

Paradoxe

PETER SZENDY

**MEMBRES
FANTÔMES
DES CORPS MUSICIENS**



Les Éditions de Minuit

MEMBRES FANTÔMES

DU MÊME AUTEUR



ÉCOUTE. Une histoire de nos oreilles, 2001
MEMBRES FANTÔMES. Des corps musiciens, 2002
LES PROPHÉTIES DU TEXTE-LÉVIATHAN. Lire selon Melville, 2004
SUR ÉCOUTE. Esthétique de l'espionnage, 2007
TUBES. La philosophie dans le juke-box, 2008
KANT CHEZ LES EXTRATERRESTRES. Philosofictions cosmopoliti-
ques, 2011

Chez d'autres éditeurs :

MUSICA PRACTICA. Arrangements et phonographies de Monte-
verdi à James Brown, *L'Harmattan*, 1999
WONDERLAND. La musique, recto verso (avec Georges Aperghis),
Éd. Bayard, 2004
ÉCRITS, de Béla Bartók (présentation et traduction), *Éd. Contre-
champs*, 2006
« This is it (The King of Pop) », dans *Pop filosofia*, textes réunis
par Simone Regazzoni, *Il Melangolo*, 2010

PETER SZENDY

MEMBRES FANTÔMES
DES CORPS MUSICIENS

LES ÉDITIONS DE MINUIT

© 2002 by LES ÉDITIONS DE MINUIT
www.leseditionsdeminuit.fr

Extrait de la publication

À Jean-Luc Nancy

*« ... c'était, en commençant, un galimatias de
cordes vibrantes et de fibres sensibles... »*

Diderot, Rêve de d'Alembert

... je suis là, dans cette chambre fraîche du rez-de-jardin, dans cette maison qui aujourd'hui n'existe que dans mon souvenir (elle a brûlé).

Il y a le piano, son principal occupant. Sur le piano, un moulage en plâtre : Beethoven. C'est kitsch au possible, surtout quand il est éclairé. Mais c'est un élément de la mise en scène que G. s'était composée chez lui, comme ce petit écriteau suspendu au-dessus de son lit : *Nobody's perfect*.

Les touches blanches sont jaunies, patinées. Nombre de doigts, innombrables, ont dû les user.

G. m'apprend à jouer un prélude dont je ne connais encore – et pour longtemps – ni le nom, ni l'auteur. Ni les notes, d'ailleurs (je ne sais même pas qu'il existe quelque chose comme des notes).

Apprendre veut dire : regarder où il met ses doigts, mémoriser les touches qu'il enfonce comme on repère les traces d'un animal qu'on traque. J'ai l'impression, en fixant du regard la clavature avec laquelle je suis presque de niveau (ma taille ne dépasse guère sa hauteur), qu'il me faudra couler mon corps dans ce moule mobile, mouvant, que forment les touches que G. presse ou relâche. Il me faudra épouser plastiquement ce contour dont il aura déposé pour moi la forme en creux. J'enregistre, avec la plus intense attention, les déformations de la ligne des touches, ici relevées, enfoncées là. Une ligne crénelée, angulée. Je vais modeler mon corps sur cette enveloppe déposée, et vide, que le sien laisse, fugitivement.

Derrière l'idiotie répétitive de mon apprentissage (j'y passe des jours, des semaines, et je dois sans cesse lui demander de

me montrer à nouveau les empreintes digitales de son savoir, pour les fixer dans ma mémoire et les reproduire de mes propres doigts), il y aura eu cette expérience saisissante : épouser un autre corps. (Lorsque je reconvoque ces moments, je ne sais plus combien j'ai de doigts, de mains, de phalanges...)

Mais ce n'est pas tout. Il y a encore le ventre du piano. Son ventre creux, éventré ou éviscéré, son intérieur évidé de vieux Steinway droit qu'on avait pourvu d'un mécanisme à rouleaux, pour qu'il joue seul. G. l'a fait enlever, ce mécanisme que j'imagine égrénant de mauvais tubes ; il l'a fait déposer pour, disait-il, retrouver une sonorité plus pure. Il reste pourtant la petite porte coulissante, à hauteur de regard quand je suis assis sur le tabouret ; il reste cette ouverture qui m'attire vers les secrets d'une machinerie. Je peux y fourrer ma petite tête, et distinguer dans l'obscurité les marteaux, les leviers, les feutres. Reposant en silence.

Je peux aussi jouer en même temps que je m'enfonce dans ce meuble vibrant. Et c'est alors que, l'oreille collée aux cordes, dans une posture acrobatique, j'oublie absolument mon corps, me livrant corps et âme à cet improbable couplage ou montage sonore par lequel je me réinvente plus formidablement encore que par les jeux de l'enfance.

Ce souvenir est aujourd'hui indissociable d'un rêve qui l'accompagne, timidement et comme à voix basse : Et si j'avais appris à jouer, non pas seulement en suivant à la trace ses doigts à lui, mais en me conformant à des enveloppes plus fantomatiques que jamais : en me pliant aux crénelages mécaniques des touches sous l'impulsion du rouleau qui tourne ? Quels corps aurais-je épousés ?

Je sais maintenant que de grands musiciens ont gravé leur jeu sur des rouleaux et des cylindres. C'est même une très vieille histoire, plus ancienne qu'on ne le pense ; bien avant les enregistrements réalisés par Debussy sur des rouleaux Welte-Mignon en 1912-1913, il y aura eu, en 1775, un certain père Engramelle qui, en inventant la « tonotechnie » (c'est-à-dire « l'art de noter les cylindres, et tout ce qui est susceptible de notage dans les instruments de concerts mécaniques »), faisait déjà un peu le même rêve que moi : « nous jouirions encore à

présent de l'exécution des Lully, des Marchand & de tous les grands hommes, qui ont ravi d'admiration leurs Contemporains [...] : leurs meilleurs morceaux, transmis par eux-mêmes à la postérité sur quelques cylindres inaltérables, auroient été conservés dans ce genre d'expression dont nous n'avons plus idée que par l'histoire ».

Aurais-je été tous ces corps – Lully, Couperin, Bach, Debussy, et même ce Beethoven qui me regarde, éclairé ? Aurais-je été leur cohorte, leur théorie ? Aurais-je eu leurs mains, leurs doigts, aurais-je respiré avec eux ? M'auraient-ils *possédé* ?

LES CORPS INTERPRÉTANTS

S'il est un énoncé qui vacille, qui tremble régulièrement en moi dans l'expérience du corps à corps musicien, c'est celui-ci, banalisé pourtant par l'usage et l'usure : *j'ai un corps*.

Chaque fois que cette phrase me revient, dans un halo encore tout bruissant autour de l'instrument qui résonne, je suis là à me demander ce que peut bien y signifier le verbe *avoir*. Qu'est-ce, en effet, qu'*avoir* un corps, et un corps *mien*, lorsque je viens de lever les mains du clavier et que, dans ce temps suspendu, se dissipent peu à peu les vibrations, les tacts et les contacts, se défont lentement les innervations qui, il y a un instant, semblaient m'articuler à une sorte d'immense table de *démultiplication* ?

Il me semble parfois que, après l'incroyable dilatation et ramification qu'il vient de vivre au contact des touches, des cordes vibrantes qui sonnent ou zinguent, des bois et des feutres qui frappent sourdement ou attaquent avec brillance, mon corps ne se rétracte et ne se reconfigure qu'à contre-cœur. C'est à *contre-corps*, oui, c'est dans une lente contraction que s'étiole une infinité de *membres fantômes* qui viennent de danser un délicieux sabbat. Nécrose, toute transitoire, d'une organisation chaque fois inédite de mon organisme.

Et je me dis que ce qui s'est inventé et déposé, provisoirement et comme en instance dans le temps du jeu, c'est une figure momentanée, c'est une enveloppe fragile et volage pour ce que Nietzsche, par la voix de Zarathoustra, appelait « le maître » – un « soi » d'avant le « je » :

« Toujours épie le soi et cherche ; il confronte, réduit, conquiert, détruit. Il commande, et même du je il est le maître. Derrière tes pensées et tes sentiments [...] se tient un puissant maître, un inconnu montreur de route – qui se nomme soi. En ton corps il habite, il est ton corps. »

Quelque chose – un inconnu, un x – habiterait ainsi dans mon corps ; il habiterait mon corps que j'habite aussi. Et, par la grâce du jeu musicien, il passerait de « derrière » en « devant ». Il *prendrait corps* – un corps presque tangible, quoique infiniment plastique –, il danserait un temps sa danse, avant de se retirer en me laissant abasourdi, dépossédé.

*

Quel musicien n'a pas rêvé de la virtuosité comme d'une scène magistrale où se jouerait, victorieusement, la domination, la possession ou la maîtrise de cette chimère dansante, de ce « soi » fugitivement sorti de sa menaçante réserve ?

Car, peut-être plus encore qu'à un combat avec la matière inerte de l'instrument, la virtuosité musicale aurait affaire au corps à corps entre « je » et « soi », sur le mode de la conjuration : elle serait la célébration rituelle – et magnifique dans son désespoir même – d'un déni prométhéen opposé au maître du « je », dans le spectacle donné de la maîtrise du jeu. Liszt l'a dit mieux que tout autre, ce rêve du dompteur dialoguant avec l' x inconnu pour l'appivoiser ; et le piano devenait dès lors pour lui un *moyen de transport* docile pour coloniser la *terra incognita* et son inquiétante étrangeté¹ :

« Mon piano, c'est pour moi ce qu'est au marin sa frégate, ce qu'est à l'Arabe son coursier, plus encore peut-être, car *mon piano*, jusqu'ici, *c'est moi*, c'est ma parole, c'est ma vie ; c'est le dépositaire intime de tout ce qui s'est agité dans mon cerveau aux jours les plus brûlants de ma jeunesse ; c'est là qu'ont été tous mes désirs, tous mes rêves, toutes mes joies et toutes mes douleurs. Ses cordes ont frémi sous toutes mes passions, *ses touches dociles ont obéi* à tous mes caprices... »

1. « Lettre III – À M. Adolphe Pictet », dans *Lettres d'un bachelier ès musique*, Le Castor astral, 1991 ; je souligne.

La virtuosité n'est ici rien d'autre qu'un théâtre de la domestication : réinstallant, après le combat et la conquête, le « je » dans sa maîtrise. Le corps du virtuose n'en sort pas recomposé, mais simplement glorifié. C'est lui, « je », qui imprime son sceau victorieux sur la matière qu'il informe ou insuffle, comme pour effacer toute trace du « soi » tapi là, « derrière ». (C'est du moins ce que donne à entendre le discours de Liszt – qui ne recouvre pas nécessairement l'expérience de son jeu.)

*

D'autres formes de corps à corps, moins dramatiquement conquérantes, semblent donner voix à l'instrument sans l'arraisonner d'emblée dans le projet de sa maîtrise.

La pratique musicale intime, en chambre, présente en effet volontiers le visage d'un dialogue. C'est sur le ton de la conversation familière que bien des manuels d'enseignement, destinés aux amateurs, s'adressent à l'instrument *en personne*, selon la figure d'une conviviale prosopopée. Dans la seconde partie de son merveilleux *Musick's Monument* de 1676², Thomas Mace, voulant « rendre le luth facile » (*the Lute made Easie*), introduisait ainsi « un dialogue entre l'auteur et son luth » (*a Dialogue between the Author and His Lute*) : « Qu'est ce qui Te rend si triste, mon noble ami », demandait-il à l'instrument ? Et celui-ci de répondre en se plaignant des négligences et mauvais traitements qu'il subit, de la part de ceux qui ne prennent pas la peine d'apprendre à le jouer avec respect.

Mais dans cette fiction d'altérité, dans ce dialogue domestique, le « soi » dont parlait Zarathoustra brille par son absence. Le luth se présente comme un partenaire, comme un paisible collocataire avec qui on peut traiter, négocier, et dont on apprendra à jouer en bonne entente au terme de la conversation ; il n'a rien de l'*x* inconnu et inquiétant. Ce n'est donc assurément pas cet accord rassurant conclu dans l'intimité d'un *chez moi* qui pourra rendre compte de mon expérience singu-

2. Fac-similé aux éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1978, p. 33 *sq.*, ma traduction.

lière (mais que je sais néanmoins partagée et partageable) : la réinvention ou recomposition radicale du corps, sa destitution et son individuation nouvelle, doté d'une enveloppe et de membres inédits.

*

Rompant avec la métonymie lisztienne (« mon piano, c'est moi », c'est ma partie pour mon tout), rompant aussi avec la prosopopée du luth parlant, il est une figure – que je ne sais comment nommer – par laquelle Thomas Bernhard, dans sa fiction inspirée du personnage de Glenn Gould³, aura approché la fragile réalité, la réalité *suspendue* de ces chimères de corps dont l'expérience du piano me confirme chaque fois la tangible plasticité et l'infini devenir.

Dans *Le naufragé*, Gould déclare en effet :

« L'idéal serait que *je sois Steinway, je pourrais me passer de Glenn Gould* [...] en étant Steinway, je pourrais rendre Glenn Gould superflu. Mais il n'y a pas à ce jour un seul interprète au piano qui soit parvenu à se rendre superflu en étant Steinway, c'est Glenn qui parle. Me réveiller un jour *et être Steinway et Glenn en un seul*, [...] *Glenn Steinway, Steinway Glenn...* »

Ce fantastique et fantasmatique baptême réciproque inscrit Glenn Steinway au sein de toute une lignée onomastique de noms composites qui traverse les frontières entre les genres musicaux : Banjo Joe, Johnny Guitar Watson, *The Man With the Horn...* Mais la chimère nommée Glenn Steinway se distingue des autres dans l'exacte mesure où l'incarnation, l'incorporation vivante du nom bifide est repoussée vers un horizon idéal, inatteignable. Tandis que Johnny Guitar ou Banjo Joe semblent encore s'entretenir d'une possible convivialité avec l'instrument (qui n'est pas sans évoquer le dialogue de Mace⁴),

3. Thomas Bernhard, *Le Naufragé*, traduit de l'allemand par Bernard Kreiss, Gallimard, coll. « Folio », 1986, p. 95.

4. Philippe Rousselot (« L'homme et l'instrument dans le répertoire libre », dans *Instruments*, Ircam-Centre Pompidou, 1995) cite plus d'un guitariste de blues *présentant* en concert sa guitare, dotée d'un prénom – généralement féminin : « Lucille »...

Glenn Steinway diffère infiniment sa prise de corps dans l'endurance de ce paradoxe : il n'y aura(it) Glenn Steinway qu'au moment où Glenn, devenu « superflu », se sera(it) définitivement dissout dans un Steinway *jouant seul*.

Pareil rêve d'un corps organique destitué et transfiguré par sa relève dans un automatisme instrumental, pareil « idéal », comme dit Gould dans le roman, me semble toutefois manquer, lui aussi, la singularité de l'expérience dont je voudrais rendre compte et montrer la portée historique : celle d'une invention, d'une *fabrique* du corps, qui ne serait certes pas l'œuvre d'un « je » cultivant consciemment ou consciencieusement ses capacités d'exécution, mais qui ne serait pas non plus comprise dans l'horizon d'un sacrifice sur l'autel d'une objectivité inorganique. Une fabrique, donc, ou une *fiction* (au sens de ce qui est *fait, fictum-factum*), dans laquelle le « soi » chercherait à frayer des organes inouïs, à la faveur d'un corps à corps musicien qu'il ne faut surtout pas réduire à l'un de ses termes. Ni Glenn triomphant et virtuose, ni Steinway seul, mais la chance de leur tension et l'innervation réciproque des deux, que la chimérique figure de Glenn-Steinway ne semble pouvoir nommer qu'avec réticence, à son corps défendant.

Dans son rapport à un horizon idéal, le rêve de Gould a en effet quelque chose de *sacrificiel* : le « je » (Glenn) se livrera corps et âme à l'*autophonie* de l'instrument vibrant de lui-même. Or, en se sacrifiant ainsi, en se rendant « superflu », c'est peut-être encore Glenn qui, dans le roman, rêve de s'en tirer à bon compte, c'est-à-dire sans plus rien devoir au « soi ».

L'insupportable – que toutes les conquêtes virtuoses, tous les dialogues rassurants et tous les sacrifices tenteraient de conjurer pour en finir –, n'est-ce pas cet adverbe si insistant dans le dit de Zarathoustra : « *toujours* épie le soi et cherche » ?

*

Comment, dès lors, comprendre l'insistance ou l'instance de ce « soi » qui semble trouver dans le corps à corps musicien

l'occasion, la *chance* qu'il guette ? Comment décrire le travail de frayage que ce « montreur de route » opère dans l'enveloppe du corps ?

Nietzsche jouait du piano, on en a quelques témoignages. « Je ne crois pas », écrit son ami Carl Gersdorff, « que les improvisations de Beethoven aient été plus poignantes que celles de Nietzsche, surtout lorsque l'orage couvrait au ciel⁵ ». Et Peter Gast, qui lui rend visite vers la fin, après son hospitalisation, rapporte encore : « rien que des phrases d'une inspiration tristanienne, *pianissimo* ; puis des fanfares de trombones et de trompettes, une fureur beethovénienne, des chants exultants, des méditations, des rêveries – indescriptible !⁶ »

Il ne faudrait pas se hâter de voir ces corps à corps musicaux de Nietzsche comme les symptômes d'un inconscient qui se manifesterait à la faveur de la musique, et plus sûrement encore dans la période dite de sa « folie ». Le « soi » que, à travers ces quelques descriptions, l'on devine jouant derrière le « je », et sans doute même « devant » lui, ce « soi » n'est pas l'inconscient de la psychanalyse, même s'il est tentant de faire de Nietzsche son précurseur. C'est pourquoi, s'il n'est bien entendu pas question de tenir que c'est « je » qui parle ici au piano, sans doute faut-il aussi et encore renoncer à vouloir déchiffrer l'inscription d'un corps pulsionnel, d'un « ça parle ». (« Peut-être », écrivait Nietzsche, « arrivera-t-on un jour [...] à se passer de ce petit “ça” – que le brave vieux moi a *produit* en s'évaporant »⁷).

Ce qui poindrait dans le jeu musical, ce qui y trouverait exemplairement sa chance ou sa prise, ce pourrait être l'*interprétation*, à condition d'entendre ce mot non pas dans son acception musicienne courante, mais au sens que pouvait lui donner Nietzsche dans tel fragment de 1885-1886 : « dans la formation d'un organe », disait-il, « il s'agit d'une interpréta-

5. Lettre de Gersdorff à Peter Gast, 14 septembre 1900, citée par André Schaeffner dans son introduction aux *Lettres à Peter Gast*, Éditions du Rocher, 1957, t. I, p. 91.

6. Cité par Georges Liébert, *Nietzsche et la musique*, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2000, p. 265.

7. *Par-delà bien et mal*, fin du chapitre 16.

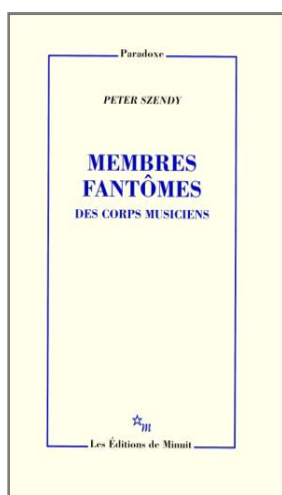
tion » ; et encore : « le procès organique présuppose un interpréter continu »⁸.

L'interprétation musicale, le jeu, pris au sens nietzschéen plutôt qu'au sens musical usuel, seraient peut-être cette poussée organique non seulement soustraite à la maîtrise du « je », mais aussi déliée des pulsions d'un « ça » qui lui resterait souterrainement apparenté. Ainsi se produiraient, dans le corps à corps musicien, des inventions de corps improbables et encore sans figure ni destination. Des corps ni monstrueux ni fabuleux, ni glorieux ni chétifs ni creux : simples mais puissantes poussées d'avant les pulsions mêmes, « derrière » ; trames ou tracés d'organes encore inorganisés – ni morts, ni vivants – qui se membrant, se démembrant, se pressent, se tassent, s'accroissent, se ramifient...

8. Recueilli dans *La Volonté de puissance* (cité par Bernard Pautrat, *Versions du soleil. Figures et système de Nietzsche*, Seuil, 1971, p. 279). Bien que je ne puisse envisager ne serait-ce qu'un début d'exposition un tant soit peu rigoureuse de la pensée de Nietzsche, il faut tout de même, pour ne pas verser dans sa simple application désinvolte (voire dans son détournement sans scrupules), préciser quelques points. – Le fragment cité énonce en fait ceci : « La volonté de puissance interprète (dans la formation d'un organe il s'agit d'une interprétation) : elle délimite, détermine des degrés, des différences de puissance [...] En vérité l'interprétation est un moyen pour se rendre maître de quelque chose. (Le procès organique présuppose un interpréter continu.) » – Heidegger a montré (dans le premier tome de son *Nietzsche*, traduction de Pierre Klossowski, Gallimard, 1971) que l'art était pour Nietzsche « la structure par excellence de la volonté de puissance » (p. 89 et *passim*). Or, ladite volonté de puissance peut être comprise, au moins en partie, comme l'affirmation débordante de la « vie », notamment manifestée dans l'« ivresse » dionysiaque où la musique joue un rôle de premier plan. Disons donc que « interpréter » signifierait ici : dans l'« ivresse » du corps à corps musicien que je tente d'analyser (et qui a été à un moment pour Nietzsche une « ivresse » exemplaire parmi d'autres possibles dans l'art), dans cet état qui « nous soulève par-delà nous-mêmes », donc, nous « incorporons » plutôt que nous n'« avons » un corps (comme le dit admirablement Heidegger, *ibid.*, p. 96).

Table

... je suis là, dans cette chambre... ..	9
Les corps interprétants	12
Effictions	19
Organologiques (1) : l'effacement des corps	26
Retouches, ou le retour des corps	34
Idiotismes, ou le dialecte des corps	38
Monk, une légende	43
Traces de doigts	50
Rhétorique digitale	57
Ablations et greffes (« trop de doigts »)	60
Doigts romantiques (« système du toucher »)	65
Pieds	70
Joyeuses tropiques (évolution, révolutions)	73
Deux dépêches (l'une fictive, l'autre rêvée)	77
Organologiques (2) : l'autophonie	86
Genèse (1) : clavecin oculaire, orgue de saveurs	91
Télépathie	99
Scrupules (clonages et suppléance)	105
Conduire (vu de dos)	108
Genèse (2) : <i>Fantasia</i> , ou la « plasmaticité »	111
Toucher à distance	115
Organologiques (3) : l'aréalité	126
Corps électriques	131
Formations de masses	141
... j'étais transporté... (post-scriptum)	157



Cette édition électronique du livre
Membres fantômes. Des corps musiciens de Peter Szendy
a été réalisée le 03 septembre 2013
par les Éditions de Minuit
à partir de l'édition papier du même ouvrage
(ISBN : 9782707318053).

© 2013 by LES ÉDITIONS DE MINUIT
pour la présente édition électronique.

www.leseditionsdeminuit.fr

ISBN : 9782707327697

Avec le soutien du



www.centrenationaldulivre.fr