



HAL
open science

L'expérience du continuum : vers la totalité esthétique du fragment

Pierre Arbus

► **To cite this version:**

Pierre Arbus. L'expérience du continuum : vers la totalité esthétique du fragment . Thierry Millet.
Analyse et réception sonore au cinéma, L'Harmattan, 2007, 978-2-296-02589-9. hal-02279457

HAL Id: hal-02279457

<https://hal.science/hal-02279457>

Submitted on 5 Sep 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« L'expérience du *continuum* : vers la totalité esthétique du fragment »

Par Pierre Arbus

Conférence donnée au Colloque *Analyse et réception sonore au cinéma*, organisé par l'Institut de l'Image de l'Université d'Aix en Provence, en 2001, publié dans : *Analyse et réception sonore au cinéma*, Dir. Thierry Millet, Paris : L'Harmattan, 2007, p. 194 - 204.

Le travail que je voudrais présenter constitue le prolongement d'une thèse que j'ai soutenue en novembre 2000, dans laquelle je tentais une approche prospective de la notion de totalité dans l'esthétique cinématographique.

J'ai été amené à utiliser des outils qui ne sont pas ceux auxquels recourt l'analyse traditionnelle : c'est ainsi que, contre la priorité donnée au sens et au discours par le biais des outils inventés à l'usage de la linguistique communicationnelle, je me suis tourné vers les recherches menées dans le domaine de l'imaginaire (celles de Gilbert Durand, entre autres), qui partent d'un constat assez simple que je schématise : le mode de la pensée occidentale privilégiant les processus binaires (le vrai et le faux) fondés sur la raison, révèle en fait un iconoclasme marqué que confirment paradoxalement la profusion des images dans l'occident.

Parce que, précisément, ces images-là n'ont plus le statut de constructions imaginaires fondées sur un creuset d'expériences sensibles et singulières, mais celui d'un support du sens préalable, ce que les sémiologues appellent le « message », une figure de rhétorique en somme, un outil au service de l'efficacité et de l'intention discursive.

Pour Deleuze, par exemple, très cité ces dernières années lorsqu'on parle de cinéma, il est important de montrer que l'art n'est ni une activité de représentation, ni, comme le veut la doctrine kantienne du beau, une activité intersubjective de jouissance et de libre jugement, mais une vraie pratique d'expérimentation et de problématisation du réel, de son domaine préindividuel et idéal, de ses champs d'individuation et facteurs individuants (dans *Différence et répétition*, et *Qu'est-ce que la philosophie ?*).

Or, dans l'hypothèse où le sens pourrait surgir d'un acte de réception, dans une sorte de mouvement créateur qui, à partir de l'expérience sensible que constitue la vision et l'audition de l'œuvre, construirait ses propres images, ou réseaux complexes d'images (c'est-à-dire, indistinctement, images sonores, visuelles, olfactives,

tactiles, etc.), préalablement à tout discours, sa communication se fera, soit par les modes consensuels de la communication linguistiques, soit par un acte créateur susceptible de livrer une autre œuvre, dès lors que cet acte peut s'inscrire sous une forme esthétique, donc.

Ce n'est donc pas le sens de l'œuvre, qui m'intéresse, ou le discours que je pourrai tenir à partir de sa lecture ou de sa découverte, mais, précisément, l'intensité de l'expérience sensible qu'elle me propose de vivre, le domaine d'exploration imaginaire qu'elle constitue, en elle-même, et non pas seulement en référence à..., ce qui nous renverrait au rapport signifiant/signifié ou aux fonctionnements codés de la sémiologie.

Le son au cinéma, ce peut-être : de la parole discursive, de la musique, du son analogique (par exemple, le bruitage), du son de remplissage (par exemple, l'ambiance), si l'on se place bien entendu dans une perspective fonctionnaliste (et quelquefois par nécessité). Mais, d'un point de vue esthétique, c'est la dimension poétique du son, son aptitude à susciter une expérience sensible, qui doit retenir notre attention.

Et dès lors, les frontières entre les domaines du son et ceux de l'image tendent à s'estomper, dans la conscience imaginaire qui les parcourt. De même que les rituels traditionnels ou les spectacles de participation, mêlaient à l'origine sans distinction, le chant, la danse, la poésie, la graphie ou le dessin, etc. L'approche esthétique peut donc nous amener à dépasser progressivement le principe (que je dirai social, tardif, et rationaliste) du cloisonnement disciplinaire.

Le dépassement, c'est dans le *Continuum* que je me propose de le découvrir, c'est-à-dire, dans un fragment esthétique, arbitrairement délimité, qui se présenterait comme une construction autonome, d'apparence linéaire et ininterrompue, mais d'apparence, seulement : ce serait en fait une sorte de convention qui constituerait un engagement à une vraie démarche créatrice dans notre approche des œuvres.

Et c'est avec le *Continuum* musical-sonore (celui que se révèle être en somme tout *continuum* musical) que l'on pourra envisager une approche non conditionnée par la tentation sémiologique (l'approche sémiologique existe en musique, dans la lignée des recherches de Jean-Claude Nattiez), puisque le fragment musical-sonore n'est pas habituellement analysé comme une structure discursive, à l'inverse des fragments filmiques, textuels, voire picturaux ou plastiques.

L'approche que je vais développer sera donc d'ordre esthétique, libérée de la contrainte du sens, de la tentation rhétorique. Elle se fondera sur des travaux de musiciens, ceux de deux compositeurs du XXe siècle. Elle devrait permettre à terme d'envisager l'expérience du *Continuum* musical-sonore comme le

fondement d'une démarche commune, indifférenciée et absolument légitime dans tous les champs de l'esthétique, et donc, de fait, dans le film de cinéma, domaine qui m'intéresse particulièrement

Il y a, dans l'histoire musicale du XXe siècle, une expérience qui mérite d'être relatée. Il s'agit de celle d'un compositeur russe, Ivan Wyschnegradsky, à l'origine d'une construction « *ultrachromatique en intervalles non octavians* ». Parti d'une intuition du *continuum sonore* comme le symbole sonore de la conscience cosmique, I.W. part à la recherche de micro-intervalles, groupés de manière à former des échelles ultra-chromatiques bien déterminées : à quart, à tiers, à sixième de ton, s'étalant sur toute l'étendue de l'espace musical audible, dans la perspective d'une œuvre réalisant l'union des éléments de tous les arts (et non les arts eux-mêmes : on est là dans un véritable processus de la fragmentation) capable de « *provoquer le choc salutaire qui réveillerait chez les hommes les forces de la conscience cosmique sommeillant au fond du subconscient de chaque être humain. Ce plan, ce projet, vision peut-être, repose sur la foi irrationnelle en la puissance transformatrice de l'art* »¹.

La notion de *continuum* sonore est envisagée par I.W. sur le plan de la simultanéité irréalisable. Invoqué comme un aboutissement de l'évolution historique de la musique et de l'acte créateur lui-même, « *qui augmente d'intensité et de puissance d'étape en étape, jusqu'au moment où, au XXe siècle, l'irrationnel l'emporte sur le rationnel, l'absolu sur le relatif, l'infini sur le fini* », le *continuum* (continuum sonore vécu, tant sur le plan des hauteurs que sur celui des durées) se substitue au son musical : « *A ce moment, c'est l'espace, le continuum sonore vécu qui devient réalité première, vis-à-vis de laquelle le son musical se présente comme dérivé, comme un des innombrables points de sa surface* ». On comprend dès lors que le recours à une échelle ultrachromatique de densité maximum (milieu sonore s'étalant sur toute l'étendue de l'espace musical audible) peut se constituer comme une tentative d'exploration de tout l'espace sonore, et de valorisation des quatre propriétés que I.W. attribue au *continuum* sonore, à savoir :

1. Uniformité et équivalence des douze sons (et transformation de l'échelle sonore en milieu sonore qui rend non pertinent le principe de la rupture et de la discontinuité et impose le tempérament égal comme principe spatial),

2. Absence de limites de l'espace musical, pensé comme *continuum*, qui se traduit par une extension de l'espace musical jusqu'aux limites de l'audibilité.

¹ WYCHNEGRADSKY (Ivan), *Ultra-chromatisme et espaces non octaviant*, Paris : Richard Masse, 1972.

3. Densité maximum, qui engendre l'ultrachromatisme (milieu des 24 quarts de ton, des 36 sixièmes de tons, des 72 douzièmes de tons, dans la gamme diatonique qui comporte 12 demi-tons) et enfin

4. Substantialité, qui postule la simultanéité et embrasse la notion d'« *harmonie totale* ».

Reprenant l'assujettissement de la conscience créatrice au déterminisme dualiste basé sur l'opposition des consonances et des dissonances, du majeur et du mineur, de la dominante et de la sous-dominante, du fait et de l'intervalle, I.W. voit dans la révolution musicale du XXe siècle, la dissolution du dualisme tonal dans le « *monisme pantonal* » et l'avènement du *continuum*.

C'est précisément par la prise de conscience du *continuum* que l'auditeur/spectateur peut se libérer de ce dualisme et de la contrainte que pose le principe des unités et de leur reconnaissance préalable à toute appréhension du système (ex. : le *la* 440 Hz, le *do* 320 Hz, la relativité des durées, le quadrillage, en d'autres termes...) et entreprendre une exploration des fragments, selon son gré, selon sa compétence imaginaire, le niveau de sa quête...

Car, comme le rappelle I.W. dans la conclusion de son article

« Il est indéniable que la pratique systématique des micro-intervalles, ainsi que de l'ultra-chromatisme rythmique doit provoquer un affinement de l'ouïe humaine, de sa capacité de distinguer des différences infimes de hauteur et de durée des sons. Toutefois, cette faculté, si excellente qu'elle puisse être en elle-même, ne peut être tenue pour un but en soi [...]. La fonction essentielle et naturelle d'une œuvre d'art, et principalement d'une œuvre musicale, c'est l'accroissement, sous l'effet de l'état d'exaltation que peut procurer une œuvre d'art, de l'intensité de la conscience, de sa transparence, de son potentiel créateur. Le renforcement des facultés humaines sur le plan sensoriel (auditives, visuelles, et autres), aussi bien que sur le plan intellectuel n'en est que la conséquence naturelle, le sous-produit, si l'on peut dire, de cet état »².

De là ont surgi des recherches plus spécifiquement orientées vers le *continuum* et la spectralité (une sorte d'ultra-chromatisme appliqué à toutes les caractéristiques du son), ou vers la **répétition**, processus plus ou moins associé à une approche dite « minimaliste » de l'écriture musicale. On retiendra de l'origine du minimalisme le principe d'une concentration de l'attention sur peu d'événements pour pouvoir découvrir un véritable monde de possibilités et d'expériences. Le minimalisme hongrois, désigné par le terme de « *musique processus* », propose, depuis les années 70, une approche beaucoup plus aboutie, moins schématique, et plus évolutive que celle des minimalistes américains ; et en Estonie se trouvent aussi avérées des recherches intéressantes sur les phénomènes de la répétition et de l'indéterminisme, que le dogme culturel s'est déjà chargé de banaliser

² *Ibid.*

et d'immobiliser selon des principes d'interprétation archaïsants, qui ne saisissent cette musique que comme l'amende honorable des nouveaux compositeurs au soi-disant radicalisme des inventions musicales du XXe siècle (tout en ignorant d'ailleurs ce que cette musique doit à des créateurs comme John Cage, par exemple) : on pense notamment au succès populaire que rencontrent aujourd'hui les œuvres d'Arvo Part.

La démarche de György Ligeti est, quant à elle, assez singulière, précisément à partir de la moitié du siècle, dès lors que le compositeur hongrois se fut débarrassé des influences de ses commencements : Bartók, Stravinsky et Berg. Contrairement à Boulez, l'humilité de sa démarche n'a d'égale que la position déterminante de son esthétique dans l'évolution musicale du XXe siècle. Ligeti semble privilégier continûment l'expérience esthétique, la conscience imaginaire sur la quête ou la valorisation des systèmes complexes, comme l'a fait Boulez.

De surcroît, il a su, avec un éclectisme exemplaire, tirer profit d'expériences musicales qui l'ont conduit à fréquenter divers courants parmi lesquels celui de la musique électroacoustique dans les studios de Cologne qui lui a permis de reconsidérer et d'enrichir son écriture pour instruments traditionnels. Ligeti a, très tôt, envisagé une distance avec l'écriture mélodique ou harmonique, à la recherche d'ordres musicaux encore inexplorés. Il s'est agi de privilégier une **musique statique**, fruit d'un travail basé sur la recherche d'un son neutre, **situé pratiquement entre son et bruit**.

Il s'intéresse alors à la perception de la durée et songe à une musique qui puisse s'écouler continûment, comme si elle n'avait ni début ni fin, et représentait seulement une coupe dans quelque chose de préexistant.

Comme pour Wychnégradsky, le *continuum* sonore s'ouvrait enfin à l'exploration de **l'organicité de la forme** au détriment des unités évidentes et closes sur elles-mêmes. Ligeti a travaillé un temps aux côtés de Stockhausen, parce que, précisément, il cherchait à construire des fragments sonores statiques se modifiant imperceptiblement et que l'expérience électroacoustique lui paraissait propre à nourrir ce projet. Dès ce moment, un grand nombre d'œuvres de Ligeti purent consister en des changements et des explorations subtiles de couleurs sonores.

Il faut préciser combien Ligeti attache d'importance à l'expérience esthétique et sensorielle, tactile et visuelle plus particulièrement. Les matières sonores sont manipulées comme un matériau sculptural, et leurs imbrications, les glissements d'une matière à l'autre, jouent un rôle organique dans toutes ses œuvres. Ligeti manifeste envers le timbre un intérêt plurisensoriel : il note avec une grande précision le mode de jeu et d'attaque de chaque

instrument, et particulièrement des cordes, dont les possibilités en matière de timbres, sont infinies.

Ligeti se réfère d'ailleurs assez souvent à des images, lorsqu'il commente sa démarche. À propos du *Lontano* (1967), il parle de diffractions de rayons, de miroitements, et compare l'auditeur à quelqu'un qui, venant de l'aveuglante lumière du soleil, pénétrerait dans un lieu obscur et ne percevrait les couleurs et les contours que très progressivement. Ce qui est en soi un éloge de l'ombre et de sa relativité. D'ailleurs, Ligeti avoue procéder très souvent, préalablement à une composition, à une ébauche plastique ou iconique, sous forme de dessins qui anticipent la structure de l'œuvre à venir.

On a l'habitude de voir dans l'utilisation du *continuum* par Ligeti des « études de surfaces » qui permettent une exploration approfondie de la texture des timbres, des micros rythmes, des micros intensités qui s'y manifestent. Ligeti peut être dit en complète opposition avec le dogmatisme structural d'un Boulez. Il ne s'agit pas simplement pour le compositeur hongrois « *de construire un langage de toutes pièces, mais bien plutôt de réaliser, par maintes transplantations nerveuses, transfusions sanguines et greffes in vivo, un organisme musical nouveau* »³.

Pour obtenir ce flou qui vise à dé-hiérarchiser (c'est-à-dire en somme à dé-culturer) l'ordre musical, pour qu'aucun rythme, aucun timbre, aucune mélodie ne domine et ne se constitue comme base d'assujettissement (une sorte de schéma narratif, si l'on peut oser la comparaison), Ligeti va donner autant d'importance à chaque voix et les multiplier au maximum. Il y a chez le compositeur un souci de l'écriture microscopique, une sorte de travail pointilliste de la matière sonore qui confère au *continuum* la mission de détruire, par sa durée, toute notion temporelle.

C'est en fait ce qui explique la lente progression des phénomènes d'évidences puisque, dans l'apparente continuité sonore se développent des *aventures*, des *ramifications* (ce sont là des titres d'œuvres essentielles de Ligeti) qui créent dans la continuité une extension considérable d'un espace sédentaire qui rend compte d'une activité fébrile : un peu comme dans les aventures d'*Alice...*, qui accompagnent la dixième des *Dix Pièces pour quintette à vent*.

Ce sont donc ces **microharmonies**, ces **micropolyphonies**, ces **micropulsations**, et leurs infimes divisions qui caractérisent la nature organique de la musique de Ligeti.

³ BOULIANE (Denys), « Six études pour piano de Ligeti », in *Contrechamps*, Paris : l'Age d'homme, n° 12/13, 1990.

La **microharmonie** réside dans un découpage vertical de la musique. Ce sont en général des superpositions de sons très voisins, que l'on appelle des *clusters*. S'ils sont tenus, l'aspect mélodique de chaque voix est alors nul. Mais s'ils se partagent entre les voix, c'est paradoxalement la qualité verticale (*cluster* d'origine) qui permet de détruire toute existence mélodique, toute horizontalité, toute aspiration à un aboutissement revendiqué au préalable (un sens mélodique donc, une résolution tonale ou d'intensité...) comme principe d'unité.

La **micropolyphonie** est définie par Ligeti comme un phénomène « *vraiment très dense qui permet de ne pas travailler avec des hauteurs, des durées ou des mélodies, mais avec des complexes, des tissus sonores* »⁴. Il s'agirait donc de l'aspect horizontal et vertical du complexe chromatique défini par le compositeur lui-même comme une trame organique. Dès lors, le développement mélodique semble tourner sur lui-même, renvoyant vaguement aux expériences des minimalistes hongrois et estoniens. Car il faut éviter au mieux les intervalles repérables qui tendraient alors à s'imposer comme des unités restreignant la préoccupation spectrale : il y a du même coup une libération de l'écoute disposée à percevoir les résonances, les correspondances entre les résonances superposées, une écoute que ne vient pas perturber le dogme de la rupture qu'insinue l'intervalle et le sentiment d'une progression mélodique horizontale.

Quant à la **micropulsation**, elle vise à abolir le sentiment de régularité : les instrumentistes calculent la durée des notes par rapport à la plus courte division de chacun des temps. Comme la multiplication de cette microdurée diffère souvent et que tous les temps ne possèdent pas la même, rien ne peut laisser prévoir la fréquence d'apparition des sons et des silences. Dans sa quête de « *caractères essentiels et permanents, substituée à celle des effets* », Ligeti en vient à construire, par tous les moyens, le *continuum* et l'impression de « *nuage sonore* » ; le son devient une matière vivante, tactile, dans laquelle on sent une constante respiration.

Aujourd'hui, Gyorgy Ligeti se déclare pour un modernisme contemporain et semble vouloir se démarquer des denses tissus micropolyphoniques de sa musique antérieure. « *Cela signifie, explique-t-il, le développement d'une polyphonie constituée de réseaux de voix rythmiquement et métriquement complexes, ainsi que d'une harmonie transparente et consonante qui toutefois ne chercherait pas à rétablir l'ancienne tonalité* »⁵. C'est donc du côté des cultures musicales non européennes qu'il choisit de se tourner, en particulier vers la musique des Caraïbes, et vers les folklores Banda-

⁴ Cité par MICHEL (Pierre), *Ligeti, compositeur d'aujourd'hui*, Paris : Minerve, 1985, p. 148.

⁵ LIGETI (Gyorgy), « Ma position comme compositeur, aujourd'hui », in *Contrechamps*, Paris : l'Age d'homme, n° 12/13, 1990.

Linda et Pygmée de la République centrafricaine, « *une musique polyphonique d'une richesse rythmique inégalée* ».

Mais Ligeti se justifie : « *Ce ne sont que les empreintes des idées de base des cultures ethniques qui se manifestent dans ma pensée musicale : la musique elle-même reste autonome (elle est le produit d'une conception absolument non folklorique, individuelle et construite)* », rejoignant en cela la démarche de Bartok, et le principe d'appropriation et de résonance intérieure de toute expérience esthétique nouvelle, qui participe de l'acte créateur.

L'inscription temporelle du *Continuum* ne doit pas faire illusion : c'est en fait une durée nécessaire à l'exploration d'un espace vertical, organisé en couches superposées, indéterminées, un espace stratifié dont l'épaisseur, en dehors du *continuum*, échapperait à la lecture. Comment, par exemple, entendre les harmoniques d'un son de piano, si ce n'est en le laissant résonner : c'est d'ailleurs la table d'harmonie qui a cette fonction d'entretenir le *continuum*.

Le temps du *Continuum* devient alors le temps de l'expérience, le temps de la quête... Un peu comme si la notion de simultanéité ne désignait pas le pan (coupé), mais la pente, ou la courbe, pour être plus près de la physique du *continuum*. Les événements que l'on perçoit dans la durée du *continuum* finissent par dépasser l'identité culturelle de leur spécificité : ces timbres, variant en texture, en grain, en hauteur (de quart, de huitième, de seizième de ton), suggèrent aussi des constructions imaginaires de l'ordre du visuel, indépendamment de toute représentation : des couleurs, des volumes, des lignes, des architectures, des entrelacements, des cadres...

Je ne parlerais pas de fusion, ce qui serait encore une reconnaissance de la pertinence du cloisonnement, je parlerai plutôt d'organicité du fragment que constitue le *continuum* ; l'expérience esthétique, pour ne pas dire esthésique, fabrique elle-même la pulsation du *continuum*, en livrant cette dynamique qui consiste à éprouver ou à tisser ces liens imaginaires qui organisent, c'est à dire qui inventent, l'organicité du fragment.

Lorsqu'on parle d'organicité, c'est évidemment par opposition à la notion d'unité : précisément, le *continuum* ne construit pas une unité esthétique, parce que les événements qu'il permet d'éprouver peuvent, à leur tour, être désignés comme des *continuum*, c'est-à-dire comme des fragments, autonomes et organiques, composés d'autres événements, et ainsi de suite. On voit dès lors que, dans cette acceptation du rôle créateur de l'acte de réception – c'est lui qui prend le relais de la pulsation de l'œuvre, ou du fragment, c'est par lui que se manifeste l'organicité – le récit n'est plus nécessaire : en effet, le récit est un lien discursif entre l'œuvre et son spectateur, une sorte de lubrifiant du fragment esthétique (comme la mélodie en musique, ou

le leitmotiv dans la musique de film, qui empêche toute expérience créatrice du timbre, du ton, de la durée, etc.).

Dans le cas du *continuum*, l'expérience esthétique du créateur/spectateur devient elle-même une aventure, c'est l'aventure du *continuum*. Cette aventure se prolonge, par exemple, au désert, désert à vocation poétique : des résonnances infinies dans la rumeur du vide : « *Le désert est bien plus qu'une pratique du silence et de l'écoute, dit Jabès* », il est « *un mot magique qui suggère des correspondances à l'infini* ». Car le désert, c'est aussi l'expression d'un *continuum*, c'est aussi l'espace métaphorique du décroissement, de la totalité esthétique qui fait de tout acte de création, de toute lecture de fragments imaginaires, une expérience poétique, indépendamment de tout statut culturel de créateur ou de spectateur d'une œuvre déterminée.

Laissons donc de côté l'acception diégétique du mot *désert*, tout autant que sa velléité à se constituer en un décor réaliste et dénotatif, géographiquement situé et identifié (les sables du désert saharien, l'herbe grise des steppes sibériennes, la roche orangée des déserts américains — en Technicolor —...), mais arrêtons-nous au contraire à la notion d'espace-désert, espace vide comme construction esthétique de l'espace fondé sur une mise en œuvre de la ligne et du point.

Car à l'origine de toute construction spatiale, de toute élaboration d'un espace aussi disponible à la métamorphose que le désert, il y a cet assemblage savant et complexe de lignes et de points dont le surgissement structure la spécificité esthétique : « *La figure se fait et se défait toujours par des mouvements de lignes et de points pris à un instant quelconque de son trajet* »⁶. Or, la figure, c'est ici la vacuité se désignant comme telle par la rare émergence de l'événement, et, du film, on pourrait dire ce que Bonitzer écrit de la peinture : il « *devient moléculaire. [Il] ne livre plus de l'objet des aspects, mais, dit drôlement Paulhan, des "inspects", comme si on était passé sous le derme des choses* ».

La ligne et le point signalent un parti-pris de préexistence esthétique minimale, une donnée élémentaire non représentative, non analogique, non accomplie comme objet ; la ligne et le point sont une diffraction de l'espace, ils invitent le créateur, le spectateur, à penser suivant les modes du devenir plutôt que de l'être, et donc selon le mode du *Continuum*. Car dans le trajet (ou les trajets possibles) qui mène à l'infiniment petit, il y a cette dynamique constitutive qui ne s'interrompt que lorsque l'arbitraire le décide ; « *Les vides sont des "points disponibles", l'image n'exprime donc pas le visible, mais les*

⁶ BONITZER (Pascal), *Peinture et Cinéma - décadrages*, Paris : L'Etoile, 1985. Évidemment, Bonitzer est aussi un lecteur de Kandinsky.

dramas de la matière »⁷ écrit encore Emidio Rosa de Oliveira. Il n'y a plus dès lors de réalité culturelle du vide puisque s'y substitue la dynamique infinie d'un vertige moléculaire.

Il y a, conditionné par la présence esthétique du cadre, un usage du point et de la ligne, inventeurs d'espace. Contrairement à leur morphologie, la ligne me semble masculine, et le point féminin. Pressentiment du cheminement, et de la rencontre, du trajet et de l'épreuve, mais *a contrario*, de la terre et du ciel. La ligne et le point impliquent des positions ; dans le cadre de l'écran, mais aussi dans le cadre mythique, les aveux de l'imaginaire avec lesquels ils échangent des influences. Une structuration de l'espace dans toutes les directions : horizontale, verticale, diagonale... La ligne sera-t-elle une ligne de fuite ? L'espace, à l'infini, comme une terre où des microcosmes s'enracinent, se lignifient à leur tour dans un vertige de la régénération. La ligne brisée, la ligne rompue, la ligne conditionnée dans l'entrelacement qui favorise ou fonde l'organique, la ligne accidentée qui, en tout trajet, réitère, inlassablement, la dynamique d'une composition revendiquée en tant que structure organique (constituée comme une unité de fragments autonomes). Ce réseau de lignes reste complexe, lignes avérées, lignes physiques, invisibles, réitérées en nombre indéfinissable, ou simplement pressenties, lignes en couleurs, en nuances, en formes ou épaisseurs.

S'y superposent, ou s'y inscrivent, des points : points remarquables, points macrocosmiques ou microcosmiques incluant la ligne, et inclus en elle, dans un entrelacement sans système, verticalité, ou plutôt, ponctualité, toujours de la couleur, de la nuance, de la texture... C'est un parcours d'histoires particulières, d'histoires des fragments par lesquels, alternativement et simultanément, on chemine ou dans lesquels on s'arrête comme pour se laisser emporter dans la dynamique cosmique de la verticalité du point.

Le détail est alors sujet esthétique, sujet d'exploration, de quête et d'enrichissement, loin du signe de vraisemblance : « *Il porte en lui un mouvement d'addition sans principes et sans fin. Un détail, plus un détail, plus un détail, plus... Ne pas en finir avec les détails... Les accidents et aspérités [de l'espace pour ce qui nous concerne] sont sans terme. La décision de clôture est toujours arbitraire* »⁸ : résonances infinies du détail ponctuel, amoncellement de structures verticales dont le fractionnement se trouve, non pas contredit, mais enrichi (comme un témoignage de l'ambivalence de toute propriété esthétique) par un mouvement de totalisation, d'unification : le détail ponctuel, fragment esthétique d'une construction unitaire est à son tour pressenti comme entité autonome, à part entière, et ainsi de suite,

⁷ ROSA DE OLIVEIRA (Emilio), « La Poussière, les germes et l'infime », in *La Part de l'œil*, n° 4, 1998, p. 79- 80.

⁸ MOUREY (Jean-Pierre), *Philosophies et pratiques du détail : Hegel, Ingres, Sades, et quelques autres*, Paris : Champ Vallon (coll. Milieux), 1996.

procédant de la sorte à cette bivalence du fragment, à la fois autonome (et, en tant que tel, constitué d'autres fragments) et composante organique de l'unité : le point sera graine, plume, poussière, paillette oculaire, bâtisse ou piton rocheux. Et condense une esthétique, car l'œuvre « *est pris [e] entre l'unité et la dispersion* [nous dirions la fragmentation], *la condensation et la prolifération* »⁹, esthétique s'entend, en tous cas dans notre démonstration.

⁹ *Ibid.*, p. 168.