

La dramaturgie de l'intime de Tino Caspanello

Stéphane Resche

Numéro 151 (2), 2014

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/71841ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Resche, S. (2014). La dramaturgie de l'intime de Tino Caspanello. *Jeu*, (151), 76–79.



Tino Caspanello (et, à l'arrière-plan, Cinzia Muscolino) dans sa pièce *Mari* (Teatro Pubblico Incanto, 2003). © Laura Arlotti

La dramaturgie de l'intime de TINO CASPANELLO

Terre, écrit et mis en scène par Tino Caspanello (Teatro Pubblico Incanto, 2010). Sur la photo : Teresa Bruno et Andrea Naso. © Tommaso Le Pera



Tino Caspanello est auteur, acteur, scénographe et metteur en scène. Il a fondé la compagnie Teatro Pubblico Incanto en 1993. Nous l'avons rencontré chez lui, à Pagliara, en Sicile. Il nous a exposé les sources de son théâtre, les voies de son écriture, les difficultés de son travail, modestement utile, fondamentalement nécessaire.

Stéphane Resche

HOMME – Moi j'aime ça, rester ici tout seul quand les autres s'en vont.

FEMME – Pour faire quoi ?

HOMME – J'aime ça.

FEMME – Pour quoi faire ?

HOMME – Rien.

FEMME – Pour penser ?

HOMME – Ouais aussi¹.

1. *Mer (Mari)*, trad. F. & B. La Brasca, Saint-Gély-du-Fesc, Espace 34, 2010, p. 32. *Mari* est disponible en version originale dans le premier volume des pièces de Tino Caspanello (*Teatro*, Romae Editoria & Spettacolo, coll. « Faretesto », 2012), qui contient également *Rosa*, *Nta ll'aria*, *Malastrada*, *Interno*, *Sira* et *Fragile*. Les traductions françaises de *Interno* et de *Malastrada* sont en cours de publication.

Vous avez rédigé quelques pièces, notamment les premières, en dialecte messinai. Aujourd'hui, vous privilégiez la langue italienne standard. Je remarque que dans vos échanges oraux de tous les jours, vous employez aussi bien l'une que l'autre modalité. Comment concevez-vous le lien qui unit la parole du quotidien à celle du théâtre ?

Tino Caspanello – Les communications orales scénique et quotidienne sont différentes, notamment en raison des finalités qui leur sont propres. Dans la réalité du quotidien, nous communiquons des expériences, des données, des informations, du savoir, en fonction du lieu (l'environnement professionnel, par exemple) et des personnes qui nous écoutent et que nous écoutons. Il s'agit d'une communication qui repose sur l'échange réciproque et qui emploie des codes

qui ont une urgence précise. Souvent, il n'est pas nécessaire d'aller au-delà du sens premier exprimé. Au théâtre, la communication subit – doit subir – une variation et, même si celle-ci ressemble à la langue du quotidien, elle recèle une force potentielle différente, car ses objectifs sont également différents. L'échange communicationnel ne s'exauce pas : il devient un outil d'exploration, d'auscultation, une foreuse qui s'enfonce dans les profondeurs à la recherche de la source primaire, des fleuves souterrains qui nourrissent les sentiments et du feu qui nous pousse à agir. Le défi de l'auteur de théâtre, selon moi, est d'arriver à une langue vraie et de réussir à lui redonner, à travers d'imperceptibles variations, ses propres capacités lyriques et analytiques.

L'homme *est* révolte, comme dit Camus. Nous vivons de révolutions.

LA FEMME – La musique...

SECOND OUVRIER – De la musique aussi ?

LA FEMME – Vous l'entendez pas ?

PREMIER OUVRIER – Mais quelle musique ?

LA FEMME – Vous l'entendez pas ?

SECOND OUVRIER – On entend rien du tout.

LA FEMME – Parce que vous voulez pas entendre, mais si vous écoutez bien, on l'entend.

SECOND OUVRIER – T'entends d'la musique, toi ?

PREMIER OUVRIER – Non, moi c'est toi qu'j'entends.

SECOND OUVRIER – Moi j'entends rien du tout.

LA FEMME – La fête?...

'Nta ll'aria, écrit et mis en scène par Tino Caspanello (Teatro Pubblico Incanto, 2007). Sur la photo : Tino Caspanello, Andrea Trimarchi et Cinzia Muscolino.
© Angelo Maggio



Ces variations sont palpables, il me semble, dans l'exposition minutieuse de l'intimité que vous aimez théâtraliser, comme si la redondance apparente des dialogues laissait finalement transparaître le raffinement introspectif de la communication. Alors comment choisissez-vous vos interlocuteurs scéniques ?

T. C. – Je me laisse guider par les silences, les vides. Je réalise tous les jours davantage qu'il y a un oubli, un effacement, une mise au ban de tout ce qui ne sert pas à l'économie du système productif. Notre société est en train de mettre dangereusement à l'écart toute une série de « choses » gênantes, qui tout simplement entravent lorsqu'elles ne sont pas en mesure de produire. Nous excluons des vecteurs de socialisation, des mots, par exemple, mais pas seulement, et nous finissons même par oublier la mort. Celle-ci disparaît du langage et des images de la réalité, bien qu'elle soit proposée comme une « nouvelle » journalistique et, donc, comme un produit emballé prêt à consommer. Nous oublions les gens, tous ces gens qui n'ont plus, voire qui n'ont jamais eu, de place attitrée dans les engrenages du système. Je pense en particulier aux personnes âgées, dont l'expérience et la sagesse sont malheureusement dénigrées. Ainsi, *Quasi notte* ne veut pas simplement raconter une conversation entre une mère et son fils. Il s'agit plutôt d'un dialogue entre les générations, avec des omissions et des manquements. Dans cette brève rencontre, l'une comme l'autre cherchent une rédemption réciproque, une possibilité de rassemblement et de pardon, même à travers le théâtre, ce « théâtre » que la mère, à la fin, s'invente pour emmener son fils dans une temporalité qui ne peut plus s'exaucer uniquement dans un présent éternellement jeune.

MÈRE – [...] Tu sais, il y a des fois, des jours où je resterais bien en silence, toute seule ; et c'est là que tu arrives, toi, et alors il faut parler, parler...

FILS – Si tu veux on peut ne rien dire.

MÈRE – Tu t'ennuierais. Et moi aussi³.

Ces temporalités plurielles semblent liées à un passage obligé par l'étape de la révolution, présente en filigrane dans plusieurs de vos textes. Pourtant, dans vos univers, celle-ci reste souvent inaccomplie. La révolte peut-elle vraiment amener un changement, contribuer à un renouvellement sociétal, ou est-elle vouée à un avortement perpétuel ?

T. C. – L'homme *est* révolte, comme dit Camus. Nous vivons de révolutions. Petites, au sein de l'espace familial, ou d'envergure, elles nous emportent en tant que membres à part entière d'une sacro-sainte société. Nous concluons toutefois trop souvent nos luttes par un échec cuisant. Je crains que cela soit dû au fait que nous avons perdu de vue le but primordial du mouvement, à savoir entrer en possession de tous les droits et de toutes les prérogatives qui font qu'un homme est un être humain. Je ne parle pas du monde du travail ni des instances sociales, ces dernières rentrant justement dans les nécessités. Je parle seulement de dignité, de respect, de tolérance, du droit de rêver et de vivre dans un temps détaché des obligations productives, un temps de l'âme en quelque sorte. Quant à la possibilité de changement, il faut revenir au fondamental, parler de pacte social, et admettre qu'à cet égard aussi nous sommes trahis. Les contractants ont changé. On nous fait croire que la discussion ne peut plus uniquement concerner les êtres humains entre eux, mais bien le rapport entre ces derniers et le pouvoir, un pouvoir. Parfois, j'ai la sensation que notre pacte social, celui qui aurait dû déjà s'imposer comme tel, s'est transformé en une collusion généralisée et inévitable avec les pouvoirs.

892 – Assieds-toi ? Tu m'as dit « assieds-toi » ? Je n'accepte les ordres de personne ! Tu as compris ? De personne !

137 – Je ne t'ai jamais donné l'ordre de t'asseoir. Je ne t'ai jamais donné aucun ordre ! Mais maintenant je te conseille de te rasseoir. Je n'aime pas te voir debout lorsque nous discutons. Ce n'est pas démocratique⁴.

On a parlé de tétralogie des éléments pour les pièces qui vous ont révélé (*Mari, Rosa, Malastrada, 'Nta ll'aria*). Comment définiriez-vous votre propre travail ?

T. C. – Je ne saurais en donner une définition précise. Je suis en tout cas le plus mal placé pour le faire. L'écriture, comme le jeu théâtral, ne peuvent exister sans la prise en compte des corps qui « ressentent » – les sens donc, au sens large du terme – et qui, par conséquent, deviennent des instruments de connaissance et d'expérience. Mon écriture naît d'une sensation, mais elle a besoin d'une réflexion, d'une partie rationnelle qui organise et systématise le chaos. En somme, je crois que mon théâtre pourrait se résumer en l'application scénique, sensitive et historique de l'enseignement des auteurs qui me sont chers : Plaute, Shakespeare, Pirandello, Melville, Calvino, qui ont fait preuve d'une réflexion profonde sur le réel, sur les comportements, sur les relations entre les êtres humains.

Personnages :

UN

AUTRE

La cour d'une usine. Pause déjeuner. Un homme agenouillé observe attentivement le sol ; un autre, debout, mange son sandwich.

UN – Des fourmis ! Elles au moins elles ont tout compris⁵.

Comment votre écriture passe-t-elle à l'étape du plateau ?

T. C. – Mes textes sont toujours entièrement pensés, et rédigés, avant d'être mis en scène. Je ne pratique pas l'écriture de plateau telle qu'on pourrait l'entendre aujourd'hui – mais certains artistes le font très bien, notamment en Italie. Je crois en revanche davantage au terme « collectif », souvent lié à cette pratique. Même si, dès le premier jour des répétitions, mon texte, bien que perfectible, est prêt, le travail successif est exclusivement le fruit des réélaborations complémentaires de toutes les personnes qui participent à la mise en scène. Je considère cette dernière comme l'assomption individuelle des responsabilités inhérentes aux choix artistiques. Elle nécessite une hiérarchie qui, bien évidemment, n'impose rien, mais coordonne, amalgame, a la capacité d'organiser les signes selon une structure organique unitaire et fonctionnelle. La question générale de l'écriture pour la scène est complexe en tout cas. Elle met aussi en jeu les modalités de diffusion, surtout ces derniers temps, en Italie comme ailleurs. À cet égard, plus encore qu'en la nécessité des fameux réseaux d'exploitation, je crois en l'existence des comités de lecture, que de nombreux théâtres francophones continuent à animer. Peut-être parce qu'ils sont basés sur l'honnêteté intellectuelle et la transparence artistique, ils jouent un rôle précieux dans la confrontation critique des dramaturgies, dans l'évolution éthique et artistique des textes, et dans la nécessaire alimentation du débat. ●

3. *Quasi notte* dans *Quadri di una rivoluzione*, Rome, Editoria & Spettacolo, 2013, p. 37 (notre traduction). Le volume contient également les pièces suivantes : *Quadri di una rivoluzione, 1952 a Danilo Dolci*, 1 – 2 p.m., *Terre. Quadri di una rivoluzione et Quasi notte* seront bientôt disponibles en traduction française.

4. *Quadri di una rivoluzione, ibid.*, p. 93 (notre traduction). Cette pièce fait partie du Palmarès 2014 de la Maison d'Europe et d'Orient.

5. 1 – 2 p.m., *ibid.*, p. 155 (notre traduction).