

## La voix de François Nicolas

Journées d'étude critique sur *Le monde-Musique* (8 & 9 avril 2016, Ircam-Paris)

Violaine ANGER

Que peut-on appeler « la voix de François Nicolas ? » Il y a plusieurs solutions : chercher une spécificité stylistique à l'œuvre dans le texte du *Monde-musique*, pris en tant que travail littéraire, fabrication langagière d'une unité subjective tout à fait singulière : ce texte comporte un rythme propre dans la parole écrite. Le son réel d'une voix phonique serait ici un horizon infini, et inconnaissable. On pourrait chercher à le cerner. Mais *Le Monde-musique* est aussi une réflexion sur ce que l'on appelle « musique », où la voix, dans sa dimension sonore et corporelle, doit être située. C'est ce dernier point que préférera notre enquête.

### Quel texte pour quelle question ?

Le texte est en effet celui d'un compositeur, qui écrit par devoir quasi moral, « en ces temps de désorientation nihiliste de la pensée » (II, 35), pour tenter d'orienter la réflexion de manière positive, contre l'idée du « no future » de la musique et toutes les définitions négatives qui ont été proposées d'elle récemment –la musique qui s'est définie tout au long du XX<sup>e</sup> siècle comme sans ton, sans mètre, sans thème (II, 335-336). Il tente de répondre à la mise en question radicale de la musique par les instruments électroniques et les nouvelles technologies, et aussi, de manière plus sourde, par de nouvelles pratiques : nous vivons dans un temps où un « morceau » –est-ce une œuvre ?–, constitué d'une image de musique (enregistrée) associée à du chant et de la danse filmés peut totaliser un milliard de vues du *You tube*, avec les conséquences économiques mais aussi esthétiques que cela comporte. Nous vivons dans un temps où l'auteur-compositeur-interprète, l'ACI, affirmé par Carl Philippe Emmanuel Bach, devient une sorte de modèle pour ce que l'on appelle musique, en dissolvant les catégories. *Le Monde-musique* s'attache, de manière impressionnante, à tout repenser, d'une manière systématique, cohérente, synthétique : –l'œuvre, l'histoire, le solfège, les types de discours... Chaque notion est définie. La maîtrise conceptuelle, associée à la concision discursive, fait partie du projet de cette écriture qui va même jusqu'à terminer l'un des livres par « CQFD », « ce qu'il fallait démontrer » (I, 253). Une série de mots ainsi travaillés deviennent le vocabulaire spécifique de François Nicolas, comme dans toutes les grandes œuvres. Ce dernier prend aussi des positions fermes, sur une série de pratiques et de questions. Saluons entre mille l'idée enfin claire que le cinéma ne tient rien de Wagner et que la musique de Wagner n'est pas le creuset de la musique de film (IV, 211).

Le propos se situe aussi lui-même dans un horizon plus général de la pensée, en se mesurant à quatre livres qui le situent (la composition avec Pierre Schaeffer, la musicologie avec Deliège, la philosophie avec Badiou et les mathématiques avec Mazzola). En ceci, il dépasse l'horizon de ce que l'on pourrait appeler à la suite d'Aristote une « poétique », une réflexion sur le faire, –ici, le faire-musical. Il s'agit certes, de cela, dans la mesure où l'auteur cherche à préciser les mots dont il a besoin pour composer. Mais le propos est situé dans un horizon discursif beaucoup plus vaste, et s'affirme dans un effort de pensée tout à fait singulier.

En ce sens, c'est une œuvre, qui a sa « voix » et elle appelle, comme toute œuvre, une attitude : s'y promener, s'en nourrir, se laisser bousculer par elle. Elle appelle un mûrissement de longue haleine. Mais on peut aussi lui demander comment elle construit elle-même ce lieu de subjectivation qu'est la voix. C'est l'objet de cette réflexion.

Il ne s'agira donc pas d'une approche à proprement parler littéraire, ni de ce que l'on pourrait nommer une approche musicologique. Notons d'ailleurs que, à part celui de Célestin Deliège, le discours musicologique est largement disqualifié comme insuffisant. « La musicologie est une discipline universitaire. Elle peut être l'affaire de professeurs cultivés, mais en tant que tel, le discours du professeur relève de ce que Lacan appelait « le discours universitaire », nullement d'une intellectualité. (III, 306 note A). Quelques monographies sont saluées, mais la tendance générale du discours musicologique est d'être « plat » (III, 263).

Cela tombe assez bien, dans la mesure où le propos qui suit ne relève sans doute pas de la musicologie. Il s'inscrit dans un questionnement plus vaste : « comment la musique interroge la parole ? » (et non pas comment la parole féconde la musique), question que la musicologie a justement écartée en se constituant en science humaine au XIX<sup>e</sup> siècle. Quelle que soit la manière dont elle est abordée, la musique de la musicologie est un art des sons compris dans son autonomie discursive. Elle peine donc à prendre en compte le chant, et d'une manière plus large, le poème. Il faut d'emblée souligner que François Nicolas part du même présupposé que la musicologie : la musique est pour lui l'art autonome des

sons, quel que soit ce que l'on entend par là (et François Nicolas refuse de définir la musique car elle ne peut qu'advenir). Il partage donc le point de départ de la « musicologie ». Mais il s'en sépare radicalement par le but de son propos : comprendre ce que peut être la musique qu'il écrit.

« Comment la musique interroge-t-elle la parole ? » « Peut-on faire l'histoire de ce questionnement ? » est une question. Ce n'est pas celle de la « musicologie » ; il n'est pas sûr que ce soit l'intellectualité de quoi que ce soit ; c'est un tout petit début de réponse à une autre question posée dans l'œuvre de François Nicolas : « Qui vive ? » C'est se situer d'emblée en dehors du point de départ de la musique autonome et intégrer la question du langage articulé et du chant dans le même horizon. Or justement, la manière dont François Nicolas pense le rapport entre musique et langage cherche à sortir de l'ornière musicologique et rencontre cette question.

### **La question du langage verbal dans *Le Monde-musique***

Le statut du langage verbal est évidemment interrogé dans *Le Monde-musique*. D'entrée de jeu, le titre, « *Le Monde-musique* » se démarque d'un autre titre : *Technique de mon langage musical* qui a fait beaucoup d'émules. C'est refuser d'emblée d'une conception que nous appellerons rapidement « structurale » du langage verbal, où celui-ci participe à la construction d'un modèle logique, organisation systématique de signes, élargissable à l'ensemble des processus signifiants.

On peut au contraire dire que le « langage » est haussé par François Nicolas à son niveau le plus haut : c'est, en langue française, un *logos* qui réunit les mathématiques, la poésie, la réflexion sur le monde et le sensible, ainsi que le schéma, la partition, le tableau, c'est-à-dire des éléments d'écriture non alphabétique. Il faudrait regarder finement la manière dont tout cela s'enchaîne dans *Le Monde-musique*. Contentons-nous de souligner ici le rôle rythmique des exergues, et de relever par exemple que les mots d'un poète comme Mandelstam surgissent dans un chapitre consacré aux mathématiques. Soulignons aussi que le chapitre qui est sans doute le plus riche en citations de tous ordres est celui qui est consacré au silence, comme si l'évocation du silence laissait survenir une multiplicité de voix en résonances. Il y a clairement dans ce livre un rythme verbal singulier, celui que l'on pourrait commencer à appeler « la voix de François Nicolas ».

Ainsi, le « langage » est défini par le refus de son application à la musique. « L'expression « langage musical » que les musiciens emploient n'a de véritable statut que métaphorique » (I, 13). « Pour le musicien, la musique lui apparaît comme son langage naturel ». D'une manière générale, François Nicolas réserve le mot « langage » pour désigner le langage articulé, caractérisé dans l'écriture par la lettre, qui est radicalement différencié de la musique, caractérisée par la note. Les mathématiques, elles, n'ont pas de langage spécifique, mais une écriture.

### **La note, sorte d'écriture alphabétique structurant du monde musique**

Le rôle essentiel et structurant de la note, inventée autour de Guy d'Arezzo, est souligné et longuement analysé. C'est elle, en tant qu'élaboration écrite d'un principe au statut très particulier, qui est le socle du *Monde-musique* : « la note tient en la constitution d'une nouvelle entité abstraite, purement musicale, qui n'entretient plus de transitivité ni avec le son engendré, ni avec le geste musicien » (II, 53). « Le matériau humain mobilisé par la musique n'est pas plus la matière de la musique que ne l'est le matériau sonore ». La note crée une nouvelle figure, proprement musicale, « un nouveau type de matière à la lettre » (II 53). La définir précisément est difficile : c'est « la structure minimale susceptible d'être jouée » (II 64). Elle ne dit pas comment on doit la jouer, ni ce qu'est précisément le son. Elle n'est n'est « pas une représentation ; pas un enregistrement ; pas une langue spécifique, pas liée à la perception » (II 56). Elle n'est ni représentation symbolique d'une réalité sonore phénoménale (ce n'est pas un codage acoustique), ni une abstraction mathématique qui effacerait l'apparence phénoménale du son pour se focaliser sur sa structure ontologique. C'est un lieu abstrait mais visible qui permet de penser le son et la production du sonore. Elle emprunte à l'alphabet grec l'analyse élémentaire et la potentialité combinatoire. L'importance de la note a été tellement comprise qu'elle est revenue, pensée à nouveau, pour les normes *midi*. Toutes ces analyses sont brillantes et totalement convaincantes. C'est la note qui permet la composition.

Il faut ajouter à cela que François Nicolas cherche à déterminer la spécificité de la note par rapport à d'autres types d'écriture de la musique : écriture numérique, écriture en tablature, etc. il consacre des pages définitives au fait que l'écriture de la note intègre l'écriture du silence. L'entité référente, le silence, n'est absolument pas présentable ; on ne peut pas l'appréhender de manière empirique. L'écriture à la note en marque la présence, l'intègre en tant qu'il est mesuré dans le discours musical, et par cette mesure, permet de marquer la structure d'une partie mélodique, par exemple, celle d'un violon chez Ferney-

hough (II, 54). Notons d'emblée ici que le silence s'appelle aussi « soupir », élément corporel sur lequel François Nicolas ne s'attarde pas.

La note a un statut très particulier puisqu'elle ne dit pas comment on doit jouer ; par ailleurs, à une même note correspond une infinité ouverte de traces sonores possibles : le son auquel renvoie une note peut être donné par un instrument, un autre, une voix, cent voix, mille voix ensemble. Enfin, on ne note pas tout, et le fait musical est constitué de ce partage toujours renégocié, mouvant, sans cesse déplacé, entre le noté et le non-inscrit. François Nicolas voit très bien que cette insistance sur la note et l'analyse de sa puissance constructive s'oppose à d'autres tentations dont il rappelle les idéologies sous-jacentes : la note est dénoncée comme « une abstraction morte » par tel ou tel « parce que ce dernier a une toute autre conception de ce que *musique* veut dire » (II 53).

On peut tout de même revenir sur un point qui semble écarté par François Nicolas. Son analyse de ce qu'il comprend comme une redondance dans la notation permet de le détecter : pour lui, écrire une mesure (à 3/4 par exemple) et « une noire, un soupir et une noire » est redondant (II, 48). En effet, la suite « noire, soupir, noire » suppose la mesure à 3/4. Il est toutefois possible de faire une autre analyse montrant qu'il ne s'agit pas de redondance : en effet, « la note », en soi, n'est ni hauteur, ni durée. Elle n'a aucune propriété. Comme le disaient les médiévaux, c'est le signe d'une "substance sonore". Ce signe, pour être visible, doit être porté sur une feuille de papier, support matériel de l'écriture. Or ce support musical n'est pas neutre : il n'est pas du tout la page blanche qui accueille l'écriture, alphabétique, cunéiforme, hiéroglyphique ou idéographique. Il est préorganisé en fonction de deux axes, vertical et horizontal. L'axe vertical a quelque chose à voir, de manière métaphorique, avec la place où le son résonne dans le corps du chanteur, haut ou bas. Cette métaphore spatiale devient ensuite un repère étalonné, mesuré. Avant même de conceptualiser la note, il faut donc proposer une conception orientée du corps du chanteur qui, analogiquement, se retrouvera dans la feuille de papier. Celle-ci, dans sa matérialité orientée, est nécessaire pour accueillir le signe d'une note et le rendre visible. La portée est donc support de la note, elle-même inscrite sur le papier qui est support des traits qui forment la partition.

Ce n'est pas que François Nicolas soit indifférent au support de l'écriture musicale. Il interroge la métaphore de l'audible qui est aussi visible, et il faut relever des réflexions passionnantes sur la question de la ligne, –la ligne sonore–, du plan, –au XVIII<sup>e</sup> siècle avec l'apparition de l'harmonie, etc. Il aborde la question de la verticalité d'une partition. Il s'interroge même sur son support, avec une analyse du passage entre l'écriture sur cuivre et l'écriture typographique au moment où apparaît l'imprimerie (II, 61). Mais la question précise du support matériel nécessaire à la note constitutive du *Monde-musique* n'est pas la sienne.

Pourtant, c'est le lieu d'un enjeu idéologique considérable. Ce qui s'y joue est l'interaction entre une entité abstraite, la substance sonore, rendue visible, c'est-à-dire matérielle, par un support constitué pour l'accueillir, qu'elle constitue en retour comme son lieu d'accueil à ce point indissociable que François Nicolas le comprend comme redondant. Or ce n'est pas sans incidence sur la question de la voix : le chanteur sait dans son corps où est le son aigu ou grave. Quelle que soit la nature de la métaphore à l'œuvre, le lieu d'accueil de la note est matériel, et il travaille d'emblée quelque chose du corps du musicien, sans être évidemment le matériau lui-même, ni sa représentation, ni même encore le *Monde-musique* tel que le définit François Nicolas. L'aspect horizontal, issu de l'écriture de droite à gauche, est plutôt une disposition imaginaire du musicien, l'appréhension *a priori* d'une ligne de temps que la musique va complexifier radicalement.

On retrouve là une question plus large, celle de la nature de l'image. Soulignons que François Nicolas l'aborde à plusieurs reprises, mais d'une manière clivante. « L'image de Tintin n'est pas l'image constituée d'un individu préexistant mais l'image constituante d'un personnage imaginaire » dit-il (II, 328), comme s'il y avait trois éléments distincts, Tintin préexistant, Tintin imaginaire, l'image de Tintin. En fait, l'image de Tintin n'est visible que parce qu'elle est imprimée sur une feuille de papier, où se nouent d'une manière indissociable le personnage imaginaire et les traits visibles qui sont pris à des profils humains multiples, déjà crayonnés, mais préexistants. Rappelons aussi que la lettre alphabétique grecque (intégrant le continu des voyelles) est un modèle pour penser la note, dans sa capacité analytique et combinatoire. Mais justement, de toutes les écritures, l'alphabet est l'écriture la moins imagée, la moins liée à son support et à l'image. Sur ce point, la note diffère radicalement de l'alphabet.

François Nicolas a donc des pages absolument admirables sur l'écriture de la musique, qui marque la capacité compositionnelle extraordinaire permise par l'écriture à la note. En revanche, il n'y poursuit pas la question de l'écriture comme lieu où la parole, ou bien le discours sonore, sont constitués par une inscription visible sur un support matériel. Ce support matériel étant lié, par la métaphore du haut et du bas, aux lieux de résonance du son dans le corps d'un chanteur, la question de la voix doit s'y inté-

resser. C'est d'ailleurs une logique qui est chronologique : l'écriture du chant a été la première, avant celle de l'instrument. Mais ce n'est pas la question de François Nicolas.

### **Le corps-accord musical**

En effet, son problème essentiel n'est pas le chant : c'est l'urgence de situer l'enregistrement sonore et tout ce qui est d'origine machinale dans les possibilités de travail du son au XXI<sup>e</sup> siècle.

Il lui faut donc d'abord penser le lien entre le corps humain et la musique, dans sa différence avec la machine. François Nicolas oppose « corps physiologique » et « corps musicien ». Le premier est le corps quotidien, éventuellement maladroit, pataud ; le second est celui qui produit le son, vocal ou instrumental. Ce son est le résultat d'un corps à corps extraordinaire entre le corps physiologique et un autre corps étranger, matériel, instrumental ou vocal, de sorte que ces deux corps produisent un ensemble cohérent pour et par la production du son souhaité. François Nicolas appelle cela le « corps-accord », ce corps magnifique qui transfigure le corps du musicien ou le chanteur au moment où il réussit à produire le bon son, la musique. Ce corps transfiguré, ce corps-accord est susceptible de nombreuses variations, selon justement ce qu'écrit le compositeur avec des notes, parce que c'est cela qui le configure. « Les phénomènes sonores ou gestuels corrélés sont constitués par la structure du solfège plutôt que constituants de cette structure » (II 57). Dans le « corps-accord », il y a deux constituants :

-le lien à la production musicale, donc à l'altérité totale de l'instrument ou de la voix, qui transfigure le corps en train de produire

-la configuration de ce corps par la musique à produire, ce qui oriente le corps à corps et le travail de l'altérité. Le corps que l'auditeur voit au concert peut alors devenir celui du virtuose flamboyant qui maîtrise tout ; il peut être habité par la mise à l'épreuve de la difficulté, il peut être transparent, se transformer en un exécutant que l'on oublie.

Il peut aussi être « neutre ». Cette neutralité est celle que l'on observe par exemple lorsqu'une même phrase musicale est écrite pour un hautbois et une alto, –ainsi, dans le *Qui Sedes* de la *Messe en si mineur* de Jean-Sébastien Bach (II, 36). Là, les corps du hautboïste et celui du chanteur, liés par la respiration, ne se différencient pas vraiment dans leur matérialité quotidienne, ni dans leur matérialité musicale, mais uniquement par les timbres qu'ils produisent, par les différences intrinsèques à la musique qu'ils construisent ensemble.

On peut interroger cette analyse. Ce corps musicien « neutre », présenté comme un quatrième corps musicien possible, n'est-il pas plutôt le corps préalable de toute entrée en musique, celui que l'on constitue lorsqu'on forme un ensemble en commençant par chercher un unisson ? Il est sans doute un préalable aux corps virtuose, au corps mis musicalement à l'épreuve comme au corps transparent. C'est une sorte de base, de corps humain considéré dans sa volonté de produire un son musical quel qu'il soit, chanté, soufflé ou tapé.

C'est d'ailleurs exactement ce que construit la note de musique, qui ne renvoie à aucun mode de jeu et qui est la même pour l'instrument ou le chant, chant d'un chanteur ou de mille voix, instrument où l'on souffle dans un tuyau, où l'on agite ses pieds sur des pédales, où l'on gratte des cordes... La note de musique ouvre à « du » corps, par le fait même qu'elle est rendue visible sur un support matériel comme le papier. Elle est signe de quelque chose de difficile à cerner, une « substance sonore », ouverte à beaucoup d'accidents (hauteur, durée, intensité...), mais extrêmement vague quant à son contenu propre. Comme l'image de Tintin, la note a besoin d'un support pour être visible. Celui-ci, par son orientation entre le haut et le bas, la gauche et la droite de la partition, engage d'emblée le corps du musicien dans le monde musical : le support matériel de la note, c'est l'espace rendu visible, le *ring* pourrions-nous dire où, de son corps à corps avec l'altérité (de sa voix, des autres voix, de son instrument, des autres instruments), le musicien va chercher le corps-accord si bien décrit par François Nicolas. Si l'on suit ces analyses, il n'y aurait pas trois sortes de corps configurés par la musique, mais une infinité, repensée par chaque œuvre. Le corps virtuose extériorisé d'une œuvre de Frescobaldi n'est pas le même que celui d'une œuvre de Liszt.

Or François Nicolas considère ce niveau neutre comme l'un des corps possibles et non comme le niveau préalable de tout corps du musicien. Sauf à l'avoir mal lu, il ne nous dit rien non plus de la manière dont le corps-accord singulier (celui d'un musicien en train de jouer) peut construire un accord avec ce que produisent les autres corps-accords dans un orchestre par exemple. Le jeu de mot très juste entre le « corps à corps » du musicien devenant par homophonie « corps-accord » lors du concert tend tout de même à télescoper le continu qui existe entre ce « corps physiologique », corps quotidien et le « corps-accord ». François Nicolas insiste sur la rupture qui existe entre le Monde-*musique* et le monde quotidien. De fait, cela correspond à une expérience de concert : les moments de musique sont radicalement séparés

du temps et du monde quotidien ; de fait, il est arrivé à chacun d'être bouleversé en sentant la transformation radicale que la musique opère sur le corps d'un musicien qui dans la vie courante semblerait assez pataud. Mais il faut aussi penser un élément continu et celui-ci est comme l'autre constitué par la notation. La partition musicale en notes écrite sur un support orienté laisse totalement ouverte la détermination concrète de ce qu'est le corps du musicien. Elle ne le configure pas dans son mode de production comme une tablature, mais seulement dans un point de départ très abstrait qui serait l'entrée en musique par l'unisson, la fabrication d'un espace commun orienté horizontalement et verticalement. L'espace d'accueil de la note nous dit peut-être que, au fond, c'est l'écoute qui est le premier point de départ très ténu faisant entrer le corps quotidien du musicien dans un mouvement continu vers le Monde-*musique*. Créant un support organisé, *ring* imaginaire de la musique, la partition intègre donc aussi implicitement le corps de l'auditeur, avant même que l'œuvre composée ne le configure. François Nicolas ne s'attarde pas sur ce rôle de fondement que ces analyses suggèrent.

### **Le corps quotidien et le corps musicien**

En revanche, il s'attarde longuement sur le corps-accord spécifiquement musical. Parce qu'il s'agit d'un corps humain et non d'une machine, la nature du son produit est profondément différente de celui qu'une machine peut faire exister. Le rayonnement spécifique du son produit par un être humain porte la marque d'une adresse à l'auditeur, ce que ne peut faire le son d'une machine simplement diffusé. La différence acoustique entre ces deux sons est une donnée immédiatement perceptible.

Cette différence est essentielle pour marquer la nature du son propre au Monde-*musique* : il est de nature sensible et corporelle, produit de cette activité hautement délicate des corps-à-corps musiciens. Il peut intégrer un son d'origine machinale, mais une musique qui serait réduite à un son uniquement machinal n'aura pas cette spécificité corporelle d'adresse qui caractérise le Monde-*Musique* que François Nicolas cherche à délimiter. L'œuvre, la musique, ou le Monde-*musique* (discuter ici de ces frontières n'est pas pertinent) sont indissociablement liés au corps humain qui les produit. En revanche et en même temps, grâce à l'écriture à la note, la musique, le monde sonore musical n'est pas directement constitué par les musiciens émetteurs. C'est l'inverse. Nous l'avons vu, c'est bien la pensée musicale à l'œuvre dans la partition qui constitue le corps-musicien et donc la spécificité corporelle d'une œuvre musicale. Il y a bien une radicale différence entre un son d'origine corporelle émis par un être humain et le son musical : cette différence est constituée par la pensée à l'œuvre dans l'écriture à la note. Pour le dire avec d'autres mots que ceux de François Nicolas, un cri, un babillage ou une résonance magnifique issue d'un frappé de gong ne sont pas de la « musique ». À l'inverse, l'écriture musicale n'est pas une configuration abstraite d'enchaînements logiques : elle intègre une dimension corporelle, celle d'un corps qui n'est pas donné mais à inventer, celle que les notes demanderont d'inventer.

Ainsi, dans cette analyse du corps musicien, François Nicolas insiste sur la rupture radicale, le choc qui existe entre le « corps physiologique », matériel, viande animée (en forçant un peu sa pensée) et l'adresse qu'il impose au son lorsqu'il entre dans le corps-à-corps avec son instrument ou sa voix. Le plaisir musical est articulé à cette rupture profonde mais dépassée. L'érotisme du compositeur, qui se présente aussi à de multiples reprises comme "amant", y trouve sa source. Le corps à corps mené entre un corps humain et une altérité corporelle, lorsqu'il réussit à trouver un accord, est le foyer du plaisir musical.

On peut tout de même poser la question de ce que François Nicolas appelle « corps physiologique ». Ce n'est pas un corps quotidien qui, par la démarche intérieure d'un musicien ou d'un auditeur créant un espace d'accueil, entrerait progressivement en musique, puisque le Monde-*musique* est rupture d'avec le monde quotidien. Est-il un reste ? Ce qui resterait, ne faisant pas partie du corps-à-corps producteur de musique ? Quelque chose d'un peu neutre qui est violenté pour être mis au service de la musique ? (II 37). On n'en sait rien. À la fin du quatrième volume affleure l'idée empruntée à Artaud d'un « corps sans organes » (IV 272) sans qu'elle soit explicitée. On retrouve ainsi au niveau du corps la difficulté signalée au niveau de l'analyse de la note : celle-ci n'était pas envisagée dans sa relation à son support. Le corps « neutre » était envisagé comme un quatrième corps parmi les types possibles engendrés par la musique. De même, le corps-accord sonore, envisagé dans sa rupture radicale avec le corps quotidien, acquiert une sorte d'existence mystique, radicalement autre.

On comprend bien ce que cherche François Nicolas : il refuse de réduire l'expérience musicale à une immersion dans « le sonore », dans un « océan de son » (II 68, II 32), ce qui lui apparaît comme du nihilisme. C'est, de fait, réduire l'expérience musicale ou artistique à l'agréable d'un bain d'eau chaude, ou au transport occasionné par une drogue, ou encore à la plongée dans une unité dissolvant toute possibilité de singularité. Remarquons toutefois qu'un certain nombre d'esthétiques naissent de ce point de dé-

part presque schopenhauerien, mais, il est vrai, au prix d'une grande construction qui les fait échapper à la fascination du pur sonore.

François Nicolas refuse aussi l'inverse, une musique où l'origine physique, physiologique des sons n'est plus perceptible, une musique « décontextualisée, ce que favorise au contraire l'art des sons obtenus par la machine (II 318). François Nicolas le rejette comme *a priori* extérieur au Monde-musique, même si un compositeur peut décider de les y faire entrer en trouvant une manière de les adjoindre aux sons musicaux. Rappelons toutefois que cette coupure d'avec l'origine productrice du son est peut-être plus complexe que la seule réduction à « l'art des sons fixes ». Mentionnons par exemple que Berlioz, dans *Lélio*, est le premier à inventer la musique acousmatique (en plaçant les musiciens derrière le rideau de la scène). Il y montre un personnage de théâtre écoutant sa propre voix, avec quatre timbres différents, –sa voix parlée avec origine visible, sa voix chantée, (un ténor caché derrière le rideau), sa voix de personnage déguisé (un baryton caché derrière le rideau) et sa voix instrumentale. Dans le vide existant entre l'émission vocale et son contexte vient se glisser toute la possibilité d'un monde imaginaire. Ces sons privés de leur origine en acquièrent une de façon imaginaire, ce qui est intégré dans la stratégie narrative plus large de l'œuvre. D'une manière quotidienne, lorsque nous écoutons une voix décontextualisée au téléphone ou à la radio, nous lui redonnons un corps, une origine, de façon imaginaire.

Pierre Schaeffer décontextualise radicalement le son et « admet l'impossibilité de déduire le musical du sonore », c'est-à-dire souligne le gouffre qui existe entre le musical et le sonore. Berlioz, lui, décontextualise non seulement le son mais la voix, c'est-à-dire ce qui semble le plus indissociable du corps humain. Il donne une valeur discursive à ce gouffre, ce qui lui permet de l'inscrire dans un récit et de le faire entrer dans la musique. François Nicolas, lui, cherche à faire entrer ces sons étrangers au Monde-musique sous un mode très spécifique, celui de l'adjonction.

Notons toutefois que cette décontextualisation est présente dès les débuts de l'écriture musicale. C'est bien la possibilité qu'ouvre la partition musicale lorsqu'elle écrit un chant : il y a une ligne pour le texte et une autre, séparée, pour la manière de le dire. Or il est impossible de dire un texte sans qu'il y ait du son. Son et mots sont inséparables, mais distinguables. La musique instrumentale, notée, les distingue, comme si on effaçait la ligne des mots dans une partition.

### **Le son musical, trace non forclos**

Cette analyse n'est pas celle de François Nicolas. Partant de la note sans prendre en considération son support, il s'interroge aussi sur le rapport entre un son musical et son origine. Refusant l'idée qu'on puisse radicalement la couper, il définit le son musical comme une "trace non forclos".

Le son musical est trace de son origine : il est le fruit d'une action volontaire et garde mémoire du corps musicien qui l'a émis. Cette origine corporelle est, comme nous l'avons vu, la garantie d'une caractéristique auditive du son musical : il rayonne au lieu d'être diffusé, quelle que soit sa nature sonore (bruit, hauteur repérable...). C'est « une trace adressée dans l'espace sensible d'un lieu par le corps-accord » (II 32). Le musicien, dans un lieu, adapte le son qui devient « adresse », échange subjectif, donc son musical, à la différence du son machinal, qui diffuse sans s'adresser. Cette conception du son musical est donc articulée à une conception du corps : « le traceur, c'est le corps instrumental ; le traçage est le corps-accord et le tracé le son rayonné ». La métaphore visuelle est ici celle de l'ombre. Depuis Peter Pan, on sait que l'ombre ne se sépare pas de ce dont elle est ombre. D'une façon analogue, l'empreinte, par exemple celle d'une main, ne correspond qu'à un seul corps.

Toutefois, le son n'est pas forclos, c'est-à-dire qu'il a une certaine autonomie. « Pour que le son soit écoutable comme trace musicale [...] il faut à la fois que la trace soit détachée du corps-accord dont elle est trace (sinon elle serait la chose elle-même) et en même temps que son lien avec ce corps-accord ne soit pas forclos (faute de quoi elle ne serait plus trace de ceci ou de cela mais objet sonore en soi). (II 36) L'ombre n'est pas le corps mais en même temps elle est n'est pas détachable de lui. Le son diffusé par la machine n'est trace de rien du tout.

On peut se demander où est la lumière qui est cause de l'unité entre le corps et son ombre ; où est le regard extérieur nécessaire à l'appréhension d'une trace comme trace d'un passage; que devient le monde quotidien dans la transfiguration du corps-accord musical. On peut surtout se demander comment l'analyse de la note et celle de l'ombre peuvent coïncider. L'ombre, comme l'empreinte, est l'ombre d'un seul corps. Le « corps-accord » est celui d'un seul corps-à-corps. La note, au contraire, ouvre à « du » corps : lequel, cela reste à décider. On retrouve ici la question de l'image évoquée plus haut. L'origine de la peinture est parfois attribuée à la fascination pour l'ombre. Mais la note, dans son interaction avec son support, oriente vers autre chose que l'ombre, et suggère des liens plus étroits entre l'image et la parole articulée ou l'écriture.

Soulignons donc que le modèle implicite de cette analyse du son musical est l'émission individuelle d'un instrumentiste. La question du théâtre, ou du personnage, lui est donc forcément étrangère. Par exemple, le dispositif berliozien, qui attribue quatre voix à un seul personnage est impensable dans ce contexte puisque le son musical est le résultat d'un corps-accord. Mieux, comment faire pour penser le son que l'on entend lorsque Berlioz, dans *Roméo et Juliette*, crée des personnages (Roméo ou Juliette) dont on entend la voix, dont on comprend les paroles, mais dont on ne voit jamais le corps ? Faut-il dire que, il s'agit certes de théâtre, mais que les sons que l'on entend sont émis par l'orchestre et que c'est le seul fait qui puisse permettre leur qualification de « musique » ? Faut-il dire que ces voix imaginaires musicales de Juliette ou de Roméo ne sont pas des voix, ne sont pas de la musique ? (Rappelons que Berlioz, lui, ne considère pas qu'il a fait œuvre de théâtre mais de « symphonie dramatique »). Les frontières entre le Monde-musique et le Monde-théâtre, s'il y en a un, sont difficiles à penser.

On voit donc que les analyses de François Nicolas sont le fruit de choix anthropologiques.

### La voix de François Nicolas

La voix parlée, ou chuchotée, concentre toutes les difficultés de ces analyses : en effet, il est difficile d'en rendre compte avec les propriétés usuelles que l'on attribue aux notes. La voix chantante, la vocalise, font partie immédiatement du Monde-musique, mais la voix émettant des paroles articulées n'y a pas de place. Nous avons vu d'emblée la séparation ferme que François Nicolas construit entre le langage verbal et la musique. Un étonnement revient à plusieurs reprises : « lorsqu'une voix chante, c'est bien la même voix qui parle le texte et qui chante la mélodie » (II, 327; II, 30; IV, 173). Cela ne devrait pas, dans la mesure où la parole articulée relève d'une toute autre logique que le discours musical donc d'un autre corps qui est totalement en rupture avec le corps musical. Et pourtant c'est ainsi. C'est « un fait aussi précis qu'étrange » (II 30).

François Nicolas pense ainsi le chant comme superposition de deux voix. « Dans une mélodie, c'est bien la même voix qui parle et qui chante (il n'y a pas deux voix hétérogènes superposées ou accolées), mais cette indistinction est bien le résultat d'une conjonction (précisément d'un instrument qui parle et d'un autre qui chante) venant fusionner deux voix en une seule ». (IV 173). Le chanteur serait celui qui manie deux voix, la voix qui chante et la voix qui parle ; il saurait les fusionner. Cela ouvre sans doute à une technique vocale nouvelle : on connaît des techniques vocales qui partent du placement de la voix parlée ; il y en a d'autres qui cherchent un placement profondément différent de celui de la voix parlée. On peut imaginer que la voix que cherche François Nicolas devrait pouvoir allier deux techniques, voire plusieurs. Les superposer ?

On sait par ailleurs que la voix est parfois mise sur le même plan que l'émission instrumentale : elle recourt au souffle comme le hautbois; elle est organe que l'on déploie, comme on peut « attraper une trompette, empoigner un accordéon, arrimer ses quatre membres à un orgue, enlacer une harpe, envelopper un tambour » (II, 21). On reste tout de même un peu dubitatif devant cette ouverture, qui est presque une fuite à l'infini : la voix qui chante est le résultat d'un corps-accord d'un chanteur avec son organe ; la voix qui parle ne le serait donc pas ? Si elle l'est, qu'en est-il du corps de la parole articulé ?

Le corps de François Nicolas est donc un corps clivé. Son machinal diffusé et son musical issu d'un corps-accord sont nettement différenciés ; mais un deuxième clivage surgit entre le son musical et l'articulation sonore d'une parole. François Nicolas oppose le « son musical » et le « son phonétique », ou encore « la mélodie » et « le texte ». (II, 30) Il considère la possibilité de réduire le « son phonétique » à une modulation de fréquence et ainsi le comprendre comme « son musical » : c'est pour lui ce qu'a fait Wagner.

Remarquons que le monde de la parole articulée, lui, ne semble subir aucun clivage. Il n'y a aucune séparation entre l'écriture, la parole, la langue, le poème. Tout cela fait partie du même monde, hétérogène au Monde-musique, mais étrangement homogène à l'intérieur de ses limites. « Il n'y a pas de nomination réciproque entre poème et œuvre musicale. Il ne saurait y en avoir. Il y a seulement la possibilité de rencontres et de leurs raisonances, irrémédiablement distinctes selon chaque versant. Ainsi, à la rencontre d'un poème par une œuvre musicale ne correspond nulle rencontre réciproque de cette œuvre musicale par le poème. En ce sens on dira qu'il ne peut y avoir d'amour véritable entre poésie et musique. Poésie et musique ne peuvent former un couple. Il ne peut y avoir qu'un amour-méprise, car la musique prend ce qu'elle veut ». (IV 300) Pourquoi n'y aurait-il pas, dans la même logique, le corps de la parole quotidienne, celui de la *Chanson de Roland*, celui de Mallarmé, etc. ?

Cet omni-clivage est conscient et revendiqué. François Nicolas parle de « subjectivité hétéronome ». « Le dividu » est le lieu matériel où cette intersubjectivité qu'on a dite hétéronome prend tournure. « Cette rencontre est ce qui divise l'individu et dispose d'un *dividu* partagé entre ses incorporations successives à des processus subjectifs hétéronomes (amoureux, artistique, politique...). (IV 272) « Le

dividu n'est qu'un support matériel pour un processus, ici, celui de la rencontre, qui le traverse de part en part. Il se retrouve tel un instrument de musique : flûte ou clarinette, qui apte selon son embouchure un souffle exogène pour mieux le mixer » (IV, 172). Si l'idée d'un « support matériel » émerge ici, il n'a pas donné lieu à des développements qui le cerneraient ; au contraire, il est lui-même clivé. Le lien entre ces mondes est pensée comme « rencontre hétéronome » (IV 175) ; « synthèse disjonctive » (IV 173) ; « hétérophonie » (IV 183), voire « enchevêtrement" lorsqu'il s'agit de bruits politiques et de musique, de deux « voix » musicale et politique, trop hétérogènes pour s'harmoniser. Le support de ce dividu n'est pas « un corps », unique, inconnu, et reconstitué à chaque instant, dans une tentative toujours manquée de refaire de l'unité, mais une multiplicité de corps relevant de mondes différents. C'est lui-même un corps sans cesse divisé. Le corps de François Nicolas n'a rien d'un lieu-support unifié.

D'emblée, le support matériel de la note musicale n'a pas été pris en considération ; le corps quotidien est pensé comme un reste « physiologique » du corps-accord musical ; le corps parlant n'est pas le même que le corps chantant. Il est difficile dans ce cas d'avoir une voix.

Le mode opérant du texte dans le monde musique est souvent conçu comme une « adjonction ». Pourtant, à un moment, il devient « visitation » (II 30). Comment comprendre ce terme? Pour qu'il y ait sentiment mutuel d'une présence de vie à venir, il faut qu'il y ait reconnaissance d'une même capacité corporelle à engendrer cette vie, donc tout de même, une idée partagée du « corps », quel que soit son mystère inconnaissable... En tout cas, le « corps-accord » musical issu du corps-à-corps entre un instrument et un corps lui-même très divisé apparaît d'autant plus miraculeux.

Il faudrait à présent regarder de près comment François Nicolas s'attelle à ce problème redoutable dans ce qu'il appelle "l'œuvre musicale composite".

Ainsi, le *Monde-musique*, monde élaboré avec une richesse et une précision impressionnantes, peine à constituer la voix, la voix humaine. Cet effort grandiose fait écho à ceux de compositeurs des temps passés : ceux qui, vers le XI<sup>e</sup> siècle, ont compris comment on pouvait appréhender la matérialité du son en tant que telle grâce à la note ; ceux qui, vers le XIV<sup>e</sup> siècle, ont réalisé que le temps du son était une chose, mesurable comme les choses du monde ; ceux qui, au XVII<sup>e</sup> siècle, ont découvert que la voix humaine était de même nature que le son instrumental, analysable par les mêmes lois de la physique expérimentale, indépendamment de toutes les spécificités verbales dont la prière était le sommet. Ceux qui, au XIX<sup>e</sup> siècle, se sont trouvés confrontés à la puissance expressive d'une musique d'orchestre où les mots devenaient inutiles. Le défi d'aujourd'hui est celui du son machinal sans expressivité. Il est très émouvant de voir un compositeur s'engager à ce point dans une lutte au corps-à-corps avec ce problème redoutable. On ne peut qu'attendre ardemment la résonance magnifique d'un corps-accord renouvelé.

\*\*\*