PÉTROLE

Dernier chantier de Pasolini, publié dix-sept ans après son assassinat, *Pétrole* se présente comme une suite de notes, où se juxtaposent passages romanesques, visions symboliques, réflexions politiques et esthétiques. Au-dedans, s'entrelace le double voyage de l'ingénieur Carlo Valletti, personnage coupé en deux au début du roman : pendant que Carlo I connaît une ascension fulgurante au sein de l'Entreprise nationale d'hydrocarbures, Carlo II se dévoue entièrement à une quête sexuelle sans limites, dans les gares et les terrains vagues de Rome. Par cette multiplicité de points de vue, Pasolini enquête sur son présent immédiat : l'Italie des années 1960-70, en proie à « la stratégie de la tension ». En choisissant *Pétrole*, Sylvain Creuzevault fait dialoguer une littérature poussée à ses limites avec un théâtre qui, tout comme le roman, se déploie en un assemblage inachevable.

Petrol *was Pasolini's final work, published seventeen years after his assassination. Written as a series of notes in which narrative fragments, symbolic visions, and political and aesthetic reflections are interwoven. Engineer Carlo Valletti's character is split in two at the start of the novel. His dual journeys intertwine. While Carlo I experiences a rapid rise within the National Oil Company, Carlo II devotes himself entirely to a boundless sexual quest in Rome's train stations and wastelands. Through these different perspectives, Pasolini investigates his immediate reality: Italy in the grip of the 'strategy of tension' in the 60's and 70's. By choosing* Petrol, *Sylvain Creuzevault brings together literature pushed to its limits and a form of theatre which, like the novel, stems from an unachievable montage.*

création collective / *devised creation*

d'après le roman de / *based on the novel by*

PIER PAOLO PASOLINI

adaptation et mise en scène / *adaptation and direction*

SYLVAIN CREUZEVAULT

avec / *with*

Sharif Andoura
ange Polis, Aldo Troya, Sandor Ferenczi, Hafez Al Jamali (ministre de Hafez Al Assad), père de Carlo Valletti

Pauline Bélier
Fernanda Camon, Rita

Gabriel Dahmani
agent de l'aéroport Rome-Fiumicino, Carlo Valletti (Carlo Second), Guido Casalegno, Carmelo, Salvatore Dulcimascolo

Boutaïna El Fekkak
Giulia Leopardi, Médée (fille d'Abdallah III), Anissa Al Assad (sœur de Hafez Al Assad)

Pierre-Félix Gravière
Giulio Andreotti, Abdallah III (cheikh du Koweït), Jacques Lacan, l'État

Anne-Lise Heimburger
démon Thétis, Barbara Valletti (mère de Carlo), Françoise Dolto, Anna-Maria Grissini (cadre de l'ENI)

Arthur Igual
agent de l'aéroport Rome-Fiumicino, Ernesto Bonocore, Sigmund Freud, Emiliano Tortora, la Folie

Sébastien Lefebvre
Carlo Valletti (Carlo Premier)

DURÉE / *DURATION* 3H30
(1H15, ENTRACTE, 1H55)



texte français / *french text*
René de Ceccatty

scénographie / *set design*
Jean-Baptiste Bellon, Valentine Lê

lumière / *lighting design*
Vyara Stefanova

musique / *music creation*
Pierre-Yves Macé

musique et son
music and sound
Loïc Waridel

vidéo / *video*
Simon Anquetil

cadre vidéo / *cameraman*
François-Joseph Botbol

costumes
costume design
Constant Chiassai-Polin

masques / *masks*
Loïc Nébréda

maquillage, perruques
make-up, wigs
Mityl Brimeur

assistanat mise en scène
stage direction assistant
Émilie Hériteau, Ivan Marquez

régie générale, régie plateau
general stage manager
Clément Casazza

régie plateau, accessoires
stage management and props
Camille Menet

régie lumière
lighting operator
Lison Royet

habillage / *dress up*
Sarah Barzic

stagiaire masques
masks intern
Toscane Piard

stagiaire scénographie
set design intern
Lévana Tortolo

stagiaires costumes
costume interns
Agathe Brau, Mahë Foubert

administration de production
administration
Anne-Lise Roustan

direction de production et diffusion / *production and tour management*
Élodie Régibier

avec l'aide précieuse de
with the precious help of
Graziella Chiarcossi et Matteo Cerami

le décor et les accessoires ont été réalisés par les ateliers de l'Odéon Théâtre de l'Europe

créé le 4 novembre 2025 à Bonlieu scène nationale d'Annecy

production Le Singe

coproduction Odéon Théâtre de l'Europe, Festival d'Automne, Bonlieu scène nationale d'Annecy, Comédie de Saint-Étienne, Comédie de Reims, L'Empreinte scène nationale Brive-Tulle, La Comète scène nationale de Châlons-en-Champagne, Les Célestins, Théâtre de Lyon, Théâtre Vidy-Lausanne, Malraux scène nationale de Chambéry Savoie

dans le cadre du Projet Interreg franco-suisse n°20919 – LACS – Annecy-Chambéry-Besançon-Genève-Lausanne

avec le soutien du Théâtre du Soleil

avec la participation artistique du Jeune théâtre national

en coréalisation avec le Festival d'Automne

la compagnie est conventionnée par le ministère de la culture/ Drac Île-de-France et par la région Île-de-France

remerciements La Commune – centre dramatique national d'Aubervilliers, La Muse en Circuit – centre national de création musicale

Pier Paolo Pasolini, *Pétrole*, traduit de l'italien par René de Ceccatty, Gallimard, collection L'Imaginaire, 2022 (édition revue et augmentée, première parution en 1995)

dans le cadre du Festival d'Automne à Paris

en tournée 2026
24 – 27 février
Comédie de Saint-Étienne
20 et 21 mai
Comédie de Reims
3 – 5 juin
Théâtre Vidy-Lausanne (Suisse)

25 NOV. — 21 DÉC. ODÉON PARIS 6

ENTRETIEN AVEC SYLVAIN CREUZEVAULT

«Ce poème n'est pas un poème sur la dissociation, contrairement à l'apparence. [...] Au contraire, ce poème est le poème de l'obsession de l'identité et, en même temps, de son broyage.»

(*PÉTROLE*, NOTE 42)

William Ravon Dans ton travail, *Pétrole* apparaît comme une étape dans un dialogue plus vaste avec Pasolini. Qu'est-ce qui t'a donné envie d'y plonger maintenant ?

Sylvain Creuzevault *Pétrole* – dans la première édition – s'ouvre par une bibliographie. On y trouve une liste d'auteurs, parfois accompagnés d'un titre précis. Cette page fait aussi écho au panneau d'ouverture du film *Salò*, sur lequel apparaît un certain nombre d'auteurs français que Pasolini a lus ou travaillés pour construire son scénario : Klossowski, Beauvoir, Barthes, Blanchot, Sollers…
Pétrole et *Salò* – l'un objet littéraire, l'autre cinématographique –, écrits et réalisés à la même période, partagent ce seuil littéraire, que Pasolini nous montre du doigt, un peu comme quelqu'un qui dit « attention à la marche » ; seuil qu'il faut franchir pour pénétrer dans ces enfers. Enfers dantesques dans lesquels Pasolini dialogue et ferraille avec *une certaine* littérature, qui en devient donc aussi bien une composée qu'une composante.
Dans *Pétrole*, cette bibliographie, on la retrouve dans le fil du texte lui-même : dans la valise volée d'un étudiant, manifestement de gauche, qu'un autre intellectuel, manifestement pas de gauche, découvre au marché de la Porta Portese à Rome. Une sorte de bibliothèque portative, comme dirait Walter Benjamin.

Il y a beaucoup d'auteurs là-dedans que je fréquente aussi, des textes, des romans que j'ai moi-même travaillés, une généalogie à laquelle je me sens appartenir, un fil traversant une certaine littérature, une certaine philosophie, et de la poésie, de la politique, de la théorie critique, de la critique sociale… bref, un certain passage historique. Un passage, souvent barré par les dominations intellectuelles ou les récits majoritaires, qui n'est plus très emprunté aujourd'hui. C'est un passage marqué par la pensée marxiste hétérodoxe.
Eh bien ! c'est parce que je fréquente ce passage que j'y rencontre Pasolini. Ce n'est pas un coupe-gorge, mais c'est étroit quand même. Et un jour, Pasolini, lui, assassiné qui illumine, mais timide, qui ne vient pas à moi, et moi, je décide de faire le premier pas.

W. R. Qu'est-ce qui t'a fait attendre ?

S. C. D'autres, chez qui avant j'avais sonné, m'avaient retenu chez eux.

W. R. Et tu te souviens de ta première rencontre avec l'œuvre de Pasolini ?

S. C. Je l'ai rencontrée j'avais vingt ans, les films d'abord. Qu'ils sont beaux ses films, les petits surtout, les courts métrages. Au Reflet Médicis à Paris, où mon amoureuse travaillait à l'époque, je vois la *Trilogie de la vie*, et puis aussi avec Arthur (Igual), on se fait *Salò ou les 120 Journées de Sodome*. On devait être trois dans la salle. Je découvre ensuite ses textes des *Écrits corsaires*, des *Lettres luthériennes*, et d'autres écrits « politiques » autour. Et puis, sa poésie, et enfin, loin derrière, le théâtre – pas les romans. *Pétrole*, quant à lui, est venu dans une conversation avec Stanislas Nordey, plus tardivement.

W. R. *Pétrole* poursuit et prolonge aussi ton exploration des idéologies politiques du XX^e^ siècle ?

S. C. Oui. L'Italie sort de la Seconde Guerre mondiale relativement divisée : un nord qui s'industrialisera et un sud encore agraire, et société de consommation a-t-il fait disparaître ? Il y a, dans la modernisation de l'Italie, quelque chose qui, à ses yeux, avance sous le masque du progrès, mais qui incarne plutôt les progrès de la catastrophe. S'accomplit alors selon lui ce que disaient déjà Marx et Engels dans le *Manifeste du parti communiste* : la bourgeoisie construit un monde à son image.
La société de consommation efface les formes de vie populaires, agraires, pré-industrielles, des modes d'existence non bourgeois, en les intégrant, en les homologuant aux modèles de la société tolérante, hédoniste, de la modernisation. Pier Paolo Pasolini a donné des Visions quand Guy Debord en écrit des aphorismes théoriques, mais ils chantent, l'un et l'autre d'un côté ou de l'autre des Alpes, le même enfer : société de merde, société du spectacle. Les deux voient la Marchandise conquérir tous les espaces de la vie, s'aliéner l'Art, et tous deux voient les arts de vivre se vendre. Un autre l'avait vu avant eux, et dans son poème « Hollywood », Brecht écrit : *Chaque matin, pour gagner mon pain / Je me rends au marché où s'achètent les mensonges / Plein d'espoir, je prends place au milieu des vendeurs.*
C'est une émigration méridionale massive vers le nord. C'est essentiel : le bassin ouvrier des grandes cités industrielles du nord est constitué aussi à partir de cette main-d'œuvre méridionale – qui n'a pas la même histoire sociale, ni les mêmes conditions d'existence et de reproduction. Et… accompagnant cette classe ouvrière, le *lumpenprolétariat* que Pasolini découvre dans les années 50 et adore, aux marges des villes, dans les banlieues populaires romaines, qui fait tout pour *ne pas* travailler…, c'est-à-dire concrètement pour *ne pas* entrer dans l'histoire, mais qui finira, malgré tout, par être intégré par la force des choses et des armes, par la force des lois, par la force des tentations et des mécanismes du boom économique italien, et par la société de consommation.
La réflexion de Pasolini – dans *Pétrole*, mais aussi dans toute son œuvre et sa vie – consiste à interroger ce que cette modernisation économique italienne a produit comme transformations, ou plutôt comme disparitions. Autrement dit : quels mondes l'avènement de la

W. R. C'est l'évocation même du mot « pétrole » qui inspire à Pasolini la trame de son ouvrage, qu'il esquisse en quelques heures. Mais, au fond, *Pétrole* parle-t-il vraiment de pétrole ?

S. C. Entre mille et une autres choses et mille et une autres nuits. Mais comme tu sais William, le pétrole, c'est à la base de tout, la base, basique – des avions, des bagnoles, du plastoc, toc toc –, aussi bien qu'à la base de tes rêves, mon cher : énergie fossile, matière première. En tant que penseur matérialiste, Pasolini est conséquent : le pétrole et sa propriété produisent autant la société industrielle que les pulsions sexuelles de possession de ses affidés d'exploitation. Une exploitation qui raconte les brutalités de l'excavation, de l'extraction, de la pénétration de la terre, du monde. Une pratique occidentale et un mode patriarcal de transformation de la nature pour en tirer ce qui – l'huile noire –, dans ses déclinaisons multiples, produit à la fois le monde du progrès économique et les formes de vie bourgeoises… Utopie d'une croissance infinie basée sur l'exploitation d'une énergie épuisable, etc. Du connu tout ça.
Voilà le topo : dans *Pétrole*, Pasolini *voit* la société italienne dans sa réforme structurelle globale. Et parallèlement, il observe la superstructure politique : la mise en place de *la stratégie de la tension*, cette *façon* qu'ont les élites politiques italiennes – notamment le parti de la Démocratie chrétienne – de faire jouer l'opinion publique italienne contre les extrêmes de l'échiquier révolutionnaire pour consolider leur pouvoir institutionnel.
Selon Pasolini, ce qui est visé, c'est 1 : tous les prolétariat, et son mouvement historique d'organisation, la révolution communiste, et 2 : les milieux sociaux et culturels qui échappent même au prolétariat, et à l'histoire. La « stratégie de la tension », pour une historiographie ordinaire, débute souvent avec l'attentat de la piazza Fontana, le 12 décembre 1969, et s'étend au moins jusqu'à l'attentat de Bologne en 1980. Mais Pasolini mobilise une autre historiographie, plus complexe, qui fait de la mort d'Enrico Mattei – le président de l'ENI, dont l'avion s'écrase en octobre 1962 – le véritable point de départ de cette stratégie. Et ce spectre de Mattei hante toute la première partie du spectacle. Dans le roman et le spectacle, il porte le nom d'Ernesto Bonocore.

W. R. D'aucuns ont même spéculé que ce serait cet assassinat qui aurait été à l'origine de *Pétrole*.

S. C. Oui, certains disent, en effet, que *Pétrole* est une sorte d'enquête, menée en vue d'éclairer les conditions douteuses de l'accident d'avion dans lequel Enrico Mattei-Ernesto Bonocore périt. Eugenio Cefis (Aldo Troya dans le roman) est visé, c'est clair. Mais on ne sait pas. Après la mort de Mattei, en 1962, Cefis prend la direction de l'ENI, puis, à partir de 1971, celle de Montedison, grand groupe industriel pétrochimique privé italien. Vers la fin des années 1970, il quitte tout et se retire en Suisse. Cet Eugenio Cefis, personne bien réelle, a présidé l'ENI et a théorisé un nouveau modèle économique et politique. En 1972, à l'Académie militaire de Modène, il prononce un discours resté célèbre : *Ma patrie s'appelle multinationale*. Dans cette intervention, un néolibéralisme autoritaire, contemporain de celui décrit et encouragé par Milton Friedman, et les *Chicago Boys*, est prôné. Ainsi, la grande entreprise publique italienne – l'ENI, anciennement l'AGIP fondée par Mussolini – devient, sous Mattei puis Cefis, un acteur mondial capable de rivaliser avec les grandes compagnies pétrolières anglo-américaines. Et oui, *Pétrole* s'inscrit dans cette trame-là. Mais si enquête il y a, elle n'est pas journalistique, elle est littéraire. Certes, Pasolini y utilise de véritables matériaux, des rapports des services de renseignements italiens, et un livre de Giorgio Steimetz, pseudonyme d'un cadre de l'ENI, *Questo è Cefis*, une sorte de pamphlet contre son patron Eugenio Cefis – un livre d'ailleurs pilonné dès sa sortie par les services secrets italiens –, mais il utilise surtout des fragments littéraires. Et, tout ceci est vu à travers un « héros » particulier, Carlo Valletti. Je dis « particulier » parce qu'en tant qu'il vient de la bourgeoisie italienne du nord, en tant qu'il travaille à l'ENI à un poste important, Carlo Valletti est de fait l'incarnation d'un exploiteur de son temps, avec ses ambitions, contribuant à produire cette société de marchandises pétrolifères, telle qu'honnie par Pasolini. Mais ce « héros » est *aussi* une victime de cette société, il est aussi écrasé par elle, car il est pressé par certains désirs qui contreviennent à sa marche triomphale. Il y a « *ses hésitations* » dit le texte, il hésite ce Carlo Valletti à se baigner dans le poème du pouvoir… *Pétrole* devient alors un grand roman sur la névrose aussi – celle qui prend Carlo Valletti, notre « héros ».

W. R. Cette forme littéraire, fragmentée, décousue, hétérogène, entre en résonance avec ton théâtre, que tu compares souvent au *cabajoutis* – ces cabanes de bric et de broc où l'on voit encore la trace des outils et du savoir-faire. La forme de *Pétrole* semble rencontrer ta propre méthode de travail.

S. C. Exactement. Il y a une rencontre. Contrairement à d'autres adaptations que j'ai pu faire, où il pouvait y avoir du frottement entre la forme de l'œuvre et mes manières, ici, il y a presque une osmose. *Pétrole*, dans la manière dont Pasolini l'a travaillé – sans savoir ce que cela allait devenir –, contre façonne l'unité propre aux œuvres bourgeoises, linéaires, narratives. Le roman bourgeois, à la Moravia pour aller vite, ne semble plus pouvoir rendre compte de l'expérience vécue par Pasolini, et même le cinéma, après la trilogie abjurée, ne semble plus tout à fait capable d'enregistrer la réalité par la réalité non plus… d'où la nécessité – radicale à l'époque – de Pasolini de faire *Salò* d'un côté, et de l'autre *Pétrole*. Il cherche une forme capable d'enregistrer le morcellement des formes de vie – et puis sans doute aussi son propre morcellement psychique.
Au fur et à mesure que l'on travaille le roman, sa forme m'impressionne, le trafic, à travers les multiples reflets des fragments littéraires, est permanent : Pasolini emprunte, plagie, cite, note, détourne, découpe des styles et des sources. Trafic si intense, comme une sorte de *passion formelle*, un morcellement passion, le corps de la littérature est décomposé et recomposé dans *Pétrole*. Et *Pétrole* devient presque formellement un autoportrait de l'auteur, un autoportrait diffracté.
Il y a dans sa vie une musique aux fortes tensions. D'un côté, la barbarisation de l'ordre économique bourgeois, et ce que cet ordre détruit – y compris les expériences vécues par Pasolini lui-même, en tant qu'homme issu de ce monde, y appartenant, y participant. Et de l'autre, les formes de vie marginales, les sexualités clandestines, le fait de coucher avec des hétérosexuels en les payant : ce qui, pour la Démocratie chrétienne, fait de Pasolini une figure diabolique. Andreotti, plusieurs fois président du Conseil italien pendant la séquence de la « stratégie de la tension » – il apparaît dans le spectacle –, dira, après la mort de Pasolini, que celui-ci *l'avait cherchée*. Une partie des Italiens, certains catholiques, certains fascistes, certains mafieux, le prennent pour un démon, pour quelqu'un qui pervertissait l'ordre moral bourgeois. C'est un poète qui vit son œuvre dans son corps, son corps dans son œuvre, il met son corps sur la table. Ça, il le dit lui-même. Elsa Morante l'a dit, Moravia l'a dit, Laura Betti aussi : on ne sait pas ce que Pasolini fait après 20h. On ne sait pas dans quelle *hétérotopie* il se jette, si je peux dire.
Il y a là quelque chose de déconcertant, une rencontre des contraires, à l'intérieur même de sa personnalité. Ce n'est pas un hasard si son « héros » Carlo Valletti se divise en deux, se métamorphose en femme, et se reflète en mille et une autres figures. Quand on lui demande : « Qui êtes-vous ? », Pasolini répond : « Autant me demander ce qu'est l'infini… » Mais effectivement, enregistrer une expérience vécue dans une forme – même artistique – touche l'impossible. Beaucoup s'y sont cassés les ailes. Pasolini dit d'ailleurs, à la fin de sa vie : « Je suis en train d'écrire une somme, je mets tout ce que je sais. » Le choix du fragment, de la note, de ne pas effacer des contradictions du travail du fil des jours, palimpseste de taf, c'est cela, son principe. C'est pour ça que *Pétrole* produit ici quelque chose d'un peu différent : un essai, une proposition, une expérience théâtrale singulière. Et d'ailleurs, dans le *cabajoutis* général – l'agencement de la mise en scène –, cela a donné un processus de travail où les acteurs et les actrices n'ont pas travaillé comme d'habitude.

W. R. Comment les interprètes ont-ils travaillé avec la matière foisonnante de *Pétrole* ? Ton théâtre s'appuie souvent sur un important travail d'improvisation au plateau, mené par les interprètes.

S. C. L'écriture formelle de Pasolini est d'une grande diversité : entre l'essai politique, la note métaphysique, la note métalinguistique, la note méta-romanesque, le conte, l'allégorie, la situation. Et tout cela, sans dialogue. Ce sont des forces qui sautent d'une forme à l'autre, de manière discontinue, trouée, suspendue.
J'ai donc, tout au long des répétitions, demandé à tout le monde d'apprendre des notes. C'est déjà une grande différence avec notre manière habituelle de travailler. En général, on n'apprend rien du tout : il n'y a pas de texte. Quand on travaille à partir d'un roman de Dostoïevski, ou sur une création collective issue de l'étude d'une séquence historique – comme *Edelweiss [France Fascisme]* –, on lit ensemble, mais on n'a pas à « apprendre » un texte. Il y a des conspirations, l'écriture des situations, oui – mais pas de mémorisation au sens classique du terme. Là, c'était différent. Les acteurs et les actrices m'ont dit que ce n'était pas facile d'apprendre du Pasolini. Ça demandait une gymnastique que certains n'avaient plus l'habitude d'utiliser. Et ça a transformé les rapports d'espace et de temps du travail. Apprendre une note, ça ne se fait pas en cinq minutes.
On a imaginé que cette suite de notes – qui constitue *Pétrole* – formait un bas-relief auquel il manque des morceaux. Comme dans un calcul de période : tu as la main, mais pas l'avant-bras ; puis ça reprend à l'épaule. On s'est amusés à structurer ce qui manquait, à construire des situations, comme on le fait souvent, mais cette fois en travaillant à partir du texte de Pasolini.
Le roman, lui, ne contient pas de dialogues. Le seul passage qui en contient un est précisé par Pasolini dans une note de bas de page tellement

c'est exceptionnel, son personnage revient à Turin, revoit ses amis d'enfance, ils échangent alors quelques blagues à propos d'un poème d'Auden, « Ville sans murs ». Alors, qu'est-ce qu'on fait, au théâtre, avec la question du non-dialogue ? Quand on travaille Dostoïevski, les gens disent : « Il y a des dialogues splendides ! » Oui, c'est vrai, et même si c'est encore littéraire, leur dramatisation pose peu de difficultés. Ici, la question, c'était : est-ce qu'on en invente, des dialogues ? Est-ce qu'on ajoute des morceaux aux manques ? Est-ce qu'on fabrique des situations dans un livre où il n'y en a presque pas ? Est-ce qu'on crée de l'action dramatique à partir d'un roman qui l'expurge volontairement ? Ou bien, est-ce qu'on pose la littérature sur scène, telle quelle ?
Mais en réalité, toutes ces questions c'était déjà tout un théâtre. Un théâtre fertile. C'étaient des questions, des essais, des tentatives au plateau, dans des agencements techniques assez complexes. J'ai voulu aussi une grande scène, presque vide. J'ai choisi une piste. Une piste d'aéroport, disons celle de Fiumicino, à Rome, tout près d'Ostie – là où Pasolini est assassiné dans la nuit du 1^er^ au 2 novembre 1975. Un grand espace, vingt mètres d'ouverture (enfin ça dépend de l'ouverture des théâtres…), avec très peu d'éléments. Et un petit conteneur, qui va et vient sur cette piste.
Lorsque je lis *Pétrole*, je vois une étendue intérieure et antique très vaste en même temps qu'une étude de planification de l'étendue : la société industrielle de consommation, la planification, l'utilisation individuelle des transports – tout ceci fondé sur l'exploitation d'une énergie fossile. Pasolini dialogue avec sa propre forme. Pour lui, le roman bourgeois, le roman-bien culturel de consommation – dans sa linéarité classique, dans son développement *naissance, développement, mort* – est devenu une marchandise inerte, incapable d'enregistrer *vitalement* le monde. *Pétrole*, c'est à la fois un essai, un adieu à certaines formes, à une certaine littérature – peut-être même à la littérature tout court : à la linéarité, au « héros » psychologique classique.

W. R. En parlant des personnages : le protagoniste initial de *Pétrole*, Carlo Valletti, est divisé en deux – Carlo I et Carlo II. Toi-même, tu as choisi de le dédoubler dans la distribution. Pourquoi ?

S. C. Oui. Il y a deux Carlo, mais il n'y a qu'un Carlo Valletti. Hahaha. On peut très bien décider de le faire jouer par un seul acteur, ou par deux, ou par mille d'ailleurs. Pasolini écrit, dans la note 42, que *« ce poème n'est pas un poème sur la dissociation, contrairement à l'apparence »*, il précise que la dissociation est un hommage au grand roman bourgeois, à Cervantes, à *Don Quichotte*. C'est un procédé d'un grand académisme, dont il a parfaitement conscience. Dans l'histoire de la littérature, diviser son personnage en deux, tout le monde l'a fait. Ça permet notamment de faire jouer les contradictions d'une personnalité en donnant un corps à chacun de ses traits contradictoires. Ce moyen de la dissociation est ludique, pratique, mais il reste au service d'une fin qui est l'enregistrement d'une identité, ou…, justement ici, ce qui ne parvient plus à faire identité, des antagonismes si extrêmes, un jeu des contraires si puissants qu'une sorte de clivage se produit chez l'individu Carlo Valletti, on vit avec lui ce clivage, ces séparations en lui-même, ce broyage de l'identité.
C'est pour cela que Carlo Valletti change sans cesse : ses descriptions varient, il n'est jamais fixe. Dix ans plus tard, il ne semble plus être le même. C'est voulu. C'est un autoportrait aux mouvements brisés – comme je le disais tout à l'heure – et en même temps un voyage à travers une société : une personnalité à la fois productrice de cette société en même temps qu'elle est reproduite par elle, et détruite par elle. L'état schizoïde, morcelé, divisé du « héros » est donc aussi le reflet d'une production sociale. Cela rejoint le premier chapitre du *Capital* de Marx : une partie de Carlo Valletti est une valeur d'échange – Carlo en tant qu'ingénieur à l'ENI, en tant que savoir, en tant que marchandise-savoir sur le marché du travail, et toute la conscience capitaliste qui va avec et les affects afférents –, et une autre partie de lui est une valeur d'usage : une vie humaine, des désirs singuliers, énormes, refoulés, qui sont eux-même rattrapés, par la réification de la société totalitaire marchande. Mais Pasolini nous raconte que les désirs les plus profonds sont eux-mêmes un produit de la production sociale, que la dissociation qu'il opère formellement risque de mener à une impasse, car l'inconscient de Carlo Valletti n'est pas en dehors de *ce* monde.
Donc, en divisant Carlo sur scène, j'ai cherché à donner une forme lisible à cette quête d'identité par son broyage dont la dissociation n'est qu'une forme. Mais, ironie de l'histoire, à la fin, comme cette dissociation devient formelle et autonome, elle prend tout le champ perceptif et empêche donc en un jeu du diable dialectique la lisibilité même du roman. Ça, c'est ce qu'écrit l'auteur. Le conte qui clôt le spectacle raconte cela : un intellectuel, ne parvenant pas à saisir son vécu dans un roman, décide d'aller mourir dans la mer.
Décider de ne pas faire jouer Carlo I et II par le même acteur, c'est un choix d'abord littéraire : on observe une même personne divisée, un cas, une personnalité. Mais au théâtre, cette division devient matérielle. Et elle permet d'interroger cette continuité-discontinuité du corps.

W. R. Finalement, Pasolini est présent dans le spectacle, sans être vraiment incarné ; pris en charge par tous les interprètes, signalé par ses lunettes noires.

S. C. Pasolini écrit dans une note : « L'auteur est un dictateur, mais un dictateur doux »… sinon omnipotent, au moins omniprésent. Dans le roman, il s'adresse au lecteur constamment. Mais au théâtre, comment l'auteur peut-il le faire ? Réponse : des lunettes noires. Pauline dit à la caméra : « Quand vous verrez quelqu'un porter des lunettes noires, c'est Pasolini qui parle. » Évidemment, c'est con. Hahaha.
Euh… alors, attends : qu'est-ce qui se cache derrière ces lunettes ?… Rien à voir, enfin peut-être si au fond, j'ai toujours eu un rapport étrange avec les gens qui portent des lunettes de soleil – surtout avec ceux qui les gardent sur le nez quand je leur parle. Je suis face à quelqu'un, je ne vois pas son regard, c'est un petit truc qui me rend fou perso… enfin bref… je n'en porte jamais… mais si j'en portais, c'est sûr que ce serait pour… regarder sans être vu… ce ne serait pas une histoire de lumière ou de confort : les lunettes de soleil auraient à voir pour moi avec le voyeurisme et l'exhibitionnisme. Regarder sans être vu, c'est une pratique sexuelle. Oui oui, bien-sûr, les lunettes noires, c'est aussi plein d'autres choses : une protection, le visage protégé, le glamour, la star de cinéma, le masque de célébrité… mais… je ne sais pas… On dit souvent : « Les yeux sont le miroir de l'âme. » Que dalle ! On l'a bien vu avec le Covid : ce qui fait la force d'un visage, d'une personnalité, ce sont les lèvres. Quand les gens ont mis des masques chirurgicaux, on voyait encore les yeux, mais plus rien de la personne en vrai ! Pasolini, au fil des années, a des lèvres qui se pincent, il se mange, littéralement. Et il porte toujours des lunettes noires… Évidemment, là, je fais un trafic associatif, banal, ordinaire : les verres noirs, le voyant voyeur. Regarder sans être vu. Jouir à couvert. Jouir-par-le-regard-sans-être-vu-en-train-de-jouir (avec des tirets partout)… Se cacher… C'est un effet de désir inversé. Je le sais d'autant mieux que je n'ai pas de lèvres, moi. Et je sais quelle difficulté c'est, de vivre sans lèvres. Merde, grande difficulté sociale. Hahaha. D'une part, parce que c'est très beau, les lèvres, je dis ça sérieusement… Celle qui a saisi ça, il y a cinquante ans, au cinéma, c'est Chantal Akerman. Quand tout le monde – dans les écoles, sur les plateaux – disait : « Joue avec tes yeux, fais passer des trucs par les yeux », elle, non. Elle faisait vivre les visages par les lèvres. Par le mouvement des lèvres… Parfois de micro-mouvements… Elle travaillait sur les petits canyons ridés du bord des bouches, sur l'ouverture légère, hésitante. On pourrait par ailleurs faire une étude du mouvement des lèvres et des bouches dans le jeu américain, sur les plans fixes. Ou chez Almodóvar : référence adolescente. Le *rouge à lèvres* des actrices, ce qui est peint, pas peint, comment le visage devient lui-même un petit castelet, comment certaines parties de visages deviennent des coulisses, et ce qui se planque dans ces ombres… Et puis les lèvres, les bouches, jouent l'anus, jouent le sexe féminin, et les langues jouent les clitoris, les pénis, tout ça joue le désir d'engloutir ou d'être englouti, de posséder ou d'être possédé. Les yeux, c'est du territoire. Des fenêtres de rien du tout. Ça ne donne même pas sur le jardin. Bon. J'ai fait une digression.

W. R. La sexualité est un thème central de *Pétrole* – il y a cette célèbre note 55 où Carlo II couche avec une vingtaine de garçons dans un terrain vague. La question de la « représentation » de ces expériences sexuelles constitue un enjeu fort de l'adaptation. Comment l'as-tu abordée ?

S. C. Selon moi, tu ne peux pas l'incarner sur un plateau cette note. C'est de la littérature. Si tu incarnes ça, c'est-à-dire si tu montres ces relations sexuelles (simulées) payées sur scène, tu en fais une « scène de sexe » : plus ou moins réussie techniquement, mais sans grand intérêt si tu ôtes la littérature dont elles sont constituées. L'objet de cette note – et bien sûr que ça passe par la sexualité – c'est le rapport d'une créature prise par le Créateur par l'intermédiaire de « tisons » de démons entrés à son service. Ça prend la forme sociale de jeunes garçons qui acceptent contre de l'argent d'avoir des relations sexuelles avec Carlo dans un terrain vague. Bon.
Ce qui m'intéresse, c'est ce que Pasolini dit dans la note 65 : l'expérience de celui qui est possédé n'a rien à voir avec celle de celui qui possède. Celui qui est possédé a une relation au Tout, puisqu'il est pris, et que la queue, à ce moment-là, perd son caractère parcellaire. Dans la note 55, notre « héros », qui jusque-là couche (mal) avec des femmes, pervers criminel mais « *innocent* » et candide, devient celui qui est pris par de jeunes hommes prolétaires, il connaît l'ivresse d'être possédé là où il avait connu le pouvoir de posséder… Le lien littéraire et clinique important est ici fait avec Daniel Paul Schreber, *Mémoires d'un névropathe*, que Pasolini a lu.
Dans ses mémoires, Schreber décrit des « rayons divins » qui le pénètrent, et dont la manifestation est une transformation physique : il voit ses pectoraux devenir des seins, sent son sexe se modifier, sa pilosité changer. Pasolini transforme son personnage sur ce modèle : lorsque Carlo II atteint une rencontre miraculeuse avec le désir, avec les garçons, son pénis disparaît, remplacé par une chatte. Physiquement, matériellement, il y a une transformation. Mais le monde social, lui, continue de voir un homme. C'est de l'ordre d'une métamorphose ovidienne, antique presque, mais décrit comme modernité, et avec une ambiguïté interprétative. D'ailleurs, quand un prolétaire, Claudio, lui demande de se tourner, l'endroit par lequel Carlo est pénétré n'est pas clair : son cul ? sa chatte ? Être possédé, être pénétré, être enculé : ça dépasse les identités, les genres, les sexes, c'est physique-métaphysique, des pratiques.
Carlo, dans *Pétrole*, pénètre puis est pénétré, possède puis est possédé. Quand le refoulé homosexuel fait retour, Carlo Valletti se trouve pris dans une contradiction dont il tire encore de la jouissance : d'un côté, il participe au monde qui détruit les classes populaires et laborieuses ; de l'autre, il désire être possédé par des hommes qui viennent de ces mondes populaires et sous-prolétariens. Une face de lui est un bourgeois possédant, un propriétaire, un exploiteur. Une autre face de lui désire être possédé, être humilié. Martyr masochiste ? Carnaval et Lutte des classes BDSM ? Clichés des dominations ? Expériences extases ? Quelque chose de mystique et de miraculeux en tous cas apparaît dans l'action d'être possédé. Tout ceci joue comme le tremblement équivoque d'une traduction en français d'un titre de roman de Dostoïevski : *Les Possédés* (à l'époque) ou *Les Démons* (aujourd'hui)…

W. R. Dans *Pétrole*, la vidéo occupe une place beaucoup plus importante que dans tes précédents spectacles. Peux-tu expliquer ce choix ?

S. C. Oui. Il y a trois heures de vidéo. Pour trois raisons principales. La première, c'est l'importance de l'adresse de l'auteur au lecteur – et donc, sa transposition théâtrale, l'adresse aux spectatrices, aux spectateurs. Si je la transposais directement à « l'échelle 1 », c'est-à-dire par des acteurs s'adressant au public, dans l'espace réel, comme un long aparté, je perdais quelque chose : perte d'impact, un impact mol et ballant. Hahaha. Le corps physique de l'acteur, dans l'espace réel, manquait de force, de puissance, de dictature – au sens formel. C'est comme si le dispositif spatial limitait l'omniprésence de l'auteur, l'obsession de son adresse à nous. J'ai donc cherché les moyens de rendre à cette parole son autorité, sa dictature –, mais une dictature formelle, esthétique, enfin sa dictature quoi… C'est là que j'ai introduit la vidéo. La deuxième, c'est que la vidéo en direct me permet d'aller plus vite, d'organiser autrement la masse de signes du roman, et la quantité. En abolissant la distance physique entre acteur et spectateur, la caméra accélère le jeu, et je peux adapter le roman en perdant moins de matière. L'adresse gagne en impact de réception : nous sommes soumis à la parole de l'auteur. Enfin, en de nombreuses occurrences, Pasolini dit au lecteur que les scènes, ou visions, sont comme… vues par « le héros »… une sorte de POV subjectif.
Nous filmons les visages en hyper gros plan. Le visage, c'est très important, parce que c'est l'icône. Et dans tout ce jeu autour de la castration, de l'iconoclasme, de la destruction des images du père, de la mère, tout cela joue. J'avais commencé à expérimenter ça dans les petits plans vidéo en direct qu'on faisait dans *Les Frères Karamazov*, pendant le procès de Dmitri. C'était déjà une question d'icône. C'est aussi pour ça que j'avais mis Malevitch dans un coin, le *Carré noir sur fond blanc* comme l'acte le plus iconoclaste de l'histoire de l'art russe. Là où tu avais l'icône, le « bel angle », un jeune artiste arrive et dit : « Terminé. Rideau, les gars. » Il transforme l'icône en carré noir. Mais tout cela, je le fais aussi avec une forme d'humour, d'ironie, jamais au premier degré. Ce qui m'intéresse, en allant vers la vidéo – qui n'est pas mon langage premier –, c'est aussi d'ouvrir un dialogue avec les collègues : avec Julien (Gosselin), Katie Mitchell, à l'image plus sérieuse, plus mélancolique, ou chez Séverine Chavrier ou Frank Castorf au style plus bordélique, foutraque.
Je me suis souvent demandé, en voyant certains de leurs spectacles, pourquoi la caméra servait autant à filmer des hommes, des femmes – et pourquoi presque jamais des clowns ? Pourquoi, souvent, ça reconduisait une forme de mélodrame bourgeois, petit-bourgeois, plus ou moins conscient, et plus ou moins déjoué ? Cette question m'intéresse beaucoup. Dans *Pétrole*, l'écran n'est pas à l'avant-scène : il est au lointain. Il ne produit pas cet effet d'écrasement que provoquerait un écran placé devant le public, à l'avant-scène.
Enfin, ce dispositif me permet aussi de jouer avec la citation de certaines esthétiques. Mais vite fait tu vois.

W. R. Ce travail de la vidéo entretient-il un dialogue direct avec le cinéma de Pasolini ?

S. C. Oh si peu, peut-être oui, mais pas trop. On cite quelques trucs musicaux, parfois une lumière, une coiffure, un geste, un sourire… On est en vidéo et évidemment pas en 35 mm, donc ce n'est pas possible de toute façon. Oui, un p'tit quelque chose de ses films des années 1960, peut-être – *Accattone, Mamma Roma, La Ricotta, L'Évangile selon saint Matthieu* – avec ce noir et blanc, et cette innocence technique, dans la première partie…, mais sans jamais pasticher…
Nous utilisons en vidéo trois registres esthétiques. Carlo Second, ce magma libidinal pulsionnel et criminel, nous le filmons dans une lumière écrasée, une sorte d'éclair au sodium : saturé, brûlé. Alors que le monde de Carlo

«Un spectacle [...] ça file devant toi, tu ne peux pas le poser sur la table de nuit, et le reprendre quand ça te chante, deux ans s'il le faut ; non, ça file, le théâtre, et ça tisse un habit de mémoire immédiate.»

ODÉON THÉÂTRE DE L'EUROPE

d'après le roman de

PIER PAOLO PASOLINI

CRÉATION COLLECTIVE

PÉTROLE

dans le cadre du Festival d'Automne

25 novembre
21 décembre
2025

avec
SHARIF ANDOURA
PAULINE BÉLIER
GABRIEL DAHMANI
BOUTAÏNA EL FEKKAK
PIERRE-FÉLIX GRAVIÈRE
ANNE-LISE HEIMBURGER
ARTHUR IGUAL
SÉBASTIEN LEFEBVRE

scénographie, accessoires
JEAN-BAPTISTE BELLON
VALENTINE LÊ

lumière
VYARA STEFANOVA

texte français
RENÉ DE CECCATTY

musique
PIERRE-YVES MACÉ

son
LOÏC WARIDEL

vidéo
SIMON ANQUETIL

cadre vidéo
FRANÇOIS-JOSEPH BOTBOL

masques
LOÏC NÉBRÉDA

costumes
CONSTANT CHIASSAI-POLIN

maquillage, perruques
MITYL BRIMEUR

assistanat à la mise en scène
ÉMILIE HÉRITEAU
IVAN MARQUEZ

Odéon
Paris 6

adaptation et mise en scène

SYLVAIN CREUZEVAULT

Premier est filmé en noir et blanc. Et celui des Visions, lui, est en couleur.
Pasolini disait : « Je fais du cinéma parce que le cinéma, c'est filmer la réalité par la réalité. » Il a commencé à tourner des films de poésie, beaucoup ont cessé de le considérer comme un romancier – ses romans, il les avait écrits dans les années 1950. Une chose est *connue* pour Pasolini si elle est physiquement *vécue*, une expérience est dite vécue si elle l'est physiquement. Bon. Comment enregistrer/traduire dans le champ artistique une expérience vécue sans que son enregistrement formel ne la dénature, ou ne lui ôte son caractère vivant ? Question qui semble absurde à première vue, car pourquoi diable enregistrer une expérience vécue afin qu'elle reste ce qu'elle a été ? Posez la question aux artistes…

W. R. Lorsque tu avais présenté *Les Démons*, une « feuille anti-panique » était distribuée au public, pour lui permettre de ne pas perdre le fil narratif. Évidemment, ça semblait ironique. Avec *Pétrole*, qui est encore plus sinueux, la question de l'intelligibilité se pose. Jusqu'où souhaites-tu accompagner le spectateur dans ce dédale ? As-tu envisagé de le guider ? Ou bien as-tu fait le choix de le laisser être débordé par l'œuvre ?

S. C. Oui. Il y a dans la forme même du spectacle, quelques adresses directes au spectateur à ce sujet. Mais pas sous la forme d'une feuille anti-panique. J'ai choisi que ce soit dans la forme elle-même, parce que Pasolini le fait aussi dans le roman : il revient sans cesse sur ce qu'il est en train d'écrire. L'idée, ce n'est pas de faire un récit, c'est de construire une forme. Et la seule manière de parler de la forme, c'est dans la forme. La mise en scène s'adresse au spectateur comme l'auteur s'adresse au lecteur. Le public risque-t-il d'être débordé ? Je ne suis pas du tout sûr de ça. Je l'ai pensé au début du travail, plus maintenant. Oh, peut-être bien deux ou trois noms de politiciens italiens des années 70 qui ne diront pas grand-chose, mais ce sera compris quand même, car c'est toujours les mêmes tambouilles, les mêmes corruptions, les mêmes valises, les mêmes enveloppes, etc. Entre la construction et la décomposition de la structure de *Pétrole*, entre l'intelligibilité pour le spectateur et la sensibilité du spectateur, il y a une crête, en effet. Ce que je veux, c'est faire sentir le caractère fragmentaire de l'œuvre, et aussi ce qui passe entre les fragments. Ça soumet l'intelligibilité à une petite épreuve, bien sûr, mais j'essaie de la donner quand même. Et je pense qu'on y est pas mal. Pasolini dit que, dans cette œuvre, l'idéologie remplacera la psychologie. Ce n'est pas une œuvre qui te fait pleurer parce que tu t'attaches à un personnage. Non, c'est pas ça. Du point de vue sensible, c'est âpre, aride. Et c'est très étrange d'ailleurs : avec autant de désirs, de liquides, de corps, de sexes, il produit une œuvre pas super mouillée, style désertique. La lumière y est fondamentale. L'impression qu'à partir de Rome, à Athènes, à Beyrouth, à Damas, etc, il y a une lumière commune, une poussière commune, charriée par les vents du sud. Un ensablement de la lumière. Tu as l'impression de traverser un désert. De manquer d'eau. Est-ce que je mets tes sens à rude épreuve ? Oui. Non t'inquiète, c'est doux et lointain en même temps. Sucré ? Pas du tout. C'est pas une œuvre qui te transporte par de grands sentiments. Entre intelligibilité et sensibilité, entre « exposer un chantier suspendu » et « faire du théâtre vivant », je cherche un espace commun. J'essaie de tenir ça : rendre intelligible le magma littéraire dans sa théâtralisation, mais maintenir ce qui en fait la difficulté d'accès, un peu. Le passage au théâtre exigeait des choix qui ne pouvaient pas maintenir la littérature de Pasolini à son niveau de vitalité désespérée… Par exemple, quand je dis que Carlo I est filmé en noir et blanc, et Carlo II au sodium, c'est un choix de mise en scène. Pasolini, lui, ne fait pas cette dissociation… il ne dit pas : « attention, ici, c'est la pulsion sexuelle perverse et criminelle » et « là, c'est la sainteté du pouvoir ». Il met tout au même niveau. Nous séparons un peu, nous. Un spectacle vois-tu, ça file devant toi, tu ne peux pas le poser sur la table de nuit, et le reprendre quand ça te chante, deux ans s'il le faut, non ça file le théâtre, et ça tisse un habit de mémoire immédiate, alors faut mettre en place des trucs pour que chaque spectateur puisse s'en saisir avec les yeux, les oreilles et ainsi de suite, le corps sensible et la pensée, tu vois, et trouver quelques herbes sèches auxquelles se retenir si jamais.

PROPOS RECUEILLIS PAR WILLIAM RAVON, LE 24 SEPTEMBRE 2025

Pier Paolo Pasolini Naît le 5 mars 1922. Est assassiné le 2 novembre 1975.
Avec Pasolini disparut le plus grand intellectuel italien du dernier demi-siècle, le seul qui ait eu un poids culturel (et un écho) international. Le seul qui, en plus d'avoir été un très grand artiste, avait eu la force de déchiffrer les événements d'une époque, non seulement italienne mais universelle, avec une intolérance rationnelle/irrationnelle inflexible. « *Seul peut hurler cela un prophète qui n'a pas la force de tuer une mouche.* » Et : « *Sexe, mort, passion politique, sont les simples objets auxquels je donne mon cœur élégiaque… Ma vie ne possède rien d'autre. Je pourrais demain, nu comme un moine, quitter le jeu mondain, céder aux infâmes la victoire.* » « *Je suis scandaleux. Je le suis dans la mesure où je tends une corde, bien plus, un cordon ombilical, entre sacré et profane.* » […] Témoin angoissé de la tragédie contemporaine, Pasolini fut un intellectuel politique, voulant par-là affirmer que la politique n'existait pas en dehors de l'art, des mœurs, de la vérité sexuelle, d'une révolution intellectuelle et morale. Réaffirmant, contre l'antique hypocrisie des clercs et de la société italienne, l'unité, la synthèse entre l'art et la vie.

Maria Antonietta Macciocchi, *Esquisse pour une biographie de Pasolini*, Grasset, 1980

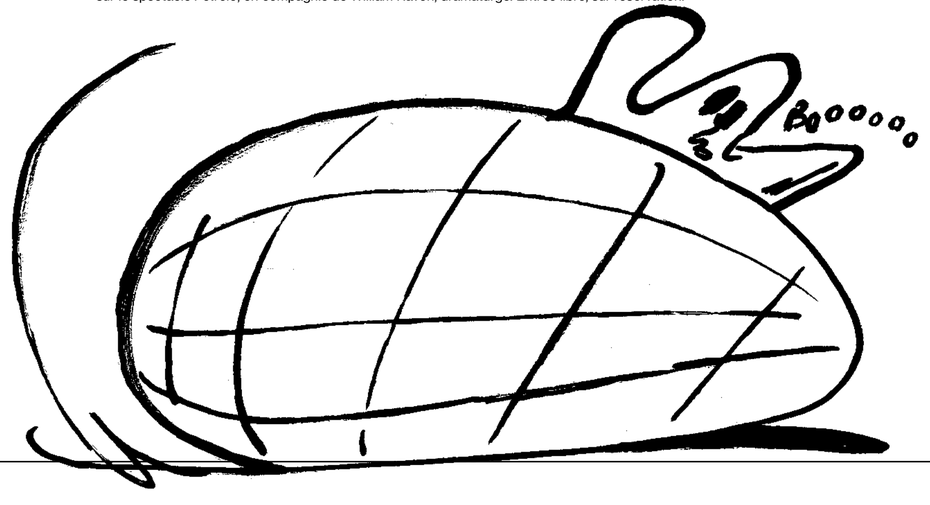
Sylvain Creuzevault débute la mise en scène en 2003 avec le groupe d'*ores et déjà*. Il crée *Baal* de Brecht en 2006 à l'Odéon Théâtre de l'Europe avec le Festival d'Automne, puis *Le père tralalère* en 2007 et *Notre terreur* en 2009. Il monte ensuite *Der Auftrag (La Mission)* d'Heiner Müller à la Deutsches Schauspielhaus de Hambourg. Puis il fonde en 2014 la compagnie Le Singe, à l'occasion de la création du *Capital et son Singe*, inspiré de l'œuvre de Marx. Suivent *Angelus Novus AntiFaust* (2016) et *Banquet Capital* (2018), qui prolongent la réflexion sur les métamorphoses du capitalisme et les figures du pouvoir. Artiste associé à l'Odéon de 2016 à 2024, il y développe un cycle consacré à Dostoïevski avec *Les Démons* (2018), *Le Grand Inquisiteur* (2020) et *Les Frères Karamazov* (2021). Il commence ensuite un travail avec les élèves de l'école du Théâtre national de Strasbourg à partir du roman de *L'Esthétique de la résistance* de Peter Weiss, qui aboutira à la création d'un spectacle en 2023. En miroir de celui-ci, il présente à l'Odéon *Edelweiss [France Fascisme]*, second volet d'un diptyque consacré aux fractures idéologiques du XXe siècle.
En 2024, les « Études pasoliniennes » créées avec les élèves du Conservatoire national supérieur d'art dramatique à partir de quatre pièces de Pier Paolo Pasolini – *Calderón, Porcile, Orgie* et *Affabulazione* – inaugurent un cycle de travail consacré à l'auteur.

QUERELLE #5

SAMEDI 20 DÉCEMBRE – 17H

Atelier participatif pour confronter son point de vue sur des spectacles de la saison

Destiné autant aux publics curieux et enthousiastes, qu'aux spectateurs perplexes et mécontents, *Querelle* est l'occasion de confronter son point de vue sur le spectacle *Pétrole*, en compagnie de William Ravon, dramaturge. Entrée libre, sur réservation.



CINÉMA

LUNDI 8 DÉCEMBRE – 20H / ODÉON PARIS 6

SALÒ OU LES 120 JOURNÉES DE SODOME

de Pier Paolo Pasolini

Projection présentée par Sylvain Creuzevault et Hervé Joubert-Laurencin, professeur d'esthétique et d'histoire du cinéma, écrivain et traducteur

Interdit aux - de 16 ans | une proposition de la compagnie Le Singe | de 8€ à 10€

PAVILLON AUTEUR PASOLINI AVEC SYLVAIN CREUZEVAULT

22 – 31 JANVIER 2026 À LA COMMUNE – CENTRE DRAMATIQUE NATIONAL D'AUBERVILLIERS

La Commune invite Sylvain Creuzevault à investir son Pavillon auteur autour de Pier Paolo Pasolini. Il signera deux propositions artistiques, complétées par des projections de films.

22 – 31 janvier
Pylade, étude pasolinienne, une étude conçue par Sylvain Creuzevault, avec les élèves de 3e année du Conservatoire national supérieur d'art dramatique

28 – 31 janvier
Sylvain Creuzevault ouvre une Fabrique Pasolini, avec sa compagnie, des comédiens et des invités pour mettre en jeu et faire entendre plusieurs écrits et matériaux pasoliniens.

31 janvier
Projections au cinéma Le Studio : *La Ricotta*, *Uccellacci e uccellini*, *La Rabbia* (programme en cours).
Toute la programmation sur *lacommune-aubervilliers.fr*

VOUS SOUHAITEZ SOUTENIR L'ODÉON THÉÂTRE DE L'EUROPE ?
Scannez le QR code ci-contre ou contactez l'équipe du mécénat : cercle@theatre-odeon.fr / 01 44 85 41 12
CERCLE GIORGIO STREHLER

Ministère de la Culture – Liberté Égalité Fraternité
Festival d'Automne
Mouvement
TC Troiscouleurs
arte
France Culture

Conception graphique : Atelier Choque Le Goff • Illustrations : Martin Groch
Imprimerie : RotoChampagne, Chaumont • Licences d'entrepreneur de spectacles : L-R-22-405 et L-R-22-415

INTERVIEW WITH SYLVAIN CREUZEVAULT

William Ravon In your work, *Pétrole* appears to be one stage in a broader dialogue with Pasolini. What made you want to delve into it now?

Sylvain Creuzevault *Pétrole* – the first edition – opens with a bibliography. It contains a list of authors, sometimes accompanied by a specific title. This page also echoes the opening panel of the film *Salò*, which also features a number of French authors that Pasolini read or worked with to construct his screenplay: Klossowski, Beauvoir, Barthes, Blanchot, Sollers... *Pétrole* and *Salò* – one a literary work, the other cinematographic –, written and produced during the same period, share this literary threshold, which Pasolini points out to us, rather like someone saying "mind the gap"; a threshold that must be crossed in order to enter these hells. A Dantean hell in which Pasolini engages in dialogue and battle with a certain type of literature, which thus becomes both a component and a constituent part of it. In *Pétrole*, this bibliography can be found within the text itself: in the stolen suitcase of a student, clearly left-wing, which another intellectual, clearly not left-wing, discovers at the Porta Portese market in Rome. A sort of portable library, as Walter Benjamin would say. There are many authors in there that I also frequent, texts and novels that I myself have worked on, a genealogy to which I feel I belong, a thread running through a certain kind of literature, a certain philosophy, and poetry, politics, critical theory, social criticism... in short, a certain historical period. A passage, often blocked by intellectual domination or mainstream narratives, which is no longer widely travelled today. It is a passage marked by heterodox Marxist thought. Well, it's because I frequent this passage that I meet Pasolini. It's not a dangerous place, but it is narrow nonetheless. And one day, Pasolini, him, murdered and enlightening, but shy, who doesn't come to me, and I decide to make the first move.

W.R. What made you wait?

S.C. Others, at whose doors I had knocked earlier, had kept me at their homes.

W.R. And do you remember your first encounter with Pasolini's work?

S.C. I met him when I was twenty, his films first. How beautiful his films are, especially the smaller ones, the short films. At the Reflet Médicis in Paris, where my girlfriend was working at the time, I saw *Trilogy of Life*, and then, with Arthur (Igual), we watched *Salò or the 120 Days of Sodom*. There must have been three of us in the theatre. I then discovered his writings in *Scritti corsari*, *Lettere luterane*, and other "political" writings. And then his poetry, and finally, far behind, his plays – not his novels. *Pétrole*, meanwhile, came up in a conversation with Stanislas Nordey, later on.

W.R. Does *Pétrole* also continue and extend your exploration of 20th-century political ideologies?

S.C. Yes. Italy emerged from the Second World War relatively divided: the north industrialised, while the south remained agrarian, leading to massive emigration from the south to the north. This is essential: the labour pool in the large industrial cities of the north was also made up of this southern workforce – which did not have the same social history or the same living and reproductive conditions. And... accompanying this working class was the *lumpenproletariat* that Pasolini discovered in the 1950s and adored, on the margins of advent of the consumer society caused to disappear? In his view, there is something about Italy's modernisation that advances under the mask of progress, but which in fact embodies the progress of catastrophe. According to him, what Marx and Engels already said in *The Communist Manifesto* is coming to pass: the bourgeoisie is building a world in its own image. Consumer society erases popular, agrarian, pre-industrial ways of life, non-bourgeois modes of existence, by integrating them, by standardising them to the models of a tolerant, hedonistic, modernised society. Pier Paolo Pasolini offered visions, while Guy Debord wrote theoretical aphorisms: but both, on either side of the Alps, sang of the same hell: society of shit, society of Spectacle. Both see Merchandise conquering all areas of life, alienating Art, and both see the arts of living being sold off. Another had seen it before them, and in his poem "Hollywood", Brecht wrote: *"Every morning, to earn my bread / I go to the market, where lies are sold / Filled with hope, I take my place Amongst the sellers."*

W.R. It was the very mention of the word "petrol" that inspired Pasolini to write the plot of his work, which he sketched out in a matter of hours. But, ultimately, is *Pétrole* really about petrol?

S.C. Among a thousand and one other things and a thousand and one other nights. But as you know, William, petrol is the basis of everything, the foundation, the basics: planes, cars, plastic, tic tic, as well as the basis of your dreams, my dear: fossil fuel, raw material. As a materialist thinker, Pasolini is consistent: petrol and its ownership produce both industrial society and the sexual urges of possession of its exploitative henchmen. An exploitation that tells of the brutality of excavation, extraction, penetration of the earth, of the world. A Western practice and a patriarchal mode of transforming nature to extract what – black oil – in its many forms, produces both the world of economic progress and bourgeois lifestyles... The utopia of infinite growth based on the exploitation of a finite energy source, etc. All of this is well known. Here's the deal: in *Pétrole*, Pasolini *sees* Italian society during its global structural reform. At the same time, he observes the political superstructure: the implementation of the *strategy of tension*, the *way* in which the Italian political elite – particularly the Christian Democracy party – play off the extremes of the revolutionary spectrum to consolidate their institutional power. According to Pasolini, the targets are: 1: always the proletariat and its historical movement of organisation, the communist revolution, and 2: the social and cultural circles that escape even the proletariat and history. The "strategy of tension", for ordinary historiography, often begins with the Piazza Fontana bombing on the 12th of December 1969 and extends at least until the Bologna bombing in 1980. But Pasolini draws on another, more complex historiography, which identifies the death of Enrico Mattei – the president of ENI, whose plane crashed in October 1962 – as the real starting point for this strategy. And Mattei's ghost haunts the entire first part of the show. In the novel and the show, he is called Ernesto Bonocore.

W.R. Some have even speculated that this assassination was the inspiration for *Pétrole*.

S.C. Yes, some people do say that *Pétrole* is a kind of investigation, conducted to shed light on the suspicious circumstances surrounding the plane crash in which Enrico Mattei-Ernesto Bonocore died. Eugenio Cefis-Aldo Troya is clearly targeted. But we don't know for sure. After Mattei's death in 1962, Cefis took over the management of ENI, then, from 1971, that of Montedison, a large private Italian petrochemical industrial group. Towards the end of the 1970s, he leaves everything behind and retires to Switzerland. This Eugenio Cefis, a very much real person, chaired ENI and theorised a new economic and political model. In 1972, at the Military Academy in Modena, he gave a speech that has remained famous: *My homeland is called multinational*. In this speech, he advocated an authoritarian neoliberalism, a contemporary of the one described and encouraged by Milton Friedman and the Chicago Boys. Thus, the large Italian public company – ENI, formerly AGIP, founded by Mussolini, became – under Mattei and then Cefis, a global player capable of competing with the major Anglo-American oil companies. And yes, *Pétrole* fits into this narrative. But if there is an investigation, it is not journalistic, it is literary. Of course, Pasolini uses real material, reports from the Italian intelligence services, and a book by Giorgio Steimetz, pseudonym of an ENI executive, *Questo è Cefis*, a kind of pamphlet against his boss Eugenio Cefis – a book that was crushed by the Italian secret services as soon as it was published – but he mainly uses literary fragments. Most importantly, all of this is seen through the eyes of a particular "hero", Carlo Valletti. I say "particular" because, coming from the Northern Italian bourgeoisie and working in an important position at ENI, Carlo Valletti is in fact the embodiment of an exploiter of his time, with his ambitions contributing to the creation of this oil-based commodity society so despised by Pasolini. But this "hero" is *also* a victim of this society, he is also crushed by it, because he is driven by certain desires that contravene his triumphant march. There are "*his hesitations*", says the text, Carlo Valletti hesitates to bathe in the poem of power... *Pétrole* then becomes a great novel about neurosis too – the neurosis that takes hold of Carlo Valletti, our "hero".

W.R. This fragmented, disjointed, heterogeneous literary form resonates with your theatre, which you often compare to cabajoutis – those ramshackle huts where you can still see traces of tools and craftsmanship. The form of *Pétrole* seems to match your own working method.

S.C. There, exactly. There's a meeting of minds. Unlike other adaptations I've done, where there could be friction between the form of the work and my own style, here there's almost a kind of osmosis. *Pétrole*, in the way Pasolini worked on it – without knowing what it would become – counteracts the unity typical of bourgeois, linear, narrative works. The bourgeois novel, à la Moravia to put it briefly, no longer seems capable of accounting for Pasolini's experience, and even cinema, after the abjured trilogy, no longer seems quite capable of recording reality through reality either... hence Pasolini's need – radical at the time – to make *Salò* on the one hand, and *Pétrole* on the other. He sought a form capable of recording the fragmentation of life forms – and then, no doubt, his own psychological fragmentation as well. As we work through the novel, its structure impresses me; the flow, through the multiple reflections of literary fragments, is constant: Pasolini borrows, plagiarises, quotes, notes, diverts, cuts out styles and sources. Such intense flow, like a kind of *formal passion*, a fragmentation of passion, the body of literature is broken down and recomposed in *Pétrole*. And *Pétrole* almost formally becomes a self-portrait of the author, a diffracted self-portrait.There is a music of strong tensions in his life. On the one hand, the barbarisation of the bourgeois economic order, and what this order destroys – including Pasolini's own experiences as a man who came from this world, belonged to it and participated in it. On the other, marginal forms of life, clandestine sexualities, sleeping with heterosexuals in exchange for money: which, for the Christian Democrats, made Pasolini a diabolical figure. Andreotti, who was Prime Minister several times during the period of the "strategy of tension" – he appears in the show – said after Pasolini's death that Pasolini had *brought it on himself*. Some Italians, some Catholics, some fascists, some mafiosi, saw him as a demon, someone who perverted the bourgeois moral order. He was a poet who lived his work in his body, his body in his work; he put his body on the table. He said so himself. Elsa Morante said it, Moravia said it, Laura Betti said it too: we don't know what Pasolini did after eight o'clock in the evening. We don't know what *heterotopia* he threw himself into, if I may say so. There is something disconcerting about this, a clash of opposites within his very personality. It is no coincidence that his "hero" Carlo Valletti splits in two, transforms into a woman, and is reflected in a thousand and one other figures. When asked, "Who are you?", Pasolini replies, "You might as well ask me what infinity is"... But indeed, recording a lived experience in a form – even an artistic one – borders on the impossible. Many have broken their wings trying. Pasolini said at the end of his life: "I am writing a sum, I am putting everything I know into it." The choice of the fragment, of the note, of not erasing the contradictions of the work of the passing days, a palimpsest of work, that is his principle. That is why *Pétrole* produces something a little different here: an essay, a proposal, a unique theatrical experience. And moreover, in the general *cabajoutis* – the staging arrangement – this resulted in a working process where the actors and actresses did not work as usual.

W.R. How did the performers work with the abundant material in *Pétrole*? Your theatre often relies on a significant amount of improvisation on stage, led by the performers.

S.C. Pasolini's formal writing is extremely diverse: it ranges from political essays to metaphysical notes, metalinguistic notes, meta-novelistic notes, tales, allegories and situations. And all this without dialogue. These are forces that leap from one form to another, in a discontinuous, fragmented, suspended manner. So, throughout rehearsals, I asked everyone to learn the notes. This is already a big difference from our usual way of working. Generally, we don't learn anything at all: there is no text. When we work from a Dostoevsky novel, or on a collective creation based on the study of a historical sequence – such as *Edelweiss [France Fascisme]* – we read together, but we don't have to "learn" a text. There are conspiracies, the writing of situations, yes – but no memorisation in the traditional sense of the word. Here, it was different. The actors and actresses told me that it wasn't easy to learn Pasolini. It required a kind of mental gymnastics that some of them were no longer used to. And it transformed the relationship between space and time in the work. Learning a note doesn't happen in five minutes. We imagined that this series of notes – which make up *Pétrole* – formed a bas-relief with missing pieces. Like in a calculation of period: you have the hand, but not the forearm; then it starts again at the shoulder. We had fun structuring what was missing, constructing situations, as we often do, but this time working from Pasolini's text. The novel itself contains no dialogue. The only passage that does contain dialogue is highlighted by Pasolini in a footnote, so exceptional is it: his character returns to Turin, meets up with his childhood friends, and they exchange a few jokes about a poem by Auden, « City Without Walls". So what do we do in the theatre with the question of non-dialogue? When working on Dostoevsky, people say, "There are some splendid dialogues!" Yes, that's true, and even if it's still literary, dramatising them poses few difficulties. Here, the question was: do we invent dialogues? Do we add pieces to fill in the gaps? Do we fabricate situations in a book where there are almost none? Do we create dramatic action from a novel that deliberately expurgates it? Or do we put the literature on stage as it is? But in reality, all these questions were already a whole theatre. A fertile theatre. They were questions, trials, attempts on stage, in fairly complex technical arrangements. I also wanted a large, almost empty stage. I chose a runway. An airport runway, let's say the one at Fiumicino, in Rome, very close to Ostia – where Pasolini was murdered on the night of the 1st to the 2nd of November 1975. A very large space, twenty metres wide (well, depending on the width of the theatres...), with very few elements. And a small container, which comes and goes on this runway. When I read *Pétrole*, I see a vast, ancient interior space and, at the same time, a study of how that space is planned: industrial consumer society, planning, individual use of transport – all based on the exploitation of fossil fuels. Pasolini engages in dialogue with his own form. For him, the bourgeois novel, the cultural commodity of consumption – in its classic linearity, in its birth *development*, death *development* – has become an inert commodity, incapable of *vitally* recording the world. *Pétrole* is both an essay and a farewell to certain forms, to a certain kind of literature – perhaps even to literature itself: to linearity, to the classic psychological "hero".

W.R. Speaking of characters: the original protagonist of *Pétrole*, Carlo Valletti, is split into two – Carlo I and Carlo II. You chose to split him into two roles in the cast. Why?

S.C. Yes. There are two Carlo, but there is only one Carlo Valletti. Hahaha. We can decide to have him played by a single actor, or by two, or by a thousand for that matter. Pasolini writes in note 42 that this *"poem is not a poem about dissociation, contrary to appearances"*, specifying that dissociation is a tribute to the great bourgeois novel, to Cervantes, to *Don Quixote*. It is a highly academic technique, of which he is perfectly aware. In the history of literature, everyone has divided their characters in two. This allows the contradictions of a personality to be played out by giving substance to each of its contradictory traits. This means of dissociation is playful and practical, but it remains at the service of an end, which is the recording of an identity, or... in this case, what no longer manages to form an identity, antagonisms so extreme, a play of opposites so powerful that a kind of split occurs in the individual Carlo Valletti. We experience this split with him, these separations within himself, this crushing of identity. That is why Carlo Valletti is constantly changing: his descriptions vary,

he is never fixed. Ten years later, he no longer seems to be the same person. This is intentional. It is a self-portrait with broken movements – as I was saying earlier – and at the same time a journey through a society: a personality that both produces this society and is reproduced by it, and destroyed by it. The schizoid, fragmented, divided state of the "hero" is therefore also a reflection of social production. This ties in with the first chapter of Marx's *Capital*: part of Carlo Valletti is exchange value – Carlo as an engineer at ENI, as knowledge, as knowledge-commodity on the labour market, and all the capitalist consciousness that goes with it and the associated affects – and another part of him is use value: a human life, singular, enormous, repressed desires, which are themselves overtaken by the reification of totalitarian market society. But Pasolini tells us that the deepest desires are themselves a product of social production, that the dissociation he formally operates risks leading to a dead end, because Carlo Valletti's unconscious is not outside *this* world. So, by dividing Carlo on stage, I was trying to give a clear shape to this search for identity through his crushing, of which dissociation is just one form. But, ironically, in the end, as this dissociation becomes formal and autonomous, it takes over the whole field of perception and thus, in a devilish dialectical game, prevents the very readability of the novel. That is what the author writes. The tale that closes the show tells this story: an intellectual, unable to capture his experiences in a novel, decides to go and die in the sea. Choosing not to have Carlo I and II played by the same actor is primarily a literary choice: we see the same person divided, a case, a personality. But in theatre, this division becomes physical. And it allows us to question this continuity-discontinuity of the body.

W.R. In the end, Pasolini is in the show, without really being there; he's taken on by all the performers, identified by his sunglasses.

S.C. Pasolini writes in a note: "The author is a dictator, but a gentle dictator"... if not omnipotent, at least omnipresent. In the novel, he constantly addresses the reader. But in theatre, how can the author do that? Answer: dark glasses. Pauline says to the camera: "When you see someone wearing sunglasses, it's Pasolini speaking." Obviously, that's dumb. Hahaha. So... wait: what's hiding behind those glasses?... Nothing to do with it, well maybe it does, deep down, I've always had a strange relationship with people who wear sunglasses – especially those who keep them on when I talk to them. I'm face to face with someone, I can't see their eyes, it's a little thing that drives me crazy... anyway... I never wear them... but if I did, it would definitely be to... watch without being seen... it wouldn't be about light or comfort: for me, sunglasses would be about voyeurism and exhibitionism. Watching without being seen is a sexual practice. Yes, yes, of course, sunglasses are also many other things: protection, face protected, glamour, movie stars, celebrity mask... but... I don't know... People often say, 'The eyes are the mirror of the soul.' " Bullshit! We saw it clearly with Covid: what gives a face, a personality, its strength are the lips. When people wore surgical masks, you could still see their eyes, but nothing of the real person! Over the years, Pasolini's lips have become pinched, he literally eats himself. And he always wears sunglasses... Of course, this is a banal, ordinary form of trafficking with associations: dark glasses, a voyeur seer. Watching without being seen. Takingpleasure in secret. Pleasure-by-watching-without-being-seen-having-pleasure (with all the hyphens)... Hiding... It's a reverse desire effect. I know this all too well because I don't have lips myself. And I know how difficult it is to live without lips. Fuck, it's a huge social difficulty. Hahaha. On the one hand, because lips are very beautiful, I mean that seriously... The one who understood this fifty years ago, in cinema, was Chantal Akerman. When everyone else – in schools, on film sets – was saying: "Act with your eyes, convey things through your eyes", she didn't. She brought faces to life through the lips. Through the movement of the lips... Sometimes micro-movements... She worked on the small wrinkled canyons at the corners of the mouth, on the slight, hesitant opening. One could also study the movement of lips and mouths in American acting, in static shots. Or in Almodóvar: teenage reference. The actresses' lipstick, what is painted, what is not painted, how the face itself becomes a small puppet theatre, how certain parts of faces become backdrops, and what hides in these shadows... And then the lips, the mouths, play the anus, play the female sex, and the tongues play the clitoris, the penis, all of it plays the desire to engulf or be engulfed, to possess or be possessed. The eyes are territory. Windows to nothing at all. They don't even look out onto the garden. Right. I've digressed.

W.R. Sexuality is a central theme in *Pétrole* – there is the famous note 55 where Carlo II sleeps with around twenty boys in a wasteland. The question of how to "represent" these sexual experiences is a major challenge in the adaptation. How did you approach it?

S.C. In my opinion, you can't portray this note on stage. It's literature. If you embody it, that is, if you show these (simulated) paid sexual intercourse on stage, you turn it into a "sex scene": more or less technically successful, but of little interest if you remove the literature that constitutes it. The subject of this note – and of course it involves sexuality – is the relationship between a creature taken by the Creator through the "embers" of demons who have entered his service. It takes the social form of young boys who agree to have sex with Carlo in a vacant lot in exchange for money. Right. What I find interesting is what Pasolini says in note 65: the experience of the one who is possessed has nothing to do with that of the one who possesses. The one who is possessed has a relationship with the Whole, since he is taken, and the cock, at that moment, loses its fragmentary character. In note 55, our "hero", who until then had been sleeping (badly) with women, a criminal pervert but *"innocent"* and candid, becomes the one who is taken by young proletarian men. He experiences the intoxication of being possessed where he had previously known the power of possessing... The important literary and clinical link here is made with Daniel Paul Schreber's *Memoirs of My Nervous Illness*, which Pasolini had read. In his memoirs, Schreber describes "divine rays" penetrating him, manifesting themselves in physical transformation: he sees his pectoral muscles turning into breasts, feels his genitals changing, his body hair changing. Pasolini transforms his character along these lines: when Carlo II experiences a miraculous encounter with desire, with boys, his penis disappears, replaced by a pussy. Physically, materially, there is a transformation. But the social world continues to see him as a man. It is a kind of Ovidian metamorphosis, almost ancient, but described as modernity, and with interpretative ambiguity. Besides, when a worker, Claudio, asks him to turn around, it's not clear where Carlo is penetrated: his ass? His pussy? Being possessed, being penetrated, being fucked: it goes beyond identities, genders, sexes, it's physical-metaphysical, it's about practices. Carlo, in *Pétrole*, penetrates and is penetrated, possesses then is possessed. When his repressed homosexuality returns, Carlo Valletti finds himself caught in a contradiction from which he still derives pleasure: on the one hand, he participates in a world that destroys the working and lower classes; on the other, he desires to be possessed by men who come from these working-class and underclass backgrounds. One side of him is a wealthy bourgeois, a property owner, an exploiter. Another side of him desires to be possessed, to be humiliated. Masochistic martyrdom? Carnival and BDSM class struggle? Clichés of domination? Ecstatic experiences? In any case, something mystical and miraculous appears in the act of being possessed. All this plays out like the ambiguous tremor of a French translation of the title of a Dostoevsky novel : *The Possessed* (at the time) or *Demons* (today)...

W.R. In *Pétrole*, video plays a much more important part than it did in your previous shows. Can you explain this choice?

S.C. Yes. There are three hours of video. For three main reasons. The first is the importance of the author's address to the reader – and therefore its theatrical transposition, the address to the audience. If I transposed it directly to a "1:1 scale", i.e. with actors addressing the audience in real space, like a long aside, I would lose something: loss of impact, a limp and dangling impact. Hahaha. The actor's physical body, in real space, lacked strength, power, dictatorship – in the formal sense. It is as if the spatial arrangement limits the author's omnipresence, his obsession with addressing us. So I looked for ways to restore authority and dictatorship to his voice – but a formal, aesthetic dictatorship, his own dictatorship, I mean... That's when I introduced video. The second reason is that live video allows me to go faster, to organise the mass of signs in the novel differently, and the quantity. By abolishing the physical distance between actor and spectator, the camera speeds up the action, and I can adapt the novel with less loss of material. The address gains in impact: we are subjected to the author's words. Finally, on numerous occasions, Pasolini tells the reader that the scenes, or visions, are as if... seen by "the hero"... a kind of subjective POV. We film faces in extreme close-up. The face is very important because it is the icon. And in all this play around castration, iconoclasm, the destruction of images of the father, the mother, all of that comes into play. I had started experimenting with this in the short live video shots we did in *The Brothers Karamazov*, during *Dmitri*'s trial. It was already a question of icons. That's also why I put Malevich in a corner, the *Black Square*, as the most iconoclastic act in the history of Russian art. Where you had the icon, the "beautiful angle", a young artist comes along and says, "That's it. Curtain, guys." He transforms the icon into a black square. But I also do all this with a sense of humour, irony, never at face value. What interests me about moving towards video – which is not my primary language – is also opening up a dialogue with colleagues: with Julien (Gosselin) and Katie Mitchell, who have a more serious, melancholic image, or with Séverine Chavrier and Frank Castorf, who have a more chaotic, messy style. I have often wondered, when watching some of their shows, why the camera was used so much to film men and women – and why almost never clowns? Why did it often reinforce a form of bourgeois, petty-bourgeois melodrama, more or less conscious, and more or less thwarted? This question interests me greatly. In *Pétrole*, the screen is not at the front of the stage: it is in the distance. It does not produce the overwhelming effect that a screen placed in front of the audience at the front of the stage would have. Finally, this arrangement also allows me to play with the quotation of certain aesthetics. But rapidly, you know.

W.R. Does this use of video have a direct dialogue with Pasolini's cinema?

S.C. Oh, so little, maybe yes, but not too much. We quote a few musical things, sometimes a light, a hairstyle, a gesture, a smile... We're working with video, not 35mm, so it's not possible anyway. Yes, a little something from his films of the 1960s, perhaps – *Accattone, Mamma Roma, La Ricotta*, *The Gospel According to St. Matthew* – with that black and white, and that technical innocence, in the first part... but without ever mimicking... We use three aesthetic registers in the video. Carlo Second, this libidinal, impulsive and criminal magma, is filmed in harsh lighting, a kind of sodium flash: saturated, burnt out. Carlo the First's world is filmed in black and white. And the world of the Visions is in colour. Pasolini said: "I make films because cinema is filming reality through reality". He began making poetry films, and many people stopped considering him a novelist – he had written his novels in the 1950s. For Pasolini, something is known if it is physically experienced; an experience is said to be lived if it is physically experienced. Right. How can we record/translate a lived experience in the artistic field without its formal recording distorting it or taking away its living character? This question seems absurd at first glance, because why on earth would we want to record a lived experience so that it remains what it was? Ask the artists...

W.R. When you presented *Les Démons*, an "anti-panic sheet" was distributed to the audience to help them follow the narrative thread. Obviously, this seemed ironic. With *Pétrole*, which is even more convoluted, the question of intelligibility arises. How far do you want to accompany the viewer in this labyrinth? Did you consider guiding them? Or did you choose to let them be overwhelmed by the work?

S.C. Yes. In the very structure of the show, there are a few direct references to the audience on this subject. But not in the form of an anti-panic sheet. I chose to do it in the structure itself, because Pasolini does the same thing in the novel: he constantly returns to what he is writing. The idea is not to tell a story, but to construct a structure. And the only way to talk about structure is through structure. The staging addresses the audience in the same way that the author addresses the reader. Is there a risk that the audience will be overwhelmed? I'm not so sure about that at all. I thought about it at the beginning of the project, but not anymore. Oh, maybe two or three names of Italian politicians from the 1970s won't mean much, but it will still be understood because it's always the same old story, the same corruption, the same briefcases, the same envelopes, etc. Between the construction and decomposition of the structure of *Pétrole*, between intelligibility for the viewer and the viewer's sensitivity, there is indeed a divide. What I want is to convey the fragmentary nature of the work, and also what passes between the fragments. This puts intelligibility to the test, of course, but I try to provide it anyway. And I think we're doing pretty well. Pasolini says that in this work, ideology will replace psychology. It's not a work that makes you cry because you become attached to a character. No, it's not that. From an emotional point of view, it's harsh, arid. And it's very strange, actually: with so many desires, fluids, bodies, sexes, he produces a work that's not very wet, more like a desert. Light is fundamental to it. The impression that from Rome, Athens, Beirut, Damascus, etc., there is a common light, a common dust, carried by the southern winds. A sanding of light. You feel like you're crossing a desert. Like you're running out of water. Do I put your senses to the test? Yes. Don't worry, it's gentle and distant at the same time. Sweet? Not at all. It's not a work that transports you with great emotions. Between intelligibility and sensitivity, between "exposing a suspended construction site" and "creating living theatre", I seek a common space. I try to hold on to this: making the literary magma intelligible in its dramatisation, but maintaining what makes it a little difficult to access. The transition to theatre required choices that could not maintain Pasolini's literature at its level of desperate energy... For example, when I say that Carlo I is filmed in black and white, and Carlo II in sodium lighting, it's a directing choice. Pasolini, on the other hand, doesn't make this distinction... he doesn't say, 'Look, here we have perverse and criminal sexual urges' and 'there, we have the sanctity of power'. He puts everything on the same level. We separate things a little. A show, you see, it passes before your eyes, you can't put it on your bedside table and pick it up again when you feel like it, two years if necessary, no, theatre passes by, and it weaves a fabric of immediate memory, so you have to put things in place so that each spectator can grasp it with their eyes, ears and so on, their sensitive body and mind, you see, and find some dry grass to hold on to if necessary.

CONDUCTED BY WILLIAM RAVON, 24TH SEPTEMBER 2025, TRANSLATED INTO ENGLISH BY ZACHARIE LENGLET

Pier Paolo Pasolini Born on the 5th of March 1922. Murdered on the 2nd of November 1975. With Pasolini's death, Italy lost the greatest intellectual of the last half-century, the only one who had international cultural influence (and resonance). The only one who, in addition to being a great artist, had the strength to decipher the events of an era, not only Italian but universal, with unyielding rational/irrational intolerance. 'Only a prophet who does not have the strength to kill a fly can cry out like this.' And: 'Sex, death, political passion, are the simple objects to which I give my elegiac heart... My life has nothing else. Tomorrow, naked as a monk, I could leave the worldly game, concede victory to the infamous.' "I am scandalous. I am so in the sense that I stretch a rope, or rather an umbilical cord, between the sacred and the profane. [...] An anguished witness to contemporary tragedy, Pasolini was a political intellectual, seeking to assert that politics did not exist outside art, morals, sexual truth, and intellectual and moral revolution. He reaffirmed, against the ancient hypocrisy of the clergy and Italian society, the unity and synthesis between art and life. Maria Antonietta Macciocchi, *Esquisse pour une biographie de Pasolini*, Grasset, 1980

Sylvain Creuzevault directed Brecht's *Baal* in 2006 at the Odéon, followed by *Le Père tralalère* (2007) and *Notre terreur* (2009). He directed Heiner Müller's *Der Auftrag* (*The Mission*) at the Deutsches Schauspielhaus. He created the company Le Singe in 2014, on the occasion of the creation of *Le Capital et son Singe*, inspired by Marx's work. This was followed by *Angelus Novus AntiFaust* (2016) and *Banquet Capital* (2018). An associate artist at the Odéon (2016-2024), he has developed a cycle dedicated to Dostoevsky with *Les Démons* (2018), *Le Grand Inquisiteur* (2020), *Les Frères Karamazov* (2021). He began working with students from the TNS School on Peter Weiss's novel *The Aesthetics of Resistance*, which will culminate in the creation of a show in 2023. In parallel, he presented at the Odéon *Edelweiss [France Fascisme]*, the second part of a diptych devoted to the ideological divisions of the 20th century. In 2024, *Études pasoliniennes* created with students from the CNSAD based on four plays by Pier Paolo Pasolini inaugurating a cycle of work devoted to the author.


Publicis EtNous
HERMES
PARIS
LE ROUGE, TOUT LE ROUGE,
RIEN QUE LE ROUGE
ROUGE ÉRABLE
LA BEAUTÉ EST UN GESTE