

La Montagne secrète : le schème organisateur

André Brochu

Volume 17, numéro 3, hiver 1984

Gabrielle Roy : hommage

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500666ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500666ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Brochu, A. (1984). La Montagne secrète : le schème organisateur. *Études littéraires*, 17(3), 531–544. <https://doi.org/10.7202/500666ar>

LA MONTAGNE SECRÈTE : le schème organisateur

andré brochu

La Montagne secrète n'est pas le roman le plus populaire de Gabrielle Roy, tant s'en faut¹. Cependant, dans son œuvre, il occupe une place unique, voire centrale. L'auteur, même si elle n'a rien d'une poéticienne et croit fort peu aux théories, y a formulé sa pensée la plus essentielle sur le mystère de la création. Elle l'a fait à propos d'un peintre, comme Zola dans *l'Œuvre* ou Fernand Ouellette dans *la Mort vive*. Bien entendu, son esthétique est aux antipodes du formalisme. Pour Gabrielle Roy, la qualité principale de l'œuvre d'art, c'est sa vérité qui suppose une relation à l'essence des choses, à l'être. Et qui suppose du même coup le dévoilement de la réalité humaine. Le refus des théories, c'est-à-dire des idées préconçues sur l'art ou des abstractions, permet justement à l'auteur d'envisager une dramatisation romanesque de sa poétique. Pierre Cadourai, qui subordonne le vécu à l'art mais qui ne peut atteindre à l'art qu'en traversant le vécu dans toute son étendue, n'est aucunement le porte-parole désincarné de Gabrielle Roy. Son ascétisme, sa dévotion totale à l'idée qui le commande en font un héros romanesque d'emblée moins attrayant que Florentine ou Jean Lévesque, mais l'auteur excelle à suggérer l'irremplaçable poésie des existences apparemment les plus ternes. Certes, Pierre est aux antipodes de la prosaïque médiocrité d'un Alexandre Chenevert, mais son aventure est avant tout intérieure et, dans sa façon de vivre, il y a quelque chose de la contention qui menait Alexandre vers son sévère destin.

Je voudrais étudier, dans ces pages qui n'ont pas la prétention de renouveler l'interprétation du texte mais d'attirer l'attention sur ce qui, précisément, fait de lui un roman, ce que j'appellerai le schème diégétique fondamental ou schème organisateur, c'est-à-dire une sorte de matrice du *raconté* sous-jacente à l'ensemble des épisodes. On peut penser en effet que l'unité de l'œuvre littéraire, tout comme celle de l'œuvre musicale, repose sur la présence d'une phrase (ou thème) qui est reprise et transformée à travers un ensemble de variations. C'est ce « thème narratif » et ses différentes modalisations qui me semblent constituer le principal facteur de cohésion du texte, et en particulier le lieu de fusion entre le vécu immédiat (l'« existentiel ») et la quête esthétique et spirituelle du personnage.

Le développement linéaire de la fable romanesque, qui rappelle celui d'*Alexandre Chenevert*², relève sans doute d'une esthétique de la nouvelle et peut sembler un peu facile, dans le cadre d'un roman dont la vocation est plus naturellement polyphonique. Mais la simplicité du récit, dans *la Montagne secrète*, n'est aucunement une facilité. Elle est commandée par l'histoire elle-même, celle d'une vie tendue de façon constante vers un même but, la vie d'un homme qui sacrifie tout à la réalisation de son idéal. Cela dit, cette simplicité ne va pas sans une discrète mais sûre rigueur de construction. Et l'apparition de Gédéon dès les premières lignes, Gédéon le vieux chercheur d'or, personnage épisodique qui se voit confier l'honneur de la focalisation inaugurale, lui l'homme périphérique égaré dans son rêve un peu fou, cette apparition ou plutôt cette *position (thesis)* de Gédéon est significative. Les destins que croise Pierre Cadrai, aimanté vers sa propre vérité absolue, ne peuvent pas ne pas refléter son destin à lui, d'une façon ou d'une autre, comme autant de métaphores et de préfigurations. Et dans l'évocation du vécu de Gédéon, dès le début du récit, nous voyons se dessiner avec netteté le schème organisateur du roman.

Avec le soleil se leva Gédéon qui descendit dans la rivière et commença de secouer et de laver à grande eau les sables que lui apportait le courant. [...] Au bout de sa peine il lui restait entre les doigts un grain d'or parfois. (p. 11)

Les premiers mots posent une antithèse entre cosmos et anthropos, entre une activité diurne (lever du soleil) et une

activité « nocturne » (descente de Gédéon dans le noir tunnel de « sa peine »). Au bout de son interminable activité, Gédéon recueille « un grain d'or parfois » : moins que rien, et pourtant ce rien a le pouvoir magique de tout transfigurer, il est le rêve fait matière. Et le rêve est l'absolu.

À vrai dire, le chercheur d'or n'est pas encore la métaphore, le véhicule du symbole que je viens de dire. Pour qu'il le devienne, il faut qu'il soit mis en rapport avec le filon central de la diégèse, c'est-à-dire l'histoire de Pierre. Et il l'est, en effet, dès le deuxième alinéa :

Mais le vieil homme de plus en plus souvent interrompait son travail pour fixer rêveusement le fil de la rivière.

Ce qui se passe ici, c'est que la tension d'âme de Gédéon vers le but de sa vie qui est l'or (à vrai dire, Gédéon poursuit l'or à la façon de l'alchimiste, non du banquier) se relâche au profit d'autre chose qui n'est en rien *différent* puisque c'est le « courant », le fil de l'eau, objet de sa rêverie, qui apporte l'or ; mais qui apporte aussi le rêve, l'âme (« Il lui était arrivé d'être même plus longtemps sans apercevoir une âme »). Le rêve et l'âme : mettons l'art. Pierre, celui qui vient, c'est l'art qui vient se prendre au crible grossier de Gédéon. L'or est au cosmos, à ce soleil rond qui se lève quand Gédéon descend à la rivière, ce que l'art est aux réalités humaines. Et les deux ne font pas paronomase par hasard : l'art est au fond de l'or comme l'Idée de l'homme est au fond de la nature — de là l'incroyable animisme du roman : les arbres, les chiens, les caribous, la montagne sont humains, ils souffrent, parlent leur souffrance, prolongent le mouvement tragique de l'homme vers la vérité absolue qui ne s'atteint que dans la mort et qui ne fait qu'un avec la vérité artistique, laquelle consistera donc à faire *parler* la nature.

Gédéon, homme périphérique, a soif d'art plus que d'or et c'est Pierre, le survenant (dont le nom connote la minéralité — pour l'imaginaire, l'or est la pierre par excellence), qui le lui apportera :

Le vieux chercheur d'or, s'il eût pu démêler cette attente sans fin au fond de l'âme humaine que l'on nomme espérance, aurait peut-être découvert que son désir le plus vif était de voir de l'imprévu entrer encore une fois dans sa vie. (p. 12)

L'imprévu : événement ponctuel, fruit sans cause — miracle — au bout d'une attente qui ne trouve qu'en l'âme le courage

de son absurde persistance. Elle est *espérance* c'est-à-dire ouverture à un absolu dont rien, sur cette terre, ne garantit l'existence. Et l'imprévu ne survient pas avant que l'espoir, humain celui-là, rien qu'humain, ait été bafoué et que l'espérance même ait été ébranlée :

Gédéon s'aperçut que l'avait effleuré ce doute monstrueux : ni en ce ciel lointain ni sur cette terre lointaine il n'existait de pensée qui se préoccupât de lui. (p. 14)

Exister non pour une conscience ou une affection mais bien pour une pensée. Car elle seule peut donner du sens à ce que je suis. Devenir objet de la pensée de l'autre, en me justifiant à mes yeux, me redonne et le ciel et la terre. L'espérance est confirmée en son bien-fondé, l'âme est reposée. C'est ce qui se passe après que Gédéon ait servi à manger à l'étranger. Ce dernier dit son nom : Pierre, et instantanément la focalisation, qui reposait jusque-là sur Gédéon, se porte sur lui. Ou plutôt, elle ne semble privilégier ni l'un ni l'autre, restant à distance de ce jeune homme qui gratte son papier et de ce chercheur d'or qui se berce sur sa chaise, également sensible aux deux présences et suggérant leurs deux mystères. Une pensée est à l'œuvre, sans qu'on sache qui en est le sujet : « Entre eux, la bougie de suif les éclairait à peine l'un et l'autre ; certaines choses sortaient de l'ombre avec tout leur prix : la lueur des yeux, les petites flambées de souvenirs qui s'y allument à la pensée. » Le sujet de la pensée ne fait qu'un avec le porteur de la focalisation, délicieusement indéfini. Sans doute est-ce pour Pierre que la lueur des yeux existe, mais la pensée de Pierre coïncide avec celle du vieillard perdu en ses souvenirs. De sorte que la pensée qui luit au sein de cette ombre et pour laquelle, par laquelle Gédéon va exister, c'est celle de Pierre mais dans la mesure où elle prend en compte la pensée elle-même de Gédéon, fixe son rêve. L'or de son rêve. Une lueur, un grain dans la nuit. Exister pour une pensée, c'est cela : devenir l'or de l'autre.

Pierre dessine Gédéon. Qui ne s'en rend pas compte encore mais se sait l'objet d'une mystérieuse opération de la part du jeune homme. Cette opération, Gédéon la compare à l'activité des « petits *gophers* des Prairies. C'est actif, c'est menu, c'est gracieux, ça n'arrête pas de fouiller la terre de leurs pattes fines pour y enfouir leurs provisions. » (p. 16) Ou

plutôt, pense Gédéon, s'agit-il de déterrer et non d'enfouir. Ce travail inlassable du *gopher*, qui fouille pour déterrer quelque chose, est tout à fait semblable à celui du chercheur d'or secouant et lavant les sables pour recueillir une pépite. Voilà donc un schème existentiel (et narratif) qui se met à proliférer dans tous les sens. Tout est sassement et ressassement, fouillement, déplacement de la multiplicité matérielle aux fins d'isoler le grain précieux, morceau du ciel égaré sur la terre, nourriture de l'âme. Gédéon raconte à Pierre l'histoire des chercheurs d'or, qui est aussi la sienne. D'abord le Klondike, puis « une huitaine d'hommes [...] de retour du grand *rush* » (p. 16) qui se fixent au bord de la rivière où ils ont vu briller une pépite, fondent une petite république à eux. Puis le groupe se disloque et Gédéon reste tout seul, à cause de « l'étrange détermination, parce qu'on a tant attendu, de persévérer encore » (p. 17). Cette attente devenue sa propre cause, déprise des motivations circonstanciées, telle est l'espérance, tournée vers l'or mystique. Au bout de l'attente, Gédéon est devenu « une curiosité, le dernier homme, paraît-il, à chercher de l'or dans les galets d'une rivière » (p. 18). Du foisonnement initial, du Klondike des légendes, filtré par la vie dure, il ne reste qu'un seul homme entêté de son rêve, grain d'or lui-même dans le crible du temps. Le sujet de la longue quête, comme l'alchimiste au terme du travail inlassable où il a tout mis de lui-même, est devenu l'objet, l'or non plus convoité ou possédé (avoir) mais essentiel (être), l'or *existé*. Ainsi, la dernière toile terminée de Pierre Cadourai sera-t-elle son autoportrait, le seul qu'il ait jamais peint. Au bout de la trajectoire que constitue chaque vie individuelle, il y a son propre visage définitif où sujet et objet ne font plus qu'un, masque de vie et de mort mêlés.

Rue Deschambault, déjà, dans « La voix des étangs » où la narratrice raconte sa décision de devenir écrivain, parle de la quête esthétique en termes de voyage vers soi :

Or, cet autre moi-même qui dans l'avenir m'invitait à l'atteindre, cet autre moi-même, ô douceur de l'ignorance ! était vêtue comme je l'étais ce soir d'un blouson de serge bleu marine à grand col matelot, elle avait le même visage un peu pensif, appuyé au creux d'une main, elle n'avait pas vieilli.³

L'autre rêvé, au début de la quête, apparaît comme l'exacte réplique dans l'avenir de celle qu'on est maintenant, et telle est bien l'illusion de la jeunesse. Cependant, l'autre rêvé

correspond exactement au terme de la quête intérieure, où le moi atteint échappe — comme l'or — à la temporalité, appartient non plus à l'ordre des choses périssables mais de la pensée. Une pensée matérialisée dans un « visage pensif ». Gédéon se désolait de ne plus exister pour aucune pensée : Pierre survient, qui fixe ses traits à jamais. Christine, le futur écrivain, se promet d'être d'abord une pensée, c'est-à-dire cette conversion de l'existence en art, par laquelle le sens (le visage) de tout sera affirmé, confirmé, conservé.

Au terme de sa vie, Gédéon est devenu l'unique chercheur d'or et, d'un même mouvement, il devient cette œuvre d'art que fixe Cadourai sur son papier. Le dessin contient toute sa vie en ce qu'elle a de singulier et d'irremplaçable : l'artiste a su retrouver, dans son activité de déterreur, et manifester le schème qui sous-tend l'existence de son modèle.

[Gédéon] n'en revenait pas. Il y avait là un sortilège. Car voici : un étranger était survenu, sans bagage, pour ainsi dire sans nom : Pierre, c'est tout. Il s'était assis un moment, avait écouté Gédéon, prenant quelques notes ; et, à présent, tout était sur un bout de papier grand comme la main : la vie, bizarre, un jour après un autre, et cela fait la vie, le passé ; cela vous conduit à la mort. Hier, on était jeune ; aujourd'hui on est vieux. Tout : l'étonnement d'avoir vécu, l'âge, qu'on en fût rendu là tout de même à force de patienter, et jusqu'à la douce tristesse que cela fût enfin compris. (p. 19-20)

La pensée, fixée sur le papier, restitue tout le passé, tout le sens de la vie, sous forme de dessin ; mais ce dessin est écriture, il est constitué de « notes », les traits sont des mots, ils parlent, disent l'entière vérité d'une existence. C'est en cela que l'art est une pensée.

L'imprévu qu'attendait Gédéon, c'est donc quelqu'un qui lui apporte, en passant, une image de lui-même qui échappe à la labilité des choses, qui manifeste le sens de son existence. Il aura fallu toute une vie de patience pour que, comme un grain d'or apparu dans son crible, Gédéon possède enfin cette joie. De la même façon, dans *la Rivière sans repos*⁴, Elsa au terme de sa vie connaît la joie poignante de la visite de Jimmy, son fils bien-aimé qui l'a depuis longtemps laissée sans nouvelle et qui vient survoler en avion le village de Fort Chimo. Jimmy ne s'identifie pas : il reste sans nom, de même que Pierre, l'étranger, reste « pour ainsi dire sans nom » pour Gédéon. Mais il apporte la plénitude de la présence, rend Elsa glorieuse

entre toutes les femmes tout comme Gédéon, par le dessin, est singularisé à jamais entre les hommes.

Au terme de l'existence, celle de Gédéon, d'Elsa, de Christine telle qu'elle rêve sa vie ou encore de Pierre, comme on le verra, il y a l'autre moi qui est le moi de gloire, magnifié dans la mort qui est immortalité, dans l'immortalité qui est mort aussi bien ; car l'ambivalence du point final de la destinée est totale⁵. Quoi de plus bouleversant que la vieille Elsa suivant des yeux « ces filaments de plante, fins, blonds et soyeux comme des cheveux d'enfant » — les cheveux de son Jimmy — envolés dans le soir ? Il y a là la plénitude de l'amour et une détresse sans pareille. De même, quand Pierre retrouve la montagne au cours de son extase finale qu'il ignore être son agonie, il touche simultanément au point de la réalisation entière de soi et de la plus grave défaite, qui est la mort. On sent que la grandeur même de son inspiration (ou de son génie) lui interdit la joie de l'accomplissement si longtemps rêvé ; l'infini doit rester idéal, inaccessible, sinon il n'en vaut pas la peine, il n'est pas l'infini. La réussite de Pierre serait un échec, eu égard à l'objet de sa quête ; son échec est une réussite. Mais le point d'orgue du récit régional (n'applaudissez pas) est toujours fait d'une tension à jamais non résolue entre d'égales quantités de misère (de « petite misère ») et de rêve absolu. Tel est aussi le terme du schème narratif, lequel est tantôt coextensif à l'ensemble du récit, tantôt à l'une ou l'autre de ses parties.

Totalisons maintenant les indications recueillies sur le schème. Il nous apparaît comme la succession de trois moments principaux :

a) une longue activité, extrêmement répétitive, visant à éliminer une quantité considérable de matière inutile pour faire apparaître un objet unique et précieux ;

b) un moment « théorique », parce que vécu dans l'inconsistance et reconstitué après coup, de doute si profond que la croyance en Dieu en est ébranlée — ce moment est indispensable pour que le créateur, par exemple, réalise son dessein qui suppose, qu'il le veuille ou non, une rivalité avec l'auteur de l'univers ;

c) faisant contraste avec le découragement, imprévue, la découverte éblouissante de l'objet de la quête, grain d'or ou

œuvre d'art, qui reflète le sujet et le magnifie, lui apporte à la fois peine et joie (superlatives).⁶

Ce schème, on peut le voir à l'œuvre dès *Bonheur d'occasion*⁷, dans les pages du début où Florentine, serveuse de *snack-bar* plongée dans une activité inlassable et répétitive, attend cet être unique, merveilleux, qui représentera une halte (temps ponctuel) et donnera un but à sa vie : « quelque objet chatoyant qu'elle ne voyait pas ». Chatoyant comme l'or. Un sauveur. Les deuxième et troisième moments du schéma se télescopent ici car Florentine découvre Jean, qu'elle guettait, déjà assis devant elle, bien installé dans le réel et trop concret pour être le sauveur de ses rêves. Le réel qui met le rêve en déroute, ce moment est analogue à celui du « doute monstrueux » qui s'empare de Gédéon quand il réfléchit que, ni au ciel ni sur la terre, n'existe « de pensée qui se préoccupât de lui ». Florentine attend de Jean qu'il pense à elle comme elle pense à lui, qu'il *la* pense en images de rêve. Or il semble la traiter comme n'importe quelle serveuse, n'importe quelle jeune fille qu'on peut prendre et laisser là. Pierre aussi, d'une certaine façon, répondra mal à l'attente de Gédéon qui voudrait le retenir auprès de lui. Il refusera, comme Jean Lévesque, de se laisser enchaîner. Cependant il laissera au chercheur d'or la certitude d'avoir été compris, la certitude que son existence a un sens. Jean Lévesque, pour escalader cette montagne qui symbolise son ambition, est prêt à sacrifier Florentine. Pierre n'accède, lui, à la montagne de ses rêves qu'au prix d'une solitude constamment réaffirmée, il quitte Gédéon et il quitte Nina rencontrée plus loin, Nina qui semble bien être la fille du vieux chercheur d'or ; mais ceux qu'il quitte continuent de vivre par lui, grâce à l'art qui les coule dans le métal intemporel du rêve.

Voyons maintenant comment le schème diégétique commande dans son ensemble la vie de Pierre telle que nous la raconte *la Montagne secrète*.

On peut d'abord prendre en considération le découpage du roman en trois parties. La première comprend les neuf premiers chapitres et raconte les pérégrinations de Pierre dans les Territoires du Nord-Ouest canadien. La deuxième, qui compte sept chapitres, nous transporte en Ungava, où Pierre découvre sa fabuleuse montagne. La dernière, de dix chapitres, raconte la vie de Pierre en France, principalement à

Paris. Il y a donc un déplacement continu vers l'Est, qu'on peut interpréter comme la transposition spatiale de cette quête de lumière qui sous-tend l'activité du peintre.

Pierre est le sujet constant de l'action romanesque. Il arrive pourtant que des figures secondaires traversent sa solitude. Il y a celle, on l'a vu, de Gédéon, qui nous introduit à l'aventure de l'artiste. À l'autre bout, on peut distinguer celle du vieux maître, Augustin Meyrand, auprès de qui Pierre cherche conseil. Figures de vieillards symétriques, qui encadrent le peintre au titre de modèle (objet) et de destinataire, amont et aval du regard pictural. Mais il y a surtout les trois adjuvants, liés chacun à une partie du récit et à une étape précise, par conséquent, de la vie du héros. Laissons ce dernier nous les présenter :

— J'ai toujours eu de bons associés, dit Pierre. Là-bas, ce n'était pas surprenant. Simplement pour y vivre, il faut être au moins deux. L'homme doit aller en paire comme les animaux supérieurs. Mais ici, à Paris ! — il laissa paraître un doux étonnement — que je me suis trouvé un associé, c'est extraordinaire. Je n'y avais pas pensé avant... Tu as été le meilleur des associés... Sigurdsen, Orok, Stanislas... (p. 219)

Sigurdsen, Orok, Stanislas : S.O.S... La vie de Pierre est un long appel au secours. Les moments qui la composent sont les reprises inlassables d'un même effort pour surmonter la souffrance de vivre et d'être seul malgré les « associés », seul à affronter les « torturantes énigmes de l'être » (p. 213). À la fin de ce cri de détresse, si long et pourtant si bref car la vie nous met très vite en face de notre visage définitif (celui même qu'entrevoyait Christine adolescente au fond de l'avenir ; celui que Pierre présentait à Gédéon ; ou l'autoportrait que Pierre peint juste avant la fin), on touche simultanément au salut et à la mort.

Le rythme répétitif qui caractérise le premier moment du schème ne concerne pas seulement le travail acharné de Pierre, qui multiplie esquisses, pochades, croquis puis toiles, peignant ou dessinant sans relâche cette nature sauvage, dépouillée, elle-même éminemment répétitive. Il y a aussi retour périodique de la catastrophe par laquelle Pierre perd le fruit de son travail, comme atteint d'une véritable névrose de destinée :

Ainsi, dix fois peut-être, lui avait été ravi le produit de sa vie. Il avait fait des centaines, des milliers sans doute de croquis. Que lui en restait-il ? Les rapides lui en avaient pris ; d'autres, c'étaient des débâcles de

printemps ; d'autres encore, des bêtes les lui avaient déchirés ; et, parfois, des hommes. (p. 98)

Par bonheur, le désespoir n'est jamais total car survient, à point nommé, « au milieu des plus mystérieuses épreuves, une non moins mystérieuse aide » (p. 97). Il y a donc une alternance continue de défaites et de recommencements qui donne son allure propre à ce « cheminement d'être obstiné ». Une douleur cependant, plus forte que le regret de toutes les œuvres perdues, tenaille l'artiste et correspond au deuxième moment du schéma, celui du doute fondamental. C'est celle de « n'avoir rien encore réussi de si parfait que, même l'ayant perdu, il eût été heureux de l'avoir accompli » (p. 99). Pierre éprouve alors le sentiment de « l'absurdité de son but » et une immense fatigue, accompagnée du désir de « n'être plus qu'un homme comme les autres » (p. 99), d'être libéré de son épouvantable sacerdoce. Par cette douleur unique, trop profonde pour être quotidienne, même si elle reste tapie au fond de toutes les tentatives de l'artiste et même si elle tend justement à expulser ce dernier de sa recherche singulière pour le rejeter vers les joies communes, on sort du répétitif et l'avènement de l'unique devient possible. On ne peut gagner le *tout* (qui est l'unique) sans avoir préalablement tout perdu — la perte fait place à cette totalité qui se substituera d'un bloc à la multiplicité répétitive et quotidienne.

Totalité. Unité. Le moment est venu de parler de la Montagne.

Elle est d'abord une « tache lumineuse » qui grandit devant Pierre (p. 100). Cette tache, c'est l'or tel qu'il apparaissait au sein de la boue interminablement rejetée. Pierre la reverra à la fin de sa vie, quand il touchera au but de sa quête infinie : « Il approchait de son but — l'ignorant encore, mais assuré qu'en le voyant, il le reconnaîtrait. Il éprouvait la sensation d'une lumière venant à soi et, parfois, ce sentiment qu'on peut avoir en rêve d'être à la veille de contourner une masse sombre, d'entrer dans le plein jour. Et ce que l'on croyait loin va se découvrir avoir tout le temps été proche. » (p. 203) La « masse sombre » une fois contournée (deuxième moment du schéma), le but se découvre qui est d'abord lumière, c'est-à-dire splendeur immatérielle, verbe de l'être. Âme. Or subtil. Ce but est aussi origine puisqu'il échappe au temps et rayonne vers tous les points de la durée. C'est ainsi que, dès les premiers

chapitres, Pierre a le pressentiment de sa découverte : « ... il entendait pourtant l'appel d'une beauté qui n'existait pas encore, mais qui, s'il en atteignait la révélation, le comblerait d'un bonheur sans pareil. » (p. 28) Et plus loin, à propos de Nina qui lui confie son attirance pour les Montagnes Rocheuses : « Lui-même était atteint de quelque chose du genre. Seulement, il ne savait pas encore où se trouvait sa Montagne. » (p. 39) Ce mouvement qui porte vers un but dont rien ne garantit encore la réalité, Gabrielle Roy l'appelle folie — « si c'en est une », ajoute-t-elle (p. 39). La folie rend présente dès l'origine, non pas visible mais pourtant évidente, la *grâce* de la fin.

La Montagne, donc, est lumière. Pierre, après avoir tourné « le flanc sombre du rocher », la découvre dans toute sa gloire :

Devant lui se dressait une haute montagne isolée que le soleil rouge embrasait et faisait brûler comme un grand feu clair. (p. 100)

Et Pierre tombe à genoux. La Montagne évoque en premier lieu la divinité puisque le premier geste de Pierre est de se prosterner devant elle. La hauteur, l'isolement, l'embrasement font penser au Christ rouge, celui qu'évoque par exemple Rina Lasnier ; Christ sanglant ou Christ rayonnant de majesté. Mais la solitude et l'aspect altier (« Elle était fière incomparablement, et incomparablement seule », p. 101) font aussi penser à Pierre lui-même, si dépris des choses de ce monde et si uniquement tendu vers la beauté. Pierre, par le sacerdoce de l'art, est lui aussi un médiateur entre les hommes et Dieu — à moins qu'il n'accomplisse pour les hommes une œuvre de salut dont Dieu ne se soucie pas. Chez Gabrielle Roy, un certain antithéisme accompagne souvent son humanisme.

Après avoir projeté l'image masculine d'une divinité en majesté, la montagne libère maintenant des connotations plus féminines, en particulier maternelles⁸. Étant une totalité, ou mieux *la* totalité, elle accumule en elle tous les complémentaires. Elle se montre séduisante (« faite pour plaire à un œil d'artiste en ses plans, ses dimensions, ses couleurs »), voire coquette (« ... aussi choisit-elle, pour se montrer, l'heure la plus glorieuse »). Sa description pourrait rappeler le langage surcodé du vêtement féminin, analysé par Barthes : elle « portait » à la base « une ceinture de petits bouleaux fragiles » ; puis, « jusqu'à la mi-hauteur, elle apparaissait fleurie de lichens

flamboyants» ; ensuite, « se dépouillant de toute végétation, elle montait, se resserrant en un bel obélisque géant » ; enfin, sa cime est couronnée d'une « pointe de neige et de glace qui étincelait comme un joyau ». Le schème qui sous-tend la description n'est pas sans rapport avec le schème narratif fondamental puisque tout le bas de la montagne, avec ses parures de bouleaux et de lichens, ses pans de roc tantôt fauve, tantôt rouille ou bleu de nuit, est une profusion frémissante de formes et de couleurs, une symphonie de tonalités diverses ; puis la montagne « se dépouill(e) de toute végétation », se verticalise en obélisque de teinte sombre : tel est bien le deuxième moment du schème, celui de la nuit s'élevant, sévère, au-dessus de la multiplicité vivante et imposant le dogme de l'unité. Pour finir, la lumière est retrouvée mais à l'état pur cette fois, c'est-à-dire rayonnant immédiatement la spiritualité (le rêve, l'idéal), rayonnant le Tout dans le Un, joie infinie faite joyau.

Une fois découverte la Montagne, que Pierre baptise la Resplendissante et qui apparaît comme le terme de toute une quête, le but enfin trouvé de ces longues pérégrinations « au plus lointain du monde » (p. 90), au plus loin de ce « monde sauvage de Dieu » (p. 94), le roman n'est pas terminé car il reste encore à découvrir la montagne intérieure, « secrète », celle qui resplendira des seules puissances de l'âme tendue vers l'infini. Aussi le schème narratif est-il réinvesti en de nouveaux épisodes dont le premier, fort logiquement, consiste à peindre la montagne.

Entreprise colossale : la « haute et farouche hauteur » (p. 103) ne se laisse pas saisir comme cela. Pierre multiplie les « croquis de préparation », se résigne à ne peindre « qu'une partie à la fois » (p. 104). La totalité est fractionnée, décomposée, perdue de vue pour celui qui avait rêvé d'enclore « en un seul tableau [...] tout l'objet, tout le sujet ; tout de soi : toute son expérience, tout son amour, et de combler ainsi l'espérance infinie, l'infinie attente des hommes ! » (p. 104) Ce projet, qui serait mallarméen s'il ne faisait une si large part au vécu, Pierre ne le réalisera jamais ; pourtant, dans la mort, il s'en approchera au plus près lorsque, sur la toile, il jettera « au centre, de légères petites touches de mauve, autour desquelles devait s'harmoniser l'ensemble des plans et des jeux lumineux,

complexe écheveau de coloris, d'ombre et de clarté» (p. 221-222). Ce que Pierre trouve là, dans ce mauve central qui fait la cohésion de tout, par lequel se recompose la totalité perdue, c'est évidemment le cœur, le cœur du roc et le cœur de Pierre ensemble, le cœur qui est le sens véritable de ce «grain d'or parfois» recueilli au fond du crible, le terme de toute quête humaine.

De Pierre à la Montagne qui est elle-même pierre, en qui son homonyme humain se reconnaît et se réalise, en qui il trouve son visage définitif, la trajectoire est celle-là même qui réduit un homme à n'être plus enfin que son cœur, c'est-à-dire sa capacité d'aimer : de toutes les facultés, la plus ouverte sur l'infini. Mais cet amour est inséparable de la souffrance. L'homme, d'abord jeté dans le monde dont les beautés le sollicitent, est ramené à soi par les dures contraintes du réel. La détresse qui l'arrache aux joies de l'existence lui permet de trouver l'unité dans le sens de soi. Cette unité, qui assure la fusion du sujet et de l'objet, donne un centre au monde, un centre qui est un cœur aimant, ouvert à l'humanité tout entière. Au bout du voyage qui mène de soi à soi, par le détour de tous les autres, c'est l'autre qui nous est donné.

L'Autre, qui est mort et vie.

Université de Montréal

Notes

- ¹ Nos citations renvoient à l'édition originale : Montréal, Beauchemin, 1961, 222 p.
- ² Montréal, Éditions internationales Alain Stanké, coll. « 10/10 », 1979, 398 p. D'abord paru chez Beauchemin, 1954.
- ³ Montréal, Éditions internationales Alain Stanké, coll. « 10/10 », 1980, 308 p. Première parution chez Beauchemin, 1955. Le passage cité est tiré de la p. 245.
- ⁴ Montréal, Éditions internationales Alain Stanké, coll. « 10/10 », 1979, 328 p. Première parution chez Beauchemin, 1970.
- ⁵ Dans le sens de cette affirmation, on relira les perspicaces commentaires de François Ricard sur *la Montagne secrète* dans son *Gabrielle Roy*, Montréal, Fides, « Écrivains canadiens d'aujourd'hui », 1975, 192 p. Le critique étend l'ambivalence à l'ensemble de l'entreprise de Pierre et montre que « *la Montagne secrète*, en fin de compte, est peut-être moins le

récit d'une recherche que celui d'une interminable renonciation, d'une désertion inlassable et toujours recommencée» (p. 107). En fait, la négativité me semble caractériser essentiellement le second moment du schème narratif; mais ce moment est conservé, en bonne dialectique, dans le moment terminal. De là son ambivalence, qui le fait échapper aux possibilités de catégorisation étroite.

- ⁶ On comparera notre schème, établi empiriquement par superposition des textes, avec le schème de la quête, également en trois étapes, que propose Marie Grenier-Francœur dans sa belle « Étude de la structure anaphorique dans *la Montagne secrète* de Gabrielle Roy », *Voix et Images*, vol. I, n° 3, Montréal, avril 1976, p. 387-405. Mme Francœur décompose logiquement la quête en « ses trois étapes obligées : l'étape préliminaire ou vocation, l'étape d'accomplissement du processus ou de la quête proprement dite, et la troisième étape, le but atteint, la mission accomplie » (p. 388), selon une démarche qui rappelle Cl. Bremond et qui s'accorde à la vaste perspective intertextuelle, plus précisément mythocritique, de l'auteur. Mon approche, différente et, sans doute, complémentaire, se veut plutôt intra-textuelle et axée sur le « mythe personnel », pour autant que ce mythe est générateur de l'œuvre littéraire.
- ⁷ Montréal, Éditions internationales Alain Stanké, coll. « 10/10 », 1977, 396 p. Paru d'abord chez Pascal, 2 vol., 1945; puis chez Beauchemin, 1947.
- ⁸ Gérard Bessette a longuement analysé ces connotations maternelles dans son étude sur « *La Route d'Altamont* clef de *la Montagne secrète* », in *Trois Romanciers québécois*, Montréal, Éd. du Jour, 1973, 240 p.; p. 185-199. Cette analyse psychocritique, d'un intérêt certain, ne retient de la montagne que ce qui peut être rapporté au personnage biographique de la mère (mis en scène dans la nouvelle autobiographique qui sert ici de « clé »).