

# ANTONIO PANZUTO

## Un artiste en scène

Par

Andrea Nanni



Antonio Panzuto est une figure atypique dans le panorama théâtral italien, un demiurge gentil, un artiste de la scène qui échappe aux étiquettes avec une discrétion souriante. Ses machines théâtrales sont habitées par des objets et des figures actionnés à découvert par des enchevêtrements de fils. En mélangeant des bois et des métaux, des cordes et des tissus, l'artiste produit des visions suivant les lois secrètes d'une dramaturgie picturale qui lui est personnelle et qui procède par affinité et correspondance, plutôt que par des liens logiques ou narratifs. Les échos des avant-gardes historiques, du Dadaïsme au Surréalisme, ainsi que des suggestions plus récentes, de l'art cinétique à l'art pauvre, du Machinisme de Bruno Munari au *combine painting* de Robert Rauschenberg, forment un langage qui est en même temps aérien et matiériste, qui plonge ses racines dans l'imaginaire enfantin pour se structurer ensuite selon une tension éthique pleine d'élans épiques. Antonio Panzuto est un précurseur des pratiques hors-format, qui ont souvent été étiquetées, de façon restrictive, comme "de figure" ou "pour enfants". Il crée des dispositifs scéniques –des empires tantôt immenses tantôt miniaturisés, toujours hors-échelle – où les métamorphoses de l'espace sont scandées par des modules de temps qu'il orchestre avec la

complicité d’Alessandro Tognon, le metteur en scène qui choisit aussi pour lui les traces sonores musicales, volontairement empreintes d’un syncrétisme sonore suggestif.

## LE DEMIURGE GENTIL

*Par*

**Andrea Nanni**

*Moins de contenu, plus de forme ! Ah, quel soulagement serait cette diminution de contenu pour le monde ! Un peu plus de modestie dans les intentions, un peu plus de sobriété dans les prétentions, messieurs les demiurges, et le monde serait plus parfait !*

Bruno Schulz, *Les mannequins*

Créateur atypique dans le panorama théâtral italien, Antonio Panzuto est un précurseur des pratiques hors-format, souvent étiquetées, de façon restrictive et trompeuse, comme "de figure" ou "pour enfants".

Son art est plutôt proche de ce que l’on appelle, dans les régions anglo-saxonnes, *time based arts* à savoir, des dispositifs qui se développent suivant des scansions temporelles précises, des modules animés où la peinture, la sculpture et l’architecture deviennent du théâtre, grâce à une texture serrée de relations orchestrées aux yeux de tous. Tel un demiurge gentil, Panzuto manœuvre les machines et les figures en démêlant des enchevêtrements de fils qui servent d’intermédiaire entre la réalité quotidienne et un univers ludique complètement fantastique. Artiste en scène, générateur d’espaces imaginaires en métamorphose continue, sa présence échappe aux classifications avec une discrétion souriante, une légèreté qui dépend, peut-être, de son passé de clown, Antonio Panzuto compose patiemment des machines uniques qui produisent des visions aériennes et matiéristes en même temps. Il construit des mécanismes dynamiques en mélangeant des matériaux pauvres –bois, métaux, cordes, tissus – au gré d’une fantaisie qui puise son élan dans un imaginaire enfantin, dégagé de toute hypothèque pédagogique et qui déclenche des processus évocateurs affranchis des mécanismes de la narration.

Comme le déclare le *Traité des mannequins* de Bruno Schulz à un Minotaure effaré par le protagoniste du spectacle *E poi...cosa dirà Edoardo ?* – Panzuto, fasciné, depuis toujours, par les "possibilités infinies qui parcourent la matière ", collectionne, depuis l’enfance, des déchets et des débris, qu’il accumule dans sa cave et avec lesquels il fabrique les figures des dieux de la mythologie, des portraits d’amis, de bizarres objets animés, ainsi que de très originaux hybrides d’animaux, comme le cyclo-cheval ou la radio à hélice qui salue Monsieur Net quand il rentre chez lui. Ressorts, sonnettes, enseignes au néon, récepteurs de téléphone, bâtons, phares et tout autre objet trouvé, prennent part à l’expérimentation d’associations inédites sur des surfaces qui renvoient au *combine painting* théorisé et réalisé par Robert Rauschenberg, et qui soudent, dans un syncrétisme destiné à se multiplier au cours du temps, la plasticité des volumes et l’illusion picturale. C’est la scénographie, art composite par excellence, qui attire surtout le jeune lycéen, alors qu’il termine des études classiques, et qui le conduit vers l’Académie des Beaux-Arts, à laquelle il préférera, ensuite, la Faculté d’Architecture, où il passera sa maîtrise avec une thèse consacrée à la scénographie dans le mélodrame (genre qu’il aime beaucoup comme en témoigne "le frigidaire lyrique" construit pour *Ruote*). Après sa maîtrise, avec une des virevoltes qui

ponctuent toute son histoire d'artiste, Panzuto se rend à Paris pour étudier avec Annie Fratellini les arts du cirque. Là, il se découvre clown et jongleur talentueux et gagne le prix Grimaldi avec un numéro qu'il gardera dans un de ses spectacles de soliste. C'est justement dans ces premiers spectacles, apparemment liés au monde du cirque, de *Oliver* à *Ruote*, que la célébration cache le début de son éloignement progressif des séductions du cirque.

Il ne s'agit pas d'un amour renié, mais d'une passion placée entre guillemets, miniaturisée et citée plutôt que pratiquée, évoquée avec un humour déjà voilé de nostalgie sur de petites scènes très éloignées, par la forme et la dimension, des grandes pistes circulaires des chapiteaux. Si ses spectacles gardent la structure d'un numéro de cirque, déjà on peut y apercevoir des sujets – le voyage, la ville, le quotidien qui se mêlent à l'épique et au féerique – destinés à se développer dans les étapes à venir.



Dès lors, Antonio Panzuto abandonne les pantalons troués et les longues chaussures de clown pour essayer, dans un premier temps, une voie nouvelle du personnage et s'habille avec de vieux imperméables froissés (qui rapprochent Monsieur Net du passant anonyme de *Prima del silenzio*) ou avec des tenues d'aviateur (voir *L'atlante delle città*). Il s'agit là d'une phase de transition dans sa recherche d'une nouvelle identité scénique dont il trouvera la consistance idéale dans la figure silencieuse du "régulateur de fonctions", présence évasive mais fondamentale. Au cours de cette phase de transition, l'on recherche, tour à tour, le plaisir doux de l'émerveillement, créé par des boîtes magiques cachant l'auteur et l'artifice derrière de grands murs métropolitains (*Prima del silenzio*) et la poésie rugueuse de l'action à découvert où l'auteur devient le serviteur de la scène, soumis aux visions qu'il a créé lui-même, comme dans *Balkanika* où le texte d'Alfredo Antonaros est côtoyé par un flot d'images contenues dans un petit théâtre de poche (le même où,

aujourd'hui, Panzuto prépare les sets pour ses maquettes scénographiques) qui nous rappelle les boîtes de Joseph Cornell.

Ainsi, après la parenthèse de l'illusionnisme de *Prima del silenzio* et une *Odissea* où, alternativement, il se montre ou se cache derrière la structure en bois qui crée pour l'occasion, Antonio Panzuto semble opter définitivement pour une action visible qui se rattache à l'expérience de *Balkanika* soit sur le plan théorique ou sur le plan thématique. Ce n'est pas par hasard non plus si dans *Notizie straordinarie da un altro pianeta*, chorégraphie pour des créatures métalliques posées sur un désert de sable, traversé par des dizaines de cordes manœuvrées à vue comme des fils sur un immense métier à tisser, le regard du démiurge se fixe sur la guerre et passe du sarcasme violent de l'écriture d'Antonaros aux atmosphères lyriques et suspendues, où des fragments des *Elégies de Duino* par Rilke traversent le ciel et se confondent dans un bleu de la nuit à la Kleiner.

A partir de ce spectacle, la présence de Panzuto sur la scène est tout simplement celle d'un artiste qui compose son œuvre –soit qu'il mène à la dérive la tribune–rostre d'Achab dans un hommage à *Moby Dick* ou, qu'il place des immeubles et des jardins sur une grande dune en bois dans un jeu continu hors-échelle qui invite le regard à se mesurer avec une discontinuité de taille d'empreinte à la Carroll, comme dans le récent *Le Mille e una notte* -.

Comme Jack Pollok qui tourne autour de la toile, étendue sur le sol, en faisant couler et en guidant la couleur sur la surface, Panzuto se déplace entre la scène et le public en esquissant des planimétries imaginaires et en actionnant des voiliers de rêve ayant délaissé le costume de Marco Polo pour porter, tout naturellement, les vêtements qu'il a mis le matin pour sortir de chez lui. Le fait que la dramaturgie de ses spectacles soit fondamentalement de matrice picturale, comme il le dit lui-même, est montré par le retour obsédant de certaines figures, d'un spectacle à l'autre, un transvasement continu de formes qui déjouent les limites de chaque action et tissent une trame de renvois et d'anticipations, parfois explicites –la silhouette d'un hôtel volée à Basquiat que nous retrouvons dans *Balkanika* et dans *Notizie straordinarie da un altro pianeta* avec l'enseigne lumineuse qui apparaît aussi dans *Prima del silenzio* – parfois seulement esquissés, comme les minuscules figurines, apparemment incongrues, des califes sur des tapis volants migrants de *Ruote* à *L'atlante delle città*, de *Balkanika* à *Le mille e una notte*. Que dire, ensuite, de son obsession pour les moyens de transport, où se croisent ses sujets préférés du voyage et de la ville, avec des scooters qui filent sous l'eau et un grand camion qui avance lentement où l'on

Peut lire l'inscription 'Moby Transports' ? Avions, éléphants, camionnettes militaires, taxis, ambulances, autobus, voitures de la police : tout un répertoire que Panzuto, tel un héros de bande dessinée, silencieux et anonyme, étale de spectacle en spectacle, jusqu'à la célébration pudiquement romantique du voyageur solitaire d'aujourd'hui, le conducteur sans nom qui, dans *Prima del silenzio*, traverse la jungle de la ville avec, derrière lui, le filtre diffuseur, comme dans un film américain des années cinquante.

L'autonomie et la prégnance des images, par rapport aux textes mis en jeu, n'est jamais en discussion, même quand le travail se place clairement au service d'une œuvre d'autrui, comme dans le cas de *Balkanika*. A ce propos, la séquence du spectacle de bienfaisance télévisé pour les enfants victimes de la guerre est exemplaire. Antonio Panzuto y adjoint à l'acre veine satyrique d'Antonaros, dans un surprenant contrepoint visuel, un petit théâtre totémique et barbare où les

visages enfantins tournent sur des disques de métal suspendus dans le vide, comme les cibles d'un tir au but en équilibre instable entre la chronique et la tragédie.



Dans ses spectacles les plus récents l'image ne se borne pas à la construction d'une trace parallèle par rapport à la trace littéraire. Elle retourne les équilibres habituels en plaçant, comme un élément germinatif, la matrice structurale primaire, qui englobe des éclats du texte lorsque la texture scénique le demande. A ce propos, il suffit de confronter *Odissea*, où le récit des épisodes tirés du poème homérique accompagne avec continuité la succession des images, et *Le mille e una notte*, où l'on prend possession d'histoires populaires (tantôt étrangères au nouvelliste, qui n'est pas pris dans sa littéralité mais dans son cadre de référence) pour les laisser en suspens au moment le plus beau, comme Sharazad nous l'apprend.

Parallèlement à son rôle d'artiste de scène, Antonio Panzuto se consacre toujours plus à son ancienne passion pour la scénographie. Il collabore avec plusieurs metteurs en scène –Giampiero Solari, Cristina Pezzoli, Daniele Segre, Valerio Binasco, et d'autres encore – et il montre une grande souplesse d'approche qui lui permet de passer aisément des installations rigoureusement minimalistes à des constructions somptueusement matiéristes. Dans ses ébauches sur papier il montre une disposition pour la peinture qui s'exprime dans le jeu chromatique adroit qu'il met en œuvre (une véritable dramaturgie de la couleur). Ses maquettes, des sets en miniature qui sont le fruit de soins artisanaux et d'habileté technologique, sont obtenus par le montage de fragments photographiques qui produisent un tel effet de réalisme qu'il est difficile de distinguer la photo d'une maquette d'une photo de scène (une sorte d'équivalent visuel de l'échantillonnage sonore que l'on pratique sur un set).

Son amour pour le dessin qui imprègne ses croquis scénographiques trouve une autre forme d'expression dans la création de séquence pour la vidéo, qu'il utilise soit dans les partitions scéniques qui impliquent des images et des actions en direct, soit comme des installations autonomes, comme dans *Moby Dick*, présenté dans les deux formats au sein de contextes différents. La peinture devient, alors, un flot métamorphique intarissable, la projection bi-dimensionnelle d'un *stream of consciousness* où le visage humain peut progressivement se transformer en une mer tempétueuse qui peut, à son tour, blêmir en un intérieur domestique désolé. La leçon de William Kentridge, que Panzuto a connu lors d'un stage de l'artiste sud-africain en Italie, se rattache ainsi à un vocabulaire personnel où s'entrecroisent des obsessions récurrentes, fluctuantes dans une lanterne magique digitale qui alimente l'illusion d'une parthénogenèse virtuelle.

Au sein de cet univers dominé par des images, des machines et des figures, le temps agit silencieusement en imposant aux visions les rythmes paisibles de ce demiurge aux prétentions sobres, à l'apparence distraite dans sa composition de paysages émotionnels traversés par des vibrations sonores et lumineuses qui naissent en même temps que la scansion organique de l'action scénique. C'est peut-être cet éloge implicite de la lenteur, confirmé par les longues périodes d'élaboration, que l'artiste se permet dans la création de ses spectacles, tout comme l'usage ludique de la technologie, qui affirme, avec une discrétion péremptoire, la valeur politique d'une façon de produire de l'art qui oppose à la vulgarité du présent, non pas une fugue en dehors du temps, mais une capacité d'habiter le temps qui forme l'essence la plus intime d'une demiurgie qui démystifie les mythes de la modernité sans renoncer à la tension utopique nécessaire au rêve du futur.

## EN VOYAGE DANS LE SILENCE DE LA VILLE

Conversation avec Antonio Panzuto  
par Andrea Nanni

*Au cours de votre formation, des études d'architecture et du cirque s'entrecroisent...*

Même si j'ai fait des études d'architecture, je n'ai jamais songé à bâtir des immeubles. Le lycée classique terminé, je pensais fréquenter les cours de l'Accademia di Belle Arti (les Beaux-Arts) et suivre ma passion pour la peinture ; mais, en fait, je me suis inscrit à la Faculté d'Architecture de Venise et j'ai axé mon plan d'études sur la scénographie. Ce qui m'intéressait était le côté idéal de la composition architecturale : réaliser une scénographie veut dire projeter une architecture, en comprendre la dynamique, les espaces, les vides, les volumes et les dimensions. L'aspect de la composition est fondamental pour repérer le cœur du travail, saisir le *lieu*. Même avec une chaise et quelques lumières, la scène est une composition où se déploient les langages de l'espace. A côté de ma passion pour la scénographie, j'ai toujours cultivé une passion, tout aussi forte, pour la peinture et pour les objets : une attitude de karma, de caractère. Dès mon enfance je ramassais toute sorte d'objets que je déposais dans de vieilles malles conservées à la cave, où je me réfugiais pour peindre et où je démontais tout ce que je trouvais pour assembler ensuite chaque pièce et en faire des objets inventés.

Mes études du cirque sont, elles aussi, liées à mon histoire personnelle. A Paris, j'ai étudié chez Annie Fratellini, une clownesse gentille que je considère comme une grande maîtresse de vie. Par elle, j'ai appris à travailler en groupe et à maintenir une discipline de fer. Après l'école du cirque, j'ai travaillé avec des artistes italiens, comme les Orfei et les Colombaioni, et j'ai aussi gagné un prix comme jeune clown mais, à un certain moment, j'ai senti que ce chemin ne me correspondait plus: ma thérapie du cirque était terminée.

*D'où naît votre besoin d'être sur la scène, de donner un développement temporel à votre façon de faire de l'art ?*

Le manque de développement temporel de la peinture correspond à une solitude introspective que le théâtre m'a permis de rompre, en me forçant à sortir de l'isolement de l'atelier et à me mettre en relation, soit avec le metteur en scène, ou avec le public. Pour moi, un spectacle est une œuvre d'art à réaliser, et donc, j'aime "faire du théâtre" même pour son aspect matérialiste. Créer veut dire imaginer, mais, aussi, construire concrètement un lieu. Cet aspect est déterminant dans mon travail de scénographe : le lieu, défini avec la collaboration du metteur en scène et, parfois, avec l'auteur du texte, est fondamental car il détermine les façons et les actions des acteurs. Quand j'ai travaillé avec Alessandro Tognon et Alfredo Antonaros sur *Balkanika*, nous avons trouvé une syntonie vraiment spéciale : Antonaros a reconstruit, démonté, coupé et recousu le texte en tenant compte des exigences qui s'étaient manifestées au cours des répétitions, en évitant ainsi le raidissement où tombe souvent l'auteur d'un texte qui se transforme en spectacle. Parfois, Antonaros partait du matériel né des improvisations pour écrire de nouveaux fragments de texte. A la fin, le spectacle a été le fruit d'une véritable création collective. De telles situations

sont très rares : la plupart des fois le metteur en scène et l'auteur ne demandent au scénographe qu'une confection. Ma façon d'être en scène – une nécessité qui n'est pas liée à un désir narcissique d'exposition, mais au besoin de contrôler la création – influence aussi mon travail de scénographe, car je considère l'espace comme un engrenage de la dramaturgie scénique.

*Comment naissent vos spectacles ?*

Mes premiers spectacles clownesques sont nés de certains besoins irrationnels plutôt que de constructions théoriques. Je suis parti de la pratique de l'improvisation théorisée par l'Odin Teatret, mais je me suis vite aperçu que cette méthode de travail, si elle est pratiquée de façon inconsciente et instinctive, risque de faire émerger un univers d'autoréférences, peuplé de fantômes et d'obsessions personnelles qui, souvent, n'arrivent pas à trouver un point de contact avec l'extérieur. *Ruote* a été ma première tentative de construire un spectacle sur les possibilités de relations avec des objets et des sculptures en mouvement, avec les *machines inutiles* que je construisais dans ma cave.

Pour la première fois, j'ai projeté théoriquement une dramaturgie en connectant des histoires différentes en un tissu unitaire. Au cours du temps, je suis devenu "celui des machines", une définition qui m'a paru trop étroite. Certes, mon travail théâtral est fondamentalement lié aux objets que je construis et au rapport qu'ils établissent entre eux, mais ce rapport a changé, il a évolué au cours des années : je me suis transformé de manipulateur (ou étrange marionnettiste, comme on m'a souvent appelé) en régulateur de fonctions, apparemment étranger et distant dans mon geste de scander le flot des actions à découvert, et la disposition évolutive d'objets en paysages qui prennent forme sur la scène. Je mets en ordre les événements et je place les éléments. Dans *Notizie straordinarie da un altro pianeta*, par exemple, il n'y a que moi qui sache mettre de l'ordre dans l'enchevêtrement de fils nécessaires pour faire bouger les machines de guerre protagonistes du spectacle ; aussi, dans *Le Mille e una notte*, il n'y a que moi qui connaisse la disposition des maisons qui forment la grande ville qui couvre le désert : ma présence est déterminante, mais aussi discrète et fonctionnelle. Ceci fait que mes derniers spectacles s'éloignent d'une construction théâtrale narrative et s'accordent, de plus en plus, aux modalités perceptives d'une installation artistique, à commencer par la durée de l'action, souvent très dilatée par rapport à celle canoniquement théâtrale. De même les lieux que je crée s'éloignent toujours plus d'une matrice réaliste pour devenir émotifs, par une sorte de transposition à trois dimensions de l'expressionnisme abstrait de Mark Rothko. Aujourd'hui encore, je peins souvent des paysages, mais ce ne sont plus ceux que je peignais dans ma jeunesse, dans les champs, en pensant à Van Gogh : les paysages que j'ai réalisés pour la vidéo de *Moby Dick*, par exemple, sont des formes qui changent continuellement, des transcriptions de séismes intérieurs saisis dans un mouvement inquiet qui les fait et les défait.

*Avez-vous une méthode de travail ?*

Le point de départ de tout travail, qu'il s'agisse de l'élaboration d'un de mes spectacles ou, d'une scénographie pour un spectacle d'autrui, est toujours lié à la dramaturgie. Dans le cas d'une création autonome, il s'agit d'un processus qui, au lieu de partir de l'analyse d'un texte choisi (comme cela se passe habituellement au théâtre), se développe sur la base d'une suggestion



picturale : la plupart des fois, tout naît de certains objets et lieux, de machines et de situations de paysage déclinés selon un vocabulaire de mouvements et de relations le plus articulé possible. Les possibilités et les modalités d'articulation permettent, en fait, le développement d'une dramaturgie combinatoire dont les objets (les machines de guerre de *Notizie straordinarie da un altro pianeta*, par exemple) et les lieux sont les cellules génératrices. Dans *Le Mille e una notte*, nous sommes partis de deux lieux (le désert et la ville, un vide et un plein) pour établir une partition dramatique scandée par l'articulation progressive de paysages urbains. Dans ce cas, la dramaturgie se modèle explicitement sur les transformations constantes de l'espace réalisées à découvert.

Quand je travaille comme scénographe, au contraire, mon approche dramaturgique part de l'étude du sous-texte et se concrétise dans l'individuation de l'essence du *lieu*, considéré non pas en tant qu'espace physique mais comme paysage intérieur (encore une fois, je pense à la modulation de la couleur dans la peinture de Rothko).

Des colloques avec le metteur en scène, des photographies, des prises de vue et des croquis me conduisent à la réalisation d'une maquette à l'échelle avec les silhouettes des acteurs (photographiés dans leurs positions exactes) que je place sur des fonds photographiques illuminés de façon appropriée. A ce point, je photographie la composition que j'ai obtenue pour recréer le point de vue d'un spectateur éventuel. Le metteur en scène reçoit, ainsi, l'instrument visuel le plus véridique possible. Ceci me permet aussi de vérifier l'efficacité du projet et de le réaliser au mieux. Naturellement, il est essentiel que le metteur en scène ressente le besoin d'une scène qui ne soit pas seulement un élément décoratif ou illustratif, mais qui soit une partie intégrante de la structure du spectacle.



Quels sont vos maîtres?

Mes maîtres appartiennent à plusieurs disciplines, et sont très différents les uns des autres. Dans le domaine théâtral, j'admire la simplicité et la profondeur qui imprègnent le travail de Peter Brook : son dernier *Hamlet* avait une précision et une synthèse d'expression incomparables. L'homme qui, durant de nombreuses années, m'a sans doute le plus influencé a été Tadeusz Kantor ; mon travail avec les objets sur la scène doit beaucoup à sa façon de travailler avec les acteurs.

Dans le domaine de la peinture, je ne peux pas faire abstraction de Picasso, qui, avec sa capacité d'unifier la dimension picturale à la dimension plastique en un seul amalgame m'a inspiré une grande partie de la Pop Art (je pense surtout au *combine painting* de Robert Rauschenberg). Parmi les artistes que j'aime il y a aussi Georg Baselitz, Anselm Kiefer et surtout William Kentridge, qui m'a choisi pour participer à son stage, justement pour le côté performatif de mes tableaux et de mes sculptures. J'ai découvert, en le connaissant, que lui aussi a étudié à Paris –mais à l'école de Jacques Lecoq – et, que pendant un certain temps, il a fait le clown comme moi. Le premier artiste que j'ai aimé a été Van Gogh : j'étais attiré par ses conflits existentiels dans lesquels je revoyais mon adolescence, scandée par le désir obsédant de faire revivre en moi ma mère. Aller sur la scène –voilà que l'art se lie encore une fois au théâtre- a été pour moi une sorte de rite de reconstruction, une tentative de répondre à un besoin secret, à l'impératif socratique "connais-toi toi-même".

Dans le domaine du cinéma –je pense surtout à ses dessins sur le monde du cirque – je suis spécialement lié au travail de Federico Fellini, demeuré inséparable de la sobriété de son acteur-fétiche Marcello Mastroianni. Plus récemment, j'ai été touché par l'humour isolé, presque clownesque, des personnages d'Aki Kaurismaki.

*Comment naissent les objets que vous construisez et utilisez sur scène ?*

Comme je l'ai déjà dit, je construis des objets depuis mon enfance. Je suis passé de ma cave à un atelier qui reproduit la même situation en grande dimension. A vrai dire, tout n'est pas resté pareil : au cours des années, les objets qui, au début, étaient accompagnés d'un signe enfantin lié à un besoin de lisibilité immédiate, sont devenus de plus en plus essentiels. De *Balkanika* à *Le Mille e una notte*, c'est l'esthétique de l'objet –des exemples d'art pauvre et dynamique avec un fort écho dadaïste – qui constitue le fil rouge qui unit mes spectacles. Souvent, les objets naissent avant les spectacles, et c'est justement des figures que commence la rédaction théâtrale. Par exemple, pour *Notizie straordinarie da un altro pianeta*, j'ai repris des machines créées et en ai transformé quelques sollicitations thématiques déjà présentes dans *Balkanika* (car, dans les deux cas, le sujet affronté est la tragédie de la guerre). Progressivement, les machines ont évolué. Elles ont commencé à prendre plusieurs articulations dynamiques qui permettaient de repérer une dramaturgie autonome d'un texte préexistant. Ce n'est pas un hasard si les textes sont arrivés seulement à la fin et ont été littéralement collés sur les rapports qui s'étaient développés entre les machines scéniques. En conclusion, les objets deviennent théâtraux grâce à leur capacité de construire une dramaturgie du mouvement autonome par rapport à la dramaturgie de la parole.

*Pourtant, les textes que vous choisissez sont la plupart du temps narratifs, souvent évocateurs d'atmosphères épiques et féeriques.*

Peut-être, car le fait d'avoir une base littéraire solide garantit au travail une consistance narrative qui, aujourd'hui encore, est considérée indispensable pour la lisibilité du spectacle, même si les enfants auxquels je m'adresse souvent sont, à mon avis, libérés de beaucoup de schémas que les adultes leur attribuent.

Ma culture classique et mon amour pour la mythologie me conduisent à puiser souvent au patrimoine méditerranéen, du grec à l'arabe. Le monde grec m'attire particulièrement pour ses figures de divinités réglant le devenir des événements, tout en demeurant la proie des passions terrestres. Je pense, par exemple, à Athéna, amoureuse d'Ulysse, jalouse et protectrice, femme et déesse en même temps.

*Dans Odissea, mais aussi dans beaucoup de vos spectacles, le sujet du voyage émerge.*

D'une part, le voyage est un itinéraire à la Charon au sein de l'âme ; d'autre part, il est un paysage, un module de séparation et de jonction, un raccord, une scansion dans la machine dramaturgique. Dans le théâtre, je déverse ma curiosité envers tout ce que je peux imaginer et transformer sans l'avoir jamais vraiment vu. Dans la vie, je ne suis pas un voyageur, je suis plutôt paresseux et peut être même un peu froussard. Je préfère rester chez moi, écouter les récits de mes amis et me nourrir de leurs compte-rendus des terres lointaines.

*Un autre sujet qui se répète est celui de la ville, du paysage urbain.*

Je me suis toujours demandé pourquoi j'aime peindre des paysages et pourquoi dans mes spectacles il y a des références continues à la ville, mais je n'ai pas encore trouvé de réponses. Tout ce que je sais, c'est que la ville m'intrigue, me rend curieux. Je l'ai rêvée et dessinée, j'ai des albums pleins de dessins qui tentent d'en saisir les différents aspects : personnes, feux rouges, murs, coins, portes, couleurs... Les études sur la naissance de la ville et sur le développement urbain que j'ai fait à l'Université n'ont rien à voir là-dedans. Bien au contraire, je les oublie volontiers quand, avec la fantaisie, je transforme des perspectives, je rallonge des rues, je reconstruis des vues... C'est une obsession qui ne cesse de me séduire : parfois je me sens comme le rêveur des *Nuits Blanches* de Dostoïevskij, cette nouvelle m'a inspiré un projet auquel je suis en train de travailler, et que je ne finirais peut-être jamais. Souvent, quand je marche parmi les gens dans la rue, je me sens partie d'un mouvement collectif qui me donne de l'énergie. Lorsque je m'arrête pour saisir ce mouvement de l'extérieur, je me perds en essayant de repérer les mouvements des regards, des couleurs et des lumières qui traversent ce flot de vies. Je retrouve tout ceci dans le travail de photographes comme Hannah Starkey, Philip Lorca, Corcia ou Jeff Wall, qui photographient la ville non comme des reporters, mais en créant de véritables sets avec lumières, acteurs et effets cinématographiques, tout un appareil invisible pour le spectateur, mais très fonctionnel pour atteindre le but de l'artiste, celui de faire émerger l'intensité formelle de certains éléments urbains tout à fait quotidiens. C'est ce que j'ai essayé de faire surtout dans *Prima del silenzio* avec d'autres modalités. La même attitude, la même curiosité de regarder

au-delà des coutumes esthétiques, le même désir de faire émerger des pensées secrètes (le sous-texte du quotidien, comme le dit Stanislavskij) apparaît aussi dans *Le Mille e una notte*. La ville est le théâtre où des vies différentes se frôlent, se croisent et se superposent, faciles à décoder de l'extérieur, peut-être, mais difficiles à vivre. Je pense à une nouvelle d'Italo Calvino où une ville est envahie par le silence, un silence qui gagne les rues petit à petit, qui apparaît aux tournants, engloutit les sons ; un silence qui pénètre dans les corridors vides des rues, dans les portes des maisons...

Les enfants, comme vous l'avez dit, sont souvent votre premier public. Quel rapport avez-vous avec l'enfance?

Le jeu des enfants est une formidable source de sollicitations pour les adultes. L'aspect qui me touche le plus est la liberté totale –et donc la richesse créative – qui distingue le jeu pur. Pour *Le mille e una notte*, la construction du spectacle est née justement en essayant de conquérir cette liberté ludique : j'ai beaucoup observé mes deux filles, et j'ai pris le plus possible de leurs intuitions de petites filles. Même *Odissea* naît d'une structure ludique, une structure très simple que l'on retrouve souvent dans la dynamique enfantine : se réfugier sous une table avec des objets à animer. La structure en bois que j'ai créée pour *Odissea* est l'équivalent de la table, une sorte d'arsenal des apparitions, de coffre à merveilles où plonger les mains. Parfois, même l'articulation dramaturgique du spectacle s'inspire du mécanisme du jeu et de la liberté avec laquelle les enfants commencent ou interrompent un jeu, sans aucune justification rationnelle, ni préambule, ni épilogue. Tout se passe en un éclair : tu es le loup et tu me manges, moi je m'échappe.

*Reconnaissez-vous une valeur politique à votre travail ?*

Oui, si nous considérons politique le rapport entre l'artiste et son public. Ce qui m'intéresse n'est pas de communiquer un contenu politique, mais de transmettre une sensation de liberté mentale totale qui accompagne l'art véritable.



## COMMENT DIRIGER UN METTEUR EN SCENE D'OBJETS

Par

**Alessandro Tognon**

Je suis lié à Antonio Panzuto par une amitié qui se perd dans le temps, si bien que dans mon travail de mise en scène il est difficile de distinguer qui, de nous deux, conduit le processus de création qui nous unit à chaque réalisation d'un nouveau spectacle.

Ce qui est certain, c'est que chaque opération naît de la superposition de deux regards différents. Souvent, Antonio s'inspire d'une image, d'un lieu ou encore d'un objet qu'il construit sans déterminer son emploi.

Je réponds à ces sollicitations en essayant d'explorer et de trouver ce que cette image, cet objet ou ce lieu contiennent. Le lieu en question n'est plus traité comme un simple support, une décoration ou un périmètre, il est considéré comme un biotope (terme par lequel on désigne en biologie une unité du milieu physique où se déroule la vie d'une population d'organismes), un champ de forces aussi, mais, surtout comme une approche humaine de relations, d'émotions, de conflits, de différences, de dominances et de marginalité. Cette recherche remet en cause les règles habituelles du jeu, et crée le besoin de stratégies nouvelles, ou même un nouvel ensemble de données.

Au cours de cette phase, Antonio commence à développer les possibilités de mouvement et de relation des objets. Il articule déjà la géographie du lieu choisi : la construction de la structure de l'espace est le premier pas pour comprendre, physiquement, les potentialités dont le lieu est plein et que la matière contient à l'état latent.

La construction des objets impose une série de vérifications immédiates, presque des improvisations guidées, qui font apparaître les limites, les relations et les rythmes biologiques des objets concernés, comme s'il s'agissait d'entités vivantes.

L'improvisation libre du mouvement d'un objet laisse souvent apercevoir une séquence possible, dont nous cherchons avant tout la qualité émotionnelle. Une fois que nous avons repéré les noyaux thématiques, les mouvements et les relations, la phase de montage commence où, c'est moi, le plus souvent, qui propose une hypothèse de départ.

Nous essayons de ne pas figer le processus de création en exploitant, par exemple, les difficultés techniques pour imaginer des solutions qui permettent aux passages, d'une séquence à l'autre, d'être fluides.

Souvent, au cours du travail, nous écoutons toute une série de matériaux sonores que je choisis pour solliciter des équivalences, des analogies et des associations qui permettent de développer les improvisations avec les objets en entrecroisant ainsi plusieurs langages.

Quand l'hypothèse de montage se structure et se définit à notre commune satisfaction—et ceci se produit quand Antonio arrive à passer facilement d'une séquence à l'autre—le travail de mise en scène devient plus traditionnel : je concentre alors l'attention sur les rythmes, sur la fluidité, sur la qualité de la température émotionnelle de chaque passage et sur la pureté des mouvements—d'Antonio et donc, des objets.

En particulier, le travail sur le rythme est lié à la volonté de dilater le temps de perception du spectateur en distillant les atmosphères en un flux organique déterminé par la nature même de chaque image, des figures ou des situations. Nous nous opposons ouvertement aux rythmes rapides qui cadencent les distractions quotidiennes, et nous essayons de soutenir ainsi des situations qui demandent un regard plus attentif et un temps plus long.





Nous faisons presque un éloge de la lenteur qui se heurte parfois à l'irritation des spectateurs adultes qui nous reprochent, plus ou moins ouvertement, ce non-alignement sur les modèles dominants dans les mécanismes de la perception. Nous recherchons un autre temps, cadencé par un rythme " lent et rêveur " comme les jeunes critiques du rock l'appelleraient, un écoulement auquel nous abandonner et dans lequel nous libérons nos associations d'idées par une fréquence émotionnelle qui permet au spectateur d'habiter le spectacle plutôt que de le subir. Pour moi, travailler avec Antonio signifie une participation totale à chacune des phases de la création. Si l'idée d'une œuvre nouvelle lui est personnelle, dès son élaboration, nous prenons ensemble chaque décision car le consentement de l'un aux propositions de l'autre est déterminant et il ne nous est jamais arrivé de travailler en désaccord. Parfois, nous discutons avec animation, mais la confiance mutuelle nous a toujours permis de surmonter d'éventuelles divergences. Avec le temps, aussi, notre entente est devenue plus rapide, ce qui a augmenté encore notre plaisir à collaborer.

