

Claude Gauvreau : la poétique au service de la constitution d'une identité collective ?

Claude Gavreau : Poetic language and the building of a collective identity?

Astrid Novat



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/eccs/4534>

DOI : [10.4000/eccs.4534](https://doi.org/10.4000/eccs.4534)

ISSN : 2429-4667

Éditeur

Association française des études canadiennes (AFEC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2021

Pagination : 9-28

ISSN : 0153-1700

Référence électronique

Astrid Novat, « Claude Gauvreau : la poétique au service de la constitution d'une identité collective ? », *Études canadiennes / Canadian Studies* [En ligne], 90 | 2021, mis en ligne le 02 juin 2021, consulté le 03 décembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/eccs/4534> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/eccs.4534>

Claude Gauvreau : la poétique au service de la constitution d'une identité collective ?

Astrid NOVAT, Université de Bourgogne / Université de Montréal

Si l'appellation « littérature québécoise » voit le jour pendant la Révolution tranquille, le processus d'affirmation d'une identité explicitement québécoise grâce à la littérature se développe bien plus tôt. En effet, Claude Gauvreau, dont la production s'étend de 1944 à 1971, fait part, à travers ses œuvres, d'une réflexion concernant le lien complexe qu'entretiennent langue, identité et société. La littérature se transforme dès lors en un laboratoire expérimental ayant pour but de déterminer ce qui constitue la particularité des francophones de l'Amérique du Nord. Elle se présente également comme l'espace rêvé d'une révolution à venir grâce à la dénonciation d'une société au système de valeur obsolète. La création artistique devient à la fois un moyen de résistance et une façon de réfléchir à plusieurs aux modalités de la constitution d'une identité collective, tout en laissant place aux singularités individuelles.

If the denomination "Québécois literature" emerged during the Quiet Revolution, the process of establishing a genuine Québécois identity through literature flourished much earlier. Indeed, Claude Gauvreau, whose production extended from 1944 to 1971, showed through his writing a reflection on the complex link between language, identity and society. As a consequence, literature became an experimental laboratory designed to identify what constituted the particularity of North America's Francophones. Literature also stood as a fantasy space for an upcoming revolution, thanks to the denunciation of a society based on an obsolete system of values. The artistic production therefore became a means of resistance, as well as a way to reflect together on the terms of the constitution of a collective identity, while making room for remarkable singularities.

« Notre littérature s'appellera québécoise ou ne s'appellera pas » (GIROUARD 1963, 30). C'est cette formule-choc issue de « Notre littérature de colonie », texte publié dans la revue *Parti pris*, qui marque de manière symbolique le moment où la littérature produite au Québec s'est affranchie de son épithète « canadienne-française ». Le numéro-manifeste intitulé « Pour une littérature québécoise » présenté deux ans plus tard par *Parti Pris* prouve bien qu'il ne s'agit pas d'une action isolée mais bien de la naissance d'une littérature du « pays ». La problématique de la langue tient une place capitale dans ce processus de revendication d'une identité québécoise, dans la mesure où la situation de diglossie dans laquelle la Province se trouve est perçue comme un obstacle à l'émergence du sentiment national. De nombreux écrivains québécois témoignent donc de leur démarche littéraire, de leur langue et affirment ainsi collectivement une identité québécoise grâce à la littérature. Néanmoins, si l'appellation « littérature québécoise » voit le jour pendant la Révolution tranquille, ce processus d'affirmation d'une identité explicitement québécoise par la littérature se développe bien plus tôt. C'est peut-être en effet la publication par le groupe automatiste du manifeste *Refus global* en 1948 qui constitue l'acte inaugural de cette démarche audacieuse, c'est-à-dire l'affirmation d'une liberté

nouvelle grâce à l'affranchissement des contraintes imposées par le système en place. Cet appel à la libération collective est également une invitation au renouvellement de l'art qui doit lui aussi jouer un rôle émancipateur pour pouvoir éventuellement se définir comme proprement québécois. Le groupe automatiste se crée en 1942 autour du peintre Paul-Émile Borduas. Il regroupe des artistes principalement issus du milieu des arts visuels et constitue le premier mouvement d'art non figuratif québécois.

Les Automatistes signent donc *Refus global*, dont la préface est rédigée par Borduas lui-même, afin de dénoncer les schémas d'oppression de l'époque. Effectivement, la société québécoise de l'après-guerre tarde à se moderniser. Ce retard s'explique par la réticence de Duplessis à arrimer la Province au changement, dans la mesure où cette action reviendrait selon lui à rompre avec « l'identité distinctive du Québec » (LÉTOURNEAU 2020, 211). Le premier ministre québécois prône en effet un « conservatisme moral et [un] conformisme chrétien, vecteur[s] de protection et de promotion d'une nationalité canadienne-française » (LÉTOURNEAU 2020, 211-212) qui passe notamment par la préservation de la langue française. Cette position mine donc les perspectives d'évolution de la société québécoise ancrée dans le passé mais qui aspire toutefois à une modernité à la fois sociale et culturelle. Dans ce contexte, Borduas joue le « rôle de 'passeur' dans [la] lutte contre la tutelle clérico-nationaliste et dans [la] tentative d'introduire la question [...] de la spécificité identitaire » (VIGNEAULT 2002, 101). Le peintre considère en effet l'art comme « un moyen d'affranchir l'individu des pressions sociales et morales » (VIGNEAULT 2002, 105).

Borduas et Gauvreau voyaient donc l'art comme un moyen de contribuer à la mise en place d'« une société nouvelle » (VIGNEAULT 2002, 139). Toutefois, bien que ces deux artistes partagent la même vision de l'action artistique, Claude Gauvreau reste le seul membre à adhérer au mouvement jusqu'à la fin, alors que Borduas lui-même préférera s'exiler et abandonner la cause. En choisissant de publier ses premiers textes avec *Refus global* en 1948, Gauvreau met d'emblée en avant le lien qu'entretient sa poétique avec les revendications annoncées dans le manifeste. Claude Gauvreau (1925-1971) dont l'œuvre commence avec *Les Entrailles* (1944-1946) et s'achève avec *Les Oranges sont vertes* (1971) est sans aucun doute le membre le plus actif du groupe automatiste. Son engagement surpasse même celui de Borduas dans la mesure où il aurait lui-même été à l'origine de l'impulsion nécessaire à la rédaction du manifeste *Refus global*, si on en croit Marcel Barbeau :

Claude Gauvreau venait nous voir puis insistait sur le besoin de faire un manifeste [...] et il savait qu'il fallait prendre position ouvertement pas

CLAUDE GAUVREAU : LA POÉTIQUE AU SERVICE DE LA CONSTITUTION D'UNE
IDENTITÉ COLLECTIVE ?

seulement que peindre [...]. Je pense que Claude a été très important dans l'influence qu'il a exercée sur Borduas pour que vraiment Borduas écrive ce *Refus Global* (BARBEAU 1978).

Claude Gauvreau occupe de plus un statut tout à fait insolite dans le groupe, dans la mesure où il est le seul signataire à être écrivain¹. Ce poète et dramaturge montréalais joue donc un rôle particulier concernant la spécificité identitaire dans la mesure où son œuvre traite de manière récurrente du lien complexe qu'entretiennent langue, identité et société et témoigne ainsi de sa volonté de réfléchir aux modalités de la création d'une identité collective à travers sa poétique. C'est notamment grâce à son travail sur la dramaturgie que Gauvreau participe à plusieurs niveaux à la redéfinition de la littérature de la province du Québec, faisant de lui ce qui semble être l'instigateur d'une littérature qui pourra se définir comme explicitement québécoise dans les années 1960.

Un laboratoire expérimental

L'œuvre dramatique de Gauvreau se présente comme un véritable laboratoire expérimental. Les différentes expériences réalisées visent à proposer une réflexion à propos de la forme que peut prendre la singularité de la province de Québec, notamment du point de vue de la langue utilisée. Cette démarche est véritablement mise en avant dans le texte *Réflexions d'un dramaturge débutant* que Gauvreau distribue aux spectateurs de sa pièce *La Charge de l'original épormyable* en 1970. Bien que ce texte date de 1970, il entre en résonance avec *Le Rose Enfer des animaux*. En effet, il souligne remarquablement la façon dont le regard que Gauvreau porte sur le Québec vient nourrir une réflexion plus générale sur la langue.

Je résiste de toutes mes forces au complexe tentant du colonisé qui, pour défendre une langue (très réellement menacée par un impérialisme envahissant) est porté à la scléroser pour la rendre plus coriace (GAUVREAU 1978, 29).

Cet extrait significatif met d'emblée en lumière plusieurs points qui permettent de lier sa réflexion à la situation sociohistorique du Québec. Gauvreau met ainsi en avant la manière dont la langue est à la fois menacée par la présence du « colon » anglophone mais aussi par les institutions qui, dans un mécanisme

¹ On peut toutefois signaler la signataire Thérèse Leduc. Néanmoins celle-ci se focalise plutôt sur sa carrière d'actrice après la publication de son recueil *Les Sables du rêve* en 1946, faisant ainsi de Claude Gauvreau le seul membre du groupe à dédier la totalité de sa carrière à l'écriture.

de défense, cherchent à la figer. Néanmoins, il s'agit ici d'un texte théorique et Gauvreau ne met que très rarement en scène un ancrage spatio-temporel québécois dans ses écrits poétiques. C'est toutefois le cas dans sa pièce *Le Rose enfer des animaux* (1958). Elle se démarque donc du reste de son œuvre en illustrant de manière insolite son positionnement par rapport à la situation sociolinguistique du Québec. Ainsi, on y trouve de nombreuses allusions à la géographie québécoise comme « bouchervillois » (GAUVREAU 1977, 801), « avenue Laval » (GAUVREAU 1977, 801), « place d'armes » (GAUVREAU 1977, 787), « sherbrookois » (GAUVREAU 1977, 814), « Montréal » (GAUVREAU 1977, 827), mais également des commentaires sur la situation sociale des Québécois à l'égard de l'impérialisme britannique avec « merde aux anglais » (GAUVREAU 1977, 775), de l'hégémonie américaine avec « gloire américaine » (GAUVREAU 1977, 777), du conservatisme religieux avec « Quelle est cette morale qui tournoie dans la vase infecte ? [...] La morale de catholique ! » (GAUVREAU 1977, 789) et même un commentaire acerbe à propos de la politique de Maurice Duplessis dont on déchiffre le nom dans la réplique « c'est lui Maurêze Deyplisséyion qui m'a vendue à l'Angleterre » (GAUVREAU 1977, 832). Cet ancrage à la fois territorial et temporel permet d'examiner la manière dont le travail sur la langue au sein de cette pièce est intrinsèquement lié à la situation si particulière de la province.

La langue utilisée par Gauvreau est caractérisée par de nombreux apports en langue étrangère. On note ainsi la présence de la langue anglaise « what do you think » (GAUVREAU 1977, 785) ou de la langue italienne « apertura laterale della fornace² » (GAUVREAU 1977, 783). L'utilisation de ces deux langues n'est pas un hasard. En effet, la langue utilisée dans *Le Rose Enfer des animaux* fait écho à la réalité linguistique de l'époque, dans la mesure où l'anglais avait un réel ascendant sur la langue française en raison de la prédominance de la minorité anglophone dans le domaine économique causant ainsi l'expansion de l'anglicité. La présence de l'italien pourrait, quant à elle, refléter la vague d'immigration italienne entre les années 1950 et 1960 qui a contribué au développement de la communauté italo-canadienne. Néanmoins les apports ne s'arrêtent pas là car il est possible de relever des traces de langues amérindiennes comme « kutenai » (GAUVREAU 1977, 782), nom d'une langue menacée parlée en Colombie-Britannique par le peuple Ktunaxa, ou encore des apports que l'on peut qualifier de spécifiquement *québécois*. Il s'agit ici d'une caractéristique véritablement propre au *Rose Enfer des animaux* qu'il convient donc de souligner. Ceux-ci se divisent en deux catégories : d'un côté, les québécismes comme « tuque » (GAUVREAU 1977, 763), « toutoune » (GAUVREAU 1977, 801),

² Ouverture latérale du four.

CLAUDE GAUVREAU : LA POÉTIQUE AU SERVICE DE LA CONSTITUTION D'UNE
IDENTITÉ COLLECTIVE ?

« torpinouche » (GAUVREAU 1977, 814) ou « tanné » (GAUVREAU 1977, 830) et, de l'autre, les sacres comme « un hostie de coup de poing » (GAUVREAU 1977, 775) ou « ciboires » (GAUVREAU 1977, 821). Cette deuxième catégorie se révèle un fait marquant de l'oralité québécoise dans la mesure où le sacre est à l'origine un moyen de contourner le blasphème afin d'éviter certaines sanctions en déformant les mots. S'ils sont utilisés ici de manière provocante car ils ne sont que peu détournés, ils incarnent bien une spécificité identitaire, à tel point qu'il est possible de dire que « le sacre possède une dimension sociale spectaculaire et il s'apparente parfois à un sport oral plutôt qu'un simple outil verbal » (CHAREST 1974, 12). L'auteur va néanmoins plus loin que la simple représentation de la variété linguistique propre à la province de Québec. En effet, il amalgame le français et l'anglais et forme ainsi des phrases composites rendant compte à sa manière d'une certaine forme d'oralité présente sur le territoire comme « this coalition is good néanmoins to the orchestron » (GAUVREAU 1977, 785). Grâce aux didascalies il met aussi en relief les accents qui coexistent dans la province : « avec prononciation française » (GAUVREAU 1977, 782). La précision « avec prononciation française » souligne que le français hexagonal n'est pas la norme. Il vient s'ajouter à la variété des langues parlées dans la pièce pour intensifier un sentiment de diglossie. Or, l'un des personnages de la pièce annonce : « le bilinguisme est préférable à l'unilinguisme et toute langue universelle est une possibilité flagrante d'authenticité » (GAUVREAU 1977, 827). Le « bilinguisme » qui est issu de cette coexistence linguistique est préférable à l'unilinguisme qui désigne le « BON FRANÇAIS » (GAUVREAU 1978, 29) académique que Gauvreau exècre par-dessus tout.

Je refuse le suicide linguistique par la soumission à l'académisme ! Je refuse d'autant plus que les possibilités de libération québécoise s'avèrent de moins en moins chimériques et que ce fait concret consolide a fortiori une attitude audacieuse, ouverte, entreprenante véridiquement, libre, féconde en regard de la langue (GAUVREAU 1978, 29).

L'auteur aspire à l'utilisation d'une langue libre et authentique qui puisse rendre compte des particularités linguistiques de la province mais également de la réalité sociale de laquelle ces particularités sont issues. Cette attitude audacieuse se traduit également par un rejet de la grammaire et de la syntaxe traditionnelles dans la mesure où « le grammairisme est codification du passé » (GAUVREAU 1978, 29). Les codes linguistiques sont donc bouleversés au profit de divers jeux de langue. On note donc des emplois de pluriels détournés comme « des œils d'animal » (GAUVREAU 1977, 762) ou la transformation du substantif algonquin « tomahawk » en participe passé français « tomahawkée »

grâce à un procédé de dérivation exocentrique. Ces jeux affectent même son propre nom désormais orthographié « Gôvrô » (GAUVREAU 1977, 821). La langue travaillée par l'auteur s'affranchit donc des codifications linguistiques et se nourrit d'influences multiples qui rendent compte de la réalité sociale de l'époque. La langue telle qu'employé dans *Le Rose Enfer des animaux* en 1958 correspond donc déjà à la conception linguistique qu'énoncera Gauvreau en 1970 dans *Réflexions d'un dramaturge débutant*.

À nous, francophones d'Amérique du Nord, il est despotique mais totalement utopique [...] de vouloir nous faire utiliser artificiellement une langue qui n'aurait que le droit de se conformer au fur et à mesure à une évolution (vivante, elle) conditionnée par un milieu autre que celui dans lequel nous vivons (GAUVREAU 1978, 29-30).

La langue de Gauvreau est conditionnée par le milieu dans laquelle elle se développe et témoigne ainsi de la singularité de ce dernier. Cette recherche exploratoire d'une langue permettant de représenter une réalité culturelle va néanmoins plus loin. Il ne s'agit pas uniquement de rendre compte d'une singularité locale propre à la province québécoise.

La valorisation prioritaire du régionalisme isolationniste est tout à fait naïve [...]. En fait, pour nous, Québécois libérés ou libérables bientôt, il s'agit d'assimiler les apports universels du monde entier au même degré que nous contribuerons à ces apports (GAUVREAU 1978, 30).

L'enjeu de la création gauvréenne se situe bien dans un premier temps à un niveau local mais l'auteur souhaite dépasser cette étape pour accéder à un niveau international. En effet, Gauvreau affirme : « Il fait partie de mes convictions de croire qu'on peut inventer des mots pour enrichir la langue » (GAUVREAU 1970). Ainsi, la création littéraire permettrait non seulement de mettre en valeur des usages particuliers de la langue grâce à des opérations de transcodage mais également de l'enrichir, en créant ce qu'il nomme la langue exploréenne. Le nom même de cette langue rend compte d'une volonté d'explorer les possibles du langage et souligne la façon dont l'œuvre de Gauvreau se dessine comme un véritable laboratoire expérimental. Il explique lors d'une interview :

Ma poésie repose sur l'image [...], une image non figurative comme dans les tableaux non figuratifs. [...] J'exprime une réalité singulière concrète, [...] un produit concret ne tendant qu'à exprimer une réalité singulière (GAUVREAU 1970).

CLAUDE GAUVREAU : LA POÉTIQUE AU SERVICE DE LA CONSTITUTION D'UNE
IDENTITÉ COLLECTIVE ?

Afin de comprendre plus clairement ce qu'exprime l'auteur, il convient de donner un exemple de ce qu'il qualifie de langage exploréen : « Kremenetz, farcissure du copeck, est sœur de la capsule du cristallin de l'œil et de Majorien Empereur d'Occident » (GAUVREAU 1977, 832). Cette production tout à fait déroutante et singulière, pour reprendre les mots de l'auteur, rend compte d'une volonté plus ou moins latente de dépasser le mouvement surréaliste auquel les Automatistes s'associaient à l'origine. En effet, contrairement au surréalisme qui ne touche que rarement la langue dans sa matérialité et qui préserve par conséquent, selon l'auteur, une langue figurative, la langue exploréenne se veut non figurative. Elle est une langue nouvelle qui permet de se dérober à celle qui est employée par une société oppressante, imposant par le biais du langage un mécanisme de pensée trop étrié pour permettre la liberté totale de l'esprit. Pour ce faire, Gauvreau essaie de libérer la langue de toutes ses codifications préalables, en déconstruisant la langue pour la libérer de son aspect figuratif. Ainsi, la forme littéraire elle-même, du fait de son originalité et de sa volonté de se démarquer du surréalisme est bien révélatrice de la recherche d'une expression artistique capable d'affirmer la singularité culturelle québécoise. Il ne s'agit pas de dépeindre une singularité locale mais de s'en servir comme « apport créateur particulier ». Prendre distance avec le « bon français » académique n'est donc ici pas un moyen de créer une littérature de la nation mais au contraire une façon de dépasser ce cadre.

Québécois libérés ou libérables bientôt, nous avons autant le droit de fournir notre apport créateur particulier au français dit universel que les États-Uniens libérés ont fourni et fournissent le leur à l'anglais dit universel ; cet apport peut s'imposer mondialement, entre autres, par la production d'œuvres créatrices concurrentielles qualitativement au niveau international (GAUVREAU 1978, 30).

Gauvreau tente donc bien de créer un art qui puisse représenter une réalité locale sans pour autant qu'il s'agisse d'un art régionaliste. Le but n'est pas de produire une poésie dans laquelle ses contemporains québécois puissent se reconnaître. Il s'agit plutôt d'affirmer une singularité telle qu'elle légitime une émancipation nécessaire à l'art canadien pour se positionner « au niveau international ». Églantine Roma-Romuh, personnage du *Rose Enfer des animaux*, annonce d'ailleurs : « L'art du sol canadien sera grand dans une liberté plus grande que toutes celles déjà connues » (GAUVREAU 1977, 828). L'écriture de Gauvreau est donc bien celle de la recherche du caractère de l'unique, c'est-à-dire d'une unicité révélant une volonté de libération collective.

ASTRID NOVAT

Québécois libérés ou libérables : le théâtre de la libération

Pour Paul-Émile Borduas comme pour Claude Gauvreau, la création artistique est un moyen de contribuer au développement d'une société nouvelle. Le dramaturge annonce en effet :

L'art vivant est plongé dans l'inconnu, aventure, recherche, captation du rare, évolution, révolution, progrès de la connaissance, enrichissement du trésor poétique destiné à régénérer les sources émotives susceptibles d'engendrer une nouvelle civilisation (sans imposition masochiste, celle-là) (GAUVREAU 1978, 29).

Ce sentiment d'urgence face à la nécessité d'engendrer une « nouvelle civilisation » puise sa source dans la volonté de permettre aux Québécois de se libérer de l'emprise des institutions. Cette emprise s'effectue par le biais du langage grâce à l'emploi d'une langue sclérosante qui provoque l'aliénation de l'individu. Ce processus est mis en scène de manière récurrente par le dramaturge qui en fait d'ailleurs le cœur de l'argument de *La Charge de l'original épormyable* (1956) et de *Les Oranges sont vertes* (1971). Ces deux pièces mettent en avant une opposition nette entre une langue aliénante, qui est celle de la collectivité, et une langue « vivante », qui est celle de l'individu aux prises avec cette même collectivité.

La Charge de l'original épormyable met en effet en scène le personnage de Mycroft Mixeudeim, un ancien poète, aux prises avec une étrange micro société qui tente par tous les moyens de prouver sa folie. Il s'avère toutefois que c'est le groupe lui-même qui est à l'origine de cette prétendue folie en raison de son usage pervers du langage comme le souligne cet échange dérangeant :

LONTIL-DÉPAREY

Tu as toujours été un sédentaire.

MYCROFT MIXEUDEIM

Pas toujours.

LONTIL-DÉPAREY

Pas absolument peut-être. Mais, dans le sens où l'on emploie habituellement ce mot, tu es un sédentaire.

CLAUDE GAUVREAU : LA POÉTIQUE AU SERVICE DE LA CONSTITUTION D'UNE
IDENTITÉ COLLECTIVE ?

MYCROFT MIXEUEIM

Peut-être.

BECKET-BOBO

Tu as toujours été un sédentaire.

MYCROFT MIXEUEIM

Je ne crois pas.

LAURA PA

Tu as toujours été un sédentaire.

MYCROFT MIXEUEIM

Probablement.

M. J. COMMODE

Tu es un sédentaire.

MYCROFT MIXEUEIM

Oui (GAUVREAU 1992, 77).

Dans cet extrait, le langage est présenté comme un outil destiné à faire pression sur l'individu afin que ce dernier se conforme à l'étiquette précise qui lui est conférée. C'est d'ailleurs littéralement le sujet de l'acte tout entier, nommé significativement : « Étiquettes ». Au terme de l'acte, le héros semble réellement basculer dans la folie et il répète frénétiquement son propre nom comme s'il finissait par douter de son identité. Gauvreau présente donc bien un individu en crise en proie avec une société qui se sert de la langue afin de l'aliéner et de le contrôler. Cette langue sclérosante est non seulement présentée comme une langue perverse mais également comme inconciliable avec la production artistique. C'est bien ce qui est illustré dans *Les Oranges sont vertes*. La pièce s'ouvre sur la présentation d'une petite communauté de peintres gravitant autour d'un critique d'art poète nommé Yvirnig. Ce dernier l'annonce dès le premier acte : « nous parlerons la langue que j'appelle, moi, la langue exploréenne » (GAUVREAU 1994, 17). Le groupe est donc d'emblée présenté comme un petit cercle avant-gardiste qui n'est pas sans rappeler les Automatistes à l'origine de leur formation. Néanmoins le groupe abandonne le poète pour se placer sous

l'égide de l'Abbé Baribeau après avoir décidé d'un commun accord de la folie d'Yvirnig. Suite à un échange avec les artistes à propos de la poésie exploréenne, le religieux sermonne les membres du groupe :

Peignez, les peintres, peignez... et ne vous tourmentez plus au sujet des langues artificielles. Si je m'écoutais, voici ce que j'oserai vous suggérer raisonnablement : parlons donc tous la bonne langue franche de Molière (GAUVREAU 1994, 198).

L'Abbé cherche ici à confiner les artistes à la pratique de la peinture pour les éloigner de la parole. Sous couvert de cette amabilité feinte, il tente ainsi d'empêcher une pratique poétique subversive et potentiellement dangereuse pour l'ordre établi si elle en venait à être propagée. Il oppose de plus dans cette réplique les « langues artificielles », c'est-à-dire l'exploréen, à la langue que Gauvreau exècre par-dessus tout et nomme avec dédain le « BON FRANÇAIS ». Le protagoniste, qui incarne le clergé de par son statut, fait ainsi la promotion d'une langue qui est présentée comme « pure » par opposition à une langue qui serait artificielle. Ainsi, « la parole logique apparaît chez Gauvreau comme le monopole d'une communauté dominante » (TAYLOR 2011, 121). Bien que cette parole puisse être qualifiée de logique, elle est bien celle que le groupe utilise afin de pousser à l'aliénation l'individu qui refuse de se conformer. Elle est également celle qui fige les individualités, dans la mesure où la communauté est systématiquement incarnée par un personnage collectif médiocre inapte à la production artistique. On retrouve en effet dans les pièces de Gauvreau un grand nombre de faussaires qui tentent par tous les moyens d'imiter les personnages de poètes, mais sans succès. Nous pouvons par exemple citer le personnage Lontil-Déparey dans *La Charge de l'original épormyable* qui, dès le début de la pièce, est mis en avant comme un piètre imitateur de Mycroft Mixeudeim. Cette caractéristique est accentuée par l'onomastique de son nom : Lontil-Déparey, homophone de « l'ont-ils déparé », présentant cet imitateur comme inapte à la production d'une forme de création esthétique. Néanmoins si les personnages collectifs de Gauvreau essaient en vain s'individualiser, ils iront jusqu'à assassiner les poètes en raison de leur différence. Ainsi, le destin individuel de Mycroft Mixeudeim devient le miroir d'un destin désormais commun. En effet, chez le dramaturge, la mort des artistes, c'est-à-dire des figures d'unicité, est inévitable. Si certains considèrent ce destin tragique comme une annonce du suicide de Claude Gauvreau en juillet 1971, il semblerait peut-être plus juste d'y voir une illustration symbolique du sort collectif de ces « québécois libérés ou libérables bientôt » réprimés par les institutions en raison de leur non-conformité à un modèle désormais obsolète.

CLAUDE GAUVREAU : LA POÉTIQUE AU SERVICE DE LA CONSTITUTION D'UNE
IDENTITÉ COLLECTIVE ?

Les héros des pièces de Gauvreau ne se contentent toutefois pas de subir les pressions exercées par le personnage collectif. En effet, les poètes parviennent toujours à prendre conscience des différents mécanismes employés par leurs tortionnaires afin de les soumettre à l'idéal du groupe. Cette découverte est d'ailleurs verbalisée par Mycroft Mixeudeim qui annonce : « Ils vérifient sans se lasser l'efficacité des méthodes qu'ils ont pour me faire taire à volonté » (GAUVREAU 1992, 108). Cette lucidité dérangeante ébranle les fondations de la communauté dominante qui se décide donc à éliminer l'élément perturbateur définitivement. Seuls deux choix sont possibles : l'adaptation au système de valeurs du groupe ou l'éviction permanente, c'est-à-dire la mort. Le héros des *Oranges sont vertes* est confronté à ce dilemme. Avant que sa mise à mort ne soit proclamée, il est question de le guider jusqu'à la chapelle d'un couvent afin qu'il se convertisse au catholicisme et s'adapte symboliquement à la norme définie par le groupe. Contrairement à Yvirnig qui n'est pas immédiatement touché dans son intégrité physique et que l'on force à se conformer à l'idéal du groupe afin de pouvoir l'y réintégrer par la suite, la lucidité de Mycroft Mixeudeim est immédiatement punie. En effet, dès lors que ce dernier décide de se venger, il est aveuglé de manière évocatrice par Marie-Jeanne Commode au moyen d'un liquide contenu dans une fiole. Elle l'utilise pour se défendre contre le personnage de Mycroft Mixeudeim, qualifié de menaçant. C'est symboliquement à la lucidité et à la clairvoyance du poète aliéné que s'attaque le personnage. Il convient de rappeler que les tortionnaires de *La Charge de l'original épormyable* se présentent comme des médecins dont le but est de diagnostiquer et de soigner Mycroft Mixeudeim. L'aveugler est donc un moyen de maintenir cette illusion d'une société bienveillante dont le rôle est de préserver le bien-être commun. En dénonçant les actions du groupe dominant, le poète devient une réelle menace, ce qui justifie son expulsion de la structure sociale. Ce phénomène peut ainsi rappeler le licenciement de Paul-Émile Borduas de l'École du Meuble suite à la publication de *Refus global* en 1948. En effet comment ne pas effectuer un parallèle avec le héros des *Oranges sont vertes* qui subit les foudres du personnage collectif après la rédaction d'un pamphlet accusateur ? Toutefois, bien qu'il ne soit pas possible d'affirmer de manière catégorique qu'Yvirnig incarne un double littéraire du chef du mouvement automatiste, il semble cependant clair que Gauvreau dénonce dans ses pièces une société sclérosée qui impose par la force un système de valeurs obsolète. La mort systématique des figures de l'altérité, c'est-à-dire des poètes, n'est pourtant pas une forme de pessimisme de la part du dramaturge, bien au contraire. En effet, avant leur assassinat, les poètes parviennent à prendre le dessus sur le groupe grâce à la parole poétique, en d'autres mots, grâce à l'affirmation de leur unicité. Ainsi, avant de succomber, Mycroft Mixeudeim annonce dans une dernière tirade :

ASTRID NOVAT

L'ormelladbelan croise victorieusement le fer avec des fleurs aux pustules jaunes. Des sourires de bravade entrouvrent le guichet des biftecks aux rainures mordorées. Il n'y a pas de fraternel, il n'y a pas d'ému réchauffant. Le glauque et la pénombre annoncent le triomphe de ce qui est tramé dans l'acier [...]. À travers les boréalités de névés-dentelures, un charme plus jeune que moi semble rallier des poignées d'idéal. Un nombril de brume, dans le très loin d'un prophétique fumet, fait penser à des cœurs hachés regroupés. Il y a le surlendemain inespéré après le lendemain du triomphe du glapir. Semblent foisonner dans l'immémorial du futur, sur la pente de la revanche, les uniformes des oranges justiciers (GAUVREAU 1992, 206).

Le héros affirme son triomphe à travers l'utilisation de la langue exploréenne, qui, il est important de le rappeler, est une langue qui est destinée à « régénérer les sources émotives susceptibles d'engendrer une nouvelle civilisation » (GAUVREAU 1978, 29). Si cette nouvelle civilisation semble effectivement prophétisée par Mycroft Mixeudeim, c'est surtout à l'effondrement de la structure sociale en vigueur que le spectateur assiste. En effet, cette victoire de la singularité sur le conformisme ébranle la structure au point de la détruire. Cette destruction se traduit par une altération de la dramaturgie. Les didascalies du dernier acte de *La Charge de l'original épormyable* mettent en lumière un bouleversement évident des lois régissant l'espace :

Laura Pa prend la clé dans la poche de Letasse-Cromagnon. Elle se met à ouvrir toutes les portes. A, B, C, D, et aussi la porte massive qui est déjà ouverte. [...] Becket-Bobo détache Mycroft Mixeudeim et jette la corde au loin. Le corps mort tombe sur le plancher. Le cadavre de Dydrame Daduve est à gauche de la scène ; celui de Letasse-Cromagnon, à droite. Le corps de Mycroft Mixeudeim est au centre. [...] Laura Pa jette la clé au plafond, et celle-ci ne retombe pas. (GAUVREAU 1992, 207-208)

Laura Pa jette ici au plafond la clé permettant d'ouvrir les différentes portes constituant le décor de la pièce mais celle-ci ne retombe pas. Selon le principe de gravité, la clé jetée au plafond par le personnage devrait, en toute logique, retomber au sol. Ce n'est pourtant pas le cas. Laura Pa ouvre de plus « toutes les portes », phénomène qui ne s'est jamais produit auparavant. L'ouverture des portes modifie ainsi la constellation de l'espace en annulant par la même occasion la structure en huis clos caractérisant le décor de la pièce depuis le début de l'œuvre. Ce spectacle du chaos, si effroyable soit-il, incarne peut-être finalement le « sauvage besoin de libération » (BORDUAS 2010, 35) auquel aspirait les Automatistes. Gauvreau fait de la scène l'espace rêvé dans lequel

CLAUDE GAUVREAU : LA POÉTIQUE AU SERVICE DE LA CONSTITUTION D'UNE
IDENTITÉ COLLECTIVE ?

l'individu parvient enfin à prendre le dessus sur une société sclérosante, grâce à l'utilisation d'une langue dite « vivante », jusque-là minoritaire. L'utilisation de cette langue lui permet de s'affirmer en marge des codes édictés par la communauté dominante, ce qui provoque son effondrement. Ce dernier se traduit par une altération spectaculaire de la dramaturgie. Il devient par conséquent possible pour l'individu d'affirmer son unicité, c'est-à-dire son identité propre, grâce à la poétique.

Le théâtre est une nécessité culturelle

Or, pour les Automatistes, en particulier Borduas et Claude Gauvreau, l'art n'a pas seulement pour but l'émancipation de l'individu mais bien une émancipation collective comme on peut le lire dans *Refus global* :

Un nouvel espoir collectif naîtra. Déjà il exige l'ardeur des lucidités exceptionnelles, l'union anonyme dans la foi retrouvée en l'avenir, en la collectivité future. [...] Que ceux tentés par l'aventure se joignent à nous. Au terme imaginable, nous entrevoyons l'homme libéré de ses chaînes inutiles, réaliser dans l'ordre imprévu, nécessaire de la spontanéité, dans l'anarchie resplendissante, la plénitude de ses dons individuels (BORDUAS 2010, 26-35).

Pour Gauvreau, le théâtre devient le moyen d'atteindre cet objectif de double émancipation. Pour lui « le théâtre est une nécessité culturelle » (GAUVREAU 1977, 828), comme l'annonce le personnage de Eglantine Roma-Romuhl dans *Le Rose Enfer des animaux*. C'est grâce à lui qu'une libération individuelle et collective est désormais considérée comme possible.

C'est dans un premier temps l'émancipation de l'individu que Gauvreau cherche à mettre en scène dans ses pièces. Celle-ci s'exprime bien évidemment par l'affirmation d'une unicité par le biais de la parole comme il l'a été montré plus tôt mais elle est également présentée de manière plus concrète. En effet, elle se traduit symboliquement chez les protagonistes poètes par une réappropriation de leur corps. Les personnages restent maîtres de leur corps et de leur identité même après leur exécution par le groupe. Ainsi, lorsque les membres des différentes collectivités cherchent à se débarrasser du cadavre des poètes, ils découvrent que la tâche leur est impossible. Ainsi, en parlant de la dépouille de Mycroft Mixeudeim, les personnages s'offusquent de ne pas réussir à la faire disparaître :

M. J. COMMODE

Il prend toute la place, il est une planète morte à traîner.

ASTRID NOVAT

BECKET-BOBO

Encombrement odieux ! où lâcher ton humanité
dilapidée ? (GAUVREAU 1992, 210)

Le personnage de l'original est désigné comme « une planète morte à traîner » et un « encombrement odieux » comme si, en se réappropriant son corps, le poète empêchait désormais à quiconque d'avoir une prise sur lui, dans la mesure où il est dorénavant son seul maître. Un phénomène comparable a lieu dans *Les Oranges sont vertes*, lorsque le groupe essaie de cacher le cadavre d'Yvirnig suite à l'arrivée de Batlam et de son armée venue venger sa mort. « Il est impossible de bouger ce maudit cadavre ! » (GAUVREAU 1994, 225), s'écrie ainsi Drouvoul mettant une fois de plus en avant l'idée que le poète est le seul souverain de son intégrité physique. Les personnages expriment ainsi tous l'idée d'une unité nouvelle ou retrouvée. Ils ne se décrivent plus comme fragmentés et ne se donnent plus à voir comme défaillants, dans le cas d'Yvirnig. Toutefois, pour Gauvreau, l'émancipation individuelle n'est qu'une première étape. En effet, pour réussir à « engendrer une nouvelle civilisation » (GAUVREAU 1978, 29), il faut également atteindre une désaliénation collective. Pour ce faire, le poète montréalais met en place un réseau de correspondances complexes entre des différentes pièces afin de créer un espace de résonance permettant aux différents héros des pièces de se répondre en dépit de leur destin tragique. L'exemple de Mycroft Mixeudeim est sans aucun doute le plus parlant. Le héros de *La Charge de l'original épormyable* est revitalisé grâce à un écho à *Les Oranges sont vertes*. En effet, on lit dans sa tirade finale : « Sur la pente de la revanche, les uniformes des oranges justiciers » (GAUVREAU 1992, 206). Cet extrait peut se comprendre comme une prolepse ou bien comme une annonce prophétique du dernier acte de la pièce succédant à *La Charge de l'original épormyable*. En effet, ces uniformes orange rappellent ceux de l'armée de Batlam qui vient venger le meurtre d'Yvirnig. Ainsi Mycroft Mixeudeim s'inscrit dans une réalité qui dépasse désormais celle de la simple pièce. Sa parole entre en résonance avec celle des autres héros. De cette manière, l'expression « un charme plus jeune que moi semble rallier des poignées d'idéal » (GAUVREAU 1992, 206) évoque l'idée d'une postérité malgré la mort mais aussi celle d'un front commun des poètes face à l'adversité. Le « charme plus jeune » peut alors être compris comme une référence à Yvirnig ou même à la masse de jeunes poètes se pressant sous la fenêtre de Donatien Marcassilar dans *L'Asile de la pureté*, une autre pièce de l'auteur. Le héros de *Les Oranges sont vertes* exprime lui aussi au cours de sa tirade finale une pensée similaire :

CLAUDE GAUVREAU : LA POÉTIQUE AU SERVICE DE LA CONSTITUTION D'UNE
IDENTITÉ COLLECTIVE ?

Je n'ai plus de salive mais mon crachat immatériel te vise au front et t'atteint ; n'en doute pas !... Je meurs sans illusion et sans mensonge... Mon poitrail regrette toutes les chaînes !... Mort aux difformes moraux qui se sont écartés sciemment du corps de la femme et qui ont opté d'eux-mêmes pour les orgasmes de la solitude !... (GAUVREAU 1994, 216)

Comme Mycroft Mixeudeim, Yvirnig se présente comme victorieux : « mon crachat immatériel te vise au front et t'atteint ; n'en doute pas ». À l'image de l'original, le poète sait qu'il sera vengé malgré sa mort, anticipant l'arrivée de Batlam et de son armée. Les deux pièces entrant en écho l'une avec l'autre permettent de remettre en question la marginalité des personnages. En effet, grâce à un jeu d'intertextualité entre les différentes pièces, les héros semblent s'inscrire dans un collectif symbolique de poètes. Une telle union leur permet ainsi de faire face à leurs persécuteurs mais aussi de se défaire de leur statut de marginal dans la mesure où ils ne sont plus seuls. La figure du poète se dessine alors comme victorieuse en dépit de la mort. Malgré une solitude apparente, elle est aussi celle qui ne sera jamais seule. Ainsi, il s'agit donc bien de faire corps ensemble. Les héros des pièces de Gauvreau affirment collectivement leur unicité. Ceci nous permet d'assister à la revendication d'une singularité commune, faisant ainsi de son œuvre le véritable témoignage de la recherche d'une identité collective grâce à l'art. Cette identité collective laisse donc place aux individualités particulières nécessaires à l'avènement d'une nouvelle civilisation rêvée.

Toutefois, l'avènement de cette nouvelle civilisation ne reste pas simplement rêvé, dans la mesure où la dénonciation de l'effet mortifère des actions de la communauté dominante ne s'arrête pas à la fiction ou même à la scène. En effet, le choix de la forme dramatique permet au dramaturge d'étendre la réflexion au-delà de la scène, c'est-à-dire à la salle. Pour ce faire, Claude Gauvreau s'inspire des travaux théoriques d'Antonin Artaud sur le théâtre. Il ne cache pas son admiration pour ce dernier, qu'il mentionne régulièrement dans sa correspondance avec Paul-Émile Borduas. Les pièces du dramaturge montréalais font écho à ce qu'Antonin Artaud définit comme « théâtre de la cruauté ». Au sujet de cette notion, l'auteur surréaliste écrit dans son essai *Le Théâtre et son double* :

Le spectacle, ainsi composé, ainsi construit, s'étendra, par suppression de la scène, à la salle entière du théâtre et, parti du sol, il gagnera les murailles sur de légères passerelles, enveloppera matériellement le spectateur [...]. Et, de même qu'il n'y aura pas de place inoccupée dans l'espace, il n'y aura pas de répit, ni de place vide dans l'esprit ou la sensibilité du spectateur.

ASTRID NOVAT

C'est-à-dire qu'entre la vie et le théâtre, on ne trouvera plus de coupure nette, plus de solution de continuité (ARTAUD 2004, 582).

Le théâtre de la cruauté a pour but de dissoudre les frontières érigées entre la vie et le théâtre et par conséquent d'abolir toute forme d'illusion théâtrale. C'est ce principe que tente ici de reproduire Claude Gauvreau. En effet, le spectateur est intégré à l'espace de *La Charge de l'original épormyable* et à celui de *Les Oranges sont vertes*. Bien que l'action se déroule sur scène jusqu'au dernier acte, elle se termine dans la salle où se trouve le public. Ainsi, les didascalies de *La Charge de l'original* indiquent :

Marie-Jeanne Commode, Lontil-Déparey et Becket-Bobo se mettent à traîner le cadavre de Mycroft Mixeudeim ; ils le traîneront et le transporteront dans la salle, en lui donnant parfois des coups de pieds ou de poings. (GAUVREAU 1992, 208-209)

En déplaçant l'action dans la salle, les personnages étendent la scène, permettant ainsi d'intégrer le spectateur à l'espace scénique et par extension à la pièce elle-même. Un phénomène similaire se déroule dans *Les Oranges sont vertes*, lorsque les personnages fuient la scène afin de se cacher parmi le public :

C'est la fuite éperdue de tous, Cochebenne, Ivulka, Drouvoul, Paprikouce, Musselgine, Baribeau auxquels s'est joint Mougnan. Les sept se sauvent dans la salle où ils se dispersent et se cachent parmi les spectateurs. (GAUVREAU 1994, 225)

Comme dans *La Charge de l'original épormyable*, les personnages déplacent l'action dans la salle où se situe l'auditoire, permettant une fois de plus de l'intégrer à l'espace dramaturgique. Toutefois, le spectateur n'est pas seulement intégré à l'espace des pièces mais à la fiction elle-même. En effet, dans *Les Oranges sont vertes*, les personnages fuient la scène afin de se cacher de Batlam et de son armée de justiciers venus venger la mort du critique d'art. En se cachant parmi le public, ils attirent sur les spectateurs les foudres de Batlam et de son armée :

Les huit compagnons de Batlam font feu simultanément et mitraillent les assassins de Yvirnig et toute la salle. L'obscurité totale se fait dans la salle et sur la scène tandis que se poursuit le bruit implacable des mitraillettes parfaitement unanimes. (GAUVREAU 1994, 226)

Par le biais de cette action, le spectateur devient un personnage à part entière de la pièce. Il est de plus assimilé à la petite communauté de peintres,

CLAUDE GAUVREAU : LA POÉTIQUE AU SERVICE DE LA CONSTITUTION D'UNE
IDENTITÉ COLLECTIVE ?

désormais devenue un groupe de persécuteurs, dans la mesure où il est exécuté en même temps qu'eux, sans distinction aucune.

[Gauvreau] dans une dernière, charge, nous enfonce dans les fauteuils pour y laisser sa marque. Il tire vengeance de notre intolérance, il nous implique et ça dérange. L'homme traqué atteint à la libération alors que nous sommes poursuivis. Nous vivons le théâtre de la cruauté selon Artaud ; ce théâtre qui bouscule, qui assène des chocs (DUCIAUME 1972, 336).

Le choc qu'assène Claude Gauvreau au spectateur découle de la position qu'il lui attribue en l'impliquant dans ses pièces. En effet, le public fait désormais partie intégrante du groupe des persécuteurs, c'est-à-dire du personnage collectif. L'homme traqué qu'incarne la figure du poète est désormais libéré, tandis que le spectateur est poursuivi. Il convient alors de s'interroger sur le rôle que joue dorénavant le spectateur au sein des différentes pièces. En effet, comme l'écrit André-Gilles Bourassa dans son ouvrage *Surréalisme et littérature québécoise : histoire d'une révolution culturelle* :

Quand les personnages cherchent à se débarrasser du corps encombrant du poète, et qu'il leur est impossible de s'en défaire autrement qu'en le jetant à l'égout, c'est chez les spectateurs qu'on le jette. Combien de spectateurs ont fait le lien entre leurs sièges d'orchestre et l'égout ? (BOURASSA 1986, 260-261)

Les tortionnaires de Mycroft Mixeudeim cherchent effectivement à jeter son cadavre à l'égout. Le spectateur devient donc complice des actions malveillantes d'un groupe violent qui refuse quiconque s'oppose à son système de valeurs. L'auditoire se retrouve confronté à son double dramaturgique — le personnage collectif — le poussant ainsi à avoir une réflexion à propos de sa propre condition. L'attaque à l'encontre du public va même plus loin dans la mesure où, en le qualifiant d'égout, Gauvreau l'insulte en sous-entendant ainsi que sa fonction première est d'absorber les déchets produits par l'ensemble de la société. En étant interpellé de la sorte, le spectateur n'a pas d'autre choix que de prendre position. L'interview de spectateurs à la sortie de la représentation de *La Charge de l'original épormyable* au Théâtre du Nouveau Monde en 1974 montre bien à quel point cette pièce affecte l'auditoire. Une des spectatrices affirme en effet : « Moi ça m'a fait un peu peur une pièce comme ça [...] c'est la première fois que je vois une pièce de Gauvreau, je me sens un peu vidée » (ANONYME 1974). Ce commentaire met en évidence la manière dont la sensibilité du spectateur se trouve ébranlée alors même que la représentation est arrivée à son

terme. L'abolition du quatrième mur est effective. Gauvreau parvient donc bien à mettre en scène son programme qui consiste en une émancipation de l'individu qui parvient finalement à exprimer sa singularité et par conséquent son unicité, mais également en une émancipation collective car l'émancipation des individualités permet à ces dernières de faire corps ensemble grâce à la poétique, c'est-à-dire grâce à la langue. Toutefois l'auteur va peut-être encore plus loin que prévu, dans la mesure où il parvient à interpeller et heurter directement le public. Ainsi, cet objectif de double émancipation parvient à dépasser l'argument des pièces pour devenir un objectif commun aux héros et aux spectateurs, dans la mesure où tous aspirent à une reconnaissance commune. Le théâtre apparaît donc bien comme une nécessité culturelle car il est présenté comme un espace de réflexion participatif dans lequel il devient indispensable de s'interroger ensemble sur les modalités de la constitution d'une identité collective. Les pièces de Gauvreau forcent l'implication émotionnelle du spectateur à tel point qu'il semble véritablement impossible de ne pas prendre part au projet proposé par l'auteur.

Conclusion

Bien que la littérature produite au Québec s'affranchisse symboliquement de l'épithète « canadienne-française » en 1965, la recherche d'une littérature formellement québécoise est amorcée bien plus tôt et ce dès 1948, avec la publication de *Refus global*. Claude Gauvreau apparaît comme l'un des acteurs principaux de cette quête, voire son instigateur dans la mesure où il serait lui-même à l'origine de la rédaction du manifeste. Si son œuvre rend compte d'un travail global sur la langue, le dramaturge nous fait part d'une réflexion à propos de la condition sociolinguistique du Québec. Il rend en effet compte d'un certain nombre de particularités québécoises, dont sa situation de diglossie, non pas dans le but de créer ce qui pourrait s'apparenter à une « littérature de la nation » mais pour s'en servir comme « apport créateur particulier » afin de produire un art véritablement nouveau. La langue est donc ce qui, pour Gauvreau, peut permettre une émancipation de l'art et de la société. Effectivement, il met régulièrement en scène des personnages de poètes aliénés par une parole qualifiée de logique et désignée comme un instrument d'oppression. La parole poétique, au contraire, est celle qui permet d'affirmer son unicité en dehors des codes édictés par une société sclérosée. Gauvreau fait donc du théâtre l'espace rêvé d'une libération qui s'incarne dans la langue. S'il s'agit dans un premier temps d'une libération individuelle, Gauvreau aspire à un résultat collectif. En développant un réseau de correspondances complexe entre ses œuvres dramatiques, il parvient, à travers la fiction, à créer une communauté littéraire de poètes qui se répondent de pièce en pièce. Cet espace rêvé que constitue la fiction dramatique aurait donc le pouvoir de libérer l'individu et

CLAUDE GAUVREAU : LA POÉTIQUE AU SERVICE DE LA CONSTITUTION D'UNE
IDENTITÉ COLLECTIVE ?

d'engendrer une nouvelle civilisation. Cette dernière permettrait la naissance d'une identité collective qui tirerait sa spécificité de sa langue. Ce projet ne semble toutefois pas être l'œuvre d'un seul homme, dans la mesure où Gauvreau fait de l'art un élément fédérateur. Il devient ainsi un espace participatif dans lequel chacun se doit de prendre part à la réflexion en s'interrogeant sur le rôle qu'il a à jouer dans ce processus collectif de libération.

Bibliographie

Ressources textuelles

ARTAUD, Antonin. 2004. « Le Théâtre et son double » [1938] dans *Œuvres*, dir. Évelyne Grossman, 505-593. Paris : Gallimard.

BORDUAS, Paul-Émile. 2010. *Refus global et autres écrits. Essais* [1948]. Montréal : Typo.

BOURASSA, André-Gilles. 1986. *Surréalisme et littérature québécoise : histoire d'une révolution culturelle* [1977]. Montréal : Herbes Rouges.

CHAREST, Gilles. 1974. *Le livre des sacres et des blasphèmes québécois*. Montréal : L'Aurore.

DUCIAUME, Jean-Marcel. 1972. « Le théâtre de Gauvreau : une approche » dans *Livres et auteurs québécois*, 327-340. Québec : Presses Universitaires de Laval.

FRAISSE, Paul. 2013. *Langue, identité et oralité dans la poésie du Québec (1970-2010). Des nuits de la poésie au slam : parcours d'un engagement pour une culture québécoise*. Thèse de doctorat, Université de Cergy-Pontoise.

GAUVREAU, Claude. 1992. *La Charge de l'original épormyable. Fiction dramatique en quatre actes* [1977]. Montréal : L'Hexagone.

GAUVREAU, Claude. 1994. *Les Oranges sont vertes. Pièce de théâtre en quatre actes (1958-1970)* [1977]. Montréal : L'Hexagone.

GAUVREAU, Claude. 2002. *Lettres à Paul-Émile Borduas*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal.

GAUVREAU, Claude. 1977. *Œuvres créatrices complètes*. Montréal : Éditions Parti Pris.

