

**« AUTANT DE DOIGTS
QU'IL EN FAUT » :
LE CORPS MUSICIEN
ET SES FÉTICHES**
Peter Szendy

« Obtenir confortablement pour ainsi dire autant de doigts qu'il en faut », disait l'un des fils de Bach, Carl Philipp Emanuel, dans son *Essai sur la vraie manière de jouer du clavier* (1753). Et ces mots sont remarquables, si tant est que l'on accepte de les prendre à la lettre, de ne pas les ranger hâtivement au rayon des métaphores qui ornent les discours sur la musique et sur les corps qu'elle convoque.

A entendre littéralement cet énoncé — « autant de doigts qu'il en faut », donc plus de dix ou moins de dix, selon la nécessité du moment —, il faudrait pou-

voir soutenir que, dans le monde musical, se construisent et se déconstruisent des agencements corporels dont ni la tenue ni la durée n'obéissent aux lois régissant les organismes que nous connaissons. Car si l'on peut avancer pareil argument pour les doigts, rien ne devrait nous empêcher, en droit, de l'étendre à d'autres organes. Ce qui devrait nous conduire à ne pas non plus reléguer au rang d'une simple figure du discours telle autre phrase, par exemple, que j'ai pu lire sous la plume d'un chroniqueur qui, en 1833, considérait les usages et les effets des pédales au piano : « C'est ainsi qu'on peut figurer trois mains sur le clavier », écrivait-il le plus sérieusement du monde, avant d'aller jusqu'à dire, à propos du « mouvement de pied très important » qui était désormais requis des pianistes, « qu'on peut [l']appeler respiration, en le comparant à l'action des poumons chez le chanteur ».

Une organologie générale qui puisse accueillir cette incessante invention ou réinvention organique à laquelle la musique donne lieu : voilà ce qu'il nous faut tenter de penser, voilà ce que j'avais tenté d'ébaucher dans un livre intitulé *Membres fantômes. Des corps musiciens*, paru en 2002.

Mais avant d'aller plus loin, essayons de nous figurer, comme disait notre chroniqueur de 1833, plus de deux mains ou plus de vingt doigts au clavier. Essayons de les visualiser, non pas tels qu'ils pourraient être mis en scène dans quelque film de fantaisie peuplé de monstres improbables, mais tels qu'ils travaillent à apparaître depuis le corps supposé « naturel » d'un interprète supposé « humain ».

Regardons le bref récital de piano auquel se livre Chico Marx dans *Go West* (1940). On y assiste à une sorte de variation digitale infinie sur une chansonnette intitulée *The Woodpecker Song*. Tantôt on y voit l'index de la main droite se détacher de l'ensemble des autres doigts, comme s'il était envoyé en détachement sur une touche isolée. Tantôt on le voit entrer dans un jeu d'échanges qui, autour du pivot de l'auriculaire, le fait équivaloir symétriquement au pouce, dont il répète la note deux octaves plus haut. Tantôt il est porté le long d'un glissando ascendant par les autres doigts repliés, pour être propulsé par eux comme leur représentant tout en haut du clavier. Tantôt il se replie lui-même, il se recroqueville pour aller cogner contre le couvercle levé du piano (imitant ainsi le pic-vert de la chansonnette), tandis que son homologue de la main gauche est tenu en l'air, tendu dans sa fonction admonitrice, attirant l'attention sur ce qui se joue de l'autre côté. Il arrive même que l'index droit se balance en flottant au-dessus du clavier, en se contentant d'indiquer de façon muette des parcours virtuels sur les touches.

Cet index fétiche, substitut privilégié pour les autres doigts, est lui-même substituable, notamment par le majeur qui, le temps de quelques mesures, peut prendre effectivement sa place en tant que doigt pointeur ou indicateur. A moins qu'il ne faille considérer que l'index se dédouble, qu'il se divise en deux index, pour ainsi dire recto et verso, deux index en un qui se relaient dans un sens et dans l'autre sur la même touche répétée. Mais au bout du compte, on devrait sans doute élargir encore l'espace de cette économie claviéristique, on devrait inclure dans ce théâtre des échanges organiques au clavier tous les substituts possibles qui pourraient se présenter. Par exemple la pomme que s'apprête à croquer Harpo : Chico la saisit pour en faire l'instrument prothétique de jubilatoires roulades sur les touches, qui concluent avec virtuosité ce morceau de bravoure au cours duquel se seront confrontés des organes échangistes (l'index, le majeur...)

et des choses inanimées (le clavier, le couvercle, la pomme).

Ce qui permet de saisir au mieux cette singulière prolifération d'organes, c'est peut-être le concept d'effiction, tel que je l'avais proposé dans *Membres fantômes* en le reprenant d'une vieille tradition. L'effictio latine, en effet, c'est ce que, au premier siècle avant notre ère, un traité longtemps attribué à Cicéron, la *Rhetorica ad Herennium*, définissait comme la description avec des mots, comme le façonnage verbal de la forme d'un corps, de la tête aux pieds. Cette figure, Descartes l'emploie par exemple dans ses *Méditations métaphysiques* pour parcourir en quelque sorte son propre corps ; il écrit : « ... donc j'ai senti que j'avois une tête, des mains, des pieds, et tous les autres membres dont est composé ce corps que je considérais comme une partie de moi-même ou peut-être aussi comme le tout... » Or, ce qui m'intéressait, c'était l'effectivité et l'efficace de ces fictions façonnantes — leur effiction, en un mot — en tant qu'elles sont aussi capables de donner naissance à des membres fantômes, à des organes fictionnels comme ceux qu'évoque Descartes un peu plus loin dans cette même *Méditation* sixième : « ... j'ai trouvé de l'erreur dans les jugements fondés sur les sens extérieurs ; et non pas seulement sur les sens extérieurs, mais même sur les intérieurs : car y a-t-il chose plus intime ou plus intérieure que la douleur ? et cependant j'ai autrefois appris de quelques personnes qui avoient les bras et les jambes coupées, qu'il leur sembloit encore quelquefois sentir de la douleur dans la partie qu'ils n'avoient plus... »

Voilà ce qui m'avait conduit à imaginer une rhétorique des corps résonants, une sorte de grammaire organologique qui, décrivant les relations de substitution et de renvois entre membres et organes, puisse rendre compte de ce que Nietzsche avait si bien formulé dans un fragment posthume de 1885-1886 : à savoir que « la formation d'un organe » est « une interprétation ».

Bref, ce que le concept d'effiction permet de penser, c'est le prendre-corps lui-même en tant que fiction qui corpore et qui, pour ce faire, procède par déplacements et greffes, inversions et relais, déployant ainsi des stratégies et des figures, des tropes. C'est sans doute à travers l'histoire des corps sonnants que se présente de la façon la plus remarquable cette tropologie organique : lorsque, par exemple, les doigts de la main d'un pianiste se multiplient en se déléguant leurs fonctions ; ou lorsqu'un pied sur une pédale joue le rôle d'un poumon modulant le souffle de l'expression.