

BO
ZAR

WIR IRREN

Ictus & Ana Torfs

06 & 07 OCTOBRE '20

GRANDE SALLE HENRY LE BŒUF

WIR IRREN

ICTUS, interprétation
musicale

ANA TORFS, film

Wir Irren, épisode musical

Zyklus von Kleinigkeiten, le film

Durée : ± 1h30

Wir irren est une production d'Ictus en
coproduction avec BOZAR, Klarafestival et
deSingel.

DISTRIBUTION

Wir irren, épisode musical

Ana Torfs concept

Jean-Luc Fafchamps composition, piano, voix et bien d'autres choses

Aurélie Nyirabikali Lierman soundscape, voix et bien d'autres choses

Lucy Grauman voix, euphonium

George van Dam violon, voix

Géry Cambier contrebasse, voix

Zyklus von Kleinigkeiten, le film

35 mm, noir et blanc, 86', dolby SR, en allemand avec sous-titres anglais, 1998.

Digitalisé entre 2017 et 2019 par la Cinémathèque Royale de Belgique et Eye, la cinémathèque néerlandaise.

Ana Torfs réalisatrice

Stanley Duchateau, Guy Dermul, Paul De Clerck, Alain Franco, Johan Heestermans, Nicolas Houyoux, Franciska Lambrechts, Catherine Lemeunier, Gorik Lindemans, Bart Meuleman, Mil Seghers, Herman Sorgeloos, Erik Thys, Jean Torrent, George van Dam, Bernard van Eeghem, Hilde Wils, Bella Wajnberg et bien d'autres acteurs

Joe Brainin, Brigitta Bürger-Ützer, Georg Diener, Paul Divjak, Gerhard Jäger, Thomas Korschill, Patricia Linden, Michael Moser, Herwig Knaus, Michael Palm, Andrea Pollach, Hanna Schimek, Charles Ulbl, Stefan Wagner, Georg Wasner et bien d'autres voix

Jorge León caméra, lumière

Jurgen Persijn montage

Ann Weckx costumes

Fragments des derniers quatuors à cordes de Ludwig Van Beethoven, interprétés par le Quatuor Danel.

Une production Cobra films (Daniel De Valck) en collaboration avec Balthazar film (Jan Ewout Ruiten) et Navigator film (Johannes Rosenberger).

NOTE SUR LE PROJET INITIAL

Ce projet a été conçu par Ana Torfs pour un public de 140 personnes maximum. Durant la partie musicale jouée par Ictus, le public aurait été invité à s'asseoir sur scène, autour des musiciens, dans une ambiance intimiste. Un tulle blanc aurait été accroché en bordure de scène pour servir de fond neutre derrière les musiciens. Après le concert, le public se serait rendu dans la salle principale, où il aurait choisi son siège et regardé le film projeté sur le même écran blanc. En raison de la pandémie de Covid-19, ce concept scénographique minimaliste a dû être adapté.

INTRODUCTION

En 1998, l'artiste belge Ana Torfs réalisait son seul et unique film, *Zyklus von Kleinigkeiten* (Cycle des bagatelles), basé sur les fameux carnets de conversation de Ludwig van Beethoven – ces cahiers qui permettaient aux visiteurs d'entrer en contact avec le compositeur malgré l'extrême détérioration de son ouïe, à partir de 1818. Dans le projet de départ, le film devait se terminer par le canon *Wir irren allesamt, nur jeder irret anders* (Nous nous trompons tous, mais chacun à sa manière) chanté par certains des

acteurs. Il s'agit de la dernière composition écrite par Beethoven, en décembre 1826. Cette scène a été coupée lors du montage final, ce que Torfs a toujours regretté. La séance présentée ce soir avec Ictus est le fruit de ce regret. Elle n'aurait pas vu le jour sans l'intervention de la Cinémathèque royale de Belgique et de Eye, la cinémathèque néerlandaise, qui ont autorisé la digitalisation du film.

Deux musiciens-compositeurs, Jean-Luc Fafchamps et Aurélie Nyirabikali Lierman, se sont associés à Lucy Grauman, George van Dam et Géry Cambier pour un moment de musique informel, où l'on joue et où l'on chante. Le public verra les musiciens s'emparer à leur façon de *Wir irren allesamt, nur jeder irret anders*. Cet exercice spéculatif et cryptique produit une fiction musicale d'humeur légère, comme peut l'être un après-dîner entre amis.

LA MUSIQUE

Notes de Jean-Luc Plouvier suite à un entretien téléphonique avec Jean-Luc Fafchamps

En octobre 1802, à l'âge de 32 ans, Ludwig van Beethoven écrit à l'attention de ses frères Johann et Karl une lettre qu'il ne leur enverra jamais. Cette lettre restera célèbre sous le nom de Testament d'Heiligenstadt. Beethoven y décrit son profond désespoir et la résolution de se retirer de toute vie artistique et mondaine, allant même jusqu'à évoquer l'idée du suicide. La raison de cette détresse, comme on s'en doute, n'était autre que sa dramatique et incurable maladie de l'audition.

« [...] Parlez plus fort, criez, car je suis sourd, ah ! comment aurait-il été possible que j'avoue alors la faiblesse d'un sens qui, chez moi, devait être poussé jusqu'à un degré de perfection plus grand que chez tous les autres, un sens que je possédais autrefois dans sa plus grande perfection, dans une perfection que certainement peu de mon espèce ont jamais connue - oh ! je ne le peux toujours pas ! »

[Extrait du Testament d'Heiligenstadt]

Cet attachement de Beethoven à la perfection de son écoute, objet perdu

dont il aurait voulu s'enorgueillir comme de sa plus incomparable vertu, rend d'autant plus bouleversante la lecture d'un document que nous oserions appeler son « testament secret » : soit les dernières lignes de musique écrites par le compositeur. C'est de ce fabuleux (mais authentique) document, apte à enflammer l'imagination, qu'il va s'agir ce soir.

Cette courte partition s'appuie sur une seule phrase – un aphorisme – généralement attribuée à Georg Christoph Lichtenberg, le merveilleux philosophe et écrivain allemand, maître de la satire et de la liberté de ton, plus ou moins contemporain de Beethoven. De Lichtenberg, l'on connaît cette invention définitive : « le couteau sans lame auquel manque le manche », qui jetait dans l'extase André Breton. Parmi les 8100 pensées que nous a laissées l'écrivain, on a prétendu (sans doute à tort, mais peu importe) que figurait cet aphorisme choisi par Beethoven pour l'écriture de son ultime fragment de musique : « Wir irren allesamt, nur jeder irret anders » (Nous nous trompons tous, mais chacun à sa manière). Il est savoureux et touchant de penser que Beethoven – un artiste totalement épris, donc, de l'idée de perfection, et que Richard Wagner peindra bientôt comme une sorte de demi-dieu – a terminé son

parcours dans la douce proximité de cette phrase, toute remplie d'ironie et de sagesse relativiste.

Pour être exact, il faut préciser qu'il ne s'agit certes pas tout à fait d'une œuvre. Il s'agit plutôt d'un jeu, d'une petite devinette, d'un cadeau comme Beethoven avait l'habitude d'en offrir à ses proches, en griffonnant un « canon énigmatique » sur un bout de papier. Un « canon énigmatique » est une phrase musicale qui peut servir de départ à un canon (lequel peut être chanté entre amis, à la fin d'un repas par exemple). Le canon est dit énigmatique dans la mesure où le compositeur le limite à un simple énoncé et ne précise pas sa « réalisation » – c'est-à-dire : la manière de faire entrer les différentes voix à distance l'une de l'autre. C'est aussi malicieux, aussi sadique peut-être, que d'offrir à un ami un meuble Ikea, mais sans sa notice. Précisons encore : le mot de « canon » doit s'entendre ici au sens large, comme le veut la grande tradition polyphonique qui va de Machaut à Bach, et à laquelle ce jeu rend hommage. Il ne s'agit pas simplement de décaler une mélodie avec elle-même, comme dans le Frère Jacques de notre enfance. Non, dans un authentique « canon énigmatique », la seconde voix peut être transposée par rapport à la première ; ou le tempo peut être multiplié, ou divisé

par deux ; voire, la mélodie de départ peut être mise en canon avec son renversement (sa lecture à l'envers, comme un film qu'on rembobine). D'où il s'ensuit qu'il y a souvent plusieurs manières de « réaliser » (de solutionner) un canon énigmatique.

C'est cette idée de « multiples solutions » qui a séduit Ana Torfs, et l'a conduite à proposer cet étrange « concert d'avant-film » à l'ensemble Ictus, Jean-Luc Fafchamps et Aurélie Nyirabikali Lierman.

« Multiples solutions » : l'expression est moralement intéressante, puisqu'il s'en déduit une conception plutôt indulgente de la vie sur terre, emplie de tendresse pour l'espèce humaine. Le droit chemin n'existe pas. Il n'y a que des chemins imparfaits. Chacun trouvera le sien. Et c'est la seule règle du jeu : « Trouve ton chemin imparfait ! ». D'une certaine manière, Lichtenberg anticipe sur la psychanalyse de Jacques Lacan et l'universalisme du « symptôme ». Variante lacanienne : « Tout le monde est fou ».

« Multiples solutions » : esthétiquement, c'est tout aussi prometteur. Il est permis de voir dans ces jeux d'écriture une anticipation des systèmes informatiques et de la pensée algorithmique.

Le « canon énigmatique », au fond, n'est rien d'autre qu'une sorte de machine intelligente. C'est une ligne de code vouée à auto-générer de nouvelles lignes de code. Lorsque cette hypothèse est parvenue aux oreilles de Fafchamps, lors des conversations de départ, le regard du pianiste-compositeur s'est allumé avec une lueur quelque peu perverse. Et si l'on poussait les règles du jeu au-delà du XIXe siècle, au-delà de Beethoven, au-delà de tout ce qui est autorisé ? Tel est le pari de cette soirée : laisser se déployer un désir rétro-cybernétique, et un certain goût spéculatif pour le machinique.

La question que se sont posée Fafchamps et Lierman s'est alors dépliée en accordéon : « Quelles sont les solutions du canon énigmatique auxquelles Beethoven lui-même aurait pu penser ? [Un court silence, puis] et quelles sont les solutions auxquelles il n'aurait jamais pensé, mais qu'il aurait pu admettre ? [Silence rêveur] et quelles autres solutions, impensables pour lui, auraient plu à Richard Wagner, à Richard Strauss ? [Silence] ... à Arnold Schoenberg ? [De plus en plus vite et de plus en plus fort] ... et à Boulez ? à Ligeti ? à Xenakis ? aux Sex Pistols ? »

Comme si cela ne suffisait pas, Jean-Luc Fafchamps s'est ingénié à ajouter des règles à la règle – et puis à tout cela, encore quelques règles. L'addiction à la règle, remarquons-le, est une toxicomanie répandue chez certains artistes ; l'illimité est le seul horizon de cette maladie.

À titre d'exemples, voici quelques-unes de ces règles :

Règle #2 : ... et que tout cela se passe entre amis, sans esprit de sérieux, ou comme dans une société secrète d'assassins, où règne la plus grande complicité.

Règle #17 : ... et que tout cela se passe en une demi-heure, comme le Pierrot Lunaire d'Arnold Schoenberg, et que les 21 différents fragments qui composent le tout puissent être distribués en 3 groupes de 7, comme dans le même Pierrot Lunaire.

Règle #126b : ... et que le symptôme de Beethoven (sa maladie de l'audition) soit évoqué par la musique elle-même. Que des bruits étranges et de qualité « neurologique » (des acouphènes) se mettent à circuler dans l'œuvre comme des vers dans une pomme. Que le silence de Beethoven-Le-Sourd livre bataille à Beethoven-Le-Compositeur – et que le silence gagne ! Comme l'aurait aimé Lichtenberg !

Pour répondre à l'ensemble de ses propres règles, Jean-Luc Fafchamps a produit cinq sortes d'« objets sonores » :

Les (1) canons (ou solutions) alternent avec des (2) variations, et quelquefois avec des intermezzos de différentes qualités, les (3) humeurs (dites encore chansons), les (4) bruits, les (5) silences.

Aurélie Nyirabikali Lierman, elle, a pris en charge le design sonore général, en composant des (6) soundscapes sur son ordinateur. Ana Torfs a assisté à toutes les répétitions, sans jamais se fatiguer de proposer de nouvelles (7) pistes.

Auraient-ils été trop loin ? Ne les jugeons point pour n'être point jugés, et concluons plutôt de manière ouverte, en citant un autre célèbre aphorisme de Georg Christoph Lichtenberg : « Nos faiblesses ne nous font plus honte, dès lors qu'on les connaît. »

LE FILM

Le chanteur aveugle et le compositeur absent

Dirk Pultau

1.

Beethoven. Y a-t-il artiste au nom plus romantique, plus flou et 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 dans une salle symphonique. Beethoven incarne la musique en tant que telle : il est le compositeur. Dans un premier temps, il a revêtu cette fonction de représentation pour les autres compositeurs, ensuite pour l'ensemble de la culture musicale du XIX^e siècle qui fixait son langage canonique, et finalement pour « tout un chacun », y compris le petit-bourgeois un tant soit peu cultivé – jusqu'à tout individu qui voit dans la culture un bien digne de quelque considération.

Jamais 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 le mythe plus encore, sans se laisser dévorer par le mythe ? Pour contourner 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*, ces 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 central autour desquels tourne tout le film, Beethoven n'apparaît pas dans cette mise en scène qui lui est consacrée. Il fait figure de tache aveugle et de pôle 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 des tracasseries ordinaires et des 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 1820 –, nous lisons autant de clin 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.

2.

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 Torfs « 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 fantasmatique. 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.

3.

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 ».

4.

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 fond 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.

5.

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'au bout des ongles, quelqu'un qui veut absolument garder 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 niaise 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 heiÙe 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 acquerrait 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.

[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.

Ce texte a été publié pour la première fois dans *A Prior Magazine #10*, octobre 2004, qui était dédié à l'œuvre d'Ana Torfs.

BIOGRAPHIES

ICTUS

Ictus est un ensemble de musique contemporaine bruxellois, qui cohabite depuis 1994 avec l'école de danse P.A.R.T.S et la compagnie Rosas (dirigée par Anne-Teresa De Keersmaecker), avec laquelle il a déjà monté quinze productions, de *Amor Constante* à *Repertoire Evening*. Ictus a par ailleurs travaillé avec d'autres chorégraphes : Wim Vandekeybus, Maud Le Pladec, Noé Soulier, Eleanor Bauer, Fumiyo Ikeda.

Ictus construit chaque année une saison à Bruxelles, en partenariat avec le Kaaaitheater et BOZAR. Cette saison permet d'expérimenter de nouveaux programmes face à un public cultivé mais non-spécialisé, amateur de théâtre, de danse, de performance et de musique. Ictus y travaille la question des formats et des dispositifs d'écoute : concerts très courts ou très longs, programmes cachés, concerts commentés, concerts-festivals où le

public circule entre les podiums (les fameuses Liquid Room présentées dans toute l'Europe). Ictus a partagé, et parfois exacerbé, les interrogations de son époque quant au devenir de la musique contemporaine. Rassemblé initialement autour du chef d'orchestre Georges-Elie Octors, à une époque où les ensembles se pensaient comme des mini-orchestres composés de solistes de haute technicité, Ictus a ensuite muté en « orchestre électrique », en engageant par exemple un ingénieur du son régulier au rang d'instrumentiste, puis en collectif plurivalent de musiciens créatifs, dédiés aux musiques expérimentales au sens large. L'aventure continue.

Parmi la vingtaine de CD publiés par Ictus, les deux albums consacrés à Fausto Romitelli sur le label Cyprès ont marqué leur époque par leur interprétation et leur mixage. Ictus partage à présent ses sorties discographiques entre le label SubRosa et la plateforme Bandcamp, tout en documentant son travail sur une chaîne Youtube. Ictus anime un cycle d'études : un Advanced Master dédié à l'interprétation de la musique contemporaine, en collaboration avec la School of Arts de Gand et l'ensemble Spectra.

ictus.be

ANA TORFS

L'artiste plasticienne belge Ana Torfs vit et travaille à Bruxelles depuis plus de 30 ans déjà. De nombreuses expositions solo lui ont été consacrées, notamment au Musée d'art contemporain de Pori, en Finlande (2017), au Musée Calouste-Gulbenkian à Lisbonne (2016), au WIELS à Bruxelles (2014), à la Generali Foundation à Vienne (2010), au K21-Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen à Düsseldorf (2010), et au Sprengel Museum Hannover (2008). Elle a également participé à des expositions collectives internationales, telles que *Power of Language* au Museum der Moderne, à Salzburg (2018), *Parasophia* à Kyoto (2015), *The Importance of Being* au MACBA de Buenos Aires (2015), *Reading Cinema, Finding Words, Art After Marcel Broodthaers*, au Musée national d'art moderne de Tokyo (2014) et *The Way of the Shovel* au MCA de Chicago (2013), ainsi qu'à de nombreuses biennales comme la 11^e Biennale de Sharjah (2013) et Manifesta 9 (2012). Le public a tout le loisir de visiter son exposition en solo *The Magician & the Surgeon* qui se tient à BOZAR (Bruxelles), jusqu'au 1^{er} novembre 2020 inclus. L'artiste prépare actuellement une exposition solo pour le MUAC, à Mexico. En 2014, Ana Torfs a réalisé un projet web pour la Dia Art

Foundation de New York, autour du Hollywooder Liederbuch de Hanns Eisler (www.diaart.org/torfs). Ce projet, toujours accessible en ligne, a donné lieu à un concert à deSingel, Anvers, en 2005.

anatorfs.com

JEAN-LUC FAFCHAMPS

Jean-Luc Fafchamps est pianiste et compositeur. Membre fondateur de l'Ensemble Ictus, il participe à de nombreuses créations, tant dans le domaine des musiques de concert que dans les expériences mixtes, en particulier avec la danse (nombreuses créations avec Rosas). Abordé d'abord dans le domaine du théâtre et de la danse (avec le Théâtre Impopulaire, la compagnie Bonté-Mossoux...), son travail de composition, peu à peu réorienté vers la musique pure et lui a valu l'Octave des Musiques Classiques 2006 et l'Octave de la musique contemporaine en 2016. L'Ensemble Ictus, les solistes de l'Ensemble intercontemporain, Musiques Nouvelles, l'ensemble TM+ (Paris), Gageego (Suède), UIL, le quatuor Danel, l'Orchestre National de Lille, l'Orchestre Philharmonique de Liège, l'Orchestre Philharmonique de Mulhouse, le State Symphony Orchestra Novaja Russia, Calefax, Champs d'Action, Spectra,

Aton' & Armide etc. ont joué ses œuvres. Elles ont été programmées dans la plupart des festivals internationaux: Présences (Paris), Ars Musica (Bruxelles), Vilnius, Nancy, Dijon, Varsovie, Budapest, Biennale de Venise, Lima, Copenhague... Il était compositeur en résidence au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles en 2005-2006. Ses œuvres ont fait l'objet de six disques monographiques chez Sub Rosa. La Monnaie lui a récemment commandé un opéra online, *Is This The End?*, créé le 12 septembre 2020 dans une mise en scène d'Ingrid von Wantoch Rekowski. Jean-Luc Fafchamps est membre de l'Académie Royale de Belgique depuis 2019.

jeanlucfafchamps.eu

AURELIE NYIRABIKALI LIERMAN

Née au Rwanda, Aurelie Nyirabikali Lierman a grandi en Belgique.

Passionnée par la puissance narrative de la musique et des sonorités abstraites, elle ajoute à ses compositions des éléments dramatiques et documentaires (à moins que ce ne soit l'inverse). Dans son œuvre, extrêmement diversifiée, elle aborde tour à tour la création radiophonique, l'art de l'installation, l'art de la performance, l'art vocal et la composition. Avec, en guise de fil rouge de ses créations, sa riche collection de

field recordings et de soundscapes uniques, issus des paysages ruraux et urbains de l'Afrique de l'Est contemporaine. Son après son, Lierman transforme et sculpte les sons qu'elle a elle-même enregistrés pour créer une « Afrique Concrète » selon ses propres termes. Ses expérimentations permanentes et son jeu avec des formes hybrides l'ont amenée à créer des performances, des installations et des compositions pour divers festivals, musées et salles de concerts comme l'Outsound (San Francisco), le CTM Festival/HAU2 (Berlin), l'Unyazi (Johannesburg), Bozar (Bruxelles), la Galerie de l'Institut français (Rabat), l'Alliance Française (Dar Es Salaam), la Kunsthalle (Bâle), la Muziekweek Gaudeamus (Utrecht), the wulf. (Los Angeles). Outre son travail de compositrice et d'artiste sonore, Lierman accompagne aussi elle-même au chant des créations mondiales de (jeunes) compositeurs contemporains, dans les styles et genres musicaux les plus divers.

aurelielierman.be

GÉRY CAMBIER

Après des études de percussion auprès de Georges-Elie Octors, Géry Cambier étudie la contrebasse avec Christian Vander Borght. Il suit les masterclasses

de Stephano Scodanibbio et Thomas Martin, puis se spécialise en contrebasse baroque (violone) auprès de Maggie Urquhart au Koninklijk Conservatorium Den Haag, et auprès d'Anthony Woodrow. Il suit dès lors un double parcours : dans la musique contemporaine avec Ictus, où il joue de la contrebasse, de la basse électrique et des percussions. D'autre part, en tant que « contrebassiste baroque », il est membre de l'orchestre baroque namurois Les Agréments et de l'ensemble de basse continue Caryatide ; il participe régulièrement aux productions de La Petite Bande (Sigiswald Kuijken), du Chœur Mondial (Frieder Bernius), des Talens Lyriques (Christophe Rousset), de Currende (Eric Van Nevel), Il Fondamento (Paul Dombrecht), Il Seminario Musicale (Gérard Lesne), Ex Tempore (Florian Heyerick), Anima Eterna (Jos van Immerseel), ensembles avec lesquels il a effectué de nombreux enregistrements pour la télévision, la radio et le disque.

LUCY GRAUMAN

C'est à travers le jazz, le free jazz et la musique improvisée que Lucy Grauman a découvert la musique. Ce n'est qu'après qu'elle a étudié le chant classique, au Conservatoire de Gand où

elle a obtenu le premier prix en 1988 dans la classe de Zeger Vandersteene. Pendant cette période, elle prête aussi sa voix aux chœurs radiophoniques de la BRT et de la RTBF. Son intérêt pour la musique contemporaine l'amène à collaborer avec divers ensembles, tels que l'ensemble vocal Helix et QO2, le laboratoire de musique expérimentale et d'art sonore de Bruxelles. Grauman enseigne aussi le chant et la formation musicale à P.A.R.T.S et Rosas.

Parallèlement à ses activités artistiques, elle travaille à mi-temps depuis presque trente ans comme psychothérapeute au Planning familial de la Senne ASBL, Boulevard des Abattoirs, à Bruxelles. C'est dans ce contexte qu'elle a lancé en 2009 un groupe de chant avec des demandeurs d'asile. Le principe de « Voix de Voyageurs » consiste à soutenir l'apprentissage mutuel de chansons entre personnes de différentes nationalités. Pendant son temps libre, elle dirige l'ensemble vocal féminin Ik Zeg Adieu.

GEORGE VAN DAM

George Van Dam est violoniste et compositeur. Il a travaillé avec des compositeurs majeurs de notre temps, en tant que soliste ou au sein d'ensembles de musique contemporaine

tels que l'Ensemble Modern Frankfurt, MusikFabrik et Ictus, dont il est un des membres fondateurs. Ses compositions comprennent de la musique de chambre, des cycles de chansons, un concerto pour violon et orchestre de timbales, de la musique pour films, pièces de théâtre, spectacles de danse et de nombreuses collaborations avec des artistes plasticiens. En 2012, il a repris l'étude du clavecin avec Robert Kohnen, Ketil Haugsand, Bob van Asperen et Elisabeth Joyé. Parmi ses projets récents, on peut épingler la partition créée par le Collegium Vocale Gent / Transparant pour Escorial - une production de Josse De Pauw sur un texte de Michel de Ghelderode, la réalisation du film Sequenza avec Manon de Boer sur la Sequenza VIII pour violon de Luciano Berio et la création d'un ciné-opéra avec Jorge León et Ictus.

Soutien



Nous remercions nos BOZAR PATRONS,
partenaires publics, institutionnels et structurels,
fondations et partenaires médiatiques pour leur
précieux soutien.

RÉALISATION DU PROGRAMME

Coordination Maarten Sterckx

Rédaction Maarten Sterckx, Luc Vermeulen

Textes du livret Jean-Luc Plouvier et Dirk Pültau, avec
l'aide d'Ana Torfs et Ictus

Traduction Daniel Cunin

Graphisme Sophie Van den Berghe