

0.

Dans *Kritik des Musikanten*, essai contre le culte du chant et de la musique spontanés dans les courants musicaux de l'après-guerre, Adorno retient une anecdote lui rappelant un douloureux souvenir de son enfance : il raconte comment son père, au cours d'une promenade en forêt avec son épouse et sa fille, demanda à celles-ci de chanter *O Täler weit, o Höhen (Ô larges vallées, ô montagnes)*. Les deux femmes rougirent de honte, non parce qu'on les pressait de chanter – ce à quoi elles étaient habituées en tant que cantatrices – mais parce que Wiesengrund les priaient de chanter *d'une manière spontanée*, autrement dit de faire comme si l'environnement s'y prêtait naturellement. Le monde est tellement beau, *chante-nous donc quelque chose*. Cette demande pressante de chanter « spontanément », comme si ça vous « démangeait » et que les notes devaient jaillir pleines de fraîcheur dans la foulée : cette demande pressante vous paralyse et vous fait rentrer sous terre. Personne ne chante spontanément sous le coup de la joie ou du chagrin. Dans la culture occidentale, la musique a perdu sa place longtemps immuable au sein des rituels sociaux ; quant au chant spontané, il y a longtemps qu'il apparaît lié à une idéologie de l'expression spontanée des émotions. Certes, dans la vie quotidienne, il nous arrive encore de chanter mais ce n'est jamais à pleine voix non plus que sous le coup d'un élan spontané. Bien souvent, si l'on chante, c'est parce qu'on y est plus ou moins poussé : lorsqu'on est seul ou qu'on croit l'être, on se met, par exemple, à fredonner un air, sans y réfléchir. Et vient on à chanter en public, qu'on le fait plutôt avec une ironie obligée de façon à ne pas manquer de susciter des rires.

Une invitation à chanter « comme ça », spontanément, embarrasse car elle méconnaît la limite entre la « personne naturelle » (et sa façon de faire et de parler) et le chant en tant que pratique esthétique. Tout chanteur sent qu'il doit franchir un seuil avant de pouvoir chanter. On ne chante pas comme on parle, aurait-on la langue bien pendue. Ni le sourire béat ni l'expression douloureuse que dégage le masque de certains chanteurs professionnels ne doivent nous induire en erreur : même si le discours commun laisse volontiers entendre que ceux-ci mettent « d'eux-mêmes » dans leur chant, eux ne savent pour leur part que trop bien qu'il leur faut se donner à l'œuvre comme à une loi étrangère. Chanter, c'est se perdre dans l'œuvre d'art. C'est un exercice d'aliénation de soi.

1.

C'est à un tel exercice qu'Ana Torfs soumet les chanteurs qui apparaissent sur les écrans de son « triptyque vidéo » *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* (1993). Pour cette installation, Torfs a eu recours à une musique dramatique, à savoir un « madrigal scénique » de Claudio Monteverdi. *Il Combattimento* est une pièce scénique débordant d'action dramatique ; il s'agit, qui plus est, d'une œuvre qui remonte à l'époque où la musique venait tout juste de découvrir ses possibilités dramatiques. Avec la monodie dramatique, on a assisté au début du XVII^e siècle au développement d'une musique qui, loin d'être assujettie à l'expression du divin ou de quoi que ce soit, se fie expressément à une éloquence autonome. Au même moment, cette musique se fait *expressive*. Là où elle va se mettre à parler en son nom, là où elle ne se manifeste que pour elle-même, elle se fait voix de l'humain. Ce n'est plus dès lors l'organisation du cosmos qui va former la base théorique de la pratique musicale mais la doctrine des affects et leur emploi rhétorique : l'art consiste à toucher celui qui écoute grâce à la mise en œuvre des moyens rhétoriques appropriés.

Dans *Il Combattimento*, Torfs a toutefois pris soin de congédier cette charge affective de l'écran. Les visages des trois chanteurs – le récitant de front sur le panneau central, le croisé Tancredi et Clorinda, la vierge païenne, de profil sur le panneau de gauche et celui de droite – sont imperturbables et ne trahissent aucune passion. Quand ces « visages » chantent, seule se meut leur bouche. Le reste ne bronche pas. Quand ils se taisent, on dirait des portraits filmés. Le traitement rigide, « instrumental » de ces visages ne concorde en rien avec l'affect et l'action dramatique du madrigal scénique de Monteverdi. Torfs a dissocié le drame musical de son interprétation. L'expression, elle la situe dans l'œuvre d'art, dans la construction esthétique ; elle traite les chanteurs comme des interprètes impassibles à ce qu'ils chantent. Leur visage qui tient du masque forme un écran qui ramène toute identification, toute fusion empathique avec le drame chanté à une problématisation. Le chanteur dont l'interprétation « convainc » est, de fait, absent de ce qu'il chante ; les scellés ont été apposés pour interdire l'accès au drame. En cela, Torfs rompt l'illusion qui veut que le chanteur, « personne naturelle », ne forme qu'un avec ce qu'il exprime (son chant expressif) ; qui plus est, elle bat en brèche l'idée d'une expression directe des affects. C'est précisément la musique de Monteverdi, qui a ouvert la musique au geste expressif, qu'elle soumet à

un traitement qui suspend toute croyance en une immédiateté de l'expressivité. Elle nous oblige ainsi à appréhender indirectement *Il Combattimento*, non comme pur sentiment nous submergeant et nous emportant, mais comme une suite de figures expressives et de conventions rhétoriques, comme une construction esthétique dans laquelle expressivité et sensibilité ne sont jamais immédiates.

La musique n'est jamais l'expression immédiate d'émotions. Grâce à la monodie expressive du *Nuove Musiche* de Caccini et plus encore au style dramatique du chant de Monteverdi, la musique a accordé une place à une déclamation humaine, à l'expression des sentiments, tout en enfermant d'emblée cette déclamation dans une rhétorique. La force émotionnelle de la musique s'appuyait sur une *codification* transparente des « affects humains ». La distance entre langage et sensibilité se reflète d'ailleurs également dans le rôle du *testo*, le récitant qui dit l'histoire en intervenant comme un intermédiaire rhétorique. L'« interprétation » de Monteverdi que propose Torfs est donc, du point de vue historique, appropriée : en effet, l'idée selon laquelle les émotions devraient être exprimées naturellement, sans rapport aucun avec une quelconque convention, est étrangère à cette musique. La notion d'émotivité naturelle n'allait apparaître qu'au XVIII^e siècle avec, entre autres, le concept d'*Empfindsamer Stil* (style sentimental). Mais même abstraction faite de cela, l'histoire de la musique occidentale reste marquée par l'expérience qui veut que la voix humaine – ou la voix de l'humain – ne retentit que là où l'on rompt les conventions et où (conséquemment) on les affirme. *Erwartung*, protocole onirique de Schönberg et apogée de l'expressivité libre dans la musique, n'est pas uniquement une éruption musicale, une vision éphémère d'une intensité inouïe étirée sur une demi-heure ; il s'agit aussi d'un moment rare dans l'évolution de la musique et de l'œuvre de Schönberg. Là où la musique se fait « expressionniste » au sens vrai du terme, et rompt avec toute convention, elle bute sur son aporie la plus profonde : l'impossibilité de produire un geste purement expressif. L'« expressif » ne revêt un sens que lorsqu'il s'oppose à quelque chose de conventionnel. Dans *Il Combattimento*, Ana Torfs projette une œuvre des origines de l'expressivité musicale sur fond de conscience de cette limite. Toutefois, ce n'est pas là seulement battre en brèche l'idée que l'on exprime ses sentiments sans intermédiaire : la totale négation de toute expressivité des visages s'avère en effet tout aussi peu concevable. La « non expressivité » des visages d'*Il Combattimento* revêt une inévitable pathétique : elle devient à son tour « figure expressive ».

2.

Beethoven. Y a-t-il artiste au nom plus romantique, plus flou, plus vide de sens, plus abstrait que Beethoven ? Au cours du XIX^e siècle, le compositeur a été élevé au rang de *pars pro toto* de la musique. Son buste trônant en bonne place sur le piano est devenu un poncif au même titre que la lyre et les lauriers suspendus au-dessus d'un orchestre symphonique. Beethoven incarne la musique en tant que telle : il est *le* compositeur. Dans un premier temps, il a revêtu cette fonction symbolique pour les autres compositeurs, ensuite pour la culture musicale du dix-neuvième qui fixait son langage canonique, enfin pour « tout un chacun », y compris le petit-bourgeois un tant soit peu cultivé – jusqu'à celui ou celle qui voit dans la culture un bien digne de considération.

Jamais un artiste n'a été à ce point héroïsé et confondu avec tout ce qui pouvait avoir valeur d'exemple dans sa discipline. De fait, aucun artiste n'est devenu, en tant que personnage public, une telle abstraction, et il semble que c'est de cela qu'Ana Torfs a voulu rendre compte dans son film *Zyklus von Kleinigkeiten* (Cycle des Bagatelles). Comment s'y prendre avec Beethoven ? Comment faire un film sur cette « figure » sans nourrir encore plus le mythe, sans tout simplement consacrer son absorption dans le mythe ? Pour éviter cet écueil, Torfs a pris comme matériau initial le condensé le plus prosaïque des dix dernières années de la vie de Beethoven. Elle a conçu un script entièrement basé sur les *Konversationhefte*, cahiers dans lesquels les gens pouvaient transmettre au compositeur atteint de surdité ce qu'ils avaient à lui dire. Dans ces écrits, Beethoven lui-même prend peu la parole – s'il était sourd, il n'était pas pour autant muet – ; voilà pourquoi Torfs le bannit purement et simplement de son film. Pivot et personnage autour desquels tourne tout le film, Beethoven n'apparaît pas dans cette mise en scène qui lui est consacrée. Il fait figure de point aveugle magnétique. Tout ce qui se dit est orienté vers ce point aveugle ; on essaie de « l' » amener à agir, de « le » convaincre de quelque chose, de « le » conseiller. Beethoven est le dénominateur abstrait auquel sont attachées des bribes de langage qui ne forment toutefois ni une histoire ni un tout continu. Les bribes de conversations sont sans rapport les unes avec autres ; ce qu'elles ont en commun, c'est le silence – le corps muet – qu'elles appellent et dans lequel elles s'enlisent. Ce qu'elles partagent, ce n'est pas une histoire mais le défaut d'histoire.

En construisant expressément son film autour d'un Beethoven absent, Torfs mime le magnétisme du mythe et la vorace fascination que celui-ci exerce. La seule absence du compositeur ne tient-elle pas déjà du mythe ? Absence qui pourrait nous rappeler, qui sait, la sublime existence de solitaire menée par

le compositeur sourd et étranger au monde. En même temps toutefois, Torfs retourne le mythe comme un gant en situant le Beethoven absent dans un contexte précis : la vie domestique de tous les jours, où toute personne, y compris la plus grande sommité, abandonne une part de son statut et tend même, jusqu'à un certain point, à devenir interchangeable. Ce qui faisait du compositeur une « figure » ou un modèle se dissout alors dans l'enchaînement répétitif de tracas ordinaires et d'infirmités. Le quotidien de Beethoven est celui de tout un chacun. Certes, on nous propose régulièrement entre deux scènes un bref résumé des événements qui marquent la vie du compositeur, mais rien n'est fait pour relier ces échappées aux scènes anecdotiques tirées des *Konversationshefte*. Quotidien banal et biographie, fragment parlé et récit historique se font face tout en s'ignorant.

Beethoven disparaît dans les soucis quotidiens sans pour autant ressusciter comme fétiche glorieux de l'Histoire de la musique : le quotidien est bien trop matériel et abstrait pour cela. Quand ses invités évoquent leur époque – les années vingt du dix-neuvième siècle –, on dirait autant de clins d'œil inopinés parmi leurs bavardages triviaux et intemporels. Pour le reste, ce qui domine dans le *Zyklus von Kleinigkeiten*, c'est l'impression que l'Histoire a été mise de côté, et que ces fragments de vie – pratiquement les éléments les plus naturels et authentiques de ce qui subsiste du vécu de Beethoven – auraient pu être prononcés par n'importe qui et n'importe quand. C'est justement dans ces textes, « historiques » au sens le plus littéral du terme, que l'Histoire se ratatine, qu'elle semble se dissoudre dans le murmure de l'ordinaire intemporel. Au même moment, l'homme historique disparaît lui aussi, l'homme qui se voit comme « l'homme » et qui de ce fait se projette dans l'Histoire. Ce qui est humain, au sens le plus haut, ne peut se concevoir sans l'Histoire. Et c'est précisément le plus grand humaniste d'entre les compositeurs que Torfs ramène à la morne compagnie d'un corps muet.

3.

Ses sources – les *Konversationshefte* –, Ana Torfs les a interprétées comme un script et pas autrement. Pour elle, il ne s'agit pas d'un simple matériau utilisable ; elle envisage ces écrits comme un protocole qui détermine ce qu'il convient de dire et de ne pas dire, les personnes qu'il convient de montrer ou de ne pas montrer. La manière d'agencer les images, de placer les personnages dans l'image et par rapport au spectateur, cela aussi peut être considéré comme une traduction précise de ce que « prescrivent » les cahiers.

Torfs ne cherche pas à compenser les lacunes et autres inconséquences des documents. Le film respecte l'absence de Beethoven telle qu'elle ressort des cahiers ; qui plus est, Ana Torf « traduit » le fait que les hôtes n'ont pas dit leur texte mais l'ont écrit. Elle restitue l'étrangeté que revêt alors le texte pour ceux qui le disent, en le déconnectant des images, et en diffusant un enregistrement *off screen* en allemand (viennois). De surcroît, les sous-titres n'apparaissent pas sur l'image mais séparément, sur une bande noire dans la partie inférieure de l'écran.

Pourtant, les personnages filmés se comportent dans une certaine mesure comme des gens en train de parler : ils s'adressent à quelqu'un, leur corps semble emporté dans le flux d'une conversation ordinaire, et quand bien même ils gardent la bouche fermée, on a parfois l'impression qu'ils peuvent à tout moment se mettre à parler. Les circonstances dans lesquelles se déroulent les conversations supposent par ailleurs une certaine proximité entre les différentes personnes. Cette « distance entre interlocuteurs » demande aussi à être traduite – mais comment le faire quand l'un d'entre eux est absent ? Une des possibilités consiste à la ramener au seul spectateur et à sa relation de proximité à la scène représentée. Voilà pourquoi les hôtes de Beethoven apparaissent en bordure d'écran, souvent assis à une table en continuité directe avec la bande noire des sous-titres. De ce fait, Beethoven se rapproche presque toujours de nous, il se retrouve du même côté de l'écran, ce qui le rend singulièrement tangible. C'est typiquement le cas dans les scènes où un médecin se penche sur lui alors qu'on le suppose étendu juste en dessous de l'écran, en train de poser les yeux sur le praticien. Il le regarde de la même façon que le spectateur regarde l'écran : on subit le film comme lui subit le regard du médecin.

S'il est hors image, Beethoven n'en est pas moins quasiment palpable. Ce qui accroît encore la force attractive du « point aveugle » dans le film. On a presque envie d'entrer dans ce corps imaginaire, de le remplir avec notre propre corps, mais le film nous empêche de le faire. Car ce vide n'est pas pour autant vacant. Il porte un nom : Beethoven. La figure de Beethoven a beau se trouver hors cadre, du même côté que nous, son corps n'en reste pas moins associé à un nom qu'il est impossible de s'accaparer de manière fantasmagorique. Tangible, le point aveugle qui a nom « Beethoven » ne saurait être le lieu d'une incarnation. Là où il nous paraît le plus proche, on a le sentiment de voir en lui notre propre corps paralysé, lequel s'étire dans une proximité indifférente.

4.

Le script tiré des *Konversationshefte* dicte en outre la forme du film tout en la mettant sous tension. Du fait que les personnages sont en train de converser, ils bougent peu. Ils sont assis, debout ou couchés sur le devant de l'image, et comme ils ne parlent pas réellement, leur présence n'en est que plus statique. Peut-être sont-ils surtout en train d'écouter, tendent-ils l'oreille à ce que Beethoven s'apprête à dire – lui qui est en train de lire ce qu'ils viennent d'écrire. Cela signifierait qu'ils sont enfermés dans la durée de l'écoute, ou dans celle qui s'écoule entre question et réponse. Cette tension du dialogue, qui se révèle justement dans ces pauses et intervalles de temps, les « immobiliserait » donc. En tout cas, leur immobilité et leur proximité font qu'ils prennent souvent place dans le cadre de l'image en tant que sujets portraiturés – entre les hôtes et le plan de l'image, il n'y a pour ainsi dire pas de place pour un corps supplémentaire. D'ailleurs, des personnages apparaissent de temps à autre à l'arrière-plan, non sans évoquer ceux qui interviennent dans des peintures de genre. Plongés dans des activités quotidiennes répétitives – manger, cuisiner, nettoyer –, ils ne brisent à aucun moment le caractère statique de la représentation.

Comme ces personnages « parlent sans ouvrir la bouche », ils se retrouvent immobiles ; chaque scène devient, de fait, une « image scénique ». Divisé en plusieurs tableaux statiques, le film revêt du coup un réel aspect pictural. Mais Torfs n'opte pas arbitrairement pour l'esthétique du « tableau peint » : c'est le matériau textuel qui détermine dans une certaine mesure l'esthétique du film.

Torfs n'aspire pas à faire un anti-film, pas plus qu'elle n'ambitionne l'une ou l'autre des formes intermédiaires à la croisée de plusieurs disciplines. Elle part en premier lieu d'un texte « parlé », de bribes de dialogues qu'on aurait tout aussi bien pu rencontrer dans n'importe quel film. Ce en quoi sa démarche est radicale, c'est qu'elle interprète directement le matériau comme script. Torfs subordonne radicalement le genre cinématographique au processus de traduction/transposition qu'est le tournage ; et c'est justement cette littéralité matérielle qui met sous tension le film en tant que vecteur. C'est cette fidélité au protocole frisant l'inconscience, cette rigueur de la transposition, et non une quelconque optique interdisciplinaire prédéterminée, qui rapproche *Zyklus von Kleinigkeiten* d'autres formes artistiques et en fait notamment un film « pictural ». La fidélité au matériau aboutit également à une rupture entre image et son ; du coup, on se retrouve là à regarder des tableaux tout en écoutant une pièce radiophonique. Le tournage le plus matériel est celui qui prend au sérieux le matériau jusque dans ses lacunes et ses contradictions. C'est aussi, manifestement, le moins filmique.

Malgré la capacité du film à immobiliser les personnages, ceux-ci bougent et les images ne sont pas figées. Ce n'est pas de la peinture qu'on a sous les yeux, et au moment où cinéma et peinture se croisent sans se rencontrer, à l'intersection du « tableau filmique », on voit naître quelque chose qui tient en fait plus du théâtre que d'autre chose. La focalisation des personnages sur ceux à qui ils donnent la réplique, leur immobilité dans un espace filmique constant – chaque scène est filmée à partir d'un point fixe – transforment presque l'espace imaginaire de l'écran en une scène de théâtre ayant l'apparence d'une boîte à chaussures. La proximité permanente des personnages rappelle elle aussi le rapport qui, au théâtre, s'établit entre spectateur et acteur. Il n'y a qu'au théâtre que les personnages sont aussi tangibles et aussi proches de nous, à peine éloignés de quelques mètres tout en préservant une présence stylisée – stylisation qui s'exprime ne serait-ce qu'à travers la pure présence d' « un personnage sur la scène ».

5.

L'aspect statique et rigoureux du film nous ferait presque oublier que le jeu des acteurs dans cette mise en scène rigide peut être tout compte fait qualifiée d'assez réaliste. Même si le film se compose d' « images », de tableaux composés méthodiquement, le jeu des acteurs, pour la plupart des amateurs du reste, n'a rien d'imagé ni d'outrageusement stylisé. Leur jeu vise à faire passer de façon crédible et naturelle une conversation tout à fait ordinaire. Rien de plus. Les acteurs n'entreprennent aucunement de compenser les paroles dont on les prive par des gestes ou des mimiques, par une pose forcée ou un jeu explicite. Ils n'optent pas non plus pour l'économie de moyens ou le minimalisme ni aspirent à ramener leur jeu à l' « essentiel ». Ils donnent tantôt l'impression d'être surpris au cours d'une conversation qui va bon train, tantôt de tendre l'oreille à ce qu'on leur dit. Ce qu'ils se disent va tellement de soi qu'ils n'ont pas besoin d'en préciser les contours ni de s'appliquer à une réelle « interprétation ». Seul Karl, le neveu, paraît jouer son rôle plus que les autres ; mais force est de constater que ce qu'il a à dire est chargé de plus d'émotions, ses propos étant empreints du sentiment de culpabilité caractérisant la relation qu'il entretient avec son tuteur, Ludwig Van Beethoven.

Ces personnages ne s'adonnent donc à rien de bien inhabituel. Souvent, on a l'impression qu'ils sont en train de parler et qu'on les a filmés au moment où ils se taisent ou au moment où ils s'apprêtent à parler – comme si Torfs avait filmé des personnages qui parlent avant de couper ces dialogues sans que cela ne se remarque. Et pourtant, ce qu'il y a d'habituel dans ce qu'ils font apparaît bien comme inhabituel. Bien qu'on ne puisse pas les surprendre en train de se livrer à des effets théâtraux ou de pose, bien qu'ils se comportent comme n'importe quel locuteur, ce qui attire en permanence notre attention, c'est leur normalité. Les petits gestes et autres mimiques qui sont généralement noyés sous ce qui se dit remontent ici à la surface. Le comportement qui va de soi parce qu'il se fonde dans les paroles, devient ici une pose que l'on adopte, un acte conscient. On a subitement l'impression que ces acteurs ne font rien d'autre que jouer un rôle, que chercher le regard, l'attitude ou la mimique en adéquation avec leur texte. Ils ne font pas ce que tout un chacun a coutume de faire, mais ne cessent au contraire de rechercher à le faire. Ce qui se refuse à eux, c'est justement ce qu'il y a de plus commun et de plus inconscient dans l'agir humain – ce que chacun fait naturellement. Le *Zyklus von Kleinigkeiten* met ce qu'il y a de plus quotidien entre guillemets pour l'explorer en tant qu'élément théâtral. Puisqu'aussi bien l'on peut lire le film comme une étude fascinée de la microthéâtralité du quotidien. Ce n'est pas un film ordinaire qui voudrait faire apparaître le jeu des acteurs comme le plus ordinaire possible et le moins « joué » possible ; au contraire, il lit dans sa théâtralité l'agir humain le plus ordinaire, le plus inconscient.

Céline Linssen et Dirk Lauwaert remarquent que les personnages du *Zyklus von Kleinigkeiten* donnent l'impression d'écouter leur propre texte [1]. Il est vrai qu'on croirait les acteurs véritablement paralysés par leur texte, et l'on en arriverait même à penser que l'immobilité tendue, dans l'image scénique, provient de l'effet saisissant du texte dit *off screen*, que les personnages sont prisonniers des effets de feed-back de leurs propres paroles. Ils semblent figés par leur texte, non tant par le texte lui-même ou par ce qu'il occasionne chez l'interlocuteur, que par son *fonctionnement*, par leurs paroles qui agissent hors d'eux et font impression. Or eux ne sont ni les sujets ni les objets, ni les auteurs ni les récepteurs de cette activité de langage, mais toujours les deux à la fois. Ils parlent et écoutent, et les images du film sont comme une membrane tendue entre ce qui est dit et ce qui est entendu. Le film forme une membrane en vibration dans l'entre-deux entre projections et attentes, questions et réponses, locuteur et auditeur. Ces images n'enregistrent pas les paroles ni les actions, mais la tension entre elles, les vibrations qu'elles provoquent. Elles ne nous montrent pas comment quelqu'un parle, mais comment les paroles envoûtent celui ou celle qui parle ou s'inscrivent sur son visage. Les scènes des conversations exposent dans sa littéralité ce qui se passe « entre » les gens : elles ouvrent l'humain sur cet « entre » dans lequel il est imbriqué.

Du fait que chaque image est tendue entre question et réponse, entre action et réaction, le geste, quel qu'il soit, ne résout rien. L'« acte » des personnages réside uniquement dans un minuscule glissement : ils figurent non en leur propre nom, mais au nom de « Schindler », « Von Breuning », « Karl ». Mais comme ces personnes ne poussent jamais leur « rôle » au maximum, on a le sentiment que les acteurs ne deviennent jamais réellement leur personnage, qu'on continue de les voir *eux-mêmes* en train d'être leur personnage, hésitant entre leur moi ordinaire et leur autre moi. De fait, nous ne sommes jamais transportés dans un autre monde. Tout se passe comme si les acteurs n'avaient pas encore commencé de jouer – et c'est à ce moment précis que le jeu des acteurs se révèle dans sa nudité et son absence de naturel. Sur le seuil qui sépare acteur et son jeu, ce jeu de l'acteur se replie sur lui-même. À supposer qu'il existe quelque chose comme une façon de jouer réflexive ou conceptuelle, c'est cela sans doute qui est manifesté ici.

6.

Le *Zyklus von Kleinigkeiten* présente autre chose que des scènes de conversations, par exemple des lettres et des passages du journal que tenait Beethoven. Torfs les emploie, en plus d'images de la nature et de gros plans de mains de femme en train de cuisiner, en guise de ponctuation et d'éléments rythmiques entre les conversations. Initialement, Torfs avait également l'intention de glisser des scènes montrant les acteurs en train de chanter des canons de Beethoven. Elle y a renoncé, mais il est intéressant de s'arrêter sur ces chutes du film car ces canons entretiennent un lien avec le matériau « ordinaire » évoqué plus haut et plus généralement avec l'ensemble du film.

D'une part, du fait de leur écriture polyphonique, les canons relèvent du style tardif de Beethoven ; en même temps, il s'agit de « *scherzi* » qui proposent diverses allusions caustiques, à la fois amicales et ironiques, à des amis et des relations du compositeur. Ensemble, ils forment un véritable *Zyklus von Kleinigkeiten*, même s'ils ne sont en fait guère autre chose que des « miettes » qui n'ont jamais été conçues pour constituer un cycle et qui se répartissent sur plusieurs années de même que les

bribes de conversations du film. Détail amusant, beaucoup de ces esquisses se retrouvent dans les lettres de Beethoven sous la forme de formules d'adieu ou de saluts musicaux ; autrement dit, elles rentraient dans les pratiques courantes et ne s'éloignent guère des *Konversationshefte*. On relève aussi plus d'une similitude entre les *oneliners* des canons et les passages cassants du journal ou des lettres que Torfs glisse entre les bribes de conversation. La pique « *Österreicher, Eselreicher* » (Autrichien, Âne et Chien) que Beethoven consigne dans une lettre ou son journal, trouve ainsi un écho dans les trois mots *Esel aller Esel* (L'âne des ânes) de son dernier canon (1826, Hess 277). Les onze mots du canon *Doktor sperrt das Tor dem Tod/Note hilft auch aus der Not* (Docteur, barrez la porte à la mort/Les notes aident aussi dans le péril) est en fait une version condensée d'une note que Torfs a également utilisée dans son film – Beethoven a écrit : « *Mein Arzt half mir, denn ich konnte keine Noten mehr schreiben. Nun aber schreibe ich Noten, welche mir aus der Not helfen.* » (Mon médecin m'a aidé car je ne pouvais plus écrire la moindre note. Or à présent, j'en écris qui me tirent du péril.) On retrouve l'humour bourru, l'humour de sans-culotte de Beethoven tant dans le journal et les lettres que dans les textes des canons. Chaque mot est déjà de trop, chaque ornement qui dépasse le niveau des poèmes de corps de garde est trop « réconciliateur ». La forme des canons n'est pas non plus synonyme de consolation. Pour une oreille émancipée comme celle de Beethoven, cette forme devait avoir l'aspect rudimentaire et immature d'une polyphonie enfantine. Tout peut être matière à composer un canon ; quant à l'absence de concordance entre forme et contenu, elle est tout bien considéré bien peu beethovienne. Le Beethoven accompli n'était-il pas en effet le compositeur déduisant en toute logique la cohérence de ses œuvres de l'évolution du matériau thématique ? Il concevait la forme comme un tout dynamique surgissant de moments privilégiés et formant donc l'image d'une vraie humanité, communauté pensée à partir d'une liberté subjective.

Mais cette humanité semble à des années lumières des canons, de même que le Beethoven « de tous les jours », le Beethoven des textes des canons et des passages du journal, ne semble pas vraiment un modèle de chaleureuse humanité. Non parce qu'il se détournerait de l'idée d'une véritable humanité. Beethoven n'est pas un cynique ; c'est un idéaliste, mais un idéaliste jusqu'aux ongles, quelqu'un qui veut garder jusqu'au bout son idéal pur, *jusqu'à ce qu'il n'en reste pratiquement plus rien*. Les œuvres de sa maturité ont beau illustrer l'utopie d'une vraie humanité, dans le monde tel qu'il est les rapports entre les hommes n'en sont pas moins toujours altérés, ils sont toujours un compromis qui fait honte à l'idéal d'un monde digne et authentique. Le Beethoven cassant de ces passages et des canons discerne « *wie schroff einer sein muss um "Dir werde Lohn" zu schreiben* » (combien doit on être borné pour écrire « On a la récompense qu'on mérite ») – comme le remarque Adorno dans un note renvoyant au passage du *Fidelio* de Beethoven dans lequel on proclame que la vraie humanité sera un jour récompensée [2]. Combien ne faut-il pas en effet être borné pour croire que l'on peut parler *au nom* de la vraie humanité comme si l'on se croyait un avec elle, comme si l'on était son souffle et son âme. Sous ce rapport, il est significatif que les canons « railleurs » jouent souvent avec la naïve littéralité des noms qui y figurent : ainsi du texte de celui destiné au compositeur Friedrich Kuhlau : « *Kühl, nicht lau* » (Froid, pas tiède) ou de celui qui joue sur le nom d'E.T.A. Hoffmann : « *Hoffmann, sei doch kein Hofmann / Nein, ich heiße Hoffmann / Und ich bin kein Hofmann* », *Hofmann* avec un seul « f » signifiant « courtisan », « homme de cour ». Dans le cœur de l'humanité, l'idéal s'effrite pour ne plus être que « les gens » qui, lorsqu'on s'adresse à eux, se réduisent à la matérialité de leur patronyme.

Sans doute ces canons forment-ils ce qu'il y a de plus ordinaire et de plus « banal » dans la production de Beethoven. En ce sens, celle-ci ne comprend quasiment rien d'aussi proche du Beethoven d'Ana Torfs (encore que celle-ci n'utilise dans son film que des morceaux des quatuors à cordes de la maturité, ceux qui accompagnent les images de la nature). Les canons sont des étincelles, ils sautent de l'œuvre au quotidien ; ce qui les rattache principalement au film, c'est que, comme lui, ils rencontrent dans ce quotidien une sorte d'ultime résistance matérielle. Dans les canons, le quotidien apparaît comme ce qui ne peut être intégré à l'idée d'un monde digne de l'homme. Le quotidien avilit l'homme ; en ce sens, il est insupportable pour l'homme authentique que Beethoven aspire à être. Beethoven était appelé à devenir sourd, remarque Adorno dans un passage singulier du livre inachevé qu'il souhaitait consacrer au compositeur, car il identifiait ce qu'il pouvait y avoir d'indigne de l'homme dans tout rapport humain. Dans le film de Torfs, le Beethoven de tous les jours représente ce qui refuse de se dissoudre dans l'image que l'on se fait du compositeur, voilà pourquoi celui-ci « devait » disparaître du film. Le Beethoven de tous les jours du *Zyklus von Kleinigkeiten* est ce qui subsiste du compositeur quand on dépasse l'humanité tronquée du mythe. Pratiquement rien : la proximité abstraite d'un corps muet qu'il ne nous est pas même possible de montrer, mais un corps où n'échouent pas moins tous les messages et tous les gestes. Imaginons le buste intemporel de Beethoven sur le piano, un buste qui accuserait un corps et des membres et qui, atterrissant, avec son côté bourru fossilisé, dans un fauteuil près du spectateur, se verrait

confronté au personnage sur l'écran. Ce Beethoven est un *alien* résistant à toute représentation. La dissociation entre l'« image » Beethoven et le « corps » Beethoven est quasi insupportable. Peut-être n'est-il pas anodin que Beethoven soit mort juste avant l'invention de la photographie ou avant qu'elle n'entre dans les mœurs : la tension dont nous parlons n'en est que plus forte. Il semble presque impossible et absurde d'imaginer Beethoven sur une photographie, mais en même temps, le Beethoven absent du film est comme le négatif fantomatique d'un Beethoven des plus ordinaires, des plus passifs, négatif qu'on pourrait au mieux se représenter sous l'apparence d'une épreuve photographique inerte et muette.

Dirk Pültau

(traduit du néerlandais par Daniel Cunin)

[1] Céline Linssen, *Skrien* 234, p. 19; Dirk Lauwaert avance cette lecture parmi d'autres dans *Muziek & Woord*, mai 1998, pp. 13-14.

[2] Theodor W. Adorno, *Beethoven. Philosophie der Musik, Fragmente und Texte (Nachgelassene Schriften, Abteilung I: Fragment gebliebene Schriften, Band 1)*, publié par Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1993, en particulier le fragment 72, pp. 56-57.