

Annexes

ANNEXE 1 : RÉPERTOIRE DE CITATIONS DES ENFANTS DE SATURNE POUR LES IMPROVISATIONS

1. Le gratuit nous a mis un pied dans la tombe, l'information virtuelle nous achève. (p. 5)
2. La France a inventé la politique, la politique a sauvé la France, il n'y a plus de politique aujourd'hui parce qu'il n'y a plus de France, la France est une idée [...]. (p. 6)
3. Pauvre vieux lyrique ! Je meurs et je suis chassé de mon rêve. (p. 6-7)
4. Tiens prends mon manteau, donne-moi le tien, voilà les rôles échangés, maintenant parle et je te répondrai. (p. 8)
5. J'ai pour mes trois enfants le plus profond mépris. (p. 8)
6. Je tuerai tes enfants [...] Et je les tuerai devant toi, avec toi, pour toi. Pour te dire l'amour monstrueux [...]. (p. 10)
7. Nous, humains, nous n'avons qu'un désir. Parler. Parler enfin. Dire enfin. (p. 10)
8. Gare du Nord, il y a des garçons qui se vendent, des enfants. Je ferai comme eux. (p. 13)
9. Je dois enterrer mon père. Après cela je serai libre. (p. 14)
10. Je n'ai pas besoin de protection. J'irai droit vers la vérité, comme un homme qui tombe. (p. 14)
11. Je t'achète pour toujours. (p. 10)
12. Ce n'est pas moi qui aime. C'est à travers moi une loi plus grande, un sacre plus beau, une alliance plus profonde encore que celle de l'homme et de la parole. (p. 15)
13. [...] [L]'Occident ne peut pas être philosophique tant qu'il est coupable. (p. 16)
14. Apprends-moi que la main de Dieu est plus grande que notre culpabilité. (p. 18)
15. Ce que tu appelles un poème, c'est toujours la même chose, un peu de confort à l'intérieur de la terre. (p. 19)
16. [...] [L]e poème s'écrit dans le soleil, avec le soleil, pour le soleil ! Un poème c'est le soleil. (p. 19)
17. Donne-moi de l'argent. Je ne peux pas faire ça en France, j'ai dépassé trois mois. (p. 19)

18. Tu n'as pas voulu voir ta mère dans son cercueil. – Ce qui est mort est mort. (p. 23)
19. C'est vraiment une très belle scène pour un drame bourgeois. Nous ne sommes pas capables de jouer autre chose. (p. 23)
20. La tragédie est faite de ce que justement ce qui tente de la prévenir la provoque. (p. 25)
21. Je lui donne ce qu'il veut, mon pardon, mes costumes usés, mes cauchemars, ma montre en or, mais pas le nom. (p. 25)
22. Cet amour monstrueux ! – Il n'y a de monstrueux que ton désespoir. (p. 27)
23. Tu lui ressembles. Si tu ne lui ressemblais pas je n'aurais pas voulu t'entraîner dans ma honte. (p. 28)
24. Je t'aime moi aussi, ta souffrance est notre étoile. (p. 29)
25. Mais j'ai rompu la loi et maintenant, nuit sur le monde, je suis damné. (p. 29)
26. Il faut que je tue cette lumière. – Pourquoi ne pas aimer la lumière ? (p. 30)
27. Si seulement tu n'avais pas honte, il n'y aurait que de l'amour. (p. 31)
28. Je te connais, j'ai joué ton rôle, j'ai porté tes vêtements, j'ai ton odeur sur moi, et j'ai pris sur moi la violence, je suis ton frère. (p. 34)
29. Je te tuerai moi-même. D'un regard. Tu verras l'amour et tu sauras de quoi tu es exilé, et cette pensée t'anéantira. (p. 34)
30. Il n'y a plus que ce clignement d'yeux qui le rattache à nous, mais à l'intérieur de la statue, il est le même. (p. 35)
31. Tous les pères veulent tuer leurs fils. – « Tous les pères désirent leurs fils, c'est écrit. » (p. 37)
32. Laisse-moi faire parler son cœur comme je voudrais l'entendre ! (p. 38)
33. Il est venu décorer la sépulture, ce grand marbre qu'il a payé de son corps. (p. 40)
34. Nous leur donnerons la parole. Ce sera ça la sépulture de ton père. [...] Et dans ce journal nous donnerons la parole à ceux qui ne l'ont pas. (p. 43)
35. Je te déclare mariée avec le silence de Dieu. (p. 49)
36. Un journal, c'est fait pour allumer le feu... (p. 61)
37. J'ai compris comment vivre : le temps ce n'est pas ce qui passe c'est ce qui vient. (p. 65)

**ANNEXE 2 : CONFRONTATION DE TEXTES DE PRÉSENTATION DES
ENFANTS DE SATURNE, D'OLIVIER PY****Présentation du Théâtre de l'Odéon**

« Pourquoi vouloir le pire ? – Pour que la parole retrouve son poids. » Olivier Py

On sait que le divin Saturne dévorait ses propres enfants pour conserver son trône. Le Saturne mortel imaginé par Olivier Py semble de même vouer sa descendance à la dépossession et à la mort. Mais il le fait en laissant faire, pareil à un créateur qui se serait absenté du monde pour permettre à ses créatures d'y exercer leur liberté. Dans cette pièce sans mères, presque tous les liens de la parenté ordinaire sont subvertis – un frère et sa sœur s'aiment charnellement, un père qui rêve de ravager toute beauté est tourmenté d'une passion maudite pour son propre fils... Concentrant en elle toutes les figures de la fureur et de l'excès, la famille est ici au cœur du noir éblouissement tragique. Du moins quand elle n'est pas, moins glorieusement, la matière d'un drame bourgeois : l'un des protagonistes observe que « dans la tragédie, [...] il n'y a aucune raison, rien. Aucune explication. Rien. Mais dans le drame bourgeois il y a une raison à la catastrophe. [...] Notre lâcheté. »

La pièce d'Olivier Py autorise les deux lectures. Sur l'un de ses versants, elle se laisse aborder comme la chronique d'une abdication collective, celle d'enfants qui n'ont pas la force ou la volonté de poursuivre l'œuvre paternelle. La fin de Saturne est aussi, selon son héros éponyme, celle d'une certaine France, d'une République qui a donné son nom au journal qu'il dirige, d'un pays qui était aussi un paysage, une « semence paysanne et littéraire » où l'écriture et la géographie semblaient faire corps. Selon Saturne, cette France-là, qui a « inventé la politique » et « est une idée », paraît désormais incapable de se réinventer, dépourvue de destin et d'Histoire ; et à ses yeux, la faiblesse de ses propres rejetons, héritiers indignes de *La République*, est le plus triste témoignage de la médiocrité du temps. La vérité de son legs, c'est ailleurs qu'il la reconnaît : là où son fils illégitime a perdu sa main droite pour lui, là où l'encre de *La République* s'est mêlée au sang de Ré. C'est donc avec Ré, par lui, que l'Histoire va continuer, fût-ce au prix de la tragédie, sans autre « raison » qu'une folle fatalité d'amour et de haine : c'est par Ré que Saturne va peut-être trouver une fin digne de son appétit d'ogre. Le combat du fils et du père, cette lutte lancinante sur laquelle Olivier Py ne cesse de revenir de pièce en pièce, prend ici des accents nouveaux. L'expérience du mal et de la douleur infligée à autrui comme à soi-même est-elle donc la seule voie que l'on puisse frayer vers « l'amour, l'amour, le très pur amour » que Saturne lui-même célèbre *in extremis* ? La réponse s'incarne peut-être en un jeune homme d'une piété filiale sans bornes : Nour, l'étranger dont le nom signifie lumière, et en son ami Virgile, nommé d'après un poète qui sut traverser les enfers.

Texte disponible en ligne sur : http://www.theatre-odeon.fr/fr/la_saison/les_spectacles_2009_10/accueil-f-312.htm, consulté en septembre 2009

Présentation du site [theatre-contemporain.net](http://www.theatre-contemporain.net)

La République se meurt, *La République* est presque morte... Un quotidien va disparaître, et avec lui une certaine façon de concevoir et d'écrire l'histoire. Son imposant père fondateur, au bord de la tombe, voit disparaître l'œuvre de sa vie. Mais l'amertume de Saturne est peut-être mêlée d'une secrète fierté – car parmi ses enfants, le vieillard solitaire ne voit personne à qui passer la main. Cette fin de règne est-elle pour autant une fin des temps ? L'Histoire, pour se continuer, n'invente-t-elle pas d'imprévisibles voies de traverse ? La dernière pièce d'Olivier Py, qu'il décrit comme son œuvre la plus sombre, dresse sans doute un état du monde qui semble à certains égards apocalyptique. Et pourtant ce monde qui s'efface libère encore, au-delà des convulsions de son agonie, l'espace régénéré où s'inscriront de nouveaux voyages. Le directeur de l'Odéon a d'ailleurs ouvert son éditorial de présentation de notre nouvelle saison en affirmant que « le moment est venu de sortir des apocalypses, d'accepter... que de la mélancolie peut naître l'action. Sortir des apocalypses, c'est accepter que le temps qui vient n'est pas dessiné ailleurs que dans les mythes, c'est vouloir faire de notre nostalgie une force allante. » L'apocalypse, on le sait, est d'abord révélation : ce temps d'après tout temps où les voiles se lèvent enfin sur l'éblouissant dernier mot des siècles. Mais peut-être, avant les voiles, est-ce d'abord le vent qui doit se lever – vent d'un esprit qui souffle encore et toujours où il veut, et qui chasse devant lui vers des rivages inconnus les bateaux ivres de l'avenir. Tandis qu'une famille d'héritiers, autour de son patriarche, achève de se détruire dans le bruit et la fureur, un legs se transmet donc, un très vieux mythe (est-ce le même, est-ce un autre ?) est reconduit : la poésie revient, ne cesse d'être de retour, à dos de baleine blanche, afin de nous rappeler – pareille au théâtre tel le rêve Olivier Py – cette vérité simple : « nous sommes toujours plus nombreux que nous le croyons à aimer le présent ».

Texte disponible en ligne sur : <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Les-Enfants-de-Saturne/>, consulté en septembre 2009

ANNEXE 3 = ENTRETIEN AVEC OLIVIER PY

Résumer *Les Enfants de Saturne* est un exercice très périlleux. À quoi cela tient-il selon vous ?

Vous diriez que c'est une pièce sur quoi ?

Olivier PY – Je ne crois pas que ce soit difficile à résumer : c'est la fin d'une grande famille bourgeoise. C'est une pièce très linéaire, qui raconte une histoire, des histoires, qui a finalement un schéma très classique : cinq actes, des rebondissements. C'est une pièce qui raconte la fin d'un monde.

Quelle est la société en déliquescence que vous montrez dans la pièce – notre société post-soixante-huitarde ?

O.P. – Oui. Non. Je crois que c'est surtout – c'est plus récent que ça – la fin d'une époque ; c'est la fin du siècle, la fin du siècle dernier, c'est quelque chose qui s'est peut-être accéléré plus vite avec les progrès techniques, ces dernières années, que sur des implications idéologiques d'il y a 60 ans. En 68, on ne parlait pas de la mondialisation. Je pense à l'accélération de l'histoire qu'il a pu y avoir depuis la chute du mur, et qui a changé le destin de l'Europe. Moi je ne parle pas de l'Asie.

La complexité des rapports intrafamiliaux que vous présentez est-elle le résultat de crises identitaires émanant d'une crise politique ou au contraire entraînant la crise politique que nous traversons ?

O.P. – Non, c'est le résultat d'une certaine difficulté à comprendre ce qu'on vit. Je ne sais pas si c'est une difficulté politique. C'est plutôt de l'ordre du symbolique. On a du mal à formuler ce qui se passe. C'est peut-être pour ça que le théâtre est utile. Une famille au théâtre, c'est toujours une métaphore, c'est une nation et toute l'humanité à la fois. Cette famille française regroupée autour d'un journal qui s'appelle *La République*, c'est métaphorique. Après, moi je ne fais pas du théâtre politique. Il n'est politique que très incidemment, par accident dramatique.

Pourquoi la décadence repose-t-elle essentiellement, dans la pièce, sur des liens ou des rapports inavouables ?

O.P. – D'abord, la décadence, c'est un vieux mythe théâtral, ou littéraire. Ça commence au XVIII^e. C'est une obsession, pas toujours très sympathique, d'ailleurs. Il faut se méfier de l'apocalyptique, qui fait parfois le lit du totalitarisme. C'est un discours qui peut parfois être très dangereux. Donc, la décadence, je ne sais pas... je crois que c'est juste la fin d'un cycle. La décadence, c'est une obsession occidentale, très utile au niveau dramatique. On raconte souvent la fin d'un monde. J'aime bien raconter la fin d'un monde. C'est peut-être plus facile sur le plan dramatique, de raconter la fin d'un monde plutôt que le début ; c'est plus dynamique. Je ne dirais pas des rapports présentés dans la pièce qu'ils sont inavouables, car on s'avoue beaucoup de choses dans cette pièce, je dirais plutôt qu'ils sont de l'ordre de l'indicible. Pour moi, la question n'est pas une question de paroles, c'est pour cela que c'est transcendantal. La question n'est pas politique ; il s'agit juste de savoir comment on peut parler.

Pourquoi une telle concentration de tabous universels, dans les *Enfants de Saturne* ?

O.P. – Parler de tabous, c'est au niveau social, il s'agit plutôt de mythologie. On y parle de choses dont on ne parle pas d'habitude – bien qu'on parle beaucoup d'inceste. Moi, je crois que c'est surtout le lien mythologique, les situations extrêmes qui dépassent le drame bourgeois pour atteindre quelque chose qui est comme une tragédie. Je ne pense pas avoir écrit une tragédie, d'ailleurs, personne n'en écrit ; même Eschyle n'a pas écrit de tragédie... Euripide, en un sens, écrit quand même des tragédies. Mais ce que j'écris, ce ne sont pas des tragédies, c'est quelque chose qui attrape un schéma tragique. J'essaie de ne pas enfermer mon écriture dans un genre : c'est une comédie, une farce, un roman picaresque... Si on veut, ce que j'écris est romantique, au sens où c'est comme un collage de formes, des formes qui se croisent. Mes personnages s'interrogent.

Quelle(s) image(s) du père souhaitez-vous donner dans votre dernière pièce ?

O.P. – Il y en a plusieurs, il y en a beaucoup même. Il y a quatre pères, dans cette pièce. Si on veut, presque tous les rapports sont des rapports entre les pères et les fils. Cette pièce est une méditation sur ces rapports entre le père et le fils, diffractés entre plusieurs personnages. Nour

entretient un rapport mystique avec son père ; pour Ré, le bâtard, c'est un amour de passion et de détestation ; le personnage de Simon va jusqu'à l'inceste avec son fils : il atteint un point limite, car il veut détruire le rapport entre le père et le fils. On peut dire que j'analyse la société occidentale comme étant malade dans son rapport père-fils. Mais comme le Père et le Fils, c'est un schéma théologique, ça atteint au fondement de notre société – chrétienne. Quand je parle du père et du fils, ce n'est pas pour raconter des histoires d'inceste ou des histoires sordides, c'est pour avancer dans la théologie. C'est souvent une théologie sans dieu, d'ailleurs. Je ne suis pas un poète chrétien.

Est-ce de l'absence de figure maternelle que découlent tous les malheurs ?

O.P. – Oui, et je crois que je n'ai jamais fait de figure maternelle dans mon théâtre... si, un peu dans *Orphée*. Je ne sais pas à quoi ça tient. Il y a quand même des figures maternelles, mais elles sont en coulisses, ou elles sont absentes, elles sont mortes et souvent idéales. Mais elles ont disparu avec la douceur de l'enfance. Un poète, ce n'est pas comme un auteur de scénario, ça met en boucle éternellement quelques obsessions. Moi, mon théâtre, c'est un dialogue entre le père et le fils ; ça n'a presque jamais été autre chose. Quand je crois que j'ai inventé quelque chose, je me rends compte que ce n'est pas vraiment du théâtre. Si, j'ai créé une mère monstrueuse dans *Illusions comiques*. D'ailleurs, c'est ma seule comédie à proprement parler. C'est un style tellement différent. J'avais écrit *Les Enfants de Saturne* juste avant cette pièce qui est une farce philosophique. Mais j'ai besoin de revenir à quelque chose de plus dur, de plus sombre, avec des moments de réalisme. On n'avait jamais fait de décor réaliste avec Pierre-André Weitz, et il l'est par endroits.

Est-ce que la scène 5, par exemple, est réaliste ?

O.P. – Je ne suis pas sûr que cette scène soit réaliste. Ce sont des situations qui peuvent paraître réalistes, mais la langue ne l'est pas, parce qu'elle n'est pas quotidienne. Dans ma vie, je parle plus comme dans mes pièces que comme dans des feuilletons télé. Les discussions que j'ai avec mes amis, ce n'est pas ce qu'on voit dans les feuilletons télé. S'ils étaient retranscrits, ça paraîtrait être une langue complètement artificielle. Mais oui, il y a ce décor réaliste de chambre d'hôtel, mais c'est quand même un poème.

On parle souvent de vous comme d'un metteur en scène – auteur inspiré, mystique. Quelle place accorder à la Foi, aux valeurs chrétiennes et à la religion dans les *Enfants de Saturne*, au milieu de tous ces tabous universels que sont l'inceste, la pédophilie, l'homosexualité, l'avortement, l'infanticide... ?

O.P. – D'abord, il n'y a pas de pédophilie dans *Les Enfants de Saturne* : Nour a 16 ans, et Simon dit clairement à son fils : « Je t'ai aimé quand tu es devenu un homme ». Ce n'est pas un sujet que j'évite. C'est un sujet passionnant. Ensuite, les « valeurs chrétiennes », je ne m'y suis jamais intéressé, c'est la théologie qui m'intéresse. Les formulations sont souvent théologiques, chez moi. C'est très complexe, on utilise souvent des outils de formulation. Pour moi, le christianisme est une extraordinaire grammaire pour dire ce que nous sommes. Croyant ou incroyant, on peut utiliser cette grammaire. On peut dire qu'on a rencontré un saint sans croire en Dieu, on peut dire qu'on est crucifié sans penser le mystère de la croix. Moi, je vais un peu plus loin, puisque je parle souvent du mal en termes chrétiens, ou de la miséricorde qui intervient souvent. Donc il y a une réappropriation du langage chrétien, et plus précisément catholique. Ça ne s'articule pas particulièrement par rapport aux tabous sexuels. C'est très indépendant. Enfin, pas plus, pas moins que dans les considérations politiques. Je ne crois pas qu'il y ait de jugement moral.

Écrivez-vous parfois en langue, pour que le texte ne se révèle parfois à vous qu'a posteriori ?

O.P. – Oui ! Il y a ça, d'abord. Par exemple : « L'apocalypse, c'est encore qu'après la plainte. » Ça, je crois que c'est vraiment parler en langue. Je ne suis pas certain de pouvoir répondre de manière très frontale à la question du sens. Mais il y a des fois aussi où j'oublie, où je ne me rappelle simplement plus. Ou alors, ce que j'avais cru comprendre en écrivant, je réalise que ce n'est pas ça qui est en train d'arriver. Et par-dessus tout, je dirais que le théâtre est diégétique. Le seul fait de porter sur scène est exégétique. Il y a des choses qui apparaissent, qu'on comprend alors qu'on ne les comprenait pas.

Pourquoi choisissez-vous de ne pas rester dans l'évocation ou la suggestion de rapports (sexuels) qui vont nécessairement heurter la sensibilité de nombreux spectateurs (jeune public, bien pensants...)

O.P. – Les choses ne sont pas tellement concrètes, dans la pièce. Pas même la scène entre Simon et Nour. Il n'y a pas de rapports pornographiques. J'ai fait des choses beaucoup plus crues. Je dirais même que cette scène est abstraite. Mais ça me semble bizarre que ça puisse heurter, parce qu'à la télévision, il y a un déferlement pornographique partout, et finalement, j'ai l'impression que c'est tellement banalisé que je ne me rends pas bien compte. Mais je crois que dans la scène entre Nour et Simon, c'est plutôt un rapport spirituel. C'est une scène sans obscénité. Dans la scène entre Paul et Ans, on les verra peut-être faire l'amour dans la chambre d'hôtel. Ce n'est pas systématique non plus. Dans *Illusions comiques*, il n'y avait presque pas de sexualité. Les nus dans le théâtre, c'est un peu une mode. Et puis ça passe. Ça donne un effet de réel. C'est toujours beau, la nudité. Moi, j'aime beaucoup la nudité. Je pense que c'est mon côté classique. Il y a des nudités qui produisent une obscénité. C'est moins le classicisme que le romantisme. Les nus grotesques, je trouve ça toujours beau. Et puis, il n'y a qu'à aller dans les musées. Finalement, il n'y a qu'au théâtre qu'on se pose ces questions, je ne sais pas pourquoi. Est-ce que c'est la présence réelle de l'acteur, qui est beaucoup plus forte que l'image. L'art, à 90 %, c'est l'image d'humains nus. C'est vrai qu'au théâtre, quelquefois, ça peut choquer. Mais avec l'expérience que j'ai, je ne sais jamais ce qui peut choquer ou non.

Quelle est pour vous la scène la plus cruciale de la pièce, celle à laquelle vous êtes le plus attaché ? À quoi cela tient-il ?

O.P. – Je crois que c'est la scène 5, justement. Je l'aime bien, cette scène. Je trouve qu'elle est réussie. Et puis elle est bien construite. Elle est pour moi presque comme un manifeste. La situation est à la fois très concrète à jouer : un type dans une chambre d'hôtel, avec un jeune homme qu'il déguise en son fils pour faire un jeu de rôles. Cette scène est assez concrète, mais en même temps très vite, elle monte dans les étoiles, elle pose des questions spirituelles. C'est sans doute la scène la plus choquante de la pièce. Ce sont des scènes écrites pour des acteurs. Une scène me plaît quand elle fait du théâtre. Elle pourra dérouter, choquer, être incomprise, mais elle fonctionne. C'est bizarre, ce que c'est qu'une pièce de théâtre qui fonctionne.

Pour revenir à la mise en scène à proprement parler : Qui a eu l'idée des gradins ? Comment a-t-elle germé ? (Prouesse technique, innovation ?)

O.P. – C'est complexe. Pierre-André Weitz et moi, on travaille depuis presque 20 ans sur plusieurs spectacles. Nous avons souvent parlé d'un gradin mobile et d'un mouvement circulaire parce que nous aimons le mouvement. Nous sommes des chorégraphes d'espaces. Et puis on a découvert assez récemment que les décors des mystères médiévaux, qu'on croyait linéaires étaient en fait un cercle tout autour des spectateurs qui devaient être debout à l'intérieur. Donc c'est parti de cette scénographie des mystères qui est une scénographie circulaire.

Comment expliquez-vous cette nécessité chez vous d'occuper toutes les potentialités de l'espace, comme dans *Le Soulier de satin* : horizontalité, verticalité, opposition intérieur/extérieur, dessus/dessous, rotondité... ? À quelle nécessité cette exploration de l'espace répond-elle ?

O.P. – Un théâtre, c'est petit, c'est un petit carré, pour représenter le monde. Alors si en plus on n'utilise pas tout, c'est très petit. La verticalité tient au fait que mon écriture est verticale. C'est une écriture qui pose des questions de transcendance. Il y a un moment où ça monte. Ça me gêne quand tout l'espace vide au dessus de la tête n'est pas utilisé. Les acteurs ne volent pas, alors il faut mettre des escaliers. J'ai toujours eu le souci d'utiliser tous les moyens théâtraux – pas lorsqu'une scène se passe dans une chambre – mais quand le théâtre veut représenter le monde. Techniquement, j'aime beaucoup la machinerie théâtrale. Elle nous relie à l'histoire du théâtre. Mais attention, je n'édicte pas de règles artistiques. Je ne pense pas que faire un décor mouvant soit la réponse unique au théâtre. On a fait des spectacles avec un grand décor, des spectacles sans décor. Je ne cherche pas à avoir d'imitateurs.

Dans le passage d'un décor à l'autre, avec les gradins mobiles qui épousent le déplacement des acteurs, à la manière de travellings latéraux, n'y a-t-il pas une recherche quasi cinématographique ?

O.P. – Oui et non. On est obligé d'utiliser des termes cinématographiques. Ce que le cinéma apporte, c'est une très grande mobilité. Les spectateurs en demandent. C'est peut-être une erreur

de leur en apporter. Pierre-André Weitz est architecte de formation. On peut se déplacer dans une architecture. Moi, j'ai cherché une mobilité. Et on s'est aperçu que la machinerie pouvait nous donner cette mobilité. C'est un décor inédit. Il y a une folie architecturale et scénographique. Le mouvement dans le décor doit entraîner les acteurs dans une certaine folie, un tourbillon qui doit leur donner licence d'une certaine folie, pour mon théâtre dans lequel les personnages sont complètement fous.

À propos de la musique : pourquoi n'avez-vous pas fait appel à votre compositeur habituel, pour mettre en scène les *Enfants de Saturne* ?

O.P. – Je ne sais pas. Il y avait quelques musiques que j'avais envie d'entendre : *Études* de Rachmaninov, la sonate de Duparc, la sonate de Dutilleux. Alors ces musiques-là sont entrées dans mon imaginaire et j'avais envie de les retrouver. Mathieu Elfassi m'a aussi fait d'autres propositions. Ce n'est pas définitif, je retravaillerai avec Stéphane. Mais j'avais envie d'arracher quelques pages au classique du XX^e siècle.

Vous dirigez assez librement vos comédiens, et vous accueillez avec humilité leurs propositions, leur compréhension du texte, dans une bonne entente. Cela est-il lié au fait que vous vous entouriez essentiellement de comédiens qui vous sont familiers ?

O.P. – Non, je n'ai jamais travaillé avec la moitié de la distribution de cette pièce. Je n'avais jamais travaillé avec Pierre Vial, avec Matthieu Dessertine, avec Amira Casar. Il y a des fidélités qui m'apportent beaucoup. C'est le début des répétitions, c'est normal qu'il y ait une bonne entente. C'est souvent plus compliqué après. Mais en général, il n'y a jamais de mauvaise ambiance dans mes spectacles. Je crois que ça tient au fait que je suis un metteur en scène qui n'est pas empirique, qui n'aime pas beaucoup chercher. J'ai travaillé avant, je sais à peu près ce que je veux de la scène, j'ai une idée de ce que doit être la scène à 90 %, et on le fait très vite. Donc, on a au bout de deux répétitions le portrait robot de ce que doit être le spectacle. Je crois que ça donne un certain confort aux acteurs. Mais c'est vrai que pour moi, un acteur n'a jamais été une marionnette. Je n'ai jamais pu fonctionner comme ça. Je ne suis d'ailleurs pas comme ça en tant qu'acteur.

Qu'est-ce qui a déterminé le choix des acteurs ? (Regard de Bruno Sermonne / paralysie et *locked-in syndrome* de Saturne, voix hors du temps de Michel Fau, beauté plastique d'Amira Casar...)

O.P. – Non, pas du tout, Bruno Sermonne a toujours joué les pères dans mon théâtre. Je crois que ce sont des définitions d'emploi. J'ai deux jeunes premiers : un dramatique et un lyrique ; ils sont tous les deux dans leur emploi. Pour Amira Casar, c'était complexe. Très vite, j'ai trouvé qu'il y avait quelque chose entre Amira Casar et le personnage. C'était une évidence, mais qui peut moins se dire directement. C'est un personnage qui doit être à la fois fascinante, très belle, et qui en même temps fait beaucoup le clown. J'ai trouvé une actrice qui a à la fois la beauté et la fantaisie, la folie, l'audace. Par-dessus tout, il faut des acteurs qui comprennent que ce qui est à jouer, c'est d'abord la parole. C'est ça qui fait que certains acteurs peuvent travailler avec moi et d'autres pas. Avec les acteurs qui passent leur temps à chercher du sous-texte, ça ne va pas, on ne pourra pas travailler. Ce n'est pas le sous-texte qu'il faut jouer dans mon théâtre, car il est encombrant. Comme quand on joue Claudel ou quand on joue Faydeau, d'ailleurs, mais pas quand on joue Tchekov. Il faut des acteurs qui soient des diseurs. C'est une question du dire, pas du jouer. Mes spectacles, ce sont des sortes d'opéras parlés, dans des grands lieux, avec des décors qui exigent quelque chose.

Vous interprétez Monsieur Loyal. Que représente ce personnage pour vous, et comment justifiez-vous la présence du cirque dans vos nombreuses pièces ?

O.P. – J'aime le cirque, je l'ai toujours beaucoup aimé. J'aime le spectacle. Je suis un homme de lettres, un intellectuel, comme on dit – c'est un terme que je déteste – et en plus un penseur, un poète. C'est indissociable, au cirque comme à l'opéra. Il n'y a pas une signification particulière. Je suis aussi avec un décorateur qui est passionné de cirque, qui est une sorte de mémoire du cirque, qui fait une énorme collection d'objets, d'affiches de cirque. Vraiment, chez Pierre-André Weitz, la passion du cirque est fondamentale, beaucoup plus que chez moi encore. Il y a un spectacle dans lequel il m'a fait un costume de clown. Il m'a dit : « Tiens, je t'ai fait un costume de clown. » Je lui ai dit : « Mais il n'y a pas de clown ! » – « C'est pas grave, j'avais envie de faire un costume de clown. » Ce costume était très beau. Il l'avait fait pour Frédéric Giroutrou, alors on s'est arrangés avec la dramaturgie pour que ça ait du sens. Enfin, il n'y a pas beaucoup de cirque, si ce n'est le circulaire. Ce que j'aime bien aussi dans le cirque, c'est l'impur. C'est fait de tout, de rien,

de sublime et de vulgaire, de crottin d'éléphant, et en même temps de costumes splendides, de musique divine et d'odeurs de fauves. Ça, j'aime bien. Dans mon théâtre, il y a un peu de ça. Il y a un certain bric-à-brac. Ce n'est pas un théâtre pur. J'ai pourtant toujours eu une attirance pour le théâtre pur. J'aurais aimé être comme ça, mais je ne suis pas comme ça. La figure du clown est indispensable dans mon théâtre. Je m'appelle Loyal, dans la pièce, mais c'est moi le clown. C'est important, parce que ça tempère la hauteur de certaines paroles. Ça les met en ironie. Quand les personnages sont sublimes, on ne sait pas s'ils sont grotesques, et le public peut être partagé. Certains trouveront que c'est sublime, d'autres que c'est grotesque.

D'où vous est venue l'idée de cette pièce ?

O.P. – En regardant *Les Damnés* de Visconti. Je me suis dit que j'avais envie d'écrire un *Crépuscule des dieux*. Puis j'avais beaucoup travaillé sur Wagner.

Que symbolise la baleine, dans la scène finale ?

O.P. – La vie. Et je ne suis pas sûr que ce ne soit pas ça aussi dans Jonas : la vie. Mais non, ce n'est pas une référence biblique. Il y a quelque chose qui nous porte. Parfois c'est très lourd, la vie est lourde. Mais dans la dernière scène, il y a une inversion. Il y a quelque chose de plus lourd que tout, qui porte. Une forme d'eucharistie, mais pas chrétienne, avec du café et des gâteaux. Dans ma vie, j'ai toujours hésité entre le pain et le vin, et le café et les gâteaux – une sorte de communion païenne. Avec des objets du siècle, pas avec des objets éternels.

À propos de communion, dans la scène 5, quand Nour retrouve dans la poche de Virgile un bout de pain et que Simon lui demande de le manger, est-ce une forme de communion ?

O.P. – C'est possible, c'est fort possible... il connaît son âme à ce moment-là. Bien sûr. Mais il faut quand même rester polysémique. S'il faut une interprétation, elle est très valable. Mais je préfère le sens large. Je crois que le spectateur est libre de faire ce qu'il veut. Parce que je ne suis pas certain que le thème de l'eucharistie soit émouvant pour tout le monde. Il l'est pour moi. Mais pour certains ce n'est rien qu'un morceau de pain, pour d'autres c'est quelque chose, pour d'autres, c'est substantiellement quelque chose, pour d'autres, c'est surtout... énorme. Mais je ne pense pas que ce soit utile de croire en l'eucharistie, ni même de comprendre ce que c'est, pour apprécier la scène. Ce n'est pas une eucharistie symbolique, protestante, mais une eucharistie catholique. J'ai essayé de faire ça finement, mais j'ai été repéré ! Il y a une époque où j'ai été lassé des accusations violentes et quelquefois vulgaires, voire intolérantes de la part de journalistes. Ce qui est vraiment détesté aujourd'hui, c'est d'être catholique. Quand on est catholique atypique, ce n'est pas toujours facile, car on a quelquefois contre soi les catholiques aussi. Mais quand on se réclame comme moi d'un discours non hérétique, ni dogmatique, mais d'un discours orthodoxe, ça jette encore plus de confusion. Mais j'assume. Par contre, il n'y a pas besoin d'être catholique pour apprécier mon travail, et heureusement ! Celui qui vient voir mes spectacles avec des questions intimes, qui recherche une nourriture spirituelle, peut-être qu'il la trouvera. Je le souhaite. Celui qui ne vient que pour le théâtre, j'espère qu'il trouvera son compte aussi. Celui qui vient avec des questions politiques, peut-être qu'il trouvera des réponses dans mon théâtre à une situation politique particulière. Peut-être que quelqu'un qui est très concerné par les questions sexuelles ou par les problèmes liés à la morale sexuelle, peut-être qu'il trouvera aussi des réponses. S'il n'y a pas plusieurs entrées, ce n'est pas un vrai schisme catho ! D'ailleurs, dans Brecht, c'est le *brechtisme* qui ne donne comme seule entrée que la lecture marxiste, mais dans Brecht, il y a d'autres lectures possibles. Par exemple dans *Sainte Jeanne des abattoirs*, il y a Sainte Jeanne, et c'est une vraie méditation sur la sainteté. Ce n'est pas possible de faire un théâtre porte-voix, univoque, *sloganiste*. Et puis, moi, il n'y a rien que je possède comme une vérité, qui me permettrait de monter en chaire, sans me moquer de moi-même.

Quel enseignement tirer des *Enfants de Saturne* ?

O.P. – Que la vie triomphe toujours ! Ce n'est pas du tout démoralisant, ni pessimiste. Que l'avenir, c'est la jeunesse. Quand on ne croit plus en rien, on peut encore croire en la jeunesse.

ANNEXE 4 = DE L'ONOMASTIQUE AUX MYTHES = ANALYSE DE LA DISTRIBUTION

Ré

Rê, ou Ra, est l'un des dieux principaux de l'Égypte. Le dieu solaire se serait créé lui-même dans une fleur de lotus, avant que le monde ne se crée par lui. (Comme lui, le personnage de Py s'impose à la tête de la famille et de *La République*). Soleil visible, il traverse le ciel sur la barque solaire durant la journée avant de franchir l'Occident. Il descend au crépuscule sous Terre et retourne à l'Orient, d'où il réapparaît le lendemain. Des légendes racontent que Rê régnait sur les hommes, mais qu'ils se révoltèrent contre lui. Contraint de se défendre, il leur envoya une arme redoutable, son œil (Hathor). Le Ré d'Olivier Py, destructeur, apporte une certaine lumière à la Ré-publique.

Image disponible sur le site de la RMN : <http://www.photo.rmn.fr/cf/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=1&FP=65205057&E=2K1KTS64J67KH&SID=2K1KTS64J67KH&New=T&Pic=1&SubE=2C6NU070WL4M>, consulté en septembre 2009



Goya, *Saturne dévorant un de ses enfants*, 1820-1823, Musée du Prado, Madrid

Saturne

Équivalent romain du dieu grec Cronos, il est à l'origine le dieu protecteur des semences. Après avoir détrôné son père Uranus (le ciel), il obtient de son frère aîné Titan la faveur de régner à sa place, à condition qu'il fasse périr toute sa postérité pour que Titan puisse réserver la succession au trône à ses propres fils. Il épouse sa sœur Rhéa dont il a cinq enfants : Junon et Jupiter, Glauca et Pluton, puis Neptune. Saturne dévore tous ses enfants à leur naissance afin que la prédiction selon laquelle ils le détrôneront ne puisse s'accomplir, jusqu'au jour où sa sœur-épouse Rhéa et sa mère Tellus remplacent le petit Jupiter par une pierre pour lui sauver la vie. Ce dernier finira par détrôner son père et par lui faire régurgiter ses frères et sœurs. Saturne est aussi, selon d'autres auteurs, le fondateur de l'Âge d'Or, dans une Arcadie mythique où les dieux partagent la table des mortels dans un éternel printemps. Il règne, dans ce premier âge de l'Humanité, l'innocence, la paix, la justice et le bonheur. Adulte, Jupiter déclare la guerre à Titan et à ses fils. Il les vainc et libère ses parents, avant de rétablir Saturne sur son trône (cf. Catherine RAGER, *Dictionnaire des sujets mythologiques, bibliques, hagiographiques et historiques dans l'art*, Brepols, 1994, p. 18). Si Virgile évoque Saturne dans l'*Énéide*, il devient son petit-fils dans la pièce de Py.

Virgile (-70/-19)

Sans entrer dans les détails de la vie du poète qui fut l'ami d'Horace, et l'illustre auteur, vers -37, des *Bucoliques* – série de dialogues où il exprime la tristesse de l'exil –, de l'*Énéide* – poème épique à la gloire de Rome – et des *Géorgiques* – long poème célébrant la nature et les travaux des champs –, il convient de rappeler que dans le voyage que Dante (1265-1321) accomplit de l'Enfer au Paradis, dans la *Divine comédie*, le poète italien a pour guide Virgile qui, envoyé par Béatrice, lui fait visiter les neuf cercles de l'Enfer et le Purgatoire. Fils de Simon, dans la pièce d'Olivier Py, le jeune Virgile échappe à l'enfer de la tragédie familiale et de l'inceste, son père lui substituant Nour.

Monsieur Loyal

Dans le monde du cirque, Monsieur Loyal est le maître de la piste, le présentateur qui annonce les numéros, en particulier ceux des clowns. On observe une omniprésence du cirque, dans les mises en scène d'Olivier Py et de Pierre-André Weitz, qui possède une vaste collection de cet univers. Cela procède de l'idée aussi que le monde n'est qu'un cirque, une scène où tout n'est qu'illusion. (cf. Calderon, *La vie est un songe*.) Ce personnage n'est pas sans rappeler les clowns du théâtre élisabéthain que nous évoquerons plus loin.

ANNEXE 5 = EXTRAIT DE L'ÉPÎTRE AUX JEUNES ACTEURS POUR QUE SOIT RENDUE LA PAROLE À LA PAROLE, D'OLIVIER PY

[LE POÈTE] EN TRAGÉDIE : [...] Voilà le secret : l'acteur ne dit pas la Parole, il l'entend. Il montre son corps sous ce choc incroyable d'une parole qu'il prononce et qu'il entend, elle lui fait mal mais il voudrait toujours l'entendre. Il jouit. Il jouit. Un bénédictin* disait que « Jouis ! », cette injonction de la parole « Jouis ! » est tout autant le « j'ouïs » de celui qui l'entend. Vous jouirez, vous jouirez d'ouïr. Et jouissant d'ouïr, vous montrerez qu'il est un autre rapport entre les hommes que la simple communication triviale.

Ce n'est pas le besoin qui fait dire. Pas seulement. L'homme qui dit par besoin fait ses besoins mais ne manifeste rien du miracle dont je parle. On ne dit pas : « J'ai mal aux pieds » comme on dit : « Je Te serai fidèle. » « J'ai mal aux pieds » est la communication triviale d'un besoin, celui d'arrêter de marcher. Ne grandissez pas les paroles qui n'ont pas besoin de l'être.

Mais disant : « Je Te serai fidèle », c'est un contrat qui est signé. La Parole est performative, il y a un don de promesse en vérité échangé dans la formulation même.

CELUI QUI DEMANDE VRAIMENT : Mais quelle définition exactement donnez-vous de la Parole, ce mot que vous avez répété jusqu'à l'user. C'est quoi ? C'est quoi ça, que vous appelez la Parole ?

EN TRAGÉDIE : La Parole est Promesse.

La Parole est cet amour qui s'incarne dans l'oralité sous la forme d'une Promesse.

Quand un homme promet, il dit : « Je te donne ma parole. »

C'est cette parole-là qui vient parfois dans l'exercice de la parole que nous faisons sur scène. Toute parole se soutient d'une promesse, est la forme d'une promesse. La Parole est la chair de la Promesse. Entre hommes, une fois les besoins tus, il reste à partager la vie même, la joie même, l'Espérance. Cela est vrai que l'espérance peut vaincre la mort, tant qu'elle passe d'un cœur à l'autre il n'y a pas de raison que la mort la rattrape.

Comment échanger de l'espérance ? Aucun contrat séculier ne saurait obliger à l'Espérance. Mais de l'un à l'autre, elle passe. Elle passe, parce que dans un tremblement de la voix, dans une façon de réquisitionner le corps, de mettre devant sa bouche le testament, dans cette façon d'affirmer que l'on parle, il y a la possibilité de prendre sur soi la foi de l'autre, comme de prendre sur soi la douleur de l'autre.

Et ceci, bien au-delà de ce qui en est dit.

J'affirme que cette transmutation de la vie d'une âme dans une autre ne peut s'accomplir que par la Parole.

Et quand l'exercice de la parole est ravalé à la communication animale d'un besoin, quand on doute qu'il y ait de la Parole dans la parole, quand on méprise les mots, quand on crotte le lyrisme, on assassine le fait humain dans sa plus grande vertu.

(*Marc-François Lacan)

Olivier Py *Épître aux jeunes acteurs pour que soit rendue la Parole à la Parole* (7),
CNSAD, Actes sud/papiers, 2000, p. 28-29

ANNEXE G : EXTRAITS DES ENFANTS DE SATURNE D'OLIVIER PY

SATURNE : L'Histoire, dont j'étais le veilleur, l'économie l'a modélisée, la tragédie, les puissants en ont fait un événement télévisuel, et le peuple votera pour un antidépresseur plutôt que pour un instant de conscience.

(scène 1, p. 7)

VIRGILE : [...] Elle portait cette robe, et ces colliers pour cacher les rides du cou. C'était vraiment une très belle scène pour un drame bourgeois. Nous ne sommes pas capables de jouer autre chose.

ANS : Une tragédie, on devrait essayer, mon neveu charmant, transformer ce drame bourgeois en tragédie, à nous deux, qu'est-ce qu'il manque ? Un dieu ensanglanté, une conscience politique, une joie dans les flammes.

VIRGILE : Dans la tragédie ma chère tante folle, il n'y a aucune raison, rien. Aucune explication. Rien. Mais dans le drame bourgeois, il y a une raison à la catastrophe.

ANS : Laquelle mon neveu savant ?

VIRGILE : Notre lâcheté.

(Scène 3, p. 23)

RÉ : [...] La tragédie est faite de ce que justement ce qui tente de la prévenir la provoque.

(Scène 3, p. 25)

Sur la poésie :

ANS : Un poème, qu'est-ce que ça veut dire ?

PAUL : Un morceau de temps où le dehors et le dedans s'accordent.

(scène 3, p. 18)

VIRGILE : Il y a une parole, là sous ce marbre. Il y a la parole de tous ceux qui n'ont pas la parole.

NOUR : Nous leur donnerons la parole. Ce sera ça la sépulture de mon père.

Tu hériteras de l'empire de ton grand-père. Et dans ce journal nous donnerons la parole à ceux qui ne l'ont pas.

(scène 8, p. 43)

MONSIEUR LOYAL : « C'est d'être inachevé que le poème trouve son achèvement, C'est d'être absent que le bien-aimé affirme la présence... »

Un peu ésotérique peut-être ? [...]

Je suis journaliste, monsieur le directeur, pas poète, moi, voyez-vous, c'est le temps qui m'attire.

NOUR : Moi aussi parce que je suis poète.

MONSIEUR LOYAL : Oui, mais faire irruption d'éternité comme ça, dans les nouvelles du jour, c'est trop pour moi !

(Scène 11, p. 53)

ANNEXE 7 = ŒUVRES MUSICALES POUR PIANO JOUÉES DANS LA PIÈCE

Duparc, *Invitation au voyage*
Dutilleux, *Sonate pour piano*, 3^e mouvement
Elfassi, composition pour *Les Enfants de Saturne*
Granados, *La Maja dolorosa*
Katchaturian, *Valse « Mascarade »*
Mahler, *Ich bin der Welt*
Moussorski, *Boris Godonov*, extrait
Prokofiev, 3^e *Concerto pour piano*, extrait
Rachmaninoff, *Étude opus 39 n° 1*
Ravel, *Concerto pour la main gauche*, extrait
Respegghi, *Nebbie*
Wagner, *Im Treibhaus* (air ayant servi pour *Tristan*)