Dialectalisations de Médée[1]

Claire Hélie
(Université de Lille)

La figuration théâtrale de Médée fait de l'infanticide une femme que la loi et le désir masculin essayent de réduire au silence mais qui, par sa parole, va faire porter le chaos qui la ronge sur le monde qui l'entoure. Un nombre conséquent des nombreuses adaptations britanniques de la pièce d'Euripide souligne cette dialectique de la dé/possession par un recours au dialecte. Partant de la classification établie par Manuella Perteghella, cet article analyse les modalités et les fonctions des transpositions dialectales d'ordre éthique, esthétique, dramatique ou politique à l'œuvre dans quelques adaptations de Médée ces 30 dernières années.

Mots-clefs : adaptation ; dialectisation ; *Médée* ; stylistique.

Dans « Euripides' Medea », Deborah Boedeker écrit : « The *Medea* exemplifies a fascination with language, its dangers and power, that characterizes many works of the 5th century » (Boedeker : 97). Les raisons évoquées sont que dans la démocratie grecque, les décisions politiques dépendent de la capacité à persuader grâce à une utilisation habile de la rhétorique ; que les dieux étaient témoins et garants des vœux formulés ; et que la tradition orale était encore très prégnante, même si la diffusion de l'écrit avait engendré un certain scepticisme à l'égard de la vérité véhiculée par ces sources. Arguant du fait que Médée cherche à se venger non pas de la tromperie de Jason qui préfère à sa concubine étrangère une épouse grecque, mais du discours qu'il tient à son égard, Boedeker qualifie la pièce de « tragédie du discours »[2]. En effet, Médée, en tant que femme mais aussi en tant qu'étrangère, est la victime d'un discours qui la dépossède de son rôle agentif, que ce soit dans la fuite de Jason de Colchide ou dans le sort réservé à ses enfants par le mariage de leur père. Alors qu'au début de la

pièce, Médée montre sa maîtrise de l'art de l'invective (art viril chez les Grecs), elle change rapidement de stratégie discursive pour amadouer Jason jusqu'à ce que celui reprenne le contrôle du discours et, par là-même, scelle son destin et la pousse à commettre l'infanticide.

Or, quand le chœur des Corinthiennes, dans le premier stasimon, invite Médée à mettre un terme aux discours misogynes (et empreints de xénophobie), le mètre, l'intertexte homérique et l'intrusion de dialectismes ioniens relèvent d'une volonté d'instaurer une tradition épique proprement féminine (Hopman : 169)[3]. Dans la Grèce antique, à chaque genre correspondait un dialecte : les parties parlées de la tragédie étaient écrites dans le dialecte attique, les parties lyriques dans le dialecte dorien, l'épopée dans le dialecte ionien (Noël : 277). Selon les critiques féministes de la pièce d'Euripide, le dialecte montre donc une volonté de réappropriation de l'histoire sur le mode épique par celles qui en sont exclues. C'est à l'échec de cette tentative et au glissement de l'épique dans le tragique que le spectateur assisterait dans la pièce.

Toute autre est l'utilisation du dialecte dans les versions contemporaines de la pièce. De nombreux traducteurs et adaptateurs ont en effet choisi d'exploiter de façon plus systématique ses potentialités comme marqueur d'une minoration de la langue pour repenser le tragique féminin. Cet article, après avoir esquissé quelques réflexions sur la traduction en dialecte au théâtre, présentera trois études de cas : dans *By the Bog of Cats* (1998), Marina Carr fait de Hester (le nom de sa Médée) une descendante des Romanichels qui aurait été contrainte d'arrêter son voyage dans les Midlands irlandais ; dans *Medea, after Euripides* (2000) de Liz Lochhead, Medea parle un anglais standard teinté d'un accent d'Europe de l'Est quand tous les autres personnages parlent scots ; enfin, *Medea, a Version* (2003) de Mike Bartlett transpose le récit dans un quartier populaire de Londres où Medea détonne entre autres par son accent huppé.

Toutes ces adaptations ont un parti pris commun : celui de faire entendre les rapports de pouvoir entre Médée et les hommes par une alternance codique fondée sur l'utilisation de dialectes différents. À l'inverse, le théâtre grec donnait à entendre une langue homogène : Médée,

l'étrangère venue de Colchide, Jason, fils du roi d'Iolcos en Thessalie et Créon, roi de Corinthe, parlaient une même langue. Stephen Colvin, dans *Dialect in Aristophanes and the Politics of Language in Ancient Greek Literature,* avance même que l'emploi du dialecte comme mode de caractérisation était interdit sur scène. Dans la *Médée* d'Euripide, l'accent barbare, étranger, de la reine déchue s'entend non pas dans sa bouche mais dans les commentaires métalinguistiques inscrits dans le texte et prononcés par d'autres personnages. L'impression « d'étrangèreté » est renforcée par un dispositif scénique souvent repris : avant de voir Médée entrer sur scène on entend sa voix crier son malheur depuis la coulisse, une voix dont les accents n'appartiennent pas au début à l'espace scénique mais à un hors-scène. Aujourd'hui, traducteurs et adaptateurs réactivent le « mythe de l'autochtonie »[4] pour faire de Médée une barbare dans le sens que le dramaturge Tony Harrison a donné à ce mot, à savoir qu'elle ne parle pas la langue du pouvoir local. Jane Hodson, dans *Dialect in Film and Literature* décrit le dialecte comme « a combination of regional pronunciation, vocabulary and grammar » (Hodson : 2). Le terme désigne la manifestation dans la langue de l'existence d'une communauté plus restreinte que la communauté nationale, qui elle s'exprime en langue standard. Or, Tony Crowley dans *The Politics of Discourse* et Lynda Mugglestone, dans *Talking Proper* ont montré que le *Standard English* n'est qu'un dialecte parmi d'autres à l'aune duquel les particularismes régionaux sont jugés ; c'est le dialecte des élites au pouvoir qui l'ont érigé lors du siècle des nationalismes au rang de langue nationale. Daniel Jones, dans son *English Pronouncing Dictionary* définit la la prononciation liée du *Standard English* comme « [the accent] most usually heard in everyday speech in the families of Southern English persons whose menfolk have been educated at the great public boarding schools » (Jones : §7). La langue standard est appelée « produit normalisé » par Pierre Bourdieu qui, dans *Langage et pouvoir symbolique* en définit le fonctionnement :

> La compétence suffisante pour produire des phrases susceptibles d'être comprises peut être tout à fait insuffisante pour produire des phrases susceptibles d'être écoutées, des phrases propres à être reconnues comme recevables dans toutes les situations où il y a lieu de parler. Ici encore, l'ac-

> ceptabilité sociale ne se réduit pas à la seule grammaticalité. Les locuteurs dépourvus de la compétence légitime se trouvent exclus en fait des univers sociaux où elle est exigée ou condamnés au silence. (Bourdieu : 84)

Les dialectes et accents qui ne font pas partie des formes standards du langage, et qui sont donc considérés comme fautifs par les prescriptivistes, soulèvent des questions de subordination et d'indépendance politiques et culturelles, mais aussi de légitimité artistique, problème visible dans les conjonctions restrictives utilisées pour décrire le langage des pièces par certains critiques de théâtre, comme Jon Kaplan qui rend compte de la pièce en ces termes : « Lochhead's version captures the poetry of the original *yet* uses Scots vernacular » (mes italiques [Kaplan 2002]). Pour lui comme pour d'autres, dialecte et poésie sont antinomiques. En faisant parler Médée dans un dialecte non standard, les dramaturges montrent que, malgré la légitimité de son propos, sa parole, elle, n'est pas légitime sur la scène politique et ne sera donc pas entendue[5].

L'adaptation d'une pièce – à plus forte raison une pièce classique – en dialecte pose un certain nombre de défis au traducteur. Nous en mentionnerons quatre. Le premier est que les dialectes ne sont pas codifiés par un ensemble de grammaires et dictionnaires, ne sont pas institutionnalisés et n'ont pas de graphie stable. Il s'agit donc pour le dramaturge d'utiliser les ressources grapho-phonémiques de l'anglais standard pour créer son dialecte de scène, savant équilibre entre précision linguistique et souci de compréhension. Le deuxième est que le dialecte joue pour la voix le même rôle que le costume pour le corps : il l'habille et participe à la caractérisation du personnage. Il évoque, voire convoque, par ses agencements syntaxiques, ses sonorités et ses rythmes, une région et une culture. Or, si le texte source est écrit en langue standard, comme c'est le cas ici, la traduction en dialecte risque d'introduire des connotations qui n'étaient pas présentes. De plus, si le dialecte se trouve coupé de la culture à laquelle il est lié, alors il peut participer au maintien des stéréotypes (Pao : 355). Le troisième est que les pièces classiques traduites en dialecte – et les études sur celles-ci – sont rares aujourd'hui. De fait, le dramaturge n'a guère de tradition à laquelle se référer, si bien que son adaptation s'inscrit dans une

approche minorisante de la littérature : « Dialect writing stands outside the English literary mainstream, in both historical and contemporary terms. A serious literary work employing dialect in a sustained manner is therefore viewed as an oddity in English », dit Bill Findlay à propos de la traduction des œuvres classiques en scots par exemple (Findlay : 199). Que les pièces en dialecte apparaissent comme des objets étranges offre un quatrième défi car le dialecte risque de créer une dissonance empêchant la compréhension des enjeux de la pièce. C'est pourquoi se pose la question de la réception par les spectateurs, en vertu de la dialectique inclusion / exclusion inhérente à l'utilisation du dialecte, langage d'une communauté sociogéographique. En effet, la traduction du théâtre en dialecte opère un changement culturel que le médium linguistique, pénétré de la culture source, détermine dans l'audience cible.

Pour reprendre la nomenclature de Manuela Perteghella dans un article de 2002, Lochhead, dans sa *Medea*, choisit de procéder à une traduction qui conserve le chronotope, les noms propres et les références culturelles, mais qui utilise un dialecte cible, le scots, qui possède les mêmes connotations pour le public cible, à savoir le public écossais. À l'inverse, la version de Carr propose une translocation dialectale qui correspond à un processus d'acculturation et de domestication visibles dans la traduction du chronotope, des noms propres et des références culturelles, rendus ainsi compatibles avec la culture cible, celle des Midlands irlandais. Enfin, la version de Bartlett est sans doute un cas limite entre translocation et standardisation car la translocation des références dans les quartiers populaires de Londres s'accompagne d'une utilisation du dialecte réduite à quelques expressions familières, ainsi qu'à des références métatextuelles et didascaliques d'une alternance codique.

Liz Lochhead sous-titre sa traduction de 2000 « after Euripides », revendiquant ainsi une certaine liberté par rapport au texte source. D'ailleurs, pas plus que les deux autres dramaturges, Lochhead ne lit le grec ancien : dans son introduction, elle dit s'être servie de plusieurs traductions et des notes de bas de page de diverses éditions en anglais (sans les nommer) pour comprendre les connotations de chaque mot.

C'est d'abord le potentiel féministe de la figure de Médée qui l'a attirée, figure qu'elle a humanisée. Ainsi, exempte d'éléments divins, la tragédie se recentre sur la question de la condition féminine. La dramaturge a aussi inséré une rencontre entre Glaucke, la future épouse de Jason, et l'héroïne, ne laissant ainsi aucune femme sans voix, même si la conciliation entre les deux rivales échoue. Mais ce que Lochhead a aussi cherché dans le texte d'Euripide, qu'elle qualifie de « so outrageous, impious and jaggedly colloquial », c'est ce qu'elle appelle dans son introduction son « astonishing and bold irony ».

L'ironie s'explique par le contexte de production de *Medea*. Cette pièce est une commande de Graham McLaren, directeur artistique de Theatre Babel, dans le cadre de la création d'un répertoire de classiques grecs pour la scène écossaise – le *Oedipus the Visionary* de David Greig et le *Electra* de Tom McGrath ont ainsi été commandés pour ce même festival, sans avoir bénéficié d'autant de productions par la suite. Initié dans les années 1920 par Hugh MacDiarmid et la *Scottish Poetic Renaissance*, transposé au théâtre dans les années 1940 avec *Let Wives Tak Tent*, une traduction de *L'École des femmes* par Robert Kemp, puis *The Puddocks and the Burdies*, une traduction d'Aristophane par Douglas Young, le mouvement de traduction vers le scots a connu une certaine ampleur des années 1980 aux années 2000, notamment avec Edwin Morgan. Dans sa préface à *Medea*, McLaren écrit :

> With this project I wanted to create lasting work that would impact on Scottish culture. I wanted to commission writers that could truly articulate the principal elements of the myths, and so create plays that would transform great and ancient classical works into pieces that would speak not only directly to a Scottish audience but also of universal modern experience. (Lochhead 2010 non paginé)

La *Médée* d'Euripide invite les lecteurs contemporains à penser les identités postcoloniales en opposant le colon et la colonisée dans ce qui pourrait être un parallèle à la situation que connaît l'Écosse par rapport à l'Angleterre. Maria Pugliese, dans *Rewriting Medea*, décrit la traduction de Lochhead comme « a post-devolutionary attempt to re-examine Scotland's identities and its multicultural composition » (Pugliese : 90). Or, loin de proposer une image flatteuse de l'Écosse

contemporaine comme terre d'accueil où hommes et femmes vivraient en bonne intelligence, Lochhead choisit un point de vue écossais pour souligner les paradoxes de cette culture. Ce retournement ironique passe par un choix étonnant de prime abord puisque la traductrice inverse le paradigme linguistique :

> That it did not occur to me to do other than give the dominant mainstream society a Scots tongue and Medea a foreigner speaking English refugee voice must speak of a genuine in-the-bone increased cultural confidence here. (Lochhead 2010 non paginé)

Avec la *Medea* de Lochhead, le scots devient une langue cible capable de véhiculer toutes les potentialités tragiques des classiques de la grande littérature gréco-latine. Ce qui est un dialecte pour un public britannique est une langue officielle dans l'univers de la pièce. Medea la barbare va donc se distinguer par sa robe, d'un rouge qui tranche avec un décor assez sombre, mais aussi par sa langue. L'utilisation de l'alternance codique (l'anglais pour Médée et tout un spectre lexical, grammatical et syntaxique pour les différentes versions du scots parlé par les autres personnages) est mise en avant dès la première didascalie :

> The people of this country all have Scots accents, their language varies from Scots to Scots-English – from time to time and from character to character – and particular emotional state of character. (Lochhead : 3)

Jason parle l'anglais standard et son discours n'est pas empreint de marqueurs dialectaux ; toutefois sa prononciation est clairement scots et la didascalie qui accompagne son entrée en scène indique : « JASON *is a Greek too – but not from this place* » (Lochhead : 16). Kreon, qui se laisse assez vite attendrir par les propos de Medea, parle aussi scots : « *His voice is strongly Scots* » (Lochhead : 11). Ce dialecte comprend le déplacement du système vocalique et quelques substitutions lexicales. Au sein de ce dialecte de scène scots on retrouve une hiérarchie sociale dans la mesure où les discours de la Nourrice et du Précepteur comportent beaucoup plus de marques dialectales, notamment quand ils sont sous le coup de l'émotion, mais moins quand ils

sont en représentation officielle. Voici un extrait du premier monologue de la Nourrice qui instaure l'univers linguistique de la pièce :

> my lady Medea would never then have sailed wi Jason
> daft for him doted!
> would not have for his sake
> swicked Pelias' dochters into killing their faither
> for Jason's sake she fled here to Corinth
> wi Jason and their bairns ingratiatin hersel
> sookin in a fawning exile a foreigner
> for his sake (Lochhead : 3)

Les marques dialectales affectent les mots outils ou mots grammaticaux (« wi' »), les mots liés au champ lexical de la famille, ainsi que d'autres mots (« swicked »). La prononciation est inscrite dans la graphie du mot (« nae langer »). En revanche, comme cette version du dialecte n'affecte pas la syntaxe, le langage est assez facile à comprendre grâce à un système d'équivalence et sur le plan sonore. Par ailleurs, même si Lochhead a gardé la structure du vers, elle a abandonné les trimètres iambiques d'Euripide pour un texte sans ponctuation et troué de blancs typographiques qui ménagent des espaces de respiration, donnant des indications sur le rythme de la parole des acteurs. Il s'agit donc d'un dialecte idiosyncratique à valeur dramatique.

La *Medea* de Lochhead pose cruellement la question du droit à la parole des femmes et des étrangers. En effet, elle est d'abord « a primal cry », cri d'auto-engendrement qui va trouver un mode d'articulation dans « an incomer voice » avant que le personnage ne s'incarne sur scène. Coupée de ses origines, Medea reprend la rhétorique d'exclusion qui l'accable et la réduit au statut de barbare :

> I know you've thought me strange 'standoffish' 'a snob' […]
> 'see how she ties her scarf' 'that hair outlandish' […]
> 'why can't she be a little more like us?' (Lochhead : 9)

Mais elle reprend cette rhétorique entre guillemets et en anglais standard, montrant ainsi qu'elle a internalisé le discours raciste véhiculé par les Grecs. En revanche, elle reprend les termes exacts du précepteur, dans son dialecte à lui, quand il vient lui apprendre que ses en-

fants ont apporté le cadeau à Glaucke et que le sort en est jeté : « What we canna cheynge we hae to thole / 'Thole it' I shall » (Lochhead: 36). « Thole » signifie, en scots, endurer une épreuve. On voit ainsi comment le langage de l'autre, le langage de la culture dominante, force Médée à accomplir son destin. Ce que montre Lochhead, c'est que la barbarie est dans la langue de celui qui a le pouvoir, non dans la langue de celui qui en est dépourvu. Les alternances codiques dans l'utilisation des dialectes et de l'anglais standard mettent en avant l'idée qu'en Écosse comme ailleurs, la société patriarcale ne peut engendrer que des tragédies.

Dans *By the Bog of Cats*, Marina Carr reprend la structure de *Médée*, mais la translocation sur la tourbière irlandaise, ainsi que le remplacement de la fatalité et des dieux par l'hérédité et le folklore, mettent à mal la tragédie, comme l'a montré Hélène Lecossois dans un article sur la figure du Monstre chez la dramaturge : le dialecte participe à la construction du grotesque et, alors qu'il pourrait ancrer l'action dans un espace naturaliste, il a paradoxalement un effet déréalisant, voire carnavalesque, ce qui n'empêche pas la pièce de s'achever sur une « célébration de l'essence du théâtre » (Lecossois : 77). La pièce fait partie d'une série écrite en anglais irlandais (*Hiberno English*) qui comprend aussi *Portia Coughlan* (1996), *On Raftery's Hill* (2000) et *Ariel* (2002), cycle dont Carr justifie la fin par ces mots : « This is the last play for a long time that I'll write in this idiom […]. I'm going back to Standard English after this. Dialect had taken me somewhere else but… I can't wait to go back to England, I can't wait to obey those rules » (Kilroy : 14). Or, « somewhere else », ce ne sont pas les Midlands ni le cœur de l'Irlande, ce n'est pas un endroit géographique ; c'est un ailleurs, non pas lieu mais non-lieu ; les règles, « those rules », que le déictique tient encore à distance, mais auxquelles la dramaturge veut se soumettre de nouveau, sont des règles linguistiques tout autant que politiques, celles de l'Angleterre. Bien qu'il soit tentant d'y voir une figuration de la situation coloniale comme dans *The Riot Act*, la version d'*Antigone* signée par Tom Paulin en 1985, il y a moins une volonté politique derrière cette utilisation du dialecte qu'une expérimentation esthétique.

Dans un entretien, l'actrice Olwen Fouéré, qui a joué Hester dans la toute première production de la pièce à l'Abbey Theatre en 1998, dit d'ailleurs :

> I feel [the sound of dialect] is the key to a number of things that are lurking underneath the language. It is certainly one of the keys to the primal energy that drives Hester, and many of Marina's characters. […] the part of your body that this sound needs to come from is a very resonant gut place, the audience then receives the sound in that gut place; (Artaud often talked about this). […] Marina has talked about the charge the characters must carry, and how playwriting is not about the beautiful sentence. Much of this charge, this unspoken information which the audience receives is through the dialect. (Sihra : 161)

Carr stipule : « I have no mission of putting County Offaly on the map. My main goal is to write » (Carr citée dans Mauro 2001). Le recours au dialecte a donc des ambitions assez éloignées de ce que Yeats et Lady Gregory ont pu faire pour le théâtre dans le cadre de l'*Irish Literary Revival*. Le dialecte va véhiculer un indicible.

Hester, le nom que Carr a donné à sa Médée, la reliant ainsi à une autre figure féminine en marge d'une société puritaine, la Hester Prynne de *The Scarlett Letter* de Nathaniel Hawthorne, fait partie de la communauté des *Travellers* irlandais, des *tinkers*, ces cousins éloignés des Romanichels. Toutefois, elle a mis un terme à un mode de vie fait d'errance pour un ancrage mortifère lorsque sa mère, Big Josie, l'a abandonnée. C'est cette identité, son rapport païen à la terre et son refus des convenances qui font d'elle un personnage rejeté condamné à vivre en marge de la communauté rurale dans laquelle elle est installée, communauté unie par un mode d'exploitation de la terre liée au catholicisme et au capitalisme, puisque ses membres parlent de ce que la terre rapporte plus que de ce qu'elle offre. Hester vit dans un espace liminal entre la vie et la mort, l'ici et l'au-delà, le maintenant et l'éternité, un espace marqué par le souvenir de sa mère dont la voix continue de hanter la tourbière. Hester parle donc la langue des *Travellers*, le shelta, un dialecte parfois qualifié de cryptolecte : « Shelta is a special type of English language with a relatively large number of words of non-English origin, mainly from the Irish language, that are

held together as a linguistic system by elements of English syntax and grammar » (Lynch : 119). La dramaturge met en avant la difficulté à transcrire cet accent qui est « a lot flatter and rougher and more guttural than the written word allows » (Carr : 261)[6]. Voici comment le dialecte se matérialise dans son discours :

> Well, if they do, why're *yees* all just *standin'* back and *gawkin'*. Thin*ks yees* all Hester Swane with her tinker blood is *gettin'* no more than she deserves. Thin*ks yees* all she's too many notions, built her life up from a caravan on the side of the bog. Thin*ks yees* all she's taken a step above herself in *gettin'* Carthage Killbride into her bed. Think*s yees* knew it'd never last. Well, *yees* are *thinkin'* wrong. Carthage Killbride is mine for always or until I say he is no longer mine. I'm the one who chooses and discards, not him, and certainly not any of *yees*. And I'm not running with *me* tail between *me* legs just because certain people want*s* me out of their way. (Carr : 6-7, mes italiques)

On remarque l'utilisation du pluriel de « you », « yees », l'élision du <g> à la fin des participes présents, la voyelle brève dans « me » pour « my ». Le verbe « gawk » est familier ou dialectal. Les verbes se conjuguent avec un <s> à la seconde personne. Notons toutefois qu'il y a chez Hester une variation stylistique dans l'utilisation du dialecte, qui est plus ou moins prononcé en fonction de son état émotionnel et de son interlocuteur et se réduit parfois à de simples marqueurs de langue familière. Ses premières paroles, par exemple, sont : « Who are you? Haven't seen you around here before ? » (Carr : 3).

Quel que soit leur genre, âge ou origine sociale, tous les autres personnages parlent l'anglais irlandais, langue assez proche dans ses réalisations phonétiques, grammaticales et syntaxiques du shelta, mais qui se démarque dans l'univers de la pièce notamment par les formes d'adresse. Ainsi Carthage (Jason) dit-il : « Do whatever ya like, only lave Josie Alone, pick on somewan your own size » (Carr : 19). Seule Mrs Kilbride, sa mère, qui n'a de cesse de faire taire toutes les autres voix féminines de la pièce, utilise aussi le shelta, notamment lorsqu'elle s'adresse à sa petite fille, utilisant la même rhétorique xénophobe qu'envers la mère de celle-ci : « That's what yees are, tinkers. […] Why don't yees head off in that auld caravan, back to wherever

yees came from, and give your poor daddy back to me where he rightfully belongs » (Carr : 17). Son discours reprend ici des marqueurs dialectaux typiques du shelta tel qu'il a été construit dans la pièce par les paroles de Hester. C'est que Mrs Kilbride a elle aussi des ancêtres *Travellers* : « MRS KILBRIDE : My grandfather was a wanderin' tinsmith – / MONICA : And what's that but a tinker with notions! » (Carr : 51) Toutefois, elle rejette cette branche au profit de son héritage anglo-irlandais, plus prestigieux à ses yeux. Ses prétentions sociales se font entendre lors de son discours pour le mariage de son fils. « MRS KILBRIDE : (*posh public-speaking voice*) As the proud mother of the groom, I feel the need to answer Xavier's fine speech with a few words of *me* own » (Carr : 46, mes italiques). Le « me » trahit les origines du personnage. Le shelta paraît être la langue de l'authenticité par rapport à cette langue singée. Le multilinguisme de Mrs Kilbride montre, sur le mode comique, que la pièce pose, sur le plan individuel, la question des origines, de l'héritage et de l'invention de soi et sur le plan collectif, celle de l'exclusion de l'autre en tant qu'il est le même, processus qui mène à des guerres intestines.

Outre le shelta et l'anglo-irlandais dans sa version normale ou affectée, la pièce fait la part belle à un autre dialecte, un dialecte disparu avec la mère de Hester, un dialecte qui s'entendait dans ses chansons, décrit en des termes poétiques par la Catwoman (« she was the greatest song stitcher ever to have passed through this land […] But somewhere along the way lost the weave of the song and in so doin' became small and bitter and mean », Carr : 13), et par Xavier (« her croonin' towards Orion in a language I never heard of before or since », Carr : 31).

> By the Bogs of Cats I one day will return,
> I heard your clear voice to me a-calling
> That I must go though it be my undoing.
> By the Bog of Cats I'll stay no more a-rueing – (Carr : 8)

Ce dialecte au pouvoir incantatoire n'a ni nom ni marqueurs dialectaux non standards (on y trouve seulement la forme "a-Ving" typique des ballades) : sur la tourbière, l'anglais standard devient l'autre de la langue, rappel nostalgique d'une communion avec la mère sur

une terre bienveillante qu'il est impossible de retrouver ni même de reproduire avec la génération suivante.

La pièce se clôt sur des cris déshumanisés : « wail, a terrible animal heat wail. […] barely recognizable as something human » (Carr : 76). Juste après le meurtre de sa fille et avant de se suicider, Hester dit à Carthage :

> Ya won't forget me now, Carthage, and when all of this is over or half remembered and you think you've almost forgotten again, take a walk along the Bog of Cats and wait for a purlin' wind through your hair or a soft breath be your ear or a rustle behind you. That'll be me and Josie ghostin' ya. (Carr : 77)

Le dialecte dit l'impossibilité d'être mère quand on se veut femme (Mrs Kilbride) ou fille : « Mam – Mam – » (Carr : 77) murmure Hester avant de mourir. C'est une révision du mythe que Frank McGuinness, dans « Writing in Greek », la note de programme qui accompagne la pièce en 1998, rapproche tout de même de la version d'Euripide : « Carr knows what the Greeks know. Death is a big country […]. I am certain in this play she writes in Greek » (McGuinness : 87-88). La translocation du langage dans les dialectes met en avant la dislocation de la communauté, tandis que le recours paradoxal à l'anglais standard comme langue mythique signifie la hantise du langage, c'est-à-dire l'impossibilité de trouver un langage qui puisse rendre compte de la vie.

La *Medea* (2003) de Mike Bartlett est encore un cas d'adaptation par translocation, puisqu'il déplace Médée de Corinthe aux quartiers populaires du Sud de Londres. L'héroïne affirme d'entrée : « I'm not from around here » (Bartlett : 16) mais sa position d'« outsider » (Bartlett : 17) est moins due à un déplacement géographique qu'à un déclassement social : on lui reproche d'être éduquée et intelligente (« The sad thing is you're educated, driven », Bartlett : 24) ce qui l'exclut de la communauté (« Men feel threatened and other women get bitchy », Bartlett : 24). La *Medea* de Bartlett opère donc un renversement dans cette histoire de dépossession politique, linguistique et culturelle

puisque le personnage parle d'une position de pouvoir qui s'avère hors-norme. La pièce narre l'histoire d'un couple qui se déchire sur fond de crise de la quarantaine : Medea a vieilli (« you liked my legs », dit-elle à Jason qui lui répond avec élégance : « Yeah I did. Good legs », Bartlett : 38-39) alors que Kate, sa remplaçante, est dans sa prime jeunesse (Medea, non moins élégante, reproche à Jason de partir avec « a tighter fuck », Bartlett : 37). Non pas Furie mais furieuse, Medea est réduite à un cas d'hystérie : elle est « a bit emotional », « irrational » et traverse sans doute « a breakdown » (Bartlett : 16). Le surnaturel et le divin sont ainsi gommés du récit : plutôt que de partir sur son chariot de feu, elle crie « I'm going to Spain » (Bartlett : 82) alors que les sirènes de la police hurlent et qu'aucun *deus ex machina* ne semble prêt à répondre à son appel à l'aide (l'héroïne ne dit-elle pas : « I am witching – it's like bitching, but weirder » ? Bartlett : 57)

Comme chez Euripide, Medea apparaît d'abord comme un son déshumanisé, qui n'est pas ici de l'ordre du cri, mais d'un son que le corps émet quand il se bat contre son environnement, un son animal : Pam, qui s'est introduite chez elle, l'entend gratter et rôder à l'étage (« scratching » et « prowling », Bartlett : 4, 5, 7, 10). Puis l'on voit par hypotypose ce qui se trame dans le hors-scène : « She rolls around in bed. I don't think she's doing herself too much damage but there's this expensive wallpaper she's scratching off the wall. I caught a glimpse that time I was there » (Bartlett : 13). Ce passage n'est pas sans rappeler *The Yellow Wallpaper* de Charlotte Perkins Gilman, nouvelle protoféministe qui illustre les conséquences de l'enfermement des femmes sur leur santé mentale et physiques au XIXè siècle. Là encore, c'est bien parce que l'on s'attend à ce que Medea se conforme au rôle passif d'acceptation de son sort que la société assigne aux femmes que la tragédie se noue.

Bartlett ne mentionne pas l'utilisation du dialecte dans son projet traductif, aucune marque dialectale n'apparaît dans le texte et les didascalies ne font pas référence à un dialecte particulier. La pièce est écrite en anglais standard avec quelques marqueurs de langue familière (« Pam : Yeah I never really liked the name Jason », Bartlett : 3). Toutefois, l'alternance codique se retrouve dans quelques détails. Andrew

(Egée), double masculin de Medea, est désigné comme « *middle class* » (Bartlett : 48), ce qui permet d'inscrire l'accent dans le texte et d'en jouer dans la mise en scène. D'ailleurs, les critiques de la pièce (Costa, Rowland, Bassett) ne s'y sont pas trompés, qui remarquent que Médée, interprétée par Rachael Stirling qui reprend le rôle dans lequel sa propre mère, Diana Rigg, fut applaudie 25 ans plus tôt, utilise la *Upper-Class Received Pronunciation* quand tous les autres personnages, Pam, Sarah, Carter (les voisines et le bailleur de Medea qui remplacent le chœur et Kreon), parlent l'*Estuary English*, « a mixture of non regional and local south-eastern English pronunciation and intonation. If one imagines a continuum with RP and London speech at either end, 'Estuary English' speakers are to be found grouped in the middle ground » (Rosewarne : 29).

Medea joue d'ailleurs de cette alternance codique pour montrer son exclusion du groupe en reprenant les mots de la communauté dont elle est exclue, par exemple lorsqu'elle dit à Sarah : « You all went to *parties* and *got off* » (Bartlett : 17). L'utilisation des italiques et de l'expression familière « get off » pour s'amuser montrent qu'elle ne partage ni la langue ni l'expérience des femmes de sa communauté. De même, lorsqu'elle reprend l'étiquette que Jacki lui a collée lors d'une soirée, elle le fait entre guillemets : « [she] told me no one liked me cos I was a 'posh bitch wearing a fuck-me dress' » (Bartlett : 17). Par la mise en exergue typographique, on entend que le langage de la communauté dans laquelle Medea évolue n'est pas le sien et qu'elle refuse d'être réduite à ce que ce langage dit d'elle. Grâce au jeu des accents, le dramaturge joue de la frontière entre tragédie et *soap opera*, fait se rencontrer Euripide et *EastEnders*. Si l'accent n'est pas le seul phénomène scénique qui permet la transformation générique de la pièce, il y participe.

En conclusion, les trois adaptations de la *Médée* d'Euripide présentées ici exploitent de façon systématique les potentialités du dialecte comme marqueur d'une minoration de la langue afin de repenser le tragique féminin. Elles utilisent une graphie dialectale qui est peut-être davantage un signe dramaturgique que la reproduction d'un système linguistique : ce sont des dialectes de scène, des dialectes qui se mettent en scène. Cette construction théâtrale est d'ailleurs mise

en avant dans les scripts par des systèmes de transcription défaillants. L'alternance codique permet la construction des personnages dans leur relation les uns aux autres. Par ailleurs, les commentaires métalinguistiques et le paratexte donnent les indications scéniques nécessaires pour que les acteurs puissent moduler leur voix et en faire un outil d'interprétation. Le dialecte ne se contente donc pas de remplir une fonction mimétique, une fonction de représentation du réel, ni à l'inverse de permettre au texte traduit de conserver un degré « d'étrangèreté ». Au contraire, il a une véritable fonction dramatique qui dépend du projet traductif. Ce projet du traducteur peut être simplement d'octroyer au spectateur un moment de *comic relief*, mais il peut aussi avoir une raison politique, comme chez Lochhead, mystique, comme chez Carr, ou encore sociale comme chez Bartlett. Dans tous les cas, le spectateur est poussé à écouter cette langue jugée non recevable dans l'espace public et par là à réfléchir sur la légitimité de la parole de ceux que les garants de la langue standard voudraient condamner au silence. Finalement c'est sur scène que le dialecte fait signe, c'est un geste qui, loin de créer une adhésion immédiate du spectateur, une empathie, va introduire un effet de distanciation brechtienne, et ainsi faire théâtre.

RÉFÉRENCES

Sources primaires

BARTLETT, Mike. *Medea*. Londres, Methuen Drama, 2012.
BUTLER, Guy. *Demea*. Cape Town et Johannesburg, David Philip, 1990.
CARR, Marina. *By the Bog of Cats*. Londres, Faber, 1998.
GILMAN, Charlotte Perkins. « The Yellow Wallpaper » (1890) in *The Yellow Wallpaper and Other Stories.* Oxford, Oxford University Press, 2009.
HARRISON, Tony. *Collected Poems*. Londres, Penguin, 2007.
HUGHES, Ted. *Collected Poems.* Paul Keegan ed. New York, Farrar, Strauss and Giroux, 2003.
LOCHHEAD, Liz. *Medea*. Londres, Nick Hern Books, 2010.

Sources secondaires

ALLAN, William. *Euripides : Medea*. Londres, Duckworth, 2002.
BASSETT, Kate. « Review of Medea ». *The Independent* (28 octobre 2012). <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/reviews/the-river-royal-court-upstairs-london-medea-palace-theatre-watford-55-days-hampstead-theatre-london-8229131.html> (consulté 14/09/2018).
BLAKE, Norman. *Non-Standard Language in English Literature*. Londres, Deutsch, 1981.
BOEDEKER, Deborah. « Euripides' Medea and the Vanity of ΛΟΓΟΙ ». *Classical Philology*
86.2 (avril 1991), 95-112.
BOURDIEU, Pierre. *Langage et Pouvoir Symbolique*. Paris, Seuil, 2001.
BUTLER, Guy. « The Language of the Land ». *Guy Butler : Essays & Lectures 1949-1991*. Cape Town et Johannesburg, David Philip, 1994.
COLVIN, Steven. *Dialect in Aristophanes and the Politics of Language in Ancient Greek Literature*. Oxford, Oxford University Press, 1999.
COSTA, Maddy. « Medea : The Mother of all Roles ». *The Guardian* (2 octobre 2012). <https://www.theguardian.com/stage/2012/oct/02/medea-mother-of-all-roles> (consulté 14/09/2018).
CROWLEY, Tony. *The Politics of Discourse : The Standard Language Question in British Cultural Debates.* Londres, MacMillan, 1989.
FINDLAY, Bill. « Translating Standard into Dialect ». *Moving Target : Theatre Translation and Cultural Relocation.* Carol-Ann Upton ed. Londres, Routledge, 2014.
HODSON, Jane. *Dialect in Film and Literature*. New York, MacMillan, 2014.
HOPMAN, Marianne. « Revenge and Mythopoiesis in Euripides' *Medea* ». *Transactions of the American Philological Association* 138 (2008), 155-183.
JONES, Daniel. *An English Pronouncing Dictionary (on Strictly Phonetic Principles*). Londres, J.M. Dent, 1917.
KAPLAN, Jon. « Medea Laughs ». *Now* (11 avril 2002) <https://nowtoronto.com/stage/theatre/medea-laughs/> (consulté 14/09/2018).

KILROY, Ian. « Greek Tragedy, Midlands-Style ». *The Irish Times* (20 septembre 2002).
LECOSSOIS, Hélène. « *By the Bog of Cats…* de Marina Carr, Variation sur la figure du monstre. » *L'adaptation théâtrale en Irlande de 1970 à 2007.* Caen, Presses Universitaires de Caen, 2010, 63-77.
MCGUINNESS, Frank. « Writing in Greek : Programme Note for *By the Bog of Cats* : Abbey Theatre, 1998 ». *The Theatre of Marina Carr : « Before Rules Was Made »*. Leeney, Cathy et McMullan, Anna (eds). Dublin, Carysfort Press, 2003, 87-88.
MAURO, Lucia. « Story Line of 'By the Bogs of Cats' Seems Offaly Familiar ». *Chicago Tribune* (15 juin 2001).
MUGGLESTONE, Lynda, *Talking Proper : The Rise of Accent as Social Symbol*. Oxford, Oxford University Press, 2003.
NOËL, Marie-Pierre. « Le grec ancien, langue de culture ? » *Ela. Études de Langues Appliquées* 147.3 (2007), 277-287.
PAGE, D. L. *Euripides : Medea. The Text Edited with Introduction and Commentary*. Oxford, Clarendon Press, 1938.
PAO, Angela Chia-Yi. « False Accents : Embodied Dialects and the Characterization of Ethnicity and Nationality ». *Theatre Topics* 14.1 (mars 2004), 353-372.
PERTEGHELLA, Manuella. « Language and Politics on Stage : Strategies for Translating Dialect and Slang with References to Shaw's *Pygmalion* and Bond's *Saved* ». *Translation Review* 64.1 (2002), 45-53.
PUGLIESE, Mariana. *Rewriting Medea : Toni Morrison and Liz Lochhead's Postmodern Perspectives.* Irvine, CA, Universal, 2013.
ROSEWARNE, David. « Estuary English : David Rosewarne describes a newly observed variety of English pronunciation ». *The Times Educational Supplement* (19 octobre 1984), 29.
ROWLAND, Charlotte. « Medea, but not as Euripides knew it ». *The f word* (31 octobre 2012) <https://www.thefword.org.uk/2012/10/medea_watford/> (consulté 14/09/2018).
SIRHA, Melissa. « In Conversation : Olwen Fouéré ». *Theatre Talk : Voices of Irish Theatre Practictioners*. Chambers, Lilian et als. Eds. Dublin, Carysfort Press / An Chomhairle Ealaion, 2001.

[1] Nous remercions les relecteurs anonymes pour leurs remarques. Nous tenons également à exprimer toute notre gratitude envers Susan Blattes pour sa relecture minutieuse et bienveillante de la version finale de cet article.

[2] « a tragedy of discourse » (Boedeker : 97)

[3] Pour d'autres critiques comme Page, le dialecte ionien serait lié aux iambes misogynes de Archiloque, Hipponax et Sémonide (Page : 104).

[4] « myth of autochtony » (Allan : 119).

[5] Notons que jusque dans les années 1950, la littérature est un de ces champs où seule la parole légitime a droit de cité. En vertu de l'esthétique réaliste, des voix dialectales se sont toujours exprimées sur scène, mais elles ont été cantonnées à des rôles subalternes et / ou comiques, qui apportaient un peu de couleur locale ou au mieux un contrepoint au personnage principal qui, lui, parlait l'anglais standard. C'est par exemple le rôle joué par Rodney Parks, commerçant qui parle cockney et qui intervient dans les scènes de *comic relief* dans *Demea* (1950) de Guy Butler, version sud-africaine de la pièce d'Euripide. Or, Norman Blake écrit, dans *Non-Standard Language in English Literature* : « Non-standard language has lost some of its comic overtones in English literature and it has become a sociolinguistic indicator. » (Blake : 198-199)

[6] Cette description n'est pas sans rappeler « the gutturals of dialect » du poème « Thistles » (Hughes : 147), dans lequel Ted Hughes fait de l'accent une marque d'atavisme. Il y a une parenté poétique et poïétique dans les sons du dialecte.