

Michel Deguy et Thierry de Navacelle

Opus 106

(scénario)

ARGUMENT

Il s'agit de donner à voir, et à entendre, le troisième mouvement de l'*Opus 106*, pour *Hammerklavier*, de L. v. Beethoven.

La durée est celle de l'exécution effective du morceau (à peu près 17 minutes); le lieu est une salle de concert, où un pianiste s'exerce à répéter, et les alentours de cette salle, principalement un ensemble d'escaliers.

Dans la mesure où le *sublime* de cette musique, comme aurait dit le XVIII^e siècle, consiste dans la tension et la lutte de forces d'ascension et de descente, d'un principe d'élévation et d'un mouvement de retenue et de retombée, de l'équilibre d'un monter et d'un dégraver (ou encore comme d'un nageur à contre-courant qui paraîtrait presque immobile à un regard extérieur), la grande image, le grand *mythe* selon lequel la musique peut se mettre en scène pour l'œil qui l'écoute, est celui d'Orphée et d'Eurydice, plus précisément saisi au moment de la descente aux Enfers, de la remontée, et de la perte d'Eurydice.

Pendant certains aspects de la vie même de Beethoven se trouveront indirectement représentés dans le mouvement du scénario : ainsi la surdité évoquée en quelque manière en 2 et 5; le rapport au jeune enfant en 4; et la solitude en plusieurs endroits et en somme.

Géologues abstraiteurs (*géomètres*), nous aurons toujours distingué trois dimensions (« diastèmes ») à notre vaste existence : l'axe de l'altitude pour la remontée rechue de l'assomption et du déclin; l'axe latéral-horizontale où se déploient et se replient le don et le refus de l'ouvert et du clos, et où les symétriques adverses rêvent de la coïncidence spéculaire; et l'axe de la profondeur pour le pathétique mouvement d'avancée-recul de la pitié-terreur.

Nous nommons *rythme* le pouls de temps qui bat comme un seuil l'invention déterminée de figures qui *composent* et *décomposent* à chaque fois un *hendiadyn* à mesure de ces couples complémentaires de notre trièdre, un système de nos mouvements diastémiques. Un ballet, par exemple, lance le couple de corps qui prospecte le gymnase spacieux de notre vivoir.

La musique fait entendre le rythme; elle en est la trans- et la re-figuration par ses moyens, avec prévalence tantôt, donc, d'un des mouvements par l'imagination (en l'occurrence de la sonate : celui du haut et du bas), selon une fable de l'émotion, par exemple l'histoire de l'amour comme allégorie de la crise nous unissant séparant.

GÉNÉRIQUE

L'écran est divisé : tandis que le générique défile à droite on voit à gauche l'escalier monumental de l'Orangerie à Versailles. Quant au son : c'est la reprise de certaines mesures du troisième mouvement, comme par un pianiste qui s'exerce.

Une femme descend lentement l'escalier de l'Orangerie filmé « abstraitement » (c'est-à-dire sans qu'on aperçoive du tout le château ni rien dans l'environnement qui le localise); il faudrait que l'escalier ait l'air de « monter » et que la résultante des deux mouvements soit telle qu'Eurydice serait vue comme ne progressant pas.

1 LES DEUX PREMIÈRES NOTES (8")

mesure 1

(Il s'agit des deux toutes premières notes que Beethoven a rajoutées après avoir composé la sonate.)

- a) un piano seul (dans la salle)
- b) les gradins vides du théâtre.

2 LE PROLOGUE (2'25")

mesure 2 - mesure 27

Le pianiste sans jouer a les mains sur les genoux; il se concentre et *entend*, comme nous, les premières mesures de cette partie de la sonate.

On voit la partition (manuscrite) seule pendant quelques secondes; parfois des auditeurs, en gros plans, attentifs; certains s'installent; quelques extraits fugitifs de plans à suivre (des protagonistes O et E *).

3 DESCENTE D'ORPHÉE (55")

mesure 27 - mesure 39

Les mains du pianiste se posent et jouent.

O descend l'escalier du théâtre. Apparition de E dans le hall; O va vers elle, contrarié par un groupe montant d'auditeurs; E semble se diriger vers lui, mais disparaît en quelque façon cachée par un groupe descendant (mouvements contrariés qui rappellent le générique).

4 MULTITUDE ET GÉNÉRATIONS DIFFÉRENTES (1'30")

mesure 39 - mesure 57

Un mouvement d'arrivée des spectateurs qui fait songer à « la foule des morts »; des combinaisons variées de couples associant des âges différents; sur un palier s'esquisse par hasard une ronde d'enfants.

5 LES MAINS (2'05")

mesure 57 - mesure 86

Les mains sont *Orphée*, la musique *Eurydice*.

Une sorte de ralenti, à peine perceptible, produit un décalage léger entre le son et l'image; les mains « arrêtées » en succession d'images fixes très rapide

*. Les initiales O et E désignent les rôles homme et femme.

« luttent » en quelque manière avec la musique qui continue en temps réel. Parfois les phalanges de très près; le ballet des doigts et des touchés.

Une ou deux fois, les spectateurs s'intercalent entre « nous » et le clavier; on montre des postures fugitives (mains dans les cheveux; respirations fortes).

6 EURYDICE VUE (1'30")

mesure 86 - mesure 104

Elle monte en se retournant; elle se dévêt vers un vestiaire; quelque chose évoque la maison de rendez-vous, la femme qui dit « viens » et qui monte.

La caméra suit E, qui s'assoit sur les marches, impudique un moment en croisant les jambes.

Pendant les trois ou quatre dernières mesures on va découvrir qu'O la regardait, par réflexion de toute la scène dans un miroir que la caméra révèle en reculant, comme ce qui a permis à O de voir E.

7 LE MUSICIEN NARRATEUR (55")

mesure 104 - mesure 113

La caméra entoure le pianiste comme celui qu'on écoute et qui dit toute cette histoire.

8 LA SORTIE D'EURYDICE (1'25")

mesure 113 - mesure 129

E descend en se retournant tandis que la caméra monte en reculant.

Disparition redoublée : d'abord le mouvement arrière de la caméra est plus rapide que celui d'E qui s'amenuise. Ensuite E, retrouvée un instant, est dérobée par ce qui s'interpose entre la caméra et elle ou selon l'autre mode du disparaître : par rapprochement excessif où se perd l'aspect.

9 LA BIELLE DU PANORAMIQUE (2'20 + 2'55")

mesure 129 - mesure 158 - mesure 188

C'est la transformation du mouvement de montée/descente qui a dominé jusqu'ici, en mouvement d'expansion et d'avancée-recul, sur les deux autres axes, donc, de notre habitation spatiale : l'axe avant-arrière, et l'axe horizontal-latéral du déploiement-repliement; transformation qui nous donne le lieu, la spaciousité, au complet.

Un premier tour, à 360°, de la caméra découvre une place qui serait la sortie du théâtre : la cour carrée du Louvre, ou d'un extérieur qui serait encore un intérieur, par composition de trois mouvements : a) rotation de la caméra; b) zoom mesuré sur la façade intérieure du Louvre; c) et sur cette façade une fenêtre s'ouvre comme maniée par quelqu'un qui serait à l'intérieur, silhouette d'Eurydice à ce moment, et qui, à la caméra vorace dont le zoom a suggéré l'avancée, cède à reculons en offrant le trou noir de l'intérieur du palais, qui « déçoit » donc la soif de visibilité de la caméra.

Au passage : des portes, s'ouvrant et se refermant, et l'espèce de ronde d'enfants qu'on retrouverait ici jouant.

Un deuxième tour à 360° en spirale et centrifuge; la caméra à partir de la mesure 158 monte, découvrant les toits, le Carrousel, la Seine; quelques très brèves images sans musique à la fin.