Peter SZENDY, *Membres fantômes. Des corps musiciens*

Paris, Éd. de Minuit, coll. Paradoxe, 2002, 158 p.

Katia Roquais-Bielak

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/5992>

DOI : 10.4000/questionsdecommunication.5992

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2003

Pagination : 488-490

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Katia Roquais-Bielak, « Peter SZENDY, *Membres fantômes. Des corps musiciens* », *Questions de communication* [En ligne], 4 | 2003, mis en ligne le 24 mai 2012, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/5992> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.5992>

Ce document a été généré automatiquement le 22 septembre 2020.

Tous droits réservés

Peter SZENDY, *Membres fantômes. Des corps musiciens*

Paris, Éd. de Minuit, coll. Paradoxe, 2002, 158 p.

Katia Roquais-Bielak

RÉFÉRENCE

Peter SZENDY, *Membres fantômes. Des corps musiciens*. Paris, Éd. de Minuit, coll. Paradoxe, 2002, 158 p.

- 1 Dans une approche philosophique qui intègre l'organologie, étude descriptive et classificatoire des corps producteurs de sons, et l'histoire du statut social du musicien, Peter Szendy se livre à une confrontation de différentes théories dont le résultat semble aller à l'encontre de la vision traditionnelle des instruments de musique. Ces derniers, loin d'être actionnés mécaniquement par un corps qui ferait naître des sons, inventent des postures et des mouvements qui orientent l'identité de l'artiste. Telle cette prolifération des doigts, imposée par la flûte ou la clarinette, ou, au contraire, leur réduction pour l'exécution de certaines œuvres au clavier. Si l'outil est mis en vibration par le geste de l'homme, il amène, en retour, une image du corps devenu hybride sous l'influence de la musique : les mains à plus de cinq doigts dans les transcriptions de Couperin qui cherche à faire exécuter au clavier le *portamento* des chanteurs, les pieds qui deviennent des poumons par le souffle qui anime un orgue. Plus, le corps-force motrice peut être remis en cause et disparaître au profit d'une onde et d'un souffle qui dilatent l'espace et rendent la présence humaine aléatoire.
- 2 La variété des instruments convoqués englobe ce qui peut être considéré comme naturel – le vent qui fait vibrer une membrane –, et technique – un artefact construit par l'homme –, dans un système de conduction et d'influences réciproques. Ainsi, si l'instrument de prédilection de l'auteur reste le piano et les claviers en général, étend-il sa réflexion à d'autres objets tels les marteaux, vus comme une forme de percussion primitive qui firent formuler à Pythagore les premières esquisses, sur les intervalles

musicaux et les caractéristiques harmoniques des sons, et à les dispositifs d'exécution à distance qui occultent la présence de l'instrumentiste.

- 3 En passant de saint Augustin à Thelonius Monk, mais sans que l'ordre chronologique soit forcément révélateur d'une progressive prise de conscience de l'extension du corps par ses « membres » imaginaires, Peter Szendy montre les rapports complexes entre les objets et les êtres porteurs de musique dans un jeu de distances, de présence et d'absence, qui n'apportent pas seulement des modifications techniques aux instruments et à l'écriture musicale, mais remettent en cause la figure même de l'interprète. Évidemment, on ne peut pas ne pas penser aux postures si peu académiques d'un Glenn Gould, sa réticence à se donner à voir en train de jouer, et les enregistrements où sa voix chantonne une ligne mélodique différente de celle qu'il produit avec ses mains. Ce n'est pas un hasard si l'auteur fait appel à un texte du pianiste canadien pour expliquer l'aspiration à « jouer tout en restant chez soi », c'est-à-dire à distance d'un public, libre d'imaginer le corps musicien.
- 4 En effet, la présence du musicien est-elle indispensable pour que la musique survive ? À l'époque des enregistrements et de la dissociation des lieux d'écoute et de production, la réponse paraît évidente. Mais, bien avant l'invention des techniques actuelles pour garder la trace d'une performance qui persiste, malgré l'absence de ses acteurs, il existait déjà une fascination pour des instruments autophones, telle la harpe éolienne, qui ne permettaient pas d'enchaîner la musique à une date et à un lieu fixes, ni à une présence matérielle déterminée. C'est toute l'essence de l'héritage de Novalis, dont se réclame l'auteur, que d'envisager les manifestations du son comme, à la fois liées à un support qui les fait exister, et capables de s'en détacher pour se propager dans d'autres dimensions.
- 5 L'envie de rendre l'origine de la musique la plus « naturelle » et invisible, car indépendante du corps, mène à la construction des instruments mus par le vent ou par l'eau comme l'orgue hydraulique décrit par Vitruve. La recherche de l'action à distance – qui aboutit à une « dislocation radicale » des espaces –, se traduit par l'invention d'un clavecin électrique, vers 1750, bien avant l'application de l'électricité à la télégraphie et à la téléphonie. Graham Bell proposa, l'année de la mise au point de son dispositif multifréquence, un concert avec trois chanteurs dont les voix étaient transmises par câble et mettaient ainsi le public face à la musique « venue de nulle part ».
- 6 La démarche de Peter Szendy consiste, également, à rappeler les sources les plus diverses de réflexion sur les manières de produire de la musique et sur ses enjeux philosophiques. En partant de l'antiquité, mais aussi en s'inspirant des variantes ethniques, et en arrivant aux textes d'Eisenstein sur *Fantasia* de Walt Disney ou de Glenn Gould sur le rôle du chef d'orchestre, il suggère une conception d'occupation de l'espace par les corps, les sons, et les dispositifs techniques, qui bouleverse les séparations ou découpages habituels. L'élargissement de la définition du corps aux éléments qui pourraient sembler extérieurs à la musique, ou difficiles à déterminer du point de vue physique ou matériel, font accomplir au lecteur un mouvement circulaire où les techniques électroniques actuelles retrouvent les gestes originels du transport des sons.
- 7 La complexité du rapport entre l'instrument, la musique et le corps reflète celle de la perception du corps par la société. Le recours au texte de Boèce, *De Institutione Musica*, nous rappelle la place qu'occupait, dans la société occidentale, celui à qui revenait la fonction la moins noble, artisanale et « bassement » matérielle : toucher un instrument

de musique, prêter son corps pour réaliser un arrangement des sons, prévu par ceux qui ont l'intelligence de la science musicale. Cette séparation entre l'intelligence créatrice et l'exécution, tout comme celle entre le corps et la prothèse-instrument, est fortement récusée par l'auteur qui parle plutôt d'une continuité entre les réalités en apparence disjointes et que la musique réunit en mettant à mal nos acceptions de proximité et de contact.

- 8 Entre la tradition et l'idiome personnel, le musicien réinvente son corps, et sa tenue, qui sont à la mesure de son engagement. Cet engagement qui produit l'image sonore du geste où l'on reconnaît l'articulation des organes, y compris de ces « membres fantômes » que l'interprète crée en même temps que la musique qu'il fait entendre. C'est l'exemple de Thelonius Monk qui fournit l'illustration la plus convaincante et la plus synthétique – celle d'un artiste, à la fois le *musicus* médiéval, possédé par le clavier, au point de se livrer à une danse diabolique, et le spectateur distant de sa propre performance, car le musicien faisait placer un miroir au-dessus de sa tête pour se voir jouer dans le reflet.

INDEX

oeuvre citée Membres fantômes. Des corps musiciens – (Peter Szendy, 2002)

AUTEURS

KATIA ROQUAIS-BIELAK

Université de Bourgogne

CREM, université de Metz