

Les racines du souyoukouk

Michel Vaïs

Number 95 (2), 2000

Les mots jouer avec

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25855ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Vaïs, M. (2000). Les racines du souyoukouk. *Jeu*, (95), 86–94.

Les racines du souyoukoug

De Molière à Jean-Pierre Ronfard, en passant par plusieurs esprits rieurs des années 1950 et 1960 (notamment Jean Tardieu, Eugène Ionesco, François Billeldoux et René de Obaldia en France, Claude Gauvreau au Québec), l'auteur dramatique imaginaire cède parfois au plaisir de tourner autour des mots, jusqu'à inventer sa propre langue. Mais le « souyoukoug » dont nous régale Ronfard dans *les Mots* a aussi des cousins plus modernes : Réjean Ducharme au Québec, Gildas Bourdet en France, ont frayé dans les mêmes eaux linguistiques, en franchissant cependant plusieurs degrés.

Le sabir

Prenons Molière. S'il prend un plaisir évident à inventer des expressions comme « les commodités de la conversation » ou « le conseiller des grâces » pour parler des fauteuils ou du miroir (*les Précieuses ridicules*), il raffole aussi de déformer des mots français par contamination latine. Ainsi, le pouls d'Argan est « duriuscule, pour ne pas dire dur [...] et même un peu caprisant », opine Thomas Diafoirus (*le Malade imaginaire*). Ailleurs, Molière imagine un latin de cuisine chaque fois que des médecins se rencontrent ou qu'ils désirent impressionner leur malade. C'est le cas lors de l'intronisation d'Argan :

Quam bella chosa est et bene trovata,
 Medicina illa benedicta.
 Quæ, suo nomine solo,
 Surprenanti miraculo,
 Depuis si longo tempore,
 Facit à gogo vivere
 Tant de gens omni genere¹.

Quam bella chosa est
 Medicina illa benedict

Dans *les Fourberies de Scapin*, le jargon médical fait place à des accents qui n'empêchent nullement de comprendre. Alors que Géronte se cache au fond du sac charitablement tendu par Scapin, défilent un Gascon (« Cadédis ! jé lé trouverai »), un Basque (« moi ne pouv्रे point troufair de tout le jour sti tioble de Gironte »), puis une demi-douzaine de soldats ensemble².

Dans *le Bourgeois gentilhomme*, Molière fait un pas de plus en imaginant un délicieux sabir, où transparait encore du français : « Se ti sabir, ti respondir ; se non sabir,

1. Troisième intermède, *le Malade imaginaire*, Paris, Univers des lettres Bordas, 1973, p. 129.

2. On trouve aussi des patois, largement fictifs, gascon, suisse, espagnol et italien dans le Ballet des Nations du *Bourgeois gentilhomme*.

NEZ

« Je crois avoir dit ailleurs que je regarde cette partie comme la *retombée* du cerveau. Ceux qui connaissent un peu la théorie de l'architecture gothique saisiront aisément ma comparaison. »

Gaspard Lavater, *l'Art de connaître les hommes par la physionomie*, édition de 1806, tome II.

tazir, tazir. » À un Cléonte habillé en Turc, Covielle, le faux « truchement », lance avec aplomb : « Alabala crociam acci boram alabamen ». Et la réponse du faux Turc : « Catalequi tubal ourin soter amalouchan » est ainsi traduite pour monsieur Jourdain : « Il dit que la pluie des prospérités arrose en tout temps le jardin de votre famille³. »

Ce qui est particulièrement amusant, ce sont les possibilités qu'offre alors cette langue inventée. D'une part, elle peut comporter des ratés, que les personnages doivent s'ingénier à récupérer. Lorsque, pour traduire « Bel-men » à Jourdain, l'interprète lui propose : « Il dit que vous alliez vite avec lui vous préparer pour la cérémonie, afin de voir ensuite votre fille, et de conclure le mariage », le berné s'étonne de trouver « tant de choses en deux mots ». Il gobe cependant sans sourciller l'explication de Covielle : « Oui, la langue turque est comme cela, elle dit beaucoup en peu de paroles⁴. »

D'autre part, avec un peu de cran, un personnage peut se risquer à parler cette langue même s'il n'y comprend goutte (ou, comme aurait dit San Antonio, à la jacter même s'il n'y pige que dalle, c'est-à-dire, s'il n'entrave que pouic), car elle s'attrape comme le rhume... ou comme l'argot. Jourdain, en l'absence de l'interprète, déclare à son visiteur étranger : « [L]ui, Mamamouchi français, et madame Mamamouchie française⁵. »

Inventions partielles

Avant de connaître une vogue certaine avec les auteurs du « Nouveau théâtre », l'invention langagière a tenté d'autres auteurs. Alfred Jarry ne s'y est pas beaucoup frotté (le « merdre » d'Ubu n'ayant guère fait tache d'huile, si l'on excepte « Cornegidouille », « polochon » et autres menues déformations faites pour les « oeilles » des gens bien).

Dans son ouvrage sur *le Langage dramatique*, Pierre Larthomas énumère, dans une classification qu'il avoue être quelque peu artificielle, une série d'exemples de « langues étrangères ou prétendues telles », de jargons, patois et dialectes, argots, langues spéciales, français marginaux ou déformés, parlures et même langues littéraires qui, chez Tristan Bernard ou Roger Martin du Gard, Molière ou Marcel Pagnol, Édouard Bourdet ou Jules Romains, Georges Feydeau ou Armand Salacrou, Victorien Sardou ou Sacha Guitry, Alfred de Musset ou Racine, témoignent d'une efficacité remarquable à la représentation⁶.

On pourrait sans doute ajouter à ce palmarès quelques autres bizarreries langagières, pour ce qui est des deux derniers siècles. Mais arrivons à l'après-guerre. Dans une courte scène de *l'Équarrissage pour tous*, qui se passe justement en Normandie pendant

3. Acte V, scène 4.

4. Acte IV, scène 5.

5. Acte V, scène 4.

6. Pierre Larthomas, *le Langage dramatique*, Paris, Armand Colin, 1972.

le débarquement des Alliés, Boris Vian fait atterrir dans la cuisine un parachutiste japonais qui demande, inquiet : « Hikra aram bul cuiculoc mic arrhoû ? » Ses hôtes ne comprennent pas : « Vous vous trompez d'endroit. » Alors, le malheureux égaré, « souriant largement et très poliment », poursuit : « Crô Huc ano maghô truc-muche ? » et, tirant un poignard de sa ceinture, se fait harakiri en ajoutant « Couic !...⁷ »

Comme le souligne Larthomas (qui ne cite pas Vian, cependant), l'effet, généralement comique, de ces scènes vient de « l'opposition entre le langage des personnages et celui de l'ensemble des spectateurs⁸ » ou « de la discordance des propos du personnage avec sa situation à un moment donné, avec le décor où il se trouve, avec les propos des autres personnages⁹ ». Ainsi, chez René de Obaldia, un Indien proclame un énigmatique « Potakiki ! » ou « Ti polt apkuk, Visage Pâle¹⁰ » dans *Du vent dans les branches de sassafras*, et un cosmonaute victime de l'apesanteur bégaie une logorrhée cosmique avant de parvenir à « s'incruster » sur la terre : « Rrrrrrrrô... rrrrrrrâ... rrrrrôa...¹¹ ».

*Le pire des malentendus
peut-être de ce que nous
la même langue.*

Parfois, pourtant, le personnage ne se singularise pas vraiment des autres. C'est le cas chez Jean Genet où les onomatopées, bruits des intempéries et cris d'animaux – surtout dans *les Paravents* – poussent l'acteur à l'invention, mais sans rendre le personnage comique ni particulièrement original. Idem chez Jean Vauthier, où onomatopées, borborygmes et cris variés de gorge, de bouche et de nez constituent une bonne part du discours du *Personnage combattant*. Là, cependant, c'est comme si tout cela allait de soi, et le seul autre personnage de la pièce ne s'en étonne pas davantage que des autres aspects de son comportement.

C'est encore le cas dans *Un mot pour un autre* de Jean Tardieu, petite saynète banale racontant l'histoire d'un amant éconduit. Le remplacement systématique d'un mot par un autre dans une conversation transforme une situation simpliste en une expérience insolite. L'exemple demeuré classique est « Fiel, mon zébu ! », cri de la femme plongée dans l'adultère, voyant soudainement apparaître son mari. Cette pièce, qui date de 1947, montre que les mots sont loin d'être tous utiles dans une situation dramatique, car le sens général suffit.

Les fantaisies d'Eugène Ionesco, dont le but avoué fut de désarticuler le langage, sont assez familières, car son théâtre est toujours très joué. Rappelons pour mémoire, dans sa période destructrice – ou dada –, les invectives des Smith et des Martin à la fin de

7. Boris Vian, *l'Équarrissage pour tous*, in *Théâtre*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1965, p. 280-281.

8. *Op. cit.*, p. 417.

9. *Ibid.*, p. 430.

10. *Théâtre*, tome 2, Paris, Grasset, 1966, p. 83.

11. *Ibid.*, p. 192.

la *Cantatrice chauve* : « A, e, i, o, u, a, e, i, o, u [...] » et autres « teuff, teuff, teuff »¹² ; les élucubrations obsessionnelles du professeur de *la Leçon* et des vieux des *Chaises* ; mais encore les caquètements qui concluent *L'avenir est dans les œufs*, l'interminable série d'adverbes des *Salutations*, ou de chiffres de *la Soif et la Faim*.

Le genousien

L'aventure devient plus sérieuse lorsqu'un auteur donne l'impression d'avoir inventé de toutes pièces une langue originale, avec sa syntaxe, son lexique et ses nuances. C'est le cas de René de Obaldia dans sa première longue pièce, *Genousie*. Née d'une démarche poétique, *Genousie* trouve sa source dans un court poème intitulé « Les femmes de mon genou » et qui se termine ainsi :

Heureux homme, je m'étends sur mon lit quelques siècles. J'ai perdu mon nom, ma grammaire, mon carnet de chèques... Ma respiration ne se prend même plus au sérieux. Je baigne délicieusement dans le royaume de Genousie¹³.

La pièce, créée en 1960, se passe dans un château dont l'hôtesse, madame de Tubéreuse, donne une réception. Une des invités, Irène Hassingor, qui est mariée, tombe amoureuse du poète Christian Garcia. Originaire de Genousie (un pays lointain, « plus loin que la Perse¹⁴ »), elle ne parle que laborieusement le français, et encore, « avec un fort accent genousien ». Aussi s'exprime-t-elle continuellement dans sa langue fort riche et exotique, qui possède ses proverbes, ses berceuses et ses dictionnaires. Pour porter un toast, on dit en genousien : « *Blidgi pouthé !* » et pour déclarer son amour, on susurre le suave *Gouroulougiliou*. Quand cela devient nécessaire, c'est le mari d'Irène qui traduit. Lorsque, examinant les boiseries du château, Irène s'exclame : « *Kroususse émape beichetold ! Kroususse !* », madame de Tubéreuse regrette que celle-ci ne parle pas le français. Aussitôt, Hassingor explique :

Est-ce si nécessaire ? N'avez-vous pas compris qu'Irène admirait votre salon ? [...] Le pire des malentendus vient peut-être de ce que nous parlons la même langue. Nous ajoutons à la confusion en persistant à croire que le mot dit par Pierre correspond au même mot dit par Paul. Voyez ce que cela donne dans les familles ! Si le père parlait turc, la mère, esquimau ; un ou deux enfants, dongo et bambara, il existerait certainement beaucoup moins de disputes¹⁵ [...]

Il arrive pourtant un phénomène extraordinaire dans la pièce : en tombant amoureux d'Irène, Garcia se met à parler le genousien et à ne plus comprendre le français. Et Irène perd sa langue pour s'exprimer en français sans effort. Comme si le genousien était en fait un véhicule sonore qui traduirait un état de dépendance affective, état dans lequel on risque de tomber à tout moment. La genousie est donc bien un état plus qu'un État et le genousien, la langue très concrète et mystérieuse des rapports amoureux.

12. Eugène Ionesco, *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1954, p. 55.

13. René de Obaldia, *les Richesses naturelles*, Paris, Julliard, 1952, p. 97.

14. René de Obaldia, *Genousie*, in *Théâtre*, tome 1, Paris, Grasset, 1966, p. 12.

15. *Ibid.*, p. 19-20.

Maniérismes

Après René de Obaldia, des auteurs français ont aussi cédé à la tentation de l'invention linguistique, mais sans aller jusqu'à créer de toutes pièces un espéranto ou un volapük personnel. *Bubutz* d'Alain Cuniot, mise en scène par l'auteur, fut jouée par le Groupe des Trois au Théâtre 347, à Paris, à l'automne de 1970. Il s'agit d'un pur poème scénique où il est question d'un homme marié et père de deux enfants, Dereims, qui tombe amoureux d'une femme nommée Bubutz, ce qui provoque la ruine de son ménage. La langue, à la fois ancienne de consonance et ultramoderne par sa concision et sa simplicité, ne me laisse en mémoire que le souvenir d'une troublante poésie. Hélas ! les acteurs récitaient cette poésie sans conviction, comme des robots, se déplaçant avec raideur devant (plutôt que dans) le décor, ce qui engendrait la monotonie.

Quelques mois plus tard, autre exercice de style apparenté à *Bubutz* mais beaucoup plus raté : François Billetdoux fit jouer *Rin tru pa trou tar hin !*, dans une mise en scène de Serge Peyrat et des décors de Yannis Kokkos, au Théâtre de la Ville, à Paris. L'auteur y tenait le rôle de Marco Paulo. Ce personnage, absent lors de l'explosion de l'immeuble où il habitait – et de ce fait seul survivant, avec sa femme et leur fils, attardé –, est soupçonné d'avoir commis le méfait. On a une idée de la langue de Billetdoux en lisant le titre à haute voix ; il veut dire « Ne rentre pas trop tard, hein ! » Prononcé comme une comptine et répété en chantonnant, le texte, parfois sur bande sonore, était toujours compréhensible, mais apparaissait comme un maniérisme. Peu de temps après, Billetdoux a vu *les Belles-Sœurs* à l'Espace Pierre Cardin, lors de la tournée en France de la Compagnie des Deux Chaises. Le soir même de la première, le 22 novembre 1973, très impressionné par cette langue qualifiée par le critique du *Monde* comme « à la fois nôtre et autre », il a annoncé à Michel Tremblay qu'il allait dare-dare se mettre à l'étude du joual.

Le Saperleau de Gildas Bourdet, que le Théâtre de la Salamandre est venu présenter à Montréal en septembre 1986, dans une mise en scène de son auteur, fut l'occasion d'un jeu de langage qui m'a laissé, comme plusieurs, perplexe¹⁶. Influencée par l'argot autant que par la poésie de Raymond Queneau et le français du Moyen Âge, la langue inventée par Bourdet conserve la syntaxe française, mais n'est pas pour autant toujours compréhensible. Si « Ta monstrosité affrovable me féroce la palpitérine, je sens que je défanouille », que lance Apostasie dite la Ventrasse, est à peu près clair à la lecture, tout comme « Est-ce que j'enpuide à opinionner un discutiment ? », par contre, en représentation, ces contorsions lexicales passaient trop vite pour l'entendement. Comme la poésie, le « saperleau » gagnerait à se déployer dans une lenteur incompatible avec une action scénique crédible. Le spectateur non familier avec l'argot et l'ancien français se trouvait donc vite dépassé, d'autant que le jeu des acteurs avait un caractère disparate, allant de l'hystérie à la parodie en passant par la raideur des marionnettes.

**Moi ma femme je l'a
sous les moments ast
elle était déjà comm
monument !**

16. Voir la critique de Jean Cléo Godin dans *Jeu* 42, 1987.1, p. 172.

Parlers poétiques

Au Québec, les langues inventées ne sont pas encore légion. Certes, les poètes du théâtre font dresser l'oreille du spectateur qui entend : « clang iiiiii cloxx cloxx doxx broume rrrrrrrrrr yein doxx cloxx cloxx dox smack journée ? ordinaire correk ? faut ben gloumiam bouah TVISION tvsion oh crr crr tic tac smac tic tac¹⁷ » ; ou encore :

Des Souliers, j'en ai !
J'en ai d'Espache en Cuir de Vagne !
En Cuir de Tauba de Corneau Vernis !
J'en ai de Yougoslavin en Peau de Loup
Marise de Venie, j'en ai d'Anglepent
En Peau de Serterre Charmé ainsi qu'en
Suesse qui vient de Suide, j'en ai
En Paark d'Advanse !
Mais mon Meilleur Vendeur c'est
L'Italufle en Peau de Balién Antique
De Luxe et de Prestige¹⁸ !

Ces babils constituent, au mieux, des appuis au jeu des acteurs, au pire, de simples pirouettes gratuites et lassantes. Je préfère la manière dont Réjean Ducharme en use sans en abuser. La « douce volupté » de Mario Escalope, traité de « masoshit » par Ines Pérée, les « Mamadadame » et autres « Madadadame » d'Inat Tendu, ou les « Sinon Tion-Iti-Tion : viola-tion de pro-pri-iti par effraction ! » d'Isalaide Lussier-Voucru¹⁹ sont d'une plus évidente efficacité. On a l'impression que les personnages glissent, par le langage, dans une autre réalité où ils sont plus libres, plus fous. C'est une démarche proche de celle de Dubillard :

Moi ma femme je l'ai connue sous les moments astra vingt-sept, elle était déjà comme un monument ! Mais vous savez ce que c'est, moi j'y grimpais dessus jusqu'à tuyaupé. « Tuyaupé », à stadire tout là-haut di froncé les trous d'nez pour vou-ire astimbout deuchtelorgnette, astimbout d'el tuyau ! Mon foume ! A la stakouère ! Au mini di minibus ! Mon foume ! Vous foumez²⁰ ?

Et le personnage de plonger dans un délire qui, parfois, se propage à ses interlocuteurs comme une maladie de la langue :

La Jeune Fille : T'as raichon, chonchon ! Chous-lui sur la chleuche !
Monsieur : Cha, ch'est les mouchtiches.
La Jeune Fille : Les mouchtiches ?
Monsieur : Qui font chuchoter. Ch'est pchychique²¹.

17. Réplique en chœur des trois personnages nommés A, B et C dans *De la poussière d'étoiles dans les os* de Michel Garneau, Montréal, VLB éditeur, 1991, p. 30. Ce texte dramatique a donné son titre au volume, qui en contient trois autres.

18. Michel Garneau, *Jeux de forces (ou les Derniers Neveux)*, in *De la poussière d'étoiles dans les os*, op. cit., p. 121.

19. *Ines Pérée et Inat Tendu*, Montréal, Leméac/Parti Pris, 1976.

20. Roland Dubillard, *les Crabes ou les Hôtes et les Hôtes*, Paris, Gallimard, 1971, p. 71.

21. *Ibid.*, p. 91.

Mais l'auteur québécois qui, jusqu'à présent, est allé le plus loin dans l'invention langagière est évidemment Claude Gauvreau. Non pas à la manière de René de Obaldia ou de Jean-Pierre Ronfard car, contrairement au genousien ou au souyoukoug, l'« exploréen » n'est pas la langue d'un peuple doté d'un territoire, mais celle d'un « égrégore » d'artistes. Seulement, il n'y a pas un seul, mais bien deux exploréens. D'abord, celui qu'André Bourassa qualifie d'« abstraction lyrique²² » et qui reste assez compréhensible parce qu'il suit la syntaxe française : « Le jour se drape dans un pubis de géante et le nuage pourpre la gamahuche en ne sciant pas ses fils télégraphiques²³. » C'est une poésie jubilatoire jaillie de l'inconscient de l'auteur et qui apparaît sous la forme de collages inattendus. On a appelé cela l'automatisme surrationnel.

L'autre exploréen que l'on trouve dans le théâtre de Gauvreau est un assemblage de sons dans lesquels glisse – dérape ? – un personnage, témoignant par là de son isolement dans une réalité inaccessible aux autres :

Des josephs au cœur de pierre ont sculpté l'offrande du nougat nigéré sur l'estomac-thomas.
Iveûrlô. Toupla. Imbec brec tap-pala-pala²⁴.

Parfois, le personnage s'exprime d'emblée dans cet exploréen dit strict, comme c'est le cas dans *la Reprise*. Dans une lettre qu'il écrivait en 1950 à Jean-Claude Dussault, Gauvreau explique sa démarche :

Des bribes de mots abstraits connus, modelés dans une intrépide sarabande inconsciente, produisent l'image exploréenne. On parle d'image exploréenne lorsque les éléments constitutifs des nouveaux éléments singuliers ne sont plus immédiatement décelables par une opération analytique²⁵.

Le souyoukoug

Quant au souyoukoug des *Mots*, il s'apparente nettement au genousien. Les autochtones qui le parlent, dans le tableau intitulé « Négociations difficiles (ou des difficultés de la traduction) », semblent vivre sur un grand territoire arctique, aux confins du Canada et de la Russie. C'est une langue qui d'ailleurs ressemble un peu au russe (par l'accent que prenaient les comédiens du NTE), ainsi qu'au finnois (par l'étrangeté de cet assemblage de lettres). Compréhensif des difficultés pour les acteurs de bien rendre le souyoukoug, l'auteur leur donne un précieux conseil. Après la réplique :

Achi Kon Orlouyous kiva
lich clong amninyo pouf
prün poreut [...]

22. « Notes sur *Les oranges sont vertes* », in Claude Gauvreau, *Les oranges sont vertes*, Montréal, l'Hexagone, 1994, p. 236.

23. *Les oranges sont vertes*, *ibid.*, p. 23.

24. Claude Gauvreau, *la Charge de l'original épormyable*, Montréal, l'Hexagone, 1992, p. 37.

25. Cité dans le programme des *Oranges sont vertes* au Théâtre du Nouveau Monde, du 15 septembre au 10 octobre 1998, p. 8.

Achi Kon Orlouyou kival lich clong amninyo pouf prün poreut ilya klong ka klong ekla masterilopeb klong aspirog leijin stur etur va klong

arrive cette mystérieuse didascalie :

(Le discours de C peut être prolongé au gré des capacités d'invention de l'interprète. Quant à la prononciation, le mieux est de s'en rapporter à la méthode : *Le Souyoukoug en douze leçons*, en vente à la Librairie Michel Fortin, 3714, Saint-Denis, Montréal)²⁶.

Un coup de fil donné à cette (vraie) librairie, spécialisée de surcroît dans le matériel pédagogique et les langues étrangères, témoigne de la forte vraisemblance du souyoukoug qui, avec l'apparition sur la carte du monde de nombreux nouveaux États depuis quelques années, aurait très bien pu exister. L'employée de la librairie, désolée de ne pas avoir de dictionnaire souyoukougais à vendre, a cependant conclu : « Ça ne veut pas dire que ça n'existe pas ! » Le doute persiste donc...

PRÊTRE

« Question : un homme châtré, peut-il être ordonné prêtre ?

Réponse : non, à moins qu'il ne porte sur lui les parties qui lui défontent. »

Pierre Du Moulin, *Anatomie de la messe*, 1624.

Ce qui est intéressant dans ce tableau, ce sont les nombreux obstacles dans la conversation, qui sont dus aux particularités intraduisibles du souyoukoug. Ainsi, c'est une langue dans laquelle le mot « poisson » dans son sens générique n'existe pas, ce qui rend pour le moins ardues les négociations sur des quotas de pêche. C'est aussi une langue où « ce n'est pas le poids des choses qui est le plus important mais ce qu'elles sont en elles-mêmes » et où l'équivalent de l'expression « aller se faire foutre²⁷ » est « une expression banale qui est même employée parfois dans un sens amical ou intime ». Un simple rendez-vous fixé à sept heures trente le lendemain matin suscite chez l'autochtone une description poétique du soleil à cette heure-là, des nuages, des ours, des enfants qui pissent, des oiseaux qui passent et ainsi de suite, pendant que l'interlocuteur interloqué fait du sang de boudin.

Ces frictions interlinguistiques, soulignées par les interventions de l'interprète, comme chez Molière, sont aggravées par la présence d'un autre personnage, anglophone celui-là, et qui ne comprend pas un traître mot de français. Il a donc son propre interprète français-anglais, ce qui complique encore le chassé-croisé et multiplie les risques de dérapage.

Notons enfin que, tout comme Obaldia inventa une comptine en genousien, Ronfard fournit aux acteurs devant improviser en souyoukoug un extrait (acte II, scène 5) de *Turgin ak strigennoe*, le « grand classique du théâtre » dans cette langue.

En définitive, fruit – conscient ou inconscient – de racines multiples et entremêlées, le souyoukoug de Jean-Pierre Ronfard est, comme certains de ses ancêtres, une langue

26. *Les Mots*, tapuscrit non paginé.

27. Contenue dans la réplique en souyoukoug : « Gouvernement du Canada erf santigal grémint Soyokoug [sic] primofté yol primifto nüerv », *ibid.*

théâtrale bien vivante et à l'efficacité redoutable. Proche cousine du genousien, elle tient aussi de l'exploréen strict, par son absence de référence au français. À ce titre, elle échappe heureusement à la tentation poétique qui, parfois, vire au *poétal*.

Dans ce tableau des *Mots*, une poésie véritable existe cependant, intrinsèque à la langue étrangère dont elle laisse entrevoir une richesse insoupçonnée. Cette langue n'est pas une déformation du français, elle ne le violente pas, ne le torture ni ne le désarticule : elle est l'exotisme même. Elle nous parvient par le truchement d'un interprète, ce qui permet toutes les dérives et toutes les trahisons possibles. Le plaisir évident des interprètes à jouer ce tableau a été parfaitement partagé par le public du NTE²⁸. **J**

28. Au moment de terminer cet article, j'apprends que la dernière création du Théâtre qui montre énormément, *Dié-yo anrajé. Les dieux sont fous*, présentée au Théâtre la Chapelle du 4 au 7 mai, n'est pas en créole ni en français – comme le titre pourrait le laisser croire –, mais en « aroucht », une nouvelle langue inventée. Peu avant de mettre sous presse, je me suis également délecté de la langue des auteurs d'*Ümlout*, création collective de la compagnie montréalaise Clowns Gone Bad Productions, inspirée de *Hamlet* (après *MöcShplat* inspirée de *Macbeth*), qui a été présentée au Théâtre-National du 18 mai au 4 juin 2000. *Ümlout* se déroule entièrement et uniquement dans une langue inventée aux accents slavo-brésiliens.