

Le secret de *La montagne secrète*: une quête de la mère

par

Sylvie Lamarre
Université du Québec à Montréal
Montréal (Québec)

RÉSUMÉ

Grâce à une lecture inspirée conjointement par l'approche psychanalytique et la critique au féminin, cet article réintègre *La montagne secrète* dans l'ensemble de la production royenne où il faisait jusqu'ici figure d'anomalie, principalement à cause de son héros masculin et, surtout, à cause de l'absence quasi totale de personnages féminins et de cellules familiales. Par le décodage du symbolisme particulier à la romancière, est mis au jour ce qui se cache sous l'intrigue de surface, c'est-à-dire un roman familial au féminin qui s'apparente principalement à celui qui structure les récits à caractère autobiographique de Gabrielle Roy et qui rejoint même celui d'écrits féministes des années 1970, tels ceux des Jovette Marchessault, Madeleine Gagnon et Louky Bersianik. Cet article souligne d'abord que les figures de Nina et du vison permettent à Roy une dénonciation de l'appropriation des femmes; il montre ensuite que, derrière la quête de la Montagne entreprise par le héros, se dissimule celle de la mère précœdipienne, de la mère non aliénée par la culture. Ainsi, en affirmant que la relation mère-fille a tout simplement été refoulée, cette analyse réhabilite du même coup *La montagne secrète* aux yeux de la critique au féminin pour qui il constituait la pierre d'achoppement à la thèse voulant que Roy pratique une écriture au féminin grâce à sa vision de l'intérieur de l'expérience féminine.

ABSTRACT

Through a reading based on both the psychoanalytical approach and feminist criticism, this article reinstates *La montagne secrète* (*The Hidden Mountain*) into the overall body of Gabrielle Roy's work where, until

now, it appeared as an anomaly. This is mainly due to the fact the novel's hero is male but, more importantly, because of the virtually total absence of female characters and family units. By decoding the novelist's specific symbolism, the hidden aspect of the surface plot is revealed, i.e. this is a family novel written from a woman's perspective and it is closely linked to the writing that frames Roy's autobiographical stories, and also to feminist works in the 1970's, such as those of Jovette Marchessault, Madeleine Gagnon and Louky Bersianik. This paper first of all demonstrates that the figures of Nina and the mink allow Roy to expose the appropriation of women. It also shows that, behind the hero's search for the Mountain, there is a hidden quest for the pre-Oedipal mother, of the mother unalienated by culture. By affirming that the mother-daughter relationship has simply been repressed, our analysis rehabilitates *La montagne secrète* in the eyes of feminist critics for whom the novel constituted a stumbling block to the argument that Roy wrote from a woman's perspective, as evidenced by her vision of the inner feminine experience.

Ces dernières années, la critique au féminin s'est intéressée à l'œuvre de Gabrielle Roy. Elle a, entre autres, démontré que cette romancière pratiquait une écriture au féminin, notamment grâce à sa perspective privilégiant une vision de l'intérieur de l'expérience féminine. Toutefois, un roman constitue la pierre d'achoppement à cette thèse. Il s'agit de *La montagne secrète*, roman publié en 1961 dans lequel Roy tente d'illustrer la quête artistique. Ce texte a d'ailleurs toujours fait figure d'anomalie par rapport à l'ensemble de son œuvre, avant tout à cause de son style si particulier que certains ont vivement critiqué. Mais il gêne spécialement la critique au féminin à cause de son héros masculin, un peintre prénommé Pierre, et surtout par l'absence quasi totale de personnages féminins, de mères ou de cellules familiales. En cela, il diffère même d'*Alexandre Chenevert* qui pourtant présente aussi un homme comme personnage principal. Notre projet consiste ici à réhabiliter *La montagne secrète* aux yeux de la critique au féminin et, ce faisant, à l'intégrer dans l'ensemble de l'œuvre royenne grâce à une lecture alliant analyse psychanalytique et critique au féminin.

Comme tout texte littéraire, *La montagne secrète* présente

plusieurs niveaux de lecture: le niveau manifeste ou dénotatif et le niveau en quelque sorte «caché» ou connotatif qui lui-même permet plusieurs interprétations selon le code utilisé. Plusieurs critiques se sont livrés à des lectures s'inspirant d'un code universel, avec raison d'ailleurs puisque la forme allégorique du roman se prête bien à la mythocritique par exemple (Amprimoz, 1981; Grenier-Francœur, 1976; Brochu, 1984; Gagné, 1973). Par ailleurs, François Ricard (1975) a condamné le symbolisme apparemment trop simpliste de ce texte et Hugo McPherson (1963), son manque de cohérence. Or, en substituant au code universel un code particulier à Gabrielle Roy, nous avons découvert une tout autre histoire sous l'intrigue de surface qui redonne du même coup au symbolisme de *La montagne secrète* une grande cohérence et un caractère fort original.

Considérons un instant le contenu manifeste avant d'examiner quelques-unes des figures parmi les plus révélatrices de l'intrigue submergée. Au niveau dénotatif, nous constatons à quel point Gabrielle Roy adhère aux représentations dominantes du créateur. En effet, dans *La montagne secrète*, l'activité créatrice s'avère une affaire d'hommes exclusivement. Le peintre Pierre, ses amis artistes et ceux qui le conseillent et l'aident à cheminer sont tous de sexe masculin. Il ne côtoie aucune femme, sauf Nina qui croisera sa route un très court moment. Mais Pierre l'abandonnera aussitôt, comme si le lien charnel devait altérer sa puissance créatrice.

Par son rejet de la femme et de la chair, le portrait du créateur que construit Roy dans ce roman correspond en tout point à celui qui s'est imposé dans la culture occidentale, notamment à travers la littérature française masculine, donc dominante, depuis le XVII^e siècle. Michelle Coquillat (1982) a montré que, dans cette littérature, on écarte toujours les femmes du travail créateur parce qu'elles ne seraient que chair, sans esprit, sans transcendance, et cela, quel que soit le type de créateur alors mis en scène, que ce soit celui qui crée à partir de rien comme Dieu ou celui qui lutte contre la chair pour retrouver l'essence, essence virile par nature selon ces textes.

La femme qui veut créer fait donc face à un conflit, puisqu'elle se trouve déviante par rapport à l'image du créateur qui s'est imposée où création rime avec le genre masculin et procréation, avec le féminin. Pas étonnant alors de voir

plusieurs pionnières s'identifier aux hommes ou au masculin d'une façon quelconque, par exemple, par l'usage de pseudonymes masculins, voire même par le travestissement en homme comme l'ont fait George Sand, et Colette à certaines périodes de sa vie. D'autres, par le biais de la fiction, se représenteront tout simplement sous les traits d'un homme, ce qui semble le cas pour Roy dans *La montagne secrète*. Notons, à cet égard, que nombre de critiques ont souligné le caractère autobiographique de ce texte¹. Un conflit entre sa vision du créateur et sa situation de femme qui écrit expliquerait donc pourquoi Roy semble abandonner sa vision de l'intérieur de l'univers féminin juste au moment où elle doit illustrer le travail créateur. Nous disons bien semble abandonner, car cette vision aurait tout simplement été refoulée, et nous la retrouvons au niveau connotatif quand on le décode selon un symbolisme propre à Gabrielle Roy. Plusieurs figures révèlent effectivement les marques d'une quête maternelle dans *La montagne secrète*, quête qui rejoint particulièrement celle qui anime les écrits royens à caractère autobiographique². Nous examinerons, ici, trois de ces figures parmi les plus significatives.

Il y a Nina, une jeune serveuse que Pierre abandonne pour se consacrer à sa carrière artistique. Ce personnage partage de nombreuses caractéristiques avec la propre mère de Gabrielle Roy³. En effet, sa mère se prénomme Méline, prénom qui constitue avec celui de Nina une homophonie troublante. Ensuite, toutes deux ont mené une vie difficile, sont possédées par la soif de découvrir et ont vécu, avant leur mariage, une expédition épique vers l'Ouest: Méline venant du Québec pour s'établir au Manitoba et Nina se rendant vers les Rocheuses. Aussi, comme Méline Roy, qualifiée par sa fille de «Schéhérazade» dans *La détresse et l'enchantement*, Nina possède une vive imagination et des dons de conteuse. Significativement, Nina est comparée à une «petite Ève» (Roy, 1961, p. 34)⁴, la première mère selon la tradition chrétienne.

Enfin, chez Roy, l'attrait des montagnes est transmis par les récits nostalgiques de la mère sur le paysage de ses origines, les montagnes des Laurentides; de la même façon, dans *La montagne secrète*, Nina communique à Pierre sa fascination pour les «Big Rockies» (p. 39). En effet, celui-ci pense pour la première fois à «sa Montagne» (p. 39) au moment où Nina lui raconte son désir fou de voir les Rocheuses, Pierre,

reconnaissant ses propres envies dans celles de Nina, s'approprié en quelque sorte ce signifiant, la Montagne, pour nommer «cette aspiration extraordinaire» (p. 29) et indéfinissable qui semble l'animer depuis toujours, si bien que l'image qui traduit sa quête artistique lui vient de la femme aimée, aimée mais rejetée, encore comme la mère de Roy.

Or, la Montagne symbolise l'idéal artistique dans ce roman et elle est désirée autant par Nina que par Pierre. Roy jumelle donc la quête artistique du héros avec celle entreprise par Nina, la mère, au niveau caché du texte. Ce faisant, elle brise l'image traditionnelle de la mère qui, vouée et reléguée à sa seule fonction de procréatrice, se voit refuser l'activité créatrice; elle abolit ainsi la dichotomie, produite par nos sociétés phallogocentriques, entre création et procréation que nous avons mentionnée plus haut. Elle laisse même supposer que cette pulsion créatrice est léguée par la mère. Cependant, dans un même mouvement, Roy nie cette capacité créatrice à la mère puisque, au niveau narratif ou purement dénotatif du texte, Nina n'est manifestement pas représentée en tant que mère mais plutôt en tant que jeune femme sans attaches⁵, et sa quête, bien qu'associée à celle de Pierre, n'est visiblement pas une démarche créatrice. Nina est même perçue comme une entrave au travail créateur puisque, comme nous l'avons vu, le héros doit rompre avec elle pour mener à bien sa mission. Cette incompatibilité entre mère et création semble même être illustrée dans le prénom du personnage puisqu'il porte à la fois une partie du prénom de la mère (le «ina» de Mélina) lié avec le verbe nier, ou avec la conjonction négative «ni» si on préfère, ce qui donne Nie-na. Nina rejoindrait donc ces mères qui jouent un rôle de repoussoir vis-à-vis leur fille et qui pullulent dans l'œuvre de Roy: Rose-Anna pour Florentine dans *Bonheur d'occasion*, la mère d'Elsa dans *La rivière sans repos*, celle de Christine dans ces ouvrages semi-autobiographiques que sont *Rue Deschambault* et *La route d'Altamont* et, enfin, la mère de Gabrielle Roy dans son autobiographie, *La détresse et l'enchantement*.

Puis, comme pour aider le lecteur à identifier les véritables enjeux de la rupture de Pierre avec Nina, Roy l'a liée aux péripéties d'un petit animal qui sont rapportées aussitôt après cette rupture. Lors d'une des expéditions de chasse de Pierre, nous rencontrons effectivement un vison dont la soif de liberté, aussi puissante que celle de Nina, le pousse à se ronger

une patte pour se dégager du piège qui le retient prisonnier. Comme la jeune femme, et comme Méлина Roy, la petite bête posséderait des dons de conteuse. En effet, elle avait écrit sa «petite histoire [...] sur la neige» (p. 43) juste avant de se prendre au piège. Puis, elle suscitera la compassion de Pierre, rappelant celle éprouvée à l'endroit de Nina (p. 38, 43), mais elle fera aussi la joie du compagnon de Pierre, Sigurdsen, qui la tuera froidement (p. 43-44). Or, ce Sigurdsen est celui-là même qui épousera Nina et qui, dans une lettre annonçant à Pierre sa paternité future, écrira à propos de son épouse: «Mon petit vison s'apprivoise» (p. 138). Ainsi, non seulement le destin de Nina et celui du vison sont-ils liés, mais Roy insiste même sur la résistance de Nina, semblable à celle de la petite bête prise au piège, ainsi que sur la cruauté du mari envers sa proie. Nina apparaît alors nettement comme la femme qui sera prise au piège du mariage et de la maternité et qui mourra à elle-même ou, du moins, sera tuée dans sa quête personnelle, quête qui se confondait avec la démarche créatrice de Pierre. Dans *La montagne secrète*, le mariage et la maternité sont donc clairement associés à la mort (et le mari au dompteur, voire à l'assassin!). Mariage et maternité sont ainsi opposés de manière catégorique à la création, car, de toute évidence, Nina, la créatrice en puissance, meurt pour que vive Nina, la reproductrice. Ainsi, le trajet narratif de la petite bête, lorsqu'il est jumelé à celui de Nina, montre bien qu'il n'y a pas vraiment paradoxe quand Roy associe la mère à la création et l'en dissocie à la fois, car le sort réservé au vison et à Nina fait bien voir que c'est la femme non encore mère qui est associée à la création et la femme devenue mère qui se voit empêchée de créer. En effet, la quête de Nina se termine avec son mariage et sa maternité; de même, la patte du vison, qui a permis l'écriture d'une histoire sur la neige, est immobilisée dans le piège. L'écriture est devenue impossible une fois la femme capturée, c'est-à-dire devenue mère, reproductrice, prise au piège du mariage et de la maternité. Si la reproduction mutile la créatrice, en paralysant la patte qui écrit, la création mutile la reproductrice, en niant le corps de la femme.

Or, la négation du corps s'avère d'autant plus vital pour la créatrice que le destin réservé à Nina / vison est présenté comme inévitable puisqu'il s'étendrait à toutes les femmes. En effet, Nina est dépeinte comme la représentante d'une

collectivité: «À travers ce visage, le sort féminin lui sembla tout à coup pathétique au delà de tout» (p. 34). De la même façon, la réflexion de Pierre au sujet de la mort du vison passe de l'individuel au collectif: il «souhaitait presque la vie sauve à ces petites créatures; tout au moins qu'elles aient le maximum de chance contre ceux qui les traquaient» (p. 44). Ainsi, ce qui peut être interprété, au premier abord, comme un discours écologique pour la défense des animaux ou comme une plainte de l'artiste face au «vil» besoin de gagner sa vie se révèle plutôt un violent réquisitoire féministe⁶. Car, de toute évidence, le sort des «petites créatures» renvoie à celui des femmes puisque les histoires de Nina et du vison sont intimement associées et que le vocable «créatures» a longtemps été utilisé au Québec pour désigner les femmes, en plus d'avoir servi, dans le texte qui nous occupe, à décrire Nina elle-même, «cette créature errante» (p. 38). Ainsi s'éclaire la phrase énigmatique rapportant la pensée de Pierre à propos de Nina: «Il pensait malgré lui qu'il aurait fallu la représenter nue, frissonnante de froid, en cet envers du paradis terrestre» (p. 38-39). En effet, considérant le triste sort réservé à Nina / vison dans le roman, l'espace de *La montagne secrète* constitue un «envers du paradis terrestre», même pour Pierre, finalement, puisqu'il semble cacher une créatrice déchirée entre sa tête et son corps. Pour les mêmes raisons, la nudité dans laquelle il aurait fallu peindre Nina pour mieux la représenter constitue une métaphore exprimant son dénuement, particulièrement face à ses possibilités de créer, voire une métaphore de la condition féminine puisqu'en Nina s'incarne le sort féminin.

Mais une autre instance maternelle tente de renverser en quelque sorte cette situation des femmes. Elle se cache sous les traits de la Montagne justement, la fameuse Montagne secrète. En effet, cette dernière représente, non pas la mère de Roy en chair et en os comme le laissait entendre Gérard Bessette en 1967, mais la mère fantasmée, mythique ou précépipienne, dont le rôle se révèle vital pour la créatrice dans *La montagne secrète*. En effet, si une telle quête peut normalement être perçue comme une régression par rapport à l'intégration sociale d'un individu, elle pourrait représenter plutôt une progression pour les femmes, particulièrement pour celles qui veulent créer. Car, pour ces dernières du moins, c'est au contraire un Œdipe résolu (c'est-à-dire qui débouche sur le mariage et la maternité) qui

constitue une entrave à l'accomplissement de soi puisqu'il ne laisse place à aucun autre type de quête, comme l'ont démontré jusqu'ici les histoires de Nina et du vison⁸, et comme l'explique Rachel Blau DuPlessis:

The oedipal crisis is a social process of gendering that takes "bisexual, androgynous," libidinally active, and ungendered infants and produces girls and boys, giving to the male future social and sexual domination, and to the female future domesticated status within the rules of the sex-gender system of its society (DuPlessis, 1985, p. 36).

Ainsi, en se tournant vers ce temps béni où n'existait pas la connaissance de la différence sexuelle et où n'est donc pas encore survenue la prise de conscience de l'aliénation maternelle ou de l'appropriation de ses forces vives, la créatrice rétablit le sentiment de puissance qui accompagnait la première relation fusionnelle avec la mère, sentiment qui rend possible la création. Le scénario «secret» de *La montagne secrète*, la quête de la mère préœdipienne, constituerait donc une transgression par rapport à celui socialement réservé à la femme, subversion indispensable à la créatrice.

Mais voyons comment la Montagne dissimule une telle instance maternelle. D'abord, non seulement *La route d'Altamont* (Bessette, 1966), mais presque toute la série autobiographique de Gabrielle Roy, constitue une clé intéressante pour mettre au jour ce lien entre Pierre et sa Montagne, car ces écrits permettent d'associer la figure maternelle à ce quasi-personnage qu'est la Montagne. En effet, la vue de collines ou de montagnes ramène toujours, chez Roy, au souvenir de la mère et, plus particulièrement, au lien avec la mère (Saint-Martin, 1992; 1995). Par exemple, la fascination pour les montagnes unit la mère et la fille dans *La détresse et l'enchantement* (Roy, 1988b, p. 47); de même, dans la nouvelle, «La route d'Altamont», la fille et la mère, enfermées dans les collines comme dans le sein maternel, se remémorent la grand-mère (Roy, 1985, p. 224-228). Pensons aussi à ces collines qui évoquent la mère dans *De quoi t'ennuies-tu, Éveline?*: «Ma mère, pas un seul instant de sa vie dans les plaines, je pense, n'a oublié le contour, le visage perdu de ses collines» (Roy, 1988a, p. 41). Ces exemples suggèrent même une recherche d'«une généalogie de femmes⁹» puisque, chez la fille, les montagnes ramènent le souvenir de la mère se souvenant, au

contact des montagnes, de sa propre mère qui, elle, selon le dernier extrait, voyait «un visage perdu [dans] ses collines»; dans un tel contexte, peut-il s'agir d'un autre visage que celui de sa mère?

Mais, outre ce souvenir que les montagnes évoquent chez Roy, au moins deux aspects de la rencontre de Pierre avec la Montagne permettent de débusquer clairement dans celle-ci la mère précépienne. D'abord, signalons le caractère évident de séductrice manifesté par la Montagne. En effet, Pierre la voit et la perçoit comme s'il s'agissait d'une femme et, plus particulièrement, d'une femme séduisante et d'une beauté incomparable: «Elle était fière incomparablement, et incomparablement seule. Faite pour plaire à un œil d'artiste [...]» (p. 101); ailleurs, il l'appelle «la Resplendissante» (p. 109). De plus, tout un vocabulaire relevant de la passion amoureuse, voire érotique, est déployé pour décrire son rapport avec notre héros:

Mais quand on aura dit cela et plus encore, aura-t-on rien dit de ce que la montagne était pour Pierre, comment il la voyait, ce qu'elle devenait dans son âme: ce qu'ils étaient l'un pour l'autre.

Ainsi, pensait-il, le cœur soulevé d'émotion, passionnément épris [...] (Roy, 1961, p. 102)

Vue sous cet aspect, la Montagne apparaît déjà comme la mère séductrice précépienne, d'autant plus que nombre d'éléments descriptifs contribuent à lui conférer le rôle d'une divinité. En effet, la vénération que Pierre lui portera tout au long de sa vie, le fait qu'elle lui apparaisse baignée d'une lumière ardente comme le Christ ou la Vierge apparaissant aux mystiques et, enfin, sa structure aussi imposante, aussi solide qu'une gigantesque statue, qu'une gigantesque idole, font de la Montagne une véritable déesse-mère. Elle s'apparente donc très certainement à la mère légendaire ou à la mère mythique que des écrivains ouvertement féministes comme Jovette Marchessault, Louky Bersianik et Madeleine Gagnon mettront en scène à partir des années 1970 dans un but politique, c'est-à-dire afin de «valoriser la force et l'autonomie des femmes» (Saint-Martin, 1991, p. 252). Mais l'aspect le plus important dans la mise en scène de la Montagne qui permet de dévoiler définitivement la mère précépienne réside dans un échange particulier de regards entre la Montagne et le peintre, échange

qui donnerait la vie. La Montagne l'exprime ainsi à Pierre: «Tant que l'on n'a pas été contenu en un regard, a-t-on la vie? [...] Et par toi [...] enfin, Pierre, je vais exister» (p. 102). Ces jeux de regards joueraient donc le stade du miroir et la naissance du sujet qui consiste à sortir d'un état d'indifférenciation. Une telle hypothèse est d'ailleurs en partie corroborée par les conclusions de Jean Morency à son étude du regard dans *La montagne secrète*, qu'il considère d'ailleurs comme le principe organisateur du roman:

En effet, il appert que le regard constitue pour Gabrielle Roy la première expérience subjective de l'univers, le contact originel et fondamental avec la réalité extérieure (Morency, 1986, p. 85).

Or, étant donné la configuration familiale de nos sociétés, ce «contact originel» se vit avec la mère: «The infant comes to define itself as a person through its relationship to her [...]» (Chodorow, 1978, p. 78). Ici, toutefois, les rôles semblent renversés, si l'on suppose que la Montagne symbolise la mère. Cependant, de telles permutations de rôles sont fréquentes chez Roy. Par exemple, dans la série autobiographique, selon Lori Saint-Martin:

Gabrielle Roy montre que les liens étroits entre femmes peuvent être fondés sur la réciprocité: par des jeux de miroir constants, la mère devient la fille, et la fille devient la mère. De nouvelles similitudes se font jour, et c'est alors au tour de la fille de donner naissance à sa mère (Saint-Martin, 1992, p. 123).

C'est exactement ce qui se produit entre Pierre et la Montagne dans ce passage de *La montagne secrète*. Notons aussi que la naissance du sujet, qui consiste à sortir d'un état d'indifférenciation, correspond à la naissance de la mère puisqu'elle devient alors, aux yeux du sujet, autre, différenciée, comme c'est le cas ici pour la Montagne. Donc, chez Pierre, retourner à la Montagne réactualise le moment limite entre la fusion et la séparation; c'est retrouver le principe créateur, c'est-à-dire le regard maternel constituant l'identité.

Somme toute, le rôle de déesse et d'amante conféré à la Montagne, allié au jeu de regards générateurs, dévoile assurément la mère préœdipienne. Or, comme la beauté dans ce texte est symbolisée par la Montagne et que celle-ci représente la mère préœdipienne, la quête artistique devient précisément la

recherche de celle-ci. Cela explique peut-être pourquoi Pierre se sent, «devant son œuvre à faire, [...comme] un enfant craintif» (p. 140). Dans cette perspective, la mère, aux yeux de Pierre, joue le rôle de Muse par Montagne interposée: «la pensée de la montagne à refaire seule le soutenait» (p. 124). De même, à Paris, il perfectionne son art «pour plus tard mettre au service de la Montagne tout ce qu'il aurait ici appris» (p. 180). Ainsi, devenir créatrice consisterait à réinventer la première relation amoureuse avec la mère, ce qui rejoint de manière frappante la dynamique à l'œuvre dans la série autobiographique de Roy:

La fille-interprète de la vie d'une mère devient ainsi une artiste de plein droit; inversement, tant qu'elle n'a pas été «lue» et interprétée par la fille, la vie de la mère n'est pas complètement achevée (Saint-Martin, 1992, p. 131-132).

D'ailleurs, nous pouvons établir un parallèle entre la «série de petits tableaux» (p. 109) de Pierre et les nouvelles de Roy qui deviendront, pour l'un et pour l'autre, le meilleur moyen d'«arrach[er] à la montagne [ou à la mère] un peu de sa réalité» en «envisageant [chaque fois] un biais particulier» (p. 109). Pour décrire ce travail créateur, Roy utilise à un certain moment les mêmes mots que Luce Irigaray emploie pour parler du premier lien amoureux avec la mère dans *Le corps-à-corps avec la mère* (Irigaray, 1981): peindre la montagne, c'est entreprendre «une sorte de corps à corps» (p. 103).

Conséquemment, la conception de l'art et de la beauté présentée dans le roman rejoint l'idée de fusion amoureuse: «que l'un et l'autre [cœur] soient *de même contenant*; ce qui vient de *l'un emplit l'autre de joie*; et c'est alors seulement peut-être que jaillit cette chose qu'on nomme: la beauté¹⁰» (p. 135); et «[l']art n'était-il pas un peu comme l'amour. Quand on était dedans, on ne pouvait à la fois y rester et analyser» (p. 206). Encore une fois, la vision de Roy rejoint un concept de Luce Irigaray, celui du «parler-femme», un langage où «il n'y a pas un sujet qui pose devant lui un objet [où] [i]l y a une sorte de va-et-vient continu, du corps de l'autre à son corps» (Irigaray, 1981, p. 49), langage qui caractérise, encore une fois, les écrits à caractère autobiographique de Roy:

Le plus remarquable [...] c'est la fluidité des rôles mère-fille, les jeux de miroir constants. Le va-et-vient entre mère et fille marque les textes, du point de vue aussi bien formel que thématique (Saint-Martin, 1995, p. 30).

Enfin, nous pourrions même affirmer que le désir de la mère apparaît, dans *La montagne secrète*, comme le moteur, non seulement de la création, mais aussi de la vie, puisque peindre est l'unique but dans la vie de Pierre.

Par ailleurs, peindre, ou créer, dans cette perspective, représente aussi le désir de retrouver le sentiment de puissance coexistant avec la première fusion. Pour la femme qui crée, ce retour à la mère précœdipienne devient particulièrement significatif puisqu'il lui redonne le pouvoir perdu lors de son entrée dans la culture, le pouvoir menacé par son lien avec les hommes. Notons à ce propos l'extrême solitude de la Montagne, ce qui en fait une entité protégée de la civilisation, à l'abri des pièges tendus aux femmes, c'est-à-dire, comme l'ont montré les histoires de Nina et du vison, les pièges du mariage et de la maternité (DuPlessis, 1985).

Dans un texte qui expose la quête artistique, il semble cependant avoir été nécessaire de dissocier l'image de l'aliénation maternelle de celle de son potentiel qui, dans *Bonheur d'occasion* par exemple, sont portées toutes deux par Rose-Anna¹¹. En effet, comme notre analyse le démontre jusqu'ici, les aspects positifs inspirés par la mère sont, dans *La montagne secrète*, séparés des éléments négatifs. Ainsi, la Montagne porte les affects de puissance et de stabilité, ceux qui permettent la création, tandis que Nina présente le versant négatif, la mère déçue, porteuse des avatars œdipiens ou des chaînes du patriarcat, en un mot: la procréatrice. Une telle division de la figure maternelle montre à quel point la dichotomie création / procréation est ancrée dans l'imaginaire de Roy, d'où, par exemple, ses personnages de mère qui ne peuvent créer qu'une fois vieilles, libérées du corps reproducteur, comme la grand-mère toute-puissante de *La route d'Altamont* par exemple. D'ailleurs, fort justement, Santé A. Viselli (1991) relie la stabilité qu'évoquent les montagnes chez Roy à celle de cette grand-mère si créative, sans signaler toutefois qu'elles se ressemblent parce qu'elles représenteraient un idéal pour la créatrice: l'affranchissement du corps asservi à la reproduction. Trouver la Montagne et la reproduire consiste donc à libérer la mère de son aliénation et, ainsi, à déterrer sa puissance pour pouvoir s'y identifier sans craindre de subir «le sort féminin», danger qui découlerait d'une identification avec Nina, comme nous l'avons vu plus haut. Car l'identification de

Pierre avec la Montagne nous paraît évidente. Par exemple, après avoir tenté de la peindre, Pierre réalise qu'il était allé bien au delà de la peinture, qu'il «avait atteint autre chose encore, de vaste, de spacieux, où il était tel un oiseau à travers l'espace» (p. 112). Il avait donc rejoint alors le divin; la grandeur de la Montagne avait rejailli sur lui. D'ailleurs, André Brochu a déjà noté la ressemblance entre Pierre et la Montagne:

Mais la solitude et l'aspect altier [...] font aussi penser à Pierre lui-même, si dépris des choses de ce monde et si uniquement tendu vers la beauté (Brochu, 1984, p. 541).

Peindre, ou créer, dans cette perspective, représente aussi le désir de retrouver le sentiment de puissance coexistant avec la première fusion. Pour la femme qui crée, ce retour devient particulièrement significatif puisqu'il lui redonne le pouvoir perdu lors de son entrée dans la culture, le pouvoir menacé par son lien avec les hommes.

D'ailleurs, dans une des premières nouvelles de Gabrielle Roy, les montagnes évoquaient déjà la puissance et, surtout, semblaient constituer une forteresse contre la promiscuité avec les hommes:

Elle [l'héroïne] repéra un petit lac cristallin serti par une couronne de sapins, joyau solitaire qui faisait au grand ciel l'offrande de tous ses feux. Elle s'attacha du regard à une crête de montagne *défundue dans sa virginité* par tout un escadron de pics et de lances. D'un œil insatiable, elle suivit de point en point, le contour séducteur de toutes ses collines sauvages qui n'ont fait la plupart [sic] *aucun accueil à l'homme, mais ont gardé intactes les ravissantes formes* (Roy, 1939, p. 6; nous soulignons)¹².

Vingt ans avant la naissance de la Montagne, Gabrielle Roy la portait déjà dans son imaginaire. Tout y est: la même connotation du divin et de la puissance, même le petit lac dans lequel la Montagne de *La montagne secrète* se mire (p. 102). Cependant, à l'époque, Roy donnait sans détours à la Montagne un caractère virginal, la protégeant des conséquences, fâcheuses pour les femmes¹³, du rapport avec les hommes. De toute évidence, la puissance ici découle de la résistance aux hommes. Dans *La montagne secrète*, on retrouve quand même une semblable allusion au désir de garder la Montagne, donc la mère, à l'abri de la menace de la civilisation: «Et la pensée de la montagne à refaire seule le soutenait» (p. 124). En effet, la

syntaxe particulière de cet énoncé autorise deux lectures: que seule l'idée de peindre la Montagne soutenait Pierre, mais aussi que ce qui soutenait Pierre était l'idée de refaire la Montagne seule, de la peindre seule, sans hommes auprès d'elle qui la réduiraient au sort peu enviable de Nina et qui, conséquemment, feraient perdre, à la créatrice, son pouvoir créateur. Et c'est, en somme, ce que fait Roy dans sa série autobiographique où la figure paternelle disparaît et où à «chaque parution de la série, l'ensemble se resserre davantage autour de la mère» (Saint-Martin, 1995, p. 28). Tout concourt pour montrer que, chez Gabrielle Roy, la femme-artiste naît avec l'émergence de la mère toute-puissante, affranchie des hommes et de la reproduction, grâce à la magie de l'acte créateur. De plus, ce puissant désir de retrouver la première fusion avec la mère et son pouvoir créateur fait de l'écriture de Roy le lieu de la mère et la mère, le lieu de son écriture, puisqu'elle écrit pour recréer la mère précépienne et qu'elle doit la recréer pour pouvoir écrire¹⁴.

Ainsi, l'histoire secrète de *La montagne secrète* possède tous les traits de ce que Marianne Hirsch appelle, dans *The Mother / Daughter Plot*, le «feminist family romance» (Hirsch, 1989, p. 125), un roman familial (Freud, 1973; Robert, 1976) caractéristique de l'écriture des femmes des années 1970. Ce roman familial au féminin consiste essentiellement en une quête de la mère ou, plus précisément, en une valorisation et une idéalisation de la mère précépienne comme opposition à l'hégémonie patriarcale. L'intrigue submergée de *La montagne secrète* s'apparenterait donc à des écrits comme *Surfacing* de Margaret Atwood, *L'amant* de Duras et *Beloved* de Toni Morrison qui présentent, d'après Hirsch, une telle recherche du maternel. Plus près de nous, elle rejoindrait des textes des années 1970 de féministes québécoises, telles que Louky Bersianik, Madeleine Gagnon et Jovette Marchessault. En somme, sous le couvert d'un conformisme presque outrageant pour les femmes (mais vital pour la créatrice selon sa vision consciente du monde), sommeille la pensée et la dynamique féministes. Il ne manque, semble-t-il, que le moment propice à l'éclosion de ce secret de la Montagne, et il a commencé à advenir, selon nous, dès la publication suivante, c'est-à-dire avec *La route d'Altamont*. En effet, même si elle n'en fait pas de véritables créatrices, Roy se met, après *La montagne secrète*, à accorder l'esprit ou la réflexion

philosophique à ses personnages féminins. Pensons à Martha, héroïne de la nouvelle «Un jardin au bout du monde» ainsi qu'à la mère et la grand-mère de Christine, dans *De quoi t'ennuies-tu Éveline?* et *La route d'Altamont* respectivement. De plus, elle cherchera moins à se conformer aux canons littéraires comme, par exemple, à celui qui fait de la nouvelle un genre mineur. D'ailleurs, nous pouvons nous demander si ce n'est pas la douleur ressentie en constatant, entre autres, le triste sort de Nina et du vison qui serait à l'origine de cette évolution, car, comme le dit Patricia Smart, «le déplacement de perspective qu'est la prise de conscience féministe commence peut-être nécessairement par un sentiment de colère, d'indignation, ou d'horreur devant la découverte de ce meurtre fondateur sur lequel s'érige l'édifice de la culture occidentale» (Smart, 1990, p. 21-22).

Contre toute attente, *La montagne secrète* nous fait donc assister, non seulement à la naissance de la femme qui crée, mais aussi à celle de la féministe puisque l'une ne peut aller sans l'autre, l'écriture véritable exigeant de la femme la transgression des scénarios dominants.

NOTES

1. Marc Gagné affirme que «L'aventure de Pierre, c'est l'aventure de Gabrielle Roy» au niveau spirituel (Gagné, 1973, p. 84); pour Jack Warwick, il s'agit d'une «autobiographie transposée» (Warwick, 1972, p. 138); Gérard Tougas y voit une «autobiographie romancée» (Tougas, 1961, p. 11); David Hayne, lui, estime que les trois parties du roman correspondent aux trois étapes de la carrière de Roy (Hayne, 1964, p. 20-26); quant à Yvon Malette, il lui confère d'emblée un caractère autobiographique par le titre qu'il donne à son ouvrage: *L'autoportrait mythique de Gabrielle Roy: analyse genettienne de La montagne secrète* (Malette, 1994); sans compter les nombreux critiques qui ont relevé des similitudes entre le héros, Pierre, et Gabrielle Roy elle-même.
2. *Rue Deschambault, La route d'Altamont, De quoi t'ennuies-tu, Éveline?* et, bien sûr, *La détresse et l'enchantement*.
3. Pour la description de Nina, voir les pages 34 à 39 de *La montagne secrète* (Roy, 1961); les informations concernant la mère de Gabrielle Roy sont tirées de la première partie de son autobiographie, *La détresse et l'enchantement*, p. 47, 143 et 151 en particulier; voir aussi «Mon héritage du Manitoba» dans *Fragiles lumières de la terre* (Roy, 1978, p. 145).
4. Lorsqu'il n'y a que la pagination, la citation est tirée de *La montagne secrète* (Roy, 1961).

5. Jusqu'à son mariage et sa maternité qui signent sa disparition de l'histoire et mettent fin à sa quête. Ces événements nous sont d'ailleurs rapportés par un tiers, son mari, et n'occupent que quelques lignes (Roy, 1961, p. 138).
6. D'autres figures complètent ce réquisitoire: Fort-Renonciation, le Grand Lac des Esclaves, la religieuse, la maîtresse d'école, etc. Comme il serait trop long de détailler chacun de ces éléments ici, nous renvoyons le lecteur à notre mémoire (Lamarre, 1995, p. 62-80).
7. Bessette voyait aussi la mère de Roy dans le caribou immolé et critiquait du même coup l'usage de deux figures pour un même référent de même que le choix de la Montagne comme symbole de la mère, vu son immobilisme. Il n'a apparemment pas envisagé la possibilité qu'il puisse exister une signification spécifique au caractère figé et à l'immobilisme de la Montagne, ainsi qu'une autre au fait d'avoir créé deux figures différentes, la Montagne et le caribou. Pour notre part, nous démontrons dans notre mémoire que le caribou allierait la mère œdipienne ou patriarcale et le père (Lamarre, 1995, p. 101-119).
8. «Freudian theory, postulating the telos of "normal femininity" as the proper resolution of the œdipal crisis, bears an uncanny resemblance to the nineteenth century endings of narrative [...] in which the conclusion of a valid love plot is the loss of any momentum of quest» (DuPlessis, 1985, p. 35). L'histoire de Nina constitue justement une reprise de ces scénarios que la créatrice doit éviter.
9. Nous empruntons cette idée à Luce Irigaray qui écrit à ce propos: «Je pense qu'il est nécessaire aussi, pour ne pas être complices du meurtre de la mère, que nous affirmions qu'il existe une généalogie de femmes» (Irigaray, 1981, p. 29-30). Or, c'est justement une telle recherche que présentent les écrits à caractère autobiographique de Gabrielle Roy (Saint-Martin, 1992).
10. Nous soulignons pour marquer la symbiose, voire l'osmose.
11. En effet, malgré son esclavage, Rose-Anna n'en est pas moins le parent le plus débrouillard, le soutien de la famille Lacasse. À certains égards, elle évoque la Montagne car, comme le souligne Patricia Smart, «l'amour de Rose-Anna et sa ténacité [constituent] l'énergie qui porte le roman en avant» (Smart, 1990, p. 214).
12. Nous soulignons pour marquer l'idée de résistance à l'union avec l'homme. La tension narrative de ce récit s'avère d'ailleurs suggestive à ce propos: le narrateur laisse croire qu'un homme entraîne une femme dans une expédition en montagne pour y assouvir ses appétits sexuels. Le lecteur apprend à la fin de l'expédition que le couple est marié. Cependant, comme il ne s'est rien passé entre ces deux personnages, le désir de l'homme semble

servir de prétexte à l'expression, par le biais des montagnes, de la résistance de la femme.

13. Comme la déformation du corps par les grossesses, ce que semble traduire l'extrait que nous venons de citer par: «gardé intacts les ravissantes formes». Chez d'autres héroïnes de Roy, comme Florentine de *Bonheur d'occasion*, la maigreur ou l'effacement du corps seront recherchés pour que «la programmation biologique du corps féminin ne vien[ne] pas contrecarrer [le] désir d'épanouissement personnel» (Bourbonnais, 1992, p. 109).
14. Ainsi, selon nous, François Ricard ne peut affirmer que, dans l'œuvre royenne, la mère est «une figure littéraire parmi d'autres» et, du même souffle, que «l'œuvre est avant tout le lieu [de] l'écriture» (Ricard, 1975, p. 31).

BIBLIOGRAPHIE

- AMPRIMOZ, Alexandre L. (1981) «L'homme-arbre de "La montagne secrète"», *Canadian Literature / Littérature canadienne*, n° 88, p. 166-171.
- BESSETTE, Gérard (1966) «La Route d'Altamont, clef de la Montagne secrète», *Livres et auteurs canadiens*, Montréal, Éditions Jumonville, p. 19-24.
- BOURBONNAIS, Nicole (1992) «Gabrielle Roy: la représentation du corps féminin», dans SAINT-MARTIN, Lori (dir.) *L'autre lecture: la critique au féminin et les textes québécois*, Montréal, XYZ, p. 97-116.
- BROCHU, André (1984) «LA MONTAGNE SECRÈTE: le schème organisateur», *Études littéraires*, vol. 17, n° 3, p. 531-544.
- COQUILLAT, Michelle (1982) *La poétique du mâle*, Paris, Gallimard, 472 p.
- CHODOROW, Nancy (1978) *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, Berkeley, University of California Press, 263 p.
- DUPLESSIS, Rachel Blau (1985) *Writing Beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*, Bloomington, Indiana University Press, 253 p.
- FREUD, Sigmund (1973) *Névrose, psychose et perversion*, Paris, PUF, 306 p.
- GAGNÉ, Marc (1973) *Visages de Gabrielle Roy, l'œuvre et l'écrivain*, Montréal, Beauchemin, 327 p.
- GRENIER-FRANCŒUR, Marie (1976) «Étude de la structure anaphorique dans *La montagne secrète* de Gabrielle Roy», *Voix et images*, vol. 1, n° 3, p. 387-405.

- HAYNE, David M. (1964) «Gabrielle Roy», *Canadian Modern Language Review*, vol. 21, n° 1, p. 20-26.
- HIRSCH, Marianne (1989) *The Mother / Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Bloomington, Indiana University Press, 244 p.
- IRIGARAY, Luce (1981) *Le corps-à-corps avec la mère*, Montréal, Éditions de la Pleine lune, 89 p.
- LAMARRE, Sylvie (1995) *La femme créatrice est «l'homme le plus seul» au monde: roman familial et problèmes de la création au féminin dans La Montagne secrète de Gabrielle Roy*, thèse (maîtrise), Université du Québec à Montréal, 132 p.
- MALETTE, Yvon (1994) *L'autoportrait mythique de Gabrielle Roy: analyse genettienne de La montagne secrète*, Orléans, Les Éditions David, 292 p.
- McPHERSON, Hugo (1963) «Prodigies of God and Man», *Canadian Literature*, n° 3, p. 74-76.
- MORENCY, Jean (1985) *Un roman du regard: La montagne secrète de Gabrielle Roy*, Québec, Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) de l'Université Laval, 97 p.
- RICARD, François (1975) *Gabrielle Roy*, Montréal, Fides, 191 p.
- ROBERT, Marthe (1976) *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 364 p.
- ROY, Gabrielle (1939) «Le monde à l'envers», *La Revue moderne*, vol. 21, n° 6, p. 6, 34.
- _____ (1961) *La montagne secrète*, Montréal, Beauchemin, 222 p.
- _____ (1964) *Alexandre Chenevert*, Montréal, Beauchemin, 373 p.
- _____ (1965) *Rue Deschambault*, Montréal, Beauchemin, 260 p.
- _____ (1970) *La rivière sans repos*, Montréal, Beauchemin, 315 p.
- _____ (1975) *Un jardin au bout du monde*, Montréal, Beauchemin, 271 p.
- _____ (1977) *Bonheur d'occasion*, Montréal, Stanké, 396 p.
- _____ (1978) *Fragiles lumières de la terre*, Montréal, Les Quinze, 239 p.
- _____ (1985) *La route d'Altamont*, Montréal, Stanké, 267 p.
- _____ (1988a) *De quoi t'ennuies-tu, Éveline?* (suivi de *Ély! Ély! Ély!*), Montréal, Boréal, 122 p.
- _____ (1988b) *La détresse et l'enchantement*, Montréal, Boréal, 505 p.
- SAINT-MARTIN, Lori (1991) «De la mère patriarcale à la mère légendaire: triptyque lesbien de Jovette Marchessault», *Voix et images*, vol. 16, n° 2, p. 244-252.

- _____ (1992) «Mère et monde chez Gabrielle Roy», dans SAINT-MARTIN, Lori (dir.) *L'autre lecture: la critique au féminin et les textes québécois*, Montréal, XYZ, p. 117-137.
- _____ (1995) «Structures maternelles, structures textuelles dans les écrits autobiographiques de Gabrielle Roy», dans ROMNEY, Claude et D'ANSEREAU, Estelle (dir.) *Portes de communications: études discursives et stylistiques de l'œuvre de Gabrielle Roy*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, p. 27-46.
- SMART, Patricia (1990) *Écrire dans la maison du père: l'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal, Québec/Amérique, 347 p.
- TOUGAS, Gérard (1961) «La Montagne secrète de Gabrielle Roy», *Livres et auteurs canadiens*, Montréal, Éditions Jumonville, p. 11-12.
- VISELLI, Santé A. (1991) «La montagne chez Gabrielle Roy», *Études canadiennes / Canadian Studies*, n° 31, p. 97-106.
- WARWICK, Jack (1972) *L'appel du Nord dans la littérature canadienne-française*, Montréal, Hurtubise HMH, 249 p.