

Article

« Derrière la femme-objet : la représentation de Muriel Guilbault dans Beauté baroque »

Patricia Smart

Études françaises, vol. 34, n°2-3, 1998, p. 99-111.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/036103ar>

DOI: 10.7202/036103ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Derrière la femme-objet : la représentation de Muriel Guilbault dans *Beauté baroque*

PATRICIA SMART

Sans doute le plus connu de tous les signataires de *Refus global* au moment de la parution du manifeste, grâce à sa renommée de comédienne dans les années quarante, Muriel Guilbault s'enleva la vie à l'âge de vingt-neuf ans, le 3 janvier 1952¹. La carrière de Guilbault embrasse plusieurs des grands moments de l'histoire du théâtre et de la radio au Québec, y compris les premières tentatives d'établir un théâtre d'avant-garde par Mario Duliani à la fin des années trente et l'ère fabuleuse des radioromans de CKAC et de Radio-Canada pendant les années de guerre. C'est pour Muriel que Gratien Gélinas créa le rôle de Marie-Ange dans *Tit-Coq*, pièce qui, représentée en 1948, est généralement considérée comme le point de départ d'une tradition théâtrale authentiquement québécoise. Quelques années auparavant, au théâtre du Gesù, elle joua dans *Huis clos*, obtenant une critique unanimement favorable. Au cours d'un séjour

1. Cet article est une version remaniée d'un texte paru en anglais en 1994 : « Unearthing the Subject behind the Woman-Object : the Representation of Muriel Guilbault in Claude Gauvreau's *Beauté baroque* », *University of Toronto Quarterly*, 63 : 4, Summer 1994, p. 528-537.

à Montréal, Sartre lui-même eut droit à une représentation improvisée par les acteurs dans sa chambre d'hôtel, à la suite de quoi il invita Muriel à Paris pour y jouer le rôle. En mai 1947, Muriel fit un pied de nez au vaste et idolâtre public qu'elle avait acquis grâce à ses apparitions quotidiennes à la radio en partageant la vedette avec Claude Gauvreau dans *Bien-Être*, pièce en un acte écrite par celui-ci sous l'influence dadaïste. La représentation en fut interrompue après la première, un désastre au cours duquel les spectateurs, attirés nombreux par la réputation de Muriel, mais pas du tout préparés à ce qu'ils allaient voir, rirent de façon hystérique dès le premier vers. À la fin de la soirée, moins de dix personnes étaient restées dans la salle. D'après plusieurs sources, le jeu de Muriel était un extraordinaire mélange de spontanéité et d'intelligence. Selon Pierre Gauvreau, la comédienne « avait la connaissance infuse de ce qui était poétique, sans aucune barrière vis-à-vis de la complexité des œuvres [...]. Et très combative, prête à tout risquer, tout le temps² ». Et il rappelle sa « voix absolument magnifique, comme comédienne, c'était envoûtant, c'était une espèce de musique. Dans le milieu canadien-français de l'époque, c'était flamboyant³ ».

Malgré la célébrité dont elle jouissait grâce à son travail sur scène et à la radio, Guilbault a presque disparu de la mémoire culturelle, et la seule source écrite d'envergure qui existe sur sa vie et son suicide est un roman, *Beauté baroque*⁴, écrit par son ami et adorateur Claude Gauvreau. Gauvreau construit Muriel comme une incarnation de l'idéal surréaliste de la femme : extrêmement belle et un peu folle, elle est surtout la représentante d'un domaine transcendant auquel l'auteur cherche à accéder. Dans ce sens, elle a subi un sort similaire à celui de la Nadja d'André Breton, condamnée à entrer dans l'histoire comme un personnage imaginaire, dont l'unique importance est sa fonction de muse pour un artiste masculin.

Fouiller l'œuvre de son célèbre admirateur pour y chercher les traces de la « vraie » Guilbault constitue une entreprise incertaine, mais nécessaire, du fait que non seulement Gauvreau aspira à devenir l'amant de la jeune femme, mais qu'il fut son ami et son confident durant la période précédant son suicide, et que *Beauté baroque* est moins un roman qu'un « récit de vie » à peine romancé. En dépit de l'« enveloppe » fictive dans laquelle il est présenté, le roman représente une importante source de

2. Pierre Gauvreau, entrevue avec Ray Ellenwood, 1978.

3. Pierre Gauvreau, entrevue avec Patricia Smart, 16 juillet 1996.

4. *Beauté baroque*, roman moniste, Montréal, Éditions de l'Hexagone et Succession Claude Gauvreau, 1992. Édition originale : *Œuvres créatrices complètes*, Montréal, Parti pris, 1977. Désormais cité directement dans le texte sous le sigle BB, suivi de la page.

documentation sur la vie de Guilbault, car Gauvreau y consacre une place considérable à rappeler les réflexions que Muriel elle-même lui a confiées, au cours des mois précédant son suicide, à propos de son enfance, de sa carrière et de son combat contre la dépression. Gauvreau reconnut formellement le caractère biographique et autobiographique de son récit, déclarant qu'il le rédigea dans un état de douleur irrémédiable au cours des mois qui ont suivi le suicide de Guilbault. Immédiatement après avoir mis la dernière main à son manuscrit, il fut pris d'une attaque d'amnésie, suivie par une série d'internements temporaires dans des établissements psychiatriques qui devaient marquer le reste de sa vie, jusqu'à son propre suicide en 1971. Ainsi, *Beauté baroque* constitue le récit du moment décisif de la vie de Gauvreau, celui de l'expérience de la fusion avec la perfection et la beauté absolue (incarnées par Guilbault), expérience dont il ne devait jamais se remettre, si l'on se fie à l'interprétation qu'il a lui-même donnée de sa vie.

Il est clair qu'en croisant le chemin de Muriel, le jeune auteur a trouvé la cristallisation, non seulement de l'idéal surréaliste de la « femme-enfant », force irrationnelle de la nature, mais aussi d'un motif littéraire présent dans son œuvre bien avant sa rencontre avec Muriel : l'archétype d'une bien-aimée semblable à Ophélie, dont le suicide laisse derrière elle un héros romantique ravagé. Comme Jacques Marchand le fait remarquer dans son étude sur l'œuvre de Gauvreau, ce motif est déjà présent dans quatre des courts textes dramatiques inclus dans *Entrailles* et écrits entre 1944 et 1946 — dont l'un est *Bien-Être*, la pièce dans laquelle Claude et Muriel apparaurent ensemble en 1947⁵. En outre, une lettre que Gauvreau écrivit le 2 mai 1950 révèle qu'il a déjà identifié Muriel à « une beauté baroque parfaite » et à une incarnation de l'idéal « surrationnel » cher aux automatistes :

La vie de cette femme essentiellement surréaliste est marquée de tragédies personnelles intenses. [...] Chez elle, oui vraiment, il y a beaucoup de la Nadja de Breton [...]. Je fus celui qui l'initia au surréalisme. Elle reconnut immédiatement en elle des échos familiers — le surréalisme, sans rien connaître du mouvement historique, elle l'avait toujours vécu dans sa vie privée. En même temps, un prodigieux roman s'éveilla en moi⁶.

5. « Dans *La Jeune Fille et la lune*, *Bien-Être*, *Nostalgie sourire* et *Le Rêve du pont* [...] une héroïne déjà "diaphane-impondérable-luminescente" s'étirole et meurt en flottant sur un rayon de lune, une lumière verte ou une rivière, comme Ophélie, laissant derrière elle un jeune amant pathétique. En somme, on peut dire qu'en se donnant la mort, Muriel Guilbault a concrétisé un des fantasmes récurrents de Gauvreau » (Jacques Marchand, *Claude Gauvreau, poète et mythocrate*, Montréal, VLB éditeur, 1979, p. 265-266).

6. Lettre du 2 mai 1950, *Lettres à Jean-Isidore Cleuffeu*, citée dans Marchand, *op. cit.*, p. 264.

Pour le lecteur qui recherche dans le texte de Gauvreau des traces de la « vraie » Muriel, la confusion inévitable provoquée par le brouillage des frontières entre la fiction et la réalité est de plus compliquée par la lutte de pouvoir qui a lieu, dans et à travers le texte, entre le créateur qu'est l'homme et le « chef-d'œuvre » qu'est la femme, entre la recherche de l'Amour (avec un A majuscule) poursuivie par le narrateur et les aperçus que le texte fournit d'une femme luttant pour son autonomie, mais qui n'est vue qu'à travers le filtre du regard idolâtre de l'homme. Tel *Nadja, Beauté baroque* se présente comme le récit de la rencontre de la psyché masculine avec l'amour suprême incarné dans un Autre féminin ; et comme pour l'œuvre de Breton, l'intérêt principal du roman de Gauvreau pour la critique féministe réside dans la documentation réaliste qu'il fournit presque malgré lui sur le fonctionnement interne d'une psyché féminine⁷ — en l'occurrence, la résistance d'une jeune femme créatrice aux tentatives exercées par le narrateur pour la transformer en objet et sa propre tentative, en faisant face à d'énormes obstacles, de définir son identité dans une culture où la maternité constitue encore le seul rôle admis pour les femmes. Afin d'extraire du texte un tel sens, il est nécessaire de lire entre les lignes, en essayant d'imaginer derrière le personnage fictif le point de vue de la vraie Muriel Guilbault ; car, suivant une interprétation davantage centrée sur l'homme, on peut voir le thème de la maternité comme une dimension de la quête œdipienne du protagoniste, ou encore, comme une projection sur le personnage féminin de la traditionnelle idéalisation de la femme en tant que mère⁸.

La structure du roman correspond aux étapes de la quête de l'amour absolu entreprise par le personnage masculin : jeune et innocent prince charmant, celui-ci est ébloui par le coup de foudre qu'il ressent pour une jeune actrice qu'il voit sur scène alors qu'elle a quinze ans et qu'il est, lui, de quelques années son cadet (bien que la première rencontre entre les deux personnages n'ait lieu que dix ans plus tard). Durant cette longue période de muette adoration, la perspective narrative est celle d'un « je » observateur, suivant la transformation graduelle de la bien-aimée (tour à tour désignée comme « elle », « la jeune fille rousse », « l'artiste » ou « l'actrice »), d'une comédienne encore enfant à une jeune femme à la beauté épanouie, tout en

7. Voir Gloria Feman Orenstein, « *Nadja Revisited : A Feminist Approach* », *Dada/Surrealism*, 8, 1978, p. 91-106.

8. Voir mon étude de Muriel Guilbault dans *Les Femmes du Refus global*, (Montréal, Éditions du Boréal, 1998) pour une reconstitution de sa carrière et de son drame personnel basée sur des interviews et des documents d'archives, sources qui corroborent entièrement la version de sa vie présentée dans le roman de Gauvreau.

fournissant, à partir d'informations qu'elle lui confie plus tard, une analyse freudienne quelque peu maladroite de cette période de la vie de l'héroïne. Bien qu'avec ses cheveux roux, sa peau blanche et son nez qui mène le narrateur à des envolées d'extase souvent ridicules, « elle » ressemble physiquement de façon frappante à Muriel Guilbault, elle est aussi la « femme-enfant » sur-réaliste (« Jamais la spontanéité de l'enfance n'avait quitté son cœur » *BB*, 24), dont la première apparition transporte le narrateur dans un univers situé au-delà du rationnel : « [J'avais] la certitude occulte que cet être pactisait avec le merveilleux. [...] Dès la première seconde, j'étais habité par la certitude que la transcendance m'était révélée » (*BB*, 12-13). Elle est également « une énigme », un abîme de vacuité dont les profondeurs ne peuvent être sondées que par « les pionniers de l'intuition sauvage », et un « Sphinx » dont la résistance ne peut être vaincue que par quelque « Œdipe aux bras velus » (*BB*, 10) qui n'est pas encore identifié dans le texte. Finalement, elle est une force de la nature : une fusion chaotique de vide, d'énergie et de violence semblable à un volcan avant l'éruption, un « être inexprimé » qui n'a pas encore trouvé sa forme. Bref, elle est l'incarnation de la qualité que Gauvreau appelle « l'unique » — une fusion désordonnée et excessive de divinité, d'érotisme et de liberté qui constitue le tabou suprême de la société —, et c'est pourquoi sa tragédie est déjà posée comme inévitable dès l'incipit du roman :

La banalité est la loi. L'unique est tabou.
Les hommes justes souhaiteraient qu'il fût possible d'expier
d'être unique. Hélas, l'unicité est inexpiable.
Malheur à l'ange diaphane qui s'égarera dans l'auge de
boue ! (*BB*, 7)

La quête que le narrateur entreprend d'une union avec cet « ange diaphane » est une longue succession de rencontres comportant rejets et obstacles — principalement à cause du mari de la femme adorée, lequel a la fâcheuse habitude d'apparaître chaque fois que le narrateur sent qu'il est sur le point de s'unir à elle. Pour ceux qui connaissent les détails de la vie de Gauvreau, jeune homme idéaliste, dogmatique et naïf qui a très fidèlement dépeint sa relation d'opposition à la société comme « la charge d'un original épormyable⁹ », les descriptions de l'adoration éprouvée par le narrateur pour le personnage féminin et de son refus de cesser de l'aimer en dépit de toutes les tentatives déployées par « elle » pour lui faire entendre raison, sonnent vrai et correspondent d'ailleurs effectivement aux souvenirs de

9. Voir Claude Gauvreau, *La Charge de l'original épormyable*, dans *Œuvres créatrices complètes*, Montréal, Parti pris, 1977, p. 637-753.

Jacques Ferron concernant les relations entre Claude et Muriel¹⁰. Mais, en termes purement littéraires, le roman tire sa force de son aptitude à communiquer honnêtement le ridicule de cette situation d'amour impossible tout en dessinant la quête du narrateur comme la succession des étapes d'un voyage mythique et mystique vers l'amour absolu. Avec une logique tortueuse et une autojustification qui devient de plus en plus manifeste au fur et à mesure que le roman progresse, Gauvreau présente chaque obstacle comme une étape de son apprentissage de la « sainteté » de l'amour. Pourtant, à chacune de ces étapes, le lecteur devient davantage conscient de la présomption et de l'importunité de ce soupirant dont il est vraiment impossible de se débarrasser. Par exemple, quand le mari arrive tout à coup devant sa porte, où le narrateur et l'« artiste » viennent juste d'échanger leurs premiers baisers, et qu'il envoie promener le narrateur, celui-ci se présente en ayant recours aux images romantico-mythologiques les plus grandioses :

[...] je marchais dans le crépuscule des dieux mourants, sous un soleil d'albatros. Le feu, la pierre, le gel : nul obstacle inhumain n'arrêterait ma persévérance [...]. (BB, 56)

Mon optimisme rutilait comme une sainteté. [...] Bergerac lui-même n'aurait pas pu imaginer la force de mon amour : pareille grandeur outrepassa la conception humaine. (BB, 58)

Le narrateur a découvert sa véritable vocation — *l'amour fou* —, et l'attitude de la bien-aimée est finalement de peu d'importance : « Plus moyen de te débarrasser ! L'adoration colle à toi ! » (BB, 56).

Dans un autre épisode, incapable d'accepter le verdict de la bien-aimée lui disant dans une lettre que, pour elle, il ne sera jamais plus qu'un ami (« Je ne peux plus me sentir déloyale. Sois mon ami, ne sois plus mon amant » BB, 64), le narrateur, qui languit d'amour, part à pied, avec l'intention de la rejoindre au chalet où elle est en vacances avec son mari. Muni de peu d'argent et d'un sac à dos ne contenant que quelques boîtes de sardines, il campe dans un champ proche de ce chalet, surveillant celui-ci dans l'espoir qu'« elle » — et non le mari — apparaisse. L'épisode occupe vingt pages et présente toutes les caractéristiques d'un voyage initiatique : l'itinéraire inconnu, le froid, l'obscurité, et un bain dans les eaux maternelles d'un lac avoisinant, dans lequel le narrateur connaît la renaissance. Une fois de plus, on assiste à une rencontre avec la bien-aimée, à l'arrivée inopinée du mari affirmant que sa femme doit choisir entre les deux hommes et à la décision de celle-ci de rester avec son

10. Voir Jacques Ferron, *Du fond de mon arrière-cuisine*, Montréal, Éditions du Jour, 1973, p. 201-264.

époux. Et, une fois de plus, l'expérience du rejet génère une série d'images lyriques et ampoulées : le narrateur se peint comme un « chevalier des temps sauvages, bête de l'amour » (*BB*, 79), un « centaure indomptable » (*BB*, 79), « l'homme seul, l'homme exilé de son amour [...] Ô abysses du désespoir vêtues de lin blanc ! » (*BB*, 78). En même temps que cette autoglorification, il existe, plus pitoyables, nombre d'images évoquant le narrateur comme une victime — un misérable orphelin affamé, un orignal traqué, un Indien héroïque poursuivi par l'ennemi¹¹. Le summum de l'humiliation est atteint au moment où le narrateur, passant la seconde nuit de cette bizarre aventure à dormir sous la galerie d'une maison voisine, prend conscience que la véritable métaphore de son destin est celle d'un chien fidèle, contraint à dormir dehors, mais bondissant de joie et remuant la queue à l'arrivée de sa maîtresse :

[...] coucher dehors, au froid, dans un abri à moitié exposé au vent : voilà qui procure, bizarrement, l'impression d'être un chien.

Chien : dénomination nullement péjorative. Une bête que l'on ne bat pas n'est nullement pitoyable [...].

Être un chien : destinée pas plus enviable, pas plus détestable qu'une autre [...].

C'est elle. Elle est là. Elle est venue à moi dans la nuit. Elle m'appelle [...].

De dessous la galerie, un chien apparaît, joyeux, éperduement joyeux, obéissant à la voix de son maître.

À quatre pattes. Fébrile. [...] Si j'avais une queue de chien, elle frétilerait sûrement.

Mais la femme n'est pas seule. [...] À côté d'elle : le mari. (*BB*, 81-82)

Il est clair, alors, que dans le roman de Gauvreau, le fait de faire de la femme un objet est loin de constituer une victoire sur celle-ci. Plutôt, il semble bien illustrer une version des relations entre l'homme-sujet et la femme-objet qui est peut-être particulière à la littérature québécoise : une lutte littéralement à mort entre un homme trop idéaliste, doutant de son pouvoir, et une femme forte (autant mère qu'amante) qui s'oppose aux tentatives masculines de la réduire au statut d'objet¹². À un moment du récit, « elle » — essayant une fois de plus de faire entendre raison au narrateur qui vient juste de lui adresser une

11. « Pour moi orphelin et miséreux, ils étaient le plat de soupe de l'Armée du salut » ; « L'original cerné que le besoin incite à l'attaque violente » ; « l'Iroquois héroïque et traqué » (*BB*, 79).

12. Voir mon ouvrage, *Écrire dans la maison du Père : l'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec* (Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1988) pour d'autres exemples de ce type de relation dans la littérature québécoise.

demande en mariage — explique à celui-ci qu'il la regarde à travers des verres déformants (*BB*, 86) et que son vrai moi est très différent de l'image idéalisée qu'il s'est faite d'elle : « Elle me dit : "Tu m'idéalises : en réalité, je suis une pauvre fille. Je ne peux pas répondre à tes attentes" » (*BB*, 88). Non seulement elle résiste aux tentatives masculines de la posséder sur le plan de l'intrigue, mais, sur le plan du texte dans sa totalité, elle s'échappe constamment de l'image contraignante dans laquelle l'auteur et le narrateur essaient de l'enfermer. Bien plus qu'une divinité, qu'une irrationnelle force de la nature ou qu'un enfant, elle semble être une amie dévouée, quoique quelque peu troublée, essayant de sauvegarder son mariage sans détruire le lien qui la lie au narrateur.

La misogynie sous-jacente dans l'idéalisation pratiquée par le narrateur sur « elle » — déjà apparente lorsque celui-ci qualifie la jeune femme d'« agressive » (*BB*, 15), de « conquérante » (*BB*, 15) et de « jalouse » (*BB*, 21), aussi bien que dans ses allusions fréquentes au ressentiment qu'elle éprouve vis-à-vis des hommes et à la violence cachée sous sa beauté (*BB*, 7, 16) — devient explicite dans la seconde et dernière partie du roman. À la fin de la première partie, le mariage d'« elle » a été rompu, la jeune femme a tenté de se suicider, pris d'autres amants et (suprême trahison aux yeux du narrateur) refusé de confier à celui-ci ces aventures. Le tumultueux voyage du narrateur à travers chacune de ces étapes a finalement conduit celui-ci à un état de lucidité dans lequel il s'est dépouillé de ses illusions, et ce qu'il voit est ce que le lecteur a vu depuis le début du récit : qu'« elle » ne sera jamais à lui. C'est à ce moment qu'il prend la décision de transformer la jeune femme littéralement en un objet — le « chef-d'œuvre » (*BB*, 113), qu'il a désormais pour mission de contempler et de sauvegarder, précisément comme on sauvegarde une œuvre d'art :

Les chefs-d'œuvre de l'art n'ont pas de chair tiède à sacrifier à nos palpitations : certain donnerait sa vie pour sauver de la destruction quelques-uns. La jeune femme, pour moi, avait cessé d'être essentiellement une humanité à convoiter : je la voyais un chef-d'œuvre à contempler, dont je devenais le conservateur consciencieux.

Elle ne perdait rien de sa matière de femme. [...] Seulement, ce n'était plus là sa fonction principale d'objet : analogue à l'ineestimable œuvre d'art, son utilité primordiale devenait de nourrir la contemplation. (*BB*, 115)

Le reste du roman est un exercice plutôt loufoque d'autojustification visant à démontrer l'incomparable pureté et la qualité mystique de l'amour que le narrateur a maintenant atteint. À l'instar du mystique uni à l'Amour divin, celui-ci est désormais libre d'aimer les autres — c'est-à-dire de partager avec

d'« innombrables » autres femmes, à l'occasion de rencontres sexuelles, la « vision béatifique » qui a rempli son corps au travers de la contemplation de « la divine ». Une étude pourrait certainement être faite des nombreuses traces de catholicisme dans l'œuvre de ce soi-disant athée et anticlérical qu'est Gauvreau ; mais, ce qui est ici plus intéressant pour nous, c'est le sexisme égotiste du narrateur, qui se considère désormais comme un « gourmet » en matière de sexualité et, à ce titre, comme un présent pour toutes les autres femmes :

Pour avoir tant souffert par elle [...], j'avais appris une sorte de joie que la seule fréquentation du sublime permet de ressentir. Cette joie contagieuse, je saurais maintenant essayer d'en enduire des autres...

Ainsi : l'Humain me rouvrait ses portes. Illuminé par elle, par le Divin qu'elle est, le normal de l'humain me redevenait accessible.

Femmes ! qui veut d'un cœur purifié-gourmet ? (*BB*, 132)

Alors qu'« elle » sombre de plus en plus dans une dépression suicidaire, les implications logiques de l'identification à un royaume transcendant projetée sur elle par le narrateur deviennent pour le lecteur d'une clarté gênante, car ce n'est que dans la mort qu'« elle » sera vraiment unie à sa propre substance transcendante (la fraction d'elle que le narrateur a toujours aimée). Au cours des jours précédant sa tentative de suicide finalement réussie, elle devient de plus en plus paisible, perdant son « agressivité » et sa violence passées : « Elle est douce, si douce... Si douce : elle se désincarne, on dirait... » (*BB*, 159). Faisant inconsciemment écho aux histoires de martyre et de sainteté qui ont nourri pendant plusieurs générations les enfants catholiques appartenant à toutes les cultures, Gauvreau décrit avec une précision extasiée la libération progressive de l'univers matériel vécue par ce personnage de Blanche-Neige accédant enfin à « la quintessence de sa propre beauté » :

Blanche. Blanche comme un vœu de vierge.

Effrayante douceur. [...] L'esprit s'évade des câbles qui le ligotaient. [...]

Elle est belle, si belle... Fine, si fine...

Blanche. Orgueil de la neige. [...]

L'esprit, détaché de tout, gambade sur les cheveux éthérés du sublime.

Le merveilleux [...] passe à travers elle... (*BB*, 160)

Le narrateur a enfin atteint le terme de sa quête : la parfaite union avec l'objet de son désir désormais dépourvu de résistance. « Le grand œuvre est réalisé, écrit-il, l'espoir ardent de toute mon adolescence, de toute ma jeunesse. Entre elle et moi : l'accord parfait. Nous habitons maintenant un pays sans ombres : un pays où la clarté ne se réverbère pas » (*BB*, 159).

Alors qu'« elle » est étendue sur « le grand lit » dans un état de faiblesse et de délire, le regard du narrateur peut enfin déguster (et même dévorer) ce corps (maternel) qui autrefois refusait de le nourrir : « Je regarde, j'admire, je mange avec mes yeux. Je me nourris de la merveille, avec reconnaissance... » (*BB*, 161). La mort d'« elle » quelques jours plus tard et la déclaration du narrateur qu'il va en « protéger le cadavre » contre la calomnie et consacrer le reste de sa vie à garder vivant le souvenir de la jeune femme (« Tant que je serai en vie, le petiot vivra ! », *BB*, 166) représentent l'étape finale de cet exercice de possession traditionnellement appelé « amour ». En mourant, l'actrice a atteint une fusion complète avec son rôle d'incarnation de « l'unique » et a pris sa place parmi ces autres grandes muses littéraires que sont Aurélia, Eurydice et Nadja, laissant le narrateur seul dans son défi tragique des lois sociales :

Adieu, blancheur de la neige !

Adieu, ineffable !

Aurélia. Eurydice. Nadja.

L'unique est tabou. La société devra détruire, maintenant, l'unicité que la femme unique m'a apprise. La société n'est pas au bout de ses contrariétés.

En attendant, je pleure. (*BB*, 167)

Qu'en est-il de la vraie Muriel dans tout cela ? Bien que la critique féministe puisse être tentée de passer sous silence cette version finalement misogyne de la vie de l'actrice, il est impossible d'ignorer le fait que l'œuvre de Gauvreau est un roman à clef et qu'elle comble un certain nombre de lacunes existant dans le déroulement de la vie et de la carrière de Guilbault tel que présenté par d'autres sources. Par exemple, le roman explique pourquoi, bien que Gélinas ait écrit le rôle de Marie-Ange dans *Tit-Coq* spécialement pour Guilbault, celle-ci ne l'a pas joué avant octobre 1948, soit cinq mois après le début des représentations. Le récit fait par Gauvreau de cette période de la vie d'« elle » est une évocation émouvante d'une jeune femme dépourvillée par la dépression de sa confiance en elle-même, une malade atteinte d'agoraphobie qui, lorsqu'elle accepte finalement le « rôle prestigieux » qui lui a été offert, doit compter sur le soutien quotidien du narrateur, son fidèle ami, pour l'accompagner de son appartement jusqu'au théâtre où elle va répéter. En lisant la description de ces soirées angoissantes où le narrateur marche aux côtés de la jeune femme jusqu'au théâtre et où celle-ci tremble devant les dix marches qu'elle doit gravir pour pénétrer dans le studio, on croirait lire l'extrait d'un ouvrage sur les femmes et la dépression :

Sortir de la maison... marcher sur le trottoir... s'approcher de la ruelle où le studio se tapit... Étapes terrifiantes, excitantes, angoissantes [...] Devant la porte du studio... Elle hésite ; elle

est la femme la plus courageuse du monde, et elle ne parvient pas à se décider... Il faut que j'entre avec elle. [...] Certains soirs, afin d'enregistrer un progrès, elle veut se dispenser de ma présence, se rendre seule au studio. [Mais] elle ne parvient pas à quitter seulement sa demeure. À la dernière minute : elle crie au secours... « Viens avec moi... » (*BB*, 123-124)

Qu'il y a là encore un autre exemple du plaisir éprouvé par le narrateur de ce que la faiblesse de la jeune femme le rend indispensable, on serait en droit de le dire, si le roman n'était qu'une création littéraire. Mais le halo de vérité est trop authentique pour être ignoré, ici comme dans de nombreux autres épisodes du roman. En dépit du regard déformant à travers lequel il filtre l'histoire de Guilbault, *Beauté baroque* fournit presque malgré lui un portrait inoubliable d'une jeune femme entourée par l'adulation et la réussite professionnelle, mais incapable de dégager de sa brillante image, renforcée par le défilé ininterrompu de ses admirateurs, un sens de son « moi » réel. En outre, et c'est ici que la maternité, thème central du roman, entre en jeu, « elle » est une femme qui voudrait se révolter, mais qui est déchirée par la culpabilité et par un conflit interne avec les valeurs traditionnelles de la société, en particulier en ce qui concerne le rôle des femmes. Car la cause sous-jacente de la dépression du personnage féminin, la réalité obsédante que la jeune femme est incapable d'oublier ou de surmonter, est un avortement non souhaité qui a lieu alors que l'actrice, qui n'a alors que dix-huit ans et qui n'est pas encore mariée, est au sommet de sa carrière. Au narrateur qui est son confident, elle raconte l'histoire de son grand amour pour un homme marié, son désir passionné de porter l'enfant à terme et l'insistance de son amant pour qu'elle se fasse avorter. Elle est convaincue d'ailleurs que c'est une fille qu'elle porte :

« Je ne tuerai pas ma fille... » [...]

Vous comprenez : la fadeur du scandale, il fallait éviter ça ! Les organes du poétique : qu'étaient-ce mis en face de la bienséance à maintenir blanche ! Le rang social, l'agitation rémunératrice : ce n'étaient pas monnaies à jouer à la roulette [...].

Rompue, elle accepta. (*BB*, 26-27)

Selon la version de Gauvreau (et elle est confirmée par d'autres témoignages¹³), c'est à partir de ce moment qu'une brisure s'installe dans le psychisme de « la jeune fille rousse », qu'elle se met à consulter médecin après médecin afin d'être rassurée qu'elle peut concevoir de nouveau et qu'elle perd la plénitude et la confiance qui auparavant émanaient d'elle : « La jeune fille rousse ne pouvait plus se suffire à elle-même. [...] Elle

13. Voir Patricia Smart, chapitre 4, dans *Les Femmes du Refus global*, Montréal, Boréal, 1998.

était un peu désormais une mécanique percée ; d'une fissure clandestine s'échappait, imperceptiblement et constamment, son essence » (*BB*, 29-31).

À partir de cet événement, qui est narré dans les toutes premières pages du roman, et jusqu'à sa mort, qui fait l'objet des toutes dernières, « elle » est peinte comme une femme désespérément avoir un enfant, malgré le risque encouru pour sa carrière, et constamment habitée, du fait de son incapacité à devenir enceinte, par le souvenir du crime qu'elle a commis. Le refrain « Je veux un enfant » revient du début à la fin de sa lente descente vers la mort. Chez elle, nous apprend le narrateur, « la culpabilité multipliait la culpabilité : car elle était coupable d'avoir laissé tuer un enfant qu'elle n'avait voulu que faire vivre. Elle s'avouait coupable d'une stérilité qu'elle n'avait pas prévue » (*BB*, 32). Et plus tard :

« Je veux un enfant. » Le thème revient, ricoche, roule, commet des arabesques...

Elle croit qu'elle ne pourra plus avoir d'enfant. À tout jamais, cette constatation la discrédite à ses propres yeux.

« N'y a-t-il aucun espoir de ce côté ? » Toutes ses tentatives ont échoué. L'espoir est vague, mince extrêmement. « Si je ne peux avoir d'enfant, il faudra que je meure. Ma vie est brûlée ». (*BB*, 87)

Compte tenu de la glorification du rôle de mère inculquée aux jeunes filles canadiennes-françaises de cette époque, sans parler des horreurs des avortements clandestins qui peuvent avoir rendu stériles nombre de leurs victimes, l'insistance avec laquelle Gauvreau place ces événements au centre de la chute de son personnage féminin semble tout à fait plausible. Cette version de la tragédie de Muriel Guilbault, selon laquelle ses troubles psychiques auraient été le résultat d'un avortement et d'un état de stérilité subséquente, a d'ailleurs été corroborée par de nombreux autres témoins, dont Jacques Ferron. Selon celui-ci, Muriel « avait développé une sorte de complexe d'impuissance sexuelle parce qu'elle ne pouvait pas avoir d'enfants », et il ajoute : « En aurait-elle eu un, je me demande ce qu'elle en aurait fait¹⁴ ». Pour Ferron, qui la connaissait surtout à travers sa relation avec Claude Gauvreau, elle aurait été « contaminée » en quelque sorte par la rage de Claude, sa propre identité minée par l'image idéalisée qu'il lui imposait :

Je me suis toujours demandé si, après avoir écrit des textes en son nom, il ne lui avait pas vendu sa maladie, en particulier son impuissance avec les femmes (qui chez Muriel était transposée sur les hommes, du fait de sa stérilité) et la rage, après

14. Jacques Ferron, *Du fond de mon arrière-cuisine*, p. 263.

tant de mensonges et de faux-semblants, qu'il lui causait [...]. Dans la pièce [*Les Oranges sont vertes*] il s'approprie [sa] pendaison comme s'il ne lui avait pas suffi d'avoir gâché la vie d'une fille d'instinct, nullement faite pour être une sainte femme de l'Évangile selon André Breton¹⁵.

En conclusion, loin de contredire les informations provenant d'autres sources, écrites et orales, le portrait réalisé par Gauvreau d'une jeune actrice révoltée par les valeurs de son milieu, mais tourmentée par la culpabilité et tributaire de l'approbation masculine, vedette à quinze ans qui n'a jamais réussi à croire en elle-même, constitue une image crédible de la face sombre de Muriel Guilbault. Le défi, pour la critique ou la biographe féministe, consiste à trouver un moyen d'utiliser de façon judicieuse et sans sensationnalisme les éléments fournis par le roman de manière à reconnaître dans l'œuvre de Gauvreau une contribution, et une contribution importante, à la redécouverte de l'art et de la vie de Guilbault.

15. *Ibid.*, p. 264, 229.