II. II : Paris VIII, novembre 1998 : *Perception, audition, écoute : Quel corps à l'œuvre?* ^G; Ircam-Ens (séminaire *musicanalyse*), 23 novembre 2002 : *Pulsion invoquante et expressivité musicale*
- II. III : Genève (octobre 1989) : *Les preuves et les traces, ou les calculs qui ne s'entendent pas* ^H; *Huit thèses sur l'écriture musicale* (Analyse

A. Polycopié Ens (2004)

B. Revue du festival « Ars Musica 90 ». Bruxelles (Mars 1990)

C. Cahier Noria n° 12 (Reims, 1997)

D. In *L'écoute*; dir. P. Szendy (Ircam-L'Harmattan, 2000)

E. In *Les enjeux du concert de musique contemporaine*; dir. F. Nicolas (Éd. Cdmc, 1997)

F. In *Le concert*; dir. F. Escal et F. Nicolas (L'Harmattan, 2000)

G. In *Art, regard, écoute. La perception à l'œuvre* (Presses Universitaires de Vincennes, 2000)

H. Contrechamps, n° 10, 1989

- Musicale, n° 23, 1991) ; Paris VII (mai 1992) : *De l'instance de la lettre dans la musique* ^A ; Paris VIII (juillet 1993) : *De l'écriture musicale* (Mémoire de DEA en philosophie) ; Liège (juillet 1994) : *Nombre, note et œuvre musicales* ; Ens (octobre 2007) : *Les enjeux logiques des mutations en cours dans l'écriture musicale*
- II. IV : Cité de la musique, 2006-2007
- II. V : *Les logiques musicales du rythme* (Revue Filigrane)
- II. VI : *De trois manières de théoriser la musique avec les mathématiques* (Petit bilan mamuphi 1999-2008) ; *Théoriser aujourd'hui la musique à la lumière des mathématiques ? Un point de vue musicien*. (Gazette des mathématiciens ; janvier 2009, n° 119)
- II. VII : Ens, 12 mai 2007 (Nessie, n° 1, juin 2009 : <http://nessie-philos.com>)
- II. VIII : Ens, 11 octobre 2008
- II. IX : Ens, 6 décembre 2008
- II. X : *Théoriser un monde-Musique à la lumière des mathématiques et à l'ombre de la philosophie* (Revue de Synthèse)
- II. XI : Ens, 16 avril 2005
- II. XII : Cerisy, septembre 2006 : *D'un tournant géométrique dans la logique musicale* ^B ; Clermont-Ferrand, octobre 2007 ; sur Dahlhaus : Ircam, 10 octobre 1998 ; sur Sibelius : Institut finlandais, 5 novembre 2007
- II. XIII : Cdmc (13 mars 1998) : *Les dilemmes de l'enregistrement musical* ^C ; Cdmc (27 avril 2004) : *Comment développer (et non déconstruire) l'autonomie si contestée de la musique ?* ^D ; Ircam, 26 avril 2003
- III : Ens-Ulm, 2004-2005 : *Écouter, lire et dire la musique (II) : Les voies de l'intellectualité musicale* ^E
- III. II : Ens, 19 octobre 2004
- III. III : Ens, 16 novembre 2004
- III. IV : Ens, 30 novembre, 14 décembre 2004 & 11 janvier 2005
- III. V : IHES (Bures-sur Yvette, 24 mai 2007) : journée *Leonhard Euler, mathématicien universel* ; IRMA (Strasbourg, 16 novembre 2007) : colloque *Leonhard Euler, mathématicien, physicien et théoricien*

A. Quarto, n° 65, 1998

B. In *Ouvrir la logique au monde* ; dir. J.-B. Joinet et S. Tronçon (Hermann, 2009)

C. Colloque « *Les enjeux musicaux de la prise de son : L'œuvre et son enregistrement* »

D. In *Penser l'œuvre musicale au xx^e siècle : avec, sans ou contre l'histoire ?* dir. M. Kaltenecker et F. Nicolas (Éd. Cdmc, 2006)

E. Polycopié Ens (2005)

de la musique; Société mathématique de France (Institut Henri Poincaré, Paris, 21 juin 2008) : journée *mathématiques et musique*; Gazette des mathématiciens (juillet 2008 – n° 117) : *Sur la formalisation par Euler du plaisir musical*

III. VI : Ens, 19 avril & 17 mai 2005

III. VII : Ens, 8 février & 29 mars 2005 ; Ens, 5 mars 2005 : Colloque international *La pensée de Pierre Boulez à travers ses écrits*

III. VIII : « *Définir la musique?* » (*Sur les écrits théoriques d'André Boucourechliev*) in *Boucourechliev* (dir. I. Poirier – Fayard, 2003); *La dimension critique de l'intellectualité musicale chez André Boucourechliev* (EHESS, colloque Boucourechliev, novembre 2007)

III. IX : Ens, 31 mai 2005

III. X : Ircam, 11 octobre 2003

III. XI : Séminaire *Musique | Philosophie* (Ens, 2004-2005) sur Adorno : *Dialectique négative* ^a

III. XII : Ens, 14 octobre 2006

III. XIII : Journée *Musique et architecture* (Paris, Cité de la musique, 25 novembre 2006)

III. XIV : Ens, 25 janvier 2005

IV :

IV. II : Ens, 10 octobre 2009 ; Paris VIII, 15 décembre 2009 ; JIM 2010 (Rennes II, mai 2010)

IV. III : *De l'instance de la lettre dans la musique* (Quarto n° 65 : *Les Lettres de la jouissance*, 1998); Séminaire *Musique | Psychanalyse* (Ircam, 2000-2003) : « *Le musicien in-individuel (Musique et psychanalyse)* » (octobre 2000), « *Comment la musique peut-elle penser avec la psychanalyse?* » (octobre 2001), « *Le musicien, au croisement de deux fictions* » (juin 2003)

IV. IV : *Penser l'œuvre musicale au xx^e siècle : avec, sans ou contre l'Histoire?* (avec M. Kaltenecker) – Éd. Cdmc (2006) – Séminaire *Penser la musique contemporaine avec/sans/contre l'histoire?* (Ens, 2003-2004) : « *Généalogie, archéologie, historicité et historicité musicales* » (novembre 2003), « *De différents régimes d'historicité en matière de musique* » (mai 2004) – « *Comment développer (et non déconstruire) l'autonomie si contestée de la musique?* » – (Séminaire Cdmc; 2006); Colloque « *Les disciplines face à leur histoire* » (Ens, octobre 2008) : *Éloge de la monographie en musique*

A. Polycopié Ens (2005)

- IV. V : *Liber amicorum Célestin Deliège* (Revue belge de Musicologie, vol. LII 1998) : « À quoi bon (faire, agir, assumer)? », « D'une liberté de ton en musicologie (Célestin Deliège) » » in *Liber amicorum Célestin Deliège* (Revue belge de Musicologie, vol. LII 1998); *Journée d'étude sur Célestin Deliège* (Cdmc, 9 octobre 2003) : « Petit portrait de Célestin Deliège », « Intention musicienne et intension musicale chez Célestin Deliège : l'exemple de Ferneyhough »
- IV. VI : « À quel titre rapporter musique et politique? » (in *Résistances et utopies sonores*; dir. L. Feneyrou; Cdmc, 2005); « Politisation de la musique contemporaine? Mai 68 » (Cdmc, janvier 2007); « Alliance musique et politique? » (École des Mines de Nancy, juin 2008)
- IV. VII : « Généalogie descendante de Parsifal : la musique de film » (Ens, mars 2006)
- IV. VIII : Journée Ensad-Ens, février 2004
- IV. IX : Ens, 28 janvier 2006 (*Nessie*, n° 1, juin 2009 : <http://nessie-philos.com>)
- IV. X : France-Musique (Paris, 1999) : *La musique des poètes* : Gerard Manley Hopkins; Horlieu (Lyon, 1999) : *Une poignée de mains : la musique du poète Gerard Manley Hopkins*