

n° 87

septembre 2009

Les Enfants de Saturne

Texte et mise en scène
d'Olivier Py

Scène 14 © ALAIN FONTERAY

aux Ateliers Berthier
du 18 septembre 2009 au 24 octobre 2009

Édito

« Parce que le monde est éteint et que la politique est morte » comme le remarque l'un des personnages de la pièce, *Les Enfants de Saturne* se présente comme une tragédie moderne dans laquelle les drames personnels et familiaux paraissent inextricables. La tragédie que les personnages de cette famille décadente traversent est intrinsèquement liée à une crise politique, idéologique et littéraire. Cette pièce est sombre, c'est la plus sombre pièce d'Olivier Py, de son propre aveu. Mais la lumière filtre çà et là à travers des répliques qui invitent à méditer des thèmes ou des questions existentielles par-delà le bien et le mal, et à revoir sous un nouveau prisme les rapports humains *a priori* les plus condamnables. Dans *Les Enfants de Saturne*, les notions de pardon, de miséricorde ou encore l'idée de communion sont soumises à une telle épreuve qu'elles en sont magnifiées, qu'elles sortent grandies des rapports extrêmes auxquels les personnages de cette grande famille métaphorique sont confrontés. Le scandale et l'intolérance n'ont pas leur place dans cette pièce volontairement dérangeante, et chacun est libre de saisir les réponses aux questions d'ordre social, existentiel, mystique, littéraire ou même politique qu'il se pose.

À travers une mise en scène très novatrice qui transporte le spectateur d'un décor à l'autre, épousant les mouvements des personnages, Olivier Py nous invite à partager une exploration de tous les espaces.

Nous proposons dans ce dossier de livrer aux enseignants des classes de lycées et de l'enseignement supérieur des pistes d'exploitation pédagogique à mener en classe avant, puis après la représentation.

Ouvrage de référence : Py Olivier, *Les Enfants de Saturne*, Actes Sud/papiers, 2006



Avant de voir le spectacle :
la représentation en appétit !

Entrer dans le texte

[page 2]

**Une tragédie familiale
à l'antique**

[page 4]

**Métaphore de la République en
déliquescence**

[page 6]

**Du théâtre élisabéthain aux
Ateliers Berthier**

[page 8]



Olivier Py © ALAIN FONTERAY

Après la représentation :
pistes de travail

Remémoration du spectacle :
une scénographie inédite

[page 9]

**De la tragédie au drame
bourgeois : un art poétique**

[page 14]

**L'évocation d'un christianisme
atypique**

[page 16]

Rebonds et résonances

[page 17]

Annexes

[page 18]

Avant de voir le spectacle

La représentation en appétit !

ENTRER DANS LE TEXTE (SANS L'AVOIR LU)

Hypothèses de lecture à partir de l'affiche

→ Décrire cette affiche. Comment les personnages sont-ils représentés ? Quels procédés techniques ont-ils été utilisés pour réaliser cette affiche ? Quels effets produisent-ils ?

Improvisations théâtrales sur des citations de la pièce : les valeurs en question

Le jeu scénique aussi ludique qu'efficace que nous proposons aux élèves s'inspire de l'un de ceux qui sont imaginés par Chantal Dulibine et Bernard Grosjean dans *Coups de théâtre en classe entière* (SCÉRÉN, CRDP de Créteil, 2004) dont les jeux d'initiation sont mis en pratique dans le DVD *Du jeu au théâtre*, (« Pôle théâtre », SCÉRÉN, CRDP Pays de la Loire/Nouveau Théâtre d'Angers, 2006). Il est réalisable avec des groupes de 35 élèves de lycée ou du supérieur, et se décline en différentes étapes progressives, au cours desquelles les élèves seront invités à dire sur des tons donnés, avec des intentions imposées, parfois dans un contexte particulier, l'une des 35 citations courtes extraites des *Enfants de Saturne* proposées en annexe 1. Ce jeu n'a d'intérêt que lorsque la pièce n'a pas encore été lue et le spectacle pas encore vu.

Première étape du jeu :

le « cercle de profération »

→ Après des exercices d'échauffement, participer à un « cercle de profération ».

Découper les citations proposées en annexe 1 en autant de petites bandes de papiers qu'il y a de citations, et les mélanger dans un chapeau, par exemple. Chaque élève pioche alors une citation au hasard et se voit attribuer un accent, un défaut de prononciation, une intensité (*crescendo* ou *decrescendo*, par exemple) ou une intention (délicatement, violemment, amoureusement, ironiquement, en colère, timidement, menaçant, avec appétit, avec dégoût, sensuellement, brutalement, enjoué, aigri...) par le professeur qui lui donne éventuellement la réplique. Après un premier tour de cercle, chaque élève passe sa citation à son voisin de gauche (par exemple). Les consignes peuvent aussi changer à chaque tour de cercle.



→ Faire raisonner les citations.

Faire passer les élèves par groupes de quatre ou six. Demander au groupe qui va passer de se cacher derrière une longue table (trois ou quatre tables mises bout à bout) drapée. Leur proposer éventuellement de choisir un couvre-chef, des lunettes, des gants, des accessoires ou des éléments de costumes. Demander à chaque groupe de se lever, en lui imposant une contrainte :

- se lever ;
- à tour de rôle de manière aléatoire ;
- à tour de rôle dans l'ordre dans lequel ils sont placés ;
- tous ensemble, très lentement, en laissant d'abord apparaître leurs mains, puis leurs bras, leurs têtes, leur buste... ;
- tous ensemble, brusquement, puis en se cachant subitement sous la table, au signal du professeur ;
- au signal, les élèves fixent du regard un point fixe au fond de la salle, avec l'une des intentions suggérées dans l'exercice précédent, puis au deuxième signal du professeur, ils offrent aux autres leur citation.

Deuxième étape : échange sur les citations

Ce premier jeu est d'autant plus porteur qu'il permet aux élèves de déclamer des répliques sorties de leur contexte et de les entendre

résonner pour elles-mêmes. Ils éprouveront d'autant plus de plaisir à les entendre lors de la représentation. Leur attention n'en sera que plus intense.

→ **Offrir un temps de réflexion, sur les personnages évoqués et sur les thèmes abordés dans les différentes citations de la pièce, ainsi que sur la langue d'Olivier Py. Les répertorier, et donner du sens aux répliques les plus obscures.**

Le nom des personnages qui prononcent normalement ces répliques n'étant pas donné, on

peut demander aux élèves quels sont d'après eux les personnages en présence dans la pièce. Les moments d'échanges qui suivent de tels jeux sont extrêmement forts. Il convient de leur réserver un temps suffisant (20 à 30 minutes). Les élèves sont souvent d'une grande pertinence et savent faire preuve de beaucoup de finesse d'analyse. Il peut être judicieux de leur distribuer le document présentant la totalité des citations.

→ **Proposer une séance de lecture expressive d'extraits de la pièce ou d'autres pièces (cf. annexe 5).**

Confrontation de textes de présentation de la pièce

→ **Lire les deux textes de présentation des *Enfants de Saturne* proposés en annexe 2, puis préciser ce que chacun d'eux met en valeur (thèmes, personnages), et comment chaque auteur procède pour présenter la pièce. Dire ensuite en quelques mots de quoi semble parler la pièce.**

« 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. »

Extrait de l'entretien avec Olivier Py, annexe 3

De l'onomastique aux mythes : analyse de la distribution

→ **Analyser la distribution et rechercher les mythes ou univers auxquels les noms de personnages renvoient. Qu'est-ce que cette distribution a-t-elle de particulier ? Que met-elle en évidence ?**

Les noms des personnages sont symboliquement très chargés. La pièce d'Olivier Py n'a pas de vocation historique, et les filiations, comme celle de Saturne et de Ré, sont très fantaisistes et établissent un lien entre des cultures et des civilisations très éloignées. Par ailleurs, dès les premières répliques, le spectateur saisit des allusions à une époque contemporaine qui nous éloigne des références à l'Antiquité, mais le choix des noms de personnages, venus de différents horizons (Égypte antique, mythologie gréco-romaine, personnages bibliques, monde arabe, monde du cirque...) est chargé de sens – un sens que révèle l'intrigue-même de la pièce. Certains noms désignent simplement les personnages par leur fonction : le Fossoyeur, un serveur, ou fonctionnent par métonymie, comme

Monsieur Loyal, 60 ans
Ré, fils illégitime de Saturne, 30 ans
Saturne, patriarche, 70 ans
Le Fossoyeur, 80 ans
Nour, 16 ans
Simon, fils de Saturne, 40 ans
Ans, fille de Saturne, 40 ans
Paul, fils de Saturne, 35 ans
Virgile, fils de Simon, 16 ans
Silence, 20 ans
Un serveur

Silence ou Nour, dont le texte nous dévoile qu'il signifie « lumière » (p. 43). Voir en annexe 4 des précisions sur les références culturelles liées à ces différents personnages et sur leurs échos dans la pièce d'Olivier Py.

→ **Rêver les costumes : chercher un attribut qui souligne la symbolique de chaque personnage.**

UNE TRAGÉDIE FAMILIALE À L'ANTIQUE (APRÈS LA LECTURE DE LA PIÈCE)

Dans la tragédie d'Olivier Py, c'est l'encre, et non le sang, qui coule, avec la chute de *La République* que Saturne considère comme son enfant.

« les journaux gratuits et la quinzaine commerciale m'obligent à tuer mon enfant. »

Py Olivier, *Les Enfants de Saturne*, Actes sud/papier, 2006, p. 6

Pourtant, les personnages traversent tous une véritable crise, identitaire et familiale, à l'image de celles des Atrides ou des Labdacides. Les rôles sont subvertis, inversés, faussés, et certaines relations, incestueuses, sont bannies. Mais tous n'ont qu'un but : s'élancer en quête d'amour et de lumière.

→ **Que peut-on dire de la relation père-fils dans la pièce ?**

La relation père-fils

Omniprésente dans l'œuvre de Py, la relation père-fils est très complexe dans *Les Enfants de Saturne*. Ce dernier préfère Ré, le fils illégitime, le bâtard, à ses propres enfants, mais ce n'est jamais lui-même qui exprime ce reniement. Il affirme à la scène 4 : « La chair de mes enfants ne me regarde pas. » (p. 24), mais ce n'est pas lui qui manifeste son désintérêt pour eux, c'est Ré, en échangeant son rôle avec Saturne, qui confie : « J'ai pour mes trois enfants le plus profond mépris. » (p. 8) et c'est le même Ré qui propose au patriarche, à la scène 4, de le débarrasser de ses enfants : « Ce soir, dès



Scène 2 © ALAIN FONTERAY

ce soir, je peux les tuer tous les trois. » (p. 25) C'est donc à Ré, qui espère parvenir à usurper l'amour du père, qu'est confié le rôle monstrueux que Saturne lui-même ne parvient pas à endosser. C'est encore Ré qui se posera en traducteur de Saturne, lorsque ce dernier, atteint du *locked-in syndrome* (ou syndrome d'enfermement) ne peut plus s'exprimer que par des clignements d'yeux, à la scène 6. Les didascalies soulignent la fantaisie de ses traductions : « *Il fait mine de déchiffrer les clignements d'yeux* » (p. 35), « *Comme si Saturne parlait.* » et Ré dit à Simon : « Laisse-moi faire parler son cœur comme je voudrais l'entendre ! ».

« 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. »

Extrait de l'entretien avec Olivier Py, annexe 3

Nous verrons dans la partie « Après » de ce dossier la dimension théologique de ce rapport père-fils, pour l'auteur.

L'inversion des rôles : un jeu théâtral ?

→ **Qui dévore les enfants de Saturne, dans la pièce ? Comment cela se manifeste-t-il ?**

→ **Analyser le jeu intéressant de l'inversion des rôles dans des extraits de la scène 1 (p. 8 à 10) et de la scène 6 (p. 35 à 38) figurant en annexe 5. Lire**

les extraits, puis répondre aux questions suivantes :

- Qu'y apprend-on sur chaque personnage et sur les rapports familiaux ?
- Comment Ré s'impose-t-il aux autres ?
- Expliquez ce qui fait de ces extraits des mises en abyme du théâtre.

La tentation de l'inceste

→ Quels autres personnages que Ré jouent à être un autre, dans cette pièce où les pères ne se cantonnent pas à leur rôle de pères et où les mères sont absentes ?

Nour est prêt à tous les sacrifices, par amour pour son père à qui il veut offrir une sépulture, à l'instar d'Antigone qui va jusqu'à se faire ensevelir avec son frère Polynice à qui Créon refuse une sépulture. Il accepte ainsi d'endosser le rôle de Virgile, que son père Simon désire incestueusement. Il lui permet d'assouvir son fantasme en échappant à une infamie et le jeune garçon, qui vend son corps pour avoir de quoi offrir une sépulture à son père, dans la scène 5, fait pour Olivier Py figure de saint, de sacrifié, de purificateur. Simon veut que sa « honte atteigne les origines et annule tout l'amour possible » et il demande à Nour, en se jetant sur lui : « Appelle-moi père. » Et Nour explique à Virgile, apparu deux scènes plus tôt « *travesti avec les vêtements de sa mère* » (p. 22) : « 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. 35).

Dans la scène 9, (p. 44-46), Simon confie à son fils Virgile combien la tentation de l'inceste l'a taraudé lorsqu'il a commencé à devenir un

homme, avant de lui livrer la souffrance liée au transfert qu'il a effectué sur le jeune Nour : « Je ne souffrais pas. Je ne souffrais pas encore. Mais quand j'ai vu ce garçon, cet autre garçon, qui jouait ton rôle, alors les portes de l'enfer se sont ouvertes pour moi. / Et maintenant je suis avec les morts, dans un labyrinthe de feu. »



Scène 9 © ALAIN FONTERAY



Scène 3 ter © ALAIN FONTERAY

→ Comment les mères sont-elles évoquées dans *Les Enfants de Saturne* ?

Les mères, en tant que personnages, sont absentes de la pièce. Ans s'apprête à le devenir, mais enceinte de son frère Paul, elle est contrainte d'avorter. Les autres mères ne sont qu'évoquées : Blanche, la femme de Simon, s'est défenestrée, tuée par le mépris de son époux (p. 17) ; Paul propose à Ans d'avorter en lui suggérant : « Fais ça avec des aiguilles à tricoter, tu veux l'épingle à chapeau de maman avec un colibri de saphir ? » (p. 20) et l'on apprend à la scène 6 que leur mère est « défunte » (p. 38). Virgile, enfin, dans la scène 3 (p. 22), apparaît « *travesti avec les vêtements de sa mère* » et l'on apprend peu après qu'il n'a pas voulu voir sa mère dans son cercueil (p. 23).

La tragédie familiale qui se joue dans *Les Enfants de Saturne* n'est pas sans évoquer les familles des Atrides ou des Labdacides. Elle évoque également l'ouvrage freudien *Totem et Tabou* (1913), qui s'appuie sur un mythe dans lequel une horde primitive des frères tue le père tout-puissant pour se partager son pouvoir et son patrimoine, et pour posséder comme lui l'accès aux femmes.

« 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. »

Extrait de l'entretien avec Olivier Py, annexe 3

Saturne, comme le père de *Totem et Tabou*, se présente comme un patriarche abusif, excessif, monstrueux, qui ne laisse pas de place à ses enfants pour qui il éprouve « le plus profond mépris » (p. 8).

Nour conduit le destin familial jusqu'à l'épuisement, jusqu'à la catastrophe sans retour. Ré assume de conduire le ravage jusqu'à son point de non retour, pour échapper à la destruction. Il endosse un rôle de sacrifié pour faire table rase, afin que quelque chose puisse continuer.

Les héritiers sont corrompus, ils se montrent indignes de l'être, n'en ont ni la force, ni le

désir, ni même la capacité. Ré, le bâtard, aurait voulu être reconnu héritier. C'est pourquoi il va s'instaurer re-belle, ré-volutionnaire, afin d'être re-connu. Il est le seul à prétendre pouvoir déchiffrer les clignements d'yeux du patriarche. Nour et Virgile peuvent jouer leur rôle une génération plus loin. Ils s'exposent complètement au risque de la volonté paternelle, comme Abraham lorsqu'il s'apprête à sacrifier Isaac (p. 11 et 44). La piété filiale semble ainsi laver de tout, et ces deux personnages accèdent à la fin de la pièce à la direction de *La République*.

MÉTAPHORE DE LA RÉPUBLIQUE EN DÉLIQUESCENCE

Lorsque les personnages des *Enfants de Saturne* évoquent *La République* en déclin, sur scène, l'italique disparaît, et les spectateurs sont libres d'imaginer qu'ils assistent à la décadence de la République. La dernière pièce d'Olivier Py se présente en effet comme une métaphore de la société française en déliquescence. Mais à quelle société est-il fait allusion dans la pièce ?

→ Relever les indices renvoyant à une époque contemporaine,

→ De quoi est victime *La République* des enfants de Saturne ?



Scène 11 © ALAIN FONTERAY

Décadence de la presse

« Le gratuit nous a mis un pied dans la tombe, l'information virtuelle nous achève. »

Monsieur Loyal, dans Olivier, *Les Enfants de Saturne*, Actes sud/papiers, 2006, p. 5

Olivier Py est marqué par la décadence de *France soir*, qui a traversé le siècle (voir à ce sujet http://fr.wikipedia.org/wiki/France_Soir).

Il milite contre la médiatisation et la banalisation médiatique, et pour le maintien d'un privilège de la parole pleine, poétique, afin que la parole soit rendue à la parole. Nous vous invitons à lire à ce propos un extrait de l'*Épître aux jeunes acteurs pour que soit rendue la Parole à la Parole*, d'Olivier Py (cf. annexe 6).

Le sens de l'Histoire se perd. Du coup, la presse cesse d'être une forme d'écriture de l'Histoire au quotidien pour devenir une rumeur du monde sans histoire. Le jour-nal se doit d'être

la lumière du quotidien. Si elle s'obscurcit, l'écriture du journal se perd, se brouille. Le retour à une parole poétique s'imprime sur cette brouille. Nour et Virgile publient leurs poèmes dans le journal. Ils les libèrent comme une bouteille à la mer, mais seront-ils lus pour

autant ? Qu'en sortira-t-il ? La poésie parviendra-t-elle à régénérer l'écriture du quotidien ? Une chose est certaine : l'écriture échappe à la catastrophe familiale. C'est peut-être par là que quelque chose sera sauvé, mais ce n'est pas certain.

La République en péril

→ De quelle(s) République(s) est-il question dans *Les Enfants de Saturne* ? En quoi *La République* est-elle en péril ?

L'italique et le champ lexical de la presse ne laissent pas de place au doute, *La République* dont il est question, dès les premières répliques de la

pièce, est un quotidien à l'agonie, victime des nouveaux médias. Mais le choix de ce nom est porteur de sens : à travers ce journal éponyme, c'est la République elle-même, qui est en péril, celle d'une France qui souffre d'une véritable crise politique.

« 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, et cette idée s'est cassé les dents quand elle a voulu croquer la pomme du pragmatisme. »

Dans Py Olivier, *Les Enfants de Saturne*, Actes sud/papier, 2006, scène 1, p. 6

Si cette France n'est pas situable dans le temps, dans l'Histoire, quoi que l'allusion à la Gestapo et à Guy Môquet (p. 6), aux fascistes (p. 58), à « la catastrophe » d'Algérie (p. 12), à la législation de l'avortement en France (p. 19) et l'allusion à l'information virtuelle nous orien-

tent vers une période récente, la république en péril dont il est question dans la pièce est sans doute également celle de toutes les démocraties occidentales : « l'Occident ne peut pas être philosophique tant qu'il est coupable. » (p. 16)

« C'est 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. [...] 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. »

Extrait de l'entretien avec Olivier Py, annexe 3

La République, c'est aussi le dialogue de Platon, dans lequel il est principalement question de la justice dans l'individu et dans la cité, dont le livre VII présente l'allégorie de la caverne à laquelle Virgile semble faire allusion dans la scène 9 : « Voici la fin du monde, dans ce petit rectangle de ténèbres. Quelques lueurs et nos ombres qui dansent sur le mur. » (p. 44) et dont le livre X traite du bannissement de la poésie, domaine cher à Nour et Virgile.

Et enfin, on peut évoquer *La Repubblica*, le deuxième quotidien italien, après le *Corriere della sera*, tiré à 100 000 exemplaires à sa fondation en 1976, puis à 654 676 en 2007 et dont l'édition en ligne compte 9,4 millions d'utilisateurs.



DU THÉÂTRE ÉLISABÉTHAIN AUX ATELIERS BERTHIER

L'héritage du théâtre élisabéthain

→ Effectuer des recherches sur le théâtre élisabéthain et souligner ce qui l'évoque dans la pièce d'Olivier Py. On pourra lire une partie du chapitre de *L'Histoire du théâtre dessinée*, d'André Degaine (édition Nizet, 1992), p. 107 à 125 (et éventuellement jusqu'à la p. 138).

– La distribution des *Enfants de Saturne* est presque exclusivement masculine, comme c'était le cas dans le théâtre élisabéthain où les rôles féminins étaient tenus par de jeunes hommes. Dans la scène 3, p. 22, Virgile fait une apparition « travesti avec les vêtements de sa mère ».

– Le personnage de Monsieur Loyal évoque les clowns, ou « *mechanicals* » qui « commentent

l'action, interpellent le public, détendent l'atmosphère » (Degaine, Op. cit., p.17).

– Ré, le fils illégitime de Saturne, évoque Edmond, le fils bâtard aimé du comte Gloster, qui dénonce son père dans *Le Roi Lear* de Shakespeare. Il est également question de fille déshéritée (Cordélia), de jalousie, d'empoisonnement et de mutilation dans cette pièce de Shakespeare.

La tragédie shakespearienne de la vengeance que l'on trouve par exemple dans *Titus Andronicus* où les deux têtes de Tamora sont servies en pâté à la reine barbare, est très clairement évoquée dans les répliques suivantes des *Enfants de Saturne*, scène 13, p. 62 :

RÉ : [...] Tu me maudis ? Moi qui ai été ton fils trois fois. En étant ton bâtard et en te suppliant de me reconnaître. Et dans le sang de ma main coupée, une deuxième fois. Et dans cette apocalypse une troisième fois. Maintenant que j'ai coupé cette autre main, je n'ai plus besoin de rien. Je suis accompli, je ne cherche plus ton amour. Je voulais seulement l'écrire dans le ciel, te l'écrire en lettres plus grandes que le crépuscule de l'Occident.

SILENCE : Tu as l'œil prophétique !

RÉ : La viande de ce pâté était ma deuxième main. [...]

Rêver le décor et la mise en scène

→ Relever les différents lieux où la pièce *Les Enfants de Saturne* nous transporte, dans les didascalies initiales des différentes scènes.

N.B. : les répétitions ont entraîné des modifications de lieux, par rapport à ce qu'indiquent les didascalies de la pièce telle qu'elle a été éditée ; mais tous les lieux mentionnés figurent dans la mise en scène, dans un ordre parfois différent.

→ Approfondir les recherches sur le théâtre élisabéthain en se concentrant en particulier sur les dispositifs scéniques, les procédés mis en œuvre pour varier les décors et la place occupée par le public.

On pourra en particulier se référer aux descriptions et dessins d'André Degaine dans *L'Histoire du théâtre dessinée*, édition Nizet, 1992, p. 112-113.

→ De quelle manière un metteur en scène moderne pourrait-il occuper l'espace d'une façon innovante afin de donner à voir au public les décors très variés annoncés dans le texte ?

Laissez libre cours à l'imagination pour proposer une disposition originale du public et des décors, tout en envisageant des techniques réalistes dans une salle de théâtre d'aujourd'hui.

Secret à ne (peut-être) pas divulguer...

Olivier Py propose une mise en scène très originale des *Enfants de Saturne* : le public sera placé au centre, dans un gradin tournant tourné vers les différents décors. Il y a une volonté de créer des espaces bien identifiés.

→ Faire un relevé de l'ensemble des données du texte qui induisent une très grande complexité et multiplicité scénique. Quelles solutions scénographiques peut-on imaginer aux points relevés ?



Scène 5 © ALAIN FONTERAY

Après la représentation

Pistes de travail

REMÉMORATION DU SPECTACLE : UNE SCÉNOGRAPHIE INÉDITE

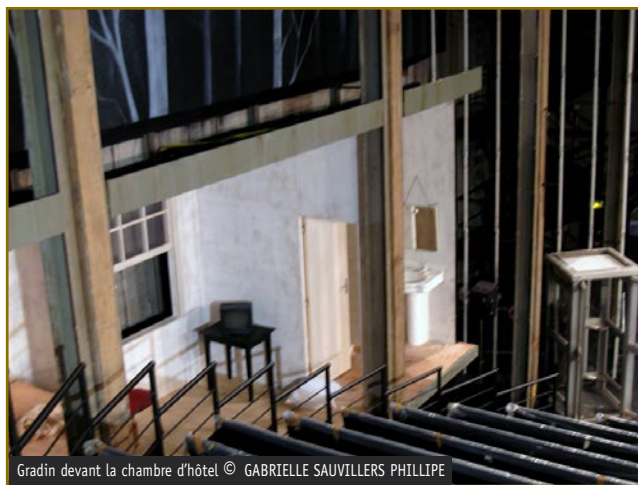
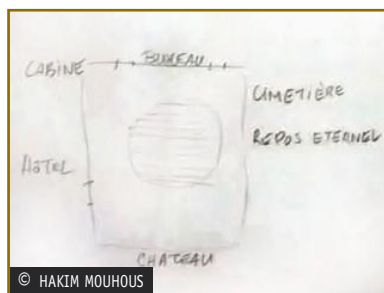
Un décor inédit tout autour du gradin tournant

→ **Décrire le décor, et précisez ce qu'apporte, pour les comédiens et pour les spectateurs, l'innovation du gradin tournant.**

Le gradin tournant est une formidable innovation technologique proposée par Olivier Py et Pierre-André Weitz, son scénographe. Le public est placé sur un gradin mobile, au centre du décor. Ce gradin tourne plus ou moins, à différentes vitesses, et épouse ainsi les déplacements des personnages d'une scène à l'autre, d'une ambiance à une autre : dans un gigantesque château, un maga-

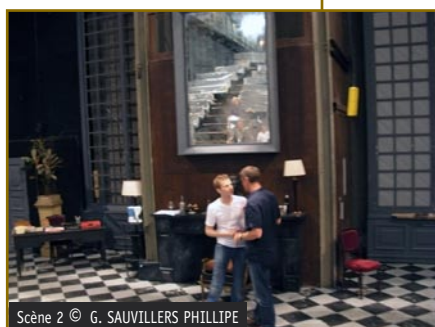
sin de pompes funèbres, un cimetière, un bureau, une cabine téléphonique, une chambre d'hôtel en contre-bas (ce qui nous donne le sentiment d'être au cœur de l'intimité des personnages), pour revenir au château. Tous ces décors sont environnés d'une forêt hivernale.

La distance entre le gradin et les décors n'est pas toujours la même, et le point de vue du spectateur change : l'espace est immense, du côté du château, alors que le spectateur semble proche des personnages dans la chambre d'hôtel.



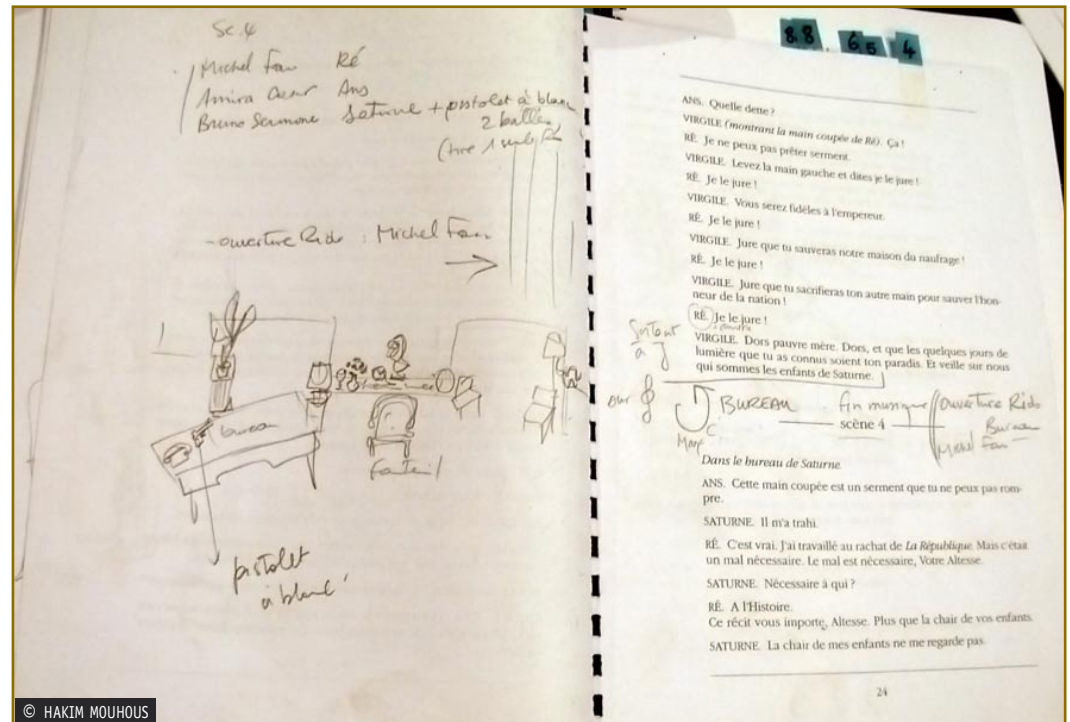
Olivier Py nous confie que Pierre-André Weitz et lui ont « souvent parlé d'un gradin mobile et d'un mouvement circulaire parce que nous aimons le mouvement. Nous sommes des chorégraphes d'espaces. Et puis on a découvert assez récemment que les décors des

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. »



« 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. »

→ Sur quoi portent toutes les indications notées par le régisseur dans son carnet pendant les répétitions ? Quelles informations apporte-t-il dans son croquis ? et en marge du texte ?



Les costumes intemporels

→ Que pouvez-vous dire des costumes masculins et féminins de la pièce ?

Pour Pierre-André Weitz, « les costumes sont intemporels ». Ce sont « des costumes dramaturgiques qui, par leur matière et par leur coupe, doivent être porteurs d'un sens. » Ainsi, la robe que Virgile porte est très théâtrale, transparente, « très sexy ». Elle représente tout à la fois la maternité, la splendeur, et l'univers du théâtre.



Les costumes des jeunes gens sont ceux de jeunes de notre époque, contemporains sans être modernes. Les autres costumes sont très classiques : ce sont des complets, avec pantalon, veston et gilet, « avec une coupe qui permet de ne donner ni une histoire, ni un historique ».

Amira étant la seule femme de la pièce, « elle porte la théâtralité par ses robes trop courtes, trop longues, trop transparentes. Toujours *trop* quelque chose ». Contrairement aux animaux dans la nature, les costumes féminins sont dans cette mise en scène beaucoup plus fous que les costumes masculins.

Pour les rôles à fonction, il n'y a aucune intention particulière : le serveur porte un costume de concert, Monsieur Loyal se reconnaît au premier coup d'œil, et le pianiste porte une tenue de concertiste. « Mais dans cette pièce atemporelle, qui se déroule dans un *no man's land* hivernal, ajoute P.-A. Weitz, un personnage peut évoluer torse-nu dans la neige. C'est la théâtralité du costume qui importe. »

Les couleurs et la lumière

→ Quelle couleur semble avoir été bannie de la pièce ? Quelles couleurs dominent et que pourraient-elles symboliser ? Dans quel univers la lumière semble-t-elle nous projeter ? En quoi cet univers est-il soutenu par la scénographie ?

Pierre-André Weitz attire notre attention sur le fait que le jaune ait été complètement banni, car c'est la lumière. « Je n'ai pas eu envie qu'il

y ait ça, car c'est plutôt une pièce lunaire. La lumière a une importance, car on est dans une forêt contrastée, en négatif, où on n'a plus sa place. »

La scénographie est très lumineuse : tout est en noir et blanc, et l'on peut observer un peu partout des nuances de gris en forme de cercles, qui évoquent des planètes. Le noir et le blanc peuvent évoquer le Yin et le Yang, le bien et le mal. Il suffit de changer très peu de choses pour que presque tout s'inverse. Pour le scénographe, « la lecture d'une scénographie ou d'un costume appartient d'abord au scénographe, puis au spectateur. On fait des propositions de sens que le spectateur prend ou non. » Que voir par exemple dans le sol sur lequel s'élève le château : un damier ou un gros carrelage ?



© G. SAUVILLERS PHILLIPE

Les objets dramaturgiques

→ Quels objets dramaturgiques vous ont semblé particulièrement importants dans la pièce, et pourquoi ? Qu'en font les personnages ? Que symbolisent ou que suggèrent ces objets ?

→ Observer ou se remémorer le bureau de Saturne et la cheminée, et énumérer les objets qui s'y trouvent en précisant leur fonction dans la scène 1 (p. 7-10).



scène 1 © ALAIN FONTERAY

L'utilisation de l'espace

→ Comment l'espace est-il utilisé et délimité (horizontalité, verticalité, opposition intérieur/extérieur, dessus/dessous, rotondité...) ? Préciser l'effet produit.

Un tableau peut être utile pour relever les différentes utilisations de l'espace dans la mise en scène d'Olivier Py.

Utilisation de l'espace	Exemple	Effet produit
Horizontalité	Chambre d'hôtel en coupe Déplacement latéral d'un décor à l'autre	Linéarité de l'action Vue d'ensemble
Verticalité	Le château	Hauteur écrasante
Intérieur / extérieur	Les pompes funèbres / Nour à l'extérieur Chambre d'hôtel / salle d'eau Ré / Saturne et ses enfants légitimes, lorsqu'il les regarde à travers les fenêtres du château, scène 3	Deux mondes / univers coupés, qui peinent à se rejoindre Ré est exclu de la maison, mais à un mètre de distance seulement, et il épie tout ce qui s'y passe
Dessus / dessous	Chambre d'hôtel surélevée Ascension de l'échelle par Nour / le fossoyeur en bas / Virgile en haut du gradin	Voyeurisme Élévation / pragmatisme
Rotondité	Décor circulaire entourant les gradins Espaces arrondis au sol	Cohésion Délimitation planétaire, utérine Ronde de la vie

Olivier Py, justifie sa nécessité d'occuper toutes les potentialités de l'espace par le fait qu' « 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. »

Voir un reportage sur le *Tristan und Isolde* de Wagner, par Olivier PY : <http://www.youtube.com/watch?v=eanWVS9RGjI>

→ Que peut-on dire des effets produits par les distances dramaturgiques qui séparent les personnages et de leurs déplacements ?

Les réponses peuvent s'appuyer sur l'observation des photographies suivantes ou sur d'autres exemples précis pris dans la pièce.



scène 5 © G. SAUVILLERS PHILLIPE

→ **Schématiser les déplacements de Paul et Ans dans la chambre d'hôtel (scène 3), et expliquer les effets produits par l'utilisation de l'espace de cette chambre d'hôtel. Que peut-on dire du rythme de cette scène ? Quel est son enjeu ?**

Le réglage de la dispute du frère et de la sœur dans la chambre d'hôtel est un travail minutieux. Le spectateur, que le gradin place tout près de la chambre, juste en face, se retrouve au cœur de l'action, en position de voyeur. Il est dans une position de supériorité par rapport aux personnages qu'il voit de part et d'autre des cloisons, lorsque eux ne peuvent ni se voir ni

s'atteindre. La mise en scène joue avec le décor lorsque Paul et Ans se parlent à travers la porte de la salle d'eau, puis lorsque Paul s'étend au sol, à cheval sur les deux pièces. Cette scène, très lente au début, subit une brusque accélération, avec une tension qui culmine, sur le lit. Elle constitue le moment de vérité du frère et de la sœur incestueux. À la fin de la scène, Paul se précipite dans les escaliers, avec ses vêtements dans les bras, tel le Tristan de Wagner, et le gradin, au son du piano, accompagne la fuite des personnages jusqu'au château. À l'entrée de Saturne, en deuil, figure de leur conscience, Ans repousse Paul.



Dans différentes scènes, les personnages montent dans les gradins (scène 1, p. 11, dans la tirade de Ré) ou en descendent de manière inattendue, et scène 8, Nour se hisse en haut d'une échelle en déclamant sa tirade sur Dieu et la mort.

→ **Rappeler certaines de ces situations et préciser les effets produits par ce positionnement ou ces déplacements inhabituels des personnages.**

NOUR : Vous pensez que l'on meurt seul, séparé de sa cause ?

LE FOSSOYEUR : Oui.

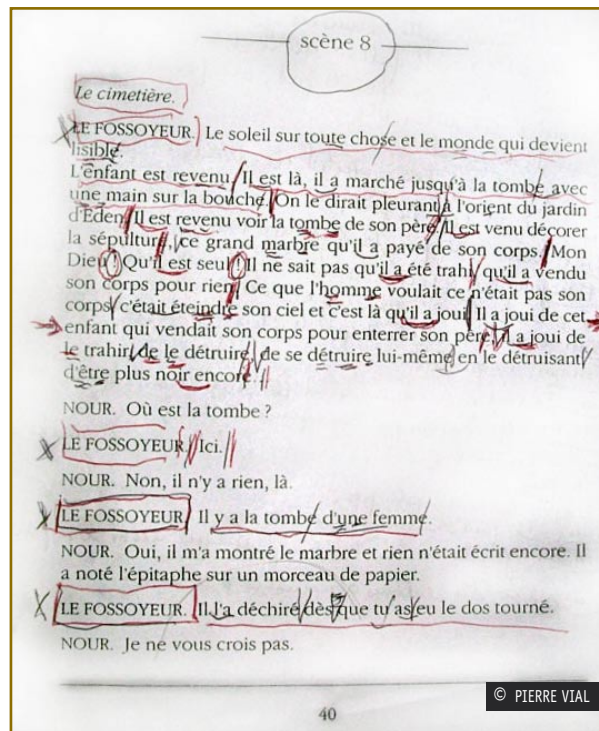
NOUR : Je ne le crois pas.

Dieu fait une sépulture pour les âmes abandonnées avec le jour qui vient. Dieu dit la messe des morts avec le jour qui vient. Dieu lave nos péchés, très simplement, avec le jour qui vient. Dieu annule l'héritage coupable et construit une cathédrale et proclame la perfection avec le jour qui vient. Dieu relève les faibles, Dieu offre sa Miséricorde, Dieu fait notre parole immortelle avec le jour qui vient. Le temps est le visage de Dieu. Et ce visage est bon, prescrit, exact, parce que le jour vient.

Extrait de Py Olivier, *Les Enfants de Saturne*, Actes sud/papier, 2006, scène 8

Le jeu des comédiens

→ **Essayer de se remémorer le jeu des différents comédiens, et notez ce que leur diction et leur jeu ont de particulier.**



→ Observer ce texte du comédien Pierre Vial (*Le Fossoyeur*), sociétaire de la Comédie française. Quelles indications comporte-t-il ? Comment caractériser la diction de ce comédien ?

La musique

→ Tenter de se remémorer la musique jouée pendant la pièce ? De quel répertoire s'agit-il ? Que permet-elle ? Quels univers ou quelles impressions permet-elle de produire ?

Voir dans l'annexe 7 la liste des œuvres interprétées au piano par Matthieu Elfassi.

Retour sur l'intrigue

→ Rédiger la fable de l'un des personnages de la pièce.

Exercice très utile au comédien, afin qu'il se familiarise avec son personnage, la rédaction de la fable d'un personnage, sous la forme d'une courte biographie respectant la chronologie, fait appel à l'attention du lecteur-spectateur. Celui-ci doit reconstituer les épisodes tus de la vie du personnage choisi, en prenant appui sur ce qui est dévoilé par le texte.

→ Préparer un débat sur la vision du monde et de la république que cette œuvre semble appeler : demander aux élèves s'ils ont une vision aussi pessimiste de la République et de l'effondrement de ses valeurs, que celle développée dans la pièce à travers cette famille ?

→ Peut-on rapprocher le nom du personnage Ré au terme République ?

DE LA TRAGÉDIE AU DRAME BOURGEOIS : UN ART POÉTIQUE

Une mise en abyme du théâtre

→ Relever des exemples de mise en abyme du théâtre dans la pièce et expliquer leur signification.

On pourra reprendre les extraits étudiés avant d'avoir vu le spectacle, à savoir :

– de « SATURNE : [...] Ma biographie n'est pas ma vie. », scène 1 p. 8 à « RÉ : [...] Et alors cette main coupée sera vengée. », scène 1 p. 10 ;

– de « RÉ : Le voici, il ne parlera plus. », scène 6 p. 35 à « RÉ : Laisse-moi faire parler son cœur comme je voudrais l'entendre. », scène 6 p. 38 ;

– les répliques 15, 16, 34 et 36 reproduites en annexe 1.

D'emblée, le spectateur peut noter l'effet produit par le grand miroir qui surplombe le bureau : le spectateur s'y voit – parmi le décor – assistant au spectacle. Cela procède de la volonté de la mise en abyme du théâtre, dans cette pièce où le monde est un théâtre. Monsieur Loyal y présente l'actualité, et nous projette dans un univers dans lequel tout ne serait que cirque, spectacle et dérision. Il représente aussi la figure du méchant, du « malcontent » dans le théâtre élisabéthain.

Dans la pièce, les personnages jouent à inverser les rôles (Saturne et Ré, dans la scène 1) ou à être un autre, comme dans le jeu de rôles que Simon propose à Nour, ou lorsque Virgile endosse la robe de sa mère.

Enfin, la sortie amusante de Ré, qui quitte le plateau en soulevant le rideau par en-dessous, contribue à mettre le théâtre en abyme (scène 13).

Vers une définition des genres

→ **Que disent les personnages de la pièce à propos du genre théâtral auquel elle appartient ? Commenter les extraits de la pièce proposés en annexe 6.**

Les personnages des *Enfants de Saturne*, dans les scènes 1 et 3, commentent et discutent le genre de la pièce qu'ils jouent, entre tragédie et drame bourgeois.

« 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 [...]. 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. »

Extrait de l'entretien avec Olivier Py, annexe 3

→ **Quelle définition les personnages de la pièce donnent-ils de la poésie ?**

Il est aussi beaucoup question de poésie dans la pièce. Le texte d'Olivier Py, en lui-même, est très poétique, et les personnages tentent de définir ce genre littéraire.

Une fin de pièce signifiante

→ **Où le dramaturge aurait-il pu arrêter sa pièce ? Rechercher un découpage permettant d'arrêter la pièce avant sa fin réelle, afin de donner une autre dimension (tonalité) au texte. Justifier son choix.**

Si on coupe la dernière scène, c'est l'horreur. Si l'on suspend le texte à la scène 13 « *Il sort.* » p. 62, le dernier mot prononcé par Ré est « mort ». Cette fin nous plongerait dans une tragédie. Pourtant, à la fin de la scène 13, Saturne reprend la parole, dont il avait perdu l'usage, et le dernier mot qu'il prononce est « amour », p. 63. L'histoire de cette famille dont la mère est exclue implose, nous plongeant dans un magma constitué de toutes les catastrophes familiales imaginables (inceste, suicide, relation frère-sœur, avortement, triple fratricide, pédophilie, reniement, tentative de meurtre...) et pourtant, une étincelle jaillit et nous oriente vers autre chose. Comme dans les familles des Atrides ou des Labdacides, tout

ce qui cherche à s'inventer un avenir avorte. La fin choisie par Olivier Py nous sort de la tragédie, avec la vie et la jeunesse qui triomphent, sous l'aspect de la baleine. L'auteur considère *Les Enfants de Saturne* comme sa pièce la plus sombre. C'est la catastrophe absolue jusqu'à l'extrême fin où quelque chose se retourne.

→ **Dissertation : Dans la Lettre à Lord*** (1829), Alfred de Vigny observe : « Toute tragédie était une catastrophe et un dénouement déjà mûr au lever du rideau, qui ne tenait qu'à un fil et n'avait qu'à tomber. » En vous appuyant sur des exemples précis puisés dans la pièce d'Olivier Py, diriez-vous que *Les Enfants de Saturne* répond à cette définition de ce genre théâtral ?**

Cette dissertation correspond à l'objet d'étude sur le théâtre en classe de seconde : les genres et registres (le comique et le tragique).

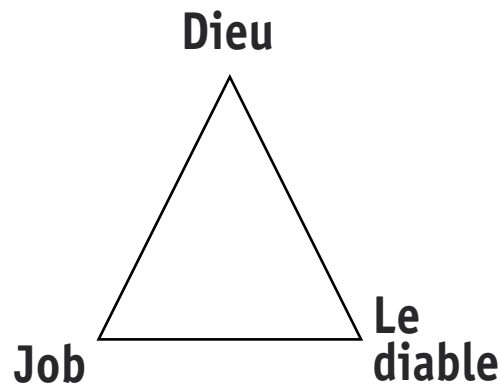
L'ÉVOCATION D'UN CHRISTIANISME ATYPIQUE

→ Repérer dans la pièce (dans le texte ou dans les situations dramaturgiques) des exemples d'allusions à des passages bibliques ou à la liturgie catholique.

Les allusions à des passages bibliques, à la foi ou à la liturgie catholique sont nombreuses. On pourra souligner par exemple les thèmes suivants.

L'évocation du Livre de Job

Dieu accepte de livrer Job le juste au diable. Cette mise à l'épreuve le conduit au malheur, à la ruine. Il perd ses enfants. Mais il ne blasphème toujours pas. On demande à un être de saccager tout ce qu'il a au nom d'un certain amour.



Ce triangle est projeté sur Saturne, qui va tout perdre, et sur Ré, le démon, le calomniateur, le fils qui va tout perdre, jusqu'à sa deuxième main. Dans cette ruine, il accomplit étrangement quelque chose de la volonté paternelle. Bruno Sermonne (Saturne) commente son jeu, après l'accident du personnage : « Je vois tout, j'entends tout, mais je ne regarde rien, je n'écoute pas ». Cela évoque la Parole qui se révèle à celui qui est animé par la Foi, envers et contre tout. L'immobilité, l'apparente passivité imposée à l'acteur est à la limite de l'intenable, à l'image de ce qu'endure le père dépossédé de la pièce, à l'image de Job aussi : « C'est affreux, cette passivité. On est totalement dépendant.

C'est une régression totale. » Et pourtant, c'est de cette apparente passivité que jaillit la révélation, que le jour se fait sur les rapports extrêmement complexes des personnages.

Les mains de Ré et la chute

Les mains mutilées de Ré, comme nous l'avons souligné, sont le symbole de sa dévotion à Saturne, et évoquent Titus Andronicus, mais elles font également écho au Sermon sur la montagne, dans lequel le Christ enseigne : « Et si ta main droite est pour toi une occasion de chute, coupe-la et jette-la loin de toi ; car il est avantageux pour toi qu'un seul de tes membres péricule, et que ton corps entier n'aille pas dans la géhenne. » (*Évangile selon Matthieu*, 5, 30, Bible traduction Louis Second, 1910).

Nour ou la figure d'un saint

Il convient de noter combien il est délicat de faire atteindre à l'essentiel, à l'indicible, dans des situations aussi improbables que celle de la relation Nour – Simon, dans la chambre d'hôtel. Olivier Py nous explique que dans cette scène : « C'est un combat spirituel. Il y a souvent des combats spirituels, dans mon écriture. Des personnages qui se reconnaissent et qui combattent. Ça aussi, c'est presque un lieu commun, avec le bien et le mal. Enfin, il faudrait approfondir ça. Il y a une pulsion de mort et une pulsion de vie qui débattent dans cette petite chambre. »

Les rapports père-fils

« Il y a quatre pères, dans cette pièce, observe Olivier Py. 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, Ré, Simon... 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. »

La baleine ou la vie

De Jonas à Py. Cette dernière scène est comme le rêve de Saturne.

Pour interpréter ce passage, on pourra se reporter à la fin de l'entretien avec Olivier Py, en annexe 3.



scène 14 © ALAIN FONTERAY

REBONDS ET RÉSONANCES

Bibliographie

Sur le théâtre

DEGAINE André, *L'Histoire du théâtre dessinée*, édition Nizet, 1992

DULIBINE Chantal, GROSJEAN Bernard, *Coups de théâtre en classe entière*, SCÉRÉN, académie de Créteil, Argos démarches, 2004

LARTHOMAS Pierre, *Le Langage dramatique*, Presses Universitaires de France, 1997 (1972)

PY Olivier *Épître aux jeunes acteurs pour que soit rendue la Parole à la Parole* (7), CNSAD, Actes sud/papiers, 2000

RINGAERT Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Cursus, Armand Colin, 2005

Parmi les pièces d'Olivier Py

Les Enfants de Saturne, Actes sud-papiers, 2006

Le Vase de parfums, suivi de *Faust nocturne*, Actes sud-papiers, 2004

L'Exaltation du labyrinthe, Actes sud-papiers, 2001

La Jeune fille, le diable et le moulin, Théâtre L'école des loisirs, 1995

L'Eau de la vie, Théâtre L'école des loisirs, 2008

Sitographie

À consulter aussi

BÉBIN Gaëlle, Pièce démontée sur l'*Orestie* de Py, n° 45, avril 2008

FREUD Sigmund, *Totem et Tabou*, 1913 ; voir aussi sur le sujet l'article de wikipédia :

http://fr.wikipedia.org/wiki/Totem_et_tabou

Bibliographie d'Olivier PY : http://www.theatre-odeon.fr/fr/documentation/ressources/biographies/py_olivier/accueil-p-646.htm

Dossier de presse du Théâtre de l'Odéon : http://www.theatre-odeon.fr/fichiers/t_downloads/file_423_dp_EnfantsdeSaturne.pdf

Tristan und Isolde de Wagner, par Olivier PY : <http://www.youtube.com/watch?v=eanWVS9RGjI> et <http://www.youtube.com/watch?v=8lSEoXaGCL8&NR=1&feature=fvwp>

Sur la décadence de *France soir*, qui a traversé le siècle : http://fr.wikipedia.org/wiki/France_Soir

L'espace Myspace du pianiste Matthieu Elfassi : <http://www.myspace.com/mathieueelfassi>

Nos chaleureux remerciements à Olivier Py, à Hakim Mouhous et à toute l'équipe artistique ainsi qu'à Émilie Dauriac et Daniel Loayzadu Théâtre de l'Odéon qui ont permis la réalisation de ce dossier dans les meilleures conditions.

Tout ou partie de ce dossier sont réservés à un usage strictement pédagogique et ne peuvent être reproduits hors de ce cadre sans le consentement des auteurs et de l'éditeur.

La mise en ligne des dossiers sur d'autres sites que ceux autorisés est strictement interdite.

Contact CRDP : communication@ac-paris.fr

Comité de pilotage

Michelle BÉGUIN, IA-IPR Lettres (Versailles)

Patrick LAUDET, IGEN Lettres-Théâtre

Jean-Claude LALLIAS, Professeur agrégé,

conseiller Théâtre, département Arts

& Culture, CNDP

Sandrine MARCILLAUD-AUTHIER, chargée

de mission lettres, CNDP

Auteur de ce dossier

Gabrielle SAUVILLERS PHILIPPE,

Professeur de Lettres

Directeur de la publication

Bernard GARCIA, Directeur du CRDP
de l'académie de Paris

Responsabilité éditoriale

Lise BUKIET, CRDP de l'académie de Paris

Maquette et mise en pages

Tiphaine DESMOULIÈRE

Création, Éric GUERRIER

© Tous droits réservés

ISSN : 2102-6556

Retrouvez sur ► <http://crdp.ac-paris.fr>, l'ensemble des dossiers « Pièce (dé)montée »

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 terreur. (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 feuillets télé. Les discussions que j'ai avec mes amis, ce n'est pas ce qu'on voit dans les feuillets 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
Respeggi, *Nebbie*
Wagner, *Im Treibhaus* (air ayant servi pour *Tristan*)