

ENTRETIEN CROISÉ AVEC JÉRÔME COMBIER ET PIERRE NOUVEL



Comment est né votre intérêt pour l'univers sébaldien et pourquoi avoir choisi son roman *Austerlitz* pour votre pièce musicale ?

Jérôme Combiar Je crois que ce qui me retient avant toute chose dans les livres de W.G. Sebald, c'est l'écriture proprement dite, ce détachement incroyable, une forme de pudeur peut-être, cette impression que l'écriture n'est qu'une description clinique de situations de destructions, de processus de disparitions. En second lieu, ces formes incroyablement complexes de la narration, depuis l'écriture de la phrase (il y a dans *Austerlitz*, une phrase d'une longueur de quatre pages, du moins traduite comme telle par Patrick Charbonneau) jusqu'à la forme même du récit, son architecture labyrinthique.

Je m'en aperçois aujourd'hui, cette incroyable cohésion entre la phrase et la structure du roman, cette cohérence depuis les moyens de narration mis en œuvre jusqu'au sujet même du roman ont de quoi fasciner un compositeur. Nous ne sommes pas loin de cette *Métamorphose de la plante* de Goethe, que Webern a beaucoup cité dans ses conférences : « la tige est déjà contenue dans la racine, la feuille dans la tige, et la fleur, à son tour, dans la feuille : variations sur une même idée. » (*Chemins vers la nouvelle musique*, conférence du 19 février 1932)

Comment avez-vous choisi les extraits du roman lus par le comédien Johan Leysen ?

Jérôme Combiar Le roman dans sa traduction française fait environs 400 pages. Il était question pour moi de montrer que l'on pouvait le réduire à une ossature d'une trentaine de pages, que l'écriture circulaire de Sebald est une forme de variations-digressions dont le noyau est une trame simple et forte. J'ai tenté d'en garder comme le précipité dramaturgique.

Que vouliez-vous raconter ?

Jérôme Combiar C'est le livre qui raconte, pas vraiment moi. La question serait plutôt de savoir pour quelle raison j'ai souhaité m'approprier l'histoire de ce livre, qui lorsqu'on connaît le parcours de Sebald, auteur allemand né au crépuscule de la guerre, ayant fui son pays et détesté son nom même, dit plus qu'une simple histoire et se rapporte à l'histoire collective. Je n'ai pas vraiment de réponse non plus sur ce point. C'est peut-être cette phrase, uniquement celle-ci, et sa mélancolie affreuse, qui m'a convaincu définitivement de me plonger dans l'adaptation du livre de W.G. Sebald : « là-bas en face, il y a le parc Stromovka. Tu iras de temps en temps t'y promener pour moi, dis ? J'ai tellement aimé ce bel endroit. Peut-être, si tu regardes dans l'eau sombre des étangs, peut-être qu'un beau jour tu y apercevras mon visage. »

Comment ces extraits s'articulent-ils à la musique ? Sont-ils lus sur la musique ou s'intercalent-ils entre les passages musicaux ?

Jérôme Combiar Outre la musique, quelques éléments électroacoustiques sont entendus, des bribes de sons rapportés de nos voyages : sons de gares, bruits de pages que l'on tourne, ambiances de rues. D'un point de vue uniquement sonore, j'ai imaginé qu'*Austerlitz* serait comme la bande-son d'un film. Je cite souvent à cet égard l'exemple des bandes-son des films de Jean-Luc Godard. La bande-son de *Nouvelle vague* a été éditée il y a quelques années en version disque, on y entend le goût de Godard pour une sorte d'inconfort de l'oreille, accentuant les bruits d'ambiance au détriment des voix des comédiens. De même, dans *Austerlitz* tout y est question de montage et de mixage, d'un équilibre (ou déséquilibre donc) à articuler entre le texte, la musique et les sons enregistrés. J'ai alors imaginé des situations différentes : présence du comédien sur scène alors même que sa voix enregistrée est diffusée sur les haut-parleurs, ou inversement, disparition du corps du comédien dans une quasi obscurité de plateau, mais présence physique de sa voix. Les modalités de rapports entre le texte et les sons (musique et enregistrements) relèvent à la fois de « l'intercalage », de la superposition ou de l'alternance, et précisément, il est question autant que faire se peut de toujours renouveler ces rapports.

La musique illustre-t-elle, commente-t-elle le texte ou développe-t-elle au contraire un discours parallèle ?

Jérôme Combiar Oui je crois que la musique développe un discours parallèle, avec son temps propre, ses respirations, ses élans qui ne sont pas forcément ceux du texte. J'imagine d'ailleurs, moyennant quelques adaptations, que la musique puisse être jouée seule, en version concert. C'est ce que j'ai réalisé autrefois, et toujours avec Pierre Nouvel, sur un texte de Beckett, *Impromptu d'Ohio*. Nous avons imaginé alors un « objet » artistique qui puisse tout autant être une installation plastique (dans le cadre

de l'exposition Beckett du centre Pompidou), une musique qui puisse être jouée en version concert, et une pièce qui puisse être donnée en représentation sur une scène de théâtre. Je conçois *Austerlitz* un peu de cette manière.

Le roman de Sebald est construit avec de nombreux retours en arrière, s'imbriquant les uns dans les autres. Est-ce que le spectacle est fidèle à cette construction si particulière ?

Jérôme Combier Oui, je reprends totalement la linéarité du roman de Sebald. Je n'ai pas gardé tous les passages du livre, ni tous les personnages. Par exemple, je n'ai pas gardé le personnage de Fitzpatrick, le jeune ami d'Austerlitz au Pays de Galles, ni le professeur Hilary, ni Marie, cette femme qui fut peut-être l'amante d'Austerlitz. Le spectacle se veut fidèle à la construction du livre, mais je n'ai rendu compte que partiellement de cette multiplication incroyable des digressions. J'ai tenté d'en garder quelques-unes, caractéristiques du style de Sebald, mais il est vrai que la représentation scénique me commandait d'écourter ces parenthèses et de réduire certaines longues phrases. (Qu'il m'en soit pardonné...)

Quelle est la place de l'image dans ce spectacle ?

Pierre Nouvel Le roman d'*Austerlitz* est parsemé d'images. Photos, plans, documents d'archive viennent ponctuer la lecture du roman et interroger le lecteur. Ces images sont troublantes, elles sont l'intrusion du réel dans la fiction, les pièces à conviction énigmatiques de la genèse du livre. Pour le spectacle, nous avons effectué un travail d'enquête, utilisant *Austerlitz* comme «guide de voyage». Nous sommes retournés sur les lieux décrits ou photographiés par Sebald, à la recherche d'indices, nous permettant de dissiper un peu du mystère entourant le personnage de Jacques Austerlitz. Chaque découverte d'un de ces lieux, renforçait un peu plus la dimension réelle du roman. Nous nous sommes amusés à reprendre exactement les mêmes photos que celles du livre lorsque nous le pouvions. Nous marchions littéralement dans les pas de l'auteur. De ce périple, nous sommes revenus avec un grand nombre d'images et de documents dans le but de créer un dialogue avec les images originales. Sur scène le décor diffracte les images, la transparence des matières et la projection sur plusieurs niveaux de profondeur créent des répétitions des superpositions, elles sont comme altérées par le temps et la mémoire.

Comment avez-vous choisi la forme de votre œuvre et son effectif instrumental ?

Jérôme Combier J'ai tout d'abord préparé une matière musicale à partir des noms des personnages du roman selon une petite concordance bien subjective des lettres et des notes. A chacune des lettres de l'alphabet j'ai fait correspondre une note de musique (au quart de ton prêt). Ensuite, à partir des noms des personnages et compte tenu de cette correspondance, j'ai construit des mélodies, puis des contrepoints à deux voix et à trois voix. Mais seuls les noms de W.G. Max Sebald et de Jacques Austerlitz ont engendré, chacun, une échelle de hauteurs puis, par voix de conséquence, trois séries de 6 accords. Ces deux noms m'ont également servi à construire toutes les proportions de la musique qui se déclinent en nombre de valeurs de noires, de croches ou de doubles croches. Ce sont les proportions même contenues dans le nombre de lettres de leurs noms respectifs : 5+6/ 11 pour W.G. Max Sebald et 7+10/17 pour Jacques Austerlitz. Cela n'est certes pas audible, mais m'a servi pour procéder dans l'écriture et a stimulé mon imagination.

Quels points de repère le public peut-il trouver dans la musique d'Austerlitz? Quel en est le principe structurant ?

Jérôme Combier La question est d'abord : quelle musique pour *Austerlitz*? Car il semble qu'on trouve si peu de place pour elle dans les livres de Sebald. Nicolas Donin, musicologue, me disait que cette absence presque totale de musique était l'indice de quelque chose d'essentiel chez lui : l'absence de toute consolation possible, et peut-être de toute métaphysique aussi. Même s'il est vrai que la musique est évoquée à plusieurs reprises et de manière assez précise dans le livre, elle n'a cependant aucune fonction réellement dramatique. Certes il est question des *Kinderszenen* (Scènes d'enfants) de Schumann, du *Clavier bien tempéré*, du scherzo du *Songe d'une d'été* de Mendelssohn, d'une étude pour orchestre à cordes de Pavel Haas, mais dans aucun des livres de Sebald la musique ne fonde le discours, ni le sous-tend. Toutefois, ai-je répondu à Nicolas Donin, deux éléments en référence à la musique ont une fonction un peu plus structurante. D'une part le fait que la mère d'Austerlitz fut autrefois chanteuse d'opérette, interprète de Jacques Offenbach, et conjointement le fait que le personnage principal, Austerlitz, porte le prénom de Jacques par double référence au compositeur français mais aussi à la berceuse *Frère Jacques*. J'ai souhaité que la musique se développe avant toute chose musicalement, comme un contrepoint d'une nature bien hétérogène au texte et selon un vocabulaire qui m'est personnel : accords qui semblent fusionner (à l'aide des multiphoniques de la flûte et de la clarinette), échelles de hauteurs descendantes, contrepoints mélodiques incluant des quarts de tons, accords répétés au piano, sons bruités (effets de souffles et de frottements) qui semblent à tout moment éroder le discours en soi. Il y a toutefois quelques corrélations avec le texte, et celles-ci sont de nature très simple, voire très élémentaire : la matière bruitée induit une certaine précarité qui évoque à la fois l'érosion (de la mémoire) et à la fois probablement cette absence de consolation, cette absorption dans l'effacement. La présence d'une berceuse, et sa récurrence, est comme l'écho de la berceuse française, *Frère Jacques* qui est d'ailleurs entendue de manière furtive et masquée. Enfin l'omniprésence d'une pulsation en double croche, sur des sons frottés et percussifs évoque les bruits de gares, des départs de trains, mais aussi le mouvement irrémédiable du temps, un inexorable.

Propos recueillis par Anne le Nabour et Catherine Roques, mai 2011