

Ferdinand Despy, Simon
Hardouin, Justine Lequette
& Eva Zingaro-Meyer

Recherche corsaire

Recherche théâtrale
d'après les *Écrits Corsaires*
et les *Lettres Luthériennes*
de Pier Paolo Pasolini



En 1975, à la veille de sa mort, Pier Paolo Pasolini publiait les *Écrits Corsaires*, un recueil d'articles parus à l'origine dans les journaux italiens, et ses *Lettres Luthériennes*, un « petit traité pédagogique ». Maniant les armes de la polémique et de la contradiction, le poète et cinéaste y dressait le portrait d'une société profondément transformée, soumise à la consommation de masse et à la déculturation. C'est sur ces textes que Ferdinand Despy, Simon Hardouin, Justine Lequette et Eva Zingaro-Meyer ont porté leur attention, à leur sortie du Conservatoire de Liège, avec l'ambition de porter sur scène une pensée réfractaire, dont les interpellations politiques et sociales continuent de résonner aujourd'hui de façon intempestive.

Le travail des quatre chercheuses et chercheurs s'est d'abord fait « à la table », par des lectures, études et discussions sur la biographie et le théâtre de Pasolini, la pensée d'Antonio Gramsci, l'histoire de l'Italie, etc. Une façon d'approcher leur matériau dans son contexte idéologique, social et culturel. Le passage « au plateau » s'est effectué ensuite à travers des résidences où s'échafaudaient progressivement, à travers des tentatives d'abord disjointes de mise en jeu, une dynamique collective et un langage commun.

Deux questions ont particulièrement orienté la recherche scénique : comment théâtraliser cette pensée complexe ? Et par quels moyens

théâtraux convoquer le monde disparu que Pasolini regrette et fantasme dans ses textes ? Pour tenter d'y répondre, un travail a été lancé autour de chants traditionnels italiens, en collaboration avec Brigitte Romano, ainsi qu'une recherche esthétique sur les figures paysannes, prolétaires et sous-prolétaires peuplant les films de Pasolini, avec la plasticienne et costumière Elsa Segurier-Faucher. Des essais d'incarnation ont été menés, rendant bientôt sensible la nécessité de mettre ces chants et ces figures à distance, de travailler l'écart culturel et temporel les séparant des quatre membres du collectif. Ces difficultés à porter sur scène la pensée de Pasolini, plutôt que de conduire à un constat d'échec, constitueront au contraire la matière même d'un spectacle autoréflexif, provisoirement intitulé *En une nuit – Notes pour un spectacle à faire*.

Et puis, si la pandémie et le confinement consécutifs n'ont pas véritablement bousculé le calendrier initialement établi, la situation a ouvert au projet de nouvelles perspectives : la création d'une œuvre plastique pour la Biennale de l'Image Possible, en collaboration avec le Corridor, et un nouveau travail documentaire, qui donne suite à une série d'entretiens préliminaires que le groupe avait réalisée avec des personnes âgées, témoins du « monde d'avant » évoqué par Pasolini. Ces documents devraient bientôt faire l'objet d'une création sonore.

(A/R) Qu'est-ce qui vous a amené à vous réunir pour développer ce projet ?

(J.L.) Nous sommes issu-e-s d'une même promotion de l'ESACT (École Supérieure d'Acteur-ice-s de Liège). Pendant nos études, Eva nous a réuni-e-s avec le désir de faire un projet à partir de deux livres écrits par Pasolini à la fin de sa vie : les *Écrits Corsaires*, un recueil d'articles publiés entre 1973 et 1975, et les *Lettres Luthériennes*, un manuel didactique adressé à un adolescent imaginaire. Ces œuvres nous intéressaient dans la mesure où ce sont des écrits théoriques, mais qui contiennent une puissance émotionnelle très forte. C'est l'émotion qu'ils ont provoquée chez nous qui nous a donné envie de faire théâtre de ces deux textes. Le désir de mener ce projet est antérieur au FRArt, nous avons déjà posé quelques pierres : nous avons réalisé d'abord une série d'entretiens avec des personnes âgées de plus de septante ans qui ont connu le « monde d'avant » dont parle Pasolini. Nous voulions nous confronter à leur récit, voir les différences et les similitudes entre ce que ces personnes avaient vécu dans les années 1960-1970, et la lecture que Pasolini nous en donne. Ensuite, nous avons décidé de faire une première résidence « au plateau » pour jeter les bases, les premières idées et envies. Cela nous a permis de comprendre que le travail serait long, que la pensée de Pasolini exige du temps, qu'il fallait creuser l'homme et son œuvre dans toutes ses dimensions, mais aussi l'œuvre de Gramsci, l'histoire de l'Italie, le contexte politique de l'époque, le monde paysan, etc. On s'est donc dit très tôt qu'on ne voulait pas rentrer dans un processus de production classique. On n'était même pas sûr qu'il y avait un spectacle intéressant à produire ! Nous avons seulement une intuition à creuser et des hypothèses à vérifier. Le processus de la recherche correspondait à cette envie. Donc suite à cette première résidence, nous avons décidé de remettre un dossier au FRArt.

(E.Z.-M.) Je leur ai parlé des deux textes en avril 2016, juste avant qu'on soit diplômé-e-s. L'envie de porter ce projet collectivement était assez évidente mais à la sortie de l'école, on a besoin d'atterrir dans le monde professionnel, on découvre plein de choses. Nous avons donc mis du temps à développer les premières étapes, à préciser les envies. C'est pour ça qu'entre la genèse du projet et le début de la recherche dans le cadre du FRArt, il y a eu un moment assez long.

(A/R) C'est donc la complexité du matériau, et au premier titre les contradictions inhérentes à la pensée de Pasolini, qui vous ont orientées vers un processus de recherche plutôt que vers la création d'une pièce.

(E.Z.-M.) C'est ça. L'univers de Pasolini en lui-même est déjà complexe, et nous avons très vite pris conscience que la théâtralisation de ces deux textes assez théoriques n'allait pas être facile. Et puis nous avons envie d'expérimenter d'autres rapports au travail en général, sortir d'une certaine manière de faire : des temps de répétitions et de création très courts, une exigence d'efficacité. Nous ne voulions pas être dans la course au résultat. Mais c'est vraiment par l'écriture du dossier FRArt que nous avons commencé notre recherche, dans la mesure où écrire ce dossier nous a déjà lancées dans une autre façon de concevoir notre projet.

(J.L.) Quand nous avons obtenu la bourse, nous avons pris le temps de nous demander : que signifie « faire de la recherche » au théâtre ? Comment faire de cet espace qui nous est accordé un endroit de travail différent de nos fonctionnements habituels ? Nous sommes tellement habitué-e-s (pour survivre) à travailler dans le but de produire, *in fine*, un résultat dans un temps pré-déterminé, que nous ne sommes plus vraiment en mesure d'affirmer qu'une œuvre théâtrale se distingue d'une marchandise.

C'est pourquoi nous voulions réfléchir aux cadres qui nous étaient nécessaires pour sortir de cette logique – que nous avons intériorisée – pour exercer notre art autrement, hors de cette injonction à produire un résultat « vendable » (ce qui n'empêche en aucun cas de produire un résultat tout de même).

(F.D.) Nous avons touché une question importante sur les différences entre chercher et créer. Dans toute création théâtrale, nous sommes en quête d'une forme, donc on pourrait dire qu'il y a de la recherche. Mais le fait de devoir, pour le FRArt, poser une hypothèse et envisager les différentes possibilités d'y répondre, a changé notre manière d'envisager le projet. Nous sommes passé-e-s d'un rapport intuitif à l'œuvre de Pasolini à un rapport plus « scientifique » où nous voulions vérifier notre hypothèse par les moyens spécifiques, et archaïques, du théâtre. Une chose qui nous intéressait beaucoup dans les *Écrits Corsaires* et les *Lettres Luthériennes*, c'est ce que Pasolini dit de l'émergence de la société de consommation et la transformation anthropologique qu'elle a produite en Italie, sans que la plupart des gens ne s'en aperçoivent. Lui considérait qu'un cataclysme était en train de se produire, qu'un monde et donc un rapport au monde disparaissaient. Le FRArt nous a permis de transformer notre question initiale, « comment faire un spectacle à partir de la pensée de Pasolini ? », en celle-ci : « comment théâtraliser une pensée complexe à travers l'évocation d'un monde que nous n'avons pas connu ? »

(J.L.) La question de la recherche est particulière dans le cas du théâtre, du fait que nous avons besoin du public pour vérifier certaines choses. Or cette présence d'un public peut dans le même temps nous pousser à une certaine forme d'efficacité que nous voulions éviter.

(A/R) Au début, vous avez inscrit le projet dans la tradition du « théâtre didactique », en vous référant notamment aux analyses d'Olivier Neveux. Quelle place cette notion a-t-elle prise par la suite ?

(E.Z.-M.) Notre recherche est née de – et s'inscrit dans – un chantier créé à l'ESACT il y a quelques années, appelé « Théâtre et politique », dans lequel intervient effectivement Olivier Neveux. Ses conférences régulières questionnent le rôle du théâtre dans la société, sa puissance révolutionnaire et les formes qu'il peut prendre, entre autres didactique, pour transmettre un savoir. Mais c'est plus globalement toute notre formation qui nous a ouvertes à cette envie de faire d'une pensée complexe matière à jeu. Nous avons travaillé avec des metteurs et metteuses en scène comme Françoise Bloch, Adeline Rosenstein ou Joël Pommerat, qui ont en commun de poursuivre cette recherche. Et au-delà des vivant-e-s, nous avons tous et toutes étudié Brecht et son théâtre didactique. Tout ce bagage a été essentiel dans notre recherche car il a pointé la difficulté de n'être ni explicatif ou professoral, ni simpliste et réducteur pour transmettre au public une pensée exigeante.

(F.D.) Pour revenir à la pensée de Pasolini en particulier, elle est faite de contradictions, il ne cherche jamais à en faire la synthèse. Sa dialectique oppose la thèse et l'antithèse sans chercher de résolution. C'est une œuvre qui pose l'inconciliable. Chercher les formes théâtrales qui racontent cette dialectique impossible est très intéressant.

(A/R) Comment avez-vous démarré la recherche FRArt ? Selon quels axes l'avez-vous structurée ?

(J.L.) Nous avons commencé par lire collectivement les *Écrits Corsaires* et les *Lettres Luthériennes*, par discuter de nos interprétations respectives de chaque article et des idées théâtrales qu'elles nous évoquaient. Assez vite, face à l'obscurité de certains concepts, mais aussi du contexte historique, politique et culturel, il est devenu essentiel de développer au moins trois



fig. 02

- fig. 01 En page d'ouverture au présent entretien : Ferdinand Despy et Simon Hardouin. Travail de plateau au cours de la résidence au Théâtre de Liège, Rocourt, février 2020. Crédit photo : Annah Schaeffer.
- fig. 02 Justine Lequette. Travail de plateau au cours de la résidence au Théâtre de Liège, Rocourt, février 2020. Crédit photo : Annah Schaeffer.
- fig. 03-04 Ferdinand Despy. Travail de plateau au cours de la résidence à Arsenic2, Herstal, octobre 2019. Crédit photo : Annah Schaeffer.



fig. 03



fig. 04

points : la pensée de Gramsci, qui a énormément influencé celle de Pasolini ; l'histoire de l'Italie depuis l'unification ; et la biographie de Pasolini, car sa pensée est indissociable de sa vie, y compris intime.

(E.Z.-M.) C'est de là qu'on est parti en juin 2019. Nous nous sommes réparti-e-s le travail, chacun-e s'attelant à un point et le restituant aux autres par un exposé, une méthode que nous avons déjà éprouvée à l'école ou dans des projets de création. C'était une résidence essentiellement dramaturgique. À ce moment-là, nous avons décidé d'ouvrir le travail à d'autres personnes. Pendant deux jours, nous avons invité d'autres comédiens et comédiennes à lire des pièces de Pasolini avec nous. Une journée consacrée à *Pylade*, l'autre à *Calderón*. Nous voulions découvrir comment lui-même avait fait théâtre de sa pensée, et s'en inspirer. Et puis, le théâtre de Pasolini est assez hermétique de prime abord. On avait envie de le mettre en voix, voir ce que ça donnait, en discuter, en mêlant des regards neufs et des regards plus avertis. Ça nous a ouvert des horizons, des pistes de réflexions.

(J.L.) Il faut savoir aussi qu'en juin, c'était la première fois qu'on travaillait vraiment ensemble, à quatre. Nous avons donc pris le temps de discuter, de créer un langage commun. Travailler en collectif est un apprentissage : la recherche à ce moment-là a donc porté autant sur des questions théâtrales et artistiques que sur nos modes de fonctionnement en collectif, et sur la détermination des conditions nécessaires pour nous mettre en véritable « état de recherche ».

(E.Z.-M.) Dans la deuxième partie de cette résidence, nous avons tout de même tenté quelques passages de la table au plateau. Ces premiers essais nous ont permis de voir ce qu'il fallait mettre en œuvre ensuite, parce que les propositions restaient souvent très cérébrales et solitaires. Nous avons des difficultés à nous mettre en jeu à quatre. En réaction, ça a généré une autre dynamique pour la résidence suivante. Mais avec du recul, nous nous rendons compte que beaucoup de choses étaient en germes dans cette première résidence. Les obsessions que nous avons poursuivies par la suite se sont exprimées à ce moment-là.

(A/R) Le passage au plateau a pris appui sur l'apprentissage de chants traditionnels italiens. D'où est venue cette idée ?

(F.D.) Avant même de commencer la recherche FRArt, nous avons travaillé avec Brigitte Romano, qui est musicienne et professeure de chants traditionnels italiens. Elle a fait un travail très intéressant d'enregistrement de chants lors de processions et de fêtes en Sicile, pour recueillir les traces d'un certain rapport au monde. Elle a également travaillé avec Giovanna Marini, musicologue, amie de Pasolini, qui a beaucoup participé à la collecte et à la transmission de ces chants. Nous avons d'abord appris ces chants qui nécessitent une technique vocale particulière. S'est assez vite posée la question de leur théâtralisation : comment ne pas les folkloriser ? Faut-il les sublimer ? Les décaler ? Comment éviter la réappropriation culturelle ?

(J.L.) Nous avons évolué. Au départ nous voulions que les chants soient chantés sur le plateau. Mais nous nous sommes rendu compte que ça ne suffisait pas de les chanter « tels quels », qu'ils devaient s'inscrire dans une dramaturgie, et que nous devions trouver la bonne distance entre nous et ces chants qui appartiennent à une culture qui n'est pas la nôtre. La recherche en a donc fait « problème ». À ce stade, nous n'avons pas encore trouvé la résolution scénique, mais en identifiant les problèmes, nous avons avancé vers une résolution future.

(E.Z.-M.) Nous avons réalisé qu'ils ne pouvaient pas être représentés de façon lisse et évidente, utilisés comme de beaux chants de chorale. D'ailleurs, ils ont parfois un aspect peu mélodieux, étrange. Mais pour revenir à cette question de la légitimité à utiliser ces chants, elle vient d'une réflexion plus générale sur la distance qui nous sépare du matériau : celle entre nous et la pensée de Pasolini, nous et les chants, nous et ce « monde d'avant ».

(A/R) Vous parliez tout à l'heure d'une autre collecte de « traces du monde d'avant » à la base de votre projet, à savoir des entretiens avec des personnes âgées. Est-ce que vous avez poursuivi ou exploité ce matériau ?

(J.L.) À vrai dire, c'est seulement aujourd'hui que ce travail d'« avant-FRArt » reprend de l'importance. Nous n'avons pas eu le temps de le traiter pendant la recherche FRArt. Mais nous sommes maintenant en train d'écrire un spectacle, et notre année de recherche nous fait replonger dans ce travail documentaire avec un nouveau point de vue. Non seulement sur les interviews déjà réalisées, dans lesquelles nous savons maintenant quelles informations aller chercher, et sur de nouvelles interviews que nous voulons réaliser en parallèle.

(E.Z.-M.) À l'époque, nous étions parti-e-s en Italie pour recueillir des témoignages, mais aussi sur les traces de Pasolini, dans le Frioul, là où il a vécu et découvert le monde paysan. Ce qui est intéressant, c'est que nous n'y avons pas du tout retrouvé ce qu'il décrit. Évidemment parce que ça a changé, mais aussi peut-être parce qu'il l'avait quelque part mythifié.

(A/R) Un autre axe de travail pour aborder Pasolini, c'était la constitution de « figures ». Qu'en avez-vous fait ?

(F.D.) Ces figures étaient un moyen de répondre à cette envie de convoquer le « monde d'avant ». En étudiant l'œuvre de Pasolini, et pas seulement son cinéma, on a souvent retrouvé ces incarnations, ces personnages à la fois réalistes et mythifiés, archaïques et modernes, très esthétisés. À la fin de la première résidence, nous avons ouvert beaucoup de champs à explorer, autant sur le fond que sur la forme (l'univers esthétique pasolinien, le théâtre didactique, la sacralité et sa disparition, etc.). Pour la suite du travail, nous nous sommes concentré.e.s sur cinq axes, l'un d'entre eux étant la représentation du peuple dans l'œuvre de Pasolini et dans l'histoire de l'art.

(J.L.) Le parti pris dramaturgique que nous explorons pour représenter ces « figures » du monde d'avant, c'est d'échapper systématiquement à l'incarnation totale. Nous travaillons plutôt sur quelques signes (costume, décor, langage) qui ont pour fonction d'évoquer ce que pouvait être ce monde, en laissant une place à l'imaginaire.

(E.Z.-M.) À ce sujet, on a lancé un travail avec Elsa Segulier-Faucher, plasticienne et créatrice de costumes. Avec elle, on a vraiment essayé d'incarner, de jouer certaines choses, notamment par imitation des films de Pasolini, pour finalement se rendre compte qu'il était plus intéressant de recourir à des costumes incomplets, par exemple.

(J.L.) Il fallait aussi éviter les clichés sur le monde paysan ou prolétaire. Il n'y a pas UN monde paysan mais une multiplicité. LE Peuple, ça n'existe pas. Il faut le représenter comme une force hétérogène de résistance au pouvoir dominant qui lui, au contraire, décrit le Peuple comme une entité simple et homogène pour mieux l'asservir.

(E.Z.-M.) On s'est rendu compte qu'il fallait toujours se mettre en dialogue avec la pensée de Pasolini, problématiser la distance entre sa pensée et nous. Pasolini a découvert un monde, qu'il a en partie fantasmé, et nous fantasmons sur ce fantasme. On a parfois eu tendance à prendre sa parole pour une vérité, parce qu'elle nous touchait. Mais nous avons compris l'importance d'une triangulation permanente entre nous, Pasolini et le public.

(A/R) Justement, dans votre rapport déposé à mi-parcours, vous dites qu'un des tournants de la recherche a été le moment où vous avez décidé de « chercher en vous ». Il s'agissait de se libérer de l'autorité du texte ?

(F.D.) Si on présente les choses de manière un peu schématique : pendant la première résidence on a cherché à comprendre ce que Pasolini disait, les contextes historique, politique et culturel dans lesquels il a vécu, ceux qui l'ont influencé, les combats dans lesquels il s'est inscrit. Dans la seconde résidence, on a cherché à transmettre cette pensée, notamment en prenant appui sur des interviews de Pasolini, sur sa parole directe. Le bilan qu'on en a tiré, c'est qu'il fallait témoigner de notre rapport singulier à cette pensée et donc chercher en nous. Il faut sans cesse nous mettre à mal, chercher les endroits où Pasolini nous perturbe.

(A/R) Comment se sont déroulées les résidences d'octobre et de février ?

(E.Z.-M.) Dès le début s'est présentée la difficulté de se mettre en jeu à quatre, de porter ensemble une dramaturgie. Dans les deux résidences, chacun-e de nous a poursuivi une forme d'obsession personnelle. On s'est retrouvé à produire chacun-e une forme particulière. D'ailleurs, dans les présentations faites en fin de résidence, en octobre et février, nous n'avons pas cherché à créer une dramaturgie globale, nous avons présenté les différentes formes de façon détachée. Plutôt que d'essayer de tout lier, de suivre une voie unique, nous avons essayé de trouver un équilibre entre nous et nos différents univers.

(A/R) Les résidences étaient donc ponctuées par une représentation publique. Qui étaient les spectateurs et spectatrices ?

(J.L.) Nous avons invité entre dix et quinze personnes, des ami-e-s et/ou des professionnel-le-s du théâtre. Un public bienveillant, en capacité de lire une étape de travail. Nous avons beaucoup réfléchi à cette question. Au début de chaque résidence, nous nous demandions : « de quel public a-t-on besoin pour faire advenir quelque chose ? » Au théâtre, cette confrontation au public est importante, elle libère des énergies. En même temps, nous avons essayé d'être prudent-e-s, afin que la présence d'un public ne nous coupe pas du processus de la recherche.

(A/R) En mars se propage la pandémie, et vous vous retrouvez dans *Le Décaméron*. Qu'est-ce que la crise a changé pour vous ? Et comment vous êtes-vous adaptées à la situation ?

(E.Z.-M.) Notre agenda de recherche n'a pas été trop perturbé par la pandémie, nous n'avions pas de résidence prévue à ce moment-là. Cela n'enlève cependant rien à la violence avec laquelle le secteur culturel est touché et l'instabilité dans laquelle nous sommes toutes et tous plongé.e.s. Notre regard sur le monde a été évidemment impacté par cette crise.

(A/R) En tout cas, la notion de « monde d'avant » a pris un autre éclairage...

(E.Z.-M.) C'est certain, la notion résonne autrement. Le parallèle est intéressant. Certain-e-s parlent justement de changement anthropologique, comme Pasolini à son époque.

(A/R) Vous parliez d'un projet de spectacle futur ?

(E.Z.-M.) Oui, à l'issue de notre dernière étape de recherche, nous avons décidé de poursuivre le projet et de nous lancer dans la création d'un spectacle, actuellement intitulé « En une nuit – Notes pour un spectacle à faire ».

(A/R) En quoi consiste ce projet ?

(J.L.) C'est une idée présente depuis le début de la recherche, qui a longtemps coexisté parmi beaucoup d'autres, s'est précisée au fil des résidences, et est finalement devenue notre socle de travail. Tout part de « Carnet de notes pour une Orestie africaine » de Pasolini, un documentaire tourné en Afrique de l'Est, qui est un film sur un « film à faire ». Pasolini y fait des repérages en vue d'une œuvre de fiction qui ne se réalisera jamais. C'est un document magnifique, intéressant en ce qu'il fait œuvre de

possibilités futures. Cette forme nous offre une théâtralité intéressante, qu'on nomme la « théâtralité de la potentialité ». L'hypothèse dramaturgique que nous sommes en train de tisser, c'est donc de faire un spectacle sur un « spectacle à faire ».

(F.D.) Cette théâtralité de la potentialité témoigne en partie de notre année de recherche, des questionnements qu'elle nous a fait traverser et des solutions que nous avons trouvées. En imaginant un spectacle hypothétique nous pouvons contourner la nécessité d'un résultat unique et faire exister plusieurs spectacles en même temps, contradictoires entre eux, inconciliables. Elle nous permet aussi de théâtraliser nos manques, nos impossibilités et mettre la distance qui nous sépare de Pasolini au centre de notre projet. Mais le spectacle n'est pas créé du tout, on doit, d'une certaine manière, reprendre depuis le début. Créer un spectacle c'est autre chose que faire de la recherche.

(J.L.) Nous sommes un peu au stade du peintre qui aurait fait ses esquisses, ses études. Maintenant il nous reste à peindre le tableau.

(A/R) Où en êtes-vous aujourd'hui ?

(E.Z.-M.) Nous essayons de maintenir dans ce nouveau pan du travail ce que la recherche nous a amené. C'est pourquoi nous sommes reparti-e-s dans un travail de documentation pour parvenir à qualifier plus précisément ce « monde d'avant ». On est en train de lire, de voir des films, de se construire un imaginaire plus concret sur ce monde décrit par Pasolini. Puis nous allons passer au plateau pour essayer de construire un début de spectacle.

(J.L.) Nous travaillons la situation de base : quatre personnes veulent réaliser un spectacle qui parle de la disparition d'un monde et racontent leur projet. Elles racontent certaines scènes, en jouent d'autres, font part de leurs fantasmes théâtraux, de leurs questionnements, montrent plusieurs possibles. Cette mise en abîme renvoie à la dramaturgie de la potentialité dont nous parlions. Le but est de créer un écho avec la potentialité révolutionnaire que représentaient les mondes paysans, prolétaires et sous-prolétaires. Dans les années 1960-70, Pasolini ne cessait d'alerter sur le fait que la Grande Histoire, l'histoire bourgeoise dominante, était en train « d'avaloir » la multiplicité des autres histoires, celles des peuples, qui portaient en elles une puissance subversive énorme, de par leur simple existence. L'envie des « Notes pour un spectacle à faire », c'est aussi de ne pas présenter une seule histoire, mais une multiplicité.

(F.D.) Nous cherchons dans le fond à raconter l'avènement du modèle unique, tout en inversant la machine sur le plan formel. C'est-à-dire multiplier les récits, recréer des singularités.

(A/R) La recherche va-t-elle donner lieu à d'autres formes que celles du théâtre ?

(F.D.) Oui, nous tenons à ce que la recherche donne lieu à différentes formes. Nous avons travaillé, en collaboration avec le Corridor, sur une production plastique autour de la représentation du corps mort de Pasolini. Cette œuvre est exposée dans le cadre de la Biennale de l'Image Possible à Liège.

(J.L.) Et puis, suite à la crise du Covid, nous avons eu envie de réaliser un objet sonore à partir d'interviews de personnes âgées dépositaires de ce « monde d'avant », mais aussi de la jeune génération qui ne l'a pas connu et qui est en train de connaître une autre transformation. Nous allons travailler sur ces parallèles.

(E.Z.-M.) Et à l'ESACT, un projet autour de Pasolini va être mené. Nous sommes invité-e-s à y travailler avec les étudiant-e-s. Nous sommes excité-e-s de pouvoir partager notre recherche.

(J.L.) Et ce n'est pas fini. Nous ne savons pas encore ce que cette recherche va produire. Certaines pièces de Pasolini nous ont touchées. Peut-être qu'on en fera quelque chose un jour ? Cette recherche est un terreau qui a généré plein d'envies.

Ferdinand Despy, Simon Hardouin, Justine Lequette & Eva Zingaro-Meyer

Corsair Research

Theater research based on Pier Paolo Pasolini's *Corsair Writings* and *Lutheran Letters*

In 1975, shortly before his death, Pier Paolo Pasolini published *Corsair Writings*, a collection of articles that had originally appeared in Italian newspapers, and *Lutheran Letters*, a “brief pedagogical treatise.” With the weapons of polemic and contradiction in hand, the poet and filmmaker depicted in these two works a society that had been profoundly altered through its subjection to mass consumption and deculturization. After graduating from the Liège Conservatory, Ferdinand Despy, Justine Lequette, Eva Zingaro-Meyer, and Simon Hardouin focused their attention on these texts with the goal of staging this refractory vision, whose political and social demands still press on us uncomfortably in the present day.

The four researchers began their work sitting together around the table, reading, studying and discussing Pasolini's biography and theater works, the work of Antonio Gramsci, and the history of Italy, among many other topics. This enabled them to situate their material in its ideological, social, and cultural context. They then transitioned “to the stage” through a series of residencies, in which they were able to gradually iron out the various kinks of working together, ultimately arriving at a truly collective dynamic and common language. Their theater research revolved mainly around two questions: how to stage this complex thought, and how to use the tools of theater to evoke the disappeared world that Pasolini evoked, often with great nostalgia, in his writings? The researchers responded at first by working on traditional Italian songs in collaboration with Brigitte Romano. They also engaged in artistic research into the farmer, proletarian, and sub-proletarian figures in Pasolini's films, together with visual artist and costume designer Elsa Segulier-Faucher. The initial attempts to concretize these notions led them quickly to place these songs and figures at a distance, as a way to deal with the cultural and temporal separation between these forms and the four members of this collective. But rather than generate a sense of failure, these difficulties in bringing Pasolini's thought to the stage ultimately formed the basis of a self-referential performance with the working title “For one night: notes for a future performance.”

Even though the pandemic and lockdown did not greatly affect the timeline they had given

themselves, the changed circumstances also opened up new perspectives for the project, namely the creation of an artwork for the Biennale de l'Image Possible, in collaboration with Le Corridor, and a new documentary project based on a series of preliminary interviews that the group had conducted with senior citizens who were witnesses to the “world from before” that Pasolini evoked. These documents are slated to soon become a sound work.

The following interview was conducted in Liège on September 2, 2020.

(A/R) What led you to team up to develop this project?

(J.L.) We all graduated in the same year from ESACT, Liège's theater school. While we were still students, Eva brought us together to carry out a project based on two books written by Pasolini towards the end of his life: *Corsair Writings*, a collection of newspaper articles published between 1973 and 1975, and the *Lutheran Letters*, a kind of teaching manual addressed to an imaginary adolescent. We were interested in these works because, even for being theoretical writings, they still contain a very strong emotional charge. It was the emotion they provoked in us that made us want to do theater with these two texts. So, the desire to carry out this project predates FRArt, as we had already laid some of the groundwork for it. We began with a series of interviews with people more than seventy years of age who knew “the world before” that Pasolini talks about. We wanted to hear their stories, to see the differences and similarities between what these people had experienced in the 1960s and 70s, and the interpretation that Pasolini gives of this period. We then decided to do an initial residency “on stage” to lay down the bases for our initial ideas and desires. This taught us that it would take a long time, that Pasolini's thinking takes time to penetrate, that we would have to investigate the man and his work in all its aspects, as well as the work of Gramsci, Italian history, the political context at that time, rural life, among so many other things. We figured out very early on that we did not want to engage in a traditional production process. We weren't even sure

that we could turn this into an interesting performance! We simply followed our intuition and wanted to examine certain hypotheses. This is what the research process reflected. So, after our first residency, we decided to apply to FRArt.

(E.Z.-M.) I talked to them about the two texts in April 2016, right before we graduated. It was clear that we wanted to do this project on a collective basis, but coming out of school, we had to find our footing in the working world, and we learned a lot of things. So, it took us some time to work through the initial stages, to clarify our intentions. That's why a fair amount of time passed from the genesis of this project to the research we conducted under the auspices of FRArt.

(A/R) So, it was the complexity of the material, especially the contradictions in Pasolini's thought that led you more towards a research project than creating a theater piece.

(E.Z.-M.) Yes, exactly. Pasolini's universe is quite complex in and of itself, and we soon realized that dramatizing these two fairly theoretical texts would not be an easy task. We also wanted to experiment with other ways of relating to our work, to step out of the usual way of doing things, especially the very short timeframes for creating and rehearsing, the need for efficiency. We did not want to be hurrying after the result. Actually, our research began with writing our application to FRArt, because already that taught us to look at our project differently.

(J.L.) When we were awarded the fellowship, we took the time to ask ourselves, what does “conducting research” mean in theater? How do we turn this space that has been given to us into a workspace that is different from our customary ways of working? We are so used (for the sake of surviving) to working with the goal of ultimately producing a result within a preestablished timeframe, that we have lost the ability to say that a theater piece is any different from a commodity. This is why we wanted to think about the frameworks we needed to step outside this logic—which we have internalized—to practice our art in a different way, outside this prerogative to produce a “sellable” result (which, however, doesn't prevent us from producing a result).

(F.D.) That touches on an important issue, namely the differences between researching and creating. Any theatrical creation is a quest for a form; so, we could say that this involves research. But the fact of having—for FRArt—to posit a hypothesis and consider

Art/Recherche (A/R)
Ferdinand Despy (F.D.)
Simon Hardouin (S.H.)

Justine Lequette (J.L.)
Eva Zingaro-Meyer (E.Z.-M.)

the different ways of responding to it changed how we envisaged the project. We went from having an intuitive relationship to Pasolini's work to a more "scientific" one in which we wanted to test our hypothesis using the specific—and archaic—means that theater offers. One of the things that interested us greatly in *Corsair Writings* and *Lutheran Letters* was what Pasolini said about the emergence of a consumer society and the anthropological transformation that this brought about in Italy, without most people even realizing it. He believed that a cataclysm was in the process of occurring, that a world and a relationship to the world were disappearing. FRArt allowed us to transform our initial question of "How do we make a performance based on Pasolini's ideas?" to "How can we stage a complex thought process by evoking a world that we did not know?"

(J.L.) The issue of research is quite particular in the case of theater, given that we need an audience to test certain things. At the same time, the presence of an audience would have pushed us to engage in a certain kind of efficiency that we were trying to avoid.

(A/R) At the outset, you had situated the project in the tradition of "didactic theater," referring in particular to the work of Olivier Neveux. What role did this notion come to occupy later on?

(E.Z.-M.) Our research comes out of—and forms part of—a workshop created at ESACT several years ago called "Theater and Politics," in which Olivier Neveux indeed participated. His lectures frequently question the role of theater in society, its revolutionary potential, and the forms it may take—including didactic ones—to transmit knowledge. But our entire education as a whole led us to want to use this complex thought process as a material to build something. We worked with directors like Françoise Bloch, Adeline Rosenstein, and Joël Pommerat, who all conduct this kind of research. And aside from the living, we all studied Brecht and his didactic theater. This was all essential to our research, because it revealed the difficulty of not being either explanatory and lecturing, or simplistic and reductive in communicating a rigorous thought process to an audience.

(F.D.) Coming back to Pasolini's thinking in particular, it is made up of contradictions; he never aimed for synthesis. His dialectic pitted thesis against antithesis without searching for a resolution. His work contemplates the irreconcilable. Searching for the theatrical forms to recount this impossible dialectic is very interesting.

(A/R) How did you begin your research at FRArt? How did you structure it?

(J.L.) We began by reading *Corsair Writings* and *Lutheran Letters* together and discussing our respective interpretations of each article and the theatrical ideas they evoked for us. Almost immediately, given the obscure nature of certain concepts, and the historical, political, and cultural context, it became necessary

for us to come to terms with at least three issues: Gramsci's thought, which had a huge influence on Pasolini's; Italian history since unification; and Pasolini's own life, as his thought is inseparable from his life, even in its intimate spheres.

(E.Z.-M.) That's where we started from in June 2019. We split up the work; each person dealt with one issue that they then presented to everyone else. We had already used this method in school and in creative projects. It was essentially a dramaturgical residency. And at that point, we decided to include other people in our work. We invited actors over two days to read pieces by Pasolini with us; we spent one day on *Pilade*, and the other, on *Calderón*. We wanted to describe how he himself had turned his thinking into theater, and to draw inspiration from that. For that matter, Pasolini's theater pieces are quite hermetic, at first glance. We wanted to give them a voice, to see what this would yield, to discuss it, to mix seasoned perspectives with a fresh view of things. This opened up all kinds of horizons and avenues of inquiry.

(J.L.) We should say that June was the first time that we had really ever worked together, all four of us. We took the time to talk and create a common language. Working collectively is a learning process. The research at that stage involved theater and artistic issues, how we worked together as a collective, and on establishing the conditions that would put us into a true "research mode."

(E.Z.-M.) During the second half of this residency, we did make a few attempts to go from desk to stage. This initial efforts let us see what we had to do to the work next, because our proposals often remained very cerebral and detached. We experienced some difficulties in working all four together. On the other hand, that engendered a different dynamic for the next residency. In hindsight, we have realized that a lot of things were germinating during this initial residency. That's when the obsessions that we had pursued began to express themselves.

(A/R) Taking to the stage involved learning traditional Italian songs. Where did this idea come from?

(F.D.) Before we began our research at FRArt, we worked with Brigitte Romano, who is a musician and a professor of Italian traditional music. She did really interesting work recording songs during processions and festivals in Sicily as a way to describe a certain relationship to the world. She also worked with Giovanna Marini, a musicologist and friend of Pasolini, who participated extensively in collecting and transmitting these songs. First we learned these songs, which require a very particular vocal technique. And then, we quickly began to think about staging them. How to avoid folklorizing them? Should we exalt them?

Or totally remove them from their context? How to avoid cultural appropriation?

(J.L.) We have evolved. At first, we wanted these songs to be sung on stage, but we realized that singing them "as-is" would not suffice, that they had to form part of a theatrical staging, and that we had to find the right distance between ourselves and these songs, which belong to a culture that is not ours. So, our research yielded this "problem." We have not yet found the right solution for staging them, but by identifying the problems, we have begun to work towards a future solution. (E.Z.-M.) We realized that they could not be performed in any sort of easy or obvious way, as if they were just beautiful choral chants. For that matter, they are often strange and not very melodious. But to come back to this issue of the legitimacy of singing these songs, this comes out of a larger consideration of the distance that separates us from the material, the distance between us and Pasolini's thought, between us and these songs, and between us and this "world before."

(A/R) You spoke earlier about another collection of "traces of the world before" that underlies your project, namely the interviews with the elderly people.

Did you explore or use this material?

(J.L.) To be honest, it is only now that our "pre-FRArt" work has reacquired significance. We didn't have the time to process it during our research at FRArt. But we are now writing a piece for the theater, and our research year has given us a new perspective on this documentary work. And not just for the interviews we have already completed, where we now know what information to look for, but also new interviews that we would like to conduct additionally.

(E.Z.-M.) At that time, we went to Italy to collect testimonies, and to follow in Pasolini's footsteps, in Friuli, where he lived and discovered the rural world. What was interesting for us was that we didn't find anything of what he had described. Obviously because it has changed, but perhaps also because he had to some degree mythologized it.

(A/R) Another way of working on Pasolini involved the creation of "figures." What did you do with this?

(F.D.) These figures were a way to respond to this desire to summon the "world before." By studying Pasolini's work, and not just his films, we often came across these incarnations, these characters who were both realistic and mythologized, archaic and modern, and very estheticized. At the end of our first residency, we decided to explore many different areas, both in terms of form and substance (Pasolini's esthetics, didactic theater, sacredness and its disappearance, and so on). For the next phase of the work, we focused on five issues, including the representation of the people as a whole in Pasolini's work and in art history.

(J.L.) The dramaturgical approach that we are exploring to represent these "figures"

from the world before is to systematically avoid their full incarnation. We are instead working on several signs (costumes, set design, and language) to evoke what this world could have been like, all the while leaving room for the imagination.

(E.Z.-M.) We worked on this with Elsa Segulier-Faucher, a visual artist and costume designer. We worked really hard with her on trying to embody, to act out certain things, especially by imitating Pasolini's films, before finally realizing that it was more interesting to use incomplete costumes, for example.

(J.L.) We also had to avoid clichés about the rural or the working world. There is no ONE rural reality; there are instead many. There is no such thing as THE people. We have to represent this as a heterogeneous force of resistance to a dominant power that instead describes "The People" as a simple, homogeneous unit, ultimately to take further advantage of it. (E.Z.-M.) We realized that we had to maintain a constant dialogue with Pasolini's thinking, to polemize the distance between his thought and us. Pasolini discovered a world, which he in part fantasized, and we in turn fantasize about this fantasy. We tended to take his word for the truth, because it touched us, but we have understood the importance of maintaining a permanent triangulation between Pasolini, ourselves, and an audience.

(A/R) In fact, in your report that you submitted halfway through your residency, you said that one of the turning points in your research came when you decided to "look inside yourselves." Was this a question of freeing yourself of the text's authority?

(F.D.) To present things somewhat schematically, during our first residency, we tried to understand what Pasolini was saying, the historical, political, and cultural contexts in which he experienced them, his influences, and the struggles that he took up. During our second residency, we tried to transmit this thinking, especially on the basis of interviews with Pasolini, using his own words. What we took away from this is that we had to acknowledge our unique relationship to this thought, and therefore to look inside ourselves. We have to challenge ourselves constantly, to search out those places where Pasolini makes us feel uncomfortable.

(A/R) How did the October and February residencies go?

(E.Z.-M.) From the outset it was hard to work together as a foursome, to create a piece for the theater together. During the two residencies, each one of us pursued a kind of personal obsession, and each one of us produced a particular form. For that matter, we didn't try to create one overall theater piece during the presentations we made at the end of our residencies; we presented the different forms separately. Instead of trying to tie everything together and follow one single path, we searched for a balance between us and our different worlds.

(A/R) The residencies were punctuated by a public performance. Who was your audience?

(J.L.) We invited between ten and fifteen people, friends and/or theater professionals. A supportive audience that was able to interpret a work in progress. We thought about this a lot. At the start of each residency, we wondered, "What kind of public do we need to come up with something?" In theater, this confrontation with the audience is important, because it releases energy. At the same time, we wanted to be prudent so that the presence of an audience would not cut us off from our research process.

(A/R) The pandemic spread in March, and you found yourselves in the *Decameron*. What changed for you in the crisis? And how did you adapt to the situation?

(E.Z.-M.) The pandemic did not disturb our research agenda too much. We didn't have any residencies at that time. However, that should not be construed as any indication of the grave degree to which the cultural sector has been affected, or of the instability into which we have all been plunged. Of course our view of the world has been impacted by this crisis.

(A/R) In any case, the notion of the "world before" has acquired a new shade of meaning...

(E.Z.-M.) Yes, definitely, this notion has a different resonance to it now. It's an interesting parallel. Some people are in fact talking about an anthropological change, as Pasolini did in his time.

(A/R) You told me about a future performance that you have planned?

(E.Z.-M.) Yes, when we concluded our final research phase, we decided to continue the project and create a work for the theater, which we have given the provisional title of "For one night. Notes for a future performance."

(A/R) What is this project about?

(J.L.) This idea has been present since the beginning of our research, among many others; we refined it during our residencies and it ended up becoming the basis for our work. It all began with Pasolini's *Notes Towards an African Orestes*, a documentary shot in East Africa, which is a movie about making a movie. Pasolini was scouting for a fictional work that would never come about. It's a magnificent document, and it's interesting for the way he makes something out of future possibilities. This form provides us with an interesting kind of theatrics, which we have called the "theatrics of possibility." So, the theatrical hypothesis that we are in the process of constructing is to hold a performance about holding a performance.

(F.D.) This theatrics of possibility is a result in part of our research year, of the questions it forced us to ask, and the solutions we came up with. By imagining a hypothetical show,

we are able to get around the need for a single result, and we can have several shows exist at the same time that contradict one another, that are irreconcilable. This also let us dramatize our gaps, our impossibilities, and place the distance that separates us from Pasolini at the center of our project. But the show doesn't exist yet at all. In a certain sense, we have to start all over. Creating a piece for the theater is not the same thing as conducting research.

(J.L.) We're like a painter who has made his/her sketches and studies. Now we have to paint the painting.

(A/R) How is it coming along?

(E.Z.-M.) We are trying to include what the research yielded for us in this new project. This is why we went back to collecting documentation to describe this "world before" more precisely. We are reading, watching films, constructing a more concrete vision of the world that Pasolini described. And then we will take to the stage to try to construct the beginnings of a theater performance.

(J.L.) We are working on the bases: four people want to create a work for the theater that talks about the disappearance of a world, and they talk about their project. They narrate certain scenes, act in others, share their theatrical fantasies, their questions, and put forth various possibilities. This kind of meta-theater refers to the theatrics of possibility that we were mentioned before. The goal is to create an echo with the revolutionary potential that the rural world, the proletariat, and the sub-proletariat represented. In the 1960s and 70s, Pasolini warned incessantly that the Master Narrative of a dominant, bourgeois history, was in the process of "devouring" other histories, those of people with enormous subversive potential, merely on the basis of their very existence. Our intention with "Notes for a future performance" is not to present just one history, but a multitude of histories.

(F.D.) We are essentially trying to describe the emergence of a single model by inverting the machine, formally speaking, that is, by multiplying the narratives and recreating singularities.

(A/R) Will the research give rise to other forms besides theatrical ones?

(F.D.) Yes, we very much hope that the research gives rise to other forms. We worked in collaboration with Le Corridor on an artwork that dealt with the representation of Pasolini's dead body. This piece is being exhibited as part of the Biennale de l'Image Possible in Liège.

(J.L.) And, in response to the Covid crisis, we want to create a sound installation based on our interviews with the elderly, the custodians of this "world before," but also with the younger generation that didn't know it, and which is in the process of experiencing a different transformation. We are going to work on these parallel tracks.

(E.Z.-M.) And ESACT is carrying out a project on Pasolini. We have been invited to work

there with the students. We are excited to be able to share our research.

(J.L.) And it doesn't end there. We still don't know what this research will still yield. Some of Pasolini's works really affected us. So maybe someday we'll do something with them? This research is a fertile patch of ground that is letting all kinds of ideas sprout forth.

CAPTIONS

- fig. 01 Ferdinand Despy and Simon Hardouin. Stage work during the residency at the Liège Theater, Rocourt, February 2020. Photo credit: Annah Schaeffer.
- fig. 02 Justine Lequette. Stage work during the residency at the Liège Theater, Rocourt, February 2020. Photo credit: Annah Schaeffer.
- fig. 03-04 Ferdinand Despy. Stage work during the residency at Arsenic2, Herstal, October 2019. Photo credit: Annah Schaeffer.