

Festival d'

Automne

Septembre – Décembre 2025
Dossier de presse

Sylvain Creuzevault

Pétrole

Odéon Théâtre de l'Europe – Odéon Paris 6
Du mardi 25 novembre au dimanche 21 décembre

Sylvain Creuzevault

Pétrole

Durée estimée: 3h30. Création 2025

Odéon Théâtre de l'Europe
– Odéon Paris 6

25 novembre – 21 décembre

Mar. au sam. 19h30, dim. 15h, relâche lun.
10 € à 42 € | Abo. 10 € à 34 €

D'après le roman de Pier Paolo Pasolini. Texte français René de Ceccatty. Adaptation et mise en scène Sylvain Creuzevault. Avec Sharif Andoura, Pauline Bélier, Gabriel Dahmani, Boutaina El Fekkak, Pierre-Félix Gravière, Anne-Lise Heimbürger, Arthur Igual, Sébastien Lefebvre. Scénographie Jean-Baptiste Bellon, Valentine Lè. Lumière Vyara Stefanova. Vidéo Simon Anquetil. Musique Pierre-Yves Macé. Son Loïc Waridel. Costumes Constant Chiasai-Polin. Masques Loïc Nébréda. Maquillage et perruques Mityl Brimeur. Assistanat à la mise en scène Émilie Hériveau, Ivan Marquez. Régie générale et régie plateau Clément Casazza. Administration de production Anne-Lise Roustan. Production et diffusion Élodie Régibier.

L'Odéon Théâtre de l'Europe et le Festival d'Automne à Paris sont coproducteurs de ce spectacle et le présentent en coréalisation

Avec *Pétrole*, Sylvain Creuzevault s'attaque à l'un des projets les plus ambitieux de Pasolini. Un texte à l'image de son théâtre – fragmentaire et torrentiel, burlesque et glaçant – à travers lequel il poursuit son exploration des fondations de notre société.

Publié dix-sept ans après sa mort, *Pétrole* est l'un des tout derniers chant(ier)s de Pier Paolo Pasolini. Ce recueil qui s'offre comme une « continuité de forces dans une discontinuité de formes » selon le metteur en scène, semble répondre aussi bien au projet d'inventer un nouvel espace romanesque qu'au dessein politique de saisir, par la multiplicité des points de vue, l'Italie en proie à une stratégie de la tension. Son écriture fragmentée se présente en une série de notes où se juxtaposent, sans logique apparente, des visions qui sont autant de bribes narratives, ébauches romanesques, fables mystiques, réflexions esthétiques et politiques. Ainsi s'entrelace le double voyage de l'ingénieur Carlo Valletti, sa fulgurante ascension au sein de la société d'hydrocarbure ENI et une quête sexuelle sans interdits. En donnant corps au milieu des terrains vagues et à la vision pasolinienne de l'enfer et du paradis italiens des années 1960 et 1970, le metteur en scène continue d'ausculter la généalogie des luttes qui ont modelé notre organisation sociale contemporaine.

**ODÉON THÉÂTRE
DE L'EUROPE**

Contacts presse

Festival d'Automne

Rémi Fort
r.fort@festival-automne.com
06 62 87 65 32
Yoann Doto
y.doto@festival-automne.com
06 29 79 46 14

Odéon Théâtre de l'Europe

Lydie Debièvre, Valentine Bacher
presse@theatre-odeon.fr
01 44 85 40 57

Dans votre travail, *Pétrole* apparaît comme une étape dans un dialogue plus vaste avec Pasolini. Qu'est-ce qui vous 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, De 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 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.

| Qu'est-ce qui vous a fait attendre ?

SC : D'autres, chez qui avant j'avais sonné, m'avaient retenus chez eux.

| Vous souvenez-vous de votre première rencontre avec l'œuvre de Pasolini ?

SC : 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 Medici à Paris, où mon amoureuse travaille à l'époque, je vois *La vie* (Trilogie), 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.

| *Pétrole* poursuit et prolonge aussi votre exploration des idéologies politiques du XXe siècle ?

SC : Oui. L'Italie sort de la Seconde Guerre mondiale relativement divisée : un nord qui s'industrialisera et un sud encore agraire, et 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 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, hégémonique, 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 merdes, 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 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 ?

SC : 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 : toujours le 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.

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

SC : 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 La 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 renseignement 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 surtout, 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 ».

Cette forme littéraire, fragmentée, décousue, hétérogène, entre en résonance avec votre théâtre, que vous comparez 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 votre propre méthode de travail.

SC : Voilà, 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 qu'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.

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

SC : 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 amusé 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, « la ville sans mur » ! 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 1er au 2 novembre 1975. Un espace très vaste, 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.

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

SC : Oui. Il y a deux Carlo, mais il n'y a qu'un Carlo Valletti (sic!). 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, i

ne semble plus être le même. C'est voulu. C'est un auto-portrait 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 détruit 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 Carlo 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.

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

SC : 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 pincet, 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-parle-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.

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'avez-vous abordée ?

SC : 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, *Les 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-prolétaires. Une face de lui est un bourgeois possédant, un propriétaire, un exploiteur. Une autre face de lui désire être possédé, être humilié. Martyre 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)...

Dans *Pétrole*, la vidéo occupe une place beaucoup plus importante que dans vos précédents spectacles. Pouvez-vous expliquer ce choix ?

SC : 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 seconde, 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 Chavier 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 loin. 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.

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

SC : 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 35mm, donc c'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 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 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...

Lorsque vous aviez présenté les Démon, 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 souhaitez-vous accompagner le spectateur dans ce dédale ? Avez-vous envisagé de le guider ? Ou bien avez-vous fait le choix de le laisser être débordé par l'œuvre ?

SC : 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 ? Mais 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 le 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, automne 2025.

Sylvain Creuzevault

Sylvain Creuzevault est metteur en scène et auteur, né en 1982. Cofondateur du groupe d'ores et déjà, il débute en 2003 avec *Les Mains bleues* de Larry Tremblay, suivi de *Visage de feu* de Marius von Mayenburg (2005). Il participe ensuite au Festival Berthier '06 de l'Odéon avec *Fœtus*, puis met en scène *Baal* de Brecht (2006) et *Le Père Tralalère* (2007), repris à La Colline, où il crée également *Notre terreur* (2009). Il poursuit son parcours avec le Festival d'Automne avec *Le Capital et son Singe* (2014) et *Angelus Novus AntiFaust* (2016), créé au TNS. Installé depuis 2016 à Eymoutiers en Haute-Vienne, il y transforme d'anciens abattoirs en lieu de création avec le groupe Ajedtes Erod. Artiste associé à l'Odéon – Théâtre de l'Europe, il initie un cycle autour de Dostoïevski avec *Les Démons* (2018), *Le Grand Inquisiteur* (2020) et *Les Frères Karamazov* (2021). En 2023, il crée *Edelweiss [France Fascisme]*, en écho à *L'Esthétique de la résistance* de Peter Weiss, présentée quelques mois plus tôt au Théâtre national de Strasbourg.

Sylvain Creuzevault au Festival d'Automne:

2023	<i>Edelweiss (France Facisme)</i> (Odéon – Théâtre de l'Europe)
	<i>L'Esthétique de la résistance</i> (MC93)
2022	<i>Les Frères Karamazov</i> (La Ferme du Buisson; Théâtre-Sénart, Scène nationale; Odéon – Théâtre de l'Europe)
2021	<i>Les Frères Karamazov</i> (Odéon – Théâtre de l'Europe; Points Communs / Théâtre des Louvrais)
2020	<i>Le Grand Inquisiteur</i> (Odéon – Théâtre de l'Europe)
2018	<i>Les Démons</i> (Odéon – Théâtre de l'Europe / Ateliers Berthier; Points Communs / Théâtre des Louvrais)
2018	<i>Les Tourmentes</i> (MC93)
2016	<i>ANGELUS NOVUS AntiFaust</i> (La Colline – Théâtre National; La Scène Watteau; Points Communs / Théâtre des Louvrais)
2014	<i>Le Capital et son Singe</i> (La Colline – Théâtre National; La Scène Watteau)
2010	<i>Notre terreur</i> (La Colline – Théâtre National; La Scène Watteau)
2009	<i>Notre terreur</i> (La Colline – Théâtre National)
2009	<i>Le Père Tralalère</i> (La Colline – Théâtre National)
2006	<i>Baal</i> (Odéon – Théâtre de l'Europe)