



RÉPUBLIQUE
FRANÇAISE

*Liberté
Égalité
Fraternité*

CANOPÉ
ÉDITIONS

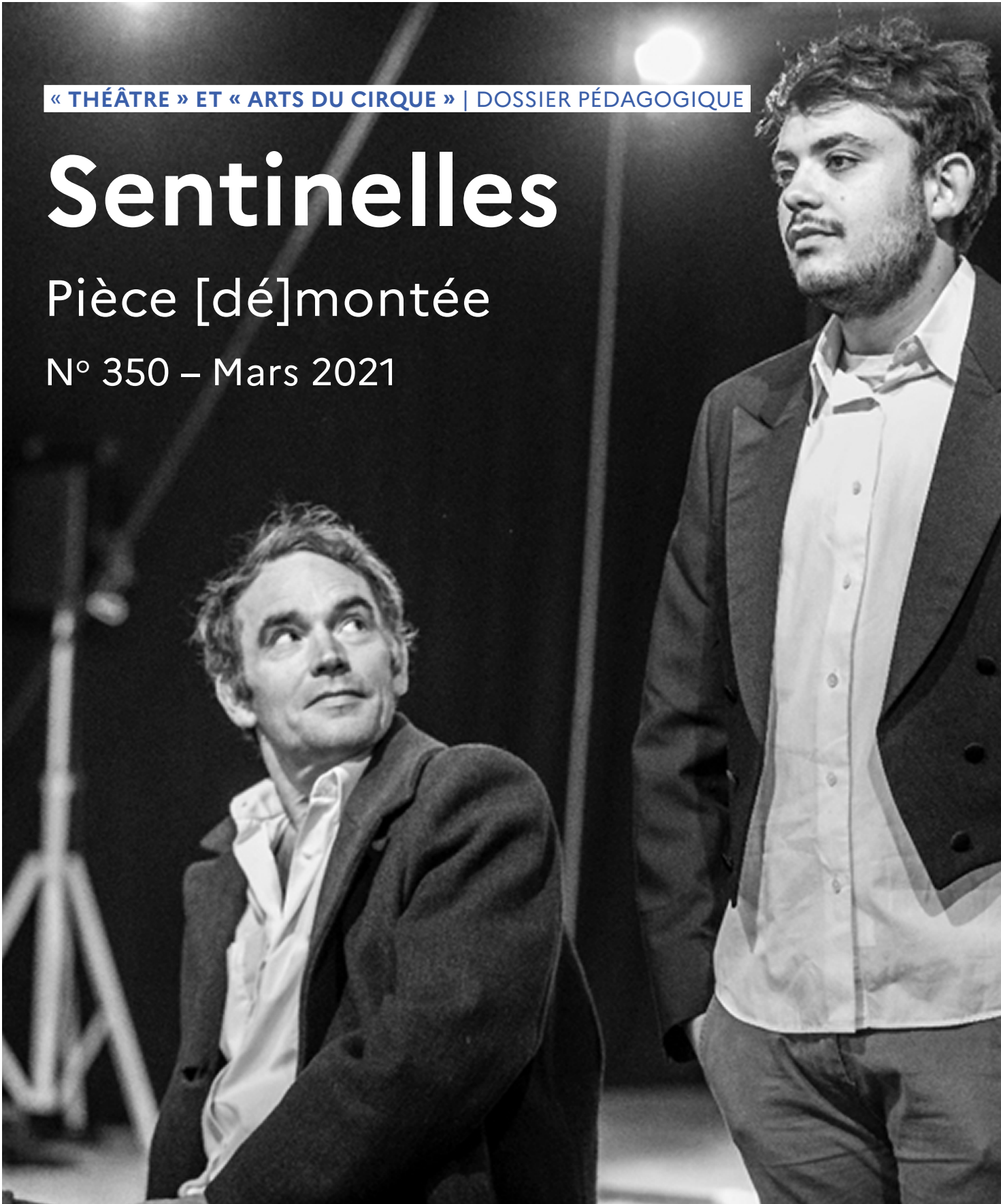
AGIR

« THÉÂTRE » ET « ARTS DU CIRQUE » | DOSSIER PÉDAGOGIQUE

Sentinelles

Pièce [dé]montée

N° 350 – Mars 2021



MC93

maison de la culture
de Seine-Saint-Denis
Bobigny

REMERCIEMENTS

L'autrice tient à remercier le metteur en scène, Jean-François Sivadier, son assistant, Rachid Zanouda, les comédiens, Samy Zerrouki, Julien Romelard, Vincent Guédon, ainsi que l'équipe de la MC93, en particulier Margault Chavaroche et Élise Donné.

Pour mieux visualiser les images du dossier, vous avez la possibilité de les agrandir (puis de les réduire) en cliquant dessus.
Certains navigateurs (Firefox notamment) ne prenant pas en charge cette fonctionnalité, il est préférable de télécharger le fichier et de l'ouvrir avec votre lecteur de PDF habituel.

Directrice de publication

Marie-Caroline Missir

Directrice de l'édition transmédia

Tatiana Joly

Directeur artistique

Samuel Baluret

Responsable artistique

Isabelle Guicheteau

Comité de pilotage

Bruno Dairou, directeur territorial,

Canopé Île-de-France

Ludovic Fort, IA-IPR lettres,

académie de Versailles

Anne Gérard, déléguée aux Arts

et à la Culture, Réseau Canopé

Jean-Claude Lallias, conseiller

théâtre, Réseau Canopé

Patrick Laudet, IGEN lettres-théâtre

Marie-Lucile Milhaud,

IA-IPR lettres-théâtre honoraire

et des représentants des directions

territoriales de Réseau Canopé

Coordination

Marie-Line Fraudeau,

Céline Fresquet, Loïc Nataf

Autrice du dossier

Caroline Bouvier

Directeur de « Pièce (dé)montée »

Jean-Claude Lallias

Cheffe de projet

Aurélie Chauvet

Secrétariat d'édition

Aurélie Chauvet

Mise en pages

Patrice Raynaud

Conception graphique

Gaëlle Huber

Isabelle Guicheteau

© Photographie de couverture :

Jean-Louis Fernandez

ISSN : 2102-6556

ISBN : 978-2-240-05404-3

© Réseau Canopé, 2021

(établissement public

à caractère administratif)

Téléport 1 – Bât. @ 4

1, avenue du Futuroscope

CS 80158

86961 Futuroscope Cedex

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous pays.

Le Code de la propriété intellectuelle n'autorisant, aux termes des articles L.122-4 et L.122-5, d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective », et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale, ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause, est illicite ».

Cette représentation ou reproduction par quelque procédé que ce soit, sans autorisation de l'éditeur ou du Centre français de l'exploitation du droit de copie (20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris) constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal.

Sentinelles

PIÈCE [DÉ]MONTÉE N° 350 – MARS 2021

Texte et mise en scène : Jean-François Sivadier

Avec Vincent Guédon, Julien Romelard, Samy Zerrouki

Assistant à la mise en scène : Rachid Zanouda

Lumière : Jean-Jacques Beaudouin

Son : Jean-Louis Imbert

Costumes : Virginie Gervaise

Regard chorégraphique : Johanne Saunier

Production déléguée : MC93, Maison de la Culture de Seine-Saint-Denis

Coproduction : Compagnie Italienne avec Orchestre, Théâtre du Gymnase-Bernardines à Marseille, Théâtre national populaire de Villeurbanne, Théâtre Sénart - Scène nationale, Le Bateau Feu - Scène nationale de Dunkerque, CCAM - Scène nationale de Vandœuvre-lès-Nancy

Avec le soutien du ministère de la Culture et de la Communication

Création en février 2021

Théâtre national populaire, Villeurbanne : 3 - 19 décembre 2021

Théâtre-Sénart, Scène nationale de Lieusaint : 6 - 8 janvier 2022

Maison des Arts du Léman, Thonon-les-Bains

(dates à confirmer) : 13 - 15 janvier 2022

Théâtre des Bernardines, Marseille : 18 - 28 janvier 2022

Malakoff Scène nationale – Théâtre 71 : 2 - 4 février 2022

MC93, Maison de la Culture de Seine-Saint-Denis : 8 - 27 février 2022

Comédie de Caen (dates à confirmer) : 2 - 5 mars 2022

Comédie de Colmar, CDN Grand Est Alsace : 24 - 25 mars 2022

CCAM, Scène nationale de Vandœuvre-lès-Nancy : 29 - 31 mars 2022

CDN de Besançon, Franche-Comté : 5 - 7 avril 2022

La Comédie de Clermont-Ferrand, Scène nationale : 13 - 15 avril 2022

MC93, Maison de la Culture de Seine-Saint-Denis : 20 - 23 avril 2022

Le Bateau Feu, Scène nationale Dunkerque : 26 - 28 avril 2022

Maison de la Culture d'Amiens : 4 - 5 mai 2022

Comédie de Béthune (dates à confirmer) : 11 - 14 mai 2022

Sommaire

- 5 Édito
- 6 Avant de voir le spectacle, la représentation en appétit !
 - 6 Entrer dans le spectacle
 - 8 L'élaboration du spectacle
 - 10 Trois « condisciples » : une relation forte et complexe
- 14 Après la représentation, pistes de travail
 - 15 De l'obscurité à la lumière :
une scénographie épurée et symbolique
 - 17 Texte avec musique : performance de comédiens
 - 20 Parcours et interrogations
- 24 Annexes
 - 24 Annexe 1 | Présentations de *Sentinelles* par les théâtres de la tournée
 - 27 Annexe 2 | Portrait des trois personnages : Swan, Ralph, Mathis
 - 28 Annexe 3 | Entretien avec Jean-François Sivadier
 - 31 Annexe 4 | La visite chez Heinzberg
 - 32 Annexe 5 | Extraits de *Sentinelles*
 - 34 Annexe 6 | Musiques du spectacle et scènes associées
 - 35 Annexe 7 | Entretien avec Johanne Saunier, danseuse et chorégraphe

Édito

Autrice

Caroline Bouvier
Professeure de lettres et
de théâtre

En cette période d'épidémie, il est beaucoup question de « l'essentiel » et il apparaît clairement qu'à la différence des lieux de culte, des magasins de première nécessité ou des écoles, l'accès direct à l'art n'est pas considéré comme tel : musées, théâtres et salles de spectacle sont en effet fermés. Pourtant avec *Sentinelles*, c'est bien à l'art et aux artistes que Jean-François Sivadier et son équipe invitent le public à réfléchir : comment ont-ils choisi cette voie ? Pourquoi ? Quelle conception ont-ils de leur art ?

Le spectacle s'inspire du roman de Thomas Bernhard, *Le Naufragé*, qui évoque le sort de trois jeunes pianistes, élèves du Mozarteum de Salzbourg : deux d'entre eux sont des virtuoses, certes, mais le troisième s'appelle Glenn Gould et la conscience que les premiers acquièrent du génie de leur ami, anéantit leur carrière, voire leur vie. *Sentinelles* développe un propos moins sombre, mais le spectacle s'attache également aux années d'apprentissages, là où tout se joue : les goûts et les convictions, les ambitions et les projets d'avenir, les émotions et les rivalités. Avec toujours, derrière, en filigrane, la figure des « maîtres », interprètes, compositeurs, professeurs, tous les modèles qui suscitent admiration et vénération.

Après son travail sur *Un ennemi du peuple* d'Henrik Ibsen, une pièce qui interroge la responsabilité d'un individu face à la communauté à laquelle il appartient, Jean-François Sivadier propose un spectacle plus intimiste : trois acteurs seulement, une scénographie épurée et l'attention portée aux questionnements intérieurs de trois jeunes gens, au début de leur carrière artistique. Car si le spectacle privilégie la musique, il est évident que toutes les formes d'art s'inscrivent dans ce parcours.

En proposant divers exercices et pistes de recherche, ce dossier souhaite faciliter aux élèves, l'approche de ce spectacle : comment la lecture de Thomas Bernhard a-t-elle inspiré Jean-François Sivadier ? Comment, au fil du travail avec les acteurs, cette influence s'est-elle estompée au profit d'une réflexion sur le parcours d'artistes en devenir ? Et comment s'impose à eux l'évidence de cet étrange territoire dont ils seront les sentinelles ?

N.B. : Raphaël, un des trois personnages principaux de Sentinelles, était initialement nommé Ralph dans le projet d'adaptation de Jean-François Sivadier. Dans le présent dossier, il est désigné par l'un ou l'autre prénom.

Avant de voir le spectacle, la représentation en appétit !

Entrer dans le spectacle

Samy Zerrouki, Julien Romelard,
Jean-François Sivadier, Vincent Guédon
© Jean-Louis Fernandez

Proposer aux élèves de lire à haute voix la présentation du spectacle, dans les diverses programmations des lieux dans lesquels il va être représenté (annexe 1). Au terme des lectures, confronter les informations : quelles sont les récurrences ? quelles informations voire quelles phrases sont reprises ? Qu'en déduit-on sur le spectacle ?

La fable apparaît clairement : le spectacle raconte l'histoire de trois jeunes pianistes, trois amis inséparables, qui ont intégré une grande école de musique et qui préparent un concours exigeant. Cette expérience fondatrice conduit à leur séparation, révélant les différences essentielles qui les distinguent. Mais à travers l'histoire de ces jeunes gens, c'est la relation que l'artiste entretient dans sa pratique avec le monde qui est interrogée.

Quels éléments diffèrent d'une présentation à l'autre ? Quelles informations nouvelles apportent-elles chacune ?

La présentation de la Scène nationale de Malakoff met l'accent sur le parcours de Jean-François Sivadier, en particulier sur l'aspect « joyeux » et festif de spectacles qui associent les acteurs et les spectateurs dans une même communauté. Le Bateau Feu rappelle le précédent travail du metteur en scène, la pièce d'Henrik Ibsen, *Un ennemi du peuple*, production importante à l'inverse de *Sentinelles*, « plus intimiste », avec seulement trois acteurs. Cette notion est également évoquée par la Scène nationale de Malakoff. À l'exception de la MC93 et de la Comédie de Clermont, les autres présentations mentionnent l'inspiration première du texte écrit par Jean-François Sivadier, à savoir le récit de Thomas Bernhard, *Le Naufragé*, publié en 1983.

Certaines présentations ajoutent quelques détails significatifs : ainsi la Comédie de Clermont donne les prénoms des protagonistes : Raphaël, Swan, Ethan¹ et la Comédie de Colmar établit un rapprochement entre le titre, de fait assez énigmatique, *Sentinelles*, avec l'attitude du public, lui-même à l'écoute, dans une attente vigilante d'un événement possible.

Quelle est la particularité de ce spectacle ? En quoi est-il différent du précédent spectacle de Jean-François Sivadier, *Un ennemi du peuple*² ?

Outre la dimension plus intimiste de ce spectacle, sa nouveauté est plus radicale. *Un ennemi du peuple*, pièce d'Henrik Ibsen a déjà fait l'objet de traductions et de mises en scènes nombreuses. En revanche, *Sentinelles* est une création de Jean-François Sivadier, envisagée pour trois acteurs spécifiques, Vincent Guédon, Julien Romelard, Samy Zerrouki, directement impliqués dans le processus d'élaboration.

Par ailleurs, la pièce d'Ibsen interroge l'image du « lanceur d'alerte », celui qui dénonce une situation dangereuse mais qui, par cette action menace la prospérité économique. Engagée, elle interroge la notion d'engagement, par le biais d'un héros problématique. Si la pièce d'Ibsen témoigne d'une réflexion politique, ouverte sur le monde, *Sentinelles* revient vers l'intimité de l'artiste, la formation et les expériences premières qui fondent sa relation à lui-même et aux autres.



POUR ALLER PLUS LOIN

Quels éléments suggèrent les visuels proposés par les programmations ?

© DR

Le choix ici d'un piano vieilli, particulièrement abîmé suggère un instrument abandonné, comme si l'histoire des trois jeunes pianistes remontait d'un passé lointain. L'image témoigne aussi d'une certaine tristesse.

1 Dans le spectacle définitif, le prénom du personnage a été modifié : il s'appelle désormais Mathis.

2 Voir la présentation de ce spectacle sur le site de Théâtre-contemporain.net, rechercher « Un ennemi du peuple ». theatre-contemporain.net
Voir également l'entretien avec Jean-François Sivadier sur ce spectacle sur le site du théâtre de L'Odéon, rechercher « Un ennemi du peuple ». theatre-odeon.eu/fr#3

© DR

Le choix du papier quadrillé renvoie à l'école. Le piano de concert, dessiné au crayon de manière appliquée est au centre de l'image, tandis que les trois formes géométriques peintes s'organisent en contraste tout autour, résolument différentes les unes des autres. L'ensemble reste malgré tout assez énigmatique !

Avec l'aide des enseignants d'arts plastiques, interroger l'émancipation de la couleur et la technique des aplats dans la peinture du xx^e siècle. Voir par exemple le dossier pédagogique proposé par le Centre Georges-Pompidou : « Le Centre Pompidou *Mobile* présente la couleur ».

mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Cpmobile_cambrai/cpmobile_lacouleur_cambrai.pdf

L'élaboration du spectacle

LE NAUFRAGÉ DE THOMAS BERNHARD

Proposer aux élèves une recherche sur Thomas Bernhard³ : quelle est sa relation avec la musique et le théâtre ? Quels éléments stylistiques caractérisent son œuvre ? Comment est-elle perçue ? Quelle relation entretient-il avec l'Autriche ?

Thomas Bernhard a étudié la musique et l'art dramatique au Conservatoire de Vienne, ainsi qu'au Mozarteum de Salzbourg, dont il fait une critique féroce dans *Le Naufragé*. Il a lui-même écrit aussi bien des romans que des œuvres théâtrales et souvent ses récits ont fait l'objet d'adaptations théâtrales (*Le Naufragé*, *Maîtres anciens*). Son écriture se présente fréquemment sous la forme de longs monologues, qui reprennent les mêmes motifs en les modifiant peu à peu. Ce caractère obsessionnel conduit parfois à de violentes prises à partie, qui attaquent un personnage, une manière d'agir, une institution, voire l'Autriche elle-même. Les textes de Thomas Bernhard ont souvent suscité la polémique.



POUR ALLER PLUS LOIN

Regarder le court documentaire (12 min) *Les grands discours : Thomas Bernhard. Heldenplatz 1988: l'Autriche mise en pièce au sujet de Place des Héros (Heldenplatz) dont la représentation en 1988 a fait scandale à Vienne*. À voir sur Arte.tv, dans la collection « Grands discours ». arte.tv/fr/

Le récit, *Le Naufragé*, est pris en charge par un narrateur, qui vient d'assister à l'enterrement de son ami Wertheimer. Celui-ci s'est pendu devant la maison de sa sœur en Suisse, à Zizers, à l'âge de 51 ans, peu de temps après la mort de Glenn Gould, le célèbre pianiste, au même âge. En route pour une dernière visite à Traich, dans le pavillon de chasse où vivait Wertheimer, le narrateur se remémore le moment où tous les trois étudiaient ensemble au Mozarteum de Salzbourg, sous la direction d'Horowitz. Au fil du récit, le narrateur explicite la dérive inéluctable de Wertheimer, du naufragé, du « sombreur », selon Glenn Gould.

³ Voir sa biographie sur le site Théâtre-contemporain.net : theatre-contemporain.net, recherche dans « Biographies ».

Proposer aux élèves de travailler en parallèle sur deux extraits du *Naufragé*, le premier plutôt au début du roman, le second plutôt vers la fin. S'il s'agit du même épisode (l'écoute des *Variations Goldberg* jouées par Glenn Gould et les conséquences qui en découlent sur Wertheimer et sur le narrateur), la violence se construit et s'accroît dans le second extrait. Il s'agit d'envisager une lecture chorale, qui tienne compte des répétitions, des ruptures dans l'attribution de la parole, de la progression de la pensée chez le narrateur.

Premier extrait, p.97, de « Glenn n'avait fait que jouer quelques mesures [...] » jusqu'à « [...] moi non. »

Deuxième extrait, p.172, de « Le point de départ effectif [...] » jusqu'à « [...] pensai-je maintenant. »

Extraits de Thomas Bernhard, *Le Naufragé*, coll. « Folio », Gallimard, 1993.

La rencontre du narrateur et de Wertheimer avec Glenn Gould conduit les deux jeunes gens à abandonner le piano. En choisissant un personnage réel, Thomas Bernhard brouille les frontières de son récit avec l'imaginaire, d'autant que la singularité même de Glenn Gould en fait presque lui-même un personnage romanesque et interroge la notion de « génie »⁴.

Glenn Gould enregistrant les *Variations Goldberg*
de Jean-Sébastien Bach en 1955
© Bridgeman Images

Glenn Gould jouant du piano, mars 1963
Photo : Don Hunstein © Sony Music Entertainment

Demander aux élèves une recherche rapide sur Glenn Gould : qui est-il ? Comment s'est déroulé son apprentissage du piano ? Pourquoi est-il devenu célèbre ? Pourquoi apparaît-il comme « excentrique » ?

Faire ensuite écouter le jeu de Glenn Gould, mais aussi faire voir le pianiste à l'œuvre. Dans le documentaire que Bruno Monsiegeon lui a consacré, *Glenn Gould, au-delà du temps* (2005)⁵, de nombreux extraits le montrent en train de jouer, que ce soit chez lui ou en concert, très jeune ou plus âgé. En quoi peut-on être impressionné ?

4 Voir par exemple la rapide présentation sur France Musique en 2018, « Glenn Gould : Qui se cachait vraiment derrière le pianiste canadien ? », francemusique.fr

5 Le documentaire est visible sur Youtube, [youtube.com](https://www.youtube.com)

L'implication corporelle du pianiste est d'une très grande intensité. La chaise particulière que Glenn Gould utilisait, rapproche le haut de son corps du clavier, comme s'il se confondait avec l'instrument. L'expressivité du visage est extrême, d'autant que Glenn Gould chante souvent les notes en jouant. Même en concert, ses lèvres bougent. Lorsqu'une de ses mains se détache du clavier, elle continue de se mouvoir dans l'air pour poursuivre ou souligner le jeu. L'engagement total que manifeste cette attitude corporelle met à mal l'idée d'un artiste dans la maîtrise ou le contrôle. On se rapproche du comédien et de la performance.

LE PROCESSUS DE TRAVAIL

Proposer la lecture de l'entretien réalisé avec Jean-François Sivadier (annexe 3 : Présentation du spectacle; Élaboration et personnages). Comment le projet s'est-il détaché du roman de Thomas Bernhard ? Quelles ont été les étapes de création ?

Si la lecture du *Naufagé* a beaucoup marqué Jean-François Sivadier, il s'est éloigné d'un projet qui n'aurait été qu'une adaptation théâtrale du roman de Thomas Bernhard⁶. Les personnages et la situation de départ sont cependant restés : trois amis dans une école de musique prestigieuse, autour d'un maître, s'interrogeant eux-mêmes sur leur art. Le spectacle s'est développé en alternant travail avec les comédiens et temps d'écriture. L'un des éléments importants dans la démarche créatrice a été la rédaction du *Journal de Swan* qui, sous une forme assez proche du roman, retrace les années d'études des trois jeunes gens jusqu'au concours final à Moscou et qui marque aussi le moment de leur séparation.

La participation des comédiens a également été décisive : temps de travail successifs, improvisations, propositions de chacun, autant d'éléments qui ont alimenté le spectacle. Même si Jean-François Sivadier signe seul l'écriture, il met en avant cet aspect commun dans l'élaboration du spectacle.

Samy Zerrouki, Vincent Guédon,
Rachid Zanouda, Julien Romelard,
Jean-François Sivadier
© Jean-Louis Fernandez

Trois « condisciples » : une relation forte et complexe

Le narrateur du *Naufagé* met en avant l'importance du « condisciple » qu'il considère comme étant « toujours un extraordinaire compagnon de vie », parce que « témoin originel de nos dispositions »⁷. Cette importance se retrouve dans le spectacle de Jean-François Sivadier : cette période mêle apprentissages et expériences fondatrices, déterminant ainsi les personnages et leurs relations.

⁶ Plusieurs metteurs en scène ont déjà proposé une telle adaptation : Pierre Chabert en 2001 ou Joël Jouanneau en 2011. Pierre Chabert, par ailleurs, a dirigé avec Barbara Hutt un ouvrage consacré à Thomas Bernhard (éditions Minerve, 2002).

⁷ Thomas Bernhard, *Le Naufagé*, coll. « Folio », Gallimard, 1993, p.113.

TROIS PERSONNALITÉS OPPOSÉES

Travailler avec les élèves sur les prénoms des personnages, Raphaël, Mathis et Swan : que suggèrent-ils ? à quelles œuvres, à quels personnages peuvent-ils faire référence ?

Les prénoms font naître de multiples références artistiques. À la peinture avec Raphaël et Matisse, auquel le *Journal de Swan* emprunte une citation : « Vous voulez faire de la peinture ? Avant tout il faut vous couper la langue, parce que votre décision vous enlève le droit de vous exprimer autrement qu'avec vos pinceaux ». À la littérature, avec le premier volume d'*À la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*.

Mais ce dernier prénom est aussi le cygne en anglais, oiseau qui convoque une symbolique complexe, depuis le conte d'Andersen, *Le Vilain petit canard*, jusqu'aux princesses ennemies, Odette, le cygne blanc, et Odile, le cygne noir, dans le ballet *Le Lac des cygnes* (musique de Tchaïkovski), en passant par un autre ballet, *La Mort du cygne*⁸ (musique de Camille Saint-Saëns), ou les poèmes de Baudelaire et de Mallarmé⁹. Image de la beauté et de la pureté, le cygne connaît souvent un destin tragique, condamné par un monde qui ignore ces valeurs.

Ainsi, depuis Platon, l'ultime chant du cygne passe pour le plus beau, associant définitivement l'oiseau à la poésie et à la mort. L'expression est devenue proverbiale et a donné, par exemple, son titre au dernier recueil des *Lieder* de Schubert ainsi qu'à une pièce en un acte de Tchekhov, évoquant un vieux comédien, oublié la nuit dans le théâtre où il a joué.

Photo de répétition
© Jean-Louis Fernandez

Mettre en jeu l'énumération suivante, extraite du *Journal de Swan* : trouver pour les triades évoquées un geste, un son, un élément symbolique qui accompagne le texte, sans pour autant en alourdir la profération.

« Les trois mousquetaires Les trois vœux Les trois grâces Les trois couleurs primaires Les trois coups Les trois roues Les trois singes Les trois petits cochons Les trois ours Les trois cloches Les trois suisses Le bon la brute le truand Les trois mages Les trois fromages Les trois opéras de Monteverdi Les trois sœurs de Tchekhov Les trois frères de Karamazov L'étroit L'étroitesse L'étroit chemin jusqu'à Le Père le Fils le Saint-Esprit Le physique l'émotif l'intellect Le matériel le mental le spirituel La terre le ciel la mer L'âme le corps l'esprit Le cœur la tête les tripes Passé présent futur Sagesse force beauté ».

⁸ On peut voir sur internet de nombreux extraits de ces ballets. Signalons par exemple, la chorégraphie de Thierry Malandrain (2004) pour *La Mort du cygne* dont des extraits sont visibles sur le site de Numeridanse, numeridanse.tv/accueil

⁹ Charles Baudelaire, « Le Cygne », « Tableaux parisiens », *Les Fleurs du Mal*, 1857 ; Stéphane Mallarmé, « Le Vierge, le Vivace et le Bel aujourd'hui... », *Poésies*, 1899.

POUR ALLER PLUS LOIN

Rechercher dans les œuvres théâtrales (ou non) des exemples d'inventaires loufoques et en présenter une lecture à voix haute. On peut aussi bien penser aux listes chez Rabelais qu'aux jeux de l'Oulipo ou aux énumérations dans les œuvres de Novarina. Pourquoi cette volonté d'inventorier le réel ?

À partir d'un autre extrait du *Journal de Swan* (voir annexe 2) décrivant tour à tour chacun des trois amis, proposer une distribution du texte entre les personnages et travailler une mise en espace. Comment retranscrire l'ambiguïté qui s'exprime entre affection et exaspération vis-à-vis de l'autre ?

TROIS CONCEPTIONS DE L'ART DIVERGENTES

Proposer un même schéma d'improvisation à plusieurs groupes d'élèves : dans une situation spécifique (à définir), trois amis se retrouvent (A, B, C). A est fanatique de tel ou tel artiste (musicien, chanteur, écrivain, peintre). B entreprend alors une critique extrêmement violente de cet artiste. C devra choisir sa place : partisan de l'un ou de l'autre, arbitre ou modérateur de la discussion, témoin actif ou passif.

Cet exercice d'improvisation est aussi matière à discussion : des divergences de goûts peuvent-elles menacer une amitié ? Sont-elles révélatrices de différences plus marquantes ? Y a-t-il un « socle commun » nécessaire de goûts et de convictions pour fonder une amitié durable ? Une amitié à trois est-elle envisageable ? Ou se réduit-elle à deux plus un ?

Montrer la vidéo de présentation du spectacle par Jean-François Sivadier mise en ligne sur le site de la MC93 mc93.com : comment le metteur en scène définit-il les conceptions différentes que chacun de ses personnages se fait de l'art ? En quoi leurs goûts musicaux, évoqués dans l'extrait du *Journal de Swan* (annexe 2), reflètent-ils leurs idées ? Quel personnage ressentez-vous comme le plus proche de vous ?

Pour Swan, l'art est avant tout la recherche de la beauté. Sa conception sacralise l'art et son camarade n'hésite pas à se moquer de la manière dont il défie Chopin. Mathis considère que l'expérience artistique est avant tout un parcours personnel. Ses choix musicaux suggèrent l'exigence intérieure (Bach, Wagner, Schönberg). Enfin Raphaël défend un art militant qui vise un message à délivrer. Il admire Chostakovitch¹⁰. Le spectacle révèle que, comme le compositeur à ses débuts, il accompagne par ses improvisations les films muets au cinéma, en particulier *Le Cuirassé Potemkine* d'Eisenstein¹¹.

LA FIGURE DU MAÎTRE

Cependant, malgré leurs divergences, les trois jeunes gens se retrouvent dans une admiration commune : celle de leur maître, Charles Heinzberg¹². C'est lui qui le premier, dans le *Journal de Swan*, utilise l'image de « la sentinelle ».

À partir du seul terme de « sentinelle », demander aux élèves de proposer par écrit trois mots et les mettre en commun. Quelles correspondances se dessinent ?

Le terme fait surgir de nombreuses connotations. Son étymologie (*sentire*, sentir) met en avant l'acuité des sens, l'écoute, la tension. Postée dans l'attente, la sentinelle est associée à la notion de territoire, de lieu qu'il convient de garder, de frontière qu'il faut surveiller. De là, la sentinelle implique l'idée du danger, de la transgression possible, de l'alerte à donner. Enfin si elle s'inscrit dans une discipline et une hiérarchie qui la dépasse, la sentinelle se retrouve aussi seule, face à un inconnu dont elle pressent la dangerosité. Elle peut connaître autant la peur que le vertige de son unicité¹³.

10 Pour préciser l'itinéraire de ce compositeur, dans l'URSS du xx^e siècle, écouter l'émission « Une vie, une œuvre », « Chostakovitch (1906-1975) - Celui qui a des oreilles entendra », sur le site de France culture, franceculture.fr

11 De fait, depuis 1975, on utilise souvent des extraits d'œuvres de Chostakovitch pour accompagner les images du film.

12 Dans le roman de Thomas Bernhard, le pianiste Vladimir Horowitz représente le maître.

13 La sentinelle fait aussi surgir un certain nombre de références littéraires, par exemple les remparts d'Elseigneur et l'apparition du spectre d'Hamlet, voire l'attente de l'ennemi dans *Le Désert des Tartares* de Dino Buzzati ou la transgression d'Aldo dans *Le Rivage des Syrtes* de Julien Gracq. Le *Journal de Swan* l'associe à un extrait de *La Muraille de Chine* de Franz Kafka, « Nocturne ».

On remarque par ailleurs que du singulier du « naufragé » de Thomas Bernhard, on est passé au pluriel de « sentinelles » comme si ce terme en était venu à désigner les trois personnages, assignés eux-mêmes à la garde d'un territoire inconnu.

Cahiers de travail
© Jean-Louis Fernandez

Proposer une mise en jeu d'un extrait du *Journal de Swan* (annexe 4). La scène se déroule alors que les trois amis, choisis pour participer au concours de piano de Moscou, ont obtenu le privilège de rendre visite à Heinzberg chez lui.

La divinisation du « maître » et de l'artiste est tout à la fois acceptée et dénoncée avec ironie. Mais le vieil Heinzberg est bien celui qui impose la sentinelle comme métaphore de l'artiste à la frontière d'un territoire qui lui demeure presque impossible.

 **POUR ALLER PLUS LOIN**

Lire « L'artiste et la transmission » dans l'entretien avec Jean-François Sivadier (annexe 2). Voir aussi de manière plus large le dossier de production proposé par la MC93.

mc93.com/sites/default/files/dossiers/productions/sentinelles/sentinelles-jean-francoissivadier.pdf

Jean-François Sivadier
© Jean-Louis Fernandez

Après la représentation, pistes de travail

Le spectacle *Sentinelles* est construit sur un flash-back : afin qu'il donne des conseils à ses élèves, Raphaël reçoit dans son école de musique Mathis, le pianiste virtuose. Les deux hommes se sont rencontrés à l'adolescence et ont suivi un temps le même parcours dans l'école de musique ouverte par Heinzberg, le maître qu'ils admiraient tous les deux. C'est cette remémoration que le spectacle met en scène : apparaît alors un troisième protagoniste, Swan.

Avec des Post-it de couleurs, demander aux élèves d'associer aux trois personnages, Swan, Mathis et Ralph :

- un souvenir d'enfance ;
- un moment de colère ;
- un émerveillement ;
- une angoisse ou une douleur.

Demander ensuite aux élèves (toujours sur des Post-it de couleurs différentes) d'évoquer un moment du spectacle qui les a fait rire, un autre qui les a émus, un troisième qui les a inquiétés. Confronter ensuite la collecte en affichant et en regroupant ces différents temps dans la chronologie du spectacle. Quel parcours intellectuel et sensible se dessine peu à peu ?

	SWAN	RALPH	MATHIS
Un souvenir d'enfance	<ul style="list-style-type: none"> – La première leçon avec Sarah – La rencontre de Mathis 	<ul style="list-style-type: none"> – L'improvisation au piano pour <i>Le Cuirassé Potemkine</i> 	<ul style="list-style-type: none"> – Le concert à Washington, à l'âge de 6 ans
Un moment de colère	<ul style="list-style-type: none"> – La mise en cause de Mozart par Mathis 	<ul style="list-style-type: none"> – La défense de Chostakovitch – La critique du jury et de l'élimination de Mathis 	<ul style="list-style-type: none"> – La revendication de jouer librement la « Marche turque »
Un émerveillement	<ul style="list-style-type: none"> – La découverte du Steinway blanc de Sarah – La découverte des partitions – Chopin, Mozart – Le pouvoir de la musique sur les animaux 	<ul style="list-style-type: none"> – La découverte du cinéma et de la musique sur les genoux de Federico – La découverte des partitions – Chostakovitch 	<ul style="list-style-type: none"> – Le Bösendorfer de M. Morel – La découverte des partitions – Mathis jouant sur le piano de Heinzberg – Bach
Une angoisse ou une douleur	<ul style="list-style-type: none"> – La mort de Sarah – Les auditions 	<ul style="list-style-type: none"> – L'audition devant Heinzberg – La séparation avec Claudia 	<ul style="list-style-type: none"> – Le concert à Washington à l'âge de 6 ans – La mort de Heinzberg – Le concert à Saint-Petersbourg

La trajectoire des trois amis se développe depuis l'enfance, à partir de leur vocation initiale, avec ce qu'elle peut avoir de magique pour Swan ou Ralph ou de beaucoup plus douloureux chez Mathis, qui découvre la jalousie de sa mère à son égard.

L'entrée à l'école de Heinzberg marque un palier, qui confirme leurs goûts et leurs émotions profondes, mais qui les confronte aussi à l'exigence et à la solitude de l'audition. C'est aussi l'époque où ils disputent avec violence de leurs idées et de leurs convictions, ce qui amène souvent le public à rire de leurs outrances.

La dernière partie du spectacle, avec la disparition des figures parentales (Sarah ou Heinzberg) et la participation au concours de Moscou, se fait plus dure : le spectateur assiste autant à l'éclatement de l'amitié entre les trois jeunes gens qu'à leur disparition en tant qu'artistes, même si l'épilogue (le retour au présent) montre que la vie a continué.

Par le biais d'une scénographie qui élargit progressivement l'espace pour exposer les trois personnages à la lumière, et grâce à la performance des trois comédiens, confrontés à des exigences de jeu de plus en plus fortes, *Sentinelles* offre ainsi aux spectateurs un parcours initiatique qui interroge la figure de l'artiste.

De l'obscurité à la lumière : une scénographie épurée et symbolique



Mathis, Ralph, les spectateurs des premiers rangs.
© Image reproduite avec l'aimable autorisation de la MC93.

UNE SCÉNOGRAPHIE SYMBOLIQUE : LA SALLE DE SPECTACLE

Demander aux élèves de décrire la scène à l'entrée du spectacle. Comment la scénographie évolue-t-elle au fur et à mesure du spectacle ? En quoi cette évolution accompagne-t-elle le grandissement des personnages eux-mêmes ?

Jean-François Sivadier fait le choix d'un lieu unique pour le spectacle. À l'entrée en scène de Mathis et de Ralph, le public a l'impression de se retrouver dans une salle de répétition, dans un théâtre ou un conservatoire : deux chaises en bois placées en avant-scène et à l'arrière, un désordre de portants, de tables et de chaises banales, une perche supportant des projecteurs au sol. Le dialogue premier commence au moment où les deux personnages s'installent en avant-scène.

Le flash-back conduit les acteurs à utiliser la scène dans son ensemble : Swan enfant vient raconter sa découverte du piano en avant-scène, à cour, tandis que la colère de Mathis contre sa mère éclate à la table, en arrière-scène. Ralph intervient à jardin pour évoquer son improvisation pendant la projection du *Cuirassé Potemkine* et la rencontre des trois personnages aboutit au centre du plateau, avec la première intervention de la musique¹⁴ et la comparaison humoristique de leurs mains.

¹⁴ *The Third Man* d'Anton Karas.



L'école de Heinzberg, l'arrivée des trois amis.
© Image reproduite avec l'aimable autorisation de la MC93.

C'est avec l'arrivée à l'école de Heinzberg que l'espace se dégage et se précise : la perche monte dans les cintres, une grande bâche blanche recouvre le sol, Ralph y répand les partitions que vont découvrir les trois jeunes gens. Aux lieux éclatés de leurs enfances succède ainsi un espace unique, le cocon de l'école de Heinzberg, où se déploie à loisir l'affrontement de leurs idées. Hormis les moments d'audition face au maître où ils sont seuls, les trois personnages sont la plupart du temps ensemble sur le plateau. En fond de scène, à jardin, des projections peuvent s'afficher sur une petite partie de la bâche qui a été remontée à cet effet.

La disparition de Heinzberg et le concours de Moscou amènent une troisième transformation de l'espace : il s'agrandit et s'approfondit encore, tandis que la bâche au sol s'élève pour former un écran qui occupe tout le fond de scène. Les noms des concurrents et des lauréats s'y inscrivent au fur et à mesure.

La modification progressive de la scénographie retranscrit donc l'évolution des personnages, confrontés à des enjeux et à des obstacles de plus en plus grands, pour aboutir, avec l'épreuve du concours, au basculement qui scelle leur séparation inévitable : dans un double mouvement de mise en lumière, ils découvrent le monde adulte et s'y trouvent eux-mêmes cruellement exposés.

LA MISE EN LUMIÈRE OU LA DESTRUCTION DE L'ARTISTE

Proposer aux élèves de voir l'extrait du film de Fellini¹⁵, *Fellini-Roma* (1972), où l'on voit la destruction des fresques romaines¹⁶ dès lors qu'elles sont découvertes par les travaux de construction du métro. À quel moment en est-il question dans le spectacle ? Pourquoi ?

Le film de Fellini est évoqué à deux reprises dans le spectacle. Le prologue s'achève par le récit que fait Mathis de cet épisode et par la question qu'il adresse aux spectateurs : « Alors voilà : tu sais qu'une œuvre d'art unique au monde et que personne n'a jamais vue se trouve derrière une porte. Si tu ouvres la porte l'œuvre en quelques secondes disparaîtra pour toujours. Si tu n'ouvres pas la porte l'œuvre existera pour toujours mais personne ne la verra jamais. Qu'est-ce que tu fais ? » Lors du concert final à Saint-Petersbourg, le film est projeté, tandis que Mathis joue sur scène et que l'on entend la musique de Rachmaninov. En fond de scène, Ralph et Swan expliquent le « crime » qui se déroule alors : la destruction de Mathis, « comme une fresque millénaire enfouie dans la terre qui disparaît sous le baiser trop rude du monde extérieur »¹⁷ mais aussi celles de Ralph et de Swan, car la révélation publique de l'immensité du talent de leur ami les réduit tous les deux au silence.

Confronter l'évolution des lumières tout au long du spectacle : quel éclairage pour l'école de Ralph ? Pour le séjour des trois amis chez Heinzberg ? Comment les scènes d'audition et le concours de Moscou sont-ils éclairés ? En quoi le travail de la lumière dans le spectacle s'apparente-t-il à la mise au jour des fresques dans le film de Fellini ?

15 La Cinémathèque française a consacré en 2019 une exposition sur Fellini, « Quand Fellini rêvait de Picasso ». cinematheque.fr.

16 L'extrait est visible sur Internet.

17 Citation du texte de Swan.

Le prologue et l'épilogue se jouent pratiquement dans l'éclairage ordinaire du théâtre. C'est avec le début du flash-back que la lumière se concentre sur scène et individualise les espaces où apparaissent les personnages. En revanche, l'arrivée dans l'école de Heinzberg suggère une sorte de cocon : des éclairages au sol, à jardin et à cour, entourent l'aire de jeu, les tonalités sont chaudes, des portées de musique apparaissent au sol. Avec les premières auditions, l'éclairage se fait plus brutal : lumière blanche, poursuites dans lesquelles il faut s'avancer ou découpes carrées au sol sur lesquelles les mains des artistes viennent porter leurs ombres. La mise en lumière est plus vive et isole les individus. Avec le concours de Moscou, les poursuites deviennent plus larges : les individus rétrécissent et leur ombre sur la toile du fond s'agrandit. Le positionnement des projecteurs balaie la scène en larges faisceaux qui écrasent les personnages.

Ainsi, l'éclairage appuie l'agrandissement de l'espace dont il a déjà été question, mais il met aussi en avant la confrontation au monde des trois jeunes gens, eux-mêmes de plus en plus placés dans la lumière, devant un public grandissant.

Texte avec musique : performance de comédiens

Envisagé comme une réflexion sur l'artiste, *Sentinelles*, en s'inspirant à l'origine du roman de Thomas Bernhard, *Le Naufragé*, a choisi de mettre en scène des musiciens, plutôt que des acteurs eux-mêmes. Jean François Sivadier, dont la relation à la musique est par ailleurs bien connue, s'en est expliqué :

« Il y a dans le spectacle énormément de paroles, y compris des paroles en l'air, des moments où les personnages brassent des concepts. Mais quand ils jouent au piano, ils se taisent. Donc évidemment, dans la musique résonnent toutes les paroles et il n'y a pas de texte dans la musique. On pourrait tout à fait parler de théâtre aussi, mais il y aurait une espèce de pléonasme. La musique, c'est un masque pour parler du théâtre. »¹⁸

Pour les trois comédiens du spectacle, Vincent Guédon, Julien Romelard et Samy Zerrouki, l'engagement est ainsi multiplié car pour envisager la musique, la mise en scène a refusé toute évocation réaliste.

UN TEXTE EXIGEANT

Le spectacle dure plus de deux heures, et les trois acteurs sont présents sur scène presque tout le temps. Le texte, rédigé par Jean-François Sivadier, à partir du travail avec les comédiens, se révèle foisonnant et complexe. Il alterne des monologues, qui mettent au jour l'intimité et les interrogations de chacun des personnages, et des dialogues où se confrontent leurs conceptions de la musique et de l'art.

Proposer aux élèves de jouer la scène de rencontre entre Swan et Mathis (annexe 5, extrait 1). Quelles difficultés d'interprétation pose-t-elle ? Comment la mise en scène et le jeu des comédiens l'ont-ils envisagée ?

Cette scène se situe alors que Swan a 10 ans et Mathis quelques années de plus. La première partie se présente sous la forme d'un récit rétrospectif (les personnages adultes se souviennent du passé), tandis que la seconde représente la rencontre. Les comédiens sont ainsi dans la nécessité de jouer à la fois l'adulte et l'enfant, avec un passage de l'un à l'autre rapide, sachant par ailleurs qu'incarner un enfant au théâtre est en soi un exercice périlleux.

La mise en scène symbolise d'abord l'enfance par le costume : les lunettes, le polo bien boutonné, le sac à dos de Swan, le bonnet et le blouson débraillé de Mathis. Mais c'est surtout le rythme et la gestuelle des comédiens qui rendent crédible ce moment de rencontre. L'immobilité pétrifiée de Swan manifeste l'enfant sage et discipliné tandis que la diction extrêmement rapide de Mathis, ses mouvements saccadés et ses éclats de voix trahissent la révolte et l'hyperactivité de celui qui n'est pas aimé.

¹⁸ Extrait de l'entretien avec Jean-François Sivadier (annexe 3).

D'autres scènes apparaissent comme difficiles : ainsi des discussions théoriques qui agitent les trois personnages concernant la musique ou les compositeurs. Elles interrogent la nécessité de références de la part du public¹⁹, s'il veut « suivre » l'affrontement des idées et des analyses. Cependant, l'humour, les adresses aux spectateurs et le rythme de jeu permettent d'éviter cet écueil.

MUSIQUES EN JEU : LE TRAVAIL DU CORPS

Le parti pris, posé d'emblée par le metteur en scène, était d'exclure tout piano sur scène :

« Il m'est apparu très tôt, qu'il était, non seulement incontournable mais nécessaire, dans une histoire dont le piano est le centre de gravité, que l'instrument ne soit pas sur scène, mais évoqué, convoqué, représenté de toutes les manières possibles. Partant du fait que, pour le néophyte, le plus intéressant chez un grand concertiste, n'est pas tant le résultat de son travail que le travail lui-même et que le plus fascinant, quand on le regarde jouer, est moins son interprétation que l'expression de son corps, sa respiration, la tenue de son dos, le travail de la tension et de la détente, et donc moins ce qui arrive au piano, que ce qui arrive à l'interprète, très vite, avec les acteurs, nous avons rêvé à un travail physique, flirtant avec la danse, qui équivaldrait à un gros plan sur le visage et le corps du pianiste, tout en effaçant son instrument. »²⁰



Mathis en jeu devant Heinzberg.
© Jean-Louis Fernandez

De fait, cette absence physique met davantage en valeur la rêverie que l'instrument suscite chez les protagonistes. Elle commence par Swan, fasciné à 5 ans par le Steinway blanc de Sarah Stensen, sur lequel « Richard Strauss aurait composé les premières pages de *La Femme sans ombre* », elle se poursuit avec le Bösendorfer de M. Morel sur lequel Swan entend Mathis jouer la première fois, et culmine avec l'instrument de la salle Horowitz, celui du maître lui-même, sur lequel Mathis est autorisé à jouer secrètement tous les samedis soir, en l'occurrence un Steinway CD 318.

Demander une recherche sur la maison Steinway and Sons. Depuis quand existe-t-elle ? À quoi doit-elle sa célébrité ? Pourquoi le Steinway CD 318 est-il si célèbre ?

Ce piano a été rendu célèbre par Glenn Gould, qui en a fait son instrument de 1960 à 1971, avant qu'il ne soit gravement endommagé lors d'un déplacement. Il fait désormais partie des collections du Centre national des arts d'Ottawa²¹. Le lien entre l'interprète et son instrument était tel que certains ont évoqué ce piano comme « une extension de Gould lui-même »²².

19 Les références sont en effet nombreuses : Mozart, Bach, Beethoven, Chopin, Schubert, bien sûr, mais aussi Haydn, Bartók, Stravinsky, Schönberg ou Berg. Il en va de même pour les allusions cinématographiques (*Le Cuirassé Potemkine* d'Eisenstein ; *Fellini-Roma* de Fellini ; *Le Guépard* de Visconti ; *Spartacus* de Kubrick). Ou les anecdotes qui renvoient à des chefs d'orchestre (William Christie), des interprètes (La Callas en Reine de la nuit, dans *La Flûte enchantée* de Mozart) ou à des metteurs en scène (Roméo Castellucci) et des chorégraphes célèbres (Pina Bausch).

20 Intentions de mise en scène, Jean-François Sivadier, dossier du spectacle, MC93.

21 Voir la présentation de l'instrument : nac-cna.ca/fr (rechercher « Que signifie CD 318 ? ») ; son installation au Centre national des arts : [youtube.com](https://www.youtube.com) (rechercher « Restoring Glory: Glenn Gould's CD318 ») ; le pianiste Lang Lang jouant sur l'instrument : nac-cna.ca/fr (rechercher « Lang Lang a joué sur le Steinway CD 318 au CNA »).

22 Se reporter par exemple au compte-rendu d'un ouvrage de Katie Hafner, Georges Leroux, « La recherche de l'instrument idéal. Les pianos de Glenn Gould », in *Circuit*, vol. 22, n°2, 2012 : erudit.org/fr.

Jean-François Sivadier a également voulu que la musique ne soit pas donnée de manière « réaliste », mais avant tout perçue telle que l'entendent ou l'imaginent les personnages :

« Le son du piano ne serait donc jamais réaliste, mais réinventé comme imaginé dans la tête des acteurs, troublé par des interférences, des interruptions, masqué, trop lointain, trop fort, encombré d'autres sons, comme celui de l'aspirateur que la femme de ménage de Gould passait, tandis qu'il travaillait et qui l'a d'abord dérangé, avant de l'aider, au contraire, à se concentrer. Où masquer le son, comme cacher quelque chose dans un plan de cinéma, c'est le rendre plus désirable. Et puisque la musique, pour un musicien, n'existe pas seulement quand il joue, mais nuit et jour dans son corps, elle pourrait faire irruption sur le plateau, comme par effraction, comme sortant de la tête d'un des trois acteurs, pour accompagner ou contredire son comportement. »²³



La découverte des partitions dans l'école de Heinzberg (du plus loin au plus proche : Ralph, Swan, Mathis).
© Jean-Louis Fernandez

Demander aux élèves quelles scènes dans le spectacle rendent sensible cette habitation intime des personnages par la musique. Quels moyens les comédiens mettent-ils en œuvre à ces moments-là ? Quelles sensations retranscrivent-ils ? En quoi ces scènes sont-elles différentes des moments d'audition ?

Plusieurs scènes illustrent cette intimité avec la musique. D'abord, lorsque les trois amis intègrent l'école de Heinzberg, en ouvrant les partitions, ils ont chacun la révélation d'un compositeur : Beethoven pour Mathis, Chopin pour Swan, Chostakovitch pour Ralph. De courts extraits se font alors entendre, comme surgis de la tête des personnages. D'abord un par un, avant de se mêler tous ensemble. La transformation physique des personnages transcrit la singularité de chacun mais la passion qui les anime est bien commune.

Le moment le plus frappant est sans doute celui où Mathis joue seul, la nuit, sur le piano de Heinzberg, les *Variations Goldberg*²⁴ : le comédien, Vincent Guédon, pieds nus et vêtu d'un pantalon et d'un débardeur, investit tout l'espace, chaque mouvement de son corps faisant surgir la musique.



Mathis jouant sur le piano de Heinzberg.
© Image reproduite avec l'aimable autorisation de la MC93.

23 Intentions de mise en scène, Jean-François Sivadier, dossier du spectacle, MC93.

24 *Variations Goldberg* BWV 988 *Aria* (enregistrement de 1981) Jean-Sébastien Bach, interprète Glenn Gould.

Si les moments d'audition mettent également le corps en mouvement (avec une certaine gradation : assis pour les auditions devant Heinzberg, les personnages, lors du concours de Moscou, sont debout et accomplissent de véritables solos chorégraphiques), ces moments exécutés face public, dans une lumière souvent crue, rendent avant tout palpables la solitude et la tension des interprètes.

Mais ce jeu avec la musique peut aussi s'inscrire dans des tonalités plus ludiques, petites chorégraphies à trois ou conversations musicales à la Jerry Lewis²⁵. Pour ce travail sur la réception et l'interprétation de la musique à travers le corps, Jean-François Sivadier a sollicité le regard d'une chorégraphe et danseuse, Johanne Saunier.



Les résultats du deuxième tour du concours de Moscou : Ralph, Swan, Mathis.

© Jean-Louis Fernandez

Parcours et interrogations

Dans sa présentation du spectacle²⁶, Jean-François Sivadier explicite les trois conceptions de l'art qu'incarnent les personnages : Swan sacralise l'art et le considère avant tout comme une recherche de la beauté ; Mathis en fait une voie d'exploration intérieure, qui peut aller jusqu'à la perte de soi ; Ralph privilégie le message porté par l'œuvre et la confrontation au monde. Au-delà de toute réponse, le spectacle suscite l'interrogation.

MATHIS OU LE GÉNIE

Inspiré par Glenn Gould, le personnage de Mathis pose la question du « génie ». Sa reconnaissance est certaine, elle éclate dès l'enfance²⁷, lors du concert à Washington, avant de se poursuivre : Swan, Ralph, Heinzberg, Elena Takiliev, directrice du concours de Moscou, le public de Saint-Petersbourg, tous sont subjugués.

Demander aux élèves de travailler les dernières interventions de Raphaël et de Swan (un travail choral est aussi possible, annexe 5, extrait 2). En quoi cet aboutissement est-il profondément tragique ? Quel sens prend la métaphore de la sentinelle ?

²⁵ Voir par exemple la « pantomime du boss », dans le film *The Errand Boy* (1961) sur une musique de Count Basie.

²⁶ Disponible sur le site de Théâtre-contemporain.net, rechercher « Sentinelles ». theatre-contemporain.net.

²⁷ À cet égard, la critique qu'il fait de Mozart en devient très drôle : « La noblesse était hystérique parce que les gens sont hystériques dès qu'ils voient jouer un enfant ; c'est pas parce que tu déchiffres Haydn à trois ans que t'es un génie. »

Le récit de Ralph et Swan témoigne d'une fatalité qui entraîne les trois personnages. Paradoxalement, au lieu de susciter la joie, le succès de Mathis provoque le désespoir. Ralph et Swan sont écrasés par la supériorité de leur ami, qui leur dévoile un monde dont ils n'avaient pas même idée, et qui devient lui, la sentinelle d'un territoire « infini et fantastique » vouée à la solitude, à l'image du veilleur dans le texte de Kafka :

« Plongé dans la nuit. Tout comme on plonge parfois la tête pour réfléchir, être ainsi profondément plongé dans la nuit. Tout autour dorment les hommes [...] Et toi, tu veilles, tu es un des veilleurs, tu aperçois le plus proche à la lueur de la torche que tu brandis du feu brûlant à tes pieds... Pourquoi veilles-tu ? Il faut que l'un veille, dit-on ! Il en faut un ! »²⁸

Envisager un temps d'improvisation : la présence de Mathis dans l'école de Ralph a suscité de nombreuses réactions : des articles de presse et des reportages ont abondamment commenté l'événement.

- Swan qui a lu ces journaux, adresse une lettre à ses deux amis : il revient sur les événements du passé et explique où il en est actuellement.
- Un personnage qui connaît ou a connu Swan écrit à Ralph et à Mathis pour leur en donner des nouvelles.

La pièce s'achève en effet sur une question : qu'est devenu Swan ? Le roman de Thomas Bernhard, *Le Naufragé*, aboutissait au suicide de Wertheimer (après cependant la mort de Glenn Gould). Le texte de Jean-François Sivadier choisit l'incertitude. Les indications « Swan disparaîtra comme dans un sommeil/ Il s'endormira très longtemps comme dans un conte/Il attendra pour se réveiller le baiser de Chopin » peuvent ouvrir à de multiples propositions. Au-delà, la question reste ouverte : n'y a-t-il de légitimité dans l'art que pour les « génies » ? Ceux-ci ne sont-ils condamnés qu'à brûler dans la solitude ?

LA RELATION DE L'ARTISTE À SON PUBLIC

À partir de 1964, à l'âge de 32 ans, Glenn Gould a cessé les concerts publics pour se consacrer à des enregistrements. À l'inverse, le chef d'orchestre Sergiu Celibidache dont Jean-François Sivadier retranscrit les propos avec la voix off de Heinzberg, refusait les enregistrements et privilégiait les concerts.

Organiser un débat contradictoire : pour ou contre le concert public ? Trois arguments, deux groupes avec un porte-parole, un public et un vote final. Tous les types de concert sont envisageables, mais la question doit être posée autant pour l'interprète que pour le public.

On peut mettre en relation cette question avec l'anecdote des fresques. Le public, c'est l'ouverture, la contamination et la destruction possible de l'œuvre (ou de l'artiste). Pour Mathis, jouer en public relève de la séduction (séduire et être séduit). Il rappelle l'étymologie latine du terme (séduire = détourner) et affirme que le public est un obstacle dans ce qui est important : la recherche de la vérité, l'expérience personnelle que l'interprète noue avec la musique.



Avant le concours de Moscou (Ralph, Swan, Mathis).
© Jean-Louis Fernandez

28 Frank Kafka, *La Muraille de Chine*, « Nocturne », Gallimard, coll. « Folio », 1975, p.194.

Interroger les élèves sur la relation instaurée avec le public durant le spectacle. Comment celui-ci est-il amené à réagir ? De quelle manière les comédiens s’adressent-ils à lui ? Quel rôle lui est assigné ? En quoi ce choix s’oppose-t-il à l’opinion de Mathis ?

Les spectateurs sont très sollicités au cours du spectacle : le jeu des comédiens se fait le plus souvent face public, tous les récits lui sont adressés. Il est aussi directement interpellé : Swan, dans la tirade où il analyse la relation entre l’amitié et l’admiration, se trouve à quelque pas des spectateurs et utilise la deuxième personne du singulier. Ralph questionne les goûts musicaux du public, dans les intervalles de la dispute à propos de Mozart, et les réponses des spectateurs font l’objet de commentaires.

Enfin, lors du prologue et de l’épilogue, le public est assimilé aux étudiants de première année, venus assister à la conférence avec Mathis²⁹. De fait, c’est souvent Ralph, qui joue le rôle d’intermédiaire entre le plateau et la salle. Défenseur d’un art dédié à la communication, voire à la dénonciation, il multiplie également les ponts entre les formes artistiques, par ses références au cinéma ou aux arts de la scène. Le spectacle illustre cette volonté de s’adresser directement au public et de l’impliquer plus étroitement.

LA RELATION AU MAÎTRE ET À L’APPRENTISSAGE

Demander aux élèves cinq adjectifs qui définiraient pour eux le professeur idéal. Heinzberg ou Sarah leur apparaissent-ils comme tels ? Pourquoi ? Quelles relations les trois personnages entretiennent-ils avec ces figures d’autorité ? Comment la mise en scène les représente-t-elle ?

Ces personnages sont profondément ambigus. Virtuoses, ils suscitent l’admiration éperdue de leurs élèves, mais leur exigence et leurs moqueries sont aussi destructrices. Swan considère Sarah comme sa seconde mère et reste en relation avec elle (par Zoom !) alors qu’il est l’élève de Heinzberg. Cependant, la souffrance de son fils interroge l’image maternelle du personnage³⁰, l’intransigeance dont elle fait preuve lorsque Mathis interprète la « Marche turque » surprend et sa jalousie vis-à-vis de lui choque également.



Ralph jouant Chostakovitch devant Heinzberg.
© Jean-Louis Fernandez

Cette même ambiguïté se retrouve chez Heinzberg. Il n’épargne pas Ralph de ses sarcasmes, alors que Mathis bénéficie de son attention. Héritier reconnu, c’est à lui qu’est dévolue, dès le prologue, l’imitation et donc la succession du maître.

²⁹ On se souvient que déjà dans *Italienne scène et orchestre*, le public était assimilé soit aux choristes, soit aux musiciens intervenant dans la représentation de *La Traviata*.

³⁰ La relation violente et compliquée entre Mathis et sa mère peut rappeler le film d’Ingmar Bergman, *Sonate d’automne* (1978), dans lequel Eva et sa mère Charlotte, une pianiste renommée, réexaminent le passé et s’affrontent.

La mise en scène souligne avec humour la vénération des élèves vis-à-vis du maître : toute discussion s'interrompt à son passage, il est comparé à Burt Lancaster jouant le prince Salina, dans le film de Visconti, *Le Guépard* (1963), et les leçons qu'il donne sont suivies avec une attention extrême, comme le traduisent les postures des personnages (visages concentrés, corps penchés en avant, notations fébriles des paroles prononcées). Le choix de la voix off, en déréalisant le personnage, accentue la mythification du personnage.

Reste que la question du maître et de la transmission domine le spectacle : la mort de Heinzberg marque le basculement de tous dans le monde adulte. Pour évoquer cette figure, Jean-François Sivadier a choisi de rapporter les propos mêmes de Sergiu Celibidache, tels qu'on peut les entendre dans le documentaire *Le Jardin de Celibidache* de Serge Ioan Celibidachi (1996)³¹.

Interroger les élèves sur la fonction de l'épilogue. Pourquoi ce retour à la situation de départ ? Comment s'achève le spectacle ? Envisager une lecture à plusieurs voix du dernier texte.

La dernière scène du flash-back, le concert de Saint-Pétersbourg, constitue un moment très frappant où texte, musique et vidéo se mêlent. En revenant à la situation initiale, dans une tonalité plus prosaïque, l'épilogue montre tout d'abord que le temps a passé. Mais il ramène les spectateurs là où se jouent encore et toujours les enjeux de la transmission et de l'art : dans l'école ouverte par Ralph, parmi le public, se trouvent les artistes de demain, et même Mathis, le moins communicant des trois amis, accepte de donner des conseils. En l'occurrence, Jean-François Sivadier achève le spectacle sur un texte de Didier-Georges Gabily³², dont il a été proche :

« Il est si reposant de faire semblant dans ce monde de faux-semblants.
Ne soyez pas de ce semblant-là, si c'est possible.
Évitez-le, si c'est possible encore.
Soyez, si c'est possible, et chacun à votre rythme, à votre force, celui qui fait le geste non reconnaissable, soyez la voix inouïe, le corps non repérable en ces temps de fausse sagesse et de vénale ressemblance.
Et pour l'à-venir vous concernant, cette chose si petite, si humble, et d'orgueil long et lent mêlé, d'humanité mêlée, devenez, comme vous le pourrez, une durée d'exigence.
Un seul mouvement, si c'est possible, qui va de chacun à tous, et qui ne s'impatiente pas de la surdité des hommes. »
Extrait de *Notes de travail* de Didier-Georges Gabily, mai 1995, Actes Sud, 2003.

31 Le documentaire est disponible sur Internet. Il montre le chef d'orchestre dans son intimité, mais aussi en train de diriger. Une part importante du film le présente en train d'enseigner. L'admiration de ses étudiants est évidente, comme l'exigence dont il fait preuve à leur égard : « Je m'intéresse beaucoup plus à tes défauts, qui t'empêchent d'arriver là où tu appartiens. »

32 Pour aller plus loin, écouter l'émission de France Culture « Une vie, une œuvre », « Didier-Georges Gabily (1955-1996) – Revenir sur les lieux », qui présente à la fois l'écriture de Gabily, mais aussi son influence sur les jeunes comédiens avec lesquels il menait des ateliers et travaillait. franceculture.fr.

Annexes

ANNEXE 1

Présentations de *Sentinelles* par les théâtres de la tournée

MC93, Maison de la culture de Seine-Saint-Denis

À travers le parcours de trois amis, tous trois pianistes virtuoses, promis à une brillante carrière, Jean-François Sivadier interroge les aspirations secrètes, parfois antagonistes qui se bousculent dans le cœur de tout artiste entre l'ambition, le sacrifice, la nécessité de témoigner du monde, la tentation de le fuir, le désir d'être aimé...

Sentinelles, écrit et conçu pour trois acteurs raconte l'histoire de trois pianistes virtuoses qui se rencontrent dans leur adolescence et deviennent, du jour au lendemain, inséparables. Reçus dans une prestigieuse école de musique, ils vont y passer trois ans, avant de se présenter à un concours international de piano, à l'issue duquel, pour des raisons plus ou moins mystérieuses, ils se trouveront séparés pour toujours. Aussi dissemblables que complémentaires, chacun des trois admirant chez les deux autres ce qui lui manque, les trois hommes vont s'épauler et se combattre dans un jeu d'équilibre délicat, entre leurs liens d'amitié et leurs différences fondamentales quant à leur rapport au monde et à la manière d'exercer leur art. Les accords et désaccords du trio dessinent un chemin initiatique, au bout duquel chacun a rendez-vous avec lui-même. Une histoire comme un prétexte à interroger les vents contraires, les courants violents qui peuvent s'affronter, s'accorder ou se confondre dans le rapport secret que chaque artiste entretient avec le monde...

Texte reproduit avec l'aimable autorisation de la MC93. mc93.com

Malakoff Scène nationale

Inspiré par *Le Naufragé* de Thomas Bernhard, Jean François Sivadier questionne la figure de l'artiste et joue des ressorts cachés qui régissent les relations entre les êtres, les enjeux profonds de la vocation artistique et sa quête d'absolu.

Voilà presque trente ans que Jean François Sivadier propose sa vision éclatante d'un théâtre de troupe joyeusement irrévérencieux, qui cherche, dans chaque représentation, l'occasion de convier acteurs et spectateurs à une fête des sens et de la pensée. Il a aujourd'hui le désir de travailler sur une forme théâtrale plus intime, en se confrontant à l'écriture d'un spectacle pour trois acteurs. *Sentinelles* n'emprunte à Thomas Bernhard que son sujet, pour réinventer l'histoire de trois pianistes virtuoses, qui se rencontrent dans leur adolescence et deviennent inséparables jusqu'à un certain concours de piano. Aussi dissemblables que complémentaires, chacun des trois admirant chez les deux autres ce qui lui manque, ils vont s'épauler, se combattre dans un jeu d'équilibre délicat d'amitiés et d'exercices de leur art. Une histoire comme un prétexte à interroger les courants violents et antagonistes qui peuvent s'affronter, s'accorder ou se confondre dans le rapport secret que chaque artiste entretient avec le monde.

Texte reproduit avec l'aimable autorisation de Malakoff Scène nationale. malakoffscenenationale.fr

La Comédie de Clermont-Ferrand

Trois destins, trois regards sur ce qui fait une vie d'artiste, trois façons d'être au monde et de réagir aux bouleversements qui traversent notre société.

Les académies musicales, les prestigieuses écoles, les conservatoires sont habités par de jeunes musiciens à la vocation précoce. Les trois pianistes Ethan³³, Swan et Raphaël en sont issus. Ils y ont tissé des liens d'amitié, de travail, d'exigence et des habitudes de compétition redoutables. C'est au milieu de ces contradictions qu'ils mènent leur vie et leur carrière, unis par ces années d'apprentissage acharné et ce combat commun pour être le meilleur. Trois destins, trois regards sur ce qui fait une vie d'artiste.

Sur les pas de Thomas Bernhard et de son roman *Le Naufragé*, c'est ce questionnement, ce « rapport secret que chacun d'eux entretient avec le monde » et avec lui-même, que le metteur en scène veut faire entendre. Que sacrifier de ses idéaux pour être le meilleur ? Comment vivre sa vie d'artiste quand l'amitié a du mal à résister aux rivalités, quand on se sait talentueux, virtuose même, mais éloigné de ce qui fait le « génie », celui dont les générations futures se souviendront ? Troublante et énigmatique, d'une profonde humanité, la pièce veut dire avec force la beauté et la complexité d'une vie vouée à une pratique artistique exigeante et parfois destructrice.

Texte reproduit avec l'aimable autorisation de la Comédie de Clermont-Ferrand
© Jean-François Perrier. lacomediedeclermont.com/saison20-21/

Le Bateau Feu, Scène nationale Dunkerque

À travers le parcours de trois pianistes virtuoses, promis à une brillante carrière, Jean-François Sivadier interroge les aspirations secrètes, parfois antagonistes, qui se bousculent dans le cœur de tout artiste.

Après le grandiose *Un ennemi du peuple*, Jean-François Sivadier retrouve Le Bateau Feu avec un spectacle plus intimiste. *Sentinelles*, écrit et conçu pour trois acteurs, emprunte à Thomas Bernhard le sujet de son roman *Le Naufragé* pour réinventer l'histoire de trois pianistes virtuoses qui se rencontrent dans leur adolescence et deviennent, du jour au lendemain, inséparables. Reçus dans une prestigieuse école de musique, ils vont y passer trois ans, avant de se présenter à un concours international de piano à l'issue duquel, pour des raisons plus ou moins mystérieuses, ils se trouveront séparés pour toujours.

Aussi dissemblables que complémentaires, chacun des trois admirant chez les deux autres ce qui lui manque, les trois hommes vont s'épauler et se combattre dans un jeu d'équilibre délicat, entre leurs liens d'amitié indéfectibles et leurs différences fondamentales quant à leur rapport au monde et à la manière d'exercer leur art. Les accords et désaccords du trio dessinent un chemin initiatique, au bout duquel chacun a rendez-vous avec lui-même. Une histoire comme un prétexte à interroger les courants violents et antagonistes qui peuvent s'affronter, s'accorder ou se confondre dans le rapport secret que chaque artiste entretient avec le monde...

Texte reproduit avec l'aimable autorisation du Bateau Feu. lebateaufeu.com

33 Le prénom d'« Ethan » a été changé en « Mathis » depuis.

La Comédie de Colmar

Sentinelles, écrit et conçu pour trois acteurs, est une réinvention par Jean-François Sivadier du roman *Le Naufragé* de Thomas Bernhard. Trois jeunes artistes, pianistes et virtuoses – comme chez Bernhard – se rencontrent dans leur adolescence et deviennent inséparables. À la suite d'un concours international de piano, ils se trouvent séparés pour toujours. Une aventure, humaine et artistique !

Aussi dissemblables que complémentaires, chacun des trois admirant chez les deux autres ce qui lui manque, les trois musiciens s'épaulent et se combattent dans un jeu d'équilibre délicat. Ensemble, mais sur des chemins différents, ils se tiennent tant bien que mal, en équilibre, dans la confusion de leurs désirs, de leurs démons. À travers eux, on voit se bousculer les milliers de chemins de vie que nous empruntons tous. S'y retrouvent les sentiments qui nous forgent : ambition, orgueil, déni, plaisir ou peur... Et que serait l'art dans nos trajectoires ? Le spectacle, intime, happe le public qui, telle une sentinelle, se tient à l'affût, dans l'attente de l'événement qui peut-être arrivera.

Jean-François Sivadier mène, avec ses trois formidables acteurs, cette histoire comme un prétexte à interroger les courants violents et antagonistes qui peuvent s'affronter ou se confondre dans le rapport secret que chaque artiste entretient avec le monde.

Texte reproduit avec l'aimable autorisation de la Comédie de Colmar. comedie-colmar.com

ANNEXE 2

Portrait des trois personnages : Swan, Ralph, Mathis

EXTRAIT DU JOURNAL DE SWAN DE JEAN-FRANÇOIS SIVADIER

25 octobre

Le portrait que Ralph fait de moi dans les vestiaires
« Petit koala en équilibre instable
État quasi permanent de ravissement l'admiratif l'amoureux l'humaniste
Le réconciliant le garçon qui flotte la spiritualité
Préoccupé par ce qui est toujours plus grand l'avenir de l'humanité
La mondialisation le réchauffement climatique le Big Bang les planètes les galaxies
Et surtout les trous noirs
Syndrome du « je n'y arriverai jamais c'est ça qui est beau »
Capacité inépuisable de s'étonner de tout vêtements trop grands pour lui
L'art est une religion la musique est un Dieu Chopin est son prophète
Et le piano son temple
L'art est une tension vers la joie et la beauté et la lumière et la grâce
La puissance universelle de la poésie pour tenter de changer les hommes »

Du coup en rentrant à l'appart je fais dans ma tête un portrait de Ralph :
« Petit furet équilibre parfait le pragmatisme incarné l'intellectuel le scientifique
Le mathématicien tout a une explication argumente démontre polémique
Réponse à tout pardonne tout à tout le monde le Philinte de Molière
Qui « prend tout doucement les hommes comme ils sont » et qui
« Accoutume son âme à souffrir ce qu'ils sont » le citoyen du monde le sur-doué
Le meilleur ami le nous contre le je
Les autres toujours avant moi
Le but de l'art : soulager les peines de l'existence humaine
L'art n'est rien s'il n'est pas politique
Toujours tiré à quatre épingles le seul de nous trois qui repasse ses chemises
Qui fait le ménage et son lit le matin car
« Comme on fait son lit on se couche » (fan inconditionnel de Kurt Weill)
« Tu sais que Duras ne pouvait écrire que quand elle avait fait son lit »
Dieu n'existe pas même pas dans la musique »

Et un portrait de l'autre :
« Dionysos bord du déséquilibre en quête permanente du point de rupture
L'exil permanent Alceste Rimbaud inaccessible enfermé parfois défoncé
Complètement fou très drôle quand il s'y met
La tentation du désert le mauvais élève rien à foutre de l'apparence
Toujours contre presque tout
Il ne joue pas il se consume jouer est un acte sexuel le piano est un corps vivant
L'art pour l'art l'art ne sert à rien mais tout doit servir l'art
Bach Strauss Wagner Schönberg le je contre le nous moi et le monde
Lui-même son propre Dieu et son propre démon
Le visage de la joie n'est pas nécessairement joyeux
La beauté n'est pas une fin en soi la beauté n'est qu'un fantôme bourgeois
La beauté véritable passe par la destruction brûler pour trouver l'essence
Ethan est capable de s'affamer pendant 8 jours pour voir si son jeu y gagne ».

Texte reproduit avec l'aimable autorisation de Jean-François Sivadier.

ANNEXE 3

Entretien avec Jean-François Sivadier

📅 Caroline Bouvier, 11 décembre 2020

PRÉSENTATION DU SPECTACLE

Dans la présentation première du spectacle, vous avez évoqué comme point de départ de votre création le roman de Thomas Bernhard, *Le Naufragé*, l'histoire de trois jeunes pianistes qui étudient ensemble dans une école de musique célèbre et les conséquences longtemps après de cette rencontre. Votre spectacle débiterait également bien des années après leur rencontre, mais au moment où l'un d'entre eux a décidé d'ouvrir une école de musique. À cette occasion ils se retrouveraient.

Jean-François Sivadier : Deux d'entre eux, en fait, dont l'un, Glenn Gould, est devenu une star. L'un des deux autres a monté une école de musique et a invité son camarade à rencontrer ses élèves. À cette occasion, ils partent dans leurs souvenirs et comprennent que le meilleur moyen de transmettre quelque chose à leurs élèves, c'est de raconter leur vie. Dans leur vie, il y a ce troisième personnage, dont on ne sait pas encore s'il a disparu. On voit donc comment ils se sont rencontrés, comment ils sont entrés dans une grande école de musique. Ils passent ensuite le concours de Moscou, un grand concours de musique. Voilà donc la fable.

Et par rapport au texte de Thomas Bernhard, les correspondances s'établiraient de quelle manière entre les personnages ?

Pour nous Wertheimer, celui qui se suicide dans le texte de Thomas Bernhard, c'est un peu Swan, même si sa fin est moins tragique. Il est confondu d'admiration pour Mathis, l'équivalent de Glenn Gould et Raphaël est très équilibré même s'il va renoncer en se disant qu'il n'atteindra jamais Mathis.

Le spectacle se construit donc à partir de récits et de *flash-back* ?

Oui, il y a des récits, mais aussi beaucoup de ce que nous appelons des « conversations ». En fait, le spectacle pourrait être une conversation entre trois personnes, trois amis, conversation qui durerait toute une vie sur l'art. Ils sont amis mais ne sont pas du tout d'accord sur leur vision de l'art et du monde. L'un, celui qui a ouvert une école à la fin, pense que l'art doit être avant tout politique, il doit parler directement aux gens. Son compositeur favori, c'est Chostakovitch. Un autre pense que l'art n'est pas du tout politique mais ne concerne que soi. Il est dans une démarche totalement introspective, presque fermé sur lui-même. C'est lui qui deviendra Glenn Gould. Et le troisième pense que l'art ne doit parler que de la beauté. Montrer la beauté, c'est ce qui est susceptible de changer le monde.

Ce sont trois points de vue qui pourraient s'affronter chez une seule personne. Un homme divisé en trois, en partant du postulat que moi-même, je suis un peu partagé entre ces trois directions, qui sont antagonistes et complémentaires. Comme si sur le plateau il y avait une conversation entre Ariane Mnouchkine et Claude Régy. Ce sont des gens qui se respectent, qui s'aiment, mais qui n'ont pas du tout la même vision du monde. La question est insoluble quand on parle de l'art. Mais ce sont les trois directions que nous avons accentuées.

ÉLABORATION ET PERSONNAGES

C'est un projet qui est venu de quelle manière ?

Dès que j'ai découvert le roman. Au début, je voulais faire cela avec Jean Dautremay³⁴. C'était aussi un pianiste et nous voulions faire ça pour un festival. Du coup, on aurait vraiment pris le roman, il aurait joué le narrateur et il aurait aussi joué du piano. Après je me suis échappé de cette histoire. Il y a quatre ans, j'ai commencé à travailler sur un projet impliquant deux frères, qui sont devenus ensuite des artistes, puis ils sont devenus trois, et puis j'ai relu *Le Naufragé*. Je suis parti de l'image des premières pages quand Thomas Bernhard parle de ces étudiants, qui sont ensemble, qui travaillent jour et nuit pour suivre

³⁴ Jean Dautremay : comédien et metteur en scène, né en 1943 et disparu en 2014. Sociétaire de la Comédie française, il a joué notamment dans *Place des héros*, de Thomas Bernhard, créé en 2004 dans une mise en scène d'Arthur Nauzyciel.

les cours d'Horowitz. Ces pianistes, c'est l'image de trois solitudes, mais ils sont liés de manière très étrange. Thomas Bernhard dit que ce qui était fort dans leur amitié, c'était son côté non sentimental. Je ne sais pas ce qu'il voulait dire par là. Une amitié artistique, chacun attiré vers l'autre, parce que l'autre a quelque chose qu'ils n'ont pas ?

Chez Thomas Bernhard, ils meurent de ce manque.

C'est aussi ce que connaissent tous les artistes à un moment donné. Je suis metteur en scène, il y a des opéras que j'ai envie de monter, tout à coup, quelqu'un le monte, et je me dis que je ne ferai jamais aussi bien. C'est très violent. Le talent ou le don peuvent ravager ceux qui ne sont pas aussi « doués ». D'habitude, je ne travaille jamais sur la notion de personnage, mais avec le *Journal de Swan*, j'ai quand même dessiné des psychologies très fortes, si bien qu'au bout d'un moment on a l'impression de les connaître et de pouvoir les imaginer dans n'importe quelle situation. Mais en général, au théâtre, les personnages, si personnages il y a, se définissent par ce qu'ils font et ce qu'ils disent sur le plateau. Or là, pour nous, ils sont déjà très définis. On connaît leur enfance, leur vie. Celui qui fait Glenn Gould par exemple, Mathis, a un problème avec sa mère, une concertiste très connue qui l'a écarté.

C'est ce qui apparaît dans le *Journal de Swan*. Mais on comprend mal ce qui l'amène à repousser son fils et à préférer Swan. La jalousie parce qu'il est trop brillant ?

Dans un passage, il raconte comment on lui a demandé de jouer dans une soirée et comment sa mère l'a très mal pris. Il a compris alors que sa mère devenait jalouse de lui et cela l'a traumatisé à vie. En fait, j'ai écrit le journal comme un roman, ce qui fait qu'il y a énormément de matière, que nous sommes en train de réduire pour un spectacle de 1h45. Mais il y a aussi une autre histoire à propos de Mathis. Il rentre dans cette école parce qu'elle est dirigée par un très grand chef d'orchestre, un maître, la seule personne qu'il admire dans sa vie et qui va complètement transformer les trois jeunes gens. Dans le roman de Thomas Bernhard, cela correspond un peu à Horowitz, une figure du père artistique. La mère comme une immense artiste, plutôt garante de la tradition et lui, comme une sorte de vieux fou, mais totalement radical dans ses choix de compositeurs, dans son côté moderne, ces deux personnages qui s'affrontent et les deux enfants, entre guillemets, le bâtard et le fils préféré, comme chez Shakespeare.

Vous avez donc travaillé en rédigeant vous-même le *Journal de Swan*, puis en travaillant avec les comédiens à partir d'improvisations, puis en rédigeant des scènes à nouveau ?

Oui, j'ai pratiquement tout écrit. Il y a des choses qui sont venues du plateau et que j'ai réécrites. Il y a des choses qui sont venues des comédiens, d'autres en impro. Mais la plus grande partie du spectacle, c'est moi qui l'ai écrite. Je ne voulais pas forcément travailler comme ça, mais on est un peu contraints. Sinon, il faudrait vraiment six mois de répétitions. Comme je suis très attaché au texte, j'ai vraiment envie que ce soit très écrit. Pas une langue de tous les jours, même si dans les « conversations », c'est un autre style, un langage plus commun.

L'ARTISTE ET LA TRANSMISSION

Et en ce qui concerne le titre, *Sentinelles* ?

C'est un titre un peu énigmatique, qui s'est imposé très vite, je ne sais pas pourquoi. C'est quoi, une sentinelle ? Quelqu'un qui monte la garde, qui regarde vers l'horizon. Cela pourrait être une définition de l'artiste, la frontière entre son monde intérieur et le monde extérieur, une frontière insécure. Il monte la garde, il est devant son pays intérieur qu'il ne connaît pas vraiment lui-même. Quelque chose de très mystérieux. Quand on commence à parler de l'art, il n'y a jamais de réponse. Et les questions que l'on pose, on les pose aussi au public. C'est comme si, à chaque fois, c'était une conversation à quatre avec le public. Mais ces questions qu'on pose sur l'art, même quelqu'un qui n'est pas artiste pourrait se poser les mêmes : est-ce que je dois avant tout être tourné vers l'autre, est-ce que je dois avant tout me construire, moi, ou essayer de transcender ma vie ?

Quelle que soit la forme artistique, ce sont donc les mêmes interrogations ? Pourquoi avoir choisi la musique donc et non le théâtre ?

Il y a dans le spectacle énormément de paroles, y compris des paroles en l'air, des moments où les personnages brassent des concepts. Mais quand ils jouent au piano, ils se taisent. Donc évidemment, dans la musique résonnent toutes les paroles et il n'y a pas de texte dans la musique. On pourrait tout à fait parler de théâtre aussi, mais il y aurait une espèce de pléonasme. La musique, c'est un masque pour parler du théâtre.

La différence par rapport au théâtre, c'est que les pianistes sont seuls. Là ce sont trois amis qui se trouvent dans une école, mais par définition les jeunes musiciens instrumentistes qui se préparent à une carrière de pianiste, vont passer leur vie tout seuls.

De fait, vous accordez beaucoup d'intérêt à la notion de transmission.

Ce qui est formidable avec la transmission, j'en fais beaucoup, c'est l'appétit des étudiants. Il y a une sorte de virginité, de désir, d'appétit dans le travail qui n'est pas du tout la même que chez les comédiens plus confirmés. Il y a un documentaire magnifique sur le sujet, consacré à Sergiu Celibidache, le chef d'orchestre³⁵. Pour nous, c'est lui qui incarne la figure du maître. Il rencontre des étudiants, dans son jardin et ce qui est magnifique, c'est l'image du vieux maître avec des élèves complètement fascinés. Ils deviennent ses enfants, tout d'un coup, c'est comme leur père.

Mais est-ce qu'il n'y a pas aussi des questions de rivalité entre les trois amis ?

C'est un peu la question qu'on se pose. Est-elle implicite ou pas ? Dans les conversations où ils n'arrêtent pas de s'engueuler, sur les compositeurs ou sur l'art par exemple, est-ce qu'il y a une rivalité ? Oui, il y en a une, je ne sais pas si elle est claire dans le spectacle, mais oui, forcément il y en a une.

Le système même l'encourage. La notion de concours ne peut aboutir qu'à cela.

Particulièrement en musique, en chant, en danse classique. C'est terrible, ça n'a rien à voir avec le théâtre. Le théâtre, même s'il y a des rivalités dans les écoles, sur le plateau, il y a un partage. Mais les concours de musique ou les auditions de danse classique, c'est effroyable. On a lu beaucoup d'interviews de grands pianistes, comme Alexandre Tharaud, qui parlent de la solitude de leur métier et des sacrifices qu'ils ont faits. C'est d'une violence incroyable.

MISE EN SCÈNE ET SCÉNOGRAPHIE

Dans le *Journal de Swan*, vous mentionnez le fait que Swan et Ralph enregistrent les sons au quotidien, comme une sorte de journal. Vous évoquez également pour le spectacle un travail important sur le son, afin de restituer l'intériorité des personnages.

J.-F. S. : Même si les comédiens sont un peu musiciens, ce ne sont pas des pianistes virtuoses, donc la question, c'était de voir comment on rêvait, nous comme comédiens, sur le corps du pianiste, sur la représentation du corps du pianiste en train de jouer. Une chose poétique, et en même temps, le piano, c'est un prétexte évidemment dans le spectacle, mais il y a quand même ce son, ce travail sur la matière sonore que j'aimerais bien faire.

Et du point de vue scénographique ?

Un espace très simple, avec des bâches comme des toiles qui vont se lever. Il y en a trois. Le début part dans l'espace des spectateurs, très près des gens et puis petit à petit on va investir le plateau qui va devenir de plus en plus grand, comme si on rentrait de plus en plus dans l'histoire. On s'est dit que chaque toile, comme un rideau de théâtre, représentait un piano. La première toile, la plus petite, c'est le premier piano, le piano d'études. La deuxième toile, c'est le piano de l'école, celui sur lequel Mathis va jouer en cachette et la troisième toile se lève à l'occasion du concours de Moscou. On va essayer de décliner différentes manières de jouer du piano, jouer avec cette idée d'un comédien qui rêverait sur le corps du pianiste au travail. C'est un espace assez organique parce que pour les acteurs, c'est un espace très sensible, matériel et en même temps totalement abstrait. Comme dans un rêve avec le mélange des temps et des espaces. Mais on a fait un décor tout ce qu'il y a de plus pur, trois chaises, trois tables, quelques partitions, un métronome.

Évidemment, il y a un texte, mais le dessein au départ, c'était de travailler avec des comédiens comme un chorégraphe travaille avec ses danseurs. Un thème de départ et ensuite, on rêve dessus...

Entretien retranscrit avec l'aimable autorisation de Jean-François Sivadier et de Caroline Bouvier.

35 *Le Jardin de Sergiu Celibidache*, film documentaire de Serge Joan Celibidache, 1996.

ANNEXE 4

La visite chez Heinzberg

EXTRAIT DU *JOURNAL DE SWAN* DE JEAN-FRANÇOIS SIVADIER

Silence

Dieu s'assoupit cinq secondes

Puis Dieu ouvre doucement les paupières et plonge son regard dans un vide glacial

Saisissant

Une couleur jamais aperçue jusque-là dans ces yeux-là

Silence

« Je suis une sentinelle » dit Heinzberg

Silence

« Dressé comme un idiot immobile en équilibre

La frontière où je patiente

Avec l'acuité d'un fauve à la chasse

Sépare le monde d'un pays que j'ose à peine visiter »

Silence

Ethan³⁶ pleure

Ethan dans un geste hyper théâtral assumé comme tel et en cela bouleversant

Se lève s'approche du maître saisit doucement sa main il s'incline

Et pose la main du maître sur son front comme ça

Et j'entends Beethov' la septième

Le geste est beau mais avec la septième il est bouleversant

Le vieux lion fatigué ému se laisse faire

Petite caresse amicale sur la tête de Ethan et petit rire nerveux

« Ma jeune homme vous savez je suis pas le bon Dieu ».

Texte reproduit avec l'aimable autorisation de Jean-François Sivadier.

36 Le prénom d'« Ethan » a été changé en « Mathis » depuis.

ANNEXE 5

Extraits de *Sentinelles*

EXTRAIT 1

SWAN

Longtemps des années après j'ai 10 ans chez Sarah j'attends l'heure de mon cours
J'entends jouer l'élève celui du cours précédent
Mozart la Marche turque. Maîtrise exceptionnelle. Tout à coup silence hurlements. Éclats de verre.
L'élève sort du salon. Cent à l'heure

MATHIS

Et là je regarde ma mère je lui jette la partition au visage
« Ho on est où là ? À l'armée ? C'est la guerre ? Tu veux la guerre ? On a quand même le droit de respirer. Mozart la Marche turque : je vais quand même pas me mettre à genoux. O.K. *allegretto* c'est écrit mais si moi je veux jouer deux fois plus vite. Pour essayer. Essayer d'entendre autre chose. Essayer au moins une fois de faire le contraire de ce que tu demandes : la majesté la brillance le sentiment l'émotion. C'est ça ce que t'as dans la tête et c'est moi qui réduis la beauté en poussière ? »

Et là paf un grand coup de latte dans le beau vase de Chine. Le vase que Zervus lui a offert pendant la tournée des Schubert à Shangai. Et le vase explose elle me dit « tu sors » et moi je pense
« Je sors

Mais je sors pas seulement d'ici Sarah je sors de ta vie
Je sors parce que tu ne m'as jamais écouté comme tu écoutes les autres
Avec patience avec patience
Avec moi tu as battu des records d'impatience
Le moindre temps que je prends t'exaspère
Chacune de mes erreurs est pour toi une insulte
J'AI BESOIN D'UN PROF PAS D'UN DICTATEUR
Si je sors pas maintenant d'ici je vais mourir asphyxié
Je deviendrai n'importe qui mais pas celui que je veux devenir
Et même si je suis un être insensible et détaché de tout
Ça ne m'empêche pas de savoir que j'irai là où je m'attends moi-même
Et regarde-moi bien car c'est la dernière fois que tu me vois
Je largue les amarres je prends ma liberté je te rends la tienne
Tu n'auras plus à subir la désolation de m'avoir fait naître
Tu n'auras plus à me reprocher d'être ton fils »
(Découvre Swan)

T'es qui toi ? J'te fais rire ? T'es chez les p'tits non ? Ha c'est toi le chou chou le fils du médecin le petit prodige ? Qu'est-ce qu'il y a j'te fais peur ? T'as pas soif ? Tu connais chez Morel ? J'te paye un coup ! T'as cours avec elle ? Laisse tomber le cours est annulé elle ne veut plus voir personne ! Pourquoi tu boudes ? Quoi prévenir tes parents ! On s'en fout des parents tu fais ce que tu veux dans la vie ! La vie c'est PAF !

Tu vois c'est là chez Morel on va se torcher un peu ! Bonjour m'sieur Morel ! Arrête de bouder ! Elle est sympa ma mère avec toi ? Elle t'engueule jamais ? M'étonne pas t'as l'air vachement sérieux ! Moi ça y est fini terminé *viva la liberté* ! Toi le piano tu veux faire quoi ? Tu veux être pro ? Tu veux pas être pro ? T'as quel âge ? 10 ans ? T'as le temps t'es jeune t'as le temps ! Moi ché pu des fois j'me dis « ouais ché pas » !

C'est quoi ça ? Fais voir ! Chopin ? C'est chiant Chopin ! C'est pour les p'tits ça non ? Elle te fait travailler le *rubato* l'émotion tout le bordel ? L'émotion c'est de la merde ! C'est de la crème pour les bourgeois ! C'est de la lèche c'est pour les cons ! Tu bois quoi ? Un lait grenadine ? T'es malade ou quoi c'est dégueulasse ! Le lait grenadine c'est comme le *rubato* ! C'est que de la déco et ça fait gerber ! Si tu bois que du lait grenadine tu joueras toute ta vie du Chopin pour les vieilles ! C'est pas la vie ça la vie c'est PAF ! Hé m'sieur Morel on peut avoir deux Leffe ? Jamais t'as bu de la bière ? Ben voilà c'est ton baptême !

Texte reproduit avec l'aimable autorisation de Jean-François Sivadier.

EXTRAIT 2

RAPHAËL

Fin du concert/Le raz-de-marée : /Un tsunami/Hystérie générale genre coup franc final de la Coupe du monde/Le martèlement assourdissant des coups sur le sol/La salle debout Mathis les yeux fermés/ Tête baissée au comble du désir de disparaître comme toujours les applaudissements : sa torture/Celui qui est en train de conquérir Saint-Petersbourg meurt d'angoisse devant la chose à ses yeux la plus effrayante : le succès/

Je suis debout écrasé par une foule en transe je pleure la fin de notre histoire/Une histoire dont ce concert est le point final/Le concert qui tue comme dans un conte pour enfant/Car nous savions depuis longtemps qu'à l'instant où le monde découvrirait Mathis « le jour où j'aurai vendu mon âme au diable » : comme disait Mathis/Notre meilleur ami serait pour nous définitivement perdu/À l'instant où le monde a découvert Mathis nous l'avons perdu me dis-je/Mathis s'est évaporé/Comme une fresque millénaire enfouie dans la terre qui disparaît sous le baiser trop rude du monde extérieur/

SWAN

Swan est en larmes/Il sort du théâtre comme un somnambule/Il abandonne/Il donnera des nouvelles à ses amis et puis de moins en moins/Swan disparaîtra comme dans un sommeil/Il s'endormira très longtemps comme dans un conte/Il attendra pour se réveiller le baiser de Chopin. Si je n'avais pas rencontré Mathis/Le pays devant lequel Mathis se tient comme une sentinelle/Ce territoire infini et fantastique/Je n'aurais jamais pu l'imaginer/Mathis au piano/Je ne te verrai plus je t'entendrai toujours

RAPHAËL

Si Raphaël n'avait pas rencontré Mathis il serait devenu un des meilleurs pianistes de sa génération/ Raphaël a été autant que Swan irrémédiablement anéanti/Notre histoire est l'histoire d'un crime/Ce n'est pas une tragédie mais c'est l'histoire d'un crime/Un double crime/L'arme du crime est un poison qui s'est insinué pendant des années dans le sang des victimes/Ce poison n'était qu'une idée mais cette idée est devenue mortelle/Et j'exagère et tant mieux si j'exagère/Faire de notre histoire un roman c'est le seul moyen pour moi de la comprendre.

Texte reproduit avec l'aimable autorisation de Jean-François Sivadier.

ANNEXE 6

Musiques du spectacle et scènes associées

Durée totale de la musique 0:28:04

Durée totale du spectacle 2:15:00

<i>The Third Man</i> – Anton Karas – Anton Karas (00:00:46)	Jeu des mains
<i>Paint It Black</i> – The Rolling Stones – The Rolling Stones (00:01)	Arrivée à l'école de Heinzberg
<i>Sonate pour piano n° 13 en mi bémol majeur</i> , opus 27 – Ludwig van Beethoven – Glenn Gould (00:00:22)	Découverte de la partition Mathis
<i>Sonate pour piano n° 2 en si bémol mineur</i> , opus 35 (« Marche funèbre ») – Frédéric Chopin – Martha Argerich (00:00:23)	Découverte de la partition Swan
<i>Symphonie en ut mineur</i> , opus 35 – Dmitri Dmitrievitch Chostakovitch – Orchestre philharmonique de Léningrad (00:00:24)	Découverte de la partition Ralph
<i>Sonate pour Arpeggione en la mineur</i> , D. 821 – Franz Schubert – Alexandre Tharaud et Jean-Guihen Queyras (00:01:07)	Sarah Stensen
<i>Prélude en mi bémol mineur</i> et <i>Fugue n° 8 en ré dièse mineur</i> , BWV 853 (<i>Le Clavecin bien tempéré</i>) – Jean-Sébastien Bach – Glenn Gould (00:02:25)	Audition Mathis devant Heinzberg
<i>Variations Goldberg</i> BWV 988, variation 1 à 1 clavier – Jean-Sébastien Bach – Glenn Gould (00:00:22)	Le concours de Moscou (première mention)
<i>Vingt-quatre préludes</i> , opus 28, <i>prélude n° 4 en mi mineur largo</i> – Frédéric Chopin – Alexandre Tharaud (00:01:55)	Audition Swan devant Heinzberg
<i>Vingt-quatre préludes</i> , opus 34 : IX. IX <i>Presto</i> – Dmitri Dmitrievitch Chostakovitch – Andreï Korobeïnikov (00:00:42)	Audition Ralph
<i>Sonate pour piano n° 11 en la majeur</i> , K. 331 – Wolfgang Amadeus Mozart – Fazil Say (00:01:26)	Dialogue muet (le concours de Moscou)
<i>Le Piano noir</i> – Barbara – Barbara (00:01:57)	Leçon Heinzberg (passage chorégraphié)
<i>Variations Goldberg</i> BWV 988 <i>Aria</i> (enregistrement de 1981) – Jean-Sébastien Bach – Glenn Gould (00:02:03)	Le secret de Mathis
<i>Étude opus 10 n° 1 en ut majeur</i> , première montée – Frédéric Chopin – Seong-Jin Cho	Swan concours de Moscou 1 ^{er} tour
<i>Étude de Paganini n° 3 « La Campanella »</i> – Franz Liszt – Nobuyuki Tsujii (00:00:07)	Élève inconnu
<i>Sonate n° 13 en mi bémol majeur</i> , opus 27, n° 1 – Ludwig van Beethoven – Glenn Gould (00:00:25)	Ralph
<i>Concerto pour piano n° 1 en sol mineur</i> , opus 25 – Felix Mendelssohns – Yuja Wang Kurt Masur Full (00:00:05)	Élève inconnu
<i>Le Sacre du printemps pour piano à quatre mains</i> – Igor Stravinsky – Claire Quellet et Sandra Muffray (00:00:21)	Mathis
<i>Moment Musicaux</i> , D 780, pièce n° 3 en fa mineur – Franz Schubert – David Fray (00:01:20)	Concours 2 ^e tour
<i>Études pour piano</i> , livre 1, IV <i>Fanfares</i> – György Ligeti – Jeremy Denk (00:02:00)	Concours 3 ^e tour
<i>Concerto pour piano n° 2 en do mineur</i> , opus 18 – Serge Rachmaninov – Alexandre Tharaud, orchestre philharmonique royal de Liverpool (00:03:36)	Concert de Saint-Petersbourg
<i>Le Jardin de Sergiu Celibidache</i> (DVD) – Serge Ioan Celibidache – Celibidache (00:01:06)	Voix off Heinzberg
<i>Fellini-Roma</i> (DVD) – Federico Fellini – Anna Magnani... (00:03:36)	Concert de Saint-Petersbourg

ANNEXE 7

Entretien avec Johanne Saunier, danseuse et chorégraphe

📅 Caroline Bouvier, 27 juin 2021

Vous avez déjà travaillé plusieurs fois avec Jean-François Sivadier. Comment avez-vous été amenée à cette collaboration ?

J'ai commencé à intervenir avec Jean-François Sivadier en 2010, pour sa mise en scène de *Carmen*. J'ai travaillé ainsi le mouvement sur cinq opéras, jusqu'au dernier qu'il a mis en scène, *Don Giovanni*. Là, c'est la première fois qu'il me demandait de travailler sur l'une de ses pièces de théâtre, mais j'avais quand même un peu en tête l'univers de ses personnages.

À quel moment du spectacle êtes-vous intervenue ? De quelle manière avez-vous travaillé ?

Je ne suis pas intervenue du tout en amont, j'ai juste lu le texte. Après, ce qu'il y a de formidable avec Jean-François, c'est qu'il me laisse assister aux répétitions, contrairement à certaines collaborations où j'arrive et où, en trois jours, je dois créer quelque chose. Là, j'ai pu vraiment regarder les répétitions et voir les acteurs. J'ai ensuite travaillé par rapport à la pièce, quand Jean-François m'a parlé du concours qui se passe en Russie. À ce moment-là, j'ai pensé que ce serait bien de tout mélanger : qu'est-ce qu'un concours en musique, en danse, qu'est-ce qu'un concours sportif ? Créer donc une atmosphère qui ne soit pas du tout réaliste par rapport au piano, mais qui manifeste cette idée d'éliminations. Après avoir établi ça, on a commencé à l'expérimenter. Bien sûr, il est clair que la danse, ce n'est pas le média des acteurs. Donc, pour la première scène du concours, j'ai dû leur donner des outils, des principes pour savoir, s'il y avait moyen, sans fixer les choses, d'improviser. On a travaillé sur plusieurs pistes. Je leur ai fait regarder des partitions, essayer d'imiter physiquement le dessin des notes, par exemple. On a regardé des partitions très visuelles, qui n'avaient rien à voir avec ce qu'ils jouaient dans la pièce. Cela donnait des pistes corporelles, des détails, des phrasés. On a donc envisagé plusieurs approches, mais au bout d'un moment les acteurs ont souhaité fixer leurs gestes, au moins pour cette scène. Dans la deuxième scène, avec Schubert, c'est vraiment chorégraphié et fixé. Là aussi, j'ai voulu mélanger des soi-disant gestes pianistiques (qui sont complètement faux) avec des standards de danse. Ils ont par exemple à la fin un croisé de mains, qui pourrait être autant un geste de ballet, comme dans *La Sylphide*, qu'un geste au piano. Il s'agissait de s'amuser un peu, avec les croisements de formes, pour ne pas être dans la réalité d'un pianiste. Le départ au sol a également été voulu comme le début d'une course. On a essayé ensuite d'approfondir pour que leurs personnalités ressortent à travers l'interprétation. Pour la dernière scène, avec la musique de Ligeti, on a essayé de travailler trois choses complètement différentes : l'un (Mathis) s'est concentré sur la vibration, un second s'attachait à des gestes pianistiques (Swan), tandis que le troisième (Ralph) était submergé par le côté éruptif de la musique. Après, il s'agissait de répéter afin que chacun, en tant qu'acteur, s'approprie le mouvement et ne devienne surtout pas un « danseur ».

C'est-à-dire ? Quelle approche souhaitez-vous privilégier ?

Jean-François me permet de travailler comme ça, il me donne le temps. J'ai beaucoup travaillé avec lui sur l'opéra. Cela a toujours été les chanteurs et les choristes qui dansaient, même s'il y avait par exemple dans *Carmen* des scènes soi-disant de danse. Il n'a jamais été question de faire venir des danseurs. Mais ce sont toujours, toujours des gens qui dansent, et moi, je suis intéressée par les personnes bien avant la technique. En tant qu'interprète aussi, je suis une femme qui danse avant d'être une danseuse. Cela a toujours été mon credo.

Dans le spectacle, on sent qu'il y a cette volonté de s'adapter aux personnalités, à la fois des personnages et des comédiens. Y a-t-il eu un travail d'improvisation de leur part ou pas du tout ?

Oui, pour chercher les pistes, afin que je comprenne déjà comment ils bougent, ce qu'ils sont capables de faire et voir ce qui va sortir le mieux. Par exemple, un acteur qui est plus raide que les autres, ce n'est pas la peine de lui donner des torsions. Le dernier solo de Mathis, je l'ai entièrement chorégraphié pour essayer de coller à sa personnalité, comme une explosion un peu retenue. Mais la définition du geste compte moins que la manière, qui correspond à un état d'esprit. De temps en temps, il y a deux ou trois références pianistiques, mais avec Vincent, dans son interprétation, il ne faut pas travailler sur un schéma de geste ciselé, sa force n'est pas là. C'est un corps en entier, qui montre énormément ce bouillonnement contenu.

Avec Jean-François, ce qui m'a tout de suite plu et ce qui lui a plu chez moi aussi, c'est que bien que je vienne de la danse contemporaine, j'ai quand même toujours cherché à valoriser la personne qui danse. J'aime bien même cacher la technique derrière une apparence très banale, comme un moment de fulgurance, comme ça, vous, moi, on pourrait le faire, si ça nous prend, si on est dans le bon état d'esprit. Je ne connaissais pas Jean-François à l'époque, mais nous nous sommes retrouvés dans cette optique-là. Certains cherchent la virtuosité apparente, moi j'essaie toujours de la cacher derrière l'aspect convivial d'une personne. On est en train de parler et tout à coup, je suis dans le bon état d'esprit, je danse un moment qui pourrait même être virtuose, mais je ne suis pas un être bizarre, qui fait de la danse contemporaine...

Dans le spectacle, la générosité et le regard extrêmement bienveillant porté sur les artistes sont très présents.

C'est aussi Jean-François qui a cette beauté. Je n'ai pas travaillé avec énormément de personnes, mais je suis très fidèle. Cela fait 36 ans que je travaille avec Anne-Teresa De Keersmaeker, je travaille avec Georges Aperghis depuis 2002, je travaille en général avec des gens bienveillants. Je n'accroche pas avec les autres. Je ne cherche pas que des gens « gentils », je suis exigeante, mais Jean François a cette capacité d'avoir une atmosphère de travail enjouée, qui est toujours dans la célébration. Il n'est pas là pour acculer les gens dans un coin du mur afin de les faire avancer. Ce sont des méthodes de travail qui existent...

En même temps, c'est un spectacle qui parle des artistes dans des situations très violentes. Il est beaucoup question d'auditions et de concours.

Tout à fait, et les voix que l'on entend, le « Next » qui fait défiler les candidats, c'est absolument terrible. Mais ce qui est bien, c'est que c'est du théâtre. On ne met pas les gens dans cette situation pour qu'ils sentent ces émotions-là et qu'elles ressortent sur scène.

Qu'en est-il des scènes face à Heinzberg ? Comment les avez-vous envisagées ?

J'ai proposé des petites « cellules ». On a essayé de voir comment on pouvait se comporter, assis sur une chaise. On les voit au début quand ils écoutent Heinzberg, il y en a un qui s'endort, l'autre qui croise les mains, etc. On a essayé de pousser cela pour voir comment cela pouvait devenir chorégraphique. Après, le travail, c'était comment faire cela en unisson. J'ai fait moi-même un grand travail sur l'unisson avec Anne-Teresa, en le recherchant par la respiration, et non par le regard. Le travail a porté aussi sur le phrasé. Autant les acteurs ont un sens du phrasé dans leur texte, autant ils ne le transfèrent pas sur le geste. C'est quoi, un phrasé de geste ? Pour ma part, il faut un phrasé musical. Il a fallu le travailler pour que ce soit contrapuntique.

Ces moments sont plus ludiques et légers. Ils mettent en valeur la jeunesse des personnages et les montrent ensemble, à l'opposé de la solitude des auditions.

C'est cette notion d'unisson : on en est à respirer ensemble, à penser les mêmes choses ensemble, à rire des mêmes choses au même moment. C'est ça, la jeunesse, quand on est amis. Et ce sont ces mots qu'on choisit pour créer ce travail.

Entretien retranscrit avec l'aimable autorisation de Johanne Saunier et de Caroline Bouvier.