

Traduction et genèse de la création théâtrale L'hétérolinguisme comme embrayeur de théâtralité chez Giorgio Strehler

Mirella Piacentini

Università degli Studi di Padova, Italia

Abstract Used as a framework to analyse translation in Giorgio Strehler's *Le Médecin volant* and *The Tempest*, heterolingualism reveals tensions between published editions and stage versions. Stage translation can amplify original diversity or reveal latent plurality through dialectal redefining. While *The Tempest* relies on archival variants, *Le Médecin volant* integrates stage markers, as translation and staging are consubstantial. As a genetic translation marker in manuscripts, heterolingualism defines theatre translation as a textual matrix and an intermediate genetic object, positioning archival manuscripts as a vantage point to observe theatre translation.

Keywords Heterolingualism. Theatrical translation. Archival variants. Translational genetic markers. Stage translation.

Sommaire 1 Introduction. – 2 La spécification diatopique comme stratégie d'harmonisation esthétique : Strehler traducteur et metteur en scène du *Médecin volant* de Molière. – 3 Le « souci infini » de *La Tempesta* entre traduction et mise en scène. – 4 La dialectalisation comme système de création ? – 5 La traduction comme brouillon de genèse théâtrale.

1 Introduction

L'analyse de la production artistique de Giorgio Strehler, considérée au prisme de la traduction, restitue une image paradigmatique des multiples interactions possibles entre traduction et mise en scène.

Tout au long de sa carrière, pour la mise en scène de pièces issues de répertoires étrangers, Strehler fit appel tour à tour à des traductions ou à des retraductions internes au Piccolo Teatro, réalisées par ses collaborateurs, à des collaborations externes plus ou moins stables, et ne manqua pas de s'investir lui-même dans le processus de traduction.

Les deux pièces dont il sera question dans cet article s'inscrivent dans les deux derniers cas de figure. En 1948, *La Tempesta* est montée à partir d'une traduction commandée à Salvatore Quasimodo ; lorsqu'elle est remise en scène, en 1978, une nouvelle traduction est confiée à Agostino Lombardo. Quant à la pièce de Molière, *Le Médecin volant*, elle est portée en scène en 1951 d'après une traduction réalisée par Strehler lui-même. Dans ces mises en scène, Strehler opère des choix stratégiques qui modifient le tissu énonciatif des pièces, suscitant une redistribution des équilibres variationnels dans le passage du texte source au texte cible.¹ Ces réagencements variationnels sont surdéterminés par l'interprétation et le projet dramaturgique du metteur en scène. Ils s'avèrent être ainsi les rouages de stratégies répondant à des exigences interprétatives portées par une vision esthétique.

2 La spécification diatopique comme stratégie d'harmonisation esthétique : Strehler traducteur et metteur en scène du *Médecin volant* de Molière

Dans la saison 1951-52 du Piccolo Teatro de Milan, *Le Médecin volant*, farce mineure de Molière, est présentée en double programme avec une pièce, elle aussi mineure, du répertoire goldonien, *L'amante militare*. Strehler cumule les fonctions de traducteur et de metteur en scène et signe lui-même la traduction du *Médecin volant*, *Il medico volante*. Cette traduction est conservée sous forme de tapuscrit annoté dans les Archives du Piccolo Teatro de Milan.²

Il apparaît clairement que le transfert interlinguistique s'ordonne autour de l'interprétation strehlerienne de l'œuvre de Molière. Cette interprétation s'insère à son tour dans le plus ample contexte de la double programmation Goldoni-Molière. C'est dans ce cadre qu'il faut situer et analyser les choix de Strehler, et notamment le travail qu'il opère sur le personnage du valet Gros-René. Les répliques de ce personnage, dont le langage est identique à celui

1 Le marquage dialectal de l'énonciation affecte en premier lieu le plan diatopique, mais entraîne également des effets sur les plans diastratique et diaphasique.

2 Nous tenons à remercier Silvia Magistrali et Davide Verga pour leur aide précieuse dans l'accès et la consultation des documents d'archives cités dans cet article.

des autres personnages dans la pièce de Molière, sont restituées par un processus de dialectalisation : dans sa traduction, Strehler opère un transfert direct du français vers le dialecte vénitien pour les répliques de ce seul personnage. Par cette dialectalisation sélective Strehler instaure un régime hétérolingue intra-langagier qui provoque une rupture de l'homogénéité linguistique du texte source.³ La spécification diatopique transforme la langue source du personnage, neutre, en partition marquée, hétérolingue. Ce surmarquage, qui aboutit à une réception plurilingue de la pièce, fait basculer l'acte de traduction vers la production d'un nouveau système de signes verbaux, qui s'inscrivent de manière cohérente dans la plasticité du texte dramatique, une plasticité qui permet de le concevoir – et d'en concevoir la traduction – comme une véritable partition. La métaphore de la partition, chère à une certaine tradition des études théâtrales et traductologiques, s'avère ici particulièrement opérante. Le tapuscrit de la traduction de Strehler possède les caractéristiques d'un texte qui ne se veut pas objet de lecture, mais dispositif accompagnant la transition de l'œuvre vers sa mise en scène. L'interprétation du metteur en scène suppose une orchestration de la matière source, susceptible de révéler des vérités, des dimensions cachées d'un personnage, présentes en puissance dans le texte original. La traduction se fait en ce sens médiatrice de cette orchestration et inscrit l'interprétation du metteur en scène dans la matérialité linguistique.

La réorchestration de l'épaisseur linguistique du personnage de Gros-René, envisagée à la lumière du cadre de coprésence scénique avec Goldoni, fait de la spécification diatopique de ce personnage un embrayeur d'intertextualité, une stratégie traductionnelle visant l'harmonisation esthétique. La fragmentation dialectale produite par l'acte de traduction agit en outil de soudure sur le plan scénique : puisque le dialecte est présent dans la pièce de Goldoni, le choix de l'introduire dans la pièce de Molière crée un écho, une proximité entre les deux pièces, faisant de la traduction un outil d'interlangue scénique qui unifie le spectacle.

La décision de souder les deux pièces par l'insertion d'une couche dialectale dans les répliques de ce personnage 'goldonise' la pièce non seulement par l'écho linguistique qu'elle crée, mais par son écho dramaturgique : en dotant Gros-René – voix révélatrice des manigances de Sganarelle – du parler vénitien, Strehler réactive une dynamique proprement goldonienne, qui veut que le dialecte ne soit

3 Précisons que le régime hétérolingue qu'instaure la dialectalisation sélective de Strehler pourrait se lire comme le prolongement d'un hétérolinguisme interne à la pièce de Molière. En effet, si l'on admet de voir dans le latin macaronique de Sganarelle (en faux médecin) une première strate hétérolingue, la dialectalisation pourrait alors se lire comme l'amplification d'une plurivocité déjà présente dans le texte source.

pas seulement un marqueur social, mais l'expression d'une lucidité pragmatique.⁴

La fragmentation dialectale de la pièce inscrit la posture traductionnelle du metteur en scène dans une volonté de continuité dramaturgique, ainsi que d'appropriation culturelle et généalogique : en 'goldonisant' la matière théâtrale moliéresque, celle-ci réintègre sa filiation à la *Commedia dell'Arte* italienne. Si la paternité de Molière est aujourd'hui rétablie, la filiation de cette farce avec la *Commedia dell'Arte* n'a jamais fait de doute, le thème du médecin volant étant typique des canevas italiens de l'époque (Molière 2010, 1719-30). La traduction de Strehler deviendrait ainsi le lieu d'une réactivation des racines italiennes de la pièce.

Si l'introduction d'une parlure dialectale dans la traduction du *Médecin volant* peut être comprise dans le contexte du rapprochement avec Goldoni, présenté dans la même soirée, ce choix ne relève pas seulement d'une logique de programmation scénique. Une analyse plus approfondie de la traduction de Strehler montre que cette option participe d'une lecture rétrospective de l'œuvre de Molière, par laquelle la traduction prête au personnage de Gros-René des traits puisés dans une phase ultérieure de la dramaturgie moliéresque.⁵

3 Le « souci infini » de *La Tempesta* entre traduction et mise en scène

Parmi les créations strehlériennes puisant dans le répertoire shakespearien,⁶ *La Tempesta* occupe une place majeure. Les deux mises en scènes⁷ strehleriennes se situent à des moments éloignés de la vie artistique du metteur en scène et du Piccolo Teatro. On peut donc aisément imaginer qu'elles se distinguent à bien des égards, y compris sur le plan de la traduction, commandée – comme nous l'avons dit – à Salvatore Quasimodo lors de la première mise en scène de 1948, et réalisée par Agostino Lombardo en collaboration avec Strehler lors de la mise en scène de 1978. La collaboration

4 Sur le dialecte comme langue de l'authenticité face aux conventions, et sur la fonction démystificatrice de la ruse populaire on se reportera, entre autres, à Folena 1958.

5 Pour un examen plus approfondi de la traduction du *Médecin volant* par Strehler, nous renvoyons à notre étude consacrée à cette traduction, à paraître.

6 Pour une reconstruction des rapports entre Strehler et les traducteurs des pièces de son répertoire shakespearien, on renvoie à Piacentini 2026, 167-203.

7 Bien que fondée sur la traduction de Lombardo, la mise en scène de *La Tempesta* de 1983 – lors de l'inauguration de l'Odéon-Théâtre de L'Europe – est soumise à de nombreuses modifications. Celles-ci sont issues de la collaboration entre Strehler et son assistant Enrico D'Amato (cf. Anzi 2010) et donnent lieu à une version que le metteur en scène lui-même désigne comme « l'édition de l'Odéon » (Strehler 1983).

traducteur-metteur en scène est impulsée par Strehler pour cette dernière mise en scène. Le metteur en scène ressent le besoin d'un travail nouveau et différent sur le texte de Shakespeare afin d'élaborer son interprétation.

La traduction qui se développe au fil des échanges avec Lombardo ne saurait être conçue comme une adaptation en vue d'une mise en scène portée par un projet scénique qui la précède. Elle agit plutôt comme un moteur de l'interprétation, un levier qui participe à la définition du projet scénique dès sa genèse. S'appuyant sur la traduction pour impulser une lecture nouvelle, Strehler fait du transfert interlinguistique un passage herméneutique indispensable. À son tour, la nouvelle traduction de Lombardo se nourrit profondément des échanges avec Strehler, comme l'affirme Lombardo lui-même à plusieurs reprises.⁸

La correspondance entre le traducteur et le metteur en scène⁹ met en lumière l'acharnement créatif de Strehler. Une interrogation persistante, concernant la caractérisation des deux personnages de Stephano et Trinculo, continue de hanter son travail sur le texte. Dans la lettre qui annonce l'envoi imminent des notes sur le deuxième acte, Strehler confie à Lombardo le « souci infini » que lui inspirent ces deux figures, en qui il voit l'héritage toujours vivant de la *Commedia dell'Arte*. Strehler accorde une importance cruciale à la scène où Stephano, ivrogne né, s'empare de la couronne et se proclame roi. Il conçoit cette séquence comme à la fois infâme et terrifiante, classique et moderne, portée par deux archétypes de la *Commedia dell'Arte* italienne : une sinistre figure de Polichinelle, bouffie et violente, et un vilain Brighella vénitien (Colombo 2007, 31-2).

Si la parenté de ces deux figures avec la *Commedia dell'Arte* semble posée, dans les notes annoncées Strehler sollicite avec insistance l'éclairage de Lombardo face au « gouffre interprétatif » qui s'ouvre lorsqu'il aborde les deux « bouffons » (51). Alors que cette qualification les inscrit dans une tradition de jeu spécifique, l'identification aux masques est pour Strehler une hypothèse à valider plutôt qu'un parti pris définitif. La lettre et les notes renvoient l'image

8 La décision même de lui dédier la traduction (publiée d'abord chez Garzanti en 1983, ensuite chez Feltrinelli en 2004) naît d'une profonde gratitude envers la richesse critique et méthodologique des échanges avec Strehler : « Je retirais énormément, précisément sur le plan méthodologique, tant du stimulus que procure au fond le travail avec une telle personnalité, que des observations qu'il formulait. À tel point que, lorsque j'ai publié la traduction, je la lui ai dédiée précisément en raison de cet échange 'critique' » (Lombardo 1998; nous traduisons).

9 La correspondance entre Lombardo et Strehler, publiée sous la direction de Colombo (2007), constitue une référence d'autant plus précieuse que l'éditrice scientifique s'appuie sur ces échanges pour reconstituer un état préparatoire de la traduction, antérieur à la version définitive que Lombardo remet à Strehler en mars 1978. Ces deux versions sont reproduites dans le volume.

d'un metteur en scène en plein tâtonnement créatif, qui partage avec le traducteur une angoisse de création, et cherche l'aide de Lombardo pour stabiliser une vision encore mouvante.

Le traducteur est un « interlocuteur » incontournable pour Strehler, ce qui fait de cette collaboration un véritable laboratoire de recherche créative, où traduction et mise en scène ne sont pas deux étapes de travail séparées, elles se chevauchent et s'alimentent mutuellement. En effet, la validation de l'hypothèse d'identification des deux personnages aux masques de la *Commedia dell'Arte* est définie par Strehler comme « lourde de conséquences pour tout le développement d'une partie de *La Tempesta*, traduction incluse » (Colombo 2007, 51).¹⁰ Autrement dit, elle entraînerait pour Strehler des conséquences tant esthétiques que linguistiques. L'identification de Trinculo à Polichinelle en ferait un masque italien, appartenant au patrimoine national (« ce masque est le nôtre » Colombo 2007, 52), viscéralement lié au fond linguistique italien et qui devrait, en conséquence, retrouver sa langue d'origine. Or, une fois l'ancrage dans la langue italienne validé, l'enjeu se déplacerait irrémédiablement, selon Strehler, vers la structure interne de la langue. Si en optant pour un italien standard on risque la contradiction sur le plan esthétique, le choix d'assumer le dialecte napolitain ouvre immédiatement d'autres questions : quelle strate historique, quelle qualité littéraire donner à ce dialecte ?¹¹

Les notes de Strehler confirment que le vertige provoqué par la caractérisation linguistique de ces deux personnages est l'aboutissement d'une insatisfaction de longue date, et que cette caractérisation constituait déjà un nœud problématique lors de sa première mise en scène. En effet, dans ces notes, Strehler évoque une traduction en dialecte napolitain des répliques de Trinculo, réalisée à l'époque en collaboration avec Salvatore Quasimodo et Vittorio Caprioli.¹² Avec le recul, Strehler rejette cette solution, qu'il juge empreinte de l'approximation et de la hardiesse de ses vingt ans (Colombo 2007, 53). Mais le metteur en scène ne s'arrête pas au rejet de ses propres essais de jeunesse et ne cache pas son insatisfaction face aux solutions de Lombardo. L'insertion ponctuelle d'interjections fonctionnant comme marqueurs d'oralité ou la simulation syntaxique par inversion (« quelques *Gesù* de temps en temps [...] une tournure

10 Toutes les citations tirées de la correspondance (Colombo 2007) sont traduites de l'italien par nos soins.

11 « Doit-il parler un italien correct (moyen, lequel ? [...]) ou parler en dialecte, précisément comme le font Polichinelle et ses dérivés ? On pourrait affirmer qu'il doit parler le dialecte napolitain (lequel, comment, de quelle qualité littéraire, de quelle époque historique, c'est un autre problème); il ne peut, 'dans une édition italienne', faire autrement » (Colombo 2007, 53).

12 Vittorio Caprioli (1921-1989) interprétait le rôle de Trinculo dans l'édition de 1948.

de phrase par-ci par-là avec le verbe à la fin », Colombo 2007, 53) semblent être perçues par Strehler comme des artifices de surface, des stratégies de compensation du traducteur qui, n'utilisant pas le dialecte intégral, tente de recréer l'impression d'une langue 'autre' en s'écartant de la syntaxe standard italienne. Ces stratégies ne répondent pas à l'exigence d'authenticité de Strehler, qui ne se contente pas de parsemer le texte de marques dialectales, et vise à la création d'une véritable structure langagière, d'un système cohérent, non fragmentaire mais organique, permettant une incarnation totale, psychologique et historique, du masque.

Les considérations que Strehler déploie pour le personnage de Trinculo s'étendent à Stephano, dont la caractérisation s'avère encore plus complexe. L'hypothèse d'en faire un Brighella vénitien est d'autant plus audacieuse qu'elle entre apparemment en contradiction directe avec les indications de Shakespeare : retrouvant Stephano, pour souligner le miracle de leur survie au naufrage, Trinculo s'exclame qu'ils ne sont que « deux Napolitains réchappés ».¹³ Strehler est conscient de cette contradiction, qui toutefois se trouve atténuée par un indice lexical logé dans une réplique de Stephano : lorsque celui-ci s'adresse à Caliban en lui disant « Coragio, bully monster, coragio » (V, i), le terme *coragio* fournit à Strehler l'ancrage philologique qui justifie la transition vers le masque de Brighella. À l'unité linguistique que Shakespeare prête aux deux personnages, Strehler substitue la fragmentation dialectale qu'il exhume du mot *coragio*. Que les deux occurrences de ce terme relèvent d'une intention délibérée de caractérisation ou qu'elles soient le fruit d'une circulation lexicale diffuse,¹⁴ pour Strehler elles deviennent un levier herméneutique majeur, la source d'un soupçon qui remonte à l'époque de sa première mise en scène :

En 1947, ce fut cette réplique qui éveilla mes soupçons et me fit penser qu'au fond, ces deux Napolitains sont plutôt un Vénitien et un Napolitain. Et que la réplique 'deux Napolitains réchappés' est, tout compte fait, 'moins importante' que le *coragio-coragio*. (Colombo 2007, 55)

Tout en reconnaissant les limites de sa posture, Strehler revendique son intuition de jeunesse comme juste et pertinente et se dit prêt à la réaffirmer, sous réserve de résoudre le problème du langage.

13 « And are you living, Stephano? O Stephano, two Neapolitans 'scaped? » (*The Tempest*, II, ii).

14 Comme l'atteste l'OED, le terme *coragio* circulait déjà dans la littérature anglaise de l'époque comme un italianisme de convention.

Les origines de Strehler¹⁵ ne lui viennent pas en aide pour fixer la langue de Stephano : après avoir épuisé diverses pistes,¹⁶ il se trouve dans l'impasse et conclut à la nécessité de s'en remettre au traducteur. Bien qu'il soit de plus en plus convaincu que le binôme Stephano-Trinculo exige une dualité de masques et de dialectes, en concluant ses notes Strehler n'exclut pas le retour à l'unité dialectale. Cependant, il souligne que ce retour déplacerait le problème sans le résoudre (Colombo 2007, 57).

4 La dialectalisation comme système de création ?

Dans la mise en scène de *La Tempesta* de 1978, la vision dramaturgique de Strehler est bloquée à la frontière du langage. Strehler demande au traducteur de forger une langue susceptible de transformer son intuition critique en présence scénique. La fonction que Strehler attribue à la traduction dépasse ainsi largement le cadre de la simple transposition linguistique. Elle remplit une fonction de validation dramaturgique et est appelée à fonder la réalité scénique des masques en fournissant au metteur en scène l'armature linguistique nécessaire pour combler le « gouffre ».

Malheureusement, la correspondance publiée entre Strehler et Lombardo est asymétrique¹⁷ sur ce point majeur et ne nous permet pas de connaître la réaction du traducteur, ses réflexions, ses propositions. Ce qui est sûr, c'est que ni la version remise par Lombardo, ni la traduction publiée ne présentent aucune trace d'inscription de la fragmentation dialectale que Strehler concevait comme nécessaire pour donner corps et authenticité à ces deux personnages. Cette même absence s'observe dans la traduction de Quasimodo. En ce sens, les traductions publiées semblent contredire les attentes du metteur en scène, qui considérerait la caractérisation

15 Né à Trieste, Strehler envisage la parenté des dialectes comme une clé de résolution au problème de la caractérisation du langage de Stephano. Cependant, cette parenté se révèle infructueuse.

16 « J'ai tenté un vénitien primitif et simple : cela ne fonctionne pas. J'en ai fait une langue proche de la *Venexiana*, mais elle m'apparaît peut-être trop classique (bien qu'elle soit nettement supérieure). Je l'ai orientée vers Ruzante, mais le résultat s'avère justement trop 'ruzantesque', trop 'terrestre', trop paysan. Je l'ai inventé un peu à la manière de Fo... c'est singulier, cela semble être intelligent et peut-être même divertissant [...] mais au fond, l'entreprise relève d'une certaine goliardise. En somme, pour l'instant rien de concluant n'émerge. [...] Telle est ma position actuelle, dans laquelle j'ai vraiment besoin d'aide » (Colombo 2007, 57).

17 L'asymétrie de la correspondance est d'abord chronologique : nous apprenons que les lettres de Lombardo ne débutent qu'en mars 1978, au moment de la remise de la traduction. Sa présence aux répétitions n'est attestée qu'en juin ; avant cette date, Lombardo semble avoir privilégié l'échange épistolaire, plus conforme à son tempérament réservé (Colombo 2007, 103).

dialectale de ces deux personnages comme une stratégie entraînant des conséquences aussi sur la traduction. La captation vidéo de *La Tempesta* de 1978¹⁸ confirme que Strehler a enfin assumé pleinement son intuition de jeunesse, la portant jusqu'à son terme. Pour la mise en scène de 1948, seules les notes de Strehler de 1977, qui évoquent le travail collectif associant à l'époque le metteur en scène, le traducteur et un comédien, confirment l'élaboration d'une langue dialectale pour la scène.¹⁹

En l'absence d'éléments permettant d'éclaircir le hiatus entre la fragmentation linguistique prônée par le metteur en scène et la neutralisation des éditions imprimées, des hypothèses restent ouvertes. On peut supposer que, tout en partageant l'hypothèse critique du metteur en scène, les traducteurs se soient heurtés aux obstacles de la réalisation textuelle d'une langue dialectale organique. Ayant mesuré l'impuissance du code écrit à fixer cette langue, les traducteurs se seraient repliés sur une unité standard. On ne peut exclure que les traducteurs – ou les éditeurs – aient suggéré un retour, dans la traduction publiée, à une norme italienne, au nom de la lisibilité, craignant que la fragmentation linguistique ne devienne un obstacle à la compréhension. Ce qui nous paraît évident, c'est que l'unité linguistique des traductions n'est pas le signe d'une asymétrie interprétative entre Strehler et les deux traducteurs. Bien que les traductions éditées agissent comme un filtre neutralisant, restant 'en défaut' d'un enjeu pourtant crucial de l'interprétation strehlérienne, elles ne refusent pas de la servir, se faisant squelette en appui duquel s'élabore le transfert du texte à la voix et au corps des comédiens, à l'épreuve du plateau.

En affirmant que la dialectalisation de ces personnages est un souci majeur, y compris pour la traduction, Strehler semble inviter le traducteur à assumer la fragmentation dialectale réclamée par sa vision, comme lui-même assume l'inscription directe de la dialectalisation du personnage de Gros-René dans sa traduction du *Médecin volant*. Une différence essentielle sépare pourtant les deux traductions : la traduction de Strehler demeure ancrée dans un geste de metteur en scène, où l'inscription de la strate dialectale à même le texte dicte le jeu et l'incarnation scénique. Les traductions de Quasimodo et de Lombardo demeurent en deçà de la mise en scène. Pourtant, si les versions éditées en restent là, cela n'arrête pas leur chemin vers le plateau, grâce au rôle de matrices textuelles génératrices des versions scéniques.

18 La captation réalisée pour la télévision est aussi disponible en ligne (<https://www.youtube.com/watch?v=JGnLiAmlJ00>).

19 Il est possible de croire que – comme Quasimodo en 1948 – Lombardo ait participé à l'élaboration d'une langue dialectale scénique.

Si aucune trace documentaire du travail effectué pour la mise en scène de 1948 ne subsiste, à cause du ‘silence’ des documents de scène conservés, pour la mise en scène de 1978 les documents de scène et la captation vidéo du spectacle permettent de suivre le processus de réécriture des répliques de Trinculo et Stephano, de leur genèse manuscrite jusqu’à leur aboutissement scénique. En particulier, les conduites des souffleurs présentent des interventions manuscrites visant à dialectiser les répliques des deux personnages. À une étape ultérieure de ce processus, une note dactylographiée insérée dans le dossier marque un stade plus avancé, voire définitif, de fixation du rendu dialectal de ces deux personnages.

En croisant ces documents d’archives avec la correspondance entre Strehler et Lombardo, et à la lumière de son inscription dans la traduction du *Médecin volant*, il apparaît que la dialectalisation n’est pas seulement une intuition de répétition, mais une intention esthétique assumée.

Par la fragmentation de la langue des personnages shakespeariens Strehler active des potentialités latentes dans le texte source, restituant ces personnages aux sources de la *Commedia dell’Arte*. L’usage de deux dialectes différents crée, en particulier, une hétéroglossie qui reproduit le fonctionnement de la *Commedia dell’Arte*, où chaque personnage est défini par son idiome. Bien sûr, cette filiation n’est pas absente dans la traduction hétérolingue du *Médecin volant*. On peut en conclure que les procédés de dialectalisation ponctuelle relevés dans les documents consultés font de la traduction une matrice textuelle de transition vers le plateau, où l’hétérolinguisme²⁰ s’inscrit comme stratégie portée par un acte de réaffiliation à la *Commedia dell’Arte*.

On n’oubliera pas, en outre, que la première mise en scène de *La Tempesta* et le diptyque Molière-Goldoni se situent dans les premières années de vie du Piccolo Teatro de Milan. Ils s’inscrivent donc dans un projet esthétique fondateur et se situent à une époque où le Piccolo est lui-même un véritable laboratoire d’expérimentation esthétique. Par ailleurs, en 1948, la fragmentation dialectale opérée sur scène et l’évocation des masques instaurent une complicité immédiate avec le public, s’appuyant sur le triomphe, en 1947, de la mise en scène de *L’Arlecchino servitore di due padroni*, qui deviendra un spectacle emblématique de Strehler.

20 On doit à Rainier Grutman la notion d’hétérolinguisme, qu’il conçoit comme la présence dans le texte « d’idiomes étrangers, sous quelque forme que ce soit, aussi bien que de variétés (sociales, régionales ou chronologiques) de la langue principale » (2019, 60).

5 La traduction comme brouillon de genèse théâtrale

Le marquage diatopique dont rendent compte les documents d'archives semble confirmer les conclusions auxquelles parvient Strehler lorsqu'il affirme, dans une lettre à Lombardo, que la traduction d'un texte dramatique devrait aboutir à la réalisation de deux versions différentes :

Peut-être qu'une 'traduction' pour le théâtre doit avoir deux versions : une pour la scène que personne 'ne doit lire' et l'autre, au contraire, 'pour lire'. Les deux versions sont une seule et même chose avec deux aspects. [...] [Elles] sont analogues, elles se correspondent parfaitement mais l'une est plus plastique, davantage faite pour être utilisée et complétée sur la scène, tandis que l'autre est plus sévère et plus 'formelle', plus solitaire, plus rigoureuse, dirais-je. (Colombo 2007, 15)

À la rigueur de la traduction éditée s'oppose la souplesse de la traduction pour la scène, inscrite dans la singularité d'un projet scénique spécifique et intimement marquée par les intentions esthétiques qui l'ont engendrée. La souplesse et la plasticité demandées à la traduction tout au long du processus de création aboutirait à l'élaboration d'une version supposée rester 'invisible', enfouie dans les archives de la mise en scène. Cette version peut être à tel point saturée par la vision artistique du metteur en scène qu'elle devient une forme fermée, voire scellée.²¹ Ce 'refus de lecture' peut s'expliquer comme l'expression de la dimension intersémiotique de la création théâtrale, où le texte est conçu comme un espace de recherche pouvant déclencher des réactions en chaîne : le texte oriente les répétitions, mais peut à son tour en être forgé. La souplesse devient en ce sens un principe fondateur.

S'ils ne sauraient restituer l'intégralité du réseau complexe d'interactions qui président au passage vers la scène, les manuscrits de la mise en scène²² consultés n'en demeurent pas moins les témoins privilégiés de la métamorphose de la traduction de Lombardo. Ils révèlent, en particulier, le travail minutieux de Strehler sur le langage de Stephano et de Trinculo. Les réécritures successives de

21 En ce sens, les perspectives se inversent : contrairement à la traduction publiée, qui reste ouverte à des lectures multiples, la traduction scénique peut être traversée de manière irréversible par l'interprétation du metteur en scène, ce qui la rend souvent impropre à d'autres usages. Le cas de la traduction réalisée pour la mise en scène de *Coriolan* est, à cet égard, particulièrement éloquent (cf. Piacentini 2026, 188-90).

22 Nous adoptons la « définition minimale » de Thomasseau, qui appelle « 'manuscrits de la mise en scène' [...] l'ensemble des écrits nés de la préparation d'un spectacle » (2001, 102).

leurs répliques, conservées dans les dossiers de la mise en scène, en restituent au moins partiellement les étapes, jusqu'à la cristallisation finale lors de la représentation de 1978, dont la captation vidéo fige et atteste le résultat. L'analyse des dossiers relatifs aux deux mises en scène se heurte toutefois à une disparité documentaire : contrairement au dossier de genèse de *La Tempesta* de 1978, les archives relatives à la première mise en scène ne conservent aucune trace du travail effectué sur ces deux personnages. C'est donc par un effet de miroir, à travers le dossier de 1978, que se dessinent les preuves d'une préoccupation de longue date, sans que nous puissions pour autant reconstituer les étapes de la collaboration avec Quasimodo et Caprioli. Cette asymétrie documentaire s'explique pour plusieurs raisons, à la fois matérielles et théoriques. En 1948, l'économie de la création théâtrale impose des temps de recherche et de répétition plus réduits que ceux dont Strehler pourra bénéficier plus tard. Cela limite de fait la sédimentation des traces écrites et des brouillons intermédiaires. À cette contrainte temporelle s'ajoute une limite technique : à la fin des années quarante, les captations audiovisuelles sont rares, ce qui entraîne une déperdition inévitable des ajustements de plateau. Au-delà de ces contingences, on soulignera aussi le changement de paradigme qui s'opère entre la 'traduction d'auteur' de 1948 et le basculement vers une conception de la traduction comme 'chantier ouvert' dont témoigne la collaboration entre Strehler et Lombardo.

L'examen des documents d'archive relatifs aux deux mises en scène de *La Tempesta* témoigne de la nature transitionnelle de la traduction théâtrale : réécrite au gré des intentions scéniques, elle s'affirme comme un matériau plastique, redessiné par les intentions de mise en scène²³ et soumis à l'épreuve du plateau.²⁴ L'observation des dossiers consultés montre qu'en progressant vers la scène, le texte traduit ne rompt pas avec sa source mais s'en détache graduellement pour nouer des relations inédites avec une nouvelle source auctoriale : le metteur en scène. Dans cette perspective, les partitions scéniques et les versions éditées ne sont pas des objets antagonistes, mais les étapes d'une métamorphose où la rigueur philologique se reconfigure au contact des nécessités esthétiques du plateau.

Toutefois, notre analyse montre que la transition de la traduction en manuscrit de plateau est résorbée lorsque Strehler s'attelle lui-même à la traduction. Par l'intégration immédiate du marquage dialectal du personnage de Gros-René dans le transfert interlinguistique, le

23 La mise en scène rejoint en cela la relation hypertextuelle que l'acte de traduction entretient avec le texte source selon Durant-Bogaert 2014, 30.

24 Écrivant à Lombardo, Strehler précise que ses suggestions n'ont d'autre valeur que celle de simples propositions et laisse au traducteur le rôle de « juge ultime », ou plutôt d'« avant-dernier », car c'est l'épreuve du plateau qui tranchera en dernier ressort (Colombo 2007, 15).

tapuscrit de la traduction du *Médecin volant* montre que l'acte de traduction et l'acte de mise en scène peuvent se résorber au profit de la consubstantialité de ces deux gestes. Ce tapuscrit montre dès lors la nature fusionnelle que peut assumer la traduction du texte dramatique. Les annotations manuscrites, attribuables à Strehler,²⁵ révèlent un feuilleté génétique complexe, témoignant d'un travail d'adaptation progressive qui comporte, entre autres, l'affinement du rendu dialectal des répliques de Gros-René.²⁶

Ces réflexions invitent à repenser la double nature de la traduction théâtrale – à l'intersection du transfert linguistique et de la pratique scénique – sous l'angle de la transition et de la fusion plutôt que de l'opposition. En particulier, s'inscrivant dans le sillage des études de génétique théâtrale,²⁷ ainsi que de l'approche génétique de la traduction prônée par Henrot Sostero (2020), notre analyse appréhende la traduction théâtrale comme un objet génétique intermédiaire, véritable matrice textuelle de création, afin de mettre en lumière la redéfinition du rapport au texte source qu'exige l'épreuve du plateau.

Si l'approche génétique de la traduction théâtrale s'avère féconde, les théoriciens de la genèse de la création théâtrale soulignent eux-mêmes le caractère foncièrement complexe des archives de la scène : en plus de l'extrême diversification des documents écrits, l'étude génétique de la création théâtrale se heurte à la difficulté des sources non écrites à s'intégrer dans une chronologie linéaire (Grésillon, Thomasseau 2005, 28). En outre, la transition vers la réalisation scénique implique des interactions qui laissent rarement des traces consultables. Nos cas d'étude sont, à cet égard, éloquentes : la correspondance entre Strehler et Lombardo ne restitue qu'une part de leurs échanges, tandis qu'aucune trace ne subsiste des interactions entre le metteur en scène, le traducteur et le comédien pour la mise en scène de *La Tempesta* de 1948. L'absence de captation visuelle pour cette première création, tout comme pour la mise en scène du *Médecin volant*, nous prive de l'aboutissement scénique de ce travail.

25 L'authenticité des annotations a pu être établie par confrontation avec d'autres pièces originales et grâce à l'expertise de Davide Verga, consultant aux recherches auprès des Archives du Piccolo Teatro de Milan, que nous tenons à remercier pour son aide précieuse.

26 Dans la plupart des cas, ces interventions ont précisément pour objectif un affinement du rendu dialectal selon deux axes complémentaires. D'une part, par des substitutions lexicales visant à réduire les interférences avec l'italien standard (par exemple *finestra* > *fenestra*, *due* > *du*, *dispensa* > *cusina*). D'autre part, par un affinement phonographique : l'ajout systématique d'accents vient préciser la prononciation et la diction. Ces réflexions sont issues de nos recherches actuelles sur la traduction du *Médecin volant* par Strehler.

27 Cf. Grésillon 1996 ; Thomasseau 2001 ; 2005 ; Léger, Grésillon 2005 ; Grenaud-Tostain, Lumbroso 2024.

À l'inverse, la production de 1978 bénéficie d'un dossier génétique enrichi par ce précieux document non écrit qu'est la vidéo.²⁸ Les trente années séparant les deux mises en scène modifient d'ailleurs les conditions de conservation et de fixation des documents de travail.

Aujourd'hui, les avancées du numérique et la dématérialisation des données permettent d'espérer une meilleure saisie de ces traces, bien que la conservation des interactions *de visu* – pourtant essentielles – ne soit pas toujours une priorité pour les praticiens. Pour autant, ces zones d'ombre ne remettent pas en cause la portée heuristique d'une démarche génétique.

En orientant le regard vers le processus de création, l'approche génétique permet d'interpréter le surmarquage dialectal comme un marqueur génétique traductionnel. Dans les études de cas présentées, l'hétérolinguisme agit comme un indice de genèse, véritable embrayeur de théâtralité marquant la transition vers la scène.

Bibliographie

- Anzi, A. (2010). «*La tempesta*, dal testo di Shakespeare alla scena di Strehler». Restivo, G.; Crivelli, R. (a cura di), *Strehler e oltre. Il "Galileo" di Brecht e "La tempesta" di Shakespeare*. Bologna: CLUEB, 163-89.
- Banu, G. (2017). « Préface. De la nécessité des défis ». Lucet, S.; Proust, S. (éds.), *Mémoires, traces et archives en création dans les arts de la scène*. Rennes: PUR, 7-12.
- Colombo, R. (a cura di) (2007). «*La tempesta*»: *tradotta e messa in scena*. Trad. di Agostino Lombardo e Giorgio Strehler. Roma: Donzelli.
- Durant-Bogaert, F. (2014). « Les deux corps du texte ». *Genesis*, 38, 11-33.
- Folena, G. (1958). «L'esperienza linguistica di Carlo Goldoni». *Lettere Italiane*, 10(1), 21-54.
- Grenaud-Tostain, C.; Lumbroso, O. (éds) (2024). *Genesis. Scénario*, 59. <https://doi.org/10.4000/13auo>
- Grésillon, A. (1996). « De l'écriture du texte de théâtre à la mise en scène ». *Cahiers de praxématique*, 26, 71-94.
- Grésillon, A.; Thomasseau, J.-M. (2005). « Scènes de genèses théâtrales ». *Genesis*, 26, 19-34. <https://doi.org/10.3406/item.2005.1362>
- Grutman, R. (2019). *Des langues qui résonnent*. Paris: Classiques Garnier.
- Henrot Sostero, G. (éd.) (2020). « Fondements théoriques et méthodologiques pour une génétique de la traduction. Concepts, méthodes, visées ». *Archéologies de la traduction*. Paris: Classiques Garnier, 17-56.

28 Bien qu'il accorde à la vidéo le mérite « d'apporter la preuve de l'expérience du temps », Banu la considère néanmoins un des « indices de la perte ». L'accumulation de ces indices conduit, selon Banu, à « un enchevêtrement de documents et une incohérence des sources » ; il invite dès lors à « se fier d'abord au détail qui tient de l'archive, pour oser ensuite le dépasser et accéder à la synthèse qui organise la mémoire » (2017, 11).

- Léger, N.; Grésillon, A. (2005). « Brouillons de l'éphémère. Pour une génétique du théâtre ». *Genesis*, 26, 7-9. https://www.persee.fr/doc/item_1167-5101_2005_num_26_1_1359
- Lombardo, A. (1998). « Strehler e Shakespeare ». Tian, R.; Martinez, A. (a cura di), *Giorgio Strehler o la passione teatrale. L'opera di un maestro raccontata al Premio Europa per il Teatro*. Milano: Ubulibri (disponibile online <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/william-shakespeare/la-tempesta-1978/>).
- Molière (2010). *Oeuvres complètes*. Édition dirigée par Georges Forestier avec Claude Bourqui. Textes établis par Edric Caldicott et Alain Riffaud. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard.
- Piacentini, M. (2026). « La traduzione teatrale negli allestimenti strehleriani di Shakespeare ». Dufiet, J.-P.; Piacentini, M. (a cura di), *Tradurre per il teatro. La voce dei registi*. Roma: Tab Edizioni.
- Shakespeare, W. (1956). *La Tempesta*. Trad. di S. Quasimodo. Torino: Einaudi.
- Shakespeare, W. (1983). *La Tempesta*. Trad. di A. Lombardo. Milano: Garzanti.
- Shakespeare, W. (2004). *La Tempesta*. Trad. di A. Lombardo. Milano: Feltrinelli.
- Strehler, G. (1983). *Appunti di regia della Tempesta - edizione 1983*, <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=6&ID=38&imm=1&contatore=1&real=0>
- Thomasseau, J.-M. (2001). « Les manuscrits de la mise en scène ». *L'Annuaire théâtral*, (29), 101-22. <https://doi.org/10.7202/041458ar>
- Thomasseau, J.-M. (2005). « Les manuscrits de théâtre. Essai de typologie ». *Littérature*, 138, 97-118. <https://doi.org/10.3406/litt.2005.1896>

Sources et documents d'archives

- Archivio Storico Piccolo Teatro di Milano, Manuscrits de pièces, 13: *La tempesta*, saison 1947-48, b. 5, ch. 18.
- ASPT, Manuscrits de pièces, 160 : *La tempesta*, saison 1978-79, b. 78, ch. 188; b. 79, ch. 189.
- ASPT, Manuscrits de pièces, 42b: *Il medico volante*, saison 1951-52, b. 12, ch. 48.
- Captation vidéo du spectacle réalisé au Teatro Lirico de Milan le 28 juin 1978.

