

## Préface

### Du texte traduit au texte représenté

*L'Infusion* est une pièce que Pauline Sales, comédienne et écrivain de théâtre, a écrite sur commande, pour la Comédie de Valence. Cette œuvre a déjà été mise en scène en France si bien que certains comédiens du théâtre Kismet ont eu l'occasion de voir le spectacle et ont ainsi décidé de le mettre à l'affiche de leur propre saison, dans la version italienne.

Le rôle initial du Département de Langues et Littératures romanes et méditerranéennes consistait à proposer la traduction en langue italienne de *L'Infusion*. Celle-ci a de fait été réalisée sans que les traducteurs rencontrent de difficultés notables, en dehors de la résistance habituelle qu'oppose une langue pour accueillir, dans ses propres mots, une pensée qui s'est coulée dans un lexique et une syntaxe autres.

L'expérience s'est toutefois enrichie d'une ultérieure collaboration. Habituellement, lorsqu'une compagnie théâtrale sélectionne une pièce et en commande la traduction, il arrive régulièrement que les comédiens chargés de l'interpréter "travaillent" ensuite, unilatéralement, cette traduction, entendant par là qu'ils la revoient – en profitant justement de la liberté que donne une traduction, car toute traduction non d'auteur reste, il faut bien l'admettre et c'est là que niche tout le problème de sa relativité, une traduction possible – pour en faire un texte aisé, voire

confortable, mieux encore agréable à “réciter”. Autrement dit, les voici qui s’appliquent à s’approprier du texte d’une part et de l’autre, à accorder ce texte aux nécessités de la récitation. Cette écriture devient alors le pain de vie de ces comédiens et de ce(s) metteur(s) en scène, et le temps des répétitions se joue cet apprivoisement réciproque entre un texte qui doit être respecté et une interprétation qui doit s’installer, interprétation elle-même complexe puisqu’elle devra consentir de fondre et unifier les lectures singulières et celle de la troupe dans son ensemble. Le travail isolé et commun autant que la valeur temporisatrice des rencontres consentent d’arriver à la générale avec une récitation sans heurt, sans gêne. Le texte présenté devra, *conditio sine qua non*, être reconnu comme propre par le comédien à qui, de fait, revient le dernier mot dans les choix ultimes, si bien que ce texte théâtral devient tel seulement en fin de parcours. Il aura donc connu une transformation qui le conduit à passer de l’état de texte écrit à celui de texte traduit (et ce, simultanément ou *a posteriori*) puis à celui de version pour la scène théâtrale, à travers une série de tentatives, approximations, essais, modifications, voire éliminations, transformations qui se feront sur le corps vivant, en mouvement, des paroles du texte. Il peut aussi arriver qu’aucun texte ne soit publié et alors son aboutissement scénique reste comme trace historique, en quelque sorte, propre à une compagnie en particulier, éclat d’une vie orale toute momentanée d’un texte.

Pour ce qui concerne notre parcours, la compagnie théâtrale et le groupe de traducteurs ont choisi de suivre un itinéraire différent; le défi consistait, d’un côté comme de l’autre, à collaborer aux différentes étapes de transformation du texte, de l’adaptation du texte à sa récitation, voire à sa mise en scène.

Et ces quelques lignes entendent simplement rendre compte d’une expérience singulière, celle de qui a suivi le cheminement spécifique d’un texte écrit, et ce dans une

langue d'adoption, à sa récitation théâtrale, avec la volonté de souligner les limites qui ont marqué cette expérience.

La première rencontre fut l'occasion d'une lecture, par les comédiens sélectionnés, du texte traduit, étape initiale qui produisit des modifications fondamentales dans l'approche du texte. D'une part, le texte se faisait sonorité: on entendait un texte, qui plus est, récité par des professionnels de la diction, les mots prenaient une consistance, s'installaient dans l'air avec leur manque structurel certes, mais aussi avec leur traîne, mieux leur aura. Ce n'était pas encore du théâtre, mais ce n'était plus seulement des mots sur une page. Une lecture globale de la pièce avec les trois comédiens signifiait aussi un temps de récitation – le texte prenait cette fois obligatoirement en une seule coulée toute son extension, la durée du spectacle était là, quasi touchable, parenthèse de vie violemment cernée par le silence dans les regards convergents d'un groupe qui réagissait en commun; l'occupation d'un espace par les trois personnages prévus sollicitait d'emblée et impérativement son organisation. La pièce trouvait son rythme avec un silence qui appelait déjà l'obscurité initiale, le lever de rideau, elle se construisait autour de l'entrée en scène des différents personnages, et certaines répliques, certains gestes, certains jeux de scène (téléphone qui sonne, médicaments qu'un personnage prend ou jette, tasses de tisane...) exigeaient des choix, des comportements. La physicité du théâtre tout entière concentrée sur la scène entre les mains de quelques comédiens tout à coup semblait quasiment l'emporter sur le texte et ce dernier reprenait sa véritable dimension de texte pour le théâtre: centrale, essentielle mais en aucun cas unique. De l'autre, le lecteur-traducteur-auditeur-spectateur en attente prenait conscience que représenter une pièce de théâtre signifie distribuer des rôles et donc reconnaître l'incontournable "incarnation" des personnages: à l'improvisiste, les imaginaires individuels se trouvaient confrontés à un imaginaire "officiel", celui

du comédien “chargé” par la troupe d’incarner un certain personnage, ce qui engendrait inévitablement un retour de chacun sur sa propre lecture et sur le texte de référence, des réactions d’empathie ou de désagrément.

Ces questionnements engendraient inévitablement chez les lecteurs-traducteurs-auditeurs-spectateurs en attente, une réflexion sur le conditionnement d’une lecture préventive des textes théâtraux, lecture qui sollicite l’imaginaire du lecteur et conditionne sa disponibilité comme spectateur, rendant – objectivement – différents, moins libres, moins ouverts son attente et son accueil du spectacle. Il faut reconnaître la résistance du lecteur quand il se fait spectateur, autrement dit la résistance de qui est devenu le propre interprète des personnages alors qu’au spectacle, il lui faut recevoir, accueillir les personnages tels que les comédiens les ont cette fois-ci “inventés”. D’où l’indispensable humilité du spectateur dans son fauteuil. Reconnaissons, à ce propos, par exemple, le droit des comédiens d’exiger, au nom d’une compétence reconnue, le rejet de tout préjugé au moment de voir/revoir au théâtre un texte connu.

Or, dans notre cas spécifique, le travail de traduction nous avait – objectivement – obligés à des choix qui étaient encore plus forts que les connotations le plus souvent non formulées, simplement de l’ordre de la représentation mentale, de toute lecture, puisqu’ils avaient, à leur tour, orienté le texte, le plus souvent dans un sens restrictif, car, de toute évidence, notre traduction largement collégiale n’était pas une traduction d’auteur.

Un retour inévitable au texte de départ mettait tout à coup en évidence le dépouillement du texte théâtral pour ce qui est des personnages (vêtements, gestuelle), de la mise en scène elle-même. À la différence du roman par exemple, qui a largement habitué qui le fréquente à être guidé dans l’élaboration mentale/imaginaire des personnages, le texte théâtral fait de dialogues nous fournit dans

ce cas précis, des prénoms, quelques autres renseignements indispensables à l'action, si bien qu'élaboration et liberté vont de pair et reviennent aux comédiens qui sont chargés d'incarner les personnages et pour cette pièce en particulier, de les faire vivre, je dirais même, de les faire naître.

La rapidité d'action, voire la violence du théâtre qui, de fait, d'une part dispose somme toute de peu de temps – le temps d'une représentation en tenant compte de tous les éléments variés, impossibles à prendre en considération, qui viennent perturber l'attention du spectateur – et de moyens figés, peu évolutifs au cours de la représentation – condition indispensable pour ne pas gêner l'assimilation de la pièce – afin d'imposer, vite et fortement, une lecture des personnages, à la fois lacunaire et accentuée doit orienter le spectateur tout en conservant au personnage sa part d'ombre. De fait, ce seront bien, après le spectacle – si celui-ci est réussi –, la symbiose et la synergie de ces saillies et de ces omissions qui permettront un ultérieur cheminement de la représentation dans la tête des spectateurs.

À la suite de cette première lecture, sont d'emblée apparues nécessaires certaines interventions au niveau de la traduction, tant de la part des traducteurs que des comédiens. Les plus immédiates se situaient en particulier au niveau de la sonorité du texte récité. Pour ces questions, une synergie féconde autant que facile s'est mise en place entre les traducteurs qui proposaient des solutions et les comédiens qui s'employaient à en vérifier immédiatement la praticabilité.

Lors du passage de la première version en italien de *L'Infusion* à sa récitation certaines marques d'oralité plus adéquates, avec quelques intercalaires, semblaient s'imposer – «*Ci si può sbagliare d'accordo*» >> «*Ci si può sbagliare, no*»; «*basta con*» >> «*smettila con*»; «*ci sono io*» >> «*io sono qui*»; «*è risaputo, incasellato*» >> «*è scientifico*»; «*spia-*

cente» >> «mi dispiace»; «nel bagno di un caffè» >> «nel bagno di un bar».

Un certain travail sur la praticabilité à l'oral de certaines phrases est également intervenu – «*Fatou accetta di essere pagata il mese prossimo*» >> «*a Fatou sta bene essere pagata il mese prossimo*».

La question des adverbes posait également un problème, d'une part, parce que la langue italienne supporte moins facilement les adverbes de formation régulière, de l'autre, parce qu'il revenait à ceux-ci de fournir la base des dernières répliques, vu que le jeu de l'écriture reposait en large partie sur leur reprise.

Il a fallu expliciter certaines phrases, soit pour en faciliter la compréhension immédiate – «*Sono a letto*» >> «*I bambini sono a letto*», soit parce qu'en italien, le même concept était le plus souvent rendu de manière métonymique – «*perché hai tolto i portafotografie?*» >> «*perché hai tolto le fotografie?*» – ou exigeait un accès plus direct, moins conceptuel – «*sarai qui, [...], alle loro spalle, intorno a loro come una sciarpa indelebile*» >> «*come una sciarpa d'aria buona*».

*L'Infusion* est une pièce construite en spirale, pourrait-on dire, qui progresse par paliers à partir de gestes (répondre au téléphone, prendre des médicaments...) ou de répliques répétitives («*ricominciamo, sono stanco*») et un mouvement intérieur au texte est introduit par de subtils changements de niveaux linguistiques raccordés par des passages de couleur plus "neutre" grâce à l'utilisation de la mince forme impersonnelle que constitue le pronom personnel "il". Autant de nuances difficiles à rendre en italien tant à cause d'un registre de langue trop différent, comme on le sait, plus violemment marqué que d'un impersonnel le plus souvent rendu par l'articulation plus lourde du passif. Il a donc fallu opter pour un niveau de langue plus unitaire, plus compact.

Très vite s'est posée la question des référents culturels:

valait-il mieux les laisser comme tels ou les transposer dans une réalité italienne de même lecture? Les choix ont été pluriels mais toujours à l'enseigne d'une lecture facilitée et d'un impact plus sûr: «*le Limousin*» («*mi piace il Limosino, è davvero calmo*») est simplement devenu «*la campagna*», tandis que le menu du petit déjeuner («*preparerò delle uova strapazzate con pane tostato, preparerò delle crêpes ripiene di sciroppo di zucchero, preparerò un cuore di cioccolata cosparso di codetta variopinta*» >> «*lattecaffè e cioccolata, biscotti e marmellata, ciambelle al cioccolato...*») a été italianisé, ainsi que les noms des somnifères – «*Tofranil, control, lexotan, xanax, lorazepan, mogadon, stillnox*» >> «*Tofranil, tavor, lexotan, valium, lorazepan, mogadon, stillnox, serenase*» – dont la prise jalonne l'avancée de la pièce.

Autant les choix traductifs, stylistiques sont peu à peu “digérés”, assimilés, et trouvent des solutions à peu près définitives, autant l'écho du texte et de ses implications strictement interprétatives déséquilibre progressivement le travail de groupe.

*L'Infusion* ne fournit que des indications vagues – prénoms, quelques références culturelles (évocation de quelques médicaments, indication de lieux – «*un salon*» –, d'un âge – «*une femme de trente ans*» –, d'un climat – «*dans la pénombre*» –, de quelques plats, d'une température ambiante – «*chaleur étouffante*» –, de quelques objets (téléphone, tasses, armoire à pharmacie, sac poubelle, cigarette, costume noir du mari) pour situer le décor.

De répétition en répétition, nous avons assisté, chez chaque comédien guidé par le metteur en scène, sous le signe de la lenteur, à un travail d'intériorisation, d'appropriation d'un texte, d'une écriture, d'une vision du monde par le biais de chaque personnage autant que par l'intermédiaire de l'approche globale qu'esquissaient ensemble les interprètes. Nous avons mesuré combien le travail solitaire d'approfondissement de chaque acteur allait s'alternant avec le travail commun des acteurs ensemble et avec

le metteur en scène. Chacun creuse son rôle puis se présente à la confrontation; et interviennent de nouvelles formes de médiation, après une sorte de *brain-storming* ample, varié, car il faut convaincre les autres comédiens, avant même de convaincre le spectateur.

Comme l'acte de traduction, le travail de l'acteur se distingue par la lenteur, le creusement, le retour permanent sur le texte de départ, en somme par un parcours à rebours de celui fait par l'auteur, en une tentative de percer ce que cet auteur a justement tenté de soigneusement cacher. L'interprétation théâtrale nous est apparue comme l'art de la décantation après la mise en commun, l'art de laisser sédimenter, on pourrait dire un art quelque peu hors de notre temps, l'art de laisser s'imposer une évidence parfois inattendue mais qui devient incontournable au fil du temps et de répétitions qui ne méritent pas leur qualificatif, tant, à chaque fois, le texte avance chez le comédien et entre les comédiens, grâce aussi aux espaces intermédiaires entre les représentations qui fournissent l'occasion de méditer sur ce qui s'est produit lors de la dernière rencontre. Et si le cheminement est solitaire, puis commun, il s'achève dans le jeu solitaire de la première.

Avec les répétitions, commence, en outre, un travail spécifique d'approfondissement mené de front dans plusieurs secteurs de manière parfois associée. Le passage à la scène exige en effet de multiples choix concrets riches de conséquences: décor, animation musicale et/ou (là encore il faut choisir) visuelle, costumes, gestualité et déplacement sur scène des comédiens... Nous avons de fait assisté à la lente et progressive construction et installation de la mise en scène, pour laquelle le metteur en scène dispose certes de didascalies, et des traces informatives que fournit le texte, mais les questions que la troupe s'est posées ont été nombreuses: en quelle saison se déroule la pièce (nous savons que les enfants vont à l'école)? Quel est le niveau social envisageable du couple (lui est présenté comme ar-



chitecte et elle, photographe)? Quels objets retenir (il faut un divan, des chaises, un téléphone, une ou des tasses)? Comment faire comprendre matériellement qui est vivant et qui est mort? comment mettre d'emblée en évidence le couple mort et le personnage en vie? Est-on bien le soir de l'enterrement si, en effet, la scène se déroule un dimanche?

Des solutions ont été proposées puis abandonnées, ou transformées ou gardées; en fait, le groupe des traducteurs est surtout intervenu au niveau des suggestions concernant le décor, la musique ou la ligne générale des interprétations. Peu à peu, la pièce se construisait en se refermant sur le groupe comédiens-metteur en scène avec des interactions très fortes et très rapides, la dialectique interne à ce groupe nous renvoyait nécessairement à notre rôle de spectateur.

De fait, lorsque les indications concrètes sont épuisées, metteur en scène et comédiens entrent dans le vortex/vertige de l'interprétation des indices. Pour être plausible, chaque interprétation doit passer par une appropriation d'indices fournis dans/par le texte – ce qui constitue une garantie –, mais un texte offre une pluralité d'indices, qui, à leur tour, se coagulent plus ou moins en parcours, en courants plus ou moins forts, ou plus ou moins valorisés par/selon la culture et la sensibilité de l'interprétant. Au fil des répétitions, comédiens et metteur en scène proposent un suivi d'indices fournis par le texte qui ne sont pas les mêmes et qui offrent des parcours différents, et d'un commun accord, il s'agit alors de reconnaître un rôle prépondérant à tel ou tel choix. Autrement dit, il faut admettre que c'est là le parcours à la fois le plus fidèle au texte et le plus risqué, le plus partagé et le plus créateur et innovateur. Inévitablement, il sera aussi le plus marqué culturellement.

*L'Infusion* offre, de par sa structure en spirale à partir de paliers qui trouvent leur ancrage-assise dans les passages répétés des interventions d'Antoine – dix récur-

rences selon un schéma de distribution net (fortement marqué par l'écriture de Beckett), dont neuf rythmiquement réparties avec la dixième qui se détache et permet au texte de se conclure –, l'occasion pour des comédiens de donner le meilleur d'eux-mêmes dans la variation des registres qu'elle génère.

Il est aussi des choix qui relèvent plus nettement des libertés de la troupe. Nous avons vu, par exemple, évoluer le personnage d'Antoine: d'abord fortement présent, voire envahissant par son comportement exubérant, il a été peu à peu gommé au profit de l'Autre qui allait s'accrochant à la vie et s'attachait à Hélène. Ce même personnage a abandonné, au fil des répétitions, un style "bourgeois" pour plus de désinvolture. Par ailleurs, plus le temps passait et moins il était seulement question de l'accompagnement d'une morte à découvrir comme telle au fur et à mesure de la pièce, dans un mystère qui faisait le charme de *L'Infusion*, version française. Une étrange et radicale lutte entre la vie et la mort s'emparait visiblement de la scène, s'est soudain jouée sur scène, et le déchirement était moins avec le passé qu'avec le présent, voire le futur. Force était de constater une nouvelle phase évolutive de *L'Infusion*. Une fois que le texte s'est trouvé libéré en quelque sorte des mises au point techniques nécessaires et qu'il a trouvé dans le jeu dialogué des comédiens sa vitesse de croisière, si l'on peut dire, un autre travail apparaissait en cours et peu à peu s'imposait: l'appropriation culturelle. Une vision d'ensemble de la pièce prenait corps, s'installait lentement, et ce en dehors du conditionnement qu'aurait pu constituer le spectacle vu par certains des intervenants dans sa version française. Les comédiens, mieux ces comédiens-ci, produisaient une lecture de la pièce porteuse de leur culture méditerranéenne, qui développe un imaginaire plus tranchant, plus concret.

La traduction – car il s'agit toujours d'une traduction – de l'écriture en représentation fait donc appel à des procé-

dés en partie proches de ceux qui garantissent la traduction d'un texte d'une langue dans l'autre: lenteur, appropriation d'un texte dans ses méandres, ses non-dits, choix finaux décisifs et toujours de type interprétatif. Le passage du texte à la scène rappelle, comme pour la traduction, qu'il faut être attentif à se plier au texte et non à plier le texte à sa propre lecture, une lecture qui va certes être conditionnée par la culture d'arrivée du monde de la représentation.

L'expérience s'est conclue avec la représentation sur la scène du théâtre Kismet en présence de l'auteur et ce fut une sorte d'épiphanie pour le groupe de traducteurs qui avait suivi le travail des comédiens. En effet, tous les ingrédients du rite théâtral – obscurité, rideau, spectateurs réunis et tendus vers le spectacle... – étaient enfin réunis et réussissaient à nous surprendre, à nous émouvoir: encore une fois, la magie du théâtre nous rendait proche de ceux qui furent les premiers spectateurs. Merci, donc, à tous ces gens qui la perpétuent.

Marie Thérèse Jacquet

Novembre 2005



## Prefazione

### Dal testo tradotto al testo rappresentato

*L'Infusion* è una *pièce* che Pauline Sales, attrice e autrice di teatro, ha scritto su commissione, per la Comédie de Valence. Il testo è già stato messo in scena in Francia; in questa occasione, alcuni attori del Teatro Kismet hanno potuto vedere lo spettacolo e hanno deciso così di metterlo nel proprio cartellone, presentandone una *mise en espace* in versione italiana.

Il ruolo iniziale del Dipartimento di Lingue e Letterature Romanze e Mediterranee consisteva nel proporre la traduzione in lingua italiana dell'*Infusion*. Quest'ultima è stata, infatti, realizzata senza che i traduttori incontrassero notevoli difficoltà, a parte la resistenza abituale che una lingua oppone per accogliere, nelle proprie parole, un pensiero che si è formulato in un lessico e in una sintassi diversi.

Quest'esperienza si è, poi, arricchita di un'ulteriore collaborazione. Di regola, quando una compagnia teatrale seleziona un'opera e ne richiede la traduzione, gli attori che dovranno portarla in scena sono soliti lavorare in modo unilaterale, nel senso che rivedono la traduzione – approfittando proprio della libertà che essa offre, poiché una traduzione non d'autore resta, bisogna ammetterlo, semplicemente una traduzione possibile ed è proprio in questo che nasce il problema della sua relatività – per farne un testo agevole, anzi, confortevole, meglio ancora, piacevole da

“recitare”. In altre parole, l’attore si impegna a fare suo il testo e ad accordare questo testo alle necessità della recitazione. Questa scrittura diventa, allora, compagna di vita di questi attori e di questo/i regista/i, e, per tutto il tempo delle prove, si snoda un addomesticamento reciproco fra un testo che deve essere rispettato e un’interpretazione che si deve ritagliare il proprio spazio, interpretazione essa stessa complessa, poiché dovrà consentire di fondere e unificare le letture personali e quelle della compagnia nel suo insieme. Il lavoro isolato e comune e la tempistica degli incontri consentono di arrivare alla prova generale con una recitazione senza urti, senza attrito. Il testo presentato dovrà, condizione imprescindibile, essere riconosciuto come proprio dall’attore al quale, di fatto, tocca l’ultima parola nelle scelte definitive, sicché questo testo teatrale diventa tale solo alla fine del percorso. Avrà, dunque, conosciuto una trasformazione che lo conduce dallo stato di testo scritto a quello di testo tradotto (simultaneamente o a *posteriori*), poi a quello per la scena teatrale, attraverso una serie di tentennamenti, approssimazioni, prove, modifiche, ovvero eliminazioni, trasformazioni che si faranno sul corpo vivo, in movimento, del testo. Può anche accadere che un testo non sia pubblicato; in questo caso, il suo approdare sulla scena resterà come traccia storica, proprio, in qualche modo, di una determinata compagnia, come prodotto di una vita orale di un testo, iscritta nel momento.

Per quanto riguarda il nostro percorso, la compagnia teatrale e il gruppo di traduttori hanno scelto di seguire un *modus* diverso: la sfida consisteva, da entrambe le parti, nel collaborare alle diverse tappe di trasformazione del testo, di adattamento del testo alla recitazione, se non addirittura alla messa in scena.

E queste poche righe intendono semplicemente render conto di un’esperienza singolare, quella di chi ha seguito l’avanzare specifico che ha portato un testo riscritto, in una lingua d’adozione, alla sua recitazione teatrale, con la vo-

lontà di sottolineare i limiti che hanno segnato quest'esperienza.

Il primo incontro fu l'occasione di una lettura del testo tradotto da parte degli attori scelti, tappa iniziale che ha prodotto modifiche fondamentali nell'approccio al testo. Da una parte, il testo si faceva sonorità; tanto più che, recitato da professionisti della dizione, le parole prendevano consistenza, abitavano l'aria con le loro mancanze strutturali, certo, ma anche con il loro traino, meglio, con la loro aura. Non era ancora teatro, ma non erano nemmeno più segni su una pagina. Una lettura di tutta l'opera con i tre attori significava anche un tempo di recitazione: questa volta, il testo prendeva in un'unica colata tutta la sua estensione, la durata dello spettacolo era lì, quasi tangibile, parentesi di vita violentemente circoscritta dal silenzio negli sguardi convergenti di un gruppo che reagiva all'unisono; uno spazio occupato dai tre presunti personaggi sollecitava immediatamente e imperativamente la sua organizzazione. L'opera trovava il suo ritmo con un silenzio che richiamava già l'oscurità iniziale, l'apertura del sipario; si costruiva attorno all'entrata in scena dei diversi personaggi, e certe battute, certi gesti, certi giochi di scena (telefono che squilla, medicine che un personaggio prende o butta, tazze di tisana che passano di mano in mano...) richiedevano scelte di atteggiamenti. Tutta la fisicità del teatro concentrata sul palcoscenico fra le mani di alcuni attori a un tratto sembrava quasi trionfare sul testo e quest'ultimo riprendeva la sua vera dimensione di testo per il teatro: centrale, essenziale, ma in nessun caso unica. D'altro canto, il lettore-traduttore-ascoltatore-spettatore nell'attesa capiva che rappresentare un'opera teatrale significa distribuire ruoli e, dunque, riconoscere l'incoercibile "incarnazione" dei personaggi: all'improvviso, gli immaginari individuali si trovavano confrontati a un immaginario "ufficiale", quello dell'attore "incaricato" dalla compagnia d'incarnare un certo personaggio, cosa che avrebbe inevitabil-

mente provocato un ritorno di ciascuno alla propria lettura e al testo di riferimento, nonché reazioni di empatia o di disagio.

Questi interrogativi avrebbero inevitabilmente generato nei lettori-traduttori-ascoltatori-spettatori in attesa, una riflessione sul condizionamento di ogni lettura preventiva dei testi teatrali, lettura che sollecita l'immaginario del lettore e modifica la sua disponibilità come spettatore, rendendo – obiettivamente – diverse, meno libere, meno aperte, la sua attesa e la sua accoglienza dello spettacolo. Occorre riconoscere la resistenza del lettore, quando si trasforma in spettatore, cioè di chi è diventato interprete dei personaggi; durante lo spettacolo, gli occorre ricevere, accogliere i personaggi come gli attori li hanno “inventati” in questa occasione. Ecco perché è d'obbligo l'indispensabile umiltà dello spettatore in poltrona. Riconosciamo, a questo proposito, per esempio, il diritto degli attori di esigere, in nome di una competenza riconosciuta, il rigetto di ogni pregiudizio al momento di vedere/rivedere in teatro un testo conosciuto.

Nel nostro caso specifico, il lavoro di traduzione ci aveva – obiettivamente – obbligati a scelte che erano ancora più forti delle connotazioni il più delle volte non formulate, semplicemente dell'ordine della rappresentazione mentale, di ogni lettura, poiché avevano, a loro volta, orientato il testo, spesso in un senso restrittivo: la nostra traduzione ampiamente collegiale non era una traduzione d'autore.

Un ritorno inevitabile al testo di partenza metteva tutto a un tratto in evidenza il carattere ellittico del testo teatrale per quanto riguarda i personaggi (abiti, gestualità), la rappresentazione stessa. A differenza del romanzo, per esempio, che ha largamente abituato chi lo frequenta ad essere guidato nell'elaborazione mentale/immaginaria dei personaggi, il testo teatrale fatto di dialoghi ci fornisce, in questo caso preciso, qualche nome, qualche altra informazione indispensabile all'azione, di modo che elaborazione



e libertà vadano di pari passo e rivengano agli attori incaricati d'incarnare i personaggi e, per questo lavoro teatrale in particolare, di farli vivere, anzi, di farli nascere.

La rapidità dell'azione, per non dire la violenza del teatro che, di fatto, da una parte dispone tutto sommato di poco tempo – il tempo di una rappresentazione, tenendo conto di tutti gli elementi instabili e impossibili da prendere in considerazione che perturbano l'attenzione dello spettatore – e di mezzi codificati, che si evolvono poco nel corso della rappresentazione – condizione indispensabile per non disturbare l'assimilazione dell'opera – per imporre, velocemente e con incisività, una lettura dei personaggi, allo stesso tempo lacunosa e accentuata, deve orientare lo spettatore, pur assicurando al personaggio la sua parte d'ombra. Infatti, saranno proprio dopo lo spettacolo – se questo è riuscito – la simbiosi e la sinergia di queste audacie e di queste omissioni a permettere un successivo cammino della rappresentazione nella mente degli spettatori.

In seguito a questa prima lettura, sono subito apparsi necessari alcuni interventi nel testo, da parte dei traduttori e degli attori. I più immediati riguardano, in particolare, la sonorità del testo recitato. A questo riguardo, una collaborazione feconda quanto agevole è stata attivata tra i traduttori che proponevano alcune soluzioni e gli attori che ne verificavano immediatamente la praticabilità.

Nel passare dalla prima versione in italiano dell'*Infusion* alla sua messa in scena, alcuni segni d'oralità più adeguati, con qualche intercalare, sembravano necessari: «*Ci si può sbagliare d'accordo*» >> «*Ci si può sbagliare, no*»; «*basta con*» >> «*smettila con*»; «*ci sono io*» >> «*io sono qui*»; «*è risaputo, incasellato*» >> «*è scientifico*»; «*spiacente*» >> «*mi dispiace*»; «*nel bagno di un caffè*» >> «*nel bagno di un bar*».

È stato anche fatto un certo lavoro sulla praticabilità all'orale di alcune frasi: «*Fatou accetta di essere pagata il mese prossimo*» >> «*a Fatou sta bene essere pagata il mese prossimo*».

La questione degli avverbi poneva problemi, da una parte, perché la lingua italiana accoglie meno facilmente gli avverbi di formazione regolare, dall'altra, perché questi ultimi erano indispensabili in quanto fornivano la base per le ultime battute, visto che la scrittura si costruiva in larga parte sulla loro ripresa.

È stato necessario esplicitare alcune frasi, sia per facilitare la comprensione immediata – «*Sono a letto*» >> «*I bambini sono a letto*» – sia perché in italiano lo stesso concetto era reso in maniera ellittica – «*Perché hai tolto i portafotografie?*» >> «*perché hai tolto le fotografie?*» – oppure esigea un accesso più diretto, meno concettuale – «*sarai qui, [...], alle loro spalle, intorno a loro come una sciarpa indelebile*» >> «*come una sciarpa d'aria buona*».

*L'Infusion* è un'opera costruita a spirale, si potrebbe dire, che progredisce per tappe, a partire da gesti (rispondere al telefono, prendere delle medicine) o da battute ripetitive («*ricominciamo, sono stanco*») e il movimento interno al testo è introdotto da sottili cambiamenti di livelli linguistici, raccordati da passaggi resi più neutri dall'uso della forma impersonale attraverso il diaframma che costituisce il pronome "il". Si accumulavano così sfumature difficili da restituire in italiano a causa di registri linguistici troppo lontani, com'è noto, più violentemente segnati da un impersonale spesso reso pesante dall'articolazione del passivo. Sicché è stato necessario optare per un livello di lingua più unitario, più compatto.

Rapidamente è emersa la questione dei referenti culturali: era meglio lasciarli come tali o proporre degli equivalenti italiani? Le scelte sono state puntuali, diverse, mirando sempre ad agevolare la lettura e a garantire un impatto sicuro: «*il Limousin*» («*mi piace il Limousin, è calmo davvero*») è diventato semplicemente «*la campagna*», mentre il menu della colazione è stato italianizzato («*preparerò delle uova strapazzate con del pane tostato, preparerò delle crêpes ripiene di sciroppo di zucchero, preparerò un cuore di ciocco-*

*lata cosparso di codetta variopinta» >> «lattecaffé e cioccolata, biscotti e marmellata, ciambelle al cioccolato»), così come i nomi dei sonniferi – «Tofranil, control, lexotan, xanax, lorazepan, mogadon, stillnox» >> «Tofranil, tavor, lexotan, valium, lorazepan, mogadon, stillnox, serenase» –, la cui assunzione accompagna il prosieguo dell'opera.*

Mentre le scelte traduttive, stilistiche venivano a poco a poco “digerite”, assimilate e si trovavano soluzioni quasi definitive, l'eco del testo e delle sue implicazioni strettamente interpretative tendeva a squilibrare progressivamente il lavoro del gruppo.

L'*Infusion* fornisce solo indicazioni vaghe – nomi, qualche riferimento culturale (evocazione di alcuni medicinali, indicazione dei luoghi – «un salone» –, di un'età – «una donna di trent'anni» –, di un clima – «nella penombra» –, di qualche portata, di una temperatura d'ambiente – «caldo soffocante» –, di qualche oggetto (telefono, tazze, armadietto delle medicine, sacco per la spazzatura, sigaretta, abito nero del marito) per situare la scenografia.

Di prova in prova, assistevamo sotto il segno della lentezza, in ogni attore guidato dal regista, a un lavoro d'interiorizzazione, d'appropriazione di un testo, di una scrittura, di una visione del mondo attraverso le angolazioni di ogni personaggio e anche attraverso l'approccio globale che abbozzano insieme gli interpretanti. Misuravamo quanto il lavoro solitario d'approfondimento di ogni attore andava alternandosi con il lavoro comune del gruppo nel suo insieme e con il regista. Ognuno scava il proprio ruolo, poi si presenta al confronto; intervengono nuove forme di mediazione, dopo una sorta di *brain-storming* ampio, variegato, poiché occorre convincere gli altri attori, ancor prima di convincere lo spettatore.

Così come l'atto traduttivo, il lavoro dell'attore si distingue per la lentezza, lo scavare, il ritornare perenne al testo di partenza, insomma, per un percorso a ritroso rispetto a quello fatto dall'autore, in un tentativo di capire ciò

che l'autore ha tentato di nascondere accuratamente. L'interpretazione teatrale ci è apparsa come l'arte del decantare dopo la messa in comune, l'arte di lasciar sedimentare, si potrebbe dire un'arte un po' fuori dal nostro tempo, l'arte di lasciarsi imporre un'evidenza talvolta inattesa, ma che diventa imprescindibile nel corso del tempo e delle repliche che non meritano questo qualificativo, tanto, ogni volta, il testo si modifica per ogni attore e fra gli attori, grazie anche ai tempi che intercorrono fra le rappresentazioni, esse stesse occasione per meditare su quello che è successo nel precedente incontro. E se il cammino è solitario, poi comune, si compie sul palcoscenico durante la prima.

Con le prove comincia, inoltre, un lavoro specifico di approfondimento condotto simultaneamente in diversi settori in maniera talvolta associata. Il passaggio alla scena esige, infatti, molteplici scelte concrete, ricche di conseguenze: scenografia, corredo musicale e/o (anche in questo caso occorre scegliere) visivo, costumi, gestualità e spostamento sulla scena degli attori. Abbiamo assistito alla lenta e progressiva costruzione e installazione della messa in scena, per la quale il regista dispone, certo, di didascalie e delle tracce informative che il testo fornisce, ma le domande che la compagnia si è fatta sono state numerose: in quale stagione si svolge la *pièce* (sappiamo che i bambini vanno a scuola)? Qual è il presumibile livello sociale della coppia (lui è definito architetto e lei fotografa)? Quali oggetti portare sulla scena (occorrono un divano, delle sedie, un telefono, una o due tazze)? Come fare capire materialmente chi è vivo e chi è morto? Come evidenziare da subito la coppia morta e il personaggio vivo? Può essere il giorno del funerale se, in effetti, la scena si svolge di domenica? Varie soluzioni sono state proposte, poi abbandonate, o trasformate o tenute; il gruppo di traduttori è intervenuto soprattutto a livello delle suggestioni riguardanti la scenografia, la musica o la linea generale delle interpretazioni, cercando, per quanto fosse compatibile con la libertà

creativa della messa in scena da parte del Kismet, di salvaguardare il retroterra culturale marcatamente francese. A poco a poco l'opera si costruiva richiudendosi sul gruppo "attori-regista" con interazioni fortissime e rapidissime; la dialettica interna a questo gruppo ci rinviava inevitabilmente al nostro ruolo di spettatori.

Infatti, quando si esauriscono le indicazioni concrete, regista e attori entrano nel vortice/nella vertigine dell'interpretazione degli indizi. Per essere plausibile, ogni interpretazione deve passare attraverso un'appropriazione d'indizi forniti nel/dal testo – ecco la vera garanzia –, ma un testo offre una pluralità d'indizi che, a loro volta, si coagulano più o meno in percorsi, in correnti più o meno forti, o più o meno valorizzate da/a seconda della cultura e della sensibilità dell'interprete. Nel corso delle prove, attori e regista propongono una serie d'indizi forniti dal testo che non sono gli stessi e che consentono percorsi diversi, e di comune accordo; si tratta, allora, di riconoscere un ruolo preponderante a questa o quella scelta. In altre parole, occorre ammettere che il percorso diventa allo stesso tempo fedele al testo e rischioso, condiviso, creatore e innovatore. Inevitabilmente, sarà anche il più caratterizzante culturalmente.

*L'Infusion* offre, attraverso la sua struttura a spirale a partire da tappe che trovano il loro ancoraggio-base nei passaggi ripetuti degli interventi di Antoine, dieci ricorrenze secondo lo schema di distribuzione netto (fortemente segnato dalla scrittura di Beckett), di cui nove ritmicamente riutilizzate con la decima che si stacca e permette al testo di concludersi – occasioni per gli attori di dare il meglio di se stessi nella variazione dei registri che essa genera.

Ci sono anche scelte che rivelano più chiaramente alcune libertà della compagnia. Abbiamo visto, ad esempio, evolvere il personaggio di Antoine: dapprima fortemente presente, se non invadente per il suo comportamento esuberante, a poco a poco è stato cancellato a vantaggio del-

l'Altro che andava attaccandosi alla vita e a Hélène. Questo stesso personaggio ha abbandonato, nel corso delle prove, uno stile "borghese" per una maggiore disinvoltura. D'altronde, più il tempo passava e meno era solo questione dell'accompagnamento di una morta da scoprire come tale nel corso della *pièce*, in un'enigmaticità che costituiva il fascino dell'*Infusion*, versione francese. Una strana e radicale lotta tra la vita e la morte s'impadroniva visibilmente della scena, si è improvvisamente recitata sulla scena, e la lacerazione era meno con il passato che con il presente, se non con il futuro. Eravamo di fronte a una nuova fase evolutiva dell'*Infusion*. Una volta che il testo si è trovato liberato in qualche modo delle necessarie messe a punto tecniche e ha trovato nel dialogo degli attori il suo punto di equilibrio, per così dire, un altro lavoro appariva in corso e s'impondeva gradualmente: l'appropriazione culturale. Una visione d'insieme dell'opera prendeva corpo, si sistemava lentamente, e questo avveniva al di fuori del condizionamento che avrebbe potuto costituire lo spettacolo visto da alcuni degli attori, nella versione francese. Gli attori, meglio, questi attori, producevano una lettura dell'opera portatrice della loro cultura mediterranea, che sviluppa un immaginario più tagliente, più concreto.

La traduzione – poiché si tratta sempre di una traduzione – della scrittura in rappresentazione fa, dunque, appello ad alcuni procedimenti in parte vicini a quelli che garantiscono la traduzione di un testo da una lingua all'altra: lentezza, appropriazione di un testo nei suoi meandri, nei suoi non detti, scelte finali sempre di tipo interpretativo. Il passaggio di un testo al palcoscenico ricorda, come per la traduzione, che occorre essere attenti a sottomettersi al testo e non a piegare il testo alla propria lettura, una lettura che sarà certo condizionata dalla cultura d'arrivo del mondo della rappresentazione.

L'esperienza si è conclusa con la rappresentazione sul palcoscenico del teatro Kismet in presenza dell'autrice, una

sorta d'epifania per il gruppo di traduttori che aveva seguito il lavoro degli attori. Infatti, tutti gli ingredienti del rito teatrale – oscurità, sipario, spettatori riuniti e tesi verso lo spettacolo... – erano, infine, riuniti e riuscivano a sorprenderci, a commuoverci: ancora una volta, la magia del teatro ci rendeva vicini a quelli che erano stati i primi spettatori. Grazie, dunque, a tutte le persone che la perpetuano.

Marie Thérèse Jacquet

Novembre 2005