

Beauté baroque de Claude Gauvreau : les apories de l'esthétique exploréenne

Michel Peterson

Volume 19, Number 2 (56), Winter 1994

Anne-Marie Alonzo

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/201097ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/201097ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Article abstract

Abstract

In order to understand the cognitive dimension of Claude Gauvreau's *Beauté Baroque*, the author suggests a new way of regrouping the *Oeuvres créatrices complètes* which takes into consideration the ambiguous position of the text with regards to the "exploréenne" aesthetic. The four elements of the title ("beauty", "baroque", "novel" and "monistic") are analyzed in order to fully evaluate the fundamental polarisation that informs the possibilities; in other words, the insurmountable contradiction between the subject of writing and the absence of self. At the heart of this tension, the baroque is thus the site of the sublime where the subject is formed, simultaneously assuming both its unity and heterogeneity.

Cite this article

Peterson, M. (1994). *Beauté baroque* de Claude Gauvreau : les apories de l'esthétique exploréenne. *Voix et Images*, 19(2), 363–373.
<https://doi.org/10.7202/201097ar>

Beauté baroque de Claude Gauvreau : les apories de l'esthétique exploréenne *

Michel Peterson, Université de Montréal

Pour comprendre la dimension cognitive du roman Beauté baroque de Claude Gauvreau, l'auteur propose d'abord un nouveau partage des Œuvres créatrices complètes qui prend en charge la position ambiguë du texte par rapport à l'esthétique exploréenne. Il analyse ensuite les quatre termes de l'appareil titulaire (« beauté », « baroque », « roman » et « moniste ») afin d'évaluer à partir d'eux la polarité fondamentale qui commande les potentialités en présence, c'est-à-dire la contradiction insurmontable entre le sujet de l'écriture et l'absence à soi. Au cœur de cette tension, le baroque apparaît alors comme le lieu du sublime où le sujet se constitue en assumant à la fois son unité et son hétérogénéité.

Beauté baroque de Claude Gauvreau est encore tenu implicitement par la critique pour un texte secondaire. Sans soutenir le contraire, nous aimerions proposer un autre point de vue et poser que ce roman constitue en quelque sorte un lieu de retournement sémio-esthétique majeur dans le parcours de Gauvreau. On admettra donc dès le départ : 1° que la notion d'œuvre doit précisément être évitée s'agissant de l'ensemble des textes regroupés — c'est là l'ironie, ou le fantasme — sous le titre *Œuvres créatrices complètes* (le pluriel constituant ici, plutôt qu'une catégorie grammaticale favorisant la dissémination ou le supplément, une catégorie ontologique et marchande affirmant l'unité d'un projet et permettant la constitution d'une collection — la valeur étant alors estimée en fonction de la rareté — et d'une somme littéraire); 2° que, par conséquent, le retournement dont il sera ici question ne saurait être compris dans un espace chronologique qui épouse des épisodes biographiques ou pire, des états

* Texte révisé d'une communication lue au Congrès mondial du Conseil international d'études francophones à Strasbourg en juin 1992.

psycho-pathologiques. Que la rédaction de *Beauté baroque* ait provoqué chez Gauvreau une totale amnésie hystérique à causes affectives — c'est-à-dire une névrose d'expression se traduisant par des manifestations pathologiques psychiques (délire, mythomanie, angoisse, etc.) — relève de l'évidence et ne nous renseigne pas beaucoup sur le système ou sur le procès sémiotique du texte. Chaque texte gauvrien gagnerait donc selon nous à être analysé non plus en fonction d'une Œuvre monolithique qui, selon les interprétations, passe de l'expérimentation (*Les Entrailles*) au dogmatisme (*La Charge de l'original épormyable*) ou de la cohérence théorique (*Étal mixte*) à l'illisibilité paranoïaque (*Jappements à la lune*), mais plutôt en fonction du déploiement particulier de ses modélisations.

Le fait que *Beauté baroque* ne pervertisse pas la langue et qu'il laisse intacte l'économie du système symbolique qui structure le sujet de l'écriture n'empêche nullement, bien au contraire, qu'il constitue un objet de cognition relativisant, à travers la dialectique des modélisations pulsionnelle et esthétique, un savoir qui interroge l'automatisme surrationnel et le langage exploréen. Nous sommes ainsi confrontés, phénomène rare chez Gauvreau, à un texte qui ne cherche pas à échapper au sémantisme et qui met en jeu des signes intra-systémiques. *Beauté baroque* est un texte figuratif relevant, du moins en apparence, du système de représentation classique. En bref, Gauvreau utilise des signes décodables dans une logique du sens où le «mot tout fait» qu'il avait auparavant rejeté avec Borduas semble un moment redevenir pertinent. D'où la question suivante, articulée en fonction d'une incrédulité à l'égard de la prétendue linéarité chronologique du trajet parcouru dans les *Œuvres créatrices complètes* et formulée à partir de la thèse sur l'écriture de Gauvreau soutenue par Madeleine Gagnon dans un texte récent¹: doit-on concevoir *Beauté baroque* comme un espace de recul, de repli de la lettre désirante, ou comme un espace de re-territorialisation qui permet de sublimer la vie afin de produire une «auto-bio-graphie» autorisant le déferlement schizographique des pulsions? En d'autres termes, le roman ici en procès traduit-il un retour au sens avant une plongée définitive dans un non-sens qui laisserait libre cours au décentrement, au désarroi, à la négativité? Exprime-t-il une «défaillance métaphysique» — un moment de lâche retour à soi — ou tient-il lieu de forme par laquelle l'affrontement du narrateur et du référent² supporte un ultime recentrement

1. Madeleine Gagnon, *La Poésie québécoise actuelle*, Longueuil, Le Préambule, 1990.

2. Cet affrontement est selon Wladimir Kryszinski le dénominateur commun qui, au-delà de la diversité des signes du récit, constitue le fondement épistémologique

du sujet avant que l'unité de celui-ci n'éclate définitivement et que s'impose la jouissance mortelle, la grande désintégration de la conscience, du langage et celle, finalement, le 7 juillet 1971, du corps?

Or sitôt la question soulevée, on se rend compte de son impertinence. Si l'on se fie en effet à ce que nous avançons plus tôt, savoir qu'il ne saurait exister (au singulier comme au pluriel) d'Œuvre gauthierienne, l'inscription de la lecture de *Beauté baroque* dans une logique temporelle (qui pose le problème de la datation des textes) et alternative énonçant deux interprétations dont une seule peut se révéler vraie porte en germe l'affirmation d'un unicité pour le moins douteuse. Quelle nécessité sinon celle du refoulement implicite d'une langue et d'une pensée impossibles commande le «ou bien ou bien» effectuant *a priori* une coupure dans une textualité excessive et par nature non cumulative? En mettant à contribution la lisibilité (la «cohérence» de la syntaxe) de *Beauté baroque* pour montrer en quoi ce roman marquerait l'enrayement de la créativité surrationnelle et constituerait le point d'orgue d'une Œuvre ne déployant que son échec, on s'empêcherait d'en évaluer la force³ et d'en saisir les enjeux. Il importe par conséquent, si l'on veut comprendre comment et pourquoi ce texte monumental thématise (met en scène) le biographique, de proposer d'abord un nouveau partage des textes de Gauthier. Mais seule l'analyse de son appareil titulaire nous permettra ensuite de concevoir la quête aléthique (la recherche du vrai) et le témoignage paradoxal de l'existence «authentique» de Muriel Guilbault comme une tentative pour traverser le narcissisme⁴ et assurer l'hétérogénéité du sujet de l'écriture.

Découpages

On sait que les *Œuvres créatrices complètes* publiées en 1971 ne retiennent que des œuvres de fiction (textes dramatiques, radiopho-

des grands romans de la modernité. Voir, à ce sujet, *Carrefours de signes: essais sur le roman moderne*, La Haye-Paris-New York, Mouton, 1981.

3. Je prends ce terme au sens de Jacques Derrida: «La force est l'autre du langage sans lequel celui-ci ne serait pas ce qu'il est.» «Force et signification», *L'Écriture et la Différence*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1967, p. 45. Laissant derrière elle toutes les dichotomies formelles qui proviennent de l'époque historico-métaphysique à laquelle nous appartenons aussi sûrement que les pandas sont condamnés à manger onze heures par jour des pousses de bambou, la force est la puissance de résistance du baroque.
4. Au sujet de l'importance de la configuration narcissique dans *Beauté baroque*, voir Simon Harel, «Le pacte amoureux dans *Beauté baroque* de Claude Gauthier», mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, septembre 1981.

niques, poétiques et roman) et que la grande majorité des textes critiques et théoriques de Gauvreau demeure encore inédite. On peut, pour les fins de l'analyse et par souci de commodité, diviser l'œuvre — publiée et non publiée — en plusieurs parties. Jean Fisette propose pour sa part de la sectionner en quatre parties: 1 - les textes dramatiques (incluant les textes radiophoniques); 2 - les recueils de poèmes; 3 - les articles; 4 - la correspondance avec Jean-Claude Dussault. Selon Fisette, les quatre ensembles sont tous *pragmatiques*, «[...] en ce sens qu'ils sont tous destinés à une communication directe avec le récepteur⁵». Or cette taxinomie pose deux problèmes majeurs. Non seulement exclut-elle les textes romanesques (*Beauté baroque* et *Lobotomie*) mais, en insistant uniquement sur la dimension pragmatique du discours, elle occulte la dimension cognitive qui donne pourtant aux sujets circulant dans l'espace textuel global la possibilité d'accroître leur savoir sur le monde⁶. Pour subtile qu'elle soit, l'analyse de Fisette efface l'écriture (toujours antérieure à la parole) et fait de la voix la seule instance médiatrice agissant dans l'œuvre gauvréenne puisqu'elle porte sur un poème du recueil *Jappements à la lune* intitulé «Gastrigib», poème dont il n'est d'ailleurs pas du tout évident qu'il ait été rédigé à des fins de «communication directe».

Selon Fisette, le poème est le type de texte gauvréen le plus pragmatique dans la mesure où il reste pratiquement illisible à voix basse et doit être interprété publiquement. Conformément à cette conception, on arrive à la logique suivante: plus un poème est illisible à voix

5. «Le rythme, le sens, la sémiose. Introduction à une lecture peircéenne de Gauvreau», *Protée*, vol. XVIII, n° 1, hiver 1990, p. 50. Point de vue qui tranche avec celui de Pierre Nepveu qui, prenant en considération l'acte de lecture, soutient que l'intérêt de l'œuvre gauvréenne réside dans le fait qu'elle «ne nous parle pas, qu'elle ignore presque systématiquement les lois de la communication, de l'empathie et du lyrisme» («Note provisoire sur les *Œuvres créatrices complètes*», *Lettres québécoises*, n° 7, août-septembre 1977, p. 17.)
6. Pour Greimas, les rapports entre la dimension cognitive et la dimension pragmatique se règlent de la façon suivante: «Hiérarchiquement supérieure à la dimension pragmatique qui lui sert de référent interne, la dimension cognitive du discours se développe parallèlement avec l'augmentation du savoir (comme activité cognitive) attribué aux sujets installés dans le discours. Si la dimension pragmatique [correspondant dans les récits "aux descriptions qui y sont faites des comportements somatiques signifiants, organisés en programmes et reçus par l'énonciataire comme des 'événements', indépendamment de leur éventuelle utilisation au niveau du savoir"] — avec les enchaînements d'actions programmés qui lui sont propres — n'appelle pas nécessairement la dimension cognitive, la réciproque n'est pas vraie: la dimension cognitive, définissable comme prise en charge, par le savoir, des actions pragmatiques, les présuppose». A.J. Greimas et J. Courtès, *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, p. 40, 288.

basse, plus il est pragmatique! Les essais, textes polémiques, lettres, etc., ayant un coefficient de lisibilité plus élevé, apparaissent, de manière inversement proportionnelle, moins pragmatiques... Une question surgit alors: la récitation d'un texte est-elle un événement pragmatique suffisant pour réaliser ce que Fisette appelle par ailleurs sa «potentialité sociale»? *Beauté baroque* ne pouvant en principe être dit (quoique la dimension cognitive s'actualise à travers une série de micro-récits polémiques, incantatoires et apologétiques qui s'apparentent aux versets claudéliens⁷ et donnent à rêver la production simultanée de l'écriture et de la parole alors soudées dans la différance), il suffit — comme dans la plupart des comptes rendus et critiques publiés lors de la parution des *Œuvres créatrices complètes* — de l'oublier, de le refouler ou de le méconnaître.

Plus sensible que Fisette aux spécificités de chacun des genres pratiqués par Gauvreau, André-G. Bourassa avait pourtant proposé un classement en cinq catégories qui avait l'avantage de ne pas exclure *Beauté baroque*: 1 - les objets dramatiques; 2 - la poésie pure; 3 - le roman; 4 - le théâtre; 5 - la critique (qui regroupe les textes polémiques, essais et conférences, auxquels je joins les préfaces et les comptes rendus)⁸. J'ajouterais toutefois à cette taxinomie une sixième et dernière catégorie: la correspondance de plus de 500 pages manuscrites et presque entièrement inédite avec Jean-Isidore Cleuffeu (Jean-Claude Dussault). Même s'il reste artificiel, ce découpage permet de cerner d'un peu plus près les raisons qui amènent Gauvreau à expérimenter la poétique automatiste à travers plusieurs genres ou modalités discursives. Seuls les deux premiers ensembles appartiennent exclusivement à la catégorie des textes destinés à la diction. Mais en conjuguant les propositions de Fisette à celles de Bourassa, on pourrait classer les textes en deux grands ensembles lesquels, sans négliger le moins du monde les perpétuelles contaminations, ne laisseraient nullement pour compte la spécificité de chaque configuration textuelle. On aurait ainsi, d'une part, les textes favorisant la dimension

7. Madeleine Gagnon souligne (*op. cit.*, p. 25) que la filiation de Gauvreau à Claudel s'inscrit non seulement dans le parcours biographique et intellectuel, mais aussi, et surtout, dans la poétique même. Pierre Popovic souligne en passant l'impact de l'hypotexte claudélien sur le recueil *Étal mixte* dans *La Contradiction du poème. Poésie et discours social au Québec de 1948 à 1953*, Candiac, Balzac, 1992, p. 291-292. Il montre en outre (p. 209-218) l'importance du langage et du texte claudéliens dans le discours littéraire québécois de l'époque. Sur cette question, il faut évidemment recourir à l'analyse de Claude Filteau, «L'âge de la métaphysique: les poètes québécois et le verset claudélien», *Littérature*, n° 66, mai 1987, p. 3-23.

8. André-G. Bourassa, *Surréalisme et littérature québécoise*, Montréal, Les Herbes rouges, coll. «Typo. Essais», 1986, p. 232-285.

pragmatique du discours (c'est-à-dire ceux qui utilisent de manière systématique le langage exploréen) et, d'autre part, ceux qui favorisent plutôt sa dimension cognitive et restent alors davantage attachés au plan sémantique (*Beauté baroque* appartenant évidemment à cette dernière catégorie). Mais qu'il se déploie dans l'une ou l'autre dimension, un texte gauvréen, quel qu'il soit, joue toujours de la tension entre le réel et l'imaginaire:

Dans cet ensemble, deux versants principaux sollicitent l'écriture: l'un très strictement poétique exploite les techniques «exploréennes» du langage, l'autre plus spécifiquement dramatique met en jeu des fictions écartelées entre le vraisemblable autobiographique et l'imaginaire librement déchaîné. Ces deux versants sont bien sûr ceux d'une seule et même écriture. L'œuvre de Gauvreau apparaît tout entière exploréenne, tout entière dramatique, fondée sur le conflit justement des jeux du langage et de ceux de la fiction⁹.

Dans cet ensemble, les versants exploréens et biographiques se répondent, se relèvent et s'annulent. Côté exploréen: le corps de l'écriture exposant la violence des signes et de l'émotion; côté moniste: l'écriture et la territorialisation des corps (le bio-graphique) déplaçant la communication entre le sujet et son autre, entre Gauvreau et l'amoureuse inatteignable. C'est cette dualité interne au monisme fondamental que vise André Beaudet lorsqu'il écrit: «Ce que Gauvreau dramatise, en faisant constamment retour sur sa biographie comme effet de réel dans l'écrit, c'est le passage à la limite du sens volumable en langues¹⁰.» Deux côtés qui n'en forment qu'un seul précisément parce qu'ils s'édifient sur l'écart qu'ils fondent. D'où le luxe baroque déployé à travers la thématization du monisme matérialiste de *Beauté baroque*, luxe qui fournit peut-être les outils langagiers nécessaires à la luxation de toute idéologie.

Monisme et baroque

L'appareil titulaire de *Beauté baroque* met en jeu quatre termes formant deux couples: le titre lui-même: *Beauté baroque* (qui désigne à la fois le roman et son personnage central), et une indication générique: «roman moniste», laquelle ne fait pas simplement partie de l'appareil paratextuel mais investit le titre et le texte en qualifiant à la fois le terme de définition générique «roman» et un des pôles d'articulation (le «baroque») du récit. Je ne retiendrai ici que les deux quali-

9. Denis Saint-Jacques, «Claude Gauvreau: *Œuvres créatrices complètes*», *Lettres québécoises*, n° 7, août-septembre 1977, p. 22.

10. André Beaudet, *Littérature l'imposture*, Montréal, Les Herbes rouges, 1984, p. 53.

ficatifs — à savoir «baroque» et «moniste» — dans le but d'illustrer les tensions qu'ils commandent au sein de ce texte que Fisette qualifie de «récit poétique» et d'«hymne¹¹». On verra d'ailleurs que, loin d'être pompeux comme le prétend Jacques Marchand¹², le sous-titre de «roman moniste» préfigure l'issue d'un jeu à somme négative (la «perte» sur le plan surrationnel ne résultant pas, au contraire, dans un «gain» biographique) et des difficultés d'ordre rationnel qui sont sans doute sans issue.

Il faut d'abord rappeler brièvement les définitions des termes en présence. Dans le vocabulaire gautreau, le baroque et l'unité se retrouvent le plus souvent côte à côte. Dans un texte de 1951, Gautreau écrit en effet, s'interrogeant sur le rapport entre l'authenticité et l'irrégularité: «Ne serait-ce pas réellement la règle de l'unique; la règle d'un distinct moyen pour chaque fin? Tel est le baroque: l'irrégularité dans la justesse¹³». De même, Muriel Guilbault cumule l'harmonie parfaite et le déséquilibre fondamental, la cohésion de l'âme et les soubresauts du désir. Une célèbre description de ce Sphinx-angédémoniaque synthétise tous ces extrêmes réunis dans la complétude et l'intégralité:

Muriel est une beauté baroque parfaite (j'emploie le terme «baroque» dans son acception la plus pure). Les traits de Muriel sont les plus singuliers qu'on puisse imaginer; leur organisation plastique tient de l'acrobatie. Nature ardente; entière. [...] La vie de cette femme, essentiellement surrationnelle, est marquée de tragédies personnelles intenses. [...] Chez elle, oui vraiment, il y eut beaucoup de la Nadja de Breton¹⁴.

À la lecture du portrait d'une telle «usine de sensations», on est en droit de se demander quelle est l'acception parfaite du terme «baroque». La plupart des commentateurs semblent prendre avec raison pour acquis que sa définition correspond pour l'essentiel à celle fournie par Jean Rousset dans son célèbre ouvrage *La Littérature de l'âge baroque en France: Circé et le paon*. Le baroque littéraire est ainsi le style propre aux sentiments exacerbés, à la violence verbale et à la démesure sous toutes ses formes: «Je l'imagine, souligne en effet le narrateur, ardente et rêveuse, inconsciente, magnanime, assoiffée

11. «Jouer des phrases, des mots, des sons... jouir; Claude Gautreau: *Œuvres créatrices complètes*», *Voix et Images*, vol. III, n° 1, septembre 1977, p. 150.

12. Jacques Marchand, *Claude Gautreau, poète et mythographe*, Montréal, VLB éditeur, 1979, p. 264.

13. «Barroques [sic] canadiens dans les Pays-Bas», *Le Haut-Parleur*, 3 février 1951, p. 2.

14. Je cite ici la lettre de Gautreau à Jean-Isidore Cleuffeu en date du 2 mai 1950, p. 26.

du monde, désinvolte en générosité, ne sachant pas encore rendre limpide à l'œil inattentif l'incandescence que son jeune âge voilait¹⁵.» Cendrillon-Aurélia-Eurydice-Nadja dégage une luminosité si extrême que seule une transfiguration peut rendre justice aux excès que doit supporter le corps: «Les traits de la matière s'augmentaient d'une conscience plastique./Elle devenait l'ultraplein, parce que l'hyper-joyeux» (OCC, p. 394). Baroque du corps, de l'esprit et de l'écriture convoquent l'unique. En s'emplissant, le «disponible» s'outrepasse lui-même et fait passer l'Unité dans la Multiplicité: «Elle ne ressemblait à aucun, comme d'habitude: cette fois, l'unicité se faisait agressive, elle se faisait conquérante./Les yeux les plus flemmards ne pouvaient plus ignorer./Le phénomène était public. Le phénomène hurlait sa présence» (OCC, p. 387).

L'acception la plus pure du terme «baroque» multiplie donc les significations des êtres et des mondes qu'il désigne. Touchant le plus intime en même temps qu'il ouvre sur le public, éclairant le vide existentiel au moment où il déploie le trop-plein de l'étant, le baroque a besoin, pour assumer l'écart qu'il ouvre, de l'imagination. Il convient d'ailleurs de remarquer que l'imagination gauvréenne s'apparente tout autant à l'imagination créatrice et inventive de Nerval qu'à l'imagination kantienne, laquelle constitue dans la troisième *Critique* la faculté du sublime. Une fois qu'il est parvenu à imaginer l'instinct, la grâce, l'isolement, la fièvre, les perversités, les costumes de bain antique, les blessures et les conflits (OCC, p. 382-383), le narrateur peut, face à l'unique, laisser parler son imagination: «Devant l'un, il faut savoir improviser: improviser le sublime» (OCC, p. 390). C'est que le baroque lui a enseigné que le sublime n'est pas le grand mais, plus simplement, le *purement grand*. En autant que sa conscience soit en mesure de l'appréhender dans une intuition qui prenne appui sur la matérialité du monde, sur le phénoménal, il arrivera à provoquer l'éruption du volcan émotif.

Le baroque aura donc mené le sujet au sublime et favorisé paradoxalement son hétérogénéité et son unité. Ce n'est pas un hasard si plusieurs commentateurs ont souligné que le baroque désigne chez Gauvreau la série de principes esthétiques qui relèvent en fait de la déflagration langagière recherchée dans l'automatisme surrationnel. On s'est cependant moins penché sur la dialectique qui donne sa pleine force au baroque. Établissant le lien entre la poétique baroque

15. *Beauté baroque, Œuvres créatrices complètes*, Ottawa, Parti pris, 1971, p. 382. Dorénavant, les renvois à ce titre seront indiqués par le sigle OCC.

et la technique de la «voie sèche», ou «voie courte», qui permit à certains alchimistes du ^{xvii}^e siècle d'affirmer qu'ils pouvaient réaliser le Grand Œuvre dix fois plus rapidement que leur prédécesseurs, Gérard Genette met en lumière les principes esthétiques qui guident le poète baroque:

[...] la voie baroque est une voie sèche: si elle poursuit à sa manière l'unité du monde, ce n'est pas à travers le continu de la substance, mais par les brusques réductions d'une heureuse mise en forme. Il y aurait là quelque chose comme une *poétique structurale*, assez étrangère au vitalisme traditionnellement attribué à la plastique baroque, et effectivement peu conforme aux tendances apparentes d'une sensibilité tournée vers le fugace et le fluide, mais qui répondrait assez bien à ce dessein latent de la pensée baroque: maîtriser un univers démesurément élargi, décentré, et à la lettre *désorienté* en recourant aux mirages d'une symétrie rassurante qui fait de l'inconnu le reflet inversé du connu [...]. La poétique baroque se garde bien de combler les distances ou d'atténuer les contrastes par la magie unifiante d'une tendresse: elle préfère les accuser pour mieux les réduire à la faveur d'une dialectique foudroyante. Devant elle, toute différence porte opposition, toute opposition fait symétrie, toute symétrie vaut identité¹⁶.

La dialectique foudroyante dont parle ici Genette conduit obligatoirement à la constitution d'une identité lénifiante: «La jeune femme apportait le don baroque d'une expérience multiforme. Déracinée dans la douleur, maintes fois exposée à la froidure, l'offrande totale de son être nécessitait apaisement» (OCC, p. 403). La «symétrie rassurante» produite par la pensée et le langage baroques traduit cette propension du narrateur à conclure le pacte amoureux avec la Beauté baroque en s'appuyant sur un monisme qui considère que les corps et les esprits ne diffèrent pas dans leur nature intrinsèque.

On sait combien Gauvreau s'est intéressé très tôt au monisme. Dans ses lettres à Jean-Claude Dussault, il expose déjà sa conception du monisme athée:

Par monisme, j'entends la conviction qu'un seul principe constitutif préside à tous les phénomènes concevables dans l'univers.

Pour le moniste, l'esprit et la matière, en dernière analyse, c'est la même chose. Seuls les aspects de l'éternel devenir changent pour la lucidité anthropomorphique¹⁷.

16. «L'or tombe sous le fer», *Figures I*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1966, p. 37.

17. Cité par André-G. Bourassa, «Gauvreau et la critique baroque», *Voix et Images*, vol. III, n° 1, septembre 1977, p. 27-28. Il est à noter que l'expression «monisme athée» doit être considérée comme un pléonasme dans la mesure où, ainsi que l'explique le père Serge Boulgakov, le monisme exclut d'emblée le problème fondamental de l'origine pour ne se déployer que dans la pure immanence. Voir

Confronté au langage exploréen et au baroque, ce monisme somme toute assez traditionnel acquiert cependant des dimensions insoupçonnées. Car si le Bien veut vaincre la « guenon de l'hypocrisie », il doit absorber le Mal. Marcel Deschoux fait d'ailleurs observer que ce combat sauvage se livre dans toute philosophie qui postule l'unicité de la substance :

Le problème posé par le monisme est celui de la résorption des dualités (entre la matière et l'esprit, le corps et l'âme, le sensible et l'intelligible, le fait et le droit, le bien et le mal, etc.); celui aussi de l'abolition du multiple apparent (*pluralisme*). Le point crucial est constitué sans doute par le mal, qui fait obstacle à l'unité. Le monisme l'y réintègre, soit qu'il en fasse une « absence de bien », soit un simple retard, soit encore un détour dans la marche « dialectique » vers le bien. D'une certaine façon, il justifie le mal à son stade, en même temps qu'il le dépasse¹⁸.

Pour Gauvreau, le mal se présente en effet comme une marche dialectique et baroque vers le bien. L'excès exploréen devient dès lors synonyme de délivrance : « Le « monisme » de Gauvreau, constate André Beaudet, incorpore le *démonisme* dont il se délivre à travers l'effectuation singulière de son drame¹⁹. » En d'autres termes, le monisme intègre au moyen du baroque cela — le dé-monisme — qui le prive de lui-même et l'éloigne à jamais de l'origine du discours. Le sujet de l'écriture se voit alors aux prises avec une absence à soi hautement problématique dans le cadre d'une quête de la cognition dont l'objet est la vérité.

Témoignant de l'opposition entre le monisme et toutes les formes de pluralisme, Dieter Heinrich remarque que le dévoilement de la vérité demeure l'enjeu primordial de toute réflexion sur la relation à lui-même de l'être :

Le monisme ne peut se déployer qu'en opposition théorique aux présuppositions par lesquelles la compréhension naturelle du monde s'engage dans les individus multiples et dans les rapports qui existent entre eux. Il conteste qu'entre ces individus trouve place en vérité le type de différenciation radicale dont nous partons toujours d'abord. Dans cette mesure, le monisme est un programme correcteur pour mener à la vérité²⁰.

L'Épouse de l'agneau. La création, l'homme, l'Église et la fin, traduction française de Constantin Andronikov, Lausanne, L'Âge d'homme, 1984, p. 11 et *sqq.*

18. Article « Monisme », Lucien Jerphagnon (dir.), *Dictionnaire des grandes philosophies*, Toulouse, Privat, 1973, p. 251.

19. André Beaudet, *op. cit.*, p. 60.

20. Dieter Heinrich, « Altérité et absoluité de l'esprit. Sept pas sur le chemin de Schelling à Hegel », *L'Héritage de Kant. Mélanges philosophiques offerts au P. Marcel Régnier, Directeur des Archives de philosophie*, Paris, Beauchesne, 1982, p. 158.

Reste à savoir si le «réalisme» et le sémantisme de *Beauté baroque* donnent accès à cette vérité tant convoitée. Chose certaine, la dimension cognitive oblige ici le corps à s'implanter dans le texte et à laisser libre cours aux excès qui pourraient le conduire à dépasser ses propres limites. Coincé entre l'esthétique baroque et la philosophie moniste, le personnage Muriel Guilbault s'abîme dans une multitude de reflets qui ne font que renforcer le narcissisme du sujet de l'écriture. La biographie se consigne alors dans une autobiographie où l'émotivité et la spontanéité pures de la femme fétichisée empêchent en quelque sorte la réalisation du langage exploréen. S'il est vrai que le biographique ne renvoie nullement au référent Gauvreau, mais au moment de rencontre entre l'objet du désir et son expression, il est tout aussi vrai que la tension maintenue entre le baroque et le monisme de *Beauté baroque* produit plus de contradictions qu'elle n'en résout. Les apories de l'esthétique exploréenne — c'est-à-dire de cette esthétique qui se propose de faire éclater définitivement le sens — tiennent peut-être à l'incapacité dans laquelle s'est trouvé Gauvreau de résoudre ce que François Dumont²¹ a fort justement appelé le «conflit des poétiques», c'est-à-dire le conflit entre le surréalisme/automatisme et le psychologisme. *Beauté baroque* constitue ainsi un espace textuel où s'affirment les insurmontables contradictions logiques du langage exploréen affectant tous les plans de l'œuvre. Irréductibles tant dans la dimension cognitive que dans la dimension pragmatique, ces apories portent en elles, en plus du témoignage rendu à Muriel Guilbault, la promesse d'un échange. Ce dernier, même interrompu par un narcissisme mortel, n'en continue pas moins d'affleurer à la surface vivante et labile du texte. Les textes gauvréens ne sont-ils pas d'emblée sujets aux éclipses?

21. François Dumont, «Le conflit des poétiques dans *Beauté baroque*», *Urgences*, n° 28, mai 1990, p. 48-55.