

Séminaire franco-italien hybride, avec Rita Messori et Serena Massimo, les 21 et 22 mars 2024
Université de Lille (France), Université de Parme (Italie)

Les formes de l'aisthesis : paysage, jeu

Jouer, musiquer : du vivant des formes-chemin

Anne Boissière

I. Ma présentation s'enracine dans l'expérience (celle que je souhaite intégrer à mon geste philosophique). L'expérience, ici, c'est ce que j'appelle le « musiquer », néologisme introduit afin de ne pas préjuger trop vite de la nature de cette pratique, qui reste à certains égards pour moi-même encore indéterminée dans son statut. Entre « improviser librement » et « jouer de la musique », le terme de « musiquer » cherche à éviter les malentendus qui ne manqueraient pas sinon d'arriver. Car le terme d'« improvisation » est polysémique et renvoie à des pluralités de pratiques : je préfère l'éviter car il est lourd de sous-entendus et se présente comme un obstacle plutôt que comme une aide. « Jouer de la musique » est pour d'autres raisons une expression ambiguë : il est difficile de ne pas y associer l'interprétation d'une œuvre, dans l'idée que le jeu se déterminerait de sa conformité à cette œuvre (qu'elle soit connue ou moins connue). Or ma réflexion se situe ailleurs, bien que le musiquer soit au croisement de l'improvisation, et du jouer de la musique (via l'instrument du piano; via la voix)

La notion de « paysage », en revanche, me semble beaucoup plus appropriée ou propice pour approcher le vif de l'expérience. C'est pourquoi je propose de la reprendre et de l'explorer sous cet angle, y compris en la transformant. Disons d'emblée que je l'envisage dans l'héritage des pensées d'Erwin Straus et de Henri Maldiney, c'est-à-dire de façon métaphorique et dans une perspective *aïsthésique*. L'introduction de cette notion questionne la couche d'expérience du « sentir » ou de l'« *aisthesis* » : dans sa constitution, dans sa dimension fondamentale de langage, également dans son histoire (individuelle ou collective). Le questionnement se révèle d'autant plus impérieux que le sentir fait défaut, qu'il y a souffrance (crise).

Le domaine concerné est ici l'« esthétique », selon la double acception que le terme porte en lui : relatif à l'*aisthesis*, et également à l'art; c'est en cela que la question des formes y est soulevée. Le musiquer est une pratique qui crée, qui fait apparaître des formes. Ces formes ne font pas œuvre; il n'est même pas sûr qu'elles aient une dimension objective, identifiable, qu'elles accèdent au statut de « représentation ». Ces formes, je les désigne par le néologisme de « forme-chemins » pour éviter, là aussi, les malentendus auxquels la notion de forme expose inévitablement. Les « forme-chemins » se signalent non par leur beauté ou leur laideur, leur vérité ou leur fausseté, mais par les modalités d'un vivant qui n'existerait pas en dehors d'elles. Les formes-chemin sont les formes mouvantes du paysage : les « formes-paysage » pourrait-on dire. Bien qu'elles n'aient pas le statut d'être connaissables à proprement parler, elles font *sens* dans l'expérience pour qui s'y livre. Mais selon quelle conception, quelle valeur de sens?

II. C'est seulement un moment d'expérience que je souhaite évoquer, dans le cadre d'un stage d'improvisation instrumentale libre auquel j'ai participé l'été dernier (en août 2023) dans les Cévennes. Ce moment appartient à une des propositions/situations de jeux qu'Emmanuelle Vincent, violoncelliste qui pilote le stage, partage avec les stagiaires (nous sommes entre 6 et 8). Nous sommes en ce cas invité.e.s à former des duos (il y en a 3 ou 4). Anne est avec Clémentine qui est violoniste professionnelle - la seule professionnelle parmi les stagiaires (attirée par la musique

celtique et par l'improvisation : c'est pour s'ouvrir à un autre type de jeu que le répertoire académique, qu'elle a décidée de s'inscrire). L'instrument, pour chacun.e, c'est l'archet : soit le sien pour les cordes (violoncelle, violon, contrebasse) soit un qui nous est prêté; l'archet seul, sans le reste de l'instrument. La proposition est de créer une musique dans l'espace avec l'archet en vis-à-vis de notre partenaire : non avec des sons, mais avec des lignes, des courbes - de créer une musique sans sons, dans les mouvements de l'archet et de tout notre corps dans l'espace. Quant à l'autre personne du duo, sans son archet pour l'instant, il.elle est invité.e à imaginer une musique dans sa tête, à associer aux gestes de son.a partenaire une musique intérieure. Ce premier temps dure quelques minutes; ensuite, intervertir les rôles. Autant dire que ce n'est pas facile. Emmanuelle avoue qu'elle-même ne parvient pas toujours à entendre intérieurement la musique en vis-à-vis des gestes. Pour ma part, ce sont les couleurs qui viennent lorsque je suis à l'écoute de l'archet de Clémentine : émergent des formes picturales plutôt que sonores ou musicales. Quand j'ai à mon tour l'archet dans les mains, je remarque dans l'après-coup que la voix m'a guidée intérieurement plutôt que les sons du piano. Dans ce premier temps, donc, pas encore de sons qui vibrent à proprement parler dans l'espace bien qu'il y ait déjà de l'instrument (l'archet) et de la musique (à travers les mouvements dans l'espace).

Vient ensuite une autre proposition, complémentaire. Une personne de chaque duo est invitée à jouer réellement de son instrument en vis-à-vis du mouvement de l'archet dans l'espace de son.a partenaire : Anne fait alors sa danse avec l'archet, et Clémentine joue de son violon. C'est vraiment magnifique, surprenant; disons « é-mouvant ». Pas de doute qu'une musique s'est levée, à deux, improvisée dans l'écoute réciproque. Je ressens beaucoup de joie dans les mouvements de l'archet qui joue de quoi? Où? ...peu importe ces questions : Clémentine répond, des formes émergent de son violon, que nous ne connaissions ni l'une ni l'autre et qui nous emportent, nous font sourire. Je me loge quant à moi dans le sillon ouvert par le violon de Clémentine et continue ma danse dans l'espace, tenant un archet devenu danse, musique, et pourquoi pas couleurs. Pas de doute qu'une communication s'est établie, probablement non sans affinité avec ce que le psychanalyste américain Daniel Stern désigne, à propos des premières relations a-verbales entre la mère et son enfant, comme un « accordage affectif » - imitation distanciée qui produit des modalités réciproques et partagées d'expressivité. Pourtant ce n'est pas cette idée qui m'est venue à l'esprit une fois l'expérience terminée, mais bien celle de « paysage ». J'ai eu le sentiment qu'un « paysage » était apparu entre nous, entre moi et Clémentine, dans l'émergence de formes certes peu stables mais assurément vivantes; et que cette notion, celle de « paysage », croisée dans les textes d'Erwin Straus puis à sa suite de Henri Maldiney, devenait à son tour vivante, concrète. C'est cette intuition, au seuil de la théorie mais ancrée dans le vif de l'expérience, que j'aimerais ainsi prolonger de façon réflexive, en tentant de préciser ce qui, dans l'expérience, a pu faire « paysage ».

Parenthèse : Lors du stage, nous pratiquons l'instrument à l'intérieur dans une salle claire et spatieuse du gîte. Pourtant, j'ai le sentiment que rien n'aurait été pareil sans ce paysage somptueux, poignant des Cévennes qui nous entourait, nous enveloppait. (D'ailleurs avant chaque demi-journée, nous nous préparions sensoriellement par quelques exercices, souvent à l'extérieur, avec Clara). Quel rapport, ici, se tisse avec la nature? Je n'ai pas de réponse immédiate à cette question.

III. Le paysage, dans mon expérience, relève de formes en mouvement qui font trace : avec la voix, avec les sons du piano, en résonance de formes picturales. Le paysage vient nommer la dynamique de ces formes qui s'introduisent, émergent à la faveur du jouer : ici, dans ce « jouer-à-deux » qui nous a réunies avec Clémentine. Ces formes ne sont qualifiées de « sonores » qu'imparfaitement. Sans aucun doute appartiennent-elles à l'écoute, mais en une acception élargie qui intègrent les autres sens ainsi que le mouvement. M'est venue après coup l'idée que le néologisme français de

« musiquer » (qu'on pourrait traduire en allemand par « *musizieren* ») était homonyme au terme grec de « *mousike* » : probablement l'ai-je aussi adopté pour cela (sans d'ailleurs qu'on puisse aller très loin dans cette comparaison). La « *mousikè* » grecque est une pratique qui ne sépare pas la danse/le geste, le son/la musique, la voix/le langage. Pour considérer ces formes qui font paysage, on ne peut en rester simplement aux sons, pas même à l'idée d'un paysage sonore, comme on pourrait en parler à propos du prélude pour piano de Claude Debussy *Les pas sur la neige*, ou pour le premier des trois paysages (*paisajes*) pour piano du compositeur espagnol Frederic Mompou *La fuente y la campana - La fontaine et la cloche*. À vrai dire, le rapport art/nature (au sens où l'art serait une « représentation » de la nature) ne fonctionne pas directement pour la valeur qu'on attribue ici au paysage. Straus lui-même, au demeurant, lorsqu'il évoque la peinture de paysage, souligne que celle-ci est avant tout visionnaire et a pour valeur de révéler l'invisible, de rendre visible l'invisible : « La peinture de paysage ne représente pas ce que nous voyons...elle rend l'invisible visible mais comme choses dérobée, éloignée. Les grands paysages ont tous un caractère visionnaire. La vision est ce qui de l'invisible devient visible » (Erwin Straus, *Du sens des sens*, p. 382).

En réalité, il faut inventer une philosophie du mouvement, et interroger à nouveaux frais la conception du mouvement pour comprendre ce qu'il en est de ces formes-paysage. Quand le mouvement fait paysage, alors se passe quelque chose de décisif, de fondamental pour celle ou celui qui prend part à l'expérience. C'est cela que j'essaie de nommer à travers la qualification du « vivant », non sans rapport avec ce que Henri Maldiney, quant à lui, désigne comme « l'existant ». Quel que soit le terme choisi, il faut souligner la teneur première, fondamentale, de ces formes : bien qu'elles relèvent du jouer, bien qu'elles n'aient pas pour elles une configuration stable et identifiable, elles ont un prix incommensurable pour qui est en quête, en appel de leur pouvoir. Si ces formes sont aussi fondamentales, c'est parce qu'en elles une parole se lève aussi inchoative soit-elle. Ces formes appartiennent au langage, bien qu'il n'y ait pas de discours, pas de mots. Straus comme Maldiney soulignent ce point décisif : le mouvement porté par l'expérience du sentir est un mode de langage, non réductible à la sémiotique et à la linguistique c'est-à-dire à la production de la signification. Le mouvement est forme, formant, si un *sens* émerge; mais ce sens n'apparaît autrement qu'à travers l'espace et le mouvement. Les formes qui font paysages sont des formes langagières, disons « expressives » pour en souligner la teneur a-linguistique.

Question, en retour sur l'expérience : au début du stage, Clara nous a invités à choisir une image parmi plusieurs qui nous étaient présentées, et de la mettre de côté; nous l'avons retrouvée à la fin du stage pour un moment à nouveau dansé, gestuel. Après coup, j'ai su que celle que j'avais choisie était une reproduction d'une calligraphie du peintre d'origine irakienne Hassan Massoudy (1944-). Comment cette présence d'écriture a-t-elle, à mon insu, agi comme partition vivante?

IV. La notion de « chemin », comme métaphore, est à prendre au sérieux au regard de l'acception spatiale qu'elle véhicule. Le chemin est à distinguer d'un « voyage » qui va directement à un but qu'on connaît d'avance, comme lorsqu'on prend l'avion pour une destination lointaine qu'on atteint en quelques heures : le chemin n'est pas un simple transport ou déplacement d'un lieu à un autre. Il est aussi à distinguer d'une « promenade », qui pourrait encore laisser extérieur qui la vit. Maldiney, à sa façon, insiste aussi sur cette métaphore du chemin à propos de la notion de *Gestaltung* qui est sa version à lui des « formes-chemin » : « forme en mouvement ». Il fait remarquer que dans le terme allemand de *Bewegung*, il y a *Weg*, le chemin; et il retient volontiers la phrase de Paul Klee selon laquelle « *Werk ist Weg* », l'œuvre est voie, l'œuvre est chemin (p. 127-128, *Espace, Rythme, Forme*). Mais il faut surtout comprendre que la valeur spatiale de ce chemin tient de son rapport au sens. Maldiney rappelle les deux acceptions possibles du mot « sens » : la signification d'une part,

l'intuition sensible d'autre part. Il propose quant à lui d'en ajouter une troisième : « le sens direction », c'est-à-dire un sens qui ne peut ne manifester autrement qu'à travers le mouvement et l'espace. Les formes-chemin, celles qui font paysage, sont de ce type : elles relèvent du « sens direction », ou plus exactement elles sont en appui sur cette dimension du sens : c'est en cela que leur dynamique est *ouvrante*.

Cette dynamique est ouvrante, et première : lorsqu'on la perd, le sens fonctionne à vide. Musiquer, c'est renouer avec cette dimension de l'expérience du sens, qui n'est pas simplement l'expérience de l'empathie kinesthétique voire celle de l'accordage affectif. Parler de « forme-chemins », c'est souligner encore un autre aspect de l'expérience du mouvement : à savoir la possibilité d'émergence d'un sens qui est habité. C'est cela qui touche ou qui émeut; et c'est en cela que la forme est vivante, bien qu'elle puisse être balbutiante, à la limite de l'inchoatif. Les formes-chemin ont quelque chose de la *Gestaltung* : elles apportent du vivant à qui s'y livre, car en elles le sens est pris à sa racine, il répond d'un besoin d'expression (d'un « à dire »), là où le langage fait sens pour qui y est (dans la présence). Une parole peut alors émerger, même si on ne la comprend pas encore. Les formes-chemin, en cela, sont un antidote au discours qu'on répète comme un automate, et qui est devenu vide. Le musiquer est comme une greffe de vivant : d'un vivant qui n'est pas biologique, mais déjà signifiant, au seuil de la signification.

Remarque : Maldiney affirme que les formes, en lien avec ce « sens direction », sont des « conduites spatiales, des manières de se comporter spatialement ». Mais la force et la complexité de son approche est d'en affirmer la portée langagière : « les premières racines de nos langues désignent toujours des articulations spatiales spatio-temporelles » (p. 131, *Espace, Rythme, Forme*). Renouer avec le sentir, dans son auto-mouvement, serait renouer avec les racines de la langue. Cette idée, décisive, mérite sans aucun doute d'être encore explorée et approfondie. Elle n'a rien de facile.