

Américanité et quête identitaire dans  
*La montagne secrète* de Gabrielle Roy :  
une représentation renouvelée  
de l'imaginaire continental

Nova Doyon  
Université Laval

Si les premières analyses sur l'américanité de la culture québécoise dans les années 1970 répondaient notamment à une volonté d'affirmation à l'endroit des deux principales cultures de référence, l'étatsunienne et la française, cette prise de conscience d'une appartenance aux Amériques a néanmoins des racines bien antérieures à la Révolution tranquille. Elle repose sur la construction, dès le Régime français, d'une identité propre (Ouellet, 1997), d'un imaginaire « canadien »

(Lemire, 2003), marqué par la prégnance, dans la tradition orale puis dans la littérature, d'un ensemble de thèmes, de figures et de mythes littéraires liés à l'espace géographique nord-américain : ceux du voyage, de l'exil, de la frontière, de l'appel à l'aventure et de la conquête du territoire, de la quête de régénération, de la rupture et du recommencement, qui sont véhiculés par des personnages emblématiques tels que le coureur des bois, le voyageur, le pionnier ou encore l'autochtone (Bouchard et Andrès, 2007; Morency 1994).

Les récits du Nord et du Grand-Nord canadiens de Gabrielle Roy, *La Petite Poule d'Eau* (1993 [1950]), *La montagne secrète* (1994 [1961]), *La rivière sans repos* (1995 [1970]) et *Un jardin du bout du monde* (1994a [1975]), sont traversés par des figures associées au nomadisme et de mythes forgés par l'expérience américaine (au sens continental). L'espace géographique y est source d'apprentissage, de prise de conscience, de transformation. L'exil ou le voyage, qu'il soit imposé ou désiré, devient l'occasion pour certains personnages (Luzina Tousignant, Elsa Kumachuk, Pierre Cadorai ou encore Martha Yaramko) d'une (ré)appropriation de soi. C'est dans l'éloignement de la communauté d'origine ou d'appartenance que les individus se découvrent, alors qu'ils se retrouvent confrontés à leur solitude au sein de l'immensité du territoire canadien. La rupture (temporaire) avec la civilisation permet ainsi aux individus de prendre la véritable mesure de leur être.

S'intéressant au sort de différentes minorités culturelles au Canada, les récits de fiction nordiques de Gabrielle Roy, qui mettent en scène des immigrants de l'Europe de l'Est installés dans les Prairies, des colons québécois ayant migré dans l'Ouest à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et des autochtones du Grand Nord

confrontés à la modernité technologique des Blancs, reflètent sans aucun doute « une conception particulière du multiculturalisme canadien » (Morency, 2008 : 122). Peut-être est-ce en raison de cette prise en charge d'une réalité cosmopolite que ces œuvres, toutes publiées après la Seconde Guerre, rompent avec la représentation idéologique de la nature et du paysage qui avait jusqu'alors prévalu dans la littérature canadienne (tant francophone qu'anglophone<sup>1</sup>). Tandis que du côté francophone, les romans du terroir du XIX<sup>e</sup> siècle et les récits régionalistes des premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle avaient fait du rapport à la terre l'un des fondements de l'identité canadienne-française, les romans et nouvelles de Roy qui ont pour cadre l'espace nordique canadien témoignent plutôt d'une réinterprétation du rapport symbolique au territoire sur le mode non plus collectif mais individuel.

L'objet de la présente analyse, qui se consacrera à *La montagne secrète*, n'est cependant pas d'expliquer les causes de ce changement de valeurs associées au paysage et à la nature dans le discours littéraire<sup>2</sup>, mais de montrer comment le roman,

---

<sup>1</sup> On peut considérer à juste titre que l'œuvre de la romancière d'origine franco-manitobaine, parue d'abord en français et immédiatement traduite en anglais, participe de l'imaginaire littéraire tant canadien que québécois. Comme le signale François Ricard, Gabrielle Roy est probablement un des rares auteurs au Canada « dont l'œuvre transcende vraiment la barrière linguistique et qui est considéré également par les deux communautés – ou par les deux institutions littéraires, comme un de leurs membres à part entière » (Ricard, 1996, p. 494, cité par Morency, 2008, p. 116).

<sup>2</sup> Antoine Sirois constate que la conception du rôle de la nature dans l'œuvre de Roy « se démarque nettement de la visée agriculturiste » (1989, p. 381) qui domine dans le roman canadien-français jusqu'à la Seconde Guerre alors que « l'idée de nature connote l'idée de possession du sol » (380). Sirois explique à ce titre qu'à l'époque où Roy rédige *Bonheur d'occasion*, paru en 1945, « [l]e contexte littéraire au Canada français et anglais semble [...] favorable à une

publié en 1961, réactive un certain nombre de mythes fondateurs de l'imaginaire américain. Le voyage au sein de l'étendue sauvage boréale apparaît comme le motif fondamental de la quête identitaire du personnage principal, Pierre Cadorai, un peintre autodidacte qui s'avère également un excellent coureur des bois. Poussé par l'appel de la découverte, il trouve dans les espaces vierges du Grand Nord l'inspiration créatrice, symbolisée par une montagne solitaire de l'Ungava.

### ***L'imaginaire américain***

Témoignant de la singularité de l'expérience continentale, l'américanité peut être définie comme une identité culturelle fondatrice, partagée par toutes les « collectivités neuves » (Bouchard, 2000) des Amériques, fondée sur un lien particulier à l'histoire et à l'occupation territoriale. Cette identité repose sur la formation préalable d'un « imaginaire collectif » (Bouchard, 2000) qui se décline dans un patrimoine coutumier et des pratiques discursives, lesquelles proposent des récits fondateurs (mythes) et des utopies (projections vers l'avenir) en mesure de définir la collectivité. Dans cette optique, l'américanisation désigne la démarche d'appropriation continentale des cultures du Nouveau Monde et leur affirmation progressive à l'endroit des sociétés européennes dont elles sont issues. L'appropriation constitue ainsi un « processus d'identification collective médiatisé par l'espace » (Bouchard, 2000, p. 23) et se rapporte à l'ensemble des relations que les

---

perception nouvelle de la nature » (385). Les auteurs de *L'Histoire de la littérature québécoise* notent chez Roy un « détachement face aux enjeux idéologiques et traditionnels » (2007, p. 296).

habitants tissent entre eux et avec le lieu qu'ils occupent. Elle dit la façon dont ils ont aménagé, nommé, rêvé le territoire. La littérature contribue en ce sens à « dote[r] le territoire d'un imaginaire qui le rend significatif à sa population » (Lemire, 2003, p. 17). Jack Warwick (1972) identifie volontiers l'espace identitaire de la littérature canadienne-française à la géographie nordique. Selon lui, l'imaginaire canadien-français serait écartelé entre deux espaces, le territoire laurentien domestiqué et la nature sauvage des « pays d'en haut », qui correspondent chacun à un système de valeurs : la stabilité, associée à un repli sur soi, pour le premier; le voyage ou l'exil, lié à l'expansion territoriale, pour le second.

Rappelant que l'attrait pour la liberté et le goût du voyage furent d'abord des traits attribués, par les administrateurs coloniaux français, aux autochtones et, par extension, aux Canadiens coureurs des bois, Réal Ouellet va jusqu'à considérer que « [c]ette tradition de nomadisme est un des principaux facteurs de distanciation culturelle progressive des *Canadiens* à l'égard de leur société d'origine » (1997, p. 62). Considérant que le nomadisme, présent dans plusieurs écrits du XIX<sup>e</sup> siècle et romans régionalistes des années 1930-1940, se retrouve encore « dans une large partie de la production romanesque plus récente qui met souvent en scène, non plus un coureur de bois, mais un artiste ou un intellectuel qui parcourt le monde à la recherche de son moi » (1997, p. 85), Ouellet passe pourtant sous silence le roman *La montagne secrète* qui met en scène un peintre-trappeur.

Si les tensions entre l'héritage européen et l'expérience continentale constituent, selon plusieurs chercheurs (Bernd, 2009; Bouchard 2000; Bouchard et Lamonde 1995; 1997;

Lamonde, 1996; Morency, 1994), le conflit fondateur de l'identité québécoise, cette dualité ne serait toutefois pas le propre de la culture québécoise. En effet, comme le souligne Zilá Bernd, les littératures américaines ont toutes eu « au départ à faire face à une contradiction : exprimer dans la langue de l'Autre (l'Européen) une nature et un imaginaire propres (aux Américains) » (1999, p. 18). La littérature québécoise partage ainsi certains mythes littéraires avec les autres cultures du Nouveau Monde, également marquées par leur appartenance à la fois à la sphère européenne et à la sphère américaine<sup>3</sup>. Jean Morency (1994) reconnaît notamment un imaginaire commun aux littératures québécoise et étatsunienne.

Selon Gérard Bouchard, les mythes, qu'il définit comme des types singuliers de représentations collectives (2007, p. 409), permettraient de surmonter symboliquement (dans le discours) les contradictions inhérentes à cette dualité culturelle. Pour Morency, le mythe est « une histoire exemplaire prenant valeur de paradigme » (1994, p. 12) ou, en d'autres termes, la représentation d'un événement primordial qui traverse une culture naissante et marque l'imaginaire collectif. Le conflit fondateur constitutif de l'expérience du Nouveau Monde structure ce qu'il nomme « le mythe américain ».

Reposant sur un mode d'appropriation particulier du territoire, le mythe américain se donne à lire comme le récit fondamental de la métamorphose de l'homme au contact du

---

<sup>3</sup> Le *Dicionário de figuras e mitos literários das Américas* [Dictionnaire des figures et mythes littéraires des Amériques] sous la direction de Zilá Bernd (2007), répertorie les figures et mythes littéraires récurrents investis et travaillés par les écrivains du continent américain.

continent. Le mythe de la régénération se traduit dans les œuvres littéraires par la transformation d'individus faisant l'expérience de l'espace, explorant les marges du territoire et adoptant les mœurs des Amérindiens, figures médiatrices par excellence entre deux états donnés. L'idée de rupture et de recommencement, au cœur du mythe américain, se manifeste quant à elle à travers la mobilité, le voyage ou la traversée du continent.

Dans la présentation de l'ouvrage *Romans de la route et voyages identitaires* (Morency, den Toonder et Lintvelt, 2006), les auteurs rappellent que le déplacement dans l'espace américain est souvent lié à la recherche identitaire, fut-elle culturelle (par la confrontation de la vision de deux collectivités) ou personnelle. Chez Pierre Cadourai, personnage central de *La montagne secrète*, la quête se révèle essentiellement individuelle. Traversé par une tension entre l'exil et le retour, par un rapport dialectique entre les espaces immenses de la nature et ceux plus confinés de l'intériorité, par un déchirement du personnage entre son besoin de solitude et le désir d'une présence amicale à ses côtés, le roman entraîne le protagoniste depuis le Nord de la Saskatchewan jusqu'à Paris, en passant par le Nord du Manitoba et celui du Québec. Ce voyage sera pour l'artiste-nomade l'occasion d'une découverte de soi et d'une prise de conscience de sa vocation, qui consistera à « élucider le mystère de la vie » (Roy, 1994, p. 101) à travers ses peintures.

Si Morency a déjà envisagé ce roman sous l'angle de l'américanité, il s'agissait pour lui de voir comment s'y présente le scénario transformationnel inhérent au mythe américain en analysant « le jeu conflictuel des structures anthropologiques

de l'imaginaire » représentées notamment, dans le roman de Roy, par les régimes diurnes et nocturnes (1994, p. 155). Cet article prolongera l'analyse de Morency en montrant comment l'espace nordique joue un rôle structurant dans le récit : il est le point de contact du personnage principal entre le réel et l'imaginaire, *entre l'ici et l'ailleurs*, entre lui-même et les autres. Dans *La montagne secrète*, l'imaginaire américain se décline en premier lieu sous la forme d'un territoire fictif inspiré de la géographie réelle du Grand Nord canadien, mais doté de qualités surnaturelles.

### ***Un paysage imaginaire***

L'histoire de Pierre Cadorai est inspirée de celle du peintre René Richard, voisin et ami de Gabrielle Roy à Charlevoix, ainsi qu'elle le raconte dans un texte-hommage sur ce dernier<sup>4</sup>. Mais tandis que pour son ami, cet « infini de ciel et de terre » (1994, p. 175) était un appel à la liberté, l'immense pays du Grand Nord canadien sera, pour le personnage du roman de Roy, un asservissement à la création. Pierre Cadorai porte en lui une

---

<sup>4</sup> Lucie Hotte (2000) distingue les trois types d'espace qui existent selon elle en littérature : l'espace de la représentation, c'est-à-dire le contexte de production de l'œuvre, l'espace représenté, qui réfère au lieu physique décrit dans le roman, et l'espace structurant, qui joue un rôle fondamental dans l'économie du récit. Selon Hotte, l'analyse des structures spatiales d'un roman doit permettre d'envisager le lieu fictif non simplement comme le symbole de l'espace existant, mais comme la « particularisation d'un ailleurs complémentaire du lieu réel où il est évoqué » (Bourneuf, 1970 cité par Hotte, 2000, p. 350).

<sup>5</sup> Le texte fut publié dans le catalogue de l'exposition de Richard au Musée du Québec en 1967. Il est repris dans la réédition de *La montagne secrète* dans la collection Boréal compact (1993, p. 175-180), dont la couverture est ornée d'une peinture de Richard intitulée *Sans titre ou La montagne secrète*.

œuvre, un paysage qu'il cherche à libérer, et c'est seulement en s'y donnant corps et âme qu'il y parviendra. C'est ainsi qu'il parcourra pendant plus de dix ans le territoire canadien avant de terminer sa vie à Paris, rongé par le souvenir de la montagne qui le pousse à réaliser un « tableau final » (154), l'œuvre totale en somme.

Si le roman se fonde sur la géographie réelle du pays ainsi qu'en témoigne, par exemple, les toponymes utilisés pour décrire les lieux qu'explore le personnage, le paysage représenté n'en est pas moins une recreation. La dédicace de *La montagne secrète*, « À R. R., peintre, trappeur, fervent du Grand Nord, dont les beaux récits me firent connaître le Mackenzie et l'Ungava », indique bien la dimension imaginaire du territoire dépeint dans le roman : c'est d'abord par la relation que lui en fit Richard que Roy a pris contact avec cet univers plus grand que nature, avant d'aller elle-même effectuer un voyage en Ungava<sup>6</sup>. Mais c'est surtout à travers les yeux du peintre-personnage<sup>7</sup>, par le truchement de ses croquis et de ses peintures minutieusement décrits par Roy, que ce paysage se met à exister.

Le Grand Nord est présenté dans le roman comme un espace démesuré où l'homme et la nature ne font plus qu'un devant l'adversité. Les qualités humaines que l'auteure attribue à la nature dit bien la nécessaire collaboration entre les êtres

---

<sup>6</sup> Selon Ricard, la description de l'Ungava ouvrant le chapitre X est directement inspirée du voyage de Roy à Fort-Chimo, dans le Grand Nord, à l'été 1961 (1984, p. 593). Ce voyage donnera également lieu aux récits qui composent *La rivière sans repos* (1995 [1970]), ainsi que le signale l'auteure dans une note liminaire au début de ce livre.

<sup>7</sup> Morency considère que « Pierre Cadorai s'avère ainsi un personnage caractérisé par le regard qu'il porte sur les êtres et les choses » (1994, p. 156). Sur cette question, voir également Morency, 1985.

pour survivre en ces lieux inhospitaliers : « les arbres des climats tempérés jusqu'ici aventurés paraissaient avoir enduré une épreuve assez proche de la misère humaine [...] ils montraient des corps débiles et souffreteux » (19). C'est le caractère extrême de ce lieu qui lui confère une grande partie de sa richesse, en faisant un endroit unique au monde. Si les Hauts Territoires dévoilent parfois un paysage « accablant » (25), ils recèlent également « d'étonnantes montagnes chauves [...] qui, par leur coloration intense, la lumière qu'elles réfléchissent, nulle part au monde n'ont sans doute leurs égales en splendeur » (69). Les espaces immenses de la plaine arctique sont aussi dépeints comme ceux de la plus grande solitude : outre quelques rares régions topographiées et habitées, « [l]e reste était sauvagerie, silence, ciel démesuré. Cela quelque part dans les Territoires du Nord-Ouest, tout ce haut du Canada, la moitié presque d'un continent, et presque tout entier encore à quelques rares poignées d'hommes » (12).

Dans ce lieu désertique encore largement inexploré, les frontières sont essentiellement marquées par des changements de végétation, de légères variations dans le paysage. Tandis qu'il se rapproche du cercle polaire, Pierre Cadourai observe « le dernier peuplier-tremble à vivre sous ces latitudes » (19). Par la suite et jusqu'au delta du fleuve Mackenzie, il ne trouve plus, sur son parcours, « que l'épinette et le petit bouleau blanc » (19). Guidé par une carte topographique très sommaire, le protagoniste passe presque indistinctement d'une province à l'autre : « Il franchit par l'extrême nord la province de la Saskatchewan. En fin août il jugea avoir atteint le haut nord du Manitoba » (64).

Roy représente le Grand Nord comme une contrée sauvage qui, par ce fait même, possède un caractère magique. L'espace nordique, situé aux marges du monde civilisé, se révèle enchanté : doté d'une volonté propre, il a le pouvoir de transformer ceux qui s'y aventurent en inscrivant profondément sa marque en eux :

Il y avait, au bout de la terre, entre le jour et la nuit, au bas du ciel, une sorte de plaine illuminée, contrée intermédiaire d'un attrait indicible. Cette heure a des effets divers sur les voyageurs du Grand Nord. Les uns tombent alors sous le coup d'une mélancolie déchirante. D'autres deviennent comme fou de confiance, leur destin leur paraît grandir (22).

Pierre n'échappe pas à l'emprise de ce lieu singulier. Poussé par un appel dont la source est encore diffuse, il reprend la route et finit par se faire happer par une « rivière ensorcelante » (64) ne figurant sur aucune carte. D'abord attiré par l'envoutante « fresque continue » (65) que présente la rivière, le peintre se fait ensuite entraîner dans les rapides où il perd tout son butin : son canot, ses huiles, ses pochades, ses provisions. Le voyageur se retrouve alors contraint d'avancer dans une « stérile forêt de petites épinettes inanimées » (66) où nul homme ne semble être passé avant lui. Il arrive miraculeusement à la ville de Flin Flon, alors qu'il n'existe aucun « chemin encore pour y parvenir à travers les désolations nordiques du Manitoba » (76).

Et c'est au terme d'une série de « mystérieuses épreuves » (77) que Pierre tombe sur sa montagne, *La Resplendissante*, *La Solitaire* ainsi qu'il la nomme (83), comme en réponse à l'appel de sa destinée : « Devant lui se dressait une haute montagne isolée que le soleil rouge embrasait et faisait brûler comme un grand feu clair » (79). « Faite pour plaire à un œil d'artiste »

(81), la montagne semble n'avoir été créée que pour être découverte par peintre-trappeur. Elle s'anime sous l'œil de son admirateur : « Tant que l'on n'a pas été contenu en un regard, a-t-on la vie? A-t-on la vie si personne encore ne nous a aimés? Et par toi, disait-elle encore, par toi, enfin, Pierre, je vais exister » (82). Après cette rencontre, la vie de Pierre sera consacrée à rendre l'insaisissable beauté de cette majestueuse montagne de l'Ungava dont le souvenir hantera l'esprit du peintre.

C'est pourquoi l'artiste-nomade accepte, sous les recommandations du missionnaire André Le Bonniec rencontré tandis qu'il se faisait soigner au village d'Orok, de se rendre à Paris afin d'acquérir les techniques picturales *qui lui font défaut*. Ce séjour dans la capitale française n'a pour Pierre qu'une seule raison d'être : mieux réussir à peindre sa montagne. Pour ce faire, l'artiste autodidacte est prêt à bien des sacrifices : « s'il y perdait toute liberté et presque son identité, il savait bien que ce n'était que pour plus tard mettre au service de la Montagne tout ce qu'il aurait ici appris » (139).

Avant de traverser l'Atlantique, alors qu'il survole en avion une partie de l'immense territoire qu'il a parcouru, l'aventurier prend conscience du peu qui lui reste au terme de son long périple dans le Grand Nord :

Toundra de l'Ungava, savane du Nord manitobain, forêt interminable des Bas et Haut-Mackenzie, tout cela qu'il avait mis des années à franchir au prix d'efforts les plus épuisants, tout à coup à ses yeux se rétrécissait, se condensait, n'était plus que quelques images seulement, quelques images fugitives et le reste – labeur, peine infinie, était emporté (109).

Désormais, c'est en lui et sur ses toiles que vivra le territoire parcouru. Tandis que les pérégrinations de Cadorai dans les territoires nordiques lui ont permis de faire le plein

d'images qui alimenteront plus tard sa création, le voyage en France sera pour le peintre canadien l'occasion d'un retour imaginaire dans l'espace américain. Le récit qu'il fait de son expérience continentale à un jeune peintre français rencontré en plein cœur de Paris le ramène, par la remémoration, à son lieu d'origine.

### ***La rencontre avec l'Autre***

C'est donc chargé de ses souvenirs du Grand Nord que Pierre débarque dans la ville-lumière. L'homme venu des territoires vierges appréhende Paris en digne coureur des bois, comme s'il « arrivait dans une bourgade du Mackenzie » (118). Peut-il en être autrement pour celui qui a défini son rapport au monde au contact de ce pays-continent des Territoires du Nord-Ouest? Pierre se retrouve pourtant plus esseulé dans ce lieu peuplé qu'il ne l'a jamais été en plein cœur de l'immensité nordique, ainsi que le suggère l'auteure canadienne, par la voix de son narrateur : « Cette taïga canadienne, cette Sibérie sans fin de notre pays, qu'était-ce en vérité, auprès de cette autre solitude vers laquelle il allait, la si mystérieuse solitude des rues remplies de monde, de pas et de lumière » (109). Roy oppose le caractère ordonné de la ville, façonnée par des siècles de civilisation, aux « farouches espaces » du Grand Nord : si le personnage possède une connaissance intime de ceux-ci, il a du mal à trouver ses repères dans la première.

C'est pourquoi dès que le protagoniste se sent désorienté, il se tourne vers la nature, comme lorsqu'il avait trouvé refuge, peu après son arrivée, au bord de la Seine. Il pouvait alors

imaginer que le fleuve français le reliait, par l'écoulement de ses eaux jusqu'à la mer, aux fleuves Mackenzie et Churchill (123). C'est donc au bord de l'eau, où l'homme du Nord avait établi une sorte de campement, qu'il fait la rencontre du jeune peintre Français, Stanislas Lanski, qui arrive vers lui en canot « comme en n'importe quelle brousse ou sauvagerie du monde » (125). La familiarité qui, pour le voyageur du Nord, se dégage de cette scène n'est certainement pas étrangère au fait qu'une complicité s'installe immédiatement entre les deux hommes.

Contrairement aux précédentes relations d'amitié que Pierre avait nouées au Canada, dans lesquelles il communiquait essentiellement à travers ses dessins, c'est d'abord par la parole que s'établit le rapport avec Stanislas. Le promeneur des Hauts Territoires canadiens trouve dans ce contact inattendu un grand réconfort : « Les histoires fusaient de son cœur. À se raconter, il découvrait un plaisir inédit, neuf, étrange, qui lui restituait son identité, sa vie, sa réalité dont, depuis des jours, à Paris, il était comme dépouillé » (129). Pierre n'avait pourtant pas l'habitude de parler de lui. Lorsqu'il faisait le portrait de Gédéon, de Nina ou de Hans Sigurdsen (alias Steve), le peintre cherchait davantage à en apprendre sur eux qu'à se dévoiler. Si les récits que Pierre fait de sa vie dans le Grand Nord lui permettent de renouer avec ses racines, ils ont un effet similaire sur son confident parisien. Pénétrant l'imagination de Stanislas, les « anecdotes de brousse » du peintre-trappeur le font voyager et l'amènent, par la même occasion, à se redécouvrir : « Vous êtes là. Et me voici pour ainsi dire au Yukon. Le monde est immense... Je ressuscite » (129), constate le jeune homme émerveillé.

Peu à peu, tandis que Pierre se raconte (156), aidé par les dessins que Stanislas tire du coffre de bois du voyageur canadien, c'est au tour du paysage intérieur qui habite le peintre de se matérialiser sous les yeux de l'ami parisien :

Ainsi cette tête de vieux chef indien incomparablement énigmatique! Ce canot qui avait l'air de bondir si allègrement sur l'eau! La vie de Pierre dans les territoires du Nord-Ouest, dont sans cesse il parlait, y était visible comme le jour. Ou plutôt Stanislas se trouvait-il enfin devant le mystère que représentait cette vie (158).

Ce mystère est tout à la fois l'unicité de l'expérience américaine de Pierre, à laquelle son ami n'a accès que par les représentations (orales et picturales) qu'il lui livre, et la mission que poursuit inlassablement le créateur. Sa rencontre avec Stanislas, qui l'amène à plonger en lui-même, lui permet également d'entamer, depuis son exil parisien, le voyage de retour vers les Hauts Territoires. Le rapport du personnage principal de *La montagne secrète* au territoire nordique est marqué à la fois par un enracinement du lieu exploré dans sa mémoire et par une errance imaginaire au sein de cet espace.

### ***Errance et enracinement***

Poussé par l'impérieux désir de découverte et l'appel des grands espaces, Pierre Cadourai ne peut s'empêcher, tandis qu'il poursuit son exploration des Territoires du Nord-Ouest, de rêver aux paysages sauvages qu'il n'aura pas la possibilité de voir de ses propres yeux. C'est ainsi qu'avant de repartir vers un nouveau lieu, il imagine

[...] la fin du fleuve, l'extraordinaire delta, de plusieurs manières à la fois : couvert de pétrels de l'Arctique, dans le fracas des glaces – peut-être, au contraire, dans un solennel silence, ou encore entre des banquises ou même sans rives – le Mackenzie entrant enfin dans l'océan glacial. Là-bas, selon la carte, se trouvait déjà un dernier petit village : Aklavik. Il surprit que ce mot était déjà inscrit dans sa tête, dans son cœur. Quel homme était-il donc pour avoir cette faim des endroits perdus! (Roy, 1994, p. 30)

À Paris, il ressentira également cet attrait pour d'autres paysages dont il a perçu l'existence à travers les toiles des maîtres européens qu'il a pu voir au musée du Louvre : « les Pyrénées, la Corde, le ciel de Hollande surtout... » (Roy, 1994, p. 147).

Si l'errance caractérise les déplacements de Pierre dans le Grand Nord puisque, comme le souligne Ricard, sa « mobilité [...] semble n'aller vers aucune destination précise » (2001, p. 123), le nomadisme du peintre-trappeur n'est pas que territorial : il est aussi intérieur. Avant qu'il n'aboutisse à Paris, à la recherche d'un maître, le voyageur a dû parcourir autant de route en lui-même que sur les Territoire du Nord-Ouest, les savanes du Nord du Manitoba et de l'Ungava. Ainsi la géographie physique décrite par le narrateur recouvre-t-elle la géographie intérieure du personnage. De fait, au moment de peindre son portrait depuis sa chambre parisienne, le peintre-trappeur se retrouve à errer dans un univers recomposé par sa mémoire, « en des paysages inconnus, formés de morceaux pris à des endroits divers et néanmoins juxtaposés en un ensemble plaisant » (Roy, 1994, p. 164). Le nomadisme apparaît chez le Pierre comme « un mode d'expression de l'imagination et de la sensibilité » (Warwick, 1972, p. 142).

La dialectique entre l'errance et l'enracinement (ou le nomadisme et la sédentarité), au fondement de l'expérience américaine, est inscrite au cœur même de l'identité du protagoniste du roman, constamment tiraillé entre ces deux relations à l'espace : autant il a besoin de parcourir l'étendue du Grand Nord, de s'y retrouver, ne serait-ce qu'en pensée, pour nourrir sa création, autant il a besoin de s'arrêter en un lieu, clos de préférence, pour s'adonner pleinement à son œuvre. Conséquemment, lorsqu'il se cherche une chambre à Paris, Pierre choisit tout naturellement celle qui a l'air, aux yeux de Stanislas, d'une tanière (151). Le peintre-trappeur voit plutôt dans ce lieu si sombre où l'on aurait pu croire « à la dernière lueur du crépuscule » (152), l'endroit idéal où créer en toute liberté : n'ayant pas à se préoccuper de sa survie, comme dans les territoires de chasse et de trappe, il aura tout son temps pour peindre sa montagne. Si l'errance, qui lui a permis l'arpentage symbolique du territoire, nourri son imaginaire, la stabilité que lui confère son point de chute offre au personnage de Roy l'occasion d'un retour sur soi propice à l'expression de la pensée créatrice. En effet, comme le souligne Morency, « c'est là, dans la réclusion et l'immobilité qu'il pourra renouer [...] avec les espaces immenses et mouvants du Grand Nord » (1994, p. 166).

Dès que Pierre se retrouve tapi dans sa chambre, son esprit le porte immédiatement vers les territoires qui l'habitent : « C'est à peu près le jour du Haut-Mackenzie, vers le mois d'octobre, dit Pierre sur un ton rêveur » (*Ibid.*). Il est alors saisi de nostalgie pour Steve, avec lequel il a passé deux hivers de chasse et de trappe, et pour les Territoires du Nord-Ouest : « Au bonheur étrange qui saisit son cœur, il comprit

combien il s'était ennuyé du vent du Nord, des poudreries, des tourments de la tempête et de la nature » (*Ibid.*).

Les déambulations du personnage dans le Grand Nord, tant celles qu'il a véritablement vécues que celles qu'il s'est remémorées, lui ont permis de découvrir son identité et sa mission, par la confrontation avec la nature sauvage, par la rencontre avec l'autre, mais aussi par la solitude apprivoisée, nécessaire à la création.

### ***L'expérience de la solitude***

Bien qu'il voie dans le roman de Roy l'expression de « récits allégoriques ou symboliques visiblement concoctés pour transmettre un 'message' au sujet de la vocation de l'artiste » (1972, p. 138), Warwick reconnaît que le voyage dans le Nord se décline, dans *La montagne secrète*, comme un « mode fondamental de pensée » (140). La traversée de l'espace géographique qu'effectue le protagoniste, d'Ouest en Est, est en effet partie intégrante de sa démarche créatrice. Si, comme le souligne Brochu, la quête esthétique de Pierre Cadourai est un « voyage vers soi » (1984, p. 535), Ricard considère pour sa part que le personnage, à travers son périple, « se familiarise peu à peu non seulement avec le métier et les techniques [...], mais aussi avec la condition particulière de celui qui crée et les paradoxes douloureux que cela comporte » (2001, p. 123). Dans ce cas-ci, la condition du peintre est celle d'un nomade solitaire : « [v]oyageur, l'artiste est avant tout celui qui se sépare continuellement des hommes » (124). Un tel sacrifice

semble inévitable pour permettre à Pierre de réaliser son projet.

La mission de l'artiste, telle que Gabrielle Roy la représente dans le roman, va toutefois bien au-delà du simple accomplissement d'un idéal esthétique : elle comporte également une dimension éthique. À partir de sa propre expérience de la vie, le créateur doit chercher à communiquer aux hommes le sentiment que leurs désirs sont entendus et, par conséquent, qu'ils ne sont pas seuls. C'est grâce aux mots de Shakespeare, qu'il lit au cours de sa traversée de l'Atlantique, que Pierre Cadourai, s'identifiant aux autres créateurs comprend, ce que l'on attend de lui : « *To tell my story...* L'être humain lançait son humble, sa modeste et si légitime requête. Et l'homme, son frère, doué pour la parole, ou les sons, ou les images, tâchait de satisfaire l'incessant appel : *To tell my story...* Au point de délaisser sa propre vie. »(116).

Pour atteindre son but, Pierre doit régulièrement s'éloigner des hommes. Il quitte d'abord le vieux Gédéon, qui lui offrait de le rejoindre dans sa quête désespérée pour trouver de l'or, puis la jeune Nina, qu'il aurait bien voulu protéger, n'eût été l'appel plus fort de l'inconnu et de la solitude : « les froides régions désertes, les ciels à découvrir, sur son cœur exerçaient aussi comme un amour, et le plus possessif » (31). Plus tard, il se sépare de son ami Steve, qui lui avait transmis tout son savoir de trappeur, pour reprendre contact avec la source de sa création. Pagayant sur la rivière, Pierre se sent en paix avec sa décision : « Puis, sur ces rives cessa de retentir la voix humaine [...] En une immense et solitaire région il parut. Et quoiqu'il fût brisé du regret de ses liens humains, son âme lui sembla ici se reposer comme auprès du cœur sauvage de ce monde » (63). De

même, Pierre, qui s'attarde auprès de la montagne même si Orok l'avertit que l'hiver imminent peut s'avérer surnois dans ces parages, n'est pas mécontent de se retrouver seul après la visite du jeune Esquimau. Le peintre espère ainsi trouver la meilleure façon de rendre l'unicité de sa Resplendissante. Plus tard, Pierre essaie de faire comprendre à Stanislas, qui n'ose pas quitter son ami malade, qu'il a besoin d'être seul. C'est que pour réussir à libérer l'œuvre qui le ronge de l'intérieur, le créateur doit plonger au plus profond de lui-même : « J'ai besoin de comprendre; et on ne comprend presque jamais que seul', disait ce curieux regard obstiné » (168).

En dépit de ce nécessaire isolement, Pierre revient inévitablement vers les hommes, par besoin de reconnaissance pour son art à mesure qu'il progresse dans la réalisation de son œuvre, mais surtout par besoin de ce contact humain qui donne sens à la vie. En effet, alors qu'il souffre du scorbut, le peintre, resté seul dans la cabane du territoire de trappe, comprend que « la seule privation tout à fait intolérable, c'est celle d'un compagnon » (51). À Paris, tandis que, affaibli du cœur depuis sa poursuite de l'original dans l'Ungava, il sent sa fin venir, le protagoniste réalise que la plus grande richesse de sa vie fut sans doute l'amitié. Même si ses amis lui ont fait don de ce cadeau précieux, il sent néanmoins qu'il a contracté une dette envers eux : « de tous les biens que nous recevons [...], aucun ne nous fait plus mal malgré tout que les amis, avec leur confiance en nous, leur espoir... leur attente » (167).

Pour le peintre-trappeur, le « sacerdoce de l'art » (Brochu, 1984, p. 541) est lourd à porter puisqu'il lui demande de sacrifier ses amis au profit de sa solitude. La nature lui a cependant appris que pour passer à travers la vie, « l'homme

doit aller par paire comme les animaux supérieurs » (Roy, 1994, p. 169). Pierre prend alors conscience qu'il a « toujours eu de bons associés » (*Ibid.*) : Sigurdson, Orok et maintenant Stanislas. C'est pourtant en solitaire qu'il meurt, dans l'apothéose de sa création. Ainsi est-ce au fil des amitiés réelles nouées dans les espaces sauvages du Grand Nord ou au bord de la Seine, mais également à travers « l'élan d'amitié » (114) ressenti pour les autres créateurs, que le peintre-trappeur saisit peu à peu ce qu'il cherche et qui il est. Ce sont les autres qui le révèlent à lui-même autant qu'il les révèle à eux-mêmes par le biais de ses dessins et peintures, leur léguant à son tour un présent d'une valeur inestimable.

### ***L'héritage du peintre-trappeur***

Tandis qu'il cherche à tout prix à peindre sa montagne parfaite, Pierre a peut-être déjà accompli la tâche la plus importante de sa vie : grâce à ses images du Grand Nord, il fait rêver les hommes, les fait voyager dans leurs souvenirs ou dans des endroits inconnus. N'était-ce pas la vérité que lui avait dévoilée le père de Steve, tandis que Pierre et son associé avaient passé l'été à faire de la pêche commerciale au Grand Lac des Esclaves, sur le bateau des Sigurdson? « Ainsi parla le vieux Sigurdson, appuyé à la barre du bateau, et songeur, parce que les images les plus tenaces de sa vie ne lui venaient pas de son propre regard, mais de ce qu'on les lui avait racontées, de ce qu'on les avait dépeintes à ses yeux » (58). La réminiscence d'un lieu qu'on a connu, l'émotion ressentie à son évocation, le désir d'un espace à découvrir, tout cela n'est-il pas plus fort que l'expérience réelle qu'on a pu en avoir? N'est-ce pas pour ce

paysage anticipé qui se dessinait en lui (22) que Pierre a inlassablement parcouru les territoires du Nord canadien?

Repensant à la production dont il avait dû se délester en cours de route, quand ce n'était pas la nature qui la lui avait prise, Pierre est heureux de constater qu'une part de lui-même est restée derrière lui, témoignant de son passage dans le Grand Nord :

Peut-être, parmi les Métis ou dans les tribus qui avaient reçu de lui des dessins en gages ou en cadeaux, se trouvait-il au moins quelques hommes à les avoir conservés, à y attacher un certain prix. Il fut consolé par cette idée qu'à travers le haut des vastes Territoires, à travers presque tout le Nord canadien, on eût pu suivre à la trace, par ces petits bouts de papier tombés de sa main, l'itinéraire de sa vie, ses défaites, son cheminement d'être obstiné (78)

De son périple nordique, le peintre-trappeur a laissé une empreinte non seulement physique, avec les dessins et les pochades abandonnés sur place, mais également symbolique, dans l'esprit des autochtones. Alors que « l'Homme-au-crayon-magique » (85), une réputation colportée par les trappeurs et les amérindiens depuis les Territoires du Nord-Ouest jusqu'à l'Ungava, se trouve parmi les Montagnais, il les fait voyager par ses dessins vers des territoires qui leur sont inconnus : « De grêles forêts apparaissaient aux hommes d'ici qui n'en avaient jamais vu et s'extasiaient de surprise. Ainsi était donc le grand Mackenzie, ainsi les savanes du Manitoba » (101).

Doutant de son talent, Pierre craint malgré tout de ne pas avoir réussi à insuffler dans ses toiles « l'appel profond au voyage » qu'il reconnaît dans les œuvres des maîtres Ruysdael et Cézanne. Le peintre canadien se demande « si quelqu'un, un jour, à cause de lui, aur[a] une pareille nostalgie de certains lieux du

monde les plus perdus » (148). Il était pourtant parvenu à émouvoir le vieux missionnaire, qui a parcouru inlassablement ces territoires isolés, avec une simple pochade de la montagne. Elle avait réveillé en lui les émotions les plus fortes :

[T]rente années de pareille vie inhumaine s'étaient écoulées sans qu'il eut jamais un mot de plainte sur lui-même ou sur l'effroyable misère que partout il avait connue. Mais voici qu'à la vue d'un petit tableau de l'été, son cœur crevait de douceur; il prenant conscience de son désir éperdu de chaleur, de tendresse; des larmes lui venaient aux yeux. (103)

Par la vérité criante qui se dégage de ses dessins au crayon, Pierre réussit également à toucher le maître de l'académie Meyrand qui, contrairement au père Le Bonnic, ne connaît pas les lieux dépeints :

Ces chiens au long poil hérissé de neige, leur attitude accablée; ces deux vagues silhouettes de trappeurs vus de dos, se chauffant au maigre réconfort d'un petit feu allumé sur la neige; autour d'eux cette forêt fragile et tenace; tout cela paraissait vrai, mais dur, inexplicable, d'une misère incompréhensible. Combien de fois en sa vie, se demandait le maître, avait-il vu pareil croquis? (134)

C'est toutefois Stanislas qui semble le plus habité par les paysages de Pierre, ainsi qu'il s'en plaint à son ami : « J'essaie de faire de beaux arbres d'Île-de-France. Et qu'est-ce que je vois à la place? Tes petits chicots d'arbres. Tes arbres me poursuivent » (155).

En dépit de la capacité du peintre-trappeur à évoquer le Grand Nord chez les autres, c'est en lui que le continent a laissé la marque la plus profonde. Son expérience américaine l'habite encore tandis qu'il essaie de peindre sa montagne depuis sa petite chambre parisienne surchauffée. Alors qu'il sent monter en lui son « tableau final », Pierre est transporté en ce territoire

qu'il a connu à travers sa faune et sa flore, à travers son roc, son ciel et ses eaux et qu'il porte désormais en lui : « Puis il éprouva qu'il commençait à marcher sans effort de son grand pas rapide d'autrefois; il enjambait d'un seul bond les rudes obstacles; l'Ungava revenait vers lui. Ou lui, vers le grand désert en sa splendeur incroyable » (171). Si l'espace nordique que le peintre a parcouru durant toutes ces années a façonné son imaginaire, les créations de ce dernier ont aussi donné au territoire du Grand Nord une signification toute personnelle, puisqu'il s'est peu à peu métamorphosé en l'objet même de sa création.

### ***L'appropriation symbolique du territoire***

Si le voyage est l'occasion d'une transformation notamment par la rencontre avec l'autre et par le contact avec l'espace, c'est par le biais du geste créateur que la métamorphose s'opère complètement en Pierre. En effet, le coup de crayon ou de pinceau permet au peintre-nomade de se projeter sur la nature qu'il observe. Sans doute est-ce pourquoi la nature est décrite, dans le roman, d'un point de vue anthropomorphique, comme le souligne André Brochu : « les arbres, les chiens, les caribous, la montagne sont humains, ils souffrent... » (1984, p. 533). Le critique considère de la sorte que la souffrance dont témoigne le peintre donne sens à sa quête intérieure puisque ces êtres vivants « 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 » (1984, p. 533). C'est ainsi que Pierre parvient à rendre, par le trait de son crayon, la vulnérabilité du peuplier-tremble accroché au bord de la

rivière : « la détesse de l'arbre vivant était angoissante, mais plus angoissante encore celle de l'arbre fixé sur le papier » (Roy, 1994, p. 20). Le croquis du peuplier-tremble, désormais chargé de sens, semble plus vrai que l'arbre réel.

Au fil de ses errances dans les territoires réels et imaginaires du Grand Nord, Pierre se change peu à peu en la source même de son inspiration créatrice. Ainsi, parmi tous les arbres qu'il a vus, c'est à celui auquel il a insufflé une singularité que Pierre repense sans cesse, alors qu'il se sent lui-même isolé et soumis au tumulte parisien :

À propos de tout, à propos de rien, le petit arbre du Nord venait se placer en son esprit. Il se demandait pourquoi il y pensait tant, pourquoi celui-là seul émergeait de la forêt infinie qui s'étend à l'ouest du Canada presque jusqu'au delta du Mackenzie. [...] Le chant si lointain de son feuillage revenait en son souvenir. Il s'identifiait presque à cet arbre (143)

La métamorphose est complète alors que Pierre souffre à son tour. Malade, il ressemble véritablement à « un homme-arbre, poussé en hauteur, dont l'épiderme usé, fendillé, asséché, était l'écorce » (168). Mais le peintre-trappeur se retrouve également doté des caractéristiques d'un autre habitant du Grand Nord auquel il s'identifie.

Surpris par l'hiver alors qu'il s'attardait à capturer les dernières images de sa montagne, Pierre poursuit à travers la toundra « un caribou aux énormes bois, tel un arbre sur sa tête » (92). Pour assurer sa survie, le peintre-trappeur est contraint de tuer le vieil animal solitaire. Entre l'homme et la bête, il y a transsubstantiation : « Maintenant, après l'avoir réchauffé, le caribou allait lui devenir chair, sang et pensée » (95). Tourmenté par ce qu'il considérera plus tard comme un acte de barbarie, Pierre apparaît ensuite « pâle comme la neige

d'automne et décharné comme les bois d'un caribou » (100). À Paris, cherchant un endroit où hiverner, il ressemble alors à un « caribou inquiet » (150). Son autoportrait l'associe également au cervidé par les protubérances qui apparaissent sur la tête, comme une « suggestion de bois de cerf » (164).

C'est donc par un processus d'appropriation symbolique que Pierre parvient à domestiquer la nature sauvage du Grand Nord, lui insufflant en retour une part de lui-même. Reprenant une nouvelle fois sa montagne, il la recrée à son image :

La montagne de son imagination n'avait presque plus rien de la montagne de l'Ungava. Ou, du moins, ce qu'il en avait pu prendre, il l'avait, à son propre feu intérieur, coulé, fondu pour ensuite le mouler à son gré en une matière qui n'était désormais plus qu'humaine, infiniment poignante (170)

En humanisant la montagne, Pierre permet ainsi aux autres de se reconnaître dans cette représentation. L'objet peint est cependant moins important que l'émotion qui y est associée : c'est par elle que le créateur communique.

Pour réaliser une œuvre en mesure de parler aux hommes, le peintre-trappeur a d'abord dû entrer en relation physique avec le territoire en le parcourant (à pieds ou en canot), avant de le revisiter par l'imaginaire. C'est ainsi qu'il a pu conférer à l'incommensurable plaine arctique une signification nouvelle, puisée à même son expérience vécue.

### **Conclusion**

L'espace géographique représenté dans *La montagne secrète* n'est pas qu'un simple décor pour la narration. Il sert à

illustrer la démarche du créateur dont le rôle est en quelque sorte de ré-enchanter le monde. Captivé par une pochade de la montagne verte réalisée par le peintre-trappeur, le père Le Bonniec constate la beauté du paysage du Grand Nord métamorphosé : « on pouvait penser : oui ce monde est bon et tendre, ce monde est rayonnant » (104). Malgré la cruauté de cet univers sauvage, Pierre est parvenu à le transformer par son regard, à le charger d'une signification avant tout personnelle.

Fondé sur un lieu réel, le territoire nordique canadien décrit dans *La montagne secrète* est ainsi délesté de toute dimension immédiatement idéologique. La représentation qui est faite du Grand Nord ne vise pas à faire de ce lieu un symbole de l'identité collective (canadienne ou canadienne-française). Même si le peintre-trappeur reçoit une bourse du gouvernement fédéral pour aller parfaire sa technique artistique en France, l'auteure n'en fait pas un représentant de son pays. Les portraits et les scènes du Haut et du Bas Mackenzie et de l'Ungava que réalise le personnage n'ont pas pour fonction de mettre en valeur les particularités du paysage canadien. Si la nature sauvage et les grands espaces constituent la source d'inspiration de Pierre Cadorai, c'est l'exploration de la condition humaine qui donne sens à sa quête. À travers ses toiles inspirées de son expérience américaine, le voyageur nordique cherche à comprendre ce qui unit les hommes.

C'est par l'appropriation de certaines caractéristiques propres à cet espace intermédiaire que le trappeur devient véritablement peintre et qu'il parvient, ce faisant, à réaliser des représentations du paysage et de la vie dans ces contrées sauvages plus vraies que nature. Projetant dans ces images une part de lui-même, il transforme par le geste créateur l'espace

nordique vécu en un lieu symbolique auquel les autres peuvent s'identifier. Réinvestissant les dialectiques de l'exil et du retour, du nomadisme et de la sédentarité, associées à l'imaginaire continental, *La montagne secrète* fait de l'errance géographique et imaginaire au sein de l'espace nordique le principal mode de connaissance de soi. L'enracinement permet au personnage de réaliser le but qui lui avait été révélé par la nature sauvage mais également par les amis qui se sont trouvés sur sa route.

Les autres romans de Gabrielle Roy qui se déroulent dans le Nord manitobain et le Grand Nord n'explorent plus, comme c'était le cas dans *La montagne secrète*, la question de la création. Ils travaillent néanmoins à leur façon quelques-uns des mythes américains forgés par l'expérience continentale qui, s'ils n'appartiennent pas exclusivement à l'imaginaire québécois, participent du processus d'appropriation culturelle de l'espace américain et contribuent à renouveler la représentation du territoire qui avait jusqu'alors prévalu dans le roman canadien-français pour en faire non plus le creuset de l'identité nationale mais le lieu d'une interrogation individuelle et, ce faisant, universelle.

## Bibliographie

BERND, Zilá (1999), « Identités composites : écritures hybrides », dans Bernard Andrès et Zilá Bernd (dir.), *L'Identitaire et le littéraire dans les Amériques*, Québec, Nota bene, coll. « Littérature(s) », p. 17-29.

- (dir.) (2007), *Dicionário de figuras e mitos literários das Américas*, Porto Alegre, Tomo editorial/Editoria da UFRGS.
- (2009), *Américanité et mobilités transculturelles*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Américana ».
- BOUCHARD, Gérard (2000), *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde : essai d'histoire comparée*, Montréal, Boréal.
- BOUCHARD, Gérard et Bernard ANDRÈS (dir.) (2007), *Mythes et sociétés des Amériques*, Montréal, Québec Amérique.
- BOUCHARD, Gérard et Yvan LAMONDE (dir.) (1995), *Québécois et Américains. La culture québécoise aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Montréal, Fides.
- (dir.) (1997), *La Nation dans tous ses États. Le Québec en comparaison*, Montréal/Paris, L'Harmattan.
- BROCHU, André (1984), « Le schème organisateur de *La Montagne secrète* », *Études littéraires*, vol. 17, n<sup>o</sup> 3, p. 531-544.
- LAMONDE, Yvan (1996), *Ni avec eux, ni sans eux. Le Québec face aux États-Unis*, Québec, Nuit blanche, coll. « Terre américaine ».
- LEMIRE, Maurice (2003), *Le Mythe de l'Amérique dans l'imaginaire « canadien »*, Québec, Nota bene, coll. « Essais critiques ».
- MORENCY, Jean (1985), *Un roman du regard : La Montagne secrète de Gabrielle Roy*, Québec, CRELIQ, coll. « Essais ».
- (1994), *Le Mythe américain dans les fictions d'Amérique. De Washington Irving à Jacques Poulin*, Québec, Nuit blanche.
- (2008), « Gabrielle Roy, prototype de l'écrivaine canadienne? », *Alternative francophone*, vol. 1, no 1, p. 116-126.
- MORENCY, Jean, Jeannette DEN TOONDER et Jaap LINTVELT (dir.) (2006), *Romans de la route et voyages identitaires*, Montréal, Nota bene, coll. « Terre américaine ».
- MORISSET, Jean (1985), *L'Identité usurpée*, tome 1, « L'Amérique écartée », Montréal, Nouvelle Optique.

- OUELLET, Réal (1997), « Identité québécoise, permanence et évolution » (avec la collaboration d'A. Beaulieu et M. Tremblay), dans Laurier Turgeon, Jocelyn Létourneau et Kenneth Fall (dir.), *Les Espaces de l'identité*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 62-98.
- RICARD, François (1984), « La Montagne secrète », dans Maurice Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, tome 4 (1960-1969), Montréal, Fides, p. 593-595.
- (1996), *Gabrielle Roy. Une vie*, Montréal, Boréal.
- (2001 [1975]), *Introduction à l'œuvre de Gabrielle Roy*, Montréal, Nota bene, coll. « Visées critiques ».
- ROY, Gabrielle, (1993 [1950]), *La Petite Poule d'Eau*, Montréal, Boréal compact.
- (1994 [1961]), *La Montagne secrète*, Montréal, Boréal compact. [(1975), Montréal, La Frégate]
- (1994a [1975]), *Un jardin au bout du monde*, Montréal, Boréal compact.
- (1995 [1970]), *La Rivière sans repos*, Montréal, Boréal compact.
- (2006 [1945]), *Bonheur d'occasion*, Montréal, Boréal compact.
- SIROIS, Antoine (1989), « De l'idéologie au mythe : la nature chez Gabrielle Roy », *Voix et Images*, vol. 14, n° 3 (42), printemps, p. 380-386.
- TRÉPANIÉ, Esther (1991), « La peinture et la question du régionalisme dans l'entre-deux-guerres », *Québec Studies*, vol. 12, p. 115-126.
- WARWICK, Jack (1972), *L'Appel du Nord dans la littérature canadienne-française*, Montréal, HMH.

## Résumé

Dans les romans et nouvelles de Gabrielle Roy qui ont pour cadre le territoire nordique canadien, l'espace géographique constitue une source d'apprentissage, de prise de conscience, de transformation pour certains personnages. La présente analyse se consacrera à *La Montagne secrète* pour montrer comment le roman, publié en 1961, réactive un certain nombre de mythes fondateurs de l'imaginaire américain et fait de l'expérience continentale le lieu d'une interrogation personnelle sur le rapport à soi et aux autres. Si la nature sauvage et les grands espaces constituent la source d'inspiration du peintre-trappeur Pierre Cadourai, c'est l'exploration de la condition humaine qui donne sens à sa quête. Proposant une représentation originale de l'espace canadien, *La Montagne secrète* témoigne d'une réinterprétation du rapport symbolique au territoire sur le mode non plus collectif mais individuel et participe en ce sens à la constitution d'un nouvel imaginaire territorial revendiqué par les institutions littéraires tant québécoise que canadienne-anglaise.

## Abstract

In Gabrielle Roy's novels and short stories set in the Canadian Northern Territory, geographical space appears as a source for learning, awareness and transformation for certain characters. This analysis will focus on *La Montagne secrète* to show how the novel, published in 1961, revives a number of founding myths of the American imaginary and turns the continental experience

into an opportunity to question one's relation to oneself and others. If the painter-trapper Pierre Cadorai finds inspiration in wilderness and vast spaces, it is the exploration of the human condition that gives sense to his quest. Proposing an original representation of Canadian space, *La Montagne secrète* bears witness to a reinterpretation of the symbolic connection with the territory from the individual rather than the collective viewpoint and participates in this sense in the constitution of a new territorial imaginary claimed by both Quebec and English-Canadian literary institutions.