

Être ou ne pas être femme : là est la question de la femme qui crée dans *La Montagne secrète* de Gabrielle Roy

Sylvie Lamarre

Number 7, 1997

Le(s) discours féminin(s) de la francophonie nord-américaine

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1004743ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1004743ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université d'Ottawa

ISSN

1183-2487 (print)

1710-1158 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lamarre, S. (1997). Être ou ne pas être femme : là est la question de la femme qui crée dans *La Montagne secrète* de Gabrielle Roy. *Francophonies d'Amérique*, (7), 31–42. <https://doi.org/10.7202/1004743ar>

ÊTRE OU NE PAS ÊTRE FEMME : LÀ EST LA QUESTION DE LA FEMME QUI CRÉE DANS *LA MONTAGNE SECRÈTE* DE GABRIELLE ROY¹

Sylvie Lamarre
Université du Québec à Montréal

Être ou ne pas être femme ? Ce n'est peut-être pas là une question que s'est posée Gabrielle Roy en écrivant son roman *La Montagne secrète*², du moins pas en ces termes. Toutefois, c'est une question que soulève certes ce texte, publié en 1961, dans lequel l'écrivaine a tenté d'illustrer la quête artistique par le biais d'un héros masculin, un artiste-peintre prénommé Pierre. Un ou une auteure dispose, bien sûr, librement du choix du sexe de ses personnages. Mais il peut être intéressant d'examiner ce qui a pu motiver Gabrielle Roy dans ce cas-ci, particulièrement parce qu'elle abandonne sa doublure fictive, Christine³, juste au moment où doit être représenté l'artiste à l'œuvre, et d'autant plus que nombre de critiques ont relevé des aspects autobiographiques dans *La Montagne secrète*⁴.

Notons d'abord que, jusqu'à tout récemment, les codes littéraires, à l'instar des codes sociaux, rangeaient les femmes du côté de la procréation et les hommes du côté de la création. Dans *La Poétique du mâle*, par exemple, Michelle Coquillat a fait état de cette interdiction de créer imposée aux femmes dans la littérature française masculine, donc dominante, depuis le XVII^e siècle. Elle y démontre que, quel que soit le type de représentation du créateur mis en scène, les femmes se trouvent toujours écartées de la création artistique parce qu'elles ne seraient que chair, sans esprit, sans transcendance⁵. Nancy Huston, pour sa part, a examiné les conséquences d'un tel discours pour les femmes dans *Journal de la création*⁶. Selon elle, la conception de l'art comme maîtrise de la nature ou de la matière oblige hommes et femmes à se couper symboliquement du corps pour créer. Le peu de participation des hommes à la procréation et au maternage leur permet de se rêver facilement hors de la contingence alors que, pour les femmes qui veulent créer, la tâche peut paraître insurmontable, car elles sont socialement définies en quelque sorte par l'objet à rejeter ou à maîtriser, c'est-à-dire la nature, le corps, la chair. Il leur faut donc pratiquement renier ce qui constitue l'identité féminine.

En somme, forcément déviantes par rapport à l'image des femmes qui s'est imposée, les femmes qui créent ou veulent créer, les pionnières du moins, rencontrent des problèmes d'autoreprésentation. Il n'est pas étonnant alors de les voir prendre, à l'occasion, une identité masculine : en adoptant

un pseudonyme masculin comme George Sand ou George Eliot, par exemple ; en se travestissant en homme (pensons encore à Sand ou à Colette à certaines périodes de leur vie) ; ou bien, par le biais de la fiction, en se représentant tout simplement sous les traits d'un homme. Ce qui est probablement le cas pour Gabrielle Roy dans *La Montagne secrète*, car elle semble adhérer très fortement à ces représentations du créateur.

En effet, dans toute son œuvre, ces personnages fortement marqués par la chair que sont les mères n'accèdent jamais à l'art⁷ ; les filles, pour leur part, cherchent à s'écarter de celles-ci et à se couper de leur propre corps dans l'espoir de grandes réalisations. Ce phénomène transparait même dans la description physique de ces personnages : les mères sont toujours bien en chair ; par contre, les filles sont maigres, presque sans corps. Pensons seulement à Rose-Anna et à sa fille, Florentine, dans *Bonheur d'occasion*⁸. Dans *La Montagne secrète* plus particulièrement, Roy va même plus loin en ne présentant aucune mère, ni même presque aucune femme, contrairement à son habitude. Créer se révèle ici une affaire d'hommes, exclusivement : tous les personnages qui aident ou accompagnent le peintre sont de sexe masculin. Seule Nina attirera le héros un court moment pour être rejetée aussitôt, comme si le lien charnel devait altérer la puissance créatrice. En fait, Roy rejoint ici les George Sand, Elizabeth Barrett Browning, Virginia Woolf, Simone de Beauvoir, pour qui le portrait du créateur s'apparentait à celui d'un ange asexué. Nancy Huston rapporte d'ailleurs que presque toutes ces femmes ont cherché à évacuer le corps : Woolf, Plath, Fitzgerald ont souffert d'anorexie, et que dire des jeûnes de Beauvoir adolescente ou de la mort par inanition de Simone Weil ?

Mais si le texte de Roy semble, au niveau événementiel, se conformer au discours dominant, un discours différent s'établit au niveau symbolique où une intrigue en quelque sorte submergée révèle justement le conflit intérieur de la femme qui crée.

D'abord, une instance maternelle se dessine avec le personnage de Nina. Plusieurs éléments nous permettent effectivement de la rattacher à la propre mère de Roy⁹ : la mère de Gabrielle Roy se prénomait Mélina, prénom qui constitue avec celui de Nina une homophonie troublante ; ensuite, toutes deux ont eu une vie difficile, possèdent une vive imagination et des dons de conteuse, ont la même soif de découvertes et, avant leur mariage, ont vécu une expédition épique vers l'Ouest (Mélina venant du Québec pour s'établir au Manitoba et Nina se rendant vers les Rocheuses). De plus, fait inusité, Nina paraît vieille, malgré son jeune âge : elle a « un visage déjà usé » (p. 38) comme l'était sans doute celui de Mélina, même lorsque Gabrielle Roy était toute jeune, elle qui était la cadette d'une famille de neuf enfants. Significativement, Nina est comparée à une « petite Ève » (p. 34), la première mère selon la tradition chrétienne.

Enfin, chez Roy, l'attrait des montagnes s'est transmis de mère en fille ; de la même façon, dans *La Montagne secrète*, Nina communique à Pierre sa fascina-

tion 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 parle de son désir fou de voir les Rocheuses ; Pierre, reconnaissant ses propres envies dans celles de Nina, s'approprie en quelque sorte ce signifiant, la Montagne, pour nommer « cette aspiration extraordinaire » (p. 29) et indéfinissable qui semble l'animer depuis toujours.

Ce dernier élément s'avère particulièrement intéressant, car, comme dans ce roman, la montagne symbolise la quête artistique ; l'auteure associe ainsi sa propre mère à l'activité créatrice, mais au niveau caché du texte. Ce faisant, elle abolit la dichotomie création/procréation examinée plus haut. Elle laisse même supposer que la pulsion créatrice est léguée par la mère. Cependant, dans un même mouvement, Roy nie cette capacité créatrice à la mère ; en effet, au niveau narratif ou purement dénotatif du texte, Nina n'est pas représentée en tant que mère et sa quête, bien qu'étant qualifiée de « folie » (p. 39) comme celle de Pierre, n'est clairement pas une démarche créatrice : son but manifeste consiste simplement à voir un jour les *Big Rockies*. 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 mère/création semble même être illustrée dans le prénom du personnage étant donné qu'il porte à la fois une partie du prénom de la mère (le « ina » de Mélina) précédé du verbe nier, ou de la conjonction négative « ni » si on préfère, ce qui donne Nie-na.

Mais Nina est surtout liée aux déboires d'un vison qui nous sont rapportés dès après son unique rencontre avec Pierre. L'animal écrit d'abord sa « petite histoire [...] sur la neige » (p. 43). Donc il est associé, lui aussi, à la création. Puis, il se prend à un piège tendu par Pierre et son compagnon, Sigurdsen, avant d'être tué froidement par ce dernier. Or, ce Sigurdsen est celui-là même qui épousera Nina. Plus tard, dans une lettre annonçant sa paternité future, cet homme écrira à propos de son épouse : « Mon petit vison s'apprivoise » (p. 138). Alors, non seulement le destin de Nina et celui du vison sont-ils ainsi étroitement liés, mais l'auteure insiste sur la résistance de Nina, semblable à celle de l'animal pris au piège. Autrement dit, la quête personnelle de la femme est vouée à l'échec : le mariage et la maternité la piègent, la tuent dans son désir de réussite. Dans *La Montagne secrète*, le mariage et la maternité sont en somme clairement associés à la mort (et le mari au dompteur, voire à l'assassin !) et ainsi opposés de manière catégorique à la création, car, de toute évidence, Nina, la créatrice en puissance, meurt pour que vive la reproductrice. L'inverse, en somme, de ce qui se passe dans le cycle de *Rue Deschambault* où, comme l'a constaté Nicole Bourbonnais, « il fallait que meure la procréatrice pour qu'advienne la créatrice¹⁰ ». Christine y apparaît comme créatrice potentielle plutôt que reproductrice, la voix faisant place au corps : création et reproduction ne semblent pouvoir coïncider. Significativement, dans le roman qui nous occupe, la quête de Nina, qui s'apparentait à celle de l'artiste Pierre, prend fin avec son mariage. Elle perd simultanément la voix : nous apprenons sa grossesse dans une lettre de son mari.

Enfin, le destin fatal de Nina (et du vison) semble inévitable, puisqu'il s'étend à toutes les femmes. En effet, Nina nous est présentée 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), pense Pierre en voyant Nina. De la même façon, le discours du narrateur (ou de la narratrice ?) à propos de la mort du vison passe imperceptiblement de l'individuel au collectif : Pierre « 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). Ne faut-il pas voir là un violent réquisitoire féministe, car, évidemment, le sort des « petites créatures » renvoie à celui des femmes ? D'ailleurs, les Québécois ont longtemps utilisé le vocable « créatures » pour désigner les femmes.

Ainsi, la confrontation de l'histoire manifeste avec l'intrigue submergée permet de voir que le rejet de la chair, présenté comme préalable à la création, s'articule vraisemblablement autour de la fonction maternelle. Devenir mère, c'est tuer la femme libre, du moins celle qui veut créer. Cette confrontation montre bien également qu'il n'y a pas vraiment paradoxe quand Roy associe la mère à la création et l'en dissocie à la fois, car elle souligne 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 patte du vison, qui a permis l'écriture de l'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.

Le danger de l'identification avec la mère devient alors particulièrement évident, surtout quand on songe que, à travers l'infortune du vison, trois destins s'unissent : ceux de Nina et de la mère de Roy (puisque Nina est un « portrait » de cette dernière), mais aussi celui de l'auteure elle-même, à cause de cette insistance particulière sur l'*écriture* du petit vison, au détriment de la peinture. Roy écrit, par exemple : « Il y avait là comme une petite *histoire écrite* sur la neige. Des empreintes la *racontaient*. Vives, légères, elles *marquaient* la course d'un vison en quête de nourriture. (La frayeur *imprime* des pas encore plus rapides) » (p. 43 ; je souligne). Ainsi, compte tenu de la violence contenue dans la métaphore du piège, nous pouvons mesurer la frayeur qu'inspirait à Gabrielle Roy la condition de femme mariée et de mère potentielle en tant que menace à son pouvoir créateur¹¹.

Par ailleurs, derrière la même image, celle du vison pris au piège, se cachent la mère et la fille tout à la fois. La situation de l'une et de l'autre sont si intimement liées par le risque d'une maternité et par la perte de la capacité de créer que la fille doit forcément rejeter non seulement la mère, mais aussi la femme en elle-même et, plus particulièrement, son corps de femme, si elle veut créer¹². Si la reproduction mutile la créatrice, en paralysant la patte qui écrit, la création mutile la reproductrice, en mettant hors jeu le corps de la femme. Ainsi, non seulement le modèle maternel doit-il être évité, mais aussi

le modèle féminin parce que la femme ne peut apparemment pas échapper aux entraves du mariage et de la maternité.

Alors, le passage de Pierre dans ce lieu au nom suggestif de Fort-Renonciation, où il renonce à Nina, signifierait non pas tant un renoncement à la femme, qu'un renoncement à être femme puisque, pour créer, il ne faut pas être femme. Inversement, le passage de Nina à Fort-Renonciation marque son renoncement à la création ou, du moins, à la création d'une vie de femme différente, d'une vie non conforme aux modèles établis, puisque, en devenant mère, elle ne peut pas être créatrice ni libre de créer sa vie.

D'ailleurs, à Fort-Renonciation, nous croisons d'autres femmes qui ont renoncé à la vie, du moins à une part de la vie. En effet, le premier être humain qu'y voit Pierre a renoncé au monde : il s'agit d'une petite religieuse « [t]rottinante [qui] venait s'occuper du jardin » (p. 31). Les autres femmes de Fort-Renonciation, « les vieilles Indiennes », ont renoncé, elles aussi, aux « joies de la vie » puisque le paradis qu'elles attendent n'est pas terrestre : elles priaient en « lev[ant] vers l'horizon des visages méditatifs [...] comme si elles eussent regardé sans doute avec plus de confiance au delà de cette vie... » (p. 35).

De plus, dans tout le roman, les autres personnages féminins, qui ne sont que des figurants, ne connaissent pas un sort plus enviable. En effet, ils se retrouvent à peu près tous en un lieu au nom, lui aussi, très évocateur : le Grand Lac des Esclaves. Si cet endroit constitue l'oasis des chasseurs, Pierre et Sigurdsen, où ils sont « dorlot[és] par les femmes » et où ils « laiss[ent] leur linge à laver » (p. 72), il s'avère, en conséquence, celui où les femmes sont captives, occupées à rendre la vie agréable aux hommes.

Enfin, le seul autre lieu où se trouve une femme est un lieu clos : la petite école d'une mission d'où Sigurdsen rapporte des crayons de couleur pour Pierre. Aux yeux du chasseur, l'endroit « parut aussi fantastique que certains croquis de Pierre » (p. 63), mais il n'en demeure pas moins que la maîtresse d'école y est au service des enfants et que, si elle ouvre les esprits sur le vaste monde, elle ne participe pas, dans la réalité, à la découverte de celui-ci. De plus, bien que détentrice des crayons de couleur qui permettront à Pierre de devenir, plus tard, l'« Homme-au-crayon-magique » (p. 93), elle-même ne possède pas la liberté nécessaire pour les utiliser à des fins créatrices ; ils servent surtout aux enfants. L'école se révèle donc une prison dorée, mais une prison quand même. Les crayons doivent être transférés dans les mains d'un homme, semble-t-il, pour qu'ils puissent produire une œuvre artistique¹³. Ce transfert s'avère d'autant plus significatif que l'auteure elle-même était institutrice avant de devenir artiste, ce qui donne à penser que, en changeant d'occupation, elle aurait, en quelque sorte, changé de sexe ou, plus précisément, de genre.

Or, contrairement à toutes ces femmes, la créatrice doit pouvoir disposer librement de sa vie. Elle doit, répétons-le, mettre à distance tout ce qui la lierait à un quelconque destin de femme. Sa survie, en tant que créatrice,

semble donc obligatoirement passer par l'identification avec des modèles masculins, voire, comme ici, par un déguisement qui la transforme en homme. D'ailleurs, n'est-ce pas parce qu'il cache une femme que Pierre « porte en lui la blessure de l'impossible réconciliation entre l'ambition la plus pure de l'homme, qui est désir d'accomplissement plénier, et son impuissance à atteindre le reflet même pâle d'un idéal si fortement chevillé à son âme¹⁴ » ? Du moins, une femme se révèle-t-elle plus disposée à créer un tel héros, non pas parce que ce genre de blessure ne peut pas se rencontrer chez un homme, mais parce que, chez la femme, il risque d'être plus grand et plus fréquent. Car il semble que, pour elle, les voies d'accès à l'accomplissement n'existent tout simplement pas, selon la vision de Gabrielle Roy.

En somme, paradoxalement, pour disposer librement de sa vie en vue de réaliser son rêve, la créatrice doit la sacrifier en partie ; elle doit non seulement se refuser à l'amour, qui peut l'entraîner vers les pièges du mariage et de la maternité, mais aussi supprimer la femme en elle, puisqu'être femme semble rimer avec enfermement, entraves et servitude, comme le montrent les histoires de Nina, du vison piégé et, en effet, de toutes les femmes du roman. S'explique ainsi l'incommensurable besoin de liberté du héros : indispensable, ici, pour échapper au destin féminin.

Alors, si Roy a préféré un héros masculin, c'est qu'en raison de sa position et de sa conception du créateur, ce choix était le seul logique pour donner à voir son cheminement de créatrice dans toute sa vérité. Car c'était ainsi, au fond, qu'elle se percevait ou devait se percevoir pour créer : assurément, un être ne possédant pas vraiment un corps de femme, puisqu'il a échappé au « sort féminin » qui s'y rattache ; mais, en plus, un être d'exception n'appartenant ni au groupe des hommes ni à celui des femmes. D'où, sans aucun doute, le caractère de fable que prend *La Montagne secrète*, et le caractère exceptionnel et asexué du héros, relevé par nombre de critiques. Par exemple, Gérard Bessette, dans *Une littérature en ébullition*, affirme qu'« il y aurait une étude intéressante à faire sur la mystérieuse a-sexualité de Pierre, sur la signification, entre autres, de cette phrase étrange : "Il pensait *malgré lui* qu'il aurait fallu la représenter nue, frissonnante de froid, *en cet envers du paradis terrestre*"¹⁵ ». Bessette ajoute que les commentaires de l'écrivaine au sujet de celle-ci ne l'ont pas éclairé ; ils se lisent comme suit : « Comme c'est étrange ! Je vous écoute lire ça... J'avais plus ou moins oublié... Qu'est-ce que ça peut bien vouloir dire ?... C'est comme si j'avais voulu allier le froid et l'effroi : LE FROID ET TOUTE UNE PARTIE SI TRISTE DU MONDE¹⁶. »

Or, à la lumière de la présente analyse, ces propos de Roy ainsi que la phrase de prime abord énigmatique qu'ils commentent deviennent beaucoup plus limpides. En effet, considérant le triste sort réservé à Nina et aux femmes dans le roman, l'espace de *La Montagne secrète* constitue un « envers du paradis terrestre », même pour Pierre, finalement, puisqu'il cache 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 consiste

en 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.

Quant au frissonnement de froid qui aurait aussi mieux rendu la jeune fille, selon Pierre, c'est la réponse de Gabrielle Roy à Gérard Bessette qui nous précise sa signification, car elle renvoie à l'effroi de l'être traqué que sont d'abord le vison, ensuite Nina prise au piège de son corps, menacée par l'amour, en quelque sorte, et par la maternité¹⁷. Par conséquent, cette « PARTIE SI TRISTE DU MONDE » que représente Nina correspond à cette moitié du monde que constituent les femmes, puisqu'aux yeux de Pierre, rappelons-le, Nina représente le sexe féminin tout entier.

Dans cette perspective, l'asexualité de ce dernier se révèle la conséquence logique du rejet du corps féminin (donc forcément maternel ou reproducteur) que la créatrice perçoit comme prison. L'in vraisemblable impuissance sexuelle de Pierre résulterait, comme nous l'avons vu, de la vraisemblable impuissance créatrice (non ontologique mais culturelle) de Nina, c'est-à-dire de la mère et des femmes en général, puisque le regard porté par Pierre sur Nina cache celui de la créatrice porté sur sa mère, l'incarnation du sort féminin, sort fatal pour une créatrice. D'ailleurs, ce regard différent porté sur la femme n'est-il pas suggéré dans cette description de Pierre selon le point de vue de Nina : « [...] singulier jeune homme [...] dont les traits étaient habités par une expression qu'elle n'avait découverte en aucun homme encore — comme s'il voyait en elle plus qu'un corps désirable ou une petite servante » (p. 35). En effet, si cet homme est si « singulier » et si Nina n'a jamais vu une telle expression chez « aucun homme encore », n'est-ce pas justement parce qu'il s'agirait plutôt d'un regard de femme ? Comme le suggère le contenu de cette citation, la position non traditionnelle de Pierre — la position d'un sujet féminin — permet d'aller au-delà des stéréotypes du féminin, de voir en Nina « plus que » le « corps désirable » et la « petite servante » (c'est-à-dire la femme comme amante et comme pourvoyeuse de soins), mais aussi de voir ce qui a difficilement accès à la narration traditionnelle et qui n'est effectivement pas nommé dans la phrase concernée, ni ailleurs dans le reste de *La Montagne secrète*. En fait, ce que voit ici Pierre rejoint le non-dit du texte, non-dit que j'ai mis au jour ici : l'impuissance des femmes, leurs sacrifices ou leurs renoncements, etc. L'envers de la médaille, en somme, ou l'« envers du paradis terrestre ».

Une telle vision pourrait expliquer l'asexualité d'un certain nombre de personnages masculins dans l'œuvre de Roy et, particulièrement, celle de Jean Lévesque de *Bonheur d'occasion*¹⁸ qui, comme Pierre à l'égard de Nina mais de façon plus brutale, met à distance Florentine pour s'éloigner, au fond, d'une part de lui-même qui risque de le ralentir dans ses ambitions : « Elle était sa misère, sa solitude, son enfance triste, sa jeunesse solitaire ; elle était tout ce qu'il avait haï, ce qu'il reniait et aussi ce qui restait le plus profondément lié à lui-même, le fond de sa nature et l'aiguillon puissant de sa destinée¹⁹. »

Ainsi Gérard Bessette ne se doutait-il pas qu'il se trouvait près d'expliquer l'asexualité de Pierre quand il tentait de motiver celle de Jean Lévesque en montrant, d'une part, que ce dernier cache l'écrivaine et que, d'autre part, il désire se distancier du modèle féminin :

Elle [Florentine] continue, bien sûr, à hanter l'esprit, la conscience de Jean-Gabrielle, [...] non pas à titre de tentation théoriquement charnelle, mais bien à titre de reproche, c'est-à-dire de modèle qu'on devrait imiter mais qu'on n'imité pas. En effet, Florentine, vis-à-vis de sa famille, c'est la « bonne fille » qui reste avec les siens, qui réconforte sa mère par sa présence : tout le contraire de Gabrielle Roy telle qu'elle se voyait (selon mon hypothèse). L'absence de concupiscence chez Jean-Gabrielle à l'égard de Florentine s'explique alors d'elle-même²⁰.

Par ailleurs, Marc Gagné livre une interprétation plutôt romantique de l'allusion à la nudité de Nina. Il associe Nina à l'eau, symbole universel de l'inconscient et de l'enfance dans le sein maternel ; puis il écrit : « La même fidélité aux grands schèmes symboliques reparait quand, par réserve, Pierre se contente d'imaginer la jeune fille nue. L'eau chantante évoque dans l'âme la nudité féminine et naturelle, la nudité innocente²¹. » Cette idée d'associer Nina à l'eau en tant que principe de vie semble, au premier abord, intéressante pour mon propos puisqu'elle va dans le sens d'un rapprochement entre Nina et la figure maternelle, quoique ma lecture associe plutôt Nina au rôle social de la mère. Cependant, rien dans le texte ne permet de lier Nina à la rivière de façon convaincante. En effet, cette dernière est omniprésente dans la vie de Pierre tout au long du roman et pas davantage lors de sa rencontre avec la jeune femme. De plus, si Nina inspire à Pierre douceur et tendresse, ces sentiments sont aussi teintés de compassion, voire de pitié, à preuve cette réaction du héros devant les confidences de la jeune femme :

Il lui [Nina] fallait avancer, continuer à chercher quelque chose... alors qu'il devait être trop tard pour l'obtenir... car, si l'on se trompe au début sur les hommes, est-il seulement possible de se rattraper ?...

– Oh, pourquoi pas ! dit-il, saisissant la petite rhain aux ongles courts pour la porter un instant sous sa veste, au chaud.

Il se sentait ému. Il avait grande envie d'ouvrir les bras à cette créature errante²². (p. 38)

En fait, Marc Gagné a écarté, semble-t-il, le côté sombre de la jeune fille et a mis de côté le fait que, si quelques termes font référence à l'Éden, chacun d'eux est placé face à une expression qui le pervertit : « Ève qui [...] avait une amère connaissance de la vie » ; « nue, frissonnante de froid » ; « envers du paradis terrestre » (p. 34 et 39). Nous sommes donc à mille lieues de conditions de vie idylliques et, à ce titre seulement, il apparaît difficile d'accoler à Nina cette idée d'innocence, à plus forte raison quand nous l'examinons sous l'éclairage que nous a apporté l'analyse de la condition féminine dans le roman jusqu'ici. Bien entendu, Nina a pu être naïve : elle s'est trompée sur les

hommes, comme nous venons de le voir, de là peut-être l'idée de son innocence. Cependant, assurément, la nudité n'a rien à voir ici avec l'innocence ou la pureté, mais bien avec l'impuissance et l'aliénation, d'où émergent douleur et effroi²³.

De son côté, François Ricard ne se préoccupe pas vraiment de l'asexualité de Pierre, mais il explique ainsi la rupture d'avec Nina : « S'arracher à Nina, c'était donc s'arracher aux hommes, se couper en quelque sorte de la vie²⁴. » Certes Ricard, en écrivant « hommes », pense humanité ou contingence puisque Nina « incarne aux yeux de Pierre la chaleur et le repos, la sécurité, l'abandon²⁵ ». Son interprétation alors s'avère fidèle au contenu manifeste du roman, car l'auteure maintient tout au long la dichotomie vie/art, en montrant toutefois qu'elle est source de douleur et de déchirement.

Ricard ne s'interroge pas sur les motifs de l'incompatibilité entre le « vivre » et le « raconter ». Il ne se demande pas non plus pourquoi, si cette rupture n'est justifiée que pour séparer la réalité de l'imaginaire, elle se révèle si dramatique et si pénible. Ma lecture rend compte à la fois de la nécessité de la rupture et de la douleur que cette dernière entraîne. Comme nous l'avons vu, pour survivre, la créatrice doit s'arracher non pas tant aux hommes, mais bel et bien aux femmes et, particulièrement, à la mère, puisque les femmes représenteraient la part humaine de l'humanité (davantage que les hommes!²⁶), c'est-à-dire sa part faillible ou contingente, du moins en regard de l'activité créatrice (comme nous l'ont montré les histoires de femmes et celle du vison dans ce roman). Le déchirement vient du fait qu'elle abandonne ses semblables pour pénétrer dans un monde dont elle est pourtant exclue en tant que femme et, aussi, du fait qu'elle renonce à une part de la vie, c'est-à-dire au destin que lui impose son corps de femme, part de la vie qui cependant représente la mort pour elle (symbolisée dans le texte par la mort du vison qui est associée au mariage et à la maternité de Nina).

En somme, pour paraphraser François Ricard, « s'arracher à Nina, c'était donc s'arracher aux femmes, échapper en quelque sorte à la mort de la créatrice ou à la vie de la procréatrice ». Vie et mort confondues finalement. Est-ce ce qui fera dire plus tard à Pierre²⁷ que « être ou ne pas être ! La pensée de Hamlet n'était pas très claire au fond » (p. 186) ? Tout au moins, par ces mots, Roy effleure justement la question de l'identité et de la réalisation de soi, si problématique pour les femmes qui créent puisque, pour elles, être artiste, c'est ne pas être femme, et être femme, c'est ne pas être artiste.

Ainsi, si « les froides régions désertes, les ciels à découvrir » exercent sur Pierre « comme un amour, et le plus possessif » (p. 38), c'est qu'il cherche sans le savoir l'envers de l'« envers du paradis terrestre », c'est-à-dire un territoire où la liberté et l'épanouissement des femmes seraient possibles, où ces dernières ne seraient plus partagées entre l'esprit et le corps mais enfin réconciliées avec elles-mêmes²⁸. En effet, le lieu où les femmes ont la possibilité de se réaliser ou du moins de réduire, voire d'éliminer, l'écart entre leurs aspirations profondes et leur condition de femme sans avoir à subir les contraintes

du patriarcat, sans avoir à nier leur corps pour créer par exemple, ce lieu, dis-je, ne peut être qu'une « région déserte », car un tel exploit ne se réalise qu'en dehors de la société, physiquement ou psychologiquement, ainsi que le montre Annis Pratt dans *Archetypal Patterns in Women's Fiction*²⁹. Ce territoire hors du monde, où hommes et femmes vivent en égaux, constitue d'ailleurs un archétype répandu dans la littérature féminine, toujours selon Pratt.

Pierre recherchait, en somme, une terre nouvelle comme celle dont Gabrielle Roy rêvait déjà dans *La Petite Poule d'eau*³⁰, une terre où « les chances de l'espèce humaine sont presque entières encore³¹ ». D'ailleurs, comme il s'agit d'un thème récurrent chez elle³², relire toute son œuvre dans une telle perspective, c'est-à-dire en considérant le paradis perdu ou la terre nouvelle comme une résistance au patriarcat, conformément aux travaux d'Annis Pratt, bouleverserait passablement la représentation que la critique traditionnelle nous donne généralement de l'écrivaine, car cela la sortirait des ornières du psychologique, de l'universel et de l'humanisme³³ pour la faire entrer dans le politique, la spécificité féminine, même le féminisme. Or, si la nature chez Roy revêt une nouvelle signification en ne touchant plus le « groupe particulier » des Québécois³⁴ et si elle prend la figure d'un mythe universel, celui de l'Éden, elle possède aussi, comme nous venons de le voir, une signification particulière qui rejoint un « groupe particulier », celui des femmes.

D'ailleurs, Marc Gagné nous propose une telle lecture quand il écrit à propos de *La Montagne secrète* :

Cette évocation du paradis terrestre convie à un important commencement, à la naissance de l'artiste Pierre comme elle convie aussi au dépassement des misérables pièges — se rappeler le torturant dilemme de Cadorai, obligé de tuer pour survivre, mais ne parvenant jamais à s'absoudre totalement de ce geste — que le besoin ou la cupidité des hommes ont tendus³⁵.

Car, comme nous l'avons vu, les « misérables pièges » sont précisément tendus aux femmes dans ce roman, aux femmes que le patriarcat emprisonne dans leur rôle d'épouse et de mère. Alors, pour naître, la femme-artiste doit créer quelque part un paradis terrestre, ne serait-ce que dans l'écriture elle-même.

* * *

Ainsi, en quittant Fort-Renonciation et Nina, Pierre ressentira un « bonheur étrange : solidaire de tout ce qui appelle au secours, Pierre, en définitive, se sentait tout à coup l'homme le plus seul » (p. 39). N'est-ce pas une femme coupée de son identité sexuelle qui vit cette ambiguïté ? Elle demeure solidaire de ces « petites créatures » souffrantes et prises au piège, sa mère et ses sœurs, mais se sent seule parce que, pour accéder au bonheur de créer, elle

doit se distancier d'elles, se séparer de « son » monde pour pénétrer celui des hommes, des créateurs, où elle ne pourra jamais vraiment, non plus, se sentir chez elle. Un homme qui crée, lui, n'a pas à se couper de son genre et du clan des hommes pour le faire. Au contraire, la création le raffermirait dans sa position de mâle et, par conséquent, dans son appartenance au groupe dominant, comme le démontre l'étude de Michelle Coquillat.

« La solitude la plupart du temps était bonne fille » (p. 27) écrit Roy pour dire combien elle était familière à Pierre. Elle devient presque, exprimée ainsi, une qualité féminine, une caractéristique de la femme qui crée, de la femme qui est et n'est pas femme.

NOTES

1. Cet article est inspiré de mon mémoire de maîtrise intitulé « 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 », Université du Québec à Montréal, 1995, 132 f.
2. *La Montagne secrète*, Montréal, Beauchemin, 1961, 222 p. Les numéros de page entre parenthèses dans le présent texte renvoient à cette édition.
3. Voir Rue Deschambault et *La Route d'Altamont*, écrits à caractère autobiographique où Christine demeure une créatrice virtuelle.
4. Marc Gagné affirme que « [l']aventure de Pierre, c'est l'aventure de Gabrielle Roy » au niveau spirituel (*Visages de Gabrielle Roy, l'œuvre et l'écrivain*, Montréal, Beauchemin, 1973, p. 84); pour Jack Warwick, il s'agit d'une « autobiographie transposée » (« La quête », dans *L'Appel du Nord dans la littérature canadienne-française*, Montréal, HMH, 1972, p. 138); Gérard Tougas y voit une « autobiographie romancée » (« *La Montagne secrète* de Gabrielle Roy », *Livres et auteurs canadiens*, Québec, PUL, 1961, p. 11); David Hayne, lui, estime que les trois parties du roman correspondent aux trois étapes de la carrière de Roy (« Gabrielle Roy », *Canadian Modern Language Review*, vol. 21, n° 1, 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* (Orléans (Ont.), Éditions David, 1994, 292 p.); sans compter les nombreux critiques qui ont relevé des similitudes entre le héros, Pierre, et Gabrielle Roy elle-même.
5. Michelle Coquillat, *La Poétique du mâle*, Paris, Gallimard, « Idées », 1982, 472 p.
6. Nancy Huston, *Le Journal de la création*, Paris, Seuil, 1990, 276 p.
7. Elles sont des artisanes et, bien que Roy tende à abolir la scission entre art et artisanat pour donner à l'un et à l'autre une même valeur et une même portée, comme le démontre Lori Saint-Martin, « l'équivalence homme-grand art, femme-artisanat semble être maintenue ». Voir « De l'élitisme à la célébration. La femme-artiste dans l'œuvre de Gabrielle Roy », dans Lucie Joubert (dir.), *Trajectoires au féminin*, Toronto, Éd. du GREF, à paraître.
8. Voir à ce sujet l'excellente étude du corps féminin dans l'œuvre de Gabrielle Roy réalisée par Nicole Bourbonnais (« Gabrielle Roy: de la redondance à l'ellipse ou du corps à la voix », 1990, p. 95-109; et « Gabrielle Roy: la représentation du corps féminin », *Voix et Images* (40), vol. 14, n° 1, 1988, p. 79-89).
9. Pour la description de Nina, voir les pages 37 à 39 de *La Montagne secrète*; les informations concernant la mère de Gabrielle Roy sont tirées 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*, p. 145.
10. Nicole Bourbonnais, « Gabrielle Roy: de la redondance à l'ellipse ou du corps à la voix », *loc. cit.*, p. 107.
11. Ce constat laisse soupçonner que Gabrielle Roy devait connaître une relation de couple peu commune avec son conjoint, le docteur Marcel Carbotte.
12. Phénomène constaté par Nancy Huston chez les Beauvoir, Browning, Plath, Woolf, etc. Chez cette dernière, entre autres, « il ne fait aucun doute que la chasteté était une condition *sine qua non* de la sérénité et de la concentration intellectuelle » (*Le Journal de la création*, *op. cit.*, p. 88).
13. Je dois cette idée à Lori Saint-Martin.
14. Roger Duhamel, « Le livre de la semaine: *La Montagne secrète* », *La Patrie*, 12 novembre 1961, p. 8.

15. C'est Bessette qui souligne (« Bonheur d'occasion », dans *Une littérature en ébullition*, Montréal, Éditions du Jour, 1968, p. 243). La citation tirée de *La Montagne secrète* se trouve aux pages 38-39 du roman.

16. Les majuscules sont de Bessette (« Interview avec Gabrielle Roy », dans *Une littérature en ébullition*, op. cit., 1968, p. 307).

17. D'ailleurs, dans *La Détresse et l'Enchantement*, les termes « piège » et « effroi » se côtoient pour exprimer la menace qu'a constituée la passion de l'auteure pour Stephen: « Mon sentiment pour Stephen annihilait en moi presque tout pouvoir de réflexion. [...] Et je me demande si la foudroyante attirance que nous avons subie, de tous les malentendus, de tous les pièges de la vie, n'est pas l'un des plus cruels. À cause de lui, après que j'en fus sortie, j'ai gardé pour longtemps, peut-être pour toujours, de l'effroi envers ce que l'on appelle l'amour » (Montréal, Boréal compact, 1988, p. 348; je souligne).

18. C'est d'ailleurs dans une étude des personnages de *Bonheur d'occasion* que Gérard Bessette souligne d'abord le « manque de corps » de Jean Lévesque puis l'asexualité des personnages masculins roys en général et de Pierre Cadorel en particulier (« Bonheur d'occasion », dans *Une littérature en ébullition*, op. cit., p. 243).

19. Gabrielle Roy, *Bonheur d'occasion*, Montréal, Stanké, « Québec dix sur dix », 1977 [1945], p. 209.

20. Nous pouvons toutefois lui reprocher de n'y voir que de la culpabilité, alors que les sentiments suscités par Florentine chez Jean nous semblent beaucoup plus ambivalents, proches de la relation attraction-répulsion liant Pierre à Nina (G. Bessette, « La romancière et ses personnages », dans *Une littérature en ébullition*, op. cit., 1968, p. 286).

21. Marc Gagné, *Visages de Gabrielle Roy, l'œuvre et l'écrivain*, Montréal, Beauchemin, 1973, p. 159.

22. D'ailleurs, n'est-ce pas Pierre qui « rattrapera » l'erreur de Nina ou la fille qui réalisera les espoirs déçus de la mère en devenant créatrice?

23. Quant à la « nudité féminine et naturelle », l'on peut se demander ce qu'elle peut signifier au juste; Gagné ne s'explique pas sur cette question.

24. François Ricard, *Gabrielle Roy*, Montréal, Fides, 1975, p. 108. Propos étonnants puisque Nina est une femme et que, d'autre part, Pierre est loin d'abandonner les hommes: il n'a que des hommes pour guides ou compagnons. D'ailleurs, lorsqu'il aura accédé au monde de la culture, c'est-à-dire lorsqu'il vivra à Paris, il ne rencontrera plus aucune femme.

25. François Ricard, *Gabrielle Roy*, Montréal, Fides, 1975, p. 108.

26. Simone de Beauvoir véhiculerait une semblable vision du monde dans *Le Deuxième Sexe*, comme l'explique Toril Moi: « [I]f the human condition is characterized by ambiguity and conflict, and if, due to their anatomy, biology and social situation, women are even more exposed to ambiguity and conflict than men, it follows that under patriarchy women incarnate the human condition more fully than men » (*Simone de Beauvoir: The Making of an Intellectual Woman*, Cambridge/Oxford, Blackwell Publishers, 1994, p. 175-176; c'est Toril Moi qui souligne.)

27. Justement au moment où il réalise qu'il lui fallait reprendre sa vie de temps en temps, qu'il ne s'agissait donc pas simplement pour peindre de donner sa vie à la peinture » (p. 186).

28. L'emprunte l'idée de réconciliation à Marc Gagné qui souligne justement que, chez Roy, l'unité passe par l'Éden: « [A]u-delà de ces déchirements réels et profonds, il y a chez Gabrielle Roy une tension vers l'unité, la hantise d'un être enfin réconcilié avec lui-même. Le chemin vers cette réconciliation passe par le "pays de l'amour" » (*Visages de Gabrielle Roy...*, op. cit., p. 254). Unité qui,

selon mon analyse, consisterait à concilier corps et esprit.

29. Annis Pratt, *Archetypal Patterns in Women's Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1981, p. 57.

30. J'ai déjà traité de cette quête dans une communication intitulée « La Petite Poule d'eau: le paradis institutionnel d'une écrivaine », présentée au congrès de l'ACFAS tenu à l'Université McGill à Montréal du 13 au 16 mai 1996.

31. Roy, « Mémoire et création. Préface de *La Petite Poule d'eau* », dans *Fragiles lumières de la terre*, Montréal, Quinze, 1978, p. 196-197. D'ailleurs, Luzina, pour qui accoucher coïncide avec les voyages et la découverte du monde, constitue une belle tentative de réconciliation du corps avec l'esprit.

32. Pensons à la Petite Poule d'eau, au lac Vert d'*Alexandre Che-nevert*, aux terres de Baffin dans *La Rivière sans repos* et, même, au patelin des Perfect, ce coin perdu de la campagne anglaise où, justement, Gabrielle Roy commence véritablement à écrire, d'après *La Détresse et l'Enchantement*, p. 392.

33. Un exemple parmi bien d'autres: la lecture d'Antoine Sirois, selon laquelle le paradis terrestre chez Roy « prend une dimension universelle et touche à la destinée de tous les humains et non d'un groupe en particulier », serait passablement bouleversée (« De l'idéologie au mythe de la nature. Romans et nouvelles de Gabrielle Roy », dans *Mythes et symboles dans la littérature québécoise*, Montréal, Triptyque, 1992, p. 53).

34. Avant 1944, l'idée de nature dans la littérature québécoise était liée à celle de possession du sol, elle-même « liée au destin de la "race" » (A. Sirois, « De l'idéologie... », loc. cit., p. 51).

35. Marc Gagné, *Visages de Gabrielle Roy, l'œuvre et l'écrivain*, Montréal, Beauchemin, 1973, p. 208.