

La langue déclassée

La ville, Texte de Martin Crimp, Mise en scène de Stéphanie Jasmin et Denis Marleau, À l'Espace Go du 28 janvier au 22 février 2014

Marie-Claude Verdier

Number 304, Summer 2014

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/71866ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Verdier, M.-C. (2014). Review of [La langue déclassée / *La ville*, Texte de Martin Crimp, Mise en scène de Stéphanie Jasmin et Denis Marleau, À l'Espace Go du 28 janvier au 22 février 2014]. *Liberté*, (304), 58–60.

La langue déclassée

Pourquoi traduire à Paris ce que l'on présente à Montréal ?

MARIE-CLAUDE VERDIER

CLAIR raconte à son mari Chris les événements qui ont ponctué sa journée. Elle mentionne sa rencontre, à la gare de Waterloo, avec un auteur connu qui lui a fait cadeau d'un journal intime. À son tour, Chris relate sa discussion avec des collègues quant à une restructuration éventuelle à son travail. Sous les récits pourtant banals de ce couple de banlieusards, on décèle une angoisse sourde, une étrangeté impalpable et un malaise grandissant. On découvre, lorsqu'ils sont dérangés par l'arrivée de leur voisine Jenny, venue se plaindre du bruit que font leurs enfants, que ces derniers ne sont pas dehors, mais qu'ils se sont plutôt enfermés dans le salon de manière mystérieuse. La petite fille nous apprend qu'elle a trouvé le journal intime de Clair et qu'elle l'a lu, révélant ainsi certains secrets troublants. La menace ne vient plus seulement de l'extérieur, mais se trouve au cœur de la maison, de la famille et même, de la fiction. Ces personnages font partie de *La ville* de Martin Crimp, dont la mise en scène de Denis Marleau et de Stéphanie Jasmin était présentée au Théâtre Espace Go à l'hiver 2014.

Martin Crimp montre à quel point l'univers de la classe moyenne en est un d'oppositions. À la sécurité de la maison, on oppose la violence du monde extérieur, la famille est à la fois refuge et prison, et les enfants sont simultanément innocents et menaçants. L'équipe de création du spectacle, par la disposition des cubes qui fragmentent l'espace, la musique qui gronde comme un orage toujours sur le point d'éclater et le jeu des acteurs qui laisse place à l'infiltration de l'inquiétude entre les répliques, a réussi à créer une ambiance oppressante. Malgré cela, la fin du spectacle tombe à plat et n'arrive pas à rendre le caractère saisissant de la finale telle qu'elle est écrite par Crimp. En fait, le spectateur n'adhère pas suffisamment au pacte de la fiction pour que la rupture dramatique s'actualise. C'est toutefois la question de la langue utilisée dans la traduction qui me semble amoindrir le propos porté par la mise en scène et la pièce. Ce qui est ironique, car le personnage de Clair est traductrice, et la question de la traduction est inscrite au cœur même de l'œuvre.

Crimp veut transmettre sa propre expérience du monde : un lieu où le péril plane au-dessus de nos têtes et où les fondements instables de notre personnalité nous empêchent de

distinguer la trame narrative de nos existences. Tout peut lâcher à chaque moment, même la fiction, semble-t-il nous dire. Ce sentiment de précarité ne se donne pas, dans le propos de la pièce, de manière immédiate. *La ville* pourrait avoir l'air inoffensive, car son potentiel subversif est inscrit ailleurs, dans la forme. Théâtre UBU choisit de produire une œuvre exigeante, qui demande un travail du spectateur, le sortant de son confort habituel de voyeur ému pour le placer dans une position inconfortable, celle d'avoir à tout remettre en question lorsque le rideau descend.

Replaçons l'œuvre dans son contexte. Martin Crimp est un auteur anglais dont les pièces sont produites par le prestigieux Royal Court situé dans le Londres des Sloane Rangers.

Il écrit de la middle class vers la middle class. J'emploie ici le terme anglais, car il faut bien montrer la différence entre cette classe et ce que nous connaissons comme la classe moyenne. Au Québec, la classe sociale apparaît comme une donnée intangible. Si l'on demandait à n'importe quel quidam d'identifier les classes de la société québécoise, il référerait probablement à une division approximative de goûts, de revenus, de comportements, bref à une évaluation plus ou moins abstraite des modes de vie.

Au Royaume-Uni, c'est tout le contraire : les classes sont la première grille d'analyse que l'on pose sur les individus. Vous annoncez à votre entourage que vous aimez le pesto ? *You're so middle class!* Vous achetez une télévision à écran plat avec votre première paie ? *You're so working class!* L'Angleterre est le royaume de quatre classes strictement définies : l'upper class, la middle class (avec ses trois degrés upper, middle, lower), la working class et l'underclass. Regardons-y de plus près.

Vous faites partie des 4 % de l'upper class ? Alors vous êtes de la Landed Gentry, vous vivez dans un manoir à la campagne. Vous aimez la chasse, les Land Rovers et le polo. Vous et votre conjointe avez étudié à Oxbridge. Vous ne sentez pas le besoin d'être respectable, vous laissez cela à la middle class. À PBS, le samedi soir, on vous verrait dans *To the Manor Born*.

Vous êtes parmi les 49 % de la middle class ? Selon l'échelon que vous occupez au sein de votre classe, vous êtes maire de Londres, architecte, médecin ou col blanc. Vous lisez

LA VILLE

Texte de Martin Crimp

Mise en scène de

Stéphanie Jasmin

et Denis Marleau

À l'Espace Go du 28 janvier

au 22 février 2014

The Guardian, magasinez chez Waitrose ou Marks and Spencer et vous avez probablement fréquenté une *public school* (paradoxalement privée). Vous vivez dans l'angoisse constante de perdre le statut que vous avez acquis grâce à votre emploi, mais aussi grâce à vos bonnes manières et à votre sobriété. Vous êtes terrifié à l'idée que vos enfants ne puissent maintenir votre niveau de vie, alors vous tentez par tous les moyens de leur offrir un avantage sur les autres en leur procurant le meilleur yogourt, la meilleure garderie, les meilleurs compagnons de jeu, etc. Vous craignez l'underclass et méprisez la vulgarité sentimentale de la *working class*. À PBS, le samedi soir, on vous verrait dans *Keeping Up Appearances*. Les personnages de *La ville* appartiennent tous à cette classe. Chris, en perdant son emploi d'informaticien pour devenir boucher, change non seulement de profession, mais aussi de classe, ce qui fragilisera son identité. De la *middle class*, il plonge vers la *working class*, dont la culture viendra teinter sa personnalité, et cela se traduit notamment par son niveau de langue. Le discours de Chris est soudainement ponctué d'expressions vulgaires, par exemple lorsqu'il annonce à sa femme et à Jenny : « *Janine can't tell a pig's ear from a cow's arsehole, 'scuse my French.* » Le jeu de mots, ici, est subtil, l'expression « *Excuse my French* » est utilisée de manière ironique par la *working class* à l'usage de mots grossiers, l'apprentissage du français représentant la fierté de la *middle class*. La traduction française, beaucoup plus lisse, va plutôt comme suit : « Jeanine ne fait pas la différence entre une oreille de cochon et le trou du cul d'une vache, passe-moi l'expression. »

Crimp poursuit dans le même registre lorsque Chris explose : « *Well if she hasn't got me a present I'll break her fucking neck. (Chuckles) Translate that into English – eh?* » L'auteur opère ici un glissement. Le personnage réfère implicitement au travail de traductrice de sa femme et souligne le nouvel écart de classes qui les sépare. La traduction française ne rend pas ce double sens : « Eh bien si elle ne m'a pas fait de cadeau je vais lui briser son putain de cou. (Il glousse.) Traduis-moi ça en bon français – hein ? » Cette métamorphose langagière vient appuyer le changement vestimentaire de Chris qui, devenu boucher, porte chapeau et badge.

À ce propos, Martin Crimp a été grandement influencé par le livre *The Corrosion of Character* (1998) du sociologue Richard Sennett dans l'écriture de ses deux pièces *The Country* (2000) et *The City* (2007). Ce sociologue s'intéresse aux effets du capitalisme sur l'identité des travailleurs. À la suite d'un licenciement, un travailleur ressentira un effet de flottement, d'ambiguïté, de désorientation dû au déclassement. Cela s'explique par la confusion entre la classe sociale et l'identité individuelle. La classe sociale devient une valeur intime, qui détermine la personnalité, plutôt que d'être l'indice des actions et des rôles motivés par l'emploi et la fonction sociale. Dans cet esprit, Crimp joue sur le double sens de *character*, à la fois personnage et personnalité. Il l'utilise à la fin de *The Country*, où le personnage de Richard demande à Corinne :

— *Am I not a character?*

— *Oh yes – you're a character – very definitively a character – but quite a different character. Kiss me.*

Et on en entend l'écho dans *La ville* :

CHRIS : [...] J'ai inventé des... (Il fixe le mot.) Quoi?

CLAIR : Personnages.

CHRIS : « personnages... inventé des personnages... » [...] Et moi?

CLAIR : Quoi, toi?

CHRIS : Suis-je / inventé aussi?

[...]

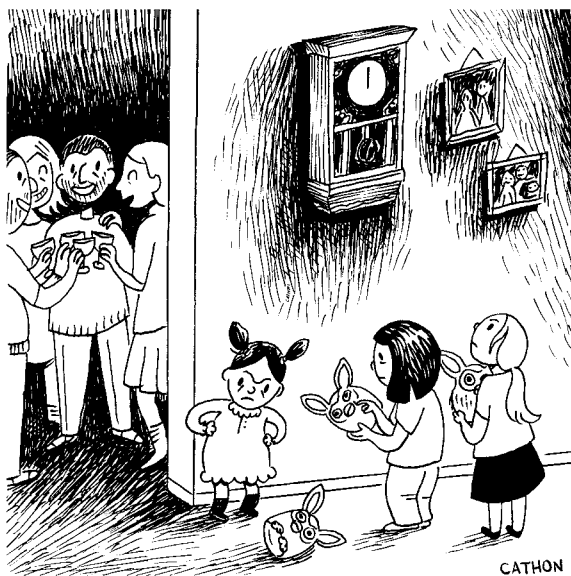
CLAIR : Pas plus que moi, certainement. Enlève ton chapeau.

Clair s'exprime ici à la fois en tant que personnage et en tant qu'auteure de la fiction à laquelle nous assistons. C'est en effet l'élément improbable que la finale nous divulgue. C'est elle qui a manipulé tous les autres personnages depuis le début, ils sont des créations de son journal. La fiction est révélée pour ce qu'elle est, un mensonge. L'identité de Chris s'est donc dissoute une première fois, à la perte de son emploi, et elle se décompose une seconde fois, lorsqu'il apprend que les mécanismes de la fiction se dérèglent. Les personnages n'ont plus de substance : de noms, de vêtements et de mots. Nous ne sommes pas loin de la tragédie absurde...

On associe peut-être trop rapidement Crimp à Beckett et à Ionesco en raison de son affection pour l'absurde. L'auteur fait d'ailleurs un clin d'œil à ce dernier dans le dialogue

Au Royaume-Uni, les classes sont la première grille d'analyse que l'on pose sur les individus. Vous annoncez à votre entourage que vous aimez le pesto ?
You're so middle class !

d'ouverture entre Clair et Chris, où l'on croirait entendre l'échange répétitif entre monsieur et madame Martin concernant le pauvre Bobby Watson dans *La cantatrice chauve*. On pourrait donc déduire que les dialogues de Crimp, comme ceux des maîtres de l'absurde, ne sont que jeux de sens et de sonorités et ne trouvent pas d'assise dans le réel. Mais ce serait oublier que Crimp est aussi un héritier du dramaturge américain David Mamet : « *I love listening to people talk; I love hearing their voices. I want to hear the spoken word out loud. When I write, I speak it out loud to myself, or you could say I speak out loud what I am writing to myself.* » Crimp s'intéresse à la langue quotidienne, dont il rend une version hautement stylisée. Sa langue théâtrale existe dans la tension entre la reproduction du vernaculaire et l'artificialité de la scène. Le dialogue semble à la fois naturel et fabriqué. Il crée un effet



Les douze coups de minuit avaient sonné; on était en l'an 2000. Mais les Furby n'avaient pas pris vie.

d'inquiétante étrangeté pour le spectateur. On sent que le texte a été patiemment sculpté en phrases indécises et en réponses évasives et on entrevoit sous chaque réplique un monde enfoui de mensonges et de trahisons. C'est ce décalage qui permet au spectateur d'avoir accès aux différentes dimensions de son écriture.

À quel Martin Crimp avons-nous accès dans la production du Théâtre UBU? À celui de la France, avec ses codes, sa syntaxe et ses mots. Philippe Djian a traduit les œuvres de Crimp à maintes reprises pour la France et cela sans problèmes pour le public français. Mais récupérer cette traduction pour la production québécoise ne nous semble pas respecter l'esprit de Martin Crimp. La pièce se déploie comme un jeu sur le langage, les expressions, les niveaux de langue qui permettent de distinguer les classes, et la traduction de Djian en aplanit les subtilités pour le spectateur québécois. Le verbe *traduire* implique tout d'abord de transposer un texte, de l'exprimer dans une langue différente, mais il suppose aussi de rendre sensible une pensée. La langue qui nous est proposée dans le spectacle de Jasmin et Marleau crée une distance supplémentaire entre le spectateur et le monde auquel réfère l'auteur. Le dialogue nous apparaît dans toute son artificialité, sans qu'on puisse percevoir les glissements que l'auteur opère à partir du langage quotidien. On perd ainsi la dimension ludique de l'écriture de Crimp et on accède difficilement à son humour. Dommage, car Crimp est un satiriste de premier ordre! L'ironie repose sur la relation des personnages au langage. Ceux-ci investissent la polysémie des signes en faisant jouer ensemble les différents sens d'un même mot. Cette ironie nous est doublement refusée, par notre éloignement à la fois de la culture britannique et de la langue franco-française.

Pourquoi Jasmin et Marleau ont-ils choisi de maintenir et de creuser cette distance entre les spectateurs et le texte?

Ce choix n'est pas inhabituel dans le paysage théâtral québécois. On peut donc se demander pourquoi les metteurs en scène et les directions de théâtre s'obstinent à choisir par défaut les traductions françaises. Est-ce par une volonté d'universalité? Est-ce pour promouvoir l'idée d'un français « international », équivalent à Paris, à Montréal, à Ouagadougou, à Beyrouth et à Bruxelles? Où est-ce simplement parce que la France possède les infrastructures nécessaires à la traduction des œuvres théâtrales mondiales, devenant ainsi la première courroie de transmission des metteurs en scène pour la découverte des œuvres étrangères?

Le théâtre est un art de l'ici et maintenant. À qui ces directeurs de théâtre pensent-ils donc qu'ils s'adressent? À des spectateurs français? À des spectateurs qui accepteront de passer outre leur propre culture pour adopter les codes de la France? N'est-ce pas là une colonisation souterraine de notre imaginaire? Devrons-nous toujours connaître l'autre par le regard d'un tiers? Ces questions ont été maintes fois débattues sur de nombreuses plateformes, mais il semble que le débat stagne depuis quelques années. Pourtant, certains exemples récents nous prouvent qu'il est possible de traduire ici, sans nécessairement adapter l'action au contexte québécois, en utilisant la langue de nos auteurs pour exprimer la réalité d'ailleurs. On pense tout d'abord au théâtre La Licorne qui traduit depuis des années des textes écossais, irlandais et anglais en « québécois », sans déformer les intentions origi-

La pièce se déploie comme un jeu sur le langage, les expressions, les niveaux de langue qui permettent de distinguer les classes, et la traduction de Djian en aplanit les subtilités pour le spectateur québécois.

nales de l'auteur. On peut aussi mentionner des initiatives plus récentes comme la traduction de Sarah Berthiaume et de Frank Weigand de la pièce *Villa Dolorosa* de l'Allemande Rebekka Kricheldorf, celle de Christian Lapointe pour la production d'*Oxygène* d'Ivan Viripaev ou encore la formidable traduction de *Blasted* de Sarah Kane, réalisée par Jean Marc Dalpé pour le compte de la metteuse en scène Brigitte Haentjens. Il est peut-être temps d'accepter que l'autre puisse nous parler dans notre langue. **L**