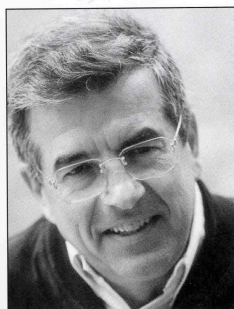


François NICOLAS



Editions JOBERT

fnicolas@ens.fr fnicolas@ircam.fr
www.entrettemps.asso.fr/Nicolas

06 76 58 18 27

François NICOLAS

Biographie
Œuvres
Écrits
Enregistrements

Points de vue

Biographie

1947 : Naissance à La Bourboule (Puy-de-Dôme)

1967 : École Polytechnique

*

François Nicolas étudie l'orgue avec Albert Alain, le piano avec Carlos Roque-Alsina et l'écriture avec Michel Philippot.

Son expérience musicale le conduit à pratiquer quelque temps la scène du jazz (IACP) avant de se tourner vers la musique contemporaine.

En 1981 et 1983, il participe aux stages *Acanthes* dirigés par Mauricio Kagel et Luciano Bérió ; il suit également les cours d'été de Darmstadt en 1982 et 1984. puis la formation informatique offerte par l'Ircam aux compositeurs.

Co-fondateur en 1986 de la revue de musique contemporaine *Entretemps*, il enseigne quelque temps au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris et intervient comme producteur invité de *France-Musique*.

Membre du comité de rédaction de la *Revue de Musicologie* à partir de 1988, François Nicolas participe à la conception par l'Ircam de *Modalys* (synthèse par modèles physiques) puis à celle de la *Timée* (source multi-hauts-parleurs).

À partir de 1998, il anime à l'Ircam les *Samedis d'Entretemps* (rencontres autour de livres sur la musique).

Depuis 2003, François Nicolas est professeur associé à l'École normale supérieure (Ulm, Paris).

*

Deleuze conçoit des “émissions de singularités” prépersonnelles, Nicolas cherche les enjeux d’une singularité dûment localisée ; là - là surtout - où Deleuze ne reconnaîtrait que la circulation intérieure d’une œuvre et privilégierait ce que cette circulation a de “nomade”, Nicolas nomme la consistance d’un sujet musical. Symptôme : ce que Deleuze aime citer de Mallarmé est le “point aléatoire” d’*Igitur*, Nicolas prélève dans le même texte “*causer l’ombre en soufflant sur la lumière*” ; soit deux conceptions irréductibles de l’événement. Toutes oppositions ramassées dans ces lignes : “*il y a cela, au principe du style diagonal : la conviction de l’œuvre (la conviction du sujet musical, donc) qu’il s’agit pour elle de cheminer dans la musique, la conviction que la musique est plus grande que l’œuvre, que l’œuvre est un moment fini de la musique et que cette finitude de l’œuvre n’est pas sa mort (expressionnisme) ni sa complétude (constructivisme) mais sa conclusion, c’est-à-dire sa propre décision de sujet libre*”.

[...]

Tendu entre deux concepts fondateurs pour tout discours sur la musique, ceux de pensée musicale et de sujet musical, et le vouloir de la singularité diagonale, le livre de François Nicolas accomplit deux pas à la fois. Il ordonne l’espace musical, et dans cet espace il décide - il décide en et comme compositeur - d’une voie. Ce terme de *décision* est celui qui fait le pont entre les deux opérations. Car si l’œuvre, l’œuvre réellement constituée, est un sujet, c’est qu’en chacun de ses moments elle a tranché de ce qu’elle voulait être. Et si la décision de Nicolas est, après celle de Schoenberg, l’enquête compositionnelle pour le style diagonal, c’est parce qu’au sujet musical n’est pas promise la possession - l’acquisition - d’une vérité close, mais l’ouverture, comme un vertige, sur ce que, reprenant le mot de Lacan, Nicolas appelle le Réel du musical.

On ne peut manquer d’opposer la rigueur, la hauteur de pensée et la fécondité d’un tel travail, à la fois théorique et engagé, à la mollesse conceptuelle des propos, aujourd’hui le plus souvent tenus à l’abri du positivisme analytique, sur l’appréciation subjective d’un objet “candidat” à la reconnaissance comme œuvre d’art. On remarquera que ces propos-là sont typiquement ceux de *consommateurs* ; il n’est pas secondaire de noter que la réflexion de François Nicolas tire aussi sa pertinence de ce qu’elle est, au plein sens du mot, celle d’un *créateur*.

Le geste musical mis à nu (Ircam, 1999) [extraits]

Un apport tout à fait original des analyses de François Nicolas est l’isolement dans certaines œuvres de ce qu’il appelle un “*moment favori*”, par où il entend un moment qui ne ferait aucun sens isolé, qui ne se distingue pas non plus par ses qualités esthétiques, un moment de “*décision*” où l’œuvre “*avère le sujet qu’elle est*” en faisant signe vers tout ce qui, dans sa saisie du musical, reste “*en suspens*” : moment où se laisse entrevoir la puissance débordante de l’immanent dont elle est faite. Moment d’ouverture où tout le tissu du discours musical antécédent et conséquent soudain se défait ou se brouille en une sorte ou de décomposition ou d’agglutination de sa matière, dont l’infini des ressources se dévoile d’un coup. Quelque chose comme un “voilà, c’est ça !”. François Nicolas a, dans un autre texte, analysé et distingué les occurrences où le moment favori “cristallise” - mot d’Adorno - la composition, violente l’expression, creuse la sensation. Il me semble qu’un exemple de moment par ouverture d’une faille pourrait être ces chutes où, dans une sorte de désespoir, d’impossibilité de continuer, tout l’édifice mahlérien, toutes composantes mêlées - suspens de la composition, extinction progressive de l’instrumentation, vertige du vide - s’écroule sur lui-même, quitte laborieusement à repartir un instant plus tard. Un exemple de moment par agglutination est fourni par l’analyse éblouissante que François Nicolas donne de cinq mesures de la troisième des *Cinq pièces pour orchestre* de Schoenberg où canon, harmonie, rythme, dynamique, répartition des pupitres, en une sorte de précipitation, récapitulent le matériel de la pièce entière, non par addition mais comme en travers, le jusque-là distinct devenant, tout en se maintenant, l’indiscernable, le générique. François Nicolas a de nouveau là des formules saisissantes : le moment favori est fragment “*choisi par l’œuvre elle-même*”, en une place cruciale, “*excès du désir stratégique sur l’état actuel de son travail injecté dans la matière de l’œuvre au nom du sujet qu’elle est*” ; comme moment, il dit “Bref ! Tranchons !” ; comme récapitulation excédante, il est ce temps où “*l’œuvre écoute la musique*”, peut-être faut-il même dire : est “*amour de la musique*”.

François Wahl

« Le concept d'intellectualité musicale n'est vraiment dégagé que chez vous, et même Rameau ne s'en approche que de loin et de biais. Il semble que plus d'un compositeur a dû se mesurer avec l'idée, mais sans arriver à l'isoler. Spécificité de la contemporanéité ? À vous donc de vous avancer – sans ancêtres. » (2006)

La décision du sujet musical (Horlieu, 2000) [extraits]

Nous savons bien que tout effort pour *penser* une composition musicale - ce qui est aussi bien la reconnaître comme pensée - passe, au moins, par l'énoncé de concepts. Mais les concepts dont nous usons sont pauvres, ou vagues, ce qui revient au même. Ce n'est pas dire qu'ils ne puissent être précis. Mais que de tel concept que nous croyons avoir produit, l'indétermination interdit de poursuivre plus loin l'analyse. Parce qu'il a été mathématicien avant d'être compositeur, et parce qu'il est théoricien en même temps que compositeur, François Nicolas sait que, pour analyser le discours musical, un geste décisif de la pensée est la reconnaissance du différent dans ce qui semblait confondu et du semblable dans ce qui semblait différent.

[...]

La première hypothèse, celle qui donne toute son importance à cet écrit [*La singularité Schoenberg*], se dit : “*en musique le sujet véritable, c'est l'œuvre et non le musicien*”. Ou : à côté du “*musicien-sujet*”, il y a le “*sujet musical*”. Proposition qui renvoie hors du débat tout le matériel psycho-biographique ; Nicolas ira jusqu'à écrire : “*Le déchet de l'œuvre, c'est le musicien comme tel : le musicien est ce que l'œuvre ne prend pas en charge selon son mode propre de pensée*”. Mais surtout, proposition décisive sur l'essence de l'œuvre musicale comme entité dont la prononciation est autosuffisante, qui a à répondre seule de soi et ne répond que de soi. Proposition en laquelle je puis, quant à moi, reconnaître que je ne suis pas (tout à fait) seul, pour m'être prononcé dans les mêmes termes sur le tableau.

[...]

Le souci que j'ai eu, depuis le début, de dégager - sans avoir aucunement à les forcer - les assises philosophiques du discours théorique de François Nicolas, soit les catégories de pensée sur lesquelles, avec à la fois assurance et modestie, sans forcer sur la systématisme, il s'appuie, qu'il met en œuvre, répondait à une double intention. D'abord, fixer sa place dans le débat contemporain : les catégories mises à l'épreuve ne sont pas puisées au hasard, ce sont à l'évidence celles d'Alain Badiou. Le “*moment*” est, à n'en pas douter, le site où peut se décider la présence de ce que Badiou entend comme un “*événement*” ; et le “*diagonal*”, la présentation de l'infini dans la saisie de quoi s'énonce la vérité errante de l'œuvre finie. On ne voit pas quel autre appareil Nicolas eût pu rencontrer pour son mode de penser la pensée musicale : cette rencontre aura été sa chance, ce par quoi, là aussi, quelque chose aura pu être trouvé avant d'être questionné. Mais ces catégories, j'entendais tout autant marquer que son mode d'aborder la composition musicale les lui imposait, avec quelle évidence c'est le texte musical lui-même qui les lui dicte. Elles viennent ici tout à la fois comme prescrites par une lecture/écoute d'une extraordinaire pénétration - ou faut-il dire : d'une pénétration singulière ? -, et comme en rendant possible une formulation qui sait y rester rigoureusement immanente, épousant - on l'a vu - la texture même du fait musical. En sorte que ce que la pensée musicale doit à la philosophie, elle le lui rend bien, attestant de ce que sa mise en œuvre est inscrite dans l'œuvre même. La rareté de ce livre [*La singularité Schoenberg*] est de ne rien sacrifier, ni d'un côté ni de l'autre.

[...]

De la musique, Deleuze parlait merveilleusement. Pourtant, entre Deleuze (que Nicolas ne cite pas) et Nicolas, on est au point d'une décision - d'une alternative - cruciale de la pensée contemporaine : là où le diagonal serait pour Deleuze figure de la pensée dans son mouvement originnaire, il en est pour Nicolas seulement le point d'excès ; là où l'éclair du “*moment*” serait pour Deleuze la saisie intuitive du vrai, purifiée de tout le “*ralentissement*” propre au Logos, il est pour Nicolas le tracé de fuite qui s'entr'ouvre sur le vide, au terme d'un travail contrôlé de l'intellectualité musicale ; là où se dirait pour Deleuze une ontologie du chaos, se dit pour Nicolas que c'est par ce qui le soustrait à la finitude de toute approche unifiante, que l'être “*éternel*” du musical peut être déterminé par le quelconque ; là où

ŒUVRES (Éditions Jobert)

- **PASSAGE II** — 1984 (6') — pour trois flûtes (dont une fl. alto)
- **TABLEAUX** — 1985 (8') — six études de rythme pour piano
- **L'OMBRE OÙ S'Y CLAIRE** — 1986 (7') — pour 5 instrumentistes [fl. (dt picc.), cl. (si b), alto, vc et piano]
- **LIGNE D'OMBRE** — 1988 (12') — pour 11 instrumentistes [fl. (dt picc.), hb, cl. (si b), basson, cor, piano, 2 v., a., vc, cb]
- **DEUTSCHLAND** — 1989 (17') — pour 13 instrumentistes [fl. (dt picc.), hb, cl. (si b), basson, cor, perc., piano (4 mains), 2 v., a., vc, cb] et mezzo-soprano — Poème de G.M. Hopkins
- **RAISONANCES** — 1993 (2') — pour piano. Commande du Conservatoire E. Satie
- **DANS LA DISTANCE** — 1994 (23') — pour 12 instrumentistes [fl. (dt picc.), hb, cl. (si b), dt cl. basse), basson, cor, perc., piano, 2 v., a., vc, cb], deux voix [mezzo-soprano et baryton] et un dispositif électroacoustique. Commande de l'Ircam. Poèmes de P. Valéry et A. Badiou
- **POURTANT SI PROCHE** — 1994 (14') — pour 2 pianos.
- **PRÉLUDE POUR VICTOR** — 1994 (2') — pour 12 instrumentistes [fl., hb, cl. (si b), basson, cor, perc., piano, 2 v., a., vc, cb] et mezzo-soprano. Poème de R.M. Rilke.
- **DES INFINIS SUBTILS** — 1995 (12') — pour piano
- **TOCCATINE** — 1996 (2') — pour guitare
- **TRIO TRANSFIGURATION** — 1997 (23') — pour clarinette, violon et piano
- **LA BALLADE DE MALDOROR** — 1997 (10') — pour octuor [fl., cl., cl.b., piano, 2 v., a., vc], soprano et récitant. Poème de Lautréamont
- **ERKENNUNG** — 1999-2000 (30') — pour orgue. Symphonie en cinq mouvements. Commande de Radio-France
- **DUELLE** — 2000-2001 (48') — pour mezzo, violon, piano et *Timée*. Commande de l'Ircam. Texte *Creuse espérance* de Geneviève Lloret et poèmes de N. Sachs et P. Celan, A. Akhmatova et E. Dickinson.

- **SUITE DUELLE** — 2001 — (17') : Six pièces extraites de *Duelle*.
 - *Wir Mütter* (8') pour mezzo, violon et piano
 - *Creuse espérance* (2') pour mezzo, violon et piano
 - *Toccata* (2' 30'') pour piano ou clavecin
 - *Improvisation* (2') pour clavier
 - *Prélude non mesuré* (1' 30'') pour clavecin
 - *Étude harmonique sur quatre cordes* (1') pour violon
- **PRESTO** — 2002 (8')- pour un percussionniste
- **GRANDE TOCCATA** — 2002 (6') — pour piano
 - Version piano 4 mains — 2005 (6')
- **SONATE** — 2003 (25') — pour piano — In memoriam *Karlrobert Kreiten*
- **SILLAGES** — 2005 (13') — pour violoncelle et grand orchestre
- **INSTRESS** — 2007 (18') — pour flûte, clarinette, violon, violoncelle et piano
- **ÉTUDE DE TANGO** — 2007 (3') — pour violon

À venir...

CHACONNE – pour piano

CHORAL – pour quatuor à cordes

ÉGALITÉ '68 — tétralogie sur Mai 68 :

1. Symphonie vocale
2. Cantate
3. Madrigal dramatique
4. Opéra (en un acte)

*

Alain Badiou (*Logiques des mondes*, Seuil, 2006)

I. Scolie. — Pour ce qui est de la musique contemporaine saisie en pensée, je renvoie une fois pour toutes aux très nombreux textes de François Nicolas. Ces textes sont à la fois organisés par de fortes dispositions conceptuelles (comme l'opposition écriture/perception, l'extimité texte/musique, la fonction du thème, etc.) et d'une précision analytique sans défaut. La bibliographie complète se trouve sur le *web* (demander « François Nicolas », sur Google). Je déclare au passage mon goût particulier pour le livre *La Singularité Schönberg* (Paris, L'Harmattan, 1998).

François Nicolas est compositeur, d'abord. De ses œuvres, je citerai ici uniquement *Duelle* (2001) qui mixe le chant, les instruments et la machine, selon un principe d'inclusion-externalisation si subtil et si étrangement lyrique qu'il divisa radicalement la salle lors de la première exécution. Je crois cette œuvre prophétique, parce qu'elle organise une « sortie du sérialisme » (l'expression est de Nicolas) qui évite aussi bien les dogmatismes réactifs (retour au son, à la mélodie) que le péril principal dans le contexte post-moderne : l'éclectisme.

Sur le sérialisme, François Nicolas a écrit un texte très complet et d'une grande densité : « Traversée du sérialisme », *Conférences du Perroquet*, n°16, 1988. On verra dans ce texte qu'il définit et périodise le sérialisme autrement que je ne le fais. Pour lui, le sérialisme proprement dit débute juste après la dernière guerre, et non avec le « dodécaphonisme » de Schönberg. L'examen des raisons de cette différence d'approche nous entraînerait trop loin.

[p. 550-551]

...

Le musicien d'aujourd'hui, livré à la solitude de l'intervalle où se dispersent, dans des corps inorganisés et de vaines cérémonies, le vieux monde cohérent de la tonalité ainsi que le dur monde dodécaphonique qui prodigua la vérité du premier, ne peut que répéter héroïquement, dans ses œuvres mêmes : « Je continue, pour penser et porter à leur paradoxal éclat les raisons que j'aurais de ne pas continuer. »

[p. 99]

*

Réfléchissons un instant, pour conclure, sur les thèmes de deux de ces conférences prononcées à Reims : 1. *S'agit-il d'aimer la musique contemporaine?* (Nicolas, 1993); 2. *Les moments favoris* (Nicolas, 1997b). Il s'agit de thèmes d'écoute qui concernent l'auditeur autant que le compositeur, des thèmes fondamentaux de la pensée de l'auteur, qu'il place préférentiellement, dirait-on, sous le contrôle de l'écoute du compositeur.

Discussion

Aimer la musique contemporaine? Après un minutieux examen de la notion toujours controversée de «musique contemporaine» et d'«art contemporain», après une série d'auditions d'œuvres du répertoire classique et d'autres plus récentes, l'auteur conclut qu'il ne s'agit pas d'*aimer* la musique contemporaine mais qu'il faut la *vouloir*. On comprend qu'il s'agit du vouloir créateur, mais peut-il agir seul? «Aimer la musique classique, vouloir une musique moderne» (1993 : 49). La question qui vient immédiatement sur les lèvres est bien entendu : peut-on vouloir sans aimer? À cela, la première réponse à donner est que le vouloir nécessaire n'interdit pas l'adhésion affective. Mais il convient d'aller plus loin : la musique moderne est l'objet d'un procès de faisabilité; elle est dans une situation de résistance qui exige une prise de position, ou bien on rejoint ses détracteurs qui pensent que plus rien n'est possible, ou bien on la défend, on appelle sa présence sans quoi, à moyen terme, la musique qui se laisse aimer disparaîtra elle aussi. La musique moderne est inscrite en continuité dans la même histoire que le classicisme et le romantisme.

Le problème devient peut-être plus évident si on le lie au second thème, celui du «moment favori». Ne nous arrêtons pas trop au simple fait que je ne me sens pas en plein accord avec cette terminologie pour désigner ces moments les plus consistants de l'œuvre : ce qui me gêne, c'est la synonymie avec les «beaux passages» de l'amateur, sans compter que certains «classiques favoris» de mon enfance figeaient la diversité du répertoire en un petit nombre de pièces que l'on retrouvait partout, destinées à être livrées au massacre d'adolescents en mal de virtuosité. Ne nous arrêtons pas trop à ces souvenirs coupables; quand nous aurons parlé de moments intenses, cruciaux, profonds, exaltants et que sais-je encore, nous n'aurons pas changé l'idée. Il est bien vrai qu'au temps de la musique qui se laissait aimer sans arrière-pensée, des compositeurs ont introduit dans leurs œuvres des moments privilégiés. Mais si on devait les soumettre au suffrage d'une audience, on se trouverait probablement en face d'une intersubjectivité dispersée au point de n'être plus en mesure de les désigner. Nicolas découvre de tels moments dans le Schoenberg des environs de 1909 et il cite *Farben* op. 16/3 (Nicolas, 1997a : 71 sq.). Là, nous atteignons un niveau irréfutable d'objectivité que la description de l'auteur ne fait que souligner, mais à la condition pourtant, ajouterai-je, de ne pratiquer aucun découpage. Nicolas parle d'une «piqûre» dès que la pièce commence, on en convient, c'est un instant de création intense qui, en 1909, sonne en musique pour la première fois, comme avait résonné la flûte du *Faune* de Debussy en 1894. Mais, dans un cas comme dans l'autre, c'est dans sa totalité que l'œuvre devient le moment favori. Si nous atteignons ce niveau, plus aucun adjectif impliquant l'affectivité ne s'impose : l'affectivité devient affaire de goût dont on ne disputera pas. Mais, par son style, son intérêt esthétique, la pièce en soi se situe au niveau d'un moment unique, d'une écoute irremplaçable. À ce niveau seulement, j'atteins le vouloir, la revendication de l'objet. Entre mille exemples possibles, j'en choisirai un qui laisse à l'arbitraire de la subjectivité de l'auditeur son moment affectif s'il peut le découvrir dans une intense diversification, mais gouvernée par une puissante homogénéité stylistique, le *Pierrot lunaire*. Subjectivement, peu d'auditeurs peut-être m'y signaleront des moments qui surprennent l'affectivité. Mais nous sommes sans doute nombreux à revendiquer cette œuvre comme un moment exceptionnel de l'histoire musicale. Faut-il commenter davantage cette relation entre l'affectif et l'intégration du vouloir?

Ce livre s'achève ici. Il s'est efforcé d'affirmer son vouloir en cernant le document d'aussi près que possible. Il a tenté de ne pas manifester bruyamment ses affects; il n'a rien rejeté à l'exception de l'aléatoire du coup de dés, ne sollicitant *a priori* ni amour ni revendication. À l'égard de la citation systématique, il a fait preuve d'une grande inquiétude : le compositeur, lorsqu'il cite, injecte dans l'œuvre ses moments favoris d'auditeur et annule du même coup toute potentialité créatrice au profit de techniques de montage. Mais aucune technique n'est sans danger : le sérialisme a congédié l'échelle chromatique, la remplaçant par un travail sur ses éléments relevant de la théorie mathématique des ensembles — une première dans l'histoire universelle de la musique; le spectralisme échoue devant le contrepoint et le *tempo* rapide. Face à une postmodernité ravageuse qui n'invente que ce qui fut, en le fragmentant, des œuvres auxquelles s'attache notre vouloir, pour l'instant, résistent. Elles connaîtront un sort imprévisible. Le primat de l'économie de marché, s'il se confirme, peut leur être préjudiciable. Toute prédiction serait aujourd'hui aventureuse. Plus que jamais, il appartient au compositeur d'affirmer son action et de l'imposer par la lucidité d'un vouloir exigeant.

19 août 1988 – 6 mars 2002.

Enregistrements

ŒUVRES

Un Cd monographique à paraître :

Musique pour piano, par Florence Millet (avec la participation de Jeanne-Marie Conquer et Alain Damiens) – 2008 : *Toccata, trio Transfiguration, Sonate, Des infinis subtils*

VIDÉOS

Diffusion des savoirs (Ens-Ulm)

www.diffusion.ens.fr/index.php?res=personnes&idpers=208

- « Échelle architecturale et tempo musical » (février 2004)
www.diffusion.ens.fr/index.php?res=conf&idconf=130
- « Penser la polarité musicale du discret et du continu avec les sciences » (septembre 2004)
www.diffusion.ens.fr/index.php?res=conf&idconf=394
- Entretien avec Pierre Boulez (mars 2005)
www.diffusion.ens.fr/index.php?res=conf&idconf=609
- « L'intellectualité musicale de Boulez » (mars 2005)
www.diffusion.ens.fr/index.php?res=conf&idconf=580
- Entretien avec Célestin Deliège sur Boulez (mars 2005)
www.diffusion.ens.fr/index.php?res=conf&idconf=581
- « Comment évaluer musicalement les théories mathématiques de la musique ? » (avril 2005)
www.diffusion.ens.fr/index.php?res=conf&idconf=642
- Journée *Wagner* avec Alain Badiou (mai 2005)
www.diffusion.ens.fr/index.php?res=conf&idconf=713
- « La logique musicale de l'écoute : une logique stoïcienne de l'assentiment ? » (octobre 2005)
www.diffusion.ens.fr/index.php?res=conf&idconf=878
- « Quel parti les musiciens tirent-ils de ce qui se présente à eux comme hasard ? » (mars 2006)
www.diffusion.ens.fr/index.php?res=prive&idconf=1134
- « Écouter *Parsifal* ? » (mai 2006)
www.diffusion.ens.fr/index.php?res=conf&idconf=1246
- Entretien avec Slavoj Žižek et Denis Lévy sur *Parsifal* (mai 2006)
www.diffusion.ens.fr/index.php?res=conf&idconf=1340
- « Intellectualités mathématique & musicale : H. Poincaré et H. Weyl » (octobre 2006)
www.diffusion.ens.fr/index.php?res=conf&idconf=1532
- « En quoi la philosophie de *Logiques des mondes* (A. Badiou) peut servir au musicien » (mai 2007)
www.diffusion.ens.fr/index.php?res=conf&idconf=1642
- « Les enjeux logiques des mutations en cours dans l'écriture musicale » (octobre 2007)
www.diffusion.ens.fr/index.php?res=conf&idconf=1918

Dailymotion

- <http://www.entretiens.asso.fr/Nicolas/Dailymotion.htm>
- www.dailymotion.com/visited/Fanclouis

Youtube

- www.entretiens.asso.fr/Nicolas/Youtube.htm
- www.youtube.com/profile_videos?user=fanclouis

Livres

- *Michel Philippot* — Entretiens (1994)
- *Les enjeux du concert de musique contemporaine* — Cdm/Entretiens (1997)
- *La singularité Schoenberg* — Ircam/L'Harmattan (1998)
- *Liber amicorum Célestin Deliège* (avec P. Decroupet) - Revue belge de musicologie (1999)
- *Le concert : enjeux, fonctions, modalités* (avec F. Escal) — L'Harmattan (2000)
- *Penser la musique avec les mathématiques ?* (avec G. Assayag & G. Mazzola) — Delatour (2005)
- *Penser la musique avec/sans/contre l'Histoire ?* (avec M. Kaltenecker) — Cdm (2006)
- *La pensée de Boulez à travers ses écrits* (avec J.-J. Nattiez) — Delatour (2008)

Conférences

- *Traversée du sérialisme* — Conférence du Perroquet n° 16 (Paris, 1988)
- *S'agit-il d'aimer la musique contemporaine ?* — Cahier Noria n° 6 (Reims, 1993)
- *Quelle unité pour l'œuvre musicale ?* (Une lecture d'A. Lautman) — Conférence Horlieu (Lyon, 1996)
- *Les moments favoris : une problématique de l'écoute musicale* — Cahier Noria n° 12 (Reims, 1997)
- *Une poignée de mains : la musique du poète Gerard Manley Hopkins* — Conférence Horlieu (Lyon, 1999)

Polycopiés (Ens)

- *Théorie de l'écoute musicale* (2003-2004)
- *Les voies de l'intellectualité musicale (Rameau, Wagner, Boulez...)* (2004-2005)
- *Adorno : Dialectique négative / Richard Wagner* (2004-2005)
- *Parsifal* (2005-2006)

Mémoires

- *De l'écriture musicale* — DEA de philosophie (Paris VIII, 1993)
- *Dans la distance* — Cahier d'analyse (sous la direction de M. Battier) (Ircam, 1997)
- *Schoenberg dans le siècle* — Mémoire *Le temps des musiciens* (France-Musique, 1998)

ceux pour qui elle ne serait qu'un gadget — un jugement probablement hâtif — et d'autres pour qui elle est une promesse. Entre ces points de vue, le silence sceptique n'aide pas à clarifier le problème.

François NICOLAS — *La Timée*

De la Timée au Timée, chercherons-nous plus qu'un rapport symbolique ? Sans nous aventurer jusqu'aux racines cosmogoniques du récit de l'ami de Socrate, nous en conserverons la clause naturaliste et la représentation d'une configuration quasi sphérique de l'espace en conformité aux données naturelles. La Timée est une réalisation d'Olivier Warusfel, Nicolas Misdariis et René Caussé qui a trouvé une première application dans *Duelle*, une œuvre de François Nicolas, créée en juin 2001 à l'IRCAM. La Timée serait apparemment le dispositif technique premier-né du siècle nouveau. Son but est d'enregistrer l'instrument dans son espace réel quant à ses registres, sa constitution polyphonique éventuelle et à la restitution des mouvements de l'instrumentiste. Les moyens mis en œuvre semblent orientés vers une stéréophonie généralisée. Pour l'œuvre de Nicolas, assistée par Éric Daubresse et Philippe Dao, trois enceintes de HPs, sélectionnées en fonction des trois registres grave, moyen et aigu, devaient au moins chacune distribuer le son en quadraphonie, sinon en multiphonie. De mon point de vue, l'intérêt majeur d'un tel dispositif, dans son développement futur, serait de projeter dans l'espace les sons d'un synthétiseur jusqu'à pouvoir restituer l'espace réel du nombre de voix d'une polyphonie dans une configuration scénique normale. Pour l'instant, ce ne peut être qu'une promesse, la condition première sera le perfectionnement du synthétiseur et du HP. Mais on peut déjà imaginer, là où manque par exemple un grand orgue, pouvoir en réaliser un modèle normalement spatialisé.

Ce type de recherche est fondé sur une forte connotation acousmatique, elle vise à donner un espace réel ou construit à la voix et à l'instrument absents. Ainsi, dans *Duelle*, la voix de la poétesse Geneviève Lloret, auteur du texte de base, est projetée dans un espace construit et divers instruments le sont selon leur espace propre sans qu'il y ait présence de l'interprète sur scène. *Duelle* (2001) doit son titre à la co-présence d'un effectif de scène et d'un effectif *play-back*. L'œuvre est duelle et non dualiste en ce que les deux effectifs sont de même origine, autrement dit ne font appel à aucun son de synthèse. Les interprètes de scène réunissent un mezzo, un violon et un piano; les autres timbres dont la méditation fragmentée de *Creuse espérance*, qui enveloppe l'ensemble, sont la projection de la Timée. La mezzo chante des poèmes de Nelly Sachs, Paul Celan, Anna Akhmatova et Emily Dickinson. Au passage des textes et selon la langue devraient se refléter en fond Debussy, Schoenberg, Moussorgsky et le jazz.

François Nicolas, rencontré ici à l'occasion d'une innovation technique de l'IRCAM comme compositeur, outre cette activité, exerce un rôle d'animateur actif dans le milieu de la musique contemporaine à Paris depuis les années 80. Après avoir organisé l'invitation de compositeurs en vue au Conservatoire, il a édité dix numéros de la revue *Entretiens*, dont les dossiers relatifs à ses invités et quelques autres restent des références aujourd'hui encore. Parmi la douzaine d'œuvres de son catalogue, je retiendrai plus particulièrement *Deutschland* (1989), une sorte de cantate pour mezzo-soprano et 13 instruments sur un poème de G.M. Hopkins évoquant le naufrage du célèbre paquebot, une création de *L'itinéraire*; *Dans la distance* (1994) pour mezzo-soprano, baryton, 12 instrumentistes et dispositif électronique IRCAM, une composition de grande ampleur lyrique sur des poèmes de Valéry et d'Alain Badiou, l'une des références amies du compositeur, une création de l'EIC dirigé par James Wood; la pièce pour deux pianos *Pourtant si proche* (1994) d'une belle venue contrapuntique et, pour un seul piano, *Des infinis subtils* (1995) : la seconde pièce dériverait de la première, raison pour laquelle elles sont réunies par un sous-titre commun, *La hantise des causes*, entendons celles qui strictement structurales auraient, en cours de composition, poursuivi l'auteur. Ces mêmes causes transparaissent dans l'attachement à Schoenberg dont témoigne le *Trio* pour clarinette, violon et piano *Transfiguration* (1997), un sous-titre qu'il faut comprendre comme transformations de figures harmoniques et rythmiques. C'est à cette époque que Nicolas prononce à l'IRCAM trois conférences sous le titre *La singularité Schoenberg* (Nicolas, 1997a); plus qu'un hommage, c'est une intimité intellectuelle revendiquée, l'expression persuasive d'un vouloir heuristique qu'il s'imposerait de partager.

Volonté persuasive mais s'imposant sans appel, tel est bien le sens psychologique des conférences auxquelles Nicolas, périodiquement, convie un public qu'il suspend à ses lèvres, le soumettant à une tension extrême pendant deux heures, déversant un contenu philosophique de haut niveau, mais que l'on voudrait pouvoir discuter, interroger. Mais pas un instant, le regard de l'orateur ne quitte le texte, dur, précis, incisif... Par bonheur, il publie le propos, ce qui permet à l'auditeur de retrouver la parole.

Écrits (2) : principaux articles

Jean-Noël von der Weid (*La musique du XX^e siècle*, Hachette, 2005)

Ancien élève de l'École polytechnique, diplômé de philosophie, également pédagogue (enseigne à l'École normale supérieure et au Conservatoire de Paris), musicologue pertinent (cofondateur, en 1986, de la revue de musique contemporaine *Entretemps*), François Nicolas (*1947) étudie l'orgue avec Albert Alain, le piano avec Carlos Roque Alsina et la composition avec Michel Philippot.

La musique de François Nicolas est fluide, rigoureuse, toute parcourue de pensée sonore (encore pour l'entendre faut-il penser son écoute...); elle évacue par là même les musiques techniquement abouties, mais gratuites et blablatauses de nombreux jeunes compositeurs qui encombrant la queue du siècle. Parmi ses œuvres : *Ligne d'ombre* (1988) pour 11 instrumentistes; *Deutschland* (1989) pour 13 instrumentistes et mezzo-soprano, sur un poème de Gerard Manley Hopkins (1844-1889); *Pourtant si proche* (1994) pour 2 pianos; *Des infinis subtils* (1995) pour piano; *La ballade de Maldoror* (1997); extraits de *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont), mélodrame pour soprano,

récitant et octuor, où la musique ne suit pas le texte, mais où « le poème, explique le compositeur, s'il existe, a pour vocation ici à magnétiser la musique plutôt qu'à la guider ou à la tenir par la main »; *Trio Transfiguration* (1997) pour clarinette, violon et piano, qui « déploie une forme d'indifférence instrumentale »; *Erkennung* (1999-2000) pour grand orgue¹; *Duelle* (2000-2001) pour mezzo, violon, piano et Timée (source multi-haut-parleurs pour dispositif électro-acoustique).

Nicolas

- Nicolas, François, *La singularité de Schoenberg*, Paris, L'Harmattan/Ircam/Centre Georges-Pompidou, 1997.
- Nicolas, François, « Le feuilleté du tempo. Essai sur les "modulations métriques" », *Entretemps*, 9, décembre 1990.
- Nicolas, François (éd.), *Les enjeux du concert de la musique contemporaine*, Paris, Éditions Cdm/Entretemps, 1977.
- Nicolas, François, *Les moments favoris: une problématique de l'écoute musicale*, conférence, *Cahier Noria*, n° 12, 1997.
- Nicolas, François, *S'agit-il d'aimer la musique contemporaine ?* Conférence, *Cahier Noria*, n° 6, 1993.
- Nicolas, François, « Théories et invention musicales. Quelques remarques introductives », *Musurgia*, 2, Eska, 1995.
- Nicolas, François, *Une poignée de mains. (La musique du poète Gerard Manley Hopkins)*, conférence Horlieu, Lyon, 1999.
- Nicolas, François (avec Françoise Escal), *Le concert/Enjeux, fonctions, modalités*, Paris, L'Harmattan, 2000.

Nicolas, François : 299, 317, 318, 326, 345, 380, 654, 674

- Entretien avec Robert Bresson (18 janvier 1985) - *Drôle d'époque* (n° 7, automne 2000)
- « Le parti pris d'écrire/Compte tenu des sons : Anton Webern » *Revue de Musicologie* (n° 72/1, 1986)
- « Visages du temps : Rythme, Timbre et Forme » *Entretemps* (n° 1, 1986)
- « Partages d'écriture : Mathématique et Musique sont-elles contemporaines ? » *Cahiers du CREM* (n° 1-2, 1986)
- « Franco Donatoni : une figure » (en collaboration avec A. Bonnet) *Entretemps* (n° 2, 1986)
- « Comment passer le temps selon Stockhausen » *Analyse Musicale* (n° 6, 1987)
- « Éloge de la complexité (B. Ferneyhough) » *Entretemps* (n° 3, 1987)
- « Le souci du développement chez Barraqué » *Entretemps* (n° 5, 1987)
- « *Le monde de l'art n'est pas le monde du pardon* (I. Xenakis) » *Entretemps* (n° 6, 1988).
- « Moments de Stockhausen » *Contrechamps* — N° spécial du Festival d'Automne (1988)
- « Cela s'appelle un thème (Quelques thèses pour une histoire de la musique thématique) » *Analyse musicale* (n° 13, 1988)
- « Les preuves et les traces, ou les calculs qui ne s'entendent pas » *Contrechamps* (n° 10, 1989)
- « Vertiges, moments favoris » *Ars Musica* '90 (Bruxelles, 1990)
- « Le feuilleté du tempo (Essai sur les modulations métriques) » *Entretemps* (n° 9, 1990)
- « Huit thèses sur l'écriture musicale » *Analyse Musicale* (n° 23, 1991)
- « Pour une intellectualité musicale » *Inharmoniques* (n° 8-9, 1991)
- « Musique et ordinateur : quelques questions » *Entretemps* (n° 10, 1992)
- « L'orgue, instrument contemporain ? » *L'Orgue* (n° 48, 1992-II)
- « De l'instance de la lettre dans la musique » *Quarto* (n° 65 : *Les Lettres de la jouissance*, 1998)
- « Utopie du sérialisme ? » *Les cahiers de l'Ircam* (n° 4, 1993)
- « L'œuvre musicale peut-elle contribuer à l'éducation de son auditeur ? » *in Artistes et philosophes : éducateurs ?* (Éd. Centre Pompidou, 1994)
- « Théories et invention musicales : Quelques remarques introductives » *Musurgia* (n° 2, 1995)
- « Michel Philippot et la recherche musicale » *in Radios et télévision au temps des événements d'Algérie* (L'Harmattan, 1999)
- « Le problème de la double écriture (traditionnelle et informatique) » *in Analyse et création musicales* (L'Harmattan, 2001)
- « Un singulier hasard (De l'improvisation musicale) » *Hexameron* (n° 7, 1996)
- « Affect musical et singularité instrumentale : À l'écoute de Spinoza » (Paris, 1996) *in Récit et représentation musicale* (L'Harmattan — 2002)
- « La troisième audition est la bonne (De l'audition musicale conçue comme une intégration) » *Musicae Scientæ* (n° 2, 1997)
- « Une volonté musicale non constructiviste : le style diagonal de pensée » *in Musique, rationalité, langage : Cahier de philosophie du langage* n° 3 (dir. A. Soulez — L'Harmattan, 1998)
- « Le pli du sérialisme (Notre présent musical relève-t-il d'un après-sérialisme ?) » *Musiques du XX^e siècle* — Observatoire Musical Français, Université de Paris-Sorbonne (1999)
- « La puissance et la gloire de la transcription (De la confrontation Schoenberg — Busoni) » — Ircam (juin 1998) — *in Arrangements-Dérangements* (Les cahiers de l'Ircam, 2000)
- « Perception, audition, écoute : Quel corps à l'œuvre ? » *Art, regard, écoute. La perception à l'œuvre* — Presses Universitaires de Vincennes (2000)
- « Une écoute à l'œuvre : D'un moment favori dans *La chute d'Icare* (de Brian Ferneyhough) » *in Compositeurs d'aujourd'hui* : Brian Ferneyhough (Éd. Ircam - L'Harmattan, 1999)
- « Quand l'œuvre écoute la musique... (Pour une théorie de l'écoute musicale) » *in L'Écoute* — Les cahiers de l'Ircam (2000)
- « Qu'espérer des logiques musicales mises en œuvres au XX^e siècle ? » — *in Musique contemporaine/Perspectives théoriques et philosophiques* (dir. I. Deliège et M. Paddison — Mardaga, 2000)
- *Questions on logic : writing, dialectics and musical strategies* — Springer-Verlag : *Mathematics and Music*, 2002
- « En quoi la musique constitue-t-elle un monde à part entière ? Conditions, conséquences... » *Musurgia* (2006)
- « Définir la musique ? (Sur les écrits théoriques d'André Boucourechliev) » *in André Boucourechliev* (dir. A. Poirier, Fayard, 2003)
- « ¿Como puede la musica pensar con el psicoanalisis ? » *me cayo el veinte / Revista de psicoanalisis* (n° 7, 2003 — Mexico)
- « L'exigence du vouloir chez Célestin Deliège (À propos de *Cinquante ans de modernité*) »

musicale : de Darmstadt à l'Ircam) » Circuit (vol. 16, n°1, 2005)

- « Comment lire, en musicien, un livre de philosophie portant sur la musique ? (À propos de l'énonciation philosophique dans le livre de Bernard Sève : *L'altération musicale*) » in *Musique et philosophie*, Orfeo opus 2 (dir. D. Cohen-Levinas – L'Harmattan, 2005)
- « À quel titre rapporter musique et politique ? » — in *Utopies sonores* (dir. L. Feneyrou, Cdmc, 2005)
- « La puissance et la gloire du grand orgue (De la première sonate pour orgue de Jean-Pierre Leguay) » *L'Orgue* (n°269, 2005)
- « La théorie musicale de Pierre Boulez » in *Les théories musicales* (éd. L. Feneyrou, Cnrs, 2007)
- « Comment réfléchir la musique avec la philosophie après Adorno ? » in *Forum Le Monde / Le Mans : La musique est-elle un art du penser ?* (Éd. Le Monde, 2006)
- « En quoi la philosophie de Deleuze peut-elle servir à des musiciens, même et surtout quand elle ne parle pas de musique ? » *Papiers Universitaires* (2006)
- « De l'interaction dans l'œuvre musicale mixte » septembre 2006 (Cerisy, *Vers une géométrie de la cognition*)
- « Viollet-le-Duc, ou l'invention de l'architecte pensif (i.e. d'une intellectualité architecturale) » (Cité de la musique, novembre 2006)
- « *Raisonnances mathématiques en musique : Dedekind...* » *Gazette des mathématiciens* (n°111 – janvier 2007)
- « *Penser comme un pied ? (ou la question des parcours dans la Casa da Musica de Rem Koolhaas)* », avec Guillaume Nicolas (février 2007) – *Les Cahiers*, revue de l'École d'architecture de Lille
- « *L'étrangeté familière de Muriel. D'un nouage borroméen entre images, mots et musique* » - *L'art du cinéma*
- « Une lecture musicienne du livre de philosophie "L'esthétique musicale de Nietzsche" » d'Éric Dufour - Ircam (mars 2007)
- « En quoi la philosophie de *Logiques des mondes* (Alain Badiou) peut servir au musicien (ou la question d'un matérialisme de type nouveau) » (Ens, mai 2007)
- « La logique musicale aujourd'hui, à la lumière de Grothendieck, Girard et Badiou » (Clermont, 30 octobre 2007)
- « Sibelius-Wagner : une généalogie obscure ? » (Paris, novembre 2007)
- « Déconstruire la *music theory* : David Lewin & Milton Babbitt » (Ens, novembre 2007)
- « La dimension critique de l'intellectualité musicale chez André Boucourechliev » (Paris, novembre 2007)
- « De trois manières de théoriser la musique avec les mathématiques (Petit bilan *mamuphi* 1999-2008) » (à paraître dans la *Revue de synthèse*)
- « Quelques repères sur l'événement Mai 68 et ses résonances musicales » (CNR, avril 2008)
- « Les voix de Mai 68 dans le *Requiem* de Bernd Alois Zimmermann » (CNR, avril 2008)
- « Pour des rapports d'un type nouveau entre mathématiques et musique, en germe dans l'échange Euler/Rameau de 1752 » (Institut Henri Poincaré, juin 2008)
- « Quand la peinture écoute la musique... à sa manière (À propos des peintures d'œuvres musicales réalisées par Daniel Seret) » (Paris-Sorbonne, mai 2008)

Écrits (3) : Livres à venir...

- *Parsifal, une œuvre pour notre temps* – Van Dieren (2009)
- *Les moments-faveur (Théorie de l'écoute musicale)* – mf (2010)
- *Musique et philosophie (Adorno, Deleuze, Badiou)*
- *Les raisonnances mathématiques-musique*

SÉRIE « DE L'INTELLECTUALITÉ MUSICALE » (5 VOLUMES)

1. *Logique de l'intellectualité musicale (Logique)*
2. *Théorie du monde-musique (Théorie)*
3. « *La musique ne pense pas seule* » (Esthétique)
4. *Du XX^e siècle musical (Critique)*
5. *Le musicien, passeur de musique (Anthropologie)*

*

Différents séminaires sur la musique

- 1995-1996 (CDMC) : *Les enjeux musicaux du concert (1)*
- 1998-1999 (EHESS, avec F. Escal) : *Les enjeux musicaux du concert (2)*
- 2000-2001 (IRCAM, avec G. Assayg et G. Mazzola) : *Musique, mathématiques et philosophie*
- 2001-2002 (IRCAM, avec F. Dachet) : *Musique | Psychanalyse (1)*
- 2002-2003 (IRCAM, avec F. Dachet) : *Musique | Psychanalyse (2)*
- 2003-2004 (ENS, avec G. Dulong) : *Musique | Histoire*
- 2004-2005 (ENS, avec A. Badiou) : *Musique | Philosophie (1)*
- 2004-2005 (ENS-IRCAM, avec C. Alunni et M. Andreatta) : *Musique, mathématiques et philosophie*
- 2005-2006 (ENS, avec A. Badiou) : *Musique | Philosophie (2)*
- 2005-2006 (ENS-IRCAM, avec C. Alunni et M. Andreatta) : *Musique, mathématiques et philosophie*
- 2005-2006 (ENS, avec G. Dulong, L. Feneyrou et G. Vinay) : *Musique & musicologie*
- 2006-2007 (ENS-IRCAM, avec C. Alunni et M. Andreatta) : *Musique, mathématiques et philosophie*
- 2007-2008 (ENS-IRCAM, avec C. Alunni et M. Andreatta) : *Musique, mathématiques et philosophie*

Samedis d'Entretiens

- Première saison 1998-1999 : 5 livres
- Deuxième saison 1999-2000 : 4 livres
- Troisième saison 2000-2001 : 4 livres
- Quatrième saison 2001-2002 : 6 livres
- Cinquième saison 2002-2003 : 6 livres
- Sixième saison 2003-2004 : 5 livres
- Septième saison 2004-2005 : 4 livres
- Huitième saison 2005-2006 : 3 livres
- Neuvième saison 2006-2007 : 5 livres
- Dixième saison 2007-2008 : 5 livres