



National Library  
of Canada

Bibliothèque nationale  
du Canada

Canadian Theses Service

Service des thèses canadiennes

Ottawa, Canada  
K1A 0N4

## NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

## AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.



National Library  
of Canada

Bibliothèque nationale  
du Canada

Canadian Theses Service    Service des thèses canadiennes

Ottawa, Canada  
K1A 0N4

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-315-56429-6

Canada

ANALYSE GENETIENNE

de

«LA MONTAGNE SECRETE»

par


YVON MALETTE

Département des lettres françaises

Faculté des arts

Thèse présentée à l'École des études supérieures  
de l'Université d'Ottawa  
en vue de l'obtention du Doctorat (Lettres françaises): Ph.D.

OTTAWA - 1988

 Yvon Malette, Ottawa, Canada, 1989.



UNIVERSITÉ D'OTTAWA  
UNIVERSITY OF OTTAWA

Nous tenons à remercier M. Yvan Lepage, qui a assuré la direction de cette thèse, pour ses conseils judicieux et sa sollicitude discrète.

## TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION .....	6
Chapitre I: LA DURÉE .....	11
A. Anisochronies .....	12
1. Territoires du Nord-Ouest .....	12
2. Ungava .....	15
3. Paris .....	17
B. Mouvements narratifs .....	20
1. Ellipse .....	20
2. Pause descriptive .....	38
3. Sommaire .....	48
4. Scène .....	61
Chapitre II: L'ORDRE .....	73
A. Analepse .....	75
1. Territoires du Nord-Ouest .....	76
2. Ungava .....	87
3. Paris .....	99
B. Prolepse .....	113
Chapitre III: LA FRÉQUENCE NARRATIVE .....	118
A. L'itération et le «raconter» .....	122
B. L'itération et le portrait .....	127
C. L'itération et l'art .....	132
D. L'itération et l'oeuvre parfaite .....	145
E. L'itération et la santé de l'artiste .....	149
Chapitre IV: LE MODE .....	154
A. Récit diégétique .....	156
1. Focalisation interne .....	161
2. Respect de la focalisation externe .....	170
3. Focalisation «zéro» .....	177
B. Récit mimétique .....	183
1. Discours transposé .....	184
2. Discours rapporté .....	190
Chapitre V: LA VOIX .....	206
A. Temps de la narration .....	207
B. Niveaux narratifs .....	213
C. Personne de la narration .....	222
CONCLUSION .....	230
BIBLIOGRAPHIE .....	235
LISTE DES SCHÉMAS .....	244

## RÉSUMÉ

Nous avons voulu étudier, dans ce travail, l'apport de la narratologie à la compréhension de la structure et de la signification de La Montagne secrète. L'analyse repose essentiellement sur les trois catégories genettiennes: le Temps, le Mode et la Voix. Cependant, comme la catégorie de la temporalité comporte trois volets (la durée, l'ordre et la fréquence), notre étude se divise en cinq chapitres.

L'examen de la durée permet d'abord de mesurer l'importance des variations entre le temps narratif et le temps diégétique. Si les deux premiers mouvements narratifs, l'ellipse et la pause descriptive, ne peuvent expliquer ces changements, il en va tout autrement pour le sommaire qui, tout en restant au service du récit, contribue à l'accélération de la durée diégétique. Il revient donc à la scène de jouer un rôle prédominant dans la définition de La Montagne secrète. Bien que l'alternance entre la scène et le sommaire donne au récit royen un rythme particulier, les variations narratives laissent paraître une alternance plus marquée et plus significative entre la scène objective et la scène subjective.

L'étude de l'ordre, par ailleurs, révèle le rôle déterminant du récit analeptique sur le mouvement et la compréhension de la réalité diégétique. L'éliision temporelle, surtout entre les deux premières parties du roman, rend inévitable l'emploi de l'analepse complétive, laquelle sert à Pierre Cadrai d'instrument de réflexion et de prise de conscience dans la réalisation de son idéal. De son côté, l'anachronie répétitive, le plus souvent associée à l'image de Nina, ne cesse, jusqu'à la fin du récit, de témoigner en faveur du «vivre».

Le troisième chapitre étudie le dernier aspect de la temporalité: la fréquence. Tout en étant un récit singulatif, La Montagne secrète fait souvent usage du récit itératif. L'itération externe met davantage en relief l'ampleur de la tâche de l'artiste-peintre et sa détermination à poursuivre inlassablement son rêve. Pour sa part, l'itération interne, relayée parfois par le récit pseudo-itératif et par l'itération externe, contribue à préciser certains aspects essentiels de la démarche de Pierre Cadourai: le «raconter», le portrait, l'acte créateur, l'oeuvre parfaite et l'attitude de l'artiste face à sa santé vacillante.

Le quatrième chapitre montre le rôle grandissant du récit mimétique au profit du récit diégétique, à mesure que l'Homme solitaire approche de «la montagne de son imagination». Les nombreux changements de focalisation et l'emploi répété du récit focalisé à «point de vue» variable participent, chacun à leur manière, à la mise en place et au message du récit royen. D'autre part, s'il revient à la focalisation «zéro» et au discours transposé de préciser la dimension horizontale de l'aventure de Pierre Cadourai, il appartient au discours mimétique, le plus souvent rapporté, d'en préciser l'aspect vertical.

Enfin, un cinquième chapitre aborde la fonction qu'occupe l'instance narrative dans l'organisation et le sens profond de l'histoire. Sans la narration ultérieure et la présence de l'atemporalité, à la toute fin du roman, le narrataire n'aurait pas éprouvé le même désir et le même besoin de poursuivre le rêve de l'artiste-peintre. Par ailleurs, la qualité du métarécit, surtout le récit intérieur, contribue largement à souligner le déchirement esthétique qui, au lendemain de l'aventure au pays d'Orok, ne cessera de caractériser la démarche de Pierre Cadourai. Il reste que La

Montagne secrète n'aurait certainement pas atteint la même vraisemblance et la même intensité romanesque sans le choix d'un narrateur hétérodiégétique, même si ce dernier ne paraît pas toujours soucieux de respecter les exigences de son statut.

## INTRODUCTION

A l'automne 1961, après un silence de plus de six ans, Gabrielle Roy publiait aux Éditions Beauchemin une cinquième oeuvre, La Montagne secrète<sup>1</sup>, qui s'inspirait, en grande partie, de la vie et des récits du peintre-trappeur René Richard, auquel elle était d'ailleurs dédiée.

De prime abord, le roman étonne et laisse le lecteur songeur. On est loin, en effet, de l'univers de la Christine de Rue Deschambault (1955) et de La Route d'Altamont (1966); on est beaucoup plus loin encore de l'univers des Lacasse, des Tousignant et des Chenevert dans Bonheur d'occasion (1945), La Petite Poule d'Eau (1950) et Alexandre Chenevert (1954). Pourtant, on décèle entre l'histoire de Pierre Cadourai, le peintre autodidacte, et l'aventure de Christine, surtout au lendemain de l'épisode évoqué dans «La voix des étangs», la présence d'un idéal étrangement analogue, une sorte de rêve commun: «to tell [their] story» (147). L'un et l'autre, patiemment et inlassablement, comme s'ils étaient investis d'une mission sacrée, ne cessent de poursuivre leur route, pour pénible qu'elle soit, afin de réaliser leur «raconter». Que ce «raconter» trouve sa forme et son expression dans la peinture ou dans l'écriture importe assez peu, dans la mesure où La Montagne secrète et Rue Deschambault constituent d'abord et avant tout une réflexion sur l'art et sur l'artiste.

Entre le désir qu'éprouve Christine «d'écrire comme on sent le besoin

---

1. Gabrielle Roy, La Montagne secrète, Montréal, Stanké, Collection «Québec 10/10», 1978, 234 p. C'est aux pages de cette édition que renverront dorénavant les chiffres indiqués entre parenthèses dans notre texte.

d'aimer, d'être aimé»<sup>2</sup>, et la recherche incessante de Pierre Cadourai pour atteindre le «terrible vrai» (47), il existe une différence importante. Si Rue Deschambault est un livre nettement dominé par l'imagination autobiographique, La Montagne secrète se présente plutôt comme une autobiographie du possible. Aussi, le mode narratif diffère-t-il complètement de l'un à l'autre. Christine, la conscience narrative unique de Rue Deschambault et de La Route d'Altamont, permet à G. Roy de retrouver son passé, de transposer sa propre biographie, dans le dessein de mieux identifier et de comprendre les diverses voies qui l'ont conduite à l'écriture. Pierre Cadourai, en revanche, n'est pas le narrateur de La Montagne secrète mais un personnage très différent de la romancière, qui tente, à travers lui, de réfléchir sur la condition de l'artiste et, plus précisément, sur sa propre situation d'écrivain.

L'aventure de l'artiste-peintre s'inscrit donc dans un mouvement de réflexion déjà présent dans la majorité des récits qui composent Rue Deschambault. Cependant, il convient de rappeler que «Souvenirs du Manitoba», texte paru en 1954, et «Jeux du romancier et des lecteurs», conférence prononcée en 1955, avaient déjà amorcé, sur un ton plus général et plus critique, un processus d'interrogation sur la conception que la romancière pouvait se faire de l'acte d'écriture.

Derrière une réalité diégétique étroitement liée à l'histoire de René Richard, se profilent donc une source d'inspiration plus personnelle, une vérité plus profonde, que l'on ne peut dissocier de la volonté de G. Roy de percer les secrets de l'acte créateur. Vue sous cet angle, l'histoire de

---

2. Id., Rue Deschambault, Montréal, Stanké, Collection «Québec 10/10», 1985, p. 244.

Pierre Cadourai apparaît comme l'occasion de réfléchir sur la lourde tâche de tout artiste, soucieux de donner une forme, particulière et individuelle, à une «vision» (221) de l'art.

Comme François Ricard le montre clairement dans la notice qu'il a consacrée à La Montagne secrète, dans le Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec<sup>3</sup>, cette façon de voir le roman royen n'est pas nouvelle. Dès le début, la critique journalistique (suivie plus tard de la critique universitaire) s'est attachée à dégager la portée idéologique de La Montagne secrète, soulignant au passage les nombreuses maladroites d'expression. Depuis 1965, année où parut l'article important d'Albert Le Grand<sup>4</sup>, dans lequel il s'efforçait de dégager la dimension métaphysique du roman, jusqu'à l'étude récente de Jean Morency<sup>5</sup>, consacrée au thème du regard, plusieurs critiques ont examiné la théorie esthétique<sup>6</sup> de la romancière, la valeur symbolique<sup>7</sup> et la dimension sociale<sup>8</sup> de l'oeuvre.

---

3. François Ricard, «La Montagne secrète», Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, IV, 1960-1969, Montréal, Fides, 1984, p. 593-596.

4. Albert Le Grand, «Gabrielle Roy ou l'Être partagé», Études françaises, vol. 1, n<sup>o</sup> 2, janvier 1965, p. 39-65.

5. Jean Morency, Un roman du regard: La Montagne secrète de Gabrielle Roy, Québec, Université Laval, Collection «Essais», 1986, 97 p.

6. Phyllis Grosskurth, Canadian Writers and their Work. Gabrielle Roy, Toronto, Forum House, 1972, p. 44-50; Jeannette Urbas, «Gabrielle Roy et l'Acte de créer», Journal of Canadian Fiction, Autumn 1972, p. 51-54; Mary Jane Edwards, «Introduction» à l'édition anglaise The Hidden Mountain, Toronto, McClelland & Stewart, «New Canadian Library», n<sup>o</sup> 109, 1974; François Ricard, Gabrielle Roy, Montréal, Fides, Coll. «Écrivains canadiens d'aujourd'hui», n<sup>o</sup> 11, 1975, p. 100-112.

7. François Ricard, ibid., p. 100-112; Jack Warwick, L'Appel du Nord dans la littérature canadienne-française, traduction de Jean Simard, Montréal, HMH, Coll. «Constantes», 1972, p. 138-150.

8. Georges-André Vachon, «L'Espace politique et social dans le roman québécois», Recherches sociographiques, Québec, vol. VII, n<sup>o</sup> 3, septembre-décembre 1966, p. 261-273.

D'autres se sont efforcés de mettre en lumière le caractère autobiographique<sup>9</sup>, sinon psychanalytique<sup>10</sup>, de La Montagne secrète. Cependant, seuls Marie Grenier-Francoeur<sup>11</sup> et André Brochu<sup>12</sup> se sont jusqu'à présent penchés sur l'aspect proprement formel du récit royen.

L'objet de notre travail est de combler, au moins partiellement, cette quasi-absence d'analyse du texte lui-même. En abordant La Montagne secrète sous l'angle de la narrativité, nous essaierons de voir comment la technique narrative participe à la structure et à la signification du récit royen. Plusieurs théoriciens ont déjà proposé diverses formules pour étudier le mécanisme de la narration<sup>13</sup>. Pour notre part, nous avons choisi de nous en tenir à la méthode d'analyse mise au point par Gérard Genette<sup>14</sup>. Nous examinerons donc le discours narratif de La Montagne secrète en recourant aux trois catégories genettiennes: le Temps, le Mode et la

---

9. David M. Hayne, «Gabrielle Roy», Canadian Modern Language Review, Toronto, vol. XXI, n° 1, October 1964, p. 20-26; Marc Gagné, Visages de Gabrielle Roy, Montréal, Beauchemin, 1973, p. 84, 227-232.

10. Gérard Bessette, «La Route d'Altamont, clef de La Montagne secrète», Livres et auteurs canadiens, 1966, Montréal, Jumonville, p. 19-24. Article repris dans Trois romanciers québécois, Montréal, Jour, 1973, p. 185-199.

11. Marie Grenier-Francoeur, «Étude de la situation anaphorique dans La Montagne secrète de Gabrielle Roy», Voix et Images, vol. I, n° 3, avril 1976, p. 381-405.

12. André Brochu, «La Montagne secrète: le schème organisateur», Études littéraires, vol. 17, n° 3, hiver 1984, p. 531-544.

13. Voir les bibliographies de Françoise Van Rossum-Guyon, «Point de vue ou perspective narrative», Poétique, n° 4, 1970, p. 476-497 et de Gérard Genette, Nouveau discours du récit, Paris, Seuil, Collection «Poétique», 1983, p. 113-119.

14. Gérard Genette, Figures III, Paris, Seuil, Collection «Poétique», 1972, 286 p. et Nouveau discours du récit, 1983, 123 p. Ce dernier ouvrage résume dix années d'études narratologiques (1973-1983) et précise certains détails de la méthode que G. Genette avait proposée dans Figures III, sans en modifier l'économie générale.

Voix<sup>15</sup>.

Comme les relations temporelles entre le récit et l'histoire comportent trois aspects, à savoir la durée<sup>16</sup>, l'ordre<sup>17</sup> et la fréquence, notre étude se divisera tout naturellement en cinq chapitres. Le chapitre premier, après une identification des anisochronies, examinera l'apport des quatre mouvements narratifs: l'ellipse, la pause descriptive, le sommaire et la scène. Le deuxième dégagera le rôle des récits analeptiques et proleptiques. Le troisième précisera, à la lumière de l'itération, les notions suivantes: le «raconter», le portrait, l'art, l'oeuvre parfaite et la santé de Pierre Cadrai. Le quatrième étudiera le système de focalisation et le récit mimétique, soit le discours transposé et le discours rapporté. Enfin, le cinquième et dernier chapitre analysera la «voix», c'est-à-dire le temps de la narration, les niveaux narratifs et la personne de la narration.

---

15. Se fondant sur la classification de la «voix» narrative, Vincent Laurence Schonberger a récemment étudié «deux types narratifs» qui, selon lui, sous-tendent toute l'oeuvre de G. Roy: la narration hétérodiégétique à la 3<sup>e</sup> personne et la narration homodiégétique à la 1<sup>ère</sup> personne. Voir «Les deux pôles de la création artistique chez Gabrielle Roy», thèse de doctorat, Université d'Ottawa, 1985, 448 p. (v. p. 104-145).

16. Comme le «trait pertinent» du chapitre consacré à la «durée», dans Figures III, est la vitesse du récit, G. Genette propose, dans Nouveau discours du récit, un autre titre: «vitesse» ou, mieux encore, «vitesses», puisque la vitesse narrative ne peut demeurer constante (p. 22-23). La «vitesse» ne recouvrant cependant pas en totalité la notion de «durée», nous avons estimé préférable de conserver ce dernier terme.

17. Bien que G. Genette étudie la notion de l'ordre avant celle de la durée, il nous a paru préférable de déterminer d'abord la durée du récit, ne serait-ce que pour mieux apprécier ensuite le rôle des analepses internes complétives.

Chapitre I

LA DURÉE

On sait que le rapport entre la durée de l'histoire racontée et la longueur du récit, quel qu'il soit, ne peut pas être constant. L'isochronie absolue entre récit et histoire, ou ce degré zéro dont nous parlerons en matière d'«ordre» et qui se définit comme la coïncidence parfaite entre succession diégétique et succession narrative, n'existe tout simplement pas. En d'autres mots, un récit peut se passer d'anachronies, analepses et/ou prolepses, — bien que cela soit plutôt rare — mais il ne peut se passer des effets de rythme que G. Genette a appelés «anisochronies»<sup>1</sup>. Il importe donc de trouver la meilleure façon de mesurer ces «anisochronies» pour établir les changements de vitesse entre la durée du récit et la durée de l'histoire. Notons cependant que le temps diégétique n'est pas toujours très précis et qu'il faut alors se rabattre sur les grandes «unités narratives» (124) du texte.

Ces «unités narratives» coïncident dans La Montagne secrète avec les trois parties du livre, elles-mêmes réparties en chapitres déjà pourvus d'un chiffre romain. Pour les besoins de l'étude, on conviendra de donner les titres suivants à chacune des trois parties: Territoires du Nord-Ouest, Ungava et Paris.

## A. ANISOCHRONIES

### 1. Territoires du Nord-Ouest

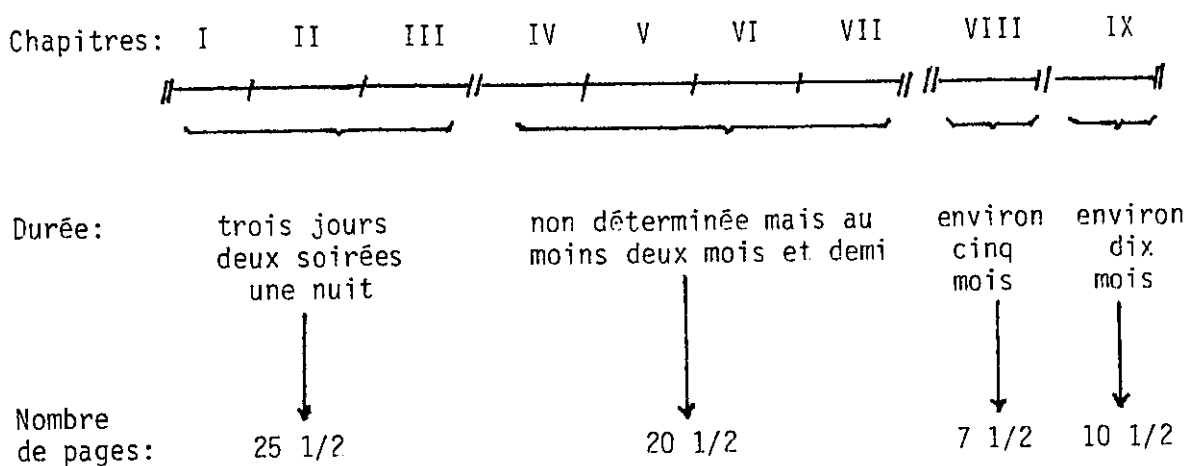
Cette première partie comporte neuf chapitres et un total de

---

1. Gérard Genette, Figures III, 1972, p. 123. C'est aux pages de cette édition que renverront dorénavant les chiffres indiqués entre parenthèses dans notre texte.

soixante-quatre<sup>2</sup> pages, qui couvrent un peu plus de deux ans dans la vie de Pierre Cadrai. En tenant compte des ellipses entre les chapitres et en utilisant comme critère démarcatif les ruptures temporelles et/ou spatiales les plus importantes, on peut — comme le montre le schéma ci-dessous — diviser le voyage de Pierre en quatre parties bien distinctes: les trois premiers chapitres, soit vingt-cinq pages et demie, racontent trois journées distinctes (plus précisément une nuit et deux soirées) dans la vie de l'artiste-peintre; les quatre chapitres suivants, soit vingt pages et demie, couvrent un minimum de deux mois et demi; le chapitre VIII, soit sept pages et demie, décrit environ cinq mois; le chapitre IX, avec dix pages et demie, porte sur environ dix mois.

Schéma I : ANISOCHRONIES / Territoires du Nord-Ouest



---

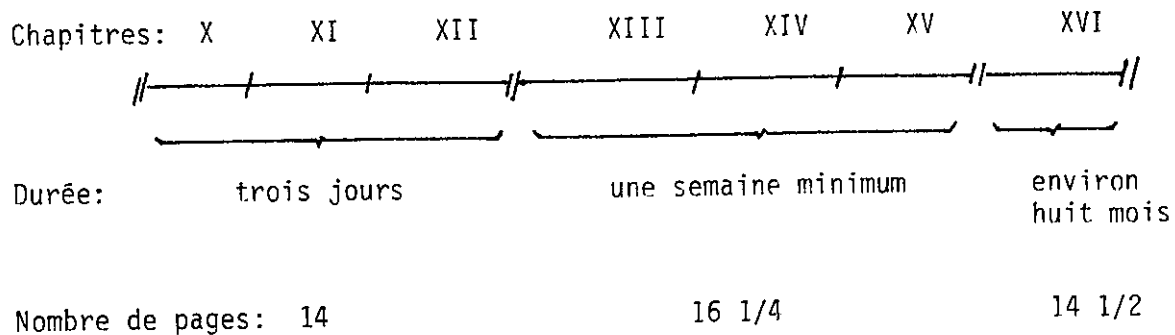
2. Certes, la première partie, du moins dans l'édition utilisée, comporte soixante-quatorze pages, mais on a enlevé, pour mieux mesurer la vitesse narrative du récit, une demi-page au début de chacun des chapitres et le nombre de pages correspondant aux pages incomplètes à la fin de chacun des chapitres. On a procédé de la même façon lorsqu'on a calculé le nombre de pages pour les deux autres parties du roman.

Ce schéma montre une progression constante et importante de la vitesse du récit tout au long de la première partie du roman, un peu comme si la texture temporelle des événements racontés à partir du chapitre IV — et d'une façon beaucoup plus nette au cours des chapitres VIII et IX — ne faisait pas le poids par rapport aux premiers événements vécus par Pierre Cadourai, et un peu, aussi, comme si le narrateur, impatient de conduire l'artiste à sa « montagne » de l'Ungava, avait décidé de s'écarter du rythme narratif privilégié du début. En fait, cette accélération narrative est étroitement liée au contenu même des chapitres. Si les trois premiers chapitres, surtout le deuxième et le troisième, font place au voyage, ils fournissent d'abord l'occasion à Pierre Cadourai de faire le portrait de Gédéon et de Nina, en plus de dessiner le dernier peuplier-tremble. Ce sont des moments précis dont le récit ne peut précipiter la narration puisqu'il importe, en ce début de l'histoire, de laisser voir, autant que possible, qui est le personnage Pierre Cadourai. La situation devient tout autre dans les quatre chapitres suivants: la narration s'accélère. Certes, l'artiste continue de dessiner des paysages et des traits humains, mais c'est l'occasion maintenant de faire la tournée des pièges, de poursuivre inlassablement le gibier, l'occasion surtout d'observer la nature et les animaux afin de pouvoir les dessiner encore mieux. L'artiste vit sensiblement la même expérience dans les deux derniers chapitres, mais à un rythme plus haletant, comme si, avant d'arriver au pays d'Orok, Pierre Cadourai n'en finissait plus de se remplir le cœur et la tête des grands espaces du Haut-Mackenzie.

## 2. Ungava

Après une ellipse d'une durée minimale de quatre ans<sup>3</sup> entre les deux premières parties du roman, la seconde partie, qui comprend sept chapitres et un total de quarante-quatre pages et trois quarts, s'étend de la mi-juillet au printemps suivant. A nouveau, en tenant compte des ellipses entre les chapitres et des indices importants d'ordre temporel et spatial, on peut diviser cette aventure au pays d'Orok en trois mouvements distincts: les chapitres X, XI et XII, soit quatorze pages, racontent à peine trois jours dans la vie de Pierre Cadourai; les chapitres XIII, XIV et XV, soit seize pages et un quart, décrivent un minimum d'une semaine; le chapitre XVI, avec quatorze pages et demie, couvre une durée temporelle qui va de la première neige, quelque temps en septembre, au printemps suivant.

### Schéma II : ANISOCHRONIES / Ungava



Il y a donc un changement de vitesse important et plutôt brusque dans cette seconde partie du roman. Contrairement à la progression

---

3. Cela sera précisé lorsqu'on étudiera l'ellipse comme mouvement narratif.

constante observée au cours de la première partie, on a affaire cette fois à un rythme narratif normal et régulier jusqu'au chapitre XVI. Ce dernier chapitre, malgré la présence de six scènes<sup>4</sup> susceptibles d'en ralentir le déroulement, connaît une accélération narrative marquée et nettement opposée au rythme narratif des chapitres précédents. Encore là, il s'agit d'une accélération en deux temps qui survient avant et après la deuxième scène, celle qui narre la première rencontre entre le Père Le Bonniec et Pierre Cadourai. Dans la première scène, trois pages et demie de texte couvrent une partie de la période de convalescence de l'artiste, soit environ trois mois, puis le récit, dès le début de la troisième scène, reprend un rythme extrêmement rapide, au point que quatre pages couvrent plus de cinq mois de la vie de Pierre Cadourai: ses rencontres subséquentes avec le missionnaire, le retour à la montagne au printemps et le voyage en avion vers le sud. En somme, à l'exception de ces deux moments précis d'accélération narrative, l'aventure dans l'Ungava, indispensable au cheminement de Pierre vers la réalisation de son «raconter», se déroule à un rythme régulier et correspondant à la durée diégétique. Composée de moments précis, dont l'arrivée au pays d'Orok, la découverte de la montagne, le «corps-à-corps» entre celle-ci et l'artiste-peintre, et les propos de Le Bonniec, la durée diégétique ne pouvait être bousculée sans risquer de porter sérieusement atteinte à la qualité de la démarche de Pierre Cadourai.

---

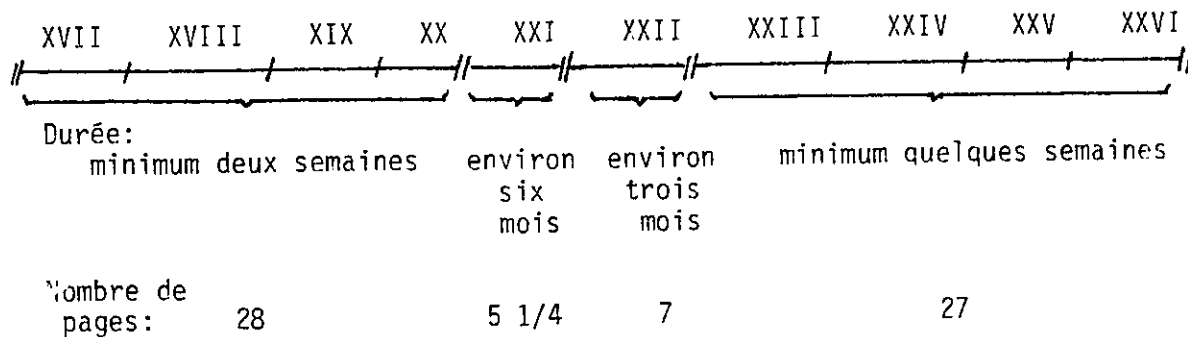
4. En tenant compte du sens que G. Genette accorde à ce terme, on a compté le nombre de scènes dans chacun des chapitres. Voir infra, p. 63-65.

### 3. Paris

Entre l'aventure dans l'Ungava et le séjour à Paris, il s'est écoulé quelques semaines, peut-être même quelques mois, car il est impossible de préciser exactement la durée de l'ellipse<sup>5</sup>. Cette troisième partie du roman, composée de dix chapitres répartis en soixante-sept pages et un quart, couvre un minimum d'un an et demi de la vie de Pierre Cadourai. En tenant toujours compte des ellipses entre les chapitres et des indices importants d'ordre temporel et spatial, on peut diviser cette aventure à Paris en quatre mouvements distincts: les chapitres XVII à XX inclusivement, soit vingt-huit pages, racontent un minimum de deux semaines dans la vie de l'artiste-peintre; le chapitre XXI, avec cinq pages et un quart, décrit environ six mois; le chapitre XXII, soit sept pages, couvre à peu près la saison estivale; les chapitres XXIII à XXVI, avec vingt-sept pages, représentent un temps indéterminé qui couvrirait, à tout le moins, quelques semaines.

#### Schéma III : ANISOCHRONIES / Paris

Chapitres:



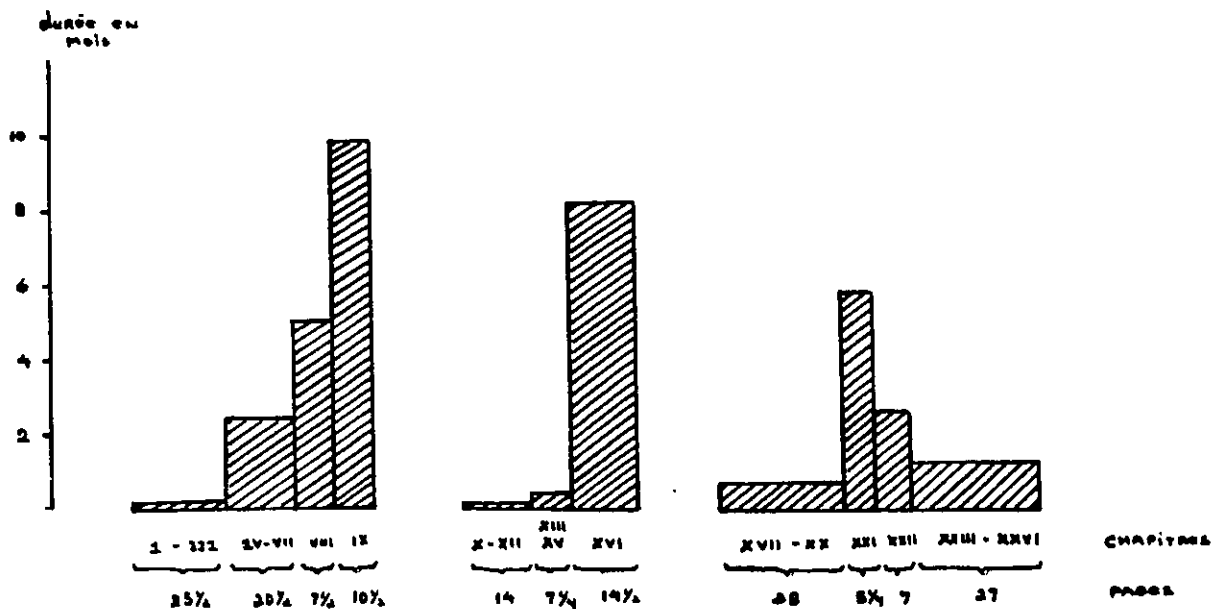
5. Voir note 3.

Ces quelques données montrent clairement certaines différences importantes par rapport à la vitesse du récit déjà observée dans les deux premières parties du roman. Il n'y a ni ce mouvement constant d'accélération propre à l'aventure dans les Territoires du Nord-Ouest, ni le changement brusque survenu à la fin de l'épisode au pays d'Orok. Cette fois, il s'agit d'un rythme narratif régulier qui coïncide bien avec la durée diégétique pour les quatre chapitres placés au début et les quatre chapitres placés à la fin de la troisième partie. Cependant, entre ces deux extrémités, soit aux chapitres XXI et XXII, on constate un changement très net de vitesse entre le temps du récit et le temps de l'histoire. Ce changement, pour brusque qu'il soit, étonne assez peu puisque les deux chapitres en question offrent à Pierre Cadrai tout le temps nécessaire pour vraiment se faire la main: peindre ce que Meyrand lui avait demandé, d'une part; peindre ce qu'il avait toujours aimé peindre, d'autre part. Ajoutons, en outre, le caractère flou des indices temporels dans les quatre derniers chapitres, à tel point que la durée chronologique y devient presque insaisissable. On ne peut plus alors situer l'événement dans le temps, un peu comme si Pierre Cadrai avait maintenant dépassé le temps ou, mieux encore, comme s'il était situé dans un temps qui lui est propre. Certes, il s'agit toujours d'un soir ou de soirs quelconques, mais cela demeure vague, comme si la tombée du jour et l'obscurité de la nuit pouvaient permettre à l'artiste-peintre de glisser plus furtivement hors du temps.

Pour mieux comprendre l'étroite relation entre les

variations de la vitesse narrative et la durée diégétique, on se reportera au schéma suivant:

Schéma IV : ANISOCRONIES / La Montagne secrète



On voit mieux comment, à la fin de la première partie du roman et au chapitre XXII de la troisième partie, l'accélération narrative correspond au besoin qu'éprouve Pierre Cadourai de voyager afin de voir le maximum de paysages ou de retrouver, en parcourant le sud de la France, la liberté des grands espaces et le goût de peindre. Le récit accuse la même accélération narrative à la fin de la deuxième partie, alors qu'on y raconte la longue convalescence de l'artiste, consacrée à refaire « en croquis légers le chemin de sa vie » (128), et au chapitre XXI où on raconte les tentatives de Pierre Cadourai pour peindre Paris. Ces périodes assez longues de l'histoire, même narrées rapidement, restent étroitement liées au cheminement de l'artiste.

Elles précisent en quelque sorte ces autres moments de l'histoire, beaucoup plus nombreux, où le rythme narratif plus régulier laisse voir davantage l'aspect réflexif de la durée diégétique.

Ces divers changements de vitesse narrative, qu'on rencontre tout au long du roman La Montagne secrète, peuvent être mieux compris et évalués à la lumière de ces autres données temporelles que sont l'«ordre» et la «fréquence»<sup>6</sup>. Toutefois, il y a lieu de voir d'abord comment la vitesse narrative du texte est largement articulée en fonction de quatre mouvements narratifs précis: l'ellipse, la pause descriptive, le sommaire et la scène. En d'autres mots, il convient maintenant d'établir l'importance du rôle de chacun de ces mouvements dans la durée globale du texte.

## B. MOUVEMENTS NARRATIFS

### 1. Ellipse

Aucun mouvement narratif ne peut être aussi rapide que l'ellipse puisque celle-ci n'occupe, en réalité, aucune place dans l'énoncé du récit. En effet, il s'agit toujours d'un segment narratif nul correspondant à une durée diégétique susceptible de varier à l'infini. Pour mieux mesurer la durée des ellipses, dans La Montagne secrète, et mieux déterminer leur impact sur la vitesse du récit, on distinguera les ellipses explicites et les ellipses implicites.

---

6. L'«ordre» et la «fréquence» feront l'objet des deux prochains chapitres.

L'ellipse explicite procède par indication temporelle plus ou moins précise. Ainsi on pourra trouver dans le roman de Gabrielle Roy des formes plus rigoureusement elliptiques que d'autres; il suffit de mentionner les deux exemples suivants: «une quinzaine plus tard» (23) et «au temps venu de l'hivernage» (191). A l'opposé, l'ellipse implicite, comme son nom l'indique, ne déclare nullement sa présence. C'est évidemment le cas entre la deuxième et la troisième partie du roman puisque la dernière scène de l'aventure au pays de l'Ungava montre Pierre Cadrai en route vers le sud alors qu'il se trouve, au début de la partie suivante, sur l'Atlantique, en route, cette fois, vers Paris.

On a déjà observé combien la vitesse du récit pouvait varier d'une partie du roman à l'autre et même à l'intérieur de chacune de ces parties. Il importe maintenant de se demander si les ellipses qui se situent entre les chapitres et celles qui interviennent dans le coeur même des chapitres ne risquent pas d'affecter vraiment la vitesse narrative du texte. L'absence d'ellipses importantes dans plusieurs chapitres consécutifs, tout au long de certains épisodes précis, exerce-t-elle une influence sur la durée même du récit narratif?

Comme l'ensemble de la situation elliptique constitue un problème complexe, on a d'abord présenté les résultats obtenus en trois schémas correspondant à chacune des trois parties du roman. Ces schémas comprennent les ellipses qui se situent entre les chapitres, celles qui se situent entre les scènes d'un même chapitre et celles qui se situent à l'intérieur des scènes.

Schéma V : ELLIPSES / Territoires du Nord-Ouest

Chap. I — Rencontre Gédéon et Pierre (11-21) —————  $\phi$  —————

Ellipse explicite: 2 semaines (23)

Chap. II — a. Dessin de l'arbre seul (23-25) ————— 1 ellipse explicite:  
minimum 1 jour (23)

b. Poursuite du voyage (25-30) —————  $\phi$  —————

c. Arrivée à Fort-Renonciation (30-31) —————  $\phi$  —————

Chap. III — a. Soirée à l'auberge (33-35) —————  $\phi$  —————

b. Portrait de Nina (35-39) —————  $\phi$  —————

Ellipse explicite: environ 5 mois (41)

Chap. IV — a. Préparation des pièges (41-42) —————  $\phi$  —————

Ellipse explicite: 1 nuit (42)

b. Tournée des pièges (42-45) —————  $\phi$  —————

c. Soirées d'hiver (45-47) —————  $\phi$  —————

Chap. V — La vie des chiens de traine (49-52) ————— 5 ellipses explicites:  
• quelques heures (49)  
• quelques heures (50)  
• minimum un jour (50)  
• minimum un jour (51)  
• quelques heures (52)

Ellipse explicite non déterminée: minimum un mois et demi (53)

Chap. VI — a. Poursuite inlassable du gibier (53-54) —————  $\phi$  —————

b. Maladie de Pierre (54-59) ————— 1 ellipse explicite:  
· minimum un jour (55)

---

---

Ellipse explicite: une nuit (57)

c. Retour de Steve (57-59) ————— ~~1~~ —————

Chap. VII — a. Traversée du lac Caribou (61-63) — 2 ellipses:  
· implicite: environ  
2 jours (62)  
· explicite: minimum  
quelques heures (62)

---

---

Ellipse explicite non déterminée: minimum une semaine (63)

b. Cadeau de Steve (63-64) ————— 1 ellipse explicite:  
une nuit (63)

c. Dessins de Pierre (64-65) ————— 2 ellipses explicites:  
· minimum un jour (65)  
· un jour (65)

---

---

Ellipse explicite non déterminée: minimum quelques semaines (67)

Chap. VIII — a. Arrivée du printemps (67-68) ————— 1 ellipse explicite:  
quelques jours (67)

---

---

Ellipse explicite non déterminée: minimum quelques semaines  
(68)

b. Voyage du retour (68-69) ————— 1 ellipse explicite:  
minimum un jour (68)

---

---

Ellipse implicite: minimum quelques jours (69)

c. Arrêt à Fort-Renonciation (69-70) — 1 ellipse explicite:  
quelques jours (69)

---

---

Ellipse implicite: minimum quelques jours (70)

d. Voyage vers le Grand Lac des Esclaves (70-71)  
————— 2 ellipses explicites:  
· minimum un jour (70)  
· un jour (71)

---

---

Ellipse implicite: minimum quelques jours (71)

e. Séjour chez les Sigurdson (71-74) — 3 ellipses explicites:  
· minimum un jour (73)  
· un jour (74)

· non déterminée: sans  
doute quelques  
semaines (74)

---

---

Ellipse explicite: minimum quelques semaines car à la fin du chap. VIII  
(fin été) et au début du chap. IX: «peu avant les neiges» (75)

---

---

Chap. IX — a. Second hiver au lac Caribou (75-78)—1 ellipse explicite:  
un jour (77)

---

---

Ellipse explicite: minimum plusieurs semaines:  
«ce fut le printemps» (78)

---

---

b. Voyage du retour (78-81) ————— ~~φ~~ —————

c. Pierre, seul, en route vers l'est (81-85)

————— 6 ellipses explicites:  
· un jour (82)  
· plusieurs semaines  
(82)  
· minimum un jour (82)  
· minimum un jour (82)  
· un jour (83)  
· quelques heures (85)

Les cinq ellipses situées entre les divers chapitres consacrés à l'aventure dans les Territoires du Nord-Ouest portent sur plus de huit mois. Si on ajoute cette période au temps déjà parcouru dans le récit même, soit près de dix-huit mois, cela porte la durée globale de la première partie du roman à un peu plus de deux ans. Comme Pierre Cadourai a «presque trente ans»<sup>7</sup> (77) au début du chapitre IX et qu'il s'est déjà écoulé entre quinze et seize mois depuis le début du récit, on peut conclure que l'aventure dans les Territoires du Nord-Ouest a commencé au moment où l'artiste-peintre avait environ vingt-huit ans et demi et qu'elle s'est terminée alors qu'il avait plus de trente ans et demi. Ce «jeune gars» (19) dont parle le narrateur n'est donc plus un enfant. Et sans doute encore moins le jeune homme qui a «tout à apprendre» (42) de Steve Sigurdson, «homme des bois expérimenté» (42), puisqu'il y avait «déjà dix ans qu'il (Pierre Cadourai) était en route pour chercher ce que le monde voulait de lui» (21).

Si les ellipses explicites entre les chapitres s'avèrent nécessaires pour le calcul de la durée temporelle complète de la première partie du roman, elles n'affectent toutefois pas directement la vitesse narrative du récit. Il en va autrement pour les ellipses situées à l'intérieur des chapitres. On a déjà souligné la progression constante de la vitesse du récit tout au long de

---

7. Pierre Cadourai avait donc presque vingt-neuf ans l'hiver précédent lorsqu'il est allé piéger, en compagnie de Steve Sigurdson, sur les bords du lac Caribou. Pourtant, au chapitre XIX, Pierre confie à Stanislas Lanski qu'il n'aurait pas pu s'inscrire aux Beaux-Arts, même s'il l'avait voulu, à l'époque où il avait «vingt-cinq ans» (164) puisqu'il se trouvait alors au lac Caribou. L'erreur doit sans doute être attribuée à un manque d'attention de la part du narrateur.

l'aventure dans les Territoires du Nord-Ouest. Or, cette accélération très nette serait accentuée par la présence d'ellipses à partir du quatrième chapitre. En effet, on ne rencontre qu'une seule ellipse, d'une durée d'un jour, au cours des trois premiers chapitres, alors qu'il n'y en a pas moins de trente-quatre dans les chapitres suivants, dont huit entre les scènes, d'une durée temporelle d'environ deux mois, et vingt-six à l'intérieur des scènes, pour une durée temporelle minimale de trois mois. Si la présence de nombreuses ellipses dans les six derniers chapitres peut créer l'impression d'une accélération de la vitesse, la durée temporelle assez courte de toutes ces ellipses — environ cinq mois — à l'égard du temps réel couvert par le récit — un peu plus d'un an — met encore davantage en relief la vitesse narrative du récit. Mieux encore, il n'aura fallu que dix-huit pages, soit les deux derniers chapitres, pour couvrir environ onze mois, si on enlève à peu près quatre mois pour les ellipses, alors que les quelque vingt-cinq premières pages du récit, ponctuées d'une seule ellipse, racontaient trois journées distinctes, deux soirées et une nuit, dans la vie de Pierre Cadourai.

Avant d'examiner l'apport des ellipses à la vitesse de la narration au cours de l'aventure dans l'Ungava, il importe d'essayer de déterminer la durée temporelle de l'ellipse qui sépare les deux premières parties du roman. Disons qu'il s'agit d'une ellipse explicite passablement longue, bien qu'il soit difficile d'en préciser exactement la durée. Toutefois, à partir des indices temporels suivants, il faudrait compter au moins quatre ans:

a. Vers la fin du chapitre IX, le narrateur indique que Pierre

Cadorai croyait être au nord du Manitoba à la «fin août» (82). Il se serait ensuite écoulé une période de temps indéterminée, peut-être plusieurs semaines, avant qu'il ne se trouve devant «une rivière ensorcelante» (82), puis à Flin Flon où il travaillera comme mineur.

- b. Au chapitre X, premier chapitre de la deuxième partie, on mentionne qu'Orok aperçut Pierre, celui qu'il appellera l'Homme-au-crayon-magique, un «matin de juillet» (90). De prime abord, on pourrait conclure qu'il se serait écoulé au moins un an entre l'aventure de Pierre Cadorai au Manitoba et son arrivée dans l'Ungava. Cependant, ce n'est pas le cas.
- c. En effet, beaucoup plus loin dans le récit, soit vers la fin du dernier chapitre de la deuxième partie, Pierre Cadorai reçoit une lettre de Steve Sigurdsen dont le timbre, apposé à Flin Flon, date de «presque trois ans passés» (137). En admettant que la lettre soit arrivée à Flin Flon juste après le départ de Pierre Cadorai pour l'Ungava et sachant — comme on le verra aux pages suivantes quand on établira la durée temporelle de la deuxième partie du roman — qu'il s'est écoulé environ dix mois entre le début et la fin de l'aventure au pays d'Orok, un intervalle de deux ans environ sépare le moment où la lettre a été affranchie et l'arrivée de Pierre Cadorai dans l'Ungava.
- d. Par ailleurs, même si Pierre Cadorai espérait rester très peu de temps à Flin Flon, un sommaire et une scène analeptiques — que nous citons ci-dessous in extenso en tenant compte du

contexte narratif — laissent croire qu'il a pu y rester au moins deux ans:

Pêcheur, trappeur, chasseur, il avait connu presque toutes les occupations dures et pénibles aux hommes; il ne lui manquait que d'être mineur; il l'était devenu à Flin Flon, pensant que ce serait court; aussitôt équipé à neuf, il repartirait. Amoureux fou de soleil et de liberté, était-ce alors, enfoui à travailler sous terre, ne se rappelant à peine plus le murmure de l'eau et la voix des forêts, était-ce alors qu'il avait le plus souffert de la condition des hommes? Ou seulement un peu plus loin, un peu plus tard, ce jour où, à regarder trop longtemps l'éblouissante neige d'avril, il avait eu les yeux brûlés?

Seul, aveugle, à bonne distance de tout secours humain, comment avait-il pu survivre? Il est vrai, au milieu des plus mystérieuses épreuves, une non moins mystérieuse aide toujours lui était venue. Des Montagnais, cette fois, l'avaient trouvé, ramené chez eux, soigné.

Il se rappelait un autre printemps encore. Guéri, heureux comme jamais, simplement parce qu'il avait la vue sauve, il s'en allait en son canot neuf, pour la troisième fois équipé de façon à affronter la solitude — et elle lui était incomparablement chère, ce jour-là, il s'en souvenait si bien, une de ces fines journées lumineuses d'avril. Sur les rivières flottent encore d'énormes blocs de glace; les bords n'en sont même pas tout à fait dégagés; mais le courant est libre et vif; des corneilles croassent à plein ciel. Leur vol traverse l'étendue du pays. Ciel et eau sont de même qualité, d'un bleu tranchant et net. Pour étudier et mieux admirer le paysage, il avait mis pied un instant sur la rive — ce qu'il croyait être la rive.

Sous ses pieds, soudain, s'était produit un craquement. La banquise se disloquait. Tout à coup, il se sentait partir sur un bloc de glace, n'avait que le temps de sauter sur la rive. Chargé de tous ses effets, son canot s'éloignait, était loin déjà, entraîné par les glaces flottantes. Puis il virait, aspiré par le courant, prenait le large, et soudain, à

---

8. Si on admet que la première fois serait survenue au printemps précédent alors qu'il avait eu les «yeux brûlés», il est possible, mais peu probable, que Pierre Cadourai tente maintenant pour une troisième fois, en admettant un échec quelques jours ou quelques semaines auparavant, de retourner vivre dans la nature, sa véritable raison d'être et son inspiration, afin de poursuivre son unique but: le dessin.

une allure folle, filait vers le débouché du grand lac  
Winnipeg. (97-98)

Une durée temporelle d'au moins quatre ans séparerait donc l'aventure  
dans les Territoires du Nord-Ouest de celle dans l'Ungava.

Schéma VI : ELLIPSES / Ungava

Chap. X — Admiration d'Orok pour  
l'Homme-au-crayon-magique (89-94) —————  $\phi$  —————

Chap. XI — «Épuisantes manoeuvres» de portage (95-100) —————  $\phi$  —————

Chap. XII — Combat de Pierre pour «saisir» la  
montagne (101-104) ————— 2 ellipses explicites:  
· une nuit (103)  
· une nuit (104)

---

Ellipse explicite non-déterminée: plusieurs semaines.  
[Chap. X: «ce matin de juillet» (90); Chap. XIII: «ce n'était  
plus tout à fait l'été» (108); or, on a déjà affirmé que  
les chap. X, XI et XII ont une durée temporelle de trois  
jours.]

---

Chap. XIII — Visite d'Orok (105-109) ————— 1 ellipse explicite:  
une nuit (107)

---

Ellipse implicite: au moins quelques jours. [Le temps  
de terminer une «dizaine de pochades» (111).]

---

Chap. XIV — L'interminable combat de Pierre  
face à la montagne (111-116) ————— 2 ellipses explicites:

- minimum quelques jours (114)
- un jour (115)

---

Chap. XV — a. A la poursuite du caribou (117-121) \_\_\_\_\_ 2 ellipses explicites:  
• une nuit (120)  
• quelques heures (121)

b. Retour à la montagne (121-124) \_\_\_\_\_  $\phi$  \_\_\_\_\_

---

Ellipse implicite: sans doute quelques jours. (Le temps nécessaire à Pierre Cadoraï pour se rendre au village d'Orok.)

---

Chap. XVI — a. Convalescence de Pierre (125-128) \_\_\_\_\_  $\phi$  \_\_\_\_\_

---

Ellipse explicite: minimum un jour (128)

b. Première rencontre Père Le Bonniec et Pierre (128-135) \_\_\_\_\_  $\phi$  \_\_\_\_\_

---

Ellipse explicite non déterminée: minimum quelques jours. [Le temps de recevoir «l'assortiment de peintures» (135) de Montréal.]

c. Deuxième rencontre (135-136) \_\_\_\_\_  $\phi$  \_\_\_\_\_

---

Ellipse explicite non déterminée: minimum quelques semaines. [Le temps d'une trotte vers Frobisher Bay (136).]

d. Troisième rencontre (136-137) \_\_\_\_\_  $\phi$  \_\_\_\_\_

e. Réception du courrier (137-138) \_\_\_\_\_  $\phi$  \_\_\_\_\_

---

---

Ellipse explicite non déterminée: plusieurs semaines. [«Quand revint le printemps» (138).]

---

---

f. Retour à la montagne en compagnie d'Orok (138-139)

---

---

Ellipse explicite: minimum un jour (139) ———— ✂ ————

---

---

g. Voyage en avion vers le sud (139-140) ———— ✂ ————

---

---

Les trois ellipses placées entre les chapitres de la deuxième partie du roman représentent une durée temporelle d'au moins un mois et demi. Si on ajoute cette durée à la période de temps parcourue dans le récit lui-même, soit un peu plus de huit mois, la seconde partie de La Montagne secrète porte sur une durée d'environ dix mois. Par ailleurs, en admettant qu'il s'est écoulé au moins quatre ans entre les deux premières parties, Pierre Cadrai a donc au moins trente-quatre ans et demi à son arrivée au pays d'Orok et près d'un an de plus au moment où il s'envole vers le sud, à la toute fin du chapitre XVI.

Bien qu'on trouve sept ellipses à l'intérieur des six premiers chapitres de la deuxième partie, il reste que toutes ces ellipses explicites couvrent très peu de temps, tout au plus l'équivalent de quelques jours et de quelques nuits, comme si l'importance des épisodes alors vécus, surtout aux chapitres XII, XIII et XIV, ne pouvait s'accommoder d'une ellipse dont la durée temporelle serait susceptible d'empêcher le récit narratif de respecter ces moments

particulièrement forts de la durée diégétique. Puis, au chapitre XVI, tout change brusquement: cinq ellipses, d'une durée temporelle d'au moins deux mois, toutes placées entre les scènes, traversent un texte extrêmement court, à peine quinze pages<sup>9</sup>, qui raconte cependant environ six mois de la vie de Pierre Cadrai, comme si, cette fois, la durée narrative pouvait précipiter la durée de l'histoire sans compromettre le sens même de l'aventure vécue dans l'Ungava. Ainsi donc, dans cette deuxième partie de La Montagne secrète, l'ellipse, d'abord discrète puis très prononcée, affecte la vitesse du récit sans nuire néanmoins à la qualité de la durée diégétique.

Entre la deuxième et la troisième partie du roman, se trouve une ellipse implicite. Or, tout au long de l'aventure à Paris, il n'existe aucun indice permettant de mesurer la durée temporelle que recoupe cette ellipse implicite. Il y a néanmoins lieu de croire que Pierre Cadrai serait resté à Montréal tout au moins quelques mois, soit le temps nécessaire d'une exposition de ses toiles et pour l'obtention d'une «bourse du gouvernement» (144). Le début de la troisième partie se situerait donc quelque part au cours de l'été.

---

9. Une vitesse narrative encore plus prononcée si on ne retient que les quatre dernières scènes puisqu'il s'agit alors, comme on l'a déjà dit, de quatre pages pour couvrir plus de cinq mois.

Schéma VII : ELLIPSES / Paris

Chap. XVII — Traversée de l'Atlantique (143-151) — 5 ellipses explicites:  
· une nuit (148)  
· une nuit (148)  
· une nuit (148)  
· au moins deux jours (149)  
· quelques heures (150)

---

---

Ellipse explicite: une nuit (153)

---

---

Chap. XVIII — a. Visite du Louvre (153-157) — 1 ellipse explicite: au moins quelques minutes (159)  
b. Consolation à la vue d'une «vaste place» (157-158) — ~~\_\_\_\_\_~~  
c. Vue de la Seine (159) — ~~\_\_\_\_\_~~

---

---

Ellipse explicite: minimum une nuit (161)

---

---

Chap. XIX — Rencontre Stanislas Lanski et Pierre (161-168) — 1 ellipse explicite: au moins un jour (161)

---

---

Ellipse explicite: minimum une nuit (169)

---

---

Chap. XX — a. En route vers l'académie Meyrand (169-171) — ~~\_\_\_\_\_~~  
b. Rencontre Meyrand et Pierre (171-175) — ~~\_\_\_\_\_~~  
c. Retour de chez Meyrand (175) — ~~\_\_\_\_\_~~

---

---

Ellipse implicite: minimum quelques jours. [Le temps nécessaire à Pierre pour peindre quelques scènes de Paris qui lui attireront les reproches de Meyrand (178).]

---

---

Chap. XXI — a. Peindre Paris (177-180) — 2 ellipses:  
· explicite: minimum une nuit (178)  
· implicite: minimum quelques jours car Meyrand remarque que Pierre améliore sa «manière» (179)

- b. Promenades de Stanislas et Pierre (180-181) \_\_\_\_\_ 2 ellipses explicites:  
• non déterminée: au moins un jour (180)  
• non déterminée: au moins un jour (180)
- c. Deuxième rencontre Meyrand et Pierre (181) \_\_\_\_\_ 1 ellipse implicite:  
le temps nécessaire à Pierre pour s'efforcer de respecter les conseils de Meyrand (181)

---

Ellipse explicite non déterminée: minimum quelques semaines (181)

---

- d. Visite au Jardin des Plantes (181-182) \_\_\_\_\_ 1 ellipse implicite:  
minimum quelques jours. Le temps nécessaire de réaliser quelques croquis d'animaux qui enchanteront Meyrand (182)

---

Ellipse explicite non déterminée: environ six mois. [Chap. XXI: «hiver s'avançant» (181); chap. XXII: «été» (187).]

---

- Chap. XXII — a. Quatrième rencontre Meyrand et Pierre (183-185) \_\_\_\_\_ 1 ellipse explicite:  
minimum un jour (183)
- b. Pierre voyage dans le sud de la France (186-190) \_\_\_\_\_ 4 ellipses explicites:  
• minimum un jour (188)  
• minimum un jour (188)  
• minimum un jour (188)  
• une demi-journée (189)  
2 ellipses implicites:  
• minimum quelques minutes: le temps de reprendre conscience (189)  
• minimum un jour: le temps d'être «remis» (190)

---

Ellipse explicite non déterminée: au moins deux mois. [Chap. XXII: Pierre serait rentré à Paris vers la fin de l'été (185); chap. XXIII: «au temps venu de l'hivernage» (191).]

---

Chap. XXIII — A la recherche d'un logis (191-196) — 2 ellipses explicites:  
· minimum un jour (192)  
· quelques heures (195)

---

---

Ellipse explicite non déterminée: au moins un an. [Voir le sommaire analeptique au début du chap. XXIV.]

---

---

Chap. XXIV — Le rêve de Pierre (197-202) — 2 ellipses explicites:  
· un jour (199)  
· minimum un jour (200)

Chap. XXV — Secrète beauté des croquis (203-209) — 1 ellipse explicite:  
· minimum un jour (204)

Chap. XXVI — a. Portrait de Pierre (211-213) — 1 ellipse explicite:  
quelques heures (212)  
b. Sa fin prochaine (213-219) — ~~1~~ —  
c. L'oeuvre parfaite entrevue (219-222) — ~~1~~ —

Si la présence des ellipses entre les scènes du dernier chapitre de l'aventure dans l'Ungava donnait une certaine impétuosité au mouvement narratif, il n'en va pas de même dans la troisième partie du roman, qui se passe à Paris. On y trouve toutefois des variations narratives importantes, et cela est particulièrement vrai aux chapitres XVII, XXI et XXII, où le récit est ponctué de dix-neuf ellipses, toutes d'une durée relativement courte. Si cela étonne peu pour les chapitres XVII et XXII, puisqu'il s'agit de la traversée de l'Atlantique et du voyage dans le sud de la France, deux épisodes susceptibles d'être entrecoupés d'ellipses comme ce fut d'ailleurs le cas des voyages vécus aux chapitres VIII et IX, la surprise peut paraître grande pour le chapitre XXI puisqu'il s'agit ici d'épisodes où Pierre Cadrai tente de peindre Paris. Toutefois, on se souviendra de la présence de cinq ellipses à l'intérieur des chapitres XII, XIII et XIV alors

que l'artiste se faisait également la main. La différence, pour mince qu'elle soit, découlerait de l'objet même que Pierre Cadorai peint. Par opposition à l'aventure au pays d'Orok, où l'artiste-peintre tente littéralement de «saisir» la montagne, il s'agit maintenant de peindre ce qu'il n'a pas vraiment le goût de peindre, de peindre surtout comme le maître Meyrand le lui a demandé. Le mouvement du récit traduit aussitôt les hésitations, l'embarras, l'absence d'enthousiasme de Pierre Cadorai: le rythme se fait alors saccadé, comme si l'artiste n'arrivait pas à s'arrêter devant l'objet. Et, à cause de la vitesse narrative, ce mouvement paraît encore plus discontinu, car le chapitre XXI raconte en cinq pages et un quart environ six mois de la durée diégétique.

Il y a, d'autre part, dans les chapitres qui précèdent et qui suivent les chapitres XXI et XXII, une sorte de retour à la tonalité narrative observée au début de l'aventure dans les Territoires du Nord-Ouest et à l'occasion du «corps-à-corps» entre Pierre Cadorai et la montagne. Certes, quelques rares ellipses, toutes très courtes, traversent rapidement ces chapitres, mais elles n'affectent pas vraiment le mouvement narratif. Tout se passe comme si l'ellipse refusait, à la veille du «grand départ» de Pierre Cadorai, de troubler le caractère presque intemporel d'une vie entièrement vouée à l'art.

Enfin, en tenant compte des six ellipses explicites entre les chapitres et de l'ellipse implicite entre les chapitres XX et XXI, il se serait écoulé au-delà d'un an et huit mois que le récit passe sous silence. Si, par ailleurs, on ajoute ce temps elliptique au temps réel que couvre le récit, soit près d'un an, la troisième partie de La Montagne secrète porte sur une durée d'au moins deux ans et huit mois.

En acceptant, d'autre part, que l'ellipse implicite entre la seconde et la troisième partie ne dure que quelques mois, on peut affirmer que Pierre Cadourai a plus de trente-huit ans à la fin du récit.

En somme, il se serait écoulé près de dix ans entre le soir où Pierre Cadourai a fait la connaissance de Gédéon et cet autre soir, perdu dans la nuit des temps, où l'artiste-peintre entrevoit enfin «l'oeuvre parfaite» (222).

Au terme de ces observations, il faut reconnaître que l'ellipse ne peut pas affecter la vitesse narrative du récit d'une façon aussi déterminante que les trois autres mouvements narratifs: la pause descriptive, le sommaire et la scène. Contrairement à ces derniers, qui constituent de véritables segments narratifs dont la longueur peut varier considérablement, l'ellipse reste, de par sa nature même, un temps d'histoire éliminé, une sorte de vide narratif. Et si les ellipses, peu importe leur nombre, ne représentent qu'une part pratiquement nulle du texte, il est normal qu'elles jouent un rôle limité dans la vitesse narrative du récit. Elles n'en contribuent pas moins à la qualité du message énoncé.

Ajoutons que l'étude de l'ellipse comme telle, par opposition à son rôle comme mouvement narratif, est essentielle pour établir la durée chronologique de l'oeuvre. En tenant compte de la durée temporelle représentée par toutes les ellipses qui sillonnent l'oeuvre, d'une part, et le temps réel que parcourt le récit, d'autre part, on a pu déterminer de façon approximative le nombre d'années qu'aura duré l'aventure de Pierre Cadourai dans La Montagne secrète.

## 2. Pause descriptive

Par opposition à l'ellipse, la pause descriptive constitue un segment narratif plus ou moins long qui correspond, selon l'expression de G. Genette, à une «durée diégétique nulle» (128). C'est un peu comme si le récit immobilisait, durant un certain temps, le mouvement des personnages et le déroulement de l'histoire pour permettre la description d'un paysage ou d'un fait quelconque étranger à la durée diégétique. Puis, la description terminée, le récit reprendrait là où il s'était arrêté comme si rien ne s'était produit. On imagine aussitôt l'effet d'un tel arrêt sur la vitesse narrative du récit. L'on comprend également mieux alors comment l'ellipse et la pause descriptive peuvent représenter les deux extrémités de la vitesse narrative. Si l'ellipse permettait au récit d'atteindre une vitesse infinie, la pause descriptive en ralentit le rythme à tel point que le même récit atteint une sorte de lenteur absolue.

Il y a dans La Montagne secrète certaines variations au niveau de la vitesse narrative. La tentation est grande de voir dans la pause descriptive un élément d'explication à ces changements de vitesse, mais il n'en est rien. En effet, la pause descriptive est presque absente du roman de G. Roy: il n'y en a que deux.

La première se situe au tout début de la deuxième partie; il s'agit de la description de l'Ungava. Rappelons que le début de l'aventure au pays d'Orok survient au moins quatre ans après la première partie du roman. Il y a donc eu une rupture temporelle relativement longue avant que ne commence la description de ce pays

aux reliefs étranges et inconnus d'à peu près tout le monde. Relisons cette description:

A l'extrémité septentrionale du Québec est un pays fait comme sous l'empire d'hallucinations: l'Ungava. Bordé à l'ouest par la baie d'Hudson, à l'est par le Labrador, voisinant au nord avec les îles boréales, dans le sud seulement à peu près habitable, c'est une steppe rocailleuse — semée, il est vrai, de petits lacs, mais presque tous figés, sans liens entre eux — l'inhumaine et stérile toundra qui ne produit pour ainsi dire que des lichens et, entre autres, à l'infini, cette monotone toison rase, la mousse de caribou. Par places, tentent malgré tout de s'implanter çà et là, réduits à la taille d'arbrisseaux, des arbres du Sud, comme les hommes acharnés à gagner sur le Nord, à en défier l'absurde dureté. A perte de vue, en été, le ciel regarde cette terre vide, et la terre vide regarde ce ciel si curieusement plein de clarté.

Mais l'Ungava c'est encore, soudain, de hauts plateaux rocaillieux qui s'achèvent en pics étincelants; des gorges profondes; de fougueuses rivières aux longues cascades; et, se dressant sur leurs côtés, d'étonnantes montagnes chauves, de gneiss ou de schiste, qui, par leur coloration intense, la lumière qu'elles réfléchissent, nulle part au monde n'ont sans doute leurs égales en splendeur.

Mais qui a pu voir jamais, reculées au plus lointain du monde, ces montagnes altières!

Quelques Esquimaux sans doute, en route vers les postes de traite; quelques caravanes de Montagnais ou de Naskapis revenant en flottille de canots de leur territoire de chasse; et, de nos jours, de petits groupes de géologues et des prospecteurs qu'attire la perspective de la découverte, maintenant qu'il devient possible d'exploiter ce pays riche de minerais. Mais bien peu d'entre ceux-là se sont assez écartés de leur route pour découvrir, en ces replis montagneux, leurs aspects les plus extraordinaires.

Longtemps encore resteront sans doute dans leur silence ces monts rares dont les quelques hommes qui les ont vus ont parlé avec émerveillement. (89-90)

Ce passage descriptif n'est commandé ni par la démarche ni par le regard de Pierre Cadourai, d'Orok ou de tout autre personnage. En fait, il n'y a rien dans cette description qui puisse vraiment

rejoindre la durée temporelle et diégétique qui a caractérisé la première aventure de l'artiste-peintre dans les Territoires du Nord-Ouest. Certes, il y est question «d'étonnantes montagnes», mais Pierre Cadourai ne savait pas en «ce matin de juillet» (90), au moment où Orok l'aperçut pagayant sur la rivière des Mille-Tonnerres, qu'il allait bientôt découvrir dans l'immensité de ce territoire la fameuse montagne qu'il nommera «la Resplendissante» (103). Rien ne laissait deviner pareille découverte. Et rien ne laissait croire que Pierre Cadourai recherchait consciemment cette montagne. Certes, le narrateur a informé le lecteur, dès la fin du chapitre III, que Pierre Cadourai risquait de trouver «sa Montagne» (39), mais l'artiste-peintre n'en savait rien. A ce moment précis de l'histoire, un tel passage descriptif constitue donc une suspension momentanée de l'action, une véritable pause descriptive.

D'ailleurs, certains indices laissent deviner un effort de la part du narrateur pour rétablir le lien entre ce passage descriptif et la durée diégétique, pour replacer en quelque sorte ces éléments descriptifs dans le cours de l'histoire. En effet, à trois reprises dans les trois derniers paragraphes, il est fait allusion à ces quelques rares hommes qui ont pris le temps et eu le bonheur de voir ces «montagnes altières» (90). Or, s'il y a un être susceptible de s'éloigner de sa route pour aller voir et apprécier les «aspects les plus extraordinaires» de ces montagnes «reculées au plus lointain du monde» (90), c'est Pierre Cadourai. Tout, en un sens, le préparait à cette rencontre. Cette tentative de rapprochement, malgré ses mérites

sur le plan narratif, confirme néanmoins une situation de fait, une réelle pause descriptive dans le récit.

Plus loin dans le récit, mais toujours dans la deuxième partie du roman, on trouve la seconde pause descriptive: cette fois, c'est la description du village d'Orok:

Dans ce village sur la côte on vivait en quelques huttes et cabanes autour d'une baraque de planches qui était le magasin et la demeure du facteur de la Compagnie de fourrures. Plus loin s'élevait un singulier paysage créé de main d'homme: de hauts pylônes d'acier, d'étranges machines en plein vent suspendues, les unes comme d'immenses tambours, d'autres comme de géantes soucoupes, tout un attirail de fil de fer, de chaînes gémissantes, de disques tournants, par quoi les hommes blancs qui habitaient leurs maisons préfabriquées, au pied des pylônes, prétendaient surprendre au loin, sur la mer ou sous la mer, l'approche de l'ennemi.

Là commençait le mystère. Car, sur ces côtes qui n'en avaient jamais vu venir, quel serait l'envahisseur? Décidément, les hommes blancs étaient des gens curieux.

Ainsi: avoir mis en plein dans le blizzard presque constant tous ces objets disparates — dont la nature même semblait souhaiter rester à l'abri — et qui sans cesse vibraient, claquaient, s'entrechoquaient. Était-ce là une façon de se tenir devant cet éventuel ennemi qui pourrait venir des mers océanes emplies de brouillard? Ou du ciel tout aussi noir?

Ainsi pensait parfois Orok que réjouissait en d'autres temps la marche des choses dans le pays esquimau. Car, pour nourrir les machines et les hommes qui s'en occupaient, on envoyait ici assez souvent de petits avions qui arrivaient à grand bruit et se posaient sur la neige.

Cela c'était le beau du mystère, qui rapprochait soudain d'ici les villes lointaines, leurs provisions inépuisables, leurs hôpitaux aussi pour les cas où on serait pris de maladie violente. De plus il y avait ici un peu d'argent à gagner de temps à autre en servant les hommes blancs qui servaient la machine.

Enfin, en elles-mêmes les machines étaient passionnantes. Parfois, l'un des Blancs avait permis à Orok d'en examiner le fonctionnement de près et même d'aider en de petits travaux d'assemblage ou de réparation. Orok avait appris que point n'est besoin

de connaître l'âme de la machine pour la faire s'arrêter, repartir. Voilà, se disait-il, l'un des mystères qui se déroulaient sous ses yeux. (125-126)

Contrairement à la pause descriptive précédente, on a ici affaire à un texte descriptif présenté par l'intermédiaire d'un personnage, Orok. Le déroulement de la description du village, tel que le voit le jeune Esquimau, n'arrive cependant pas à rejoindre le déroulement de l'histoire, un peu comme si la coïncidence ne se faisait pas entre le passage descriptif et la temporalité diégétique; un peu comme si l'histoire, à la fin du chapitre XX, ne parvenait pas à retrouver son élan, sa propre durée au tout début du chapitre suivant. Car il s'agit bien de savoir si Pierre Cadrai, malade et épuisé, est parvenu à rejoindre le «lointain village d'Orok» (124), comme il le souhaitait à la toute fin du chapitre. Or, il faut attendre la suite du passage descriptif pour apprendre que l'artiste-peintre, «soigné par tous» (126), y poursuit sa convalescence. Il y a donc dans cette description une évasion rapide mais réelle hors de la temporalité de l'histoire.

En affirmant que le village d'Orok constitue un «mystère», bien que le retour de Pierre Cadrai à la santé puisse représenter un mystère encore «plus troublant» (126), le narrateur, à nouveau, semble avoir éprouvé le besoin d'établir le lien avec la durée de l'histoire, ce qui permet de rattacher la description du village à la structure diégétique du récit. Il n'en demeure pas moins qu'il y a eu suspension de l'action et, en ce sens, toute cette description du village d'Orok n'échappe pas à la définition de la pause descriptive.

Ce qui étonne davantage dans La Montagne secrète, c'est la rareté

des pauses descriptives. A l'exception des deux cas mentionnés ci-haut, il n'y a pas d'autres segments descriptifs vraiment étrangers à la durée diégétique et constituant par le fait même des temps d'arrêt. Pourtant, le roman de G. Roy, surtout les deux premières parties, est totalement ouvert sur la nature, au point que celle-ci devient partie intégrante de l'histoire. A toutes les pages, ou presque, elle surgit, séduisante et menaçante; elle regarde et veut être regardée; elle murmure la vie et met tout en branle sur le plan diégétique. Ajoutons que Pierre Cadorai ne poursuit toujours qu'un seul but: peindre. Or, cela exige une fine observation de la nature et de l'objet regardé, de tout ce qui attend et mérite d'être regardé. Pierre Cadorai est un artiste total dont toutes les facultés créatrices participent à la réalisation de l'acte créateur, mais c'est d'abord un peintre; en ce sens, il a besoin de voir toutes les facettes, les moindres reliefs du paysage, pour vraiment le connaître, le comprendre et le dessiner. Le danger est alors grand d'arrêter le récit afin de décrire minutieusement et longuement la rivière de Gédéon ou cette autre «rivière ensorcelante» (82) du Manitoba, le dernier peuplier-tremble à vivre dans l'immensité du Nord ou l'arrivée de l'été à Fort-Renonciation. Et combien d'autres exemples auxquels on pourrait penser puisque l'aventure de Pierre Cadorai dans les Territoires du Nord-Ouest et celle au pays d'Orok fourmillent de descriptions de la nature. Cependant, aucune ne brise vraiment le déroulement spatio-temporel de l'histoire.

Au contraire, toutes ces descriptions participent à la durée

temporelle du récit. Elles sont le résultat du regard ou de l'état d'âme du personnage à la suite des événements intensément vécus, suite aux exigences nombreuses et diverses d'une réalité quotidienne souvent implacable. Même le déroulement de la première description du récit, située au tout début de l'histoire, épouse déjà le déroulement diégétique. Gédéon est fatigué de ressasser les mêmes souvenirs, d'attendre indéfiniment, en ce jour où il se remet, pour la millième fois, à secouer sa vieille passoire, à regarder le mouvement incessant de l'eau, à réfléchir surtout sur son immense solitude. Puis, c'est la description de l'univers physique de Gédéon:

La rivière était peu profonde, mais large, belle et de courant vif. Ses bords, escarpés, difficiles, en fait n'étaient accessibles qu'un peu plus loin là où s'élevait justement, haut perchée, la cabane: en dessous, il y avait, sur pilotis, un petit débarcadère. Le 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)

Ce que cache tout cet espace physique, c'est un espace beaucoup plus grand et mystérieux, c'est tout l'espoir, si souvent déçu, du vieux chercheur d'or. Seule la rivière, qui est mouvement, peut lui apporter des nouvelles, peut-être même lui amener la venue d'un étranger intéressé à partager sa solitude à défaut de lui ramener sa fille. Il s'agit donc d'un passage descriptif qui dépasse la pause descriptive puisqu'il devient un élément important pour la compréhension et pour le déroulement de l'histoire.

La coïncidence entre le déroulement du segment descriptif et le

déroulement diégétique paraît encore mieux réussie lorsqu'il s'agit de la «rivière ensorcelante» (82). Cette fois, la description est présentée par l'intermédiaire de Pierre Cadourai. Or, on sait à quel point ce dernier, surtout depuis son séjour chez les Sigurdson, est obsédé par le besoin de dessiner le mouvement de l'eau. De tous les éléments de la nature, l'eau semble représenter le défi le plus grand. On comprend alors mieux combien l'artiste-peintre est saisi, bouleversé par la beauté de la rivière rencontrée au hasard d'un voyage. Il ne cesse de la regarder, de la contempler :

Elle ne figurait sur aucune des cartes qu'il avait pu avoir des Terres et Forêts, ni non plus en ses rencontres récentes en avait-il entendu parler. Elle apparaissait: une parfaite inconnue. Elle coulait, étroite, rapide et sans doute profonde, entre de hauts remblais de roc mouillé de son écume et sur lesquels, nourris par cette humidité, croissaient une abondante mousse, des fleurs et des lichens éclatants. L'eau, presque noire, reflétait dans son moindre détail le dessin touffu et compliqué des hautes berges, telles ces tapisseries anciennes à l'incroyable réseau sur fond sombre, au reste presque tout couvert par le motif, de lianes, de fleurs et de brillants petits points d'or. (83)

Durant des jours, quitte à en oublier le temps, il dessinera une dizaine d'esquisses afin d'en réaliser une qui puisse vraiment traduire la beauté de l'eau, exprimer le secret de cette étrange rivière. La rivière a littéralement ensorcelé l'imagination de l'artiste-peintre; elle l'aura ensorcelé au point qu'il en oubliera les dangers alors qu'il s'y aventurera pour mieux l'explorer. Cette fois, la rivière engouffrera tout: crayons, peintures, pochades, canot. Tout, sauf la Winchester. Certes, il y a eu pause dans le récit pour décrire cette rivière, mais il ne faut pas la confondre

avec la pause descriptive. Ici, rien ne vient briser la durée de l'histoire; au contraire, la description elle-même devient partie du récit.

Plus loin dans le texte, au tout début du chapitre XII, un long passage décrit la fameuse montagne appelée la «Solitaire» (102). La durée de la description épouse admirablement la durée de la contemplation immobile, comme si la fascination de l'objet contraignait Pierre Cadourai à s'arrêter, à en chercher le secret non dévoilé, le message indéchiffrable mais toujours aussi insistant:

Elle était fière incomparablement, et incomparablement seule. Faite pour plaire à un oeil d'artiste en ses plans, ses dimensions, ses couleurs.

Et aussi choisit-elle pour se montrer l'heure la plus glorieuse.

A sa base, nourrie par un sol meilleur à cause sans doute des alluvions et de l'eau toute proche, elle portait une ceinture de petits bouleaux fragiles, qui frémissaient en cette fin de jour dans un bruit de ruisseau — leurs feuilles rebroussées par le vent avaient du reste l'éclat furtif d'une eau qui court au soleil. Ensuite, jusqu'à mi-hauteur, elle apparaissait fleurie de lichens flamboyants, comme si sa propre couleur, de roc fauve par endroits, ailleurs rouille, ou encore d'un bleu de nuit étrange, n'eût pas suffi à éblouir. Puis, se dépouillant de toute végétation, elle montait, se resserrant en un pic géant de teinte plus sombre mais plus rare encore. Presque parmi les nuages, elle se terminait en une pointe de neige et de glace qui étincelait comme un joyau. De sa base à ce joyau la couronnant, elle se mirait toute dans un petit lac à ses pieds, qui semblait l'aimer, sans fin la contempler, se tenant lui-même dans une parfaite immobilité d'eau turquoise, ourlée sur ses bords d'une épaisse mousse de caribou. Plus loin, dans une petite prairie, auprès de si puissante montagne, s'agitaient dans leur naïve beauté d'un jour des pavots de l'Arctique. (101-102)

En fait, il s'agit d'une description qui est le résultat d'une contemplation immobile mais active, une contemplation soucieuse de

relever les moindres détails afin de pouvoir mieux «saisir» l'extraordinaire beauté de la montagne, au point que la description devient le récit articulé d'une activité perceptive intense mais ordonnée chez l'artiste-peintre. Une série d'expressions et de termes précis indique, étape par étape, le déroulement minutieux de la description: «à sa base, ensuite, jusqu'à mi-hauteur, puis, presque parmi les nuages».

Il s'agit d'un passage descriptif qui dit exactement ce qu'est la montagne, mais aussi beaucoup plus puisqu'il dit ce qu'elle suscite chez Pierre Cadrai, «ce qu'elle devenait dans son âme; ce qu'ils étaient l'un pour l'autre» (102). La description de la montagne devient ainsi une activité de connaissance, d'identification, voire de renaissance qu'imposent à l'artiste-peintre la recherche et la signification de l'acte créateur. Bref, il s'agit beaucoup plus que d'une pause descriptive, dans la mesure où Pierre Cadrai cherche alors à se connaître, à se comprendre, à s'affirmer tel qu'il est et tel qu'il veut être.

On pourrait relever d'autres passages descriptifs aussi parfaitement insérés dans la trame de l'histoire. Mais cela ne paraît pas réellement nécessaire puisque les exemples retenus confirment déjà le rôle de la description dans le mouvement narratif du récit. Par ailleurs, il est évident qu'on ne peut pas expliquer les variations de vitesse du récit dans le roman de G. Roy à partir de la pause descriptive.

Il reste donc à voir si les deux autres mouvements narratifs, le

sommaire et la scène, n'exerceraient pas une influence sur la durée spatio-temporelle du récit.

### 3. Sommaire

Contrairement aux autres mouvements narratifs, le sommaire est une forme narrative susceptible de varier considérablement. Alors que la pause descriptive n'a aucune durée diégétique et que la scène est isochrone puisqu'elle correspond à l'histoire, il n'y a aucune coïncidence possible entre la longueur du sommaire et la durée de l'histoire résumée. Il peut donc arriver qu'un sommaire soit très court, à peine quelques lignes, bien qu'il résume plusieurs mois, voire des années; l'inverse peut également survenir, bien que cela soit en principe plus rare. Cependant, peu importent la longueur du sommaire et la durée diégétique qu'il résume, il s'agit d'un mouvement narratif qui entraîne toujours des variations au niveau de la vitesse du récit. Cela est inévitable, car tout sommaire, présent ou analeptique, est en soi une forme de synthèse par accélération.

Il est donc important de voir s'il existe un rapport significatif entre la présence des sommaires dans La Montagne secrète et les variations narratives déjà relevées lors de l'étude de l'ellipse. Rappelons brièvement l'accélération constante de la vitesse narrative au cours de la première partie; le changement important et plutôt brusque à la fin de la deuxième partie; la variation très nette au milieu de la troisième partie. Or, l'examen de la répartition des sommaires confirme, à quelques exceptions près, l'apport de ce

mouvement narratif sur les variations narratives déjà observées, comme  
le montrent les schémas ci-dessous:

Schéma VIII : Sommaires

TERRITOIRES DU NORD-OUEST

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	= chapitres
0	1	0	1	0	4	2	1	2	= nombre de sommaires par chapitre
(25-26)	(45-46)	(53,54, 55,57)	(63,64)	(71-73)	(76, 81-82)	= pages			

UNGAVA

X	XI	XII	XIII	XIV	XV	XVI
0	1	0	0	2	0	3
(98)	(113-114)	(127,128,137)				

PARIS

XVII	XVIII	XIX	XX	XXI	XXII	XXIII	XXIV	XXV	XXVI
0	0	2	0	2	3	0	1	1	0
(161,166)	(178,180)	(187, 188,188)	(197)	(204)					

Tout au long de l'aventure de Pierre Cadourai dans les Territoires du Nord-Ouest, on sent une certaine frénésie du voyage. Certes, cela est également le cas dans les deux autres parties du roman, mais la découverte de «la Resplendissante» et l'obligation, en un sens, de peindre Paris ne donnent pas à l'histoire la même sensation de mouvement. Cependant, c'est à partir du chapitre IV qu'il se crée dans le déroulement diégétique des risques de répétition. La nature même des deux voyages au lac Caribou entraîne forcément la répétition de faits ou d'événements: longues soirées d'hiver et longues randonnées pour chasser le gibier. A cela s'ajoute le besoin de plus en plus grand qu'éprouve l'artiste-peintre de jouer avec les crayons et les couleurs, de rechercher sans cesse le ton juste, le trait précis. Le sommaire devient dans ce contexte l'outil par excellence pour résumer ce qui autrement risquerait d'ennuyer le lecteur.

Bien qu'il s'agisse du sommaire le plus long du livre, il aura suffi d'une page et demie pour résumer ce que Steve Sigurdson et Pierre Cadourai faisaient durant les longues soirées d'hiver à attendre, somme toute, le retour du printemps:

Les soirées, du moins, étaient presque heureuses entre ces deux hommes.

C'était Sigurdson le cuisinier, qui fricotait le plus souvent leurs plats — presque toujours les mêmes: des crêpes si c'était jour faste; autrement, des fèves au lard; et, le lendemain, des fèves au lard réchauffées. Si le temps devenait trop mauvais pour sortir, le cuisinier en profitait pour tourner des galettes.

Leurs fèves avalées, leurs écuelles rincées dehors avec des poignées de neige, Pierre tirait de son côté la bougie. Il se mettait à dessiner. La cabane

souvent. De face, de profil, très au loin sous des amas de neige; mais, parfois, si proche qu'elle donnait la sensation d'un feu allumé, de quelqu'un là-dedans qui veillait, qui pensait.

Le gros Sigurdsen avait étalé sur une caisse placée verticalement les cartes à jouer, grasses aux doigts. Des deux, le soir, c'était lui l'enfant. Ce colosse aux épaules de lutteur, aux énormes mains, s'occupait des heures durant à des jeux de patience. C'étaient des jeux sans difficultés, mais Steve, le soir, avait l'esprit gourde, la tête somnolente; il apportait à son jeu une concentration malaisée. Il mouillait son pouce, retournait une carte, paraissait longuement indécis. Pourtant il ne s'agissait la plupart du temps que de placer une rouge sur une noire, ou inversement.

A d'autres moments, il prenait au mur son accordéon et peut-être cherchait-il à lui faire exprimer d'abord son ennui. Mais l'accordéon est un instrument gai. Battant le plancher de la semelle, Sigurdsen marquait une vive mesure. Il s'animait. Il regardait les ombres danser au plafond, leur donnant des noms de jeunes filles, celle-ci était Rita, celle-là, plus grasse, Augustine ou Charlotte; il les interpellait, les guidait dans les figures d'une danse, commandait leurs mouvements, de saluer, de virevolter et, enfin, brusquement, sur un ton rogue, d'aller toutes se coucher, la fête était finie.

C'est que lui-même alors tombait de sommeil. Il venait voir un instant à quoi s'occupait Pierre, lui donnait une tape sur l'épaule, l'encourageant: «Continue tes devoirs», puis se retirait sur son châlit.

Il y en avait deux, en étagère, l'un au-dessus de l'autre, contre le mur le plus long de la cabane, garni chacun de paille craquante. Steve occupait celui du bas. Peu après s'y être allongé, il se mettait à ronfler paisiblement, sur un rythme égal, comme une écluse ouverte. (45-47)

Ce sommaire informe amplement le lecteur au sujet de Steve, tout en mettant en relief l'importance, voire la nécessité pour l'artiste-peintre de répéter indéfiniment le même geste, de continuer sans relâche «ses devoirs», pour atteindre «ce terrible vrai» (47) qu'il ne cesse de rechercher. On assiste alors à une accélération

importante et heureuse du récit. D'ailleurs, le sommaire terminé, le récit reprend aussitôt le déroulement de l'histoire: «Pierre continuait de travailler» (47), un peu comme si le sommaire devenait une sorte de transition, de lien entre la scène qui décrit la tournée des pièges et cette autre scène où on raconte le travail patient et laborieux de Pierre Cadrai pour peindre la «petite maison de la forêt», afin qu'elle devienne encore plus vivante «dans l'image que sur nature» (47).

Au cours de l'aventure dans les Territoires du Nord-Ouest, pas moins de quatre autres sommaires, dont trois au chapitre VI et un au chapitre VII, résumant à nouveau la nécessité toujours grandissante pour Pierre Cadrai de se faire constamment la main. Mieux que nul autre mouvement narratif, le sommaire devient ainsi le moyen par excellence pour souligner, rapidement et efficacement, le cheminement nécessaire à l'artiste s'il veut parvenir, un jour, à peindre «la Resplendissante». Pour ne pas alourdir inutilement le texte, on a retenu les deux sommaires susceptibles de mieux dire les pénibles exigences et les grandes joies de l'acte créateur. Le premier montre un Pierre Cadrai atteint du scorbut et écrasé en quelque sorte par «le don étrange qui l'habitait» (54); le second, son étrange bonheur lorsqu'il parvient à redonner la vie à tout ce qui l'entoure, à faire «renaître le monde» (64):

Des jours passèrent qui n'en paraissaient pas être. Il se levait, allumait le feu, s'asseyait à sa place, toujours la même, face à la porte, sa pensée, son regard, tout son être, rivés à cette chose même. Tirant à lui du papier, il tentait de se mettre à dessiner; il n'en sortait que cette porte, close,

inanimée: l'image effroyable de sa vie, tout à coup.  
(54-55)

L'étrange belle vie! En quelques jours, Pierre abattit plus de croquis que naguère en des mois. Ils tombaient de lui comme les feuilles d'un arbre. Presque sans effort. Après les paysages, des traits humains. Sa santé pour longtemps encore ébranlée, un point au côté, une petite toux sèche qui le faisait souffrir: avait-il dès lors le temps de s'arrêter à ces misères? Une joie profonde en lui était à l'oeuvre. Du ciel, des rayons de clarté, des arbres ressuscités, tout ce qui est bon à voir provenait des petits crayons déjà presque aux trois quarts usés. (64-65)

Beaucoup moins importants sur le plan diégétique, les autres sommaires qu'on rencontre aux chapitres VIII et IX contribuent d'abord à accélérer le déroulement de l'histoire et servent, à deux occasions, de lien entre les scènes. L'un résume «cet été dans l'apaisement» (73), que connaîtra Pierre Cadrai au Grand Lac des Esclaves, et établit le lien entre la scène où l'artiste et Steve reviennent du lac Caribou et celle qui raconte leur séjour chez les Sigurdsen; un second résume l'air morose de Steve, à chaque hiver, «une fois émoussée la fièvre de se retrouver en forêt» (76), et se situe à l'intérieur d'une scène qui raconte le second hiver des deux trappeurs au lac Caribou; un troisième résume les quelques «rencontres» (81) que fit Pierre Cadrai une fois qu'il eut décidé de partir seul vers «le côté du soleil levant» (80), et sert de lien entre la scène qui décrit le second voyage de retour des deux hommes du lac Caribou et la dernière scène du chapitre IX, où l'artiste-peintre poursuit sa route au nord du Manitoba.

On a déjà souligné le changement très net de la vitesse narrative au cours du chapitre qui clôt l'aventure de Pierre Cadrai dans l'Ungava. Or, la moitié des sommaires rencontrés au cours de la deuxième partie du roman

se trouve au chapitre XVI, contribuant ainsi à accélérer encore davantage le déroulement de l'histoire. Ces trois sommaires occupent néanmoins une place significative dans la formation artistique de Pierre Cadrai puisqu'ils résument d'abord l'incessant travail de l'Homme-au-crayon-magique pour peindre le soleil et les animaux de la toundra: l'un, sans doute, pour lui avoir tellement manqué au cours des longs hivers dans les Territoires du Nord-Ouest; les autres par solidarité pour l'animal constamment traqué:

Des vieux, l'ancêtre du village, des femmes aussi, tous allaient voir souvent le spectacle étrange: un homme pâle comme la neige d'automne, décharné comme les bois d'un caribou et qui, assis sur son lit, le dos au mur, dans la nuit presque sans rémission, à la lueur d'une chandelle, peignait le soleil.

Ou encore: des animaux — les animaux familiers de la toundra, le caribou au bois fin, l'ours replet; d'autres que l'on ne connaissait pas ici, par exemple le grand orignal des pays à l'ouest — et tous paraissaient ouvrir l'oeil et la bouche en un effort terrible comme pour parler. Cela, Orok tout seul ne l'eût peut-être pas découvert. Pierre le lui avait dit. Il avait dit qu'il entendait donner la parole aux bêtes comme aux hommes, à tout ce qui connaissait la souffrance de vivre. (127)

Également placé à l'intérieur de la scène qui raconte la convalescence de Pierre Cadrai au village d'Orok, mais à la toute fin, servant ainsi de lien avec la scène suivante qui décrit la première rencontre entre l'artiste et le Père Le Bonniec, le second sommaire résume, pour la première fois, la détermination du peintre à retrouver son passé, à rejoindre les moments forts de ce long cheminement intérieur déjà parcouru:

Opiniâtre, sans plainte, jour après jour il refaisait en croquis légers le chemin de sa vie. 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!

Pierre dessinait aussi les visages esquimaux pressés autour de lui avec leurs yeux bridés qu'illuminait la hantise de toute créature: ce qu'il y a, peut y avoir, au-delà de l'horizon.

Il donnait aussi à Orok quelques leçons de dessin. Sur du papier, avec un crayon, Orok, à son propre émerveillement, parvenait à tracer un arbre qui en était un. Un arbre: quelque chose de prodigieux! Et pourtant, lui disait Pierre, il y a quantité de gens qui, en ayant sans cesse sous les yeux, ne les voient plus. Il disait beaucoup de choses qui se plantaient dans l'esprit comme des harpons de chasse.

Et malgré tout, cette vie lui était douce après les campements où l'homme n'a de vivant à regarder, près de lui, que son feu. (128)

Le troisième sommaire, au chapitre XVI, accélère davantage la durée diégétique de cette fin d'aventure dans l'Ungava puisqu'il résume une durée temporelle relativement longue, soit «l'hiver merveilleux» à peindre sans avoir à «laisser en plan les idées qui pouvaient lui venir pour courir tendre des pièges ou tuer de pauvres bêtes» (137).

La présence de ces sommaires à la fin de la deuxième partie du roman n'étonne pas puisqu'ils épousent parfaitement le déroulement de l'histoire à ce moment du récit. Toutefois, la présence de trois sommaires, dont l'un au début de l'aventure au pays d'Orok et les deux autres lors de l'interminable combat de Pierre Cadrai pour peindre «la Solitaire», peut surprendre si on s'en tient à la vitesse narrative qui caractérise alors le déroulement de l'histoire. Ces sommaires sont cependant le résultat d'une durée diégétique particulièrement intense dans chacun des cas.

Lors des «épuisantes manoeuvres» (95) de portage décrites au chapitre XI, Pierre Cadrai, fourbu, revoit tous les obstacles et les déboires qu'il a dû surmonter. Puis, immédiatement après ces pénibles

souvenirs, un sommaire résume le regret, surtout présent la nuit, d'avoir irrémédiablement perdu les nombreuses pochades et notes de voyages «nées d'un instant de grâce» (98). Cela est court mais précis et efficace. Le lecteur, dans une sorte de mouvement éclair, peut aussitôt mesurer l'ampleur de ces pertes avant que le récit ne reprenne le déroulement de l'histoire.

L'histoire atteint l'un des moments les plus intenses de tout le récit au chapitre XIV, au moment où Pierre Cadrai termine enfin, après des jours de travail, une dizaine de pochades de la montagne. L'artiste-peintre est comblé de bonheur. C'est l'occasion alors de revivre à nouveau, mais de façon sans doute beaucoup plus forte, l'intense joie de l'acte créateur réussi. Aussitôt, le récit semble s'arrêter pour permettre au sommaire de résumer cette extraordinaire expérience:

Il pensait à cette impression qu'il avait maintes fois éprouvée d'avoir en la poitrine un immense oiseau captif — d'être lui-même cet oiseau prisonnier — et, parfois, alors qu'il peignait la lumière ou l'eau courante, ou quelque image de liberté, le captif en lui, pour quelques instants s'évadait, volait un peu de ses ailes. Songeur, à demi étendu sur la mousse, Pierre entrevoyait que tout homme avait sans doute en sa poitrine pareil oiseau retenu qui le faisait souffrir. Mais, lorsque lui-même se libérait, pensait Pierre, est-ce que du même coup il ne libérait pas aussi d'autres hommes, leur pensée enchaînée, leur esprit souffrant? (113)

Pierre Cadrai n'a pas eu à se hâter pour terminer cette première dizaine de pochades. La durée diégétique, soucieuse de décrire toutes les étapes du «corps-à-corps» entre l'artiste et la montagne, coïncidait avec le déroulement de l'histoire. Cependant, il suffit que les journées raccourcissent et que le temps devienne plus froid

pour que Pierre Cadorai doive aussitôt presser le pas. Aucun mouvement narratif ne pouvait alors mieux rendre ce passage du temps et l'empressement de l'artiste pour terminer l'oeuvre entreprise que le sommaire:

Les jours avaient diminué. Un peu de glace se formait la nuit sur les bords de l'eau. Même quand il y avait du soleil, l'air piquait. De temps à autre, Pierre plaçait au chaud, sous sa veste de laine, ses doigts engourdis. Alors, pendant quelques minutes, regardant autour de lui, il s'avisait de son imprudence à rester en ces lieux. Dans son filet, la veille, il n'avait trouvé aucun poisson, pas plus qu'il n'en avait vu sauter à la surface du lac. Par quelque étroit chemin entre les montagnes le lac avait peut-être un déversoir par lequel fuyait le poisson vers le refuge d'une eau profonde. Pierre se rappela tout en travaillant avoir vu du coin de l'oeil passer du petit gibier qui allait vite, sans doute pressé en sa migration vers le Sud. Il avait jusqu'à négligé ces jours-ci de tendre des collets. Mais il eut une autre pochade encore à terminer. Ce serait la dernière; ensuite il s'acheminerait vers la côte. Mais, celle-ci en marche, il entrevit comment en reprendre le sujet avec plus de bonheur encore. Sa tâche était singulière; une chose à peine faite en appelait une autre et celle-là une autre. Les couleurs du reste variaient sans fin, plus éclatantes que jamais. C'est que les avivait le froid vif. (114-115)

Par rapport à la majorité des sommaires présents dans les deux premières parties du roman, ceux qu'on rencontre dans la troisième partie n'ont généralement pas la même importance diégétique. Notons aussi que si le premier sommaire se situe au tout début du chapitre XIX et sert d'introduction à la scène décrivant la rencontre entre Stanislas Lanski et Pierre Cadorai, tous les autres sont placés à l'intérieur des scènes. On peut donc conclure, sans risquer de se tromper, que la majorité des sommaires de la troisième partie sert le

plus souvent presque uniquement à accélérer le déroulement de l'histoire.

Parfois, il s'agit d'un sommaire qui résume des «jours entiers» (187) du voyage de Pierre Cadrai au sud de la France; puis toujours au cours du même voyage, on trouve deux autres sommaires: l'un indique le désir, constant chez l'artiste, de dessiner à peu près «partout» (188); l'autre, cet «essoufflement», cette «lassitude» qu'il ressent davantage de «jour en jour» (188). Enfin, plus loin dans l'histoire, deux autres sommaires résument le rythme de vie (196) de l'artiste-peintre dans sa tanière, rue Servandoni, d'une part, et la visite de Stanislas à «chaque soir» (204) pour venir causer avec son ami, d'autre part. Sans vouloir minimiser le rôle diégétique de ces sommaires, on comprend mieux maintenant combien ils servent d'abord à accélérer la vitesse narrative, à précipiter le déroulement de l'histoire.

Il existe cependant trois sommaires, aux chapitres XXI et XXII, qui contribuent à préciser ce que plusieurs autres sommaires au cours des deux premières parties du roman avaient montré: le chemin de la création artistique, pour Pierre Cadrai, et la maîtrise toujours plus grande de son art. Que les années aient passé, que l'artiste se trouve dans un autre milieu, qu'il ait maintenant un guide en la personne de Meyrand, il reste que l'artiste-peintre doit constamment s'exercer la main, jouer du pinceau, rechercher l'amélioration. En ce sens, le sommaire conserve sa raison d'être puisqu'il peut, à nouveau, résumer de façon précise et efficace pour le lecteur les efforts incessants de Pierre Cadrai afin de peindre ce qu'on lui a demandé:

Il gagnait quelque endroit aussi isolé que possible; il travaillait, assis par terre, sans chevalet, ses peintures à côté de lui, sa planchette sur les genoux; c'est ainsi qu'il était le plus à l'aise; il avait toute la peine du monde à refouler ses souvenirs, à faire place nette à un présent insolite, qui ne lui paraissait pas réel. C'était comme s'il se fût appliqué à peindre un rêve flou et un peu malheureux. (178)

L'artiste peut donc peindre ce qu'il veut ou peindre ce que d'autres veulent bien lui demander. Ce sera le drame de Pierre Cadrai. D'un côté, le récit montre l'artiste impuissant à peindre Paris sans la lueur de l'Arctique, sans la présence des «arbres raccourcis, aux silhouettes lourdes» (181); il a beau essayer, c'est un peu comme si ces «exercices si pénibles et si absurdes» lui enlevaient sa «liberté et presque son identité» (180). Immédiatement après ce court déroulement de l'histoire, un sommaire, composé des propos de Meyrand et Stanislas Lanski, s'inscrit contre la position de Pierre Cadrai en revendiquant la nécessité pour l'artiste de transcender l'objet:

«L'objet n'est rien en peinture», disait Meyrand. Stanislas disait de même. «L'objet n'est que prétexte. Prétexte à définir une sorte de résonance intérieure avec l'univers — elle-même au reste indéfinissable, comme un bonheur, mais plus mystérieux que tous les autres.» Mais Pierre n'avait plus de bonheur. (180)

Le procédé est efficace. Au lieu de présenter la position respective des protagonistes au cours d'une scène, le narrateur brise le mouvement narratif en insérant un sommaire qui sert de réplique et qui permet du même coup de ramener toute la discussion à une sorte de débat intérieur. Le sommaire aura donc ainsi contribué à la qualité dramatique de la situation tout en accélérant la vitesse narrative du récit.

Par ailleurs, on a déjà dit la quasi-impuissance de l'artiste, peu après son arrivée à Paris, à peindre comme on le lui demandait et même comme il le voulait. La présence de Meyrand, le regard du public, l'appréhension de peindre des objets mille fois peints et mille fois réussis, la difficulté à «refouler ses souvenirs» (178) contribuent à isoler l'homme des vastes solitudes. Or, il y a un sommaire, au chapitre XIX, qui montre un Pierre Cadourai heureux, à défaut de pouvoir vraiment peindre, d'avoir néanmoins la possibilité d'utiliser un autre «raconter», celui de la parole:

Les histoires fusaient de son coeur. A 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. De surcroît, ces anecdotes de brousse et de chasse qui là-bas n'eussent que médiocrement intéressé, ici rendaient un son sans pareil, captivant l'imagination de Stanislas, il le voyait bien. Cela l'inspirait. Peut-être aurait-il été heureux de la même mystérieuse et profonde manière si, là-bas, au Mackenzie, il eût rencontré quelqu'un de Paris qui, près d'un feu de campement, ou en quelque petite cabane bien close, la nuit venue, lui aurait raconté l'étonnante grande ville. (166-167)

Au terme de cette réflexion sur le sommaire, on peut rappeler qu'il s'agit d'un mouvement narratif qui n'occupe pas beaucoup de place à l'intérieur du roman. L'inverse étonnerait puisque le récit romanesque existe d'abord pour raconter une histoire réelle ou fictive. Néanmoins, on a compté au-delà de vingt-six sommaires, soit à peu près douze pages pour environ cent soixante-seize pages<sup>10</sup>

---

10. On trouvera ces données dans les trois schémas retenus pour l'étude de la scène. Voir infra, p. 63-65.

donc à peine 6.81 % du texte. On peut donc affirmer que, dans La Montagne secrète, le sommaire demeure essentiellement un mouvement narratif au service du récit. Il y sert de lien entre les scènes, ou de foyer de réflexion pour résumer le long processus qui conduit à l'acte créateur. Il permet surtout à la durée diégétique de prendre de la vitesse tout en respectant largement les variations narratives observées lors de l'étude de l'ellipse.

#### 4. Scène

Si l'on considère que le sommaire occupe une partie très minime de La Montagne secrète, que la pause descriptive en est quasi absente et que les ellipses, malgré leur nombre et leur puissance d'éliision, représentent une part du texte pratiquement nulle, force est de reconnaître que le récit royen se définit presque exclusivement comme scène. Celle-ci constitue le foyer de l'action, le lieu de la concentration dramatique, le mouvement narratif identifié, en somme, au déroulement même de l'histoire.

Compte tenu de la qualité de l'action, de l'intensité du drame à certains moments précis d'un récit donné, on peut parler de scènes plus denses, plus fortes sur le plan dramatique. Toutefois, le vrai rythme romanesque ne réside généralement pas dans ces changements de la tonalité de l'action entre les scènes, aussi nombreux et prononcés

soient-ils, mais dans l'alternance entre la scène et le sommaire, entre ce qu'il est convenu d'appeler les temps forts et les temps faibles de l'action. La Montagne secrète ne fait pas exception à cette règle, bien que l'alternance ne s'y caractérise pas toujours par la même régularité.

Il est difficile de mesurer la qualité de cette alternance et d'apprécier son apport à la durée diégétique du récit, sans un dépouillement préalable du corpus narratif. Pour ce faire, on a préparé trois schémas qui correspondent aux trois parties du roman. Ensuite, à l'intérieur de ces schémas, on a identifié tous les segments selon le mouvement narratif auquel ils appartiennent, ainsi que la longueur de chacun de ces segments<sup>11</sup>, quitte à mentionner le nombre de leurs occurrences au cours d'une même scène à l'aide d'un chiffre entre parenthèses.

---

11. Il peut arriver que le segment narratif n'occupe pas exactement un quart ou une demi-page. Cependant, l'écart à l'échelle du corpus est si mince qu'il ne nous a pas paru nécessaire de privilégier une façon de procéder beaucoup plus laborieuse et beaucoup plus lourde, à savoir le nombre de lignes.

Schéma IX : MOUVEMENTS NARRATIFS / Territoires du Nord-Ouest

	PRÉSENT				PASSÉ				Nombre de pages par scène	Nombre de pages par chapitre
	sommaire	scène descriptive	scène objective	scène subjective	ANALYSE	sommaire analytique	scène analytique	scène typique		
Chap. I — Rencontre Gédéon et Pierre	—	7 1/2	2	—	1(3)	—	—	10 1/2	10 1/2	
Chap. II — a. Dessin de l'arbre seul b. Poursuite du voyage durant deux jours c. Arrivée à Fort-Renonciation	1/4	3/4	1 1/2	—	—	—	—	2 1/2	8 1/2	
Chap. III — a. Soirée à l'auberge b. Portrait de Nina	—	3 3/4 1 1/2	1/2	1/4	—	—	—	4 1/2 1 1/2	—	
Chap. IV — a. Préparation des pièges b. Tournée des pièges c. Soirées d'hiver	—	2 3	3/4	1/4	1/2	—	—	2 4 1/2	6 1/2	
Chap. V — La vie des chiens de traîne	—	3	1/2	—	—	—	—	3 1/2	3 1/2	
Chap. VI — a. Poursuite inlassable du gibier b. Maladie de Pierre c. Retour de Steve	1/4 3/4(3)	1 1/4 1/2 1/4	— 1 1/4 1	— — —	— — —	— — 3/4	— — —	1 1/2 2 1/2 2	6	
Chap. VII — a. Traversée du lac Caribou b. Cadeau de Steve c. Dessins de Pierre	— 1/4 1/2	2 3/4 1/4	— 1/4 1/4	— — 1/4	— — —	— — —	— — —	2 1 1/4 1 1/4	4 1/2	
Chap. VIII — a. Arrivée du printemps b. Voyage du retour c. Arrêt à Fort-Renonciation d. Voyage vers le Grand Lac des Esclaves e. Séjour chez les Sigurdson	— — — — 1 1/2(2)	3/4 1 3/4 1 1/4 1	1/4 — — — 1/4	— — — — 1/2	— — — — —	— — — — —	— — — — —	1 1 3/4 1 1/4 3 1/2	7 1/2	
Chap. IX — a. Second hiver au lac Caribou b. Voyage de retour c. Pierre, seul, en route vers l'est	1/4 — 1/2	1 1/4 2 1/2 3	1 1/2 1/2 1	— — —	— — —	— — —	— — —	3 3 4 1/2	10 1/2	
	8,5% ← 5k(1)	66,0% ← 42 1/4	19,5% ← 12 1/2	1,9% ← 1 1/4(6)	2,2% ← 1 1/4(6)	1,7% ← 3/4(1)			64	



Schéma XI : MOUVEMENTS NARRATIFS / Paris

	PRÉSENT				PASSÉ				Nombre de pages par chapitre	
	scène objective		scène subjective		scène analeptique		scène analeptique			Nombre de pages par scène
	passive descriptive	active	active	passive	active	passive	active	passive		
Chap. XVII — Traversée de l'Atlantique	—	2	3 1/4	1/2(2)	2(5)	1/4	8	8		
Chap. XVIII — a. Visite du Louvre b. La «vaste place» c. Vue de la Seine	—	1/2	3 3/4	1/4	—	—	4 1/2	6 1/2		
	—	3/4	1/4	—	—	—	1			
	—	1	—	—	—	—	1			
Chap. XIX — Rencontre Stanislas et Pierre	1(2)	3	1 1/2	—	1/2	1	7	7		
Chap. XX — a. En route vers l'académie Meyrand b. Première rencontre Meyrand et Pierre c. Retour de chez Meyrand	—	3/4	1 1/4	1/2(2)	—	—	2 1/2	6 1/2		
	—	—	3 1/4	1/4	—	—	3 1/2			
	—	—	1/4	1/4	—	—	1/2			
Chap. XXI — a. Peindre Paris b. Promenades de Stanislas et Pierre c. Deuxième rencontre Meyrand et Pierre d. Visite du Jardin des Plantes	1/2(2)	—	2 1/4	1/4(2)	—	—	3	5 1/4		
	—	1/4	3/4	—	—	—	1			
	—	—	1/4	—	—	—	1/4			
Chap. XXII — a. Troisième rencontre Meyrand et Pierre b. Pierre voyage dans le sud de la France	—	1/2	1 1/2	1/2	—	—	2 1/2	7		
	3/4(3)	—	2 1/4	1/4	—	—	4 1/2			
	—	—	4 1/4	1/4	—	—	5			
Chap. XXIII — A la recherche d'un logis	—	1/2	2 1/2	1/4	1(3)	1/4	5	5		
Chap. XXIV — Le rêve de Pierre	1/2	—	—	—	—	—	6	6		
Chap. XXV — Secrète beauté des croquis	1/4	—	5	1/4	1/2(2)	—	2 1/2	11		
Chap. XXVI — a. Portrait de Pierre b. Sa fin prochaine c. L'oeuvre parfaite entrevue	—	—	2 1/4	1/4	—	—	5 3/4	6 1/4		
	—	4	1 3/4	—	—	—	2 3/4			
	—	1/2	2 1/4	—	—	—	—			
	4.4% ← 5 (2)	30.1% ← 20% A	51.0% ← 34% B	5.9% ← 3% (3)	5.9% ← 4 (1)	2.3% ← 1% (2)	67%			

Si on se reporte aux schémas ci-dessus, où on indique la distribution des sommaires tout au long du déroulement de l'histoire, on constate la présence légèrement plus grande de ce mouvement narratif au cours de l'aventure dans les Territoires du Nord-Ouest. On rencontre en effet au moins un sommaire dans tous les chapitres qui composent cette première partie du roman, sauf dans les chapitres I et III. Plus précisément, les sommaires comme mouvements narratifs couvrent 8.59 % de la première partie, 7.82 % de la deuxième et 4.6 % de la troisième. Si l'on admet que le rythme romanesque repose d'abord sur l'alternance entre le sommaire et la scène, il faut donc parler d'un rythme légèrement décroissant. Cependant, la présence de sept sommaires au cours des six derniers chapitres du récit marque une sorte de retour au rythme romanesque d'abord observé au cours de la première partie du roman.

Pourtant, il existe dans La Montagne secrète une autre forme d'alternance qui ne se dément pas et qui contribue largement à l'aspect rythmique du récit. Il s'agit d'une alternance située à l'intérieur même de la scène, comme si ce dernier mouvement narratif avait adopté son propre rythme. En réalité, ce rythme découle de la double personnalité de Pierre Cadourai ou, si l'on préfère, de la nature même de l'histoire de l'homme-artiste, un peu comme si on admettait la présence de deux histoires au coeur de la durée diégétique: l'une est reliée aux appels du «vivre», au «désir d'être parmi les hommes, un homme simplement» (100); l'autre est associée à l'appel du «raconter», à cet «incessant besoin» (124) de tendre toujours davantage vers «l'oeuvre parfaite» (222). Or, ces deux histoires, qu'on appellera «objective» et «subjective», possèdent

leur durée propre, bien qu'elles soient étroitement liées. Il y aurait ainsi dans le récit royen deux sortes de scènes: les unes, «subjectives», résultant de la détermination de l'artiste et surtout de ce «don» qui l'habite et qui l'incite sans cesse à poursuivre sa route jusqu'à la réalisation de son «raconter»; les autres, «objectives», expriment plutôt le visage du «vivre» et dépendent, assez souvent, de faits ou d'événements étrangers à la volonté du personnage. On peut donc dire, à titre d'exemples, que les tentatives que fait Pierre Cadourai pour dessiner la montagne de l'Ungava constituent des scènes «subjectives», alors que le long combat contre le caribou représente une scène «objective». La différence n'est pas toujours aussi précise. C'est le cas, entre autres, pour la première rencontre entre Le Bonniec et Pierre Cadourai qui constitue un lieu de concentration dramatique et donc une scène au sens genettien du terme, mais une scène nettement «subjective», même si on y trouve des éléments de la scène «objective», dont les habitudes de tabac du missionnaire ou la position de l'artiste face à ce «besoin tyrannique» (130).

Malgré la supériorité quantitative évidente de la scène «objective» dans la première partie du roman, soit 66.01 % du corpus narratif, c'est néanmoins la scène «subjective» qui donne à l'aventure de Pierre Cadourai dans les Territoires du Nord-Ouest sa véritable signification. Au-delà de la rencontre de Gédéon et de Nina, par-delà les voyages solitaires de Pierre sur le Mackenzie, les longues randonnées d'hiver en compagnie de Steve pour chasser le gibier sur les bords du lac Caribou, ou l'été de repos passé au Grand Lac des

Esclaves, il y a l'aventure d'un homme «en route», depuis «déjà dix ans», pour «chercher ce que le monde voulait de lui» (21), pour comprendre surtout cette «tâche» qui, dès le chapitre II, semble se faire «plus exigeante, plus audacieuse, à mesure que lui-même progressait» (24). Loin de nuire à la compréhension ou à la durée diégétique de la scène «subjective», cette présence massive des scènes «objectives» est l'occasion pour Pierre Cadrai de voir beaucoup de pays, de réfléchir sur les exigences et les conséquences de l'acte artistique. L'aventure dans les Territoire du Nord-Ouest n'est donc pas une réflexion théorique sur la nature de l'acte créateur; au contraire, c'est une réflexion incarnée dans le «vivre» quotidien, un peu comme si l'acte du «raconter» devait d'abord prendre sa source et trouver sa raison d'être dans le «vivre», quitte par la suite à exiger de l'artiste qu'il s'éloigne de ce même «vivre», qu'il en brise tous les liens. Ainsi, au chapitre III, on voit que Pierre Cadrai a une «grande envie d'ouvrir les bras» (38) à Nina, de dire oui à l'appel du «vivre», à la chaleur d'un foyer, mais les exigences du «raconter» l'en empêchent. De même, il aimerait poursuivre sa route avec Steve à son second retour du lac Caribou, mais il sait que le temps est venu de rompre cette amitié, de continuer seul «pour se connaître mieux, (...) se mieux accomplir» (79).

La scène «objective» est donc beaucoup plus que le cadre d'une situation ou d'une aventure. Elle est le côté humain et charnel d'une aventure entièrement vouée à l'art. Elle a sa durée diégétique propre, bien que cette durée trouve le plus souvent sa justification dans la durée diégétique de la scène «subjective». Certes, il est

intéressant, quoique douloureux, de connaître l'histoire de Gédéon, le vieux chercheur d'or dont la vie semble dépendre du jeu inconnu et capricieux du temps et des événements, mais cette scène «objective» permet à Pierre Cadrai de dire dans un seul portrait de Gédéon tout ce que la vie avait été jusque-là pour ce dernier. La scène «subjective» devient ainsi un cri de «délivrance» (19) pour Gédéon, comme s'il appartenait à la scène «subjective» de justifier la durée diégétique de la scène «objective».

Sans la scène «objective», sans le regard de l'animal traqué ou pris au piège, sans les «sommptueuses couleurs» de l'eau et ses «riches effets» (73), sans la vue et davantage cette communion avec «les choses les plus simples» (77) de la vie, l'artiste-peintre n'aurait sans doute pas répondu de la même façon, avec la même vérité, aux «vastes appels» entendus au cours d'une «étrange nuit» (29) passée sur le bord d'une rivière. Il lui aura fallu avoir la passion de la nature, l'amour du «vivre» pour trouver le «terrible vrai» derrière toutes les manifestations de la vie. La présence des scènes «objectives» était donc indispensable à l'éclosion et à l'épanouissement de la vie artistique.

Contrairement à ce qui se produit au cours de la première partie du roman, la scène «objective» n'occupe plus que 35.75 % du corpus narratif qui décrit l'aventure de Pierre Cadrai dans l'Ungava. De son côté, la scène «subjective» passe de 19.53 % à 37.99 %.

Même si l'on ignore le chapitre X puisque Pierre Cadrai en est absent, il y a au cours de la deuxième partie du roman un certain équilibre, du moins sur le plan quantitatif, dans ce jeu de

l'alternance entre la scène «objective» et la scène «subjective». D'ailleurs, la grandeur épique des deux combats que Pierre Cadorai livre, l'un contre la montagne et l'autre contre le caribou, souligne la présence de cet équilibre, comme si la scène «objective» du caribou venait rappeler à l'homme-artiste, au moment où il ne vit plus que pour le «raconter», l'«implacable dureté» (115) de la vie. Il faut cependant ajouter l'importance de la scène «subjective», surtout au cours des trois premières scènes du chapitre XVI qui clôt l'aventure de Pierre Cadorai dans l'Ungava. Pour la première fois, l'artiste-peintre est libre de peindre sans avoir à se soucier du «vivre» immédiat et sans avoir à économiser la peinture, libre, surtout, de peindre ce qu'il veut et tel qu'il est, comme le lui a conseillé André Le Bonniec. Il y aurait même au cours de ces scènes, surtout à la suite de la rencontre de Pierre avec le Père missionnaire, la mise en place des éléments nécessaires pour assumer en quelque sorte le triomphe de la scène «subjective» dans la troisième partie du roman.

Si la scène «objective» n'occupe plus que 30.11 % du corpus narratif de la troisième partie du roman, la scène «subjective», quant à elle, passe de 37.99 % à 51.67 %. C'est dire qu'elle domine dans la majorité des scènes, sauf celles qui racontent la visite de la Seine et d'une «vaste place» (157) à Paris, la rencontre de Stanislas Lanski au chapitre XIX, la recherche d'un logis au chapitre XXIII et la fin prochaine de Pierre Cadorai au cours du dernier chapitre. La nature même de ces scènes laisse deviner une participation plus grande des forces du «vivre», même si la durée diégétique propre au «raconter»

n'en est pas complètement absente. Cela est surtout vrai lors de la rencontre entre Pierre et Stanislas et de la fin prochaine de l'artiste-peintre: dans le premier cas, c'est l'occasion de revenir à une question fondamentale au niveau de l'art: «comment faire du neuf» (167); dans le second, l'occasion d'une réflexion sur la beauté de l'oeuvre et sur ses exigences, l'occasion également de définir l'art tel que le perçoit Stanislas Lanski et tel que Pierre Cadourai l'aura surtout vécu: «l'art c'est de couler de la vie dans un moule, au détriment, il est vrai, d'une part de la vie, et, du reste, chacun selon son moule» (206).

Les quinze autres scènes qui composent la troisième partie du roman font une large part à la scène «subjective». Cela étonne peu puisque toute l'aventure à Paris doit d'abord permettre à Pierre Cadourai d'améliorer sa façon de peindre, de mieux réussir, en somme, son «raconter». Certes, le «vivre» conserve sa durée diégétique, mais il s'agit, à mesure que l'aventure progresse, d'une durée vécue un peu en marge des exigences de la scène «subjective», d'une durée davantage marquée, en un sens, par la nostalgie du passé que par la réalité du présent, aussi inquiétante soit-elle. Pierre Cadourai a appris à ignorer son mal, à «camoufler» (204) sa maladie, pour ne vivre que pour le «raconter».

L'on comprend mieux maintenant comment l'aventure à Paris confirme, en définitive, le triomphe de la scène «subjective», un peu comme si Pierre Cadourai était devenu l'homme d'un rêve, l'homme «tout entier livré à la poursuite de son idée» (203). Que l'artiste ne soit pas parvenu à terminer «l'oeuvre parfaite enfin entrevue» (222)

n'enlève rien à la qualité de la durée diégétique reliée à la scène «subjective». Cela rappelle néanmoins un retour à l'alternance entre la scène «subjective» et la scène «objective», alternance qui n'aura jamais cessé, même à la toute fin du récit, de marquer le déroulement de l'histoire.

Sans minimiser l'apport des autres mouvements narratifs, surtout le sommaire, il faut admettre le rôle prédominant de la scène dans La Montagne secrète. Mais si la scène continue d'y jouer le rôle traditionnel de foyer de l'action, auquel le roman classique nous avait habitués, on constate que l'alternance de la scène «objective» et de la scène «subjective» lui donne son rythme si particulier, comme si les variations de la durée narrative n'en finissaient plus d'exprimer ce déchirement entre le vivre» et le «raconter», entre cette double vérité qui aura si profondément marqué la durée diégétique. Cela est sans doute inévitable, du moment que l'acte artistique demeure un acte à la fois solidaire et solitaire.

On ne peut toutefois limiter l'étude des relations entre le temps de l'histoire et le pseudo-temps du récit à la seule notion de durée. Il importe aussi d'examiner le rôle d'une autre notion, celle de l'ordre, étroitement liée à la structure et à la signification de La Montagne secrète.

Chapitre II

L'ORDRE

On a vu, au début de l'étude de la durée, qu'une coïncidence parfaite, c'est-à-dire ce «degré zéro» dont parle G. Genette, peut exister entre l'ordre temporel de la succession des événements dans l'histoire et l'ordre pseudo-temporel de leur disposition dans le récit. Mais il faut s'empresser d'admettre que cette coïncidence échappe à la très grande majorité des récits. La Montagne secrète n'y fait pas exception. Dès le premier chapitre, par exemple, trois segments temporels se présentent dans l'ordre suivant: solitude de Gédéon; arrivée de Pierre Cadrai; quelques évocations douloureuses, dont la disparition des «revenants» (16) du Klondike, la mort de l'épouse du chercheur d'or et la fuite de Nina, sa fille. Ce troisième temps dans l'ordre narratif n'est toutefois pas le troisième dans l'ordre diégétique, la solitude du vieil homme étant la conséquence du départ de ses compagnons et des siens. Ce type de discordances temporelles entre l'ordre de l'histoire et celui du récit, que l'auteur de Figures appelle les «anachronies narratives» (79), fera l'objet de ce chapitre.

Ces discordances temporelles, on peut les regrouper en deux groupes distincts, selon qu'il s'agit de segments narratifs qui racontent après coup «un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve», ou selon qu'ils évoquent «d'avance un événement ultérieur» (82). On parlera alors, pour reprendre la terminologie genettienne, d'«analepse» et de «prolepse» (82). Par ailleurs, cela revient à admettre l'existence de deux récits puisque l'anachronie, qu'elle se porte dans le passé ou dans l'avenir, constitue une sorte de récit temporellement subordonné au récit

comme tel. En d'autres mots, toute forme de discordance temporelle par rapport au récit premier<sup>1</sup> appartient à un récit second.

#### ANALEPSE

Il existe dans le récit royan de multiples allusions au passé, qu'il ne faut pas confondre avec l'analepse. Ces unités narratives constituent le plus souvent une rapide observation ou une simple réflexion que fait Pierre Cadrai par l'intermédiaire du narrateur. Qu'il suffise de mentionner les deux exemples suivants:

Parmi ceux qui naguère l'avaient aimé: gens du Haut et du Bas-Mackenzie et, plus près, ces Indiens de Berens River où effectivement il avait trouvé abri, parmi ces amitiés éparses, qui donc eût reconnu Pierre de la solitaire à l'allure singulière? (95)

Cela rappela à Pierre les anciens bateaux à roues autrefois en usage sur le Mackenzie, dont il raconta qu'ils avaient transporté les chercheurs d'or au temps de la ruée sur le Klondike. (168)

Par ailleurs, toutes les analepses ne se ressemblent pas nécessairement. On pourrait immédiatement établir les caractéristiques des unes par rapport aux autres, ou même déterminer le danger réel d'interférence temporelle avec le récit premier que peuvent constituer certaines d'entre elles. On pourrait également distinguer l'analepse du sommaire analeptique et de la scène analeptique. C'est ce que nous ferons

---

1. Comme le rappelle G. Genette (Nouveau discours du récit, p. 21), il faut éviter d'attribuer au terme «récit premier» une connotation thématique d'importance.

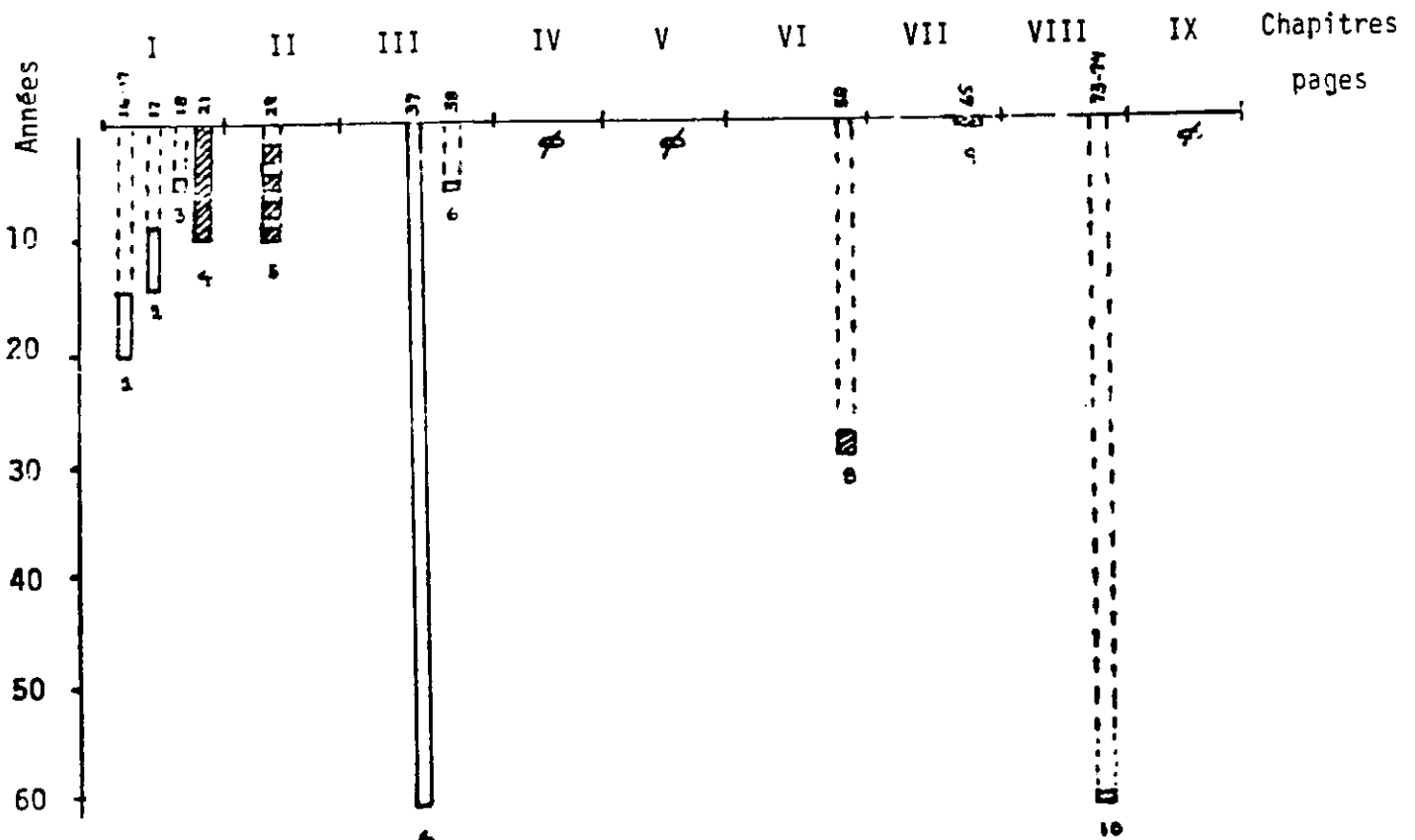
au fur et à mesure que nous avancerons dans l'examen des analepses qu'on rencontre dans chacune des trois grandes parties de La Montagne secrète.

### 1. TERRITOIRES DU NORD-OUEST

Ce qui fait la particularité temporelle de l'aventure dans les Territoires du Nord-Ouest, du moins au niveau de l'«ordre», c'est l'étroite participation du récit second au déroulement et à la signification du récit premier.

Afin de mieux comparer et de mieux apprécier les différences entre l'ordre temporel diégétique et l'ordre temporel narratif, on a jugé préférable de présenter d'abord la répartition de la présence analeptique à l'aide du schéma ci-dessous:

Schéma XII : RECITS ANALEPTIQUES / Territoires du Nord-Ouest



Ce schéma indique la présence de dix anachronies analeptiques. De ce nombre, quatre sont hachurées: elles se rapportent à Pierre Cadrai. Les autres ont trait aux autres personnages. Cette première distinction s'impose dans la mesure où les risques d'interférence narrative ne se rencontrent que dans le récit second relié à l'artiste-peintre, jamais dans le récit second relié aux autres personnages. Ajoutons que les lignes pointillées indiquent la distance temporelle entre la fin du récit second et le récit premier.

Il faut attendre la fin du chapitre premier, au moment où Pierre Cadrai va quitter Gédéon, pour rencontrer la première véritable allusion au passé de l'artiste:

Pourtant il y avait déjà dix ans qu'il était en route pour chercher ce que le monde voulait de lui — ou lui du monde, et était-il plus avancé! (21)

Comme ce segment narratif résume un temps diégétique passé, on peut en faire un sommaire analeptique. Certes, la durée diégétique est clairement indiquée, mais il y a lieu de préciser deux termes fondamentaux liés à l'étude de l'ordre temporel entre le récit second et le récit premier: la «portée» et l'«amplitude» (89). Si l'on admet que la «portée» de l'anachronie est la distance temporelle entre le moment où débute l'événement passé et le moment de l'histoire où le récit s'est interrompu pour lui faire place, on a ici affaire à un sommaire analeptique dont la portée est de dix ans. De même, si l'on reconnaît que l'amplitude est cette durée d'histoire plus ou moins longue de l'anachronie, on peut alors parler d'une amplitude égale à la portée du sommaire analeptique. Il s'est donc produit une sorte d'aller-retour narratif parfait. Toutefois, puisque

le point de portée de ce sommaire analeptique est antérieur au début du récit qui raconte la solitude de Gédéon et que son amplitude en est postérieure, il faut conclure qu'il s'agit d'un sommaire analeptique «mixte» (91), ou mieux encore, d'un sommaire analeptique mixte «complet» (101), car il rejoint le récit premier où il s'était interrompu.

Comme on sait que le récit premier couvre à peine une journée au moment où survient ce retour dans le passé de Pierre Cadorai, il y a donc coïncidence temporelle, aussi courte soit-elle, entre le récit analeptique et le récit narratif. Il est cependant assez difficile de parler d'interférence narrative à ce moment, car le chapitre premier peut être perçu comme le récit de Gédéon autant que celui de Pierre Cadorai<sup>2</sup>. Par ailleurs, même si ce sommaire analeptique apporte très peu d'information sur le passé de Pierre Cadorai, il n'en complète pas moins une certaine lacune antérieure du récit dans la mesure où il vient couvrir l'élision d'un long segment diachronique de la vie de l'artiste-peintre.

Le second segment analeptique, présenté à nouveau par l'intermédiaire du narrateur, survient au chapitre II, alors que Pierre Cadorai, au cours d'une nuit d'insomnie, ressent un attrait étrange mais intense pour la grande aventure du «raconter»:

Quelquefois revenaient le harceler dans son repos  
les visages, les êtres et les choses aperçus au passage  
puis dépassés. (28)

---

2. Mais dès le début du chapitre II, il n'y aura plus aucun doute: La Montagne secrète sera clairement l'aventure de Pierre Cadorai.

Cette analepse, bien que simple retour au passé, n'en constitue pas moins une analepse itérative<sup>3</sup> dont la portée, sans être très précise, pourrait être d'une dizaine d'années, soit depuis que Pierre Cadourai s'est mis «en route» pour chercher à se mieux connaître. Il est peu probable, d'autre part, que cette anachronie ait une amplitude supérieure à quelques heures. Il s'agirait donc d'une analepse mixte «ponctuelle» (101), par opposition à l'analepse complète, dans la mesure où il est question d'un moment passé qui reste isolé dans l'éloignement temporel et qui s'achève sans être raccordé au récit premier. Par ailleurs, on ne peut pas préciser avec exactitude le sens de cette analepse. Certes, Pierre Cadourai ressent une nostalgie évidente envers ces «êtres» et ces «choses», mais il reste à déterminer si cette nostalgie est davantage associée à la réalité du «vivre» qu'à une force, encore mal définie mais de plus en plus grande, que l'on pourrait lier, cette fois, au «raconter». L'ambivalence, ou plutôt la polyvalence sémantique de l'analepse, paraît néanmoins heureuse et elle rejoint bien cette dualité déjà soulignée entre la scène «objective» et la scène «subjective» au niveau du récit premier.

C'est à la fin du chapitre VI, au cours du premier hiver passé sur les bords du lac Caribou, que se trouve le troisième retour au passé de Pierre Cadourai. Cette fois, l'artiste-peintre se surprend à raconter à Steve Sigurdson le seul épisode de son «passé offensant» (59) qu'il ait jamais osé dévoiler:

---

3. Le récit raconte une fois ce qui est arrivé plusieurs fois. L'itération fera l'objet du chapitre suivant consacré à la «fréquence».

— Un jour, quand j'étais enfant, quelqu'un me fit un cadeau — une petite boîte de crayons de couleur. Et c'est ainsi, pour m'amuser, que je commençai à dessiner ce que j'avais sous les yeux.

Appuyé à la porte, il regardait au-dehors, et poursuivait comme pour lui-même:

— Mon père tenait un petit poste de fourrures. Je ne sais pas s'il y eut jamais négociant plus habile à connaître et à tenter les désirs enfantins des pauvres Indiens. Un jour, il parut à son comptoir revêtu d'un ancien habit du soir, rongé des mites, verdi par le temps, et coiffé d'un vieux haut-de-forme tout aussi délabré. Eh bien! il connaissait son monde. Son accoutrement fit la plus grande impression sur Oeil-de-Renard, fin chasseur, bon piéteur, n'ayant jamais que des peaux de premier choix à montrer, mais faible comme un enfant devant le prestige qu'avait à ses yeux tout costume, tout uniforme des Blancs! Le vieil habit l'enchantait. Contre cette défroque, mon père, le négociant, obtint sans peine des fourrures de grand prix. Oeil-de-Renard partit pour ses chasses, le haut-de-forme enfoncé jusqu'aux oreilles, l'habit noir de mon père lui battant les jambes, et tenu ensemble vaille que vaille par des épingles. (58-59)

L'analepse prend ici l'allure d'une scène. En effet, il ne s'agit plus d'un simple retour au passé mais d'un voyage mémoriel fait sous la forme d'un récit. L'événement est donc raconté dans son déroulement chronologique.

Si l'on admet que Pierre Cadrai a près de vingt-neuf ans lors du premier hiver passé en compagnie de Steve Sigurdson, il faut conclure que cette scène analeptique a une portée approximative de vingt à vingt-cinq ans. Cependant, comme l'amplitude de l'anachronie ne dépasse pas un jour, il s'agit d'une scène analeptique externe, en ce sens que toute son amplitude demeure extérieure à celle du récit premier, un peu comme si le segment analeptique se terminait sur une très longue ellipse. En l'absence d'une coïncidence temporelle entre le récit second et le récit premier, le

problème d'interférence narrative ne se pose pas.

Au chapitre suivant, mais toujours au cours du même hiver passé au lac Caribou, le narrateur raconte le bonheur qu'éprouve l'artiste-peintre à dessiner avec de nouveaux crayons de couleur. Après avoir fait le portrait de Steve, Pierre Cadourai termine celui de Nina, cette jeune fille rencontrée à Fort-Renonciation au cours du chapitre III:

Puis, un soir, Pierre acheva le portrait d'une jeune fille à la petite bouche serrée, assise auprès d'une grande eau et frileusement enveloppée d'un vaste chandail rouge. (65)

Il s'est écoulé environ deux mois et demi entre l'exécution du portrait dont il est ici fait mention et cet autre portrait que Pierre Cadourai a dessiné de la même jeune fille assise contre le «vaste horizon» (38), sur les bords du Mackenzie. Comme la première rencontre avec Nina se situe après le début du récit premier, on a ici affaire à une analepse interne. L'interférence narrative est alors inévitable puisque le récit revient en quelque sorte sur son propre passé. Cependant, il s'agit d'un retour explicite et réussi, car il permet de souligner, deux mois et demi plus tard, l'impact encore très grand de cette première rencontre, expression par excellence du «vivre» dans le cheminement de Pierre Cadourai pour parvenir au «raconter».

Quant aux autres segments analeptiques qu'on rencontre au cours de l'aventure dans les Territoires du Nord-Ouest, ils constituent des retours au passé de trois personnages: Gédéon, Nina et le vieux Sigurdson. Rien, cependant, au sujet du jeune Steve Sigurdson. Certes, au retour du premier hivernage au lac Caribou, Steve avouera que sa famille entière

vivait sur les bords du Grand Lac des Esclaves, mais il s'agit là d'une simple observation. De prime abord, ce silence sur le passé de Steve étonne, puisqu'il est présent dans l'histoire au cours des six derniers chapitres de la première partie, soit durant près d'un an et demi, mais l'explication tient à la nature même du récit diégétique. En effet, au début du chapitre II, il apparaît évident que La Montagne secrète sera le récit d'un homme constamment à la poursuite de son idéal, d'un Pierre Cadourai à la fois sensible aux forces du «vivre» et soucieux de répondre à l'appel du «raconter». Rien dans le passé de Steve Sigurdsen ne vient préciser ou éclairer la démarche de l'artiste-peintre. Il en va autrement pour le vieux Sigurdsen.

C'est à la fin d'un été passé sur les bords du Grand Lac des Esclaves, peu de temps avant que Pierre et Steve ne partent entreprendre leur second hiver au lac Caribou, que le vieux Sigurdsen se mit à raconter, pour la première fois, un court épisode de son enfance:

Autrefois, longtemps avant de venir au Canada, de l'île qu'il habitait alors, à quelques milles du continent, il était allé un jour avec son père visiter la grande et superbe ville de Copenhague. Ils avaient visité des édifices, des palais, vu des choses étonnantes, par exemple: un musée. Là étaient des tableaux grands comme des murs, d'autres tout petits, et cependant peut-être encore plus parlants; des portraits d'hommes dans leurs costumes des siècles passés, tout étincelants de pierreries et de broderies; et des images de la mer, et d'anciennes embarcations. Il n'avait rien oublié de tout cela. C'était splendide de couleur; sans doute était-ce fait à l'huile. Oui, maintenant qu'il y songeait, pour si bien durer, ces peintures devaient être à l'huile. Il revoyait encore le rouge du velours, et même les reflets d'un certain col de fourrure. Et aussi la dentelle d'une fine coiffe de femme. (73-74)

Ce segment narratif, composé d'un sommaire analeptique et d'une analepse, souligne l'importance et la nécessité de peindre à l'huile. Même si Pierre Cadourai ne profite pas de l'occasion pour en discuter — ce qu'il ne fera pas non plus lors de ses rencontres avec Meyrand — et même s'il souhaite des peintures depuis qu'il a essayé de reproduire cette «matière ambiguë» (73) qu'est l'eau, l'analepse ne semble pas totalement étrangère à sa décision de commander, quelques jours plus tard, des peintures et du matériel artistique. Il y aurait donc eu une certaine complicité entre le récit second et le récit premier, même s'il s'agit d'un sommaire analeptique dont la portée dépasse sans doute les soixante ans et dont l'amplitude, à peine une journée, demeure évidemment extérieure à la durée diégétique.

D'ailleurs, ce récit analeptique ne pose aucun problème de «raccord narratif» (102) avec le récit premier, un peu comme si le voyage mémoriel s'arrêtait tout bonnement sur une ellipse. Puis le récit enchaîne de manière explicite en prenant acte de l'interruption: «Ainsi parla le vieux Sigurdsen...». Cela s'était produit de façon bien analogue au début du récit analeptique: «Voici entre autres ce qu'il raconta».

Quant aux deux autres personnages, Gédéon et Nina, il est heureux, pour des raisons différentes, que Pierre Cadourai ait pu connaître quelque peu leur passé. L'un contribue indirectement à mettre en relief la technique du portrait, c'est-à-dire l'importance de connaître le passé de l'être pour en dessiner le portrait; l'autre ajoute plus d'épaisseur psychologique à la présence de la seule figure féminine dans le récit royan.

Peu de temps après l'arrivée de Pierre Cadorai, Gédéon se met à lui raconter son passé. Suivent alors deux sommaires analeptiques entrecoupés d'une courte description et d'une brève réflexion sur l'attrait que l'or a toujours exercé sur l'homme:

Vingt ans auparavant, ils étaient ici une huitaine d'hommes, des revenants du Klondike, de retour du grand rush; l'un d'eux, comme ils remontaient la rivière, y avait vu briller une pépite. Ils s'étaient arrêtés; on avait bâti des cabanes; ensemble, comme on pouvait, à la vieille méthode, on s'était mis à laver les galets de la rivière. On avait pu croire à un placer assez riche; rien comme le Klondike, bien sûr, mais on avait la paix. Peut-être, à tout prendre, l'or n'avait-il jamais fait d'hommes aussi heureux qu'eux en ce temps-là, dans leur petite république naissante, avec ses lois à elle, peu d'ingérence de l'extérieur, et, précisa Gédéon, une bonne variété de caractères comme il en faut, des gens instruits pour expliquer la vie, d'autres pour se plaire aux explications.

Comme il racontait, la nuit devint plus profonde. On pouvait voir une multitude d'étoiles, sans avoir à bouger, dans le cadre de la porte laissée ouverte. Assez souvent, sur le violet de la nuit, dans un silence toujours étonnant, un feu partait à la dérive. Le jeune homme venu par la rivière écoutait. De temps en temps il donnait un coup de crayon. Gédéon reprit la parole.

— Y a-t-il rien au monde, demanda-t-il, qui autant que l'or a fait voyager les hommes? Ceux d'ici avaient traversé presque tout le continent; ils repartirent, les uns vers Flin Flon, quand on entendit parler de cette ville de l'or surgie un jour presque toute faite dans le nord du Manitoba; d'autres, on ne sut jamais où ils portèrent leurs pas. Un jour, il s'était réveillé seul en ces bois. C'est-à-dire, il lui restait sa femme et leur petite fille. (16-17)

Si l'on se reporte au schéma donné plus haut, on constate qu'on a affaire ici aux deux premiers retours au passé dans La Montagne secrète. Par ailleurs, ces deux sommaires se ressemblent étrangement dans la mesure où ils résument la même réalité diégétique vue à quelques années d'intervalle.

Dans le premier cas, il s'agit donc d'un segment analeptique dont la portée est plus longue de quelques années. Quoique l'amplitude puisse varier considérablement dans les deux cas, elle demeure nettement antérieure au début du récit premier.

A la page suivante, c'est le narrateur qui permet un troisième retour au passé du vieux chercheur d'or. Il s'agit, cette fois, d'un retour à un passé plus lourd de signification que les deux précédents pour Pierre Cadourai soucieux de mieux saisir et d'exprimer l'infinie solitude, l'incessante déception de celui qui n'en finit plus d'attendre inutilement:

Puis il oublia cette lubie en pensant au plus triste de ce qui lui était advenu: sa femme était morte, sans doute d'ennui. Quant à sa fille! Un soir, au débarcadère, il avait vu quelqu'un lui parler. Un trappeur jeune, assez avenant de sa personne. Qu'avait pu dire, promettre cet homme? La petite s'ennuyait aussi, il faut croire. Une si bonne petite, douce et plutôt peureuse. Comment avait-elle pu s'en aller avec cet inconnu? Jamais depuis il n'en avait eu de nouvelles. Il s'était informé à tous ceux qui passaient; ou bien on ne voulait pas lui dire ce qu'il en était de son enfant; ou bien on ne le savait pas.  
(18)

Il n'est pas facile de préciser avec exactitude la portée et l'amplitude de ce sommaire analeptique. Un fait demeure certain: ce retour au passé de Gédéon joue pleinement au niveau du récit premier. C'est parce que Pierre Cadourai «avait écouté Gédéon» (19) qu'il a pu réussir un croquis «aussi parfait» (207), un croquis qui, dans ses moindres détails, disait toute «la mélancolique vie chimérique» (207) du vieil homme abandonné à la solitude démesurée des Territoires du Nord-Ouest. On voit mieux ainsi comment le récit analeptique, même s'il demeure temporellement subordonné au récit premier, peut exercer une influence sur le déroulement de l'histoire et,

plus particulièrement, sur le cheminement intérieur de Pierre Cadorai.

Au chapitre III, peu de temps avant que Pierre Cadorai ne commence à dessiner son portrait, Nina mentionne rapidement la grande illusion qui n'aura cessé de nourrir et de tromper la vie de son père: «Son père, dit-elle, avait toute sa vie cherché de l'or où il n'y en avait plus — peut-être n'y en avait-il jamais eu» (37). Cette courte analepse a une portée approximative d'une soixantaine d'années, bien que son amplitude vienne rejoindre le récit premier. Il s'agit donc d'une analepse mixte complète dont une très courte partie de la durée temporelle recoupe celle du récit premier, commencé depuis à peine trois jours si l'on se reporte à l'étude de la durée de l'aventure de Pierre Cadorai dans les Territoires du Nord-Ouest.

Immédiatement après ce court segment analeptique, le narrateur évoque le passé de Nina au moment, encore une fois, où Pierre Cadorai s'apprête à faire son portrait:

Un soir était apparu sur l'eau un semblable visage: celui d'un jeune Métis aux dents éblouissantes, vêtu d'une parka de satin rose à parements violets. Le père, le voyant s'attarder, avait cherché à tirer sur lui. Néanmoins elle était parvenue à s'entendre avec le jeune homme. Elle s'était embarquée avec lui. Ce n'est qu'au troisième jour du voyage qu'il avait révélé avoir déjà une femme, quelque part, en une bourgade éloignée. Avec un autre homme, moins jeune, moins beau, elle avait continué un bout de chemin encore...  
(38)

Il y a dans ce sommaire analeptique la reprise d'une réalité diégétique déjà évoquée par le narrateur lors du dernier retour au passé de Gédéon. C'est comme si le récit analeptique, soucieux de mieux marquer le récit premier, revenait directement et franchement sur son passé. C'est ce

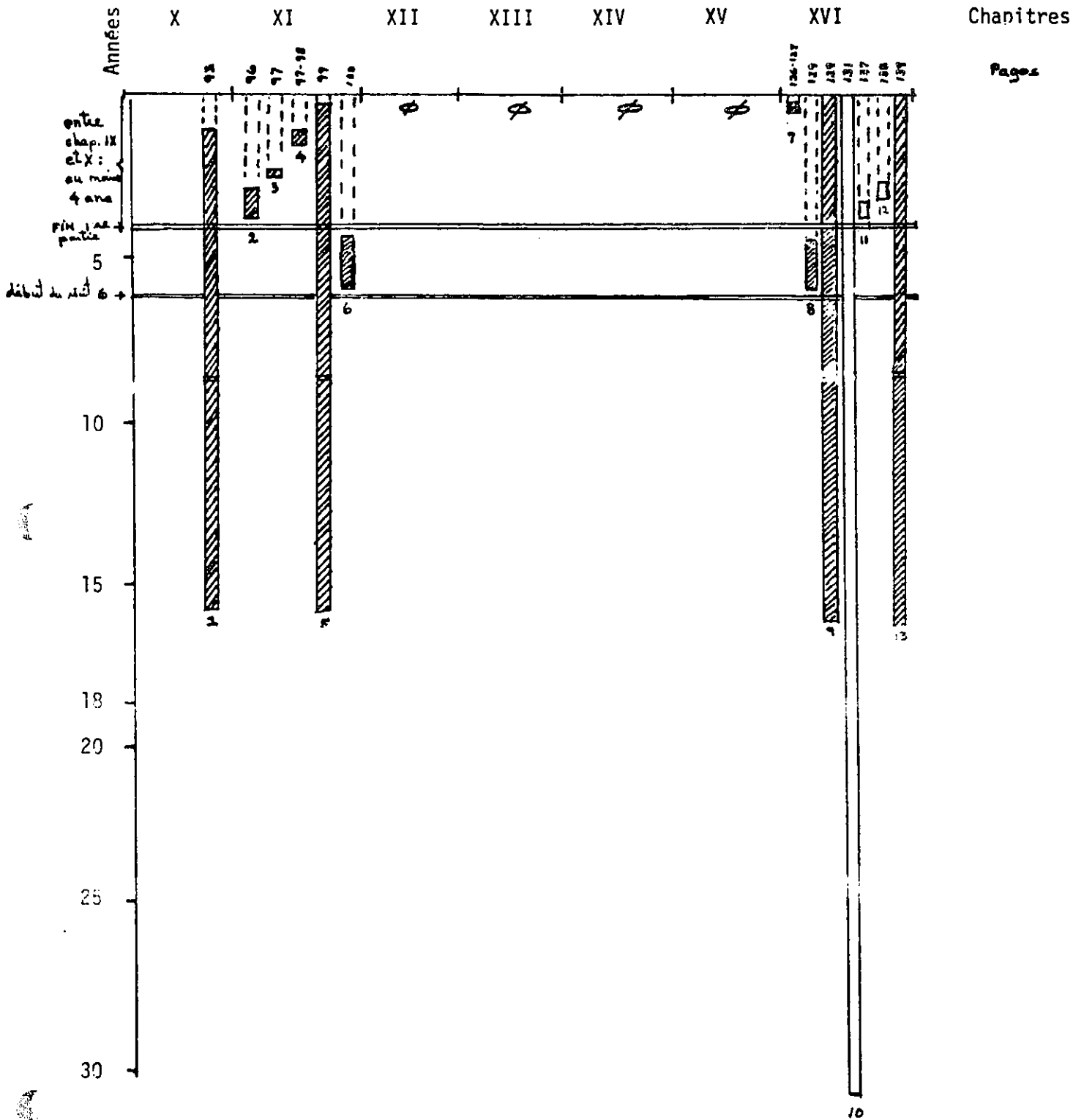
retour du récit second sur lui-même, beaucoup plus que l'amplitude relativement courte du fait évoqué, qui met en lumière l'apport insaisissable mais indubitable du récit analeptique à la diégèse. En donnant ainsi plus de poids affectif à l'image de la femme, par l'intermédiaire de cette rencontre entre Nina et l'artiste, le récit analeptique participe aux forces du «vivre» dont Pierre Cadourai tente de se libérer au nom même du «raconter».

## 2. UNGAVA

Ce qui distingue le récit analeptique dans la deuxième partie de La Montagne secrète, ce n'est pas vraiment le nombre de segments analeptiques. Certes, ces segments sont plus nombreux ici que dans la partie précédente, qui se déroule dans les Territoires du Nord-Ouest, puisqu'ils occupent 12.29 % du corpus narratif par rapport à 5.85 % dans la première partie, mais, plutôt que dans cette présence quantitative importante, c'est ailleurs qu'il faut cette fois chercher les véritables caractéristiques des analepses: concentration des anachronies aux chapitres XI et XVI, et surtout, abondance d'unités rétrospectives qui viennent combler après coup une «lacune antérieure» du récit et que G. Genette appelle «complétives» ou «renvois» (92).

Comme pour l'aventure dans les Territoires du Nord-Ouest, on aura d'abord recours au schéma pour présenter les principales caractéristiques des analepses qu'on rencontre dans la seconde partie du récit royan.

Schéma XIII : RECITS ANALEPTIQUES / Unnava



Ce schéma indique la présence de treize anachronies analeptiques réparties, somme toute, entre deux chapitres. De ce nombre, les dix qui sont hachurées se rapportent à Pierre Cadourai, alors que les trois autres, placées à la toute fin du chapitre XVI, évoquent, la première le passé du Père André Le Bonniec, les deux autres, le passé de Steve Sigurdson. On remarquera que la portée de la majorité de ces segments analeptiques est postérieure au début du récit premier, même s'il s'agit souvent d'une anachronie dont la portée peut atteindre six ans. C'est que l'aventure dans les Territoires du Nord-Ouest couvre plus de deux ans et, surtout, qu'il s'est écoulé au moins quatre ans entre les deux premières parties du roman.

Si l'on admet une ellipse temporelle aussi longue entre l'aventure dans les Territoires du Nord-Ouest et celle qui se déroule au pays de l'Ungava, il n'est pas étonnant que le récit analeptique tente de combler cette durée diachronique ou même de récupérer des éléments importants de la réalité diégétique. Cela survient, une première fois, à la fin du chapitre X, alors qu'Orok, par l'intermédiaire du narrateur, permet un retour à différents moments du passé de celui qu'on appelait l'Homme-au-crayon-magique:

Orok avait commencé d'entendre parler de lui dès l'été précédent alors qu'il s'était rendu jusqu'à la grande Baie y trafiquer avec l'acheteur de fourrures à Churchill. Les Esquimaux du poste avaient eu vent de ce personnage dans leurs rencontres avec des Indiens de Berens River chez qui, selon la rumeur, l'Homme-Seul, malade et épuisé, aurait passé tout un hiver. D'autres aussi avaient parlé de lui. Il semblait que des échos de cette vie provenaient d'aussi loin que l'extrême ouest des Territoires, au pied des montagnes Rocheuses, pays infiniment lointain. (93)

Ce court sommaire analeptique évoque d'abord les derniers événements vécus par Pierre Cadorai, soit environ un an avant son arrivée dans l'Ungava. Il s'agit néanmoins d'une anachronie dont la portée peut atteindre seize ans, puisque l'artiste-peintre parcourait déjà les vastes territoires du Mackenzie, une dizaine d'années avant le début du récit premier.

Le récit premier aurait pu raconter en détail la maladie de Pierre Cadorai et surtout les circonstances qui l'ont conduit chez les Indiens de Berens River, mais le narrateur a préféré refouler cela dans le récit second. Cela n'étonne pas vraiment, car le récit royen doit maintenant conduire l'artiste-peintre au coeur du «raconter». Tout se passe, en effet, comme si l'action du récit premier, de plus en plus marquée par les forces du «raconter», ne trouvait ni le temps ni la place pour décrire les événements vécus par Pierre Cadorai entre les deux premières parties du roman. Il revient alors au récit second, surtout au cours du chapitre XI, d'évoquer ces événements.

De tous les chapitres qui composent La Montagne secrète, le onzième est celui qui accorde le plus de place au récit analeptique, soit plus de trois pages sur cinq et demie, comme si le récit second, toujours subordonné sur le plan temporel au récit premier, se transformait temporairement en récit dominant. Jamais encore Pierre Cadorai n'aura fait un voyage mémoriel aussi prolongé et aussi pénible vers son passé. Pourtant, l'artiste-peintre n'est qu'à quelques pas de la Montagne qu'il n'a cessé de rechercher depuis des années. Cependant, au lieu d'avancer, de donner enfin la main à la «Resplendissante», il connaît un temps d'arrêt ou plutôt un contretemps: ce sera l'épreuve des «poignants souvenirs des années passées» (96).

C'est une longue scène analeptique, suivie d'un court sommaire, puis d'une autre scène<sup>4</sup>, qui sont présentés par l'entremise du narrateur et qui constituent les trois premiers retours au passé de l'artiste:

Il revit l'affreuse savane du nord du Manitoba, à travers laquelle pendant des jours et des jours il avait forcé son chemin, sans autre soutien que celui de baies amères ou de racines, sans même le réconfort de reconnaître en cette désolante forêt la moindre trace du passage des hommes.

Combien de milles — cent? peut-être même plus — avait-il parcourus, seul, affamé, brûlant de fièvre, lorsqu'un soir, du haut d'une petite colline, la nuit venant d'un coup brusque, il avait vu — ou cru voir — à ses pieds, une multitude de lumières — de gaies et brillantes lumières comme en allume le soir, le long de ses rues et à ses devantures, une ville importante.

Il avait ri devant cette nouvelle hallucination, cette malice qui à son esprit égaré représentait maintenant une ville en fête. Même n'entendait-il pas une rumeur joyeuse, le bruit d'une foule en marche sur des trottoirs, jusqu'au jazz d'une machine à sous!

Mais c'était bien à ses pieds, en pleine forêt touffue, des lumières, de la musique, des cafés ouverts. C'était Flin Flon, la ville grâce à l'or surgie presque en un jour, quoique sans chemin encore pour y parvenir à travers les désolations nordiques du Manitoba, sans chemin autre que le ciel — et ce bourdonnement qu'on y entendait sans cesse était celui d'avions qui ravitaillaient Flin Flon.

Pêcheur, trappeur, chasseur, il avait connu presque toutes les occupations dures et pénibles aux hommes; il ne lui manquait que d'être mineur; il l'était devenu à Flin Flon, pensant que ce serait court; aussitôt équipé à neuf, il repartirait. Amoureux fou de soleil et de liberté, était-ce alors, enfoui à travailler sous terre, ne se rappelant à peine plus le murmure de l'eau et la voix des forêts, était-ce alors qu'il avait le plus souffert de la condition des hommes? / Ou seulement un peu plus loin, un peu plus tard, ce jour où, à regarder trop longtemps

---

4. Des traits obliques séparent les segments analeptiques dans la citation.

l'éblouissante neige d'avril, il avait eu les yeux brûlés? Seul, aveugle, à bonne distance de tout secours humain, comment avait-il pu survivre? Il est vrai, au milieu des plus mystérieuses épreuves, une non moins mystérieuse aide toujours lui était venue. Des Montagnais, cette fois, l'avaient trouvé, ramené chez eux, soigné. /

Il se rappelait un autre printemps encore. Guéri, heureux comme jamais, simplement parce qu'il avait la vie sauve, il s'en allait en son canot neuf, pour la troisième fois équipé de façon à affronter la solitude — et elle lui était incomparablement chère, ce jour-là, il s'en souvenait si bien, une de ces fines journées lumineuses d'avril. Sur les rivières flottent encore d'énormes blocs de glace; les bords n'en sont même pas tout à fait dégagés; mais le courant est libre et vif; des corneilles croassent à plein ciel. Leur vol traverse l'étendue du pays. Ciel et eau sont de même qualité, d'un bleu tranchant et net. Pour étudier et mieux admirer le paysage, il avait mis pied un instant sur la rive — ce qu'il croyait être la rive.

Sous ses pieds, soudain, s'était produit un craquement. La banquise se disloquait. Tout à coup, il se sentait partir sur un bloc de glace, n'avait que le temps de sauter sur la rive. Chargé de tous ses effets, son canot s'éloignait, était loin déjà, entraîné par les glaces flottantes. Puis il virait, aspiré par le courant, prenait le large, et soudain, à une allure folle, filait vers le débouché du grand lac Winnipeg. (96-98)

Ces anachronies analeptiques ont une portée respective de quatre, trois et deux ans. Quant à l'amplitude, elle varie d'un minimum d'un an pour la première scène à au moins une journée pour la seconde scène. Ces anachronies couvrent donc largement l'éliision diachronique qui sépare les deux premières parties de La Montagne secrète. En outre, elles mettent en relief les nombreux obstacles et déboires que Pierre Cadourai a dû surmonter pour parvenir, un jour, au pays de l'Ungava. Le récit second réussit ainsi à récupérer les moments diégétiques les plus forts, à leur donner une densité émotive, à leur attribuer une sorte de durée temporelle. Même

ramassé en quelques paragraphes, tout ce passé bouge, vit, grâce d'abord à l'emploi de la scène comme mouvement narratif. C'est comme si on permettait à Pierre Cadrai de revivre intensément ces événements, longtemps après leur avènement.

Malgré l'inévitable interférence narrative de ces anachronies et du récit premier, il ne se pose aucun problème de raccord narratif puisque le récit premier reprend là où il s'était arrêté, un peu comme si rien n'avait brisé son mouvement.

Très peu de temps après ce long passage analeptique, le narrateur retourne de nouveau au passé de l'artiste:

Peut-être, parmi les vieux Métis ou dans les tribus qui avaient reçu de lui des dessins en gages ou en cadeaux, se trouvait-il du 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. (99)

Comme Pierre Cadrai poursuivait sa route une dizaine d'années avant le début du récit premier, il faut ici parler d'un sommaire analeptique dont la portée atteint seize ans et dont l'amplitude s'approche très près du récit premier au moment où il s'était interrompu pour lui faire place, sans cependant vraiment le rejoindre. Il s'agit donc d'une anachronie mixte et partielle. Mieux encore, il s'agit d'une anachronie complétive. Comme elle rejoint la ligne d'action du récit premier durant presque les six dernières années, elle crée une interférence narrative, inévitable à partir du moment où l'anachronie vient combler une certaine information que le récit premier avait préféré négliger jusque-là. C'est en ce sens, répétons-le, que l'anachronie devient complétive. Et, encore une fois, l'anachronie ne soulève aucun problème de «jointure» (102) avec le récit

premier puisque celui-ci reprend tout bonnement là où il s'était arrêté.

De tous les «poignants souvenirs» que le récit second évoque au cours du chapitre XI, il en est un, encore plus pénible et plus douloureux, que le narrateur a placé à la toute fin du chapitre, un peu comme si ce souvenir, beaucoup plus que les précédents, pouvait empêcher l'artiste de poursuivre son idéal. Ce sera l'image de l'amitié et de la douceur si étroitement liées à la beauté et à la chaleur du «vivre». Jamais encore le désir de redevenir un «homme simplement» (100) n'aura tenté aussi fortement l'artiste:

Il se revit, attablé avec Sigurdsen dans la nuit du Mackenzie; dans son souvenir brûla la flamme de leur bougie piquée au goulot d'une bouteille. Il revit les raquettes par paire. Il pensa à Nina, jamais tout à fait oubliée. (100)

Pierre Cadourai ayant rencontré Nina le troisième jour après le début du récit premier, la portée approximative de ce sommaire analeptique est de six ans. Cependant, son amplitude est relativement courte, à peine deux ans, puisque Pierre Cadourai quitte Steve Sigurdsen au retour du deuxième hivernage au lac Caribou, soit près de deux ans après le début du récit. Il s'agit donc d'une anachronie partielle, à l'instar de celles qu'on a déjà rencontrées au cours du présent chapitre. Cependant, à l'opposé de ces dernières, qui sont toutes complétives, celle-ci est répétitive. Le récit second revient cette fois directement et franchement sur ses propres traces, créant ainsi une redondance narrative.

Le procédé est hautement efficace. Quelques mots auront suffi pour rendre l'appel du «vivre» plus vibrant et plus séduisant, comme si leur importance et leur force d'impact compensaient largement leur faible extension narrative.

Il existe une grande différence entre le récit second du chapitre XI et celui du chapitre XVI. Cette fois, le récit analeptique n'a plus la même intensité dramatique et il n'exerce pas la même pression sur le cheminement de l'artiste. Pierre Cadorai a terminé les pochades de la montagne et il doit maintenant se reposer, à la suite de son interminable et épuisant combat contre le caribou, de cet «anéantissement proche» (124), si profondément ressenti. La première analepse sert justement à évoquer ce qui s'est produit entre le départ de l'artiste pour le village d'Orok, événement situé à la toute fin du chapitre précédent, et sa convalescence dans la baraque du facteur au début du chapitre XVI:

Bien plus que vers les choses volantes et torturées par le vent, c'était vers cet homme que s'était tournée la curiosité du village lorsqu'un jour, du lointain de la toundra, on l'avait vu venir, les pieds gonflés, à demi mort, portant sur sa poitrine, comme si c'eût été un enfant, quelques pochades abîmées. (126-127)

On comprendra alors que la portée de l'anachronie ne dépasse vraisemblablement pas une semaine. Quant à son amplitude, il faut parler de quelques heures, tout au plus. Que cette analepse complétive puisse servir de comblement rétrospectif à une paralipse, cela est indiscutable, mais comme elle survient après une longue pause descriptive, elle sert peut-être davantage à resserrer l'enchaînement narratif entre les deux chapitres.

Le narrateur retourne au récit analeptique un peu plus loin dans le texte, au moment où Pierre Cadorai entend sur la neige un bruit particulièrement familier:

Pierre se crut de retour dans le Mackenzie. Steve revenait de sa tournée. Pierre guettait les bruits, la porte qui allait s'ouvrir. Enfin revenait son compagnon, le frère robuste de son âme peut-être trop frêle. (129)

Cette rapide allusion du récit à son propre passé ne présente pas véritablement d'intérêt pour le récit diégétique. C'est également le cas pour l'analepse suivante si on se place strictement dans la perspective du déroulement de l'histoire:

Autrefois, Pierre avait pensé n'avoir qu'amertume pour ces hommes de religion: méthodistes, anglicans ou catholiques, qui, jusqu'en leur impitoyable climat, allaient troubler, relancer, parfois disputer pour leur Dieu, de naïves populations. (129)

Certes, l'observation peut être intéressante en soi, surtout que le narrateur ajoute aussitôt: «A présent, il ne savait plus» (129-130), mais il n'en reste pas moins que le segment analeptique, même s'il intervient au niveau du récit premier, n'exerce aucune réelle influence sur celui-ci.

Ajoutons que le dernier retour au passé de Pierre Cadrai, placé à la toute fin du chapitre, présente également plus d'intérêt pour l'organisation ou l'enchaînement de la matière diégétique que pour le récit lui-même:

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. (139)

Même s'il couvre près de dix-sept ans d'une vie, ce court sommaire analeptique n'a pour fonction que de permettre au narrateur de passer rapidement et efficacement, en quelque sorte, de la deuxième à la troisième partie du roman. Aussitôt le segment analeptique terminé, on revient au

présent immédiat: «— la vie est essentiellement brève. Que lui en reste-t-il? Et cependant sa tâche est-elle plus qu'à peine commencée» (139). On voit mieux alors comment le récit second peut constituer un élément formel indispensable à la structure narrative du récit premier.

Quant aux autres segments analeptiques du chapitre XVI, ils constituent des retours au passé du Père André Le Bonniec, de Steve Sigurdson et de Nina. Dans le cas de Le Bonniec, il s'agit d'un sommaire analeptique intéressant dans la mesure où il permet au lecteur de connaître ce que fut la vie du missionnaire, du moins durant ses «trente années de trotte sans fin» (131) dans le Grand Nord, mais cela demeure un récit second sans grand intérêt pour la compréhension de l'histoire et sans aucun effet sur son déroulement. Il en va autrement pour ce qui est du récit analeptique relié à Steve et à Nina, même si ces derniers ne font plus vraiment partie du temps du personnage Pierre Cadorai.

C'est par l'intermédiaire de deux lettres<sup>5</sup> de Steve Sigurdson, écrites à un an d'intervalle, que l'artiste-peintre peut enfin apprendre ce qu'il est advenu de son ancien compagnon des Territoires du Nord-Ouest et de Nina, la jeune serveuse rencontrée quelque six ans et demi plus tôt. Ces deux lettres, presque placées l'une à la suite de l'autre, constituent deux sommaires analeptiques importants pour le récit diégétique, même si depuis la rencontre entre l'artiste et la montagne, ce récit ne semble plus avoir à composer avec les forces du «vivre», avec l'image de Nina:

---

5. Il en sera question au chapitre V lorsqu'on étudiera les niveaux narratifs.

«J'ai retrouvé la maigriotte du portrait, Nina. Elle se trouvait parvenue presque au Klondike; jamais pensé qu'une si petite créature pourrait se rendre si loin. Elle travaillait à la mission, chez les Soeurs.»

Et un peu plus loin ses yeux accrochèrent au passage cette interrogation: «Si tu ne t'y opposes pas, est-ce que je peux me mettre sur les rangs pour la Nina?»

Il savait dès lors ce qu'il allait trouver dans la deuxième lettre datée d'un an plus tard. Il lut: «Pas de nouvelles, que deviens-tu? Es-tu toujours de ce monde? Moi, j'ai de fameuses nouvelles. L'automne dernier j'ai épousé Nina, «mon petit vison». On attend même un petit Sigurdsen. Marié, il ne pouvait plus être question de courir les bois. Imagine-toi que nous sommes réunis à la tribu Sigurdsen. Je fais la pêche, un peu de commerce. Mon petit vison s'apprivoise.»  
(137-138)

Si l'on admet que Steve a rencontré Nina peu de temps après avoir quitté Pierre Cadorai, au retour du second hiver passé au lac Caribou, il faut alors parler de deux sommaires analeptiques dont la portée pourrait atteindre respectivement quatre ans et demi et trois ans et demi. Par ailleurs, l'amplitude des deux sommaires pris ensemble ne dépasserait pas deux ans. L'on peut alors exclure toute interférence entre le récit second et le récit premier, même s'il y a coïncidence temporelle entre les deux.

Il existe néanmoins une certaine complicité entre le récit analeptique et le récit premier, comme si le récit premier n'avait pas encore complètement refusé le récit second. Steve et surtout Nina, toujours si étroitement associée à l'image du «foyer» (138), incarnent beaucoup trop le «vivre» pour que la seule évocation de leur passé puisse laisser l'artiste indifférent. Même si une grande distance temporelle sépare maintenant Pierre Cadorai de Nina, même si les exigences du «raconter», surtout après l'aventure dans l'Ungava, ont mis une sourdine

sur les velléités du «vivre», il serait étonnant que l'artiste n'éprouve plus le moindre sentiment face à la vie ordinaire.

En mettant fin de façon absolue à toute possibilité, pour l'artiste, de renouer avec le «vivre», du moins ce «vivre» représenté par Nina, le récit analeptique marque une étape importante dans le déroulement diégétique du récit royen. Il confirme, en un sens, le dénouement de ce tiraillement intérieur entre le «vivre» et le «raconter» qu'éprouve Pierre Cadrai. Par ailleurs, cela n'est pas sans rappeler la présence et surtout le rôle de plus en plus grand de la scène «subjective» dans le déroulement de l'histoire à partir de la deuxième partie du roman. Il existerait donc une sorte de connivence narratologique entre le récit second et le récit premier.

### 3. PARIS

Vu au strict plan quantitatif, le récit analeptique occupe sensiblement la même proportion du corpus narratif dans les deuxième et troisième parties du roman, soit 12,29 % par rapport à 13,74 %. Cependant, ces statistiques faussent quelque peu la réalité, car la fréquence des segments analeptiques est beaucoup plus élevée, dans la troisième partie, où l'on en compte vingt-neuf, répartis entre les dix chapitres qui la composent, par rapport à treize, presque exclusivement limités aux chapitres XI et XVI, dans la deuxième partie. Par ailleurs, il faut ajouter qu'il est parfois difficile de préciser avec exactitude la portée

et l'amplitude de certains segments analeptiques qui traversent la dernière partie du récit royen. Comme on le remarquera dans le schéma ci-dessous, les segments analeptiques 1, 4, 6, 7, 22 et 28 restent «ouverts», car il est impossible d'en préciser la portée. Les unités narratives 1, 4, 6, 7 et 22 se rapportent bel et bien au passé de Pierre Cadrai, mais on a préféré les noircir plutôt que de les hachurer comme on l'avait fait jusqu'à présent, car il est impossible d'en indiquer l'amplitude<sup>6</sup>.

Il existe dans la troisième partie de La Montagne secrète plusieurs anachronies analeptiques qui ne participent pas vraiment au déroulement et à la signification du récit diégétique. Certes, ces anachronies ne sont pas dénuées de tout intérêt. Elles servent, entre autres, à présenter l'aspect particulier d'une scène ou à susciter une certaine réflexion chez l'artiste. Pensons à l'analepse 19, alors que le narrateur indique combien la vue de certains «vieux villages de France» peut faire penser à la beauté des «ossements» (187) d'antilopes aperçus, un jour, alors que Pierre Cadrai traversait la Saskatchewan du Nord. Pensons aussi à l'analepse 8, où, arrivé à Paris, Pierre réfléchit à l'affirmation du Père Le Bonniec qui avait soutenu que la France était «la plus humaine des patries» (150). Mais la fréquence des autres segments analeptiques demeure suffisamment élevée pour qu'on doive en expliquer les raisons. Trois facteurs paraissent justifier ces fréquents recours au récit analeptique: le besoin chez Pierre Cadrai de préciser l'acte artistique; un plaisir nouveau à se

---

6. A titre d'exemple, retenons le sommaire analeptique situé au tout début de la troisième partie: «Autrefois, dans la solitude des seuls petits arbres, quand il peinait pour en rendre le sens et le climat, souvent, déjà, il avait souhaité dans l'intérêt de son oeuvre le conseil d'un maître» (144).



raconter; un moyen de retrouver son identité.

Beaucoup plus que les deux précédentes, la troisième partie du roman sert largement à préciser la notion très vaste de l'art. Cette réflexion s'organise et s'articule en quelque sorte à la manière d'un dialogue entre le récit premier et le récit second. Cela n'étonne pas vraiment puisque ce n'est plus le combat entre les forces du «vivre» et celles du «raconter» ou, si l'on préfère, entre la scène «objective» et la scène «subjective», qui domine la réalité diégétique, mais le besoin qu'éprouve Pierre Cadorai de se situer par rapport à ce qu'il a déjà peint et à ce qu'il doit maintenant peindre, par rapport surtout à cette façon de peindre qui a toujours été la sienne et à celle qu'on lui demande dorénavant de suivre et de respecter.

Tout au long de la traversée de l'Atlantique, le récit narratif ne semble exister qu'en fonction du «raconter», comme si, avant son arrivée à Paris, Pierre Carodai ressentait le besoin de faire le point, de mesurer le cheminement intérieur déjà parcouru et celui, encore inconnu et en un sens beaucoup plus redoutable, qu'il lui reste à parcourir. C'est par l'intermédiaire du métarécit<sup>7</sup>, c'est-à-dire l'évocation des propos de Hamlet, que le récit amorce toute la réflexion sur la nature du «raconter». Mais c'est le récit analeptique qui confère véritablement sa vraisemblance à ce second niveau narratif, même si le narrateur a pris le soin d'indiquer que Pierre Cadorai «buta sur des passages difficiles, des mots obscurs» (147):

Du reste, ce nom ne lui était pas étranger. Il avait entendu parler de Shakespeare, autrefois, du

---

7. Il en sera question au chapitre V.

temps où il avait hiverné une fois, en Saskatchewan<sup>8</sup>, avec un curieux vieux trappeur, ex-instituteur, de qui il avait beaucoup appris, et que ce Shakespeare connaissait tout du coeur humain. (146)

Cette courte analepse externe, dont la portée atteint au moins douze ans et demi et dont l'amplitude dépasse à peine quelques mois, couvre une durée diachronique certainement significative dans la formation de l'artiste, même si le récit n'y a jamais fait allusion. Toutefois, l'anachronie sert davantage à resserrer les liens à l'intérieur du mouvement diégétique; en ce sens, c'est tout le récit premier qui y gagne en cohérence, et non seulement sur le plan de la vraisemblance.

Sans la forte présence du récit analeptique dans le premier chapitre qui ouvre et donne le ton à la troisième partie du roman, le récit premier ne serait pas parvenu à montrer aussi rapidement et efficacement les appréhensions de Pierre Cadourai à la veille de l'aventure parisienne. On y trouve plus précisément un long extrait, composé de deux sommaires analeptiques séparés par une brève intrusion du récit premier, qui contient déjà quelques éléments importants liés à la pénible situation que l'artiste devra bientôt vivre:

Un jour, il n'y avait pourtant pas longtemps de cela, il était sur la route montante de la vie; c'était le temps de prendre à pleines mains. Il aspirait surtout à vivre, à poser son regard sur le plus de choses possible, à parcourir cette terre étonnante, à goûter, à savourer les merveilles de ce que l'homme appelle solitude et qui à ses yeux éclatait de sens, de couleurs, de découvertes.

Puis lui était venu le sentiment qu'à l'homme tout est vite arraché. Il avait entrepris de lutter contre

---

8. Il s'agit d'une analepse externe, car il est impossible que Pierre Cadourai ait passé un hiver en Saskatchewan à la fin de l'aventure dans les Territoires du Nord-Ouest. En effet, il a quitté son associé, Steve Sigurdson, au printemps, et on le retrouve, «fin août» (82), au nord du Manitoba.

l'anéantissement de chaque instant. Est-ce ainsi que l'entendait le Père Le Bonniec lorsqu'il s'écriait: «L'artiste est protestataire; et d'abord contre le sort humain qui est de finir.»

Ici, il avait dessiné un arbre, là une pauvre vie de trappeur en son camp, ailleurs une qualité inhabituelle de lumière dans le ciel, toutes ces choses éparses. Et ainsi, peu à peu, plus que de vivre lui importait d'inventorier du moins ce qui passe. Du soleil parfois, une cabane, un regard: toutes ces choses éparses! Vivait-il encore seulement, si attentif à l'épars? Il plongea les yeux au plus loin de l'océan bruissant. Non, il le savait, depuis longtemps déjà, il ne vivait plus que pour peindre, peindre, peindre...

Mais avait-il au moins le talent que son âme exigeait?

Autrefois, à peine s'en était-il soucié. Se posait-il seulement la question quand il allait par des rivières et des forêts inconnues, leur donnant vie en quelques rapides coups de crayon, pour le seul plaisir, pour sa seule fierté? (148-149)

La portée de ce récit analeptique ouvert n'est pas facilement localisable, ce qui entraîne forcément une durée narrative temporellement indéfinie. Si le récit second revient explicitement sur son propre passé en soulignant la conception que le Père Le Bonniec se faisait de l'acte artistique, il n'est pas sûr que les autres éléments analeptiques, l'arbre «dessiné» et la «pauvre vie de trappeur en son camp», fassent vraiment référence au peuplier-tremble que Pierre Cadorai avait vu peu de temps après sa rencontre avec Gédéon ou à ses années de trappage, en compagnie de S. Sigurdsen, sur les bords du lac Caribou. D'ailleurs, cela importe assez peu puisque le récit second tente plutôt de définir clairement ce qu'aura été jusqu'à présent pour Pierre Cadorai sa façon d'être et de peindre. Il s'agit maintenant de savoir s'il pourra demeurer un «être d'impulsion et

d'élan» (25), s'il pourra continuer à peindre avec la même spontanéité, le même enthousiasme, la même conviction. Déjà, le récit premier jette indirectement une ombre inquiétante, car l'artiste devra bientôt composer avec un monde nouveau et différent, avec une notion de l'art où le calcul et la théorie risquent d'étouffer la spontanéité du regard et du geste.

Le dialogue, ou plutôt le conflit, s'accroît entre le récit second et le récit premier dès la première rencontre entre Pierre Cadrai et le maître, Augustin Meyrand. L'artiste-étudiant ne peut plus s'abandonner à son impulsion; il doit maintenant peindre Paris selon «l'ABC de la technique» (174). Que Pierre Cadrai n'arrive plus alors à peindre avec élan, à faire «place nette à un présent insolite qui ne lui paraissait pas réel» (178) n'étonne nullement, car le poids du passé, celui de toute une vie, l'empêche de composer avec les «contraintes» (179) du présent. Et si le récit premier souligne les efforts répétés et laborieux de l'artiste pour y parvenir, le récit analeptique lui rappelle sans cesse l'insatisfaction première de Meyrand:

Son maître lui ayant fait le reproche de ne peindre encore ici que la solitude et rappelé qu'il fallait faire de tout: des encoignures, des murs, des mouvements de foule, la rue enfin... (178)

Dans un tel contexte, le fait que Pierre Cadrai soit parvenu à peindre «un Paris grelottant» (181), comme cela n'avait jamais été fait (181), constitue un acte de fidélité à un passé et, plus encore, à une manière d'être. Mais c'est également un échec, que Meyrand juge sévèrement:

«Si c'est pour peindre toujours votre savane et votre impitoyable nature que vous être venu à Paris, avouez que ce n'était pas la peine» (181). Cette fois, le récit premier rejette un exercice dont le récit second avait

déjà implicitement reconnu le caractère hautement risqué: «Ce n'est pas parce que la montagne est belle que tu doives la peindre. Qu'a de commun la peinture avec une montagne si rare soit-elle?» (179) Ces paroles qui n'avaient jamais cessé de hanter Pierre Cadrai donnent ainsi à l'anachronie une dimension à la fois analeptique et proleptique, comme si tout le segment narratif devenait une analepse proleptique créant par le fait même une situation d'«achronie» (19) narrative particulièrement significative.

Si le récit analeptique contribue largement à montrer l'authenticité de la démarche artistique de Pierre Cadrai, il jette, en outre, un éclairage fort intéressant sur la façon même de créer, de réussir l'acte artistique. Depuis le début de l'aventure dans l'Ungava, l'artiste-peintre a toujours voulu connaître comment l'objet dessiné pouvait parfois en dire plus que ce même objet dans la nature, comment l'image pleine de poésie pouvait soudainement jaillir. Depuis que Pierre Cadrai avait réussi à peindre le dernier peuplier-tremble sur les bords du Mackenzie, il n'avait jamais cessé de chercher à connaître «comment il obtenait ses effets» (25). Or, la réussite d'un tableau qui montre un «petit vire-vire de feuillage» (199) offre l'occasion au récit analeptique d'en préciser la composition:

Souvent, au temps où il marchait dans Paris, allant jusqu'au jardin du Luxembourg, Pierre avait vu tourner au soleil ces jouets d'enfants; son esprit avait retenu leur éclat; il n'y avait plus pensé; puis, un jour, d'instinct il avait lié ce mouvement au souvenir de quelques feuilles ardentes restées sur la branche; l'image était désormais accessible aux gens d'ici. (199-200)

Il y a dans ce segment narratif la juxtaposition de deux courts sommaires analeptiques aussitôt suivis ou, mieux encore, commentés par le récit premier. Si la portée du premier sommaire atteint une dizaine de mois, celle du second demeure imprécise bien qu'elle puisse très bien se situer aussi loin qu'au début du roman. Cela est heureux, en un sens, car l'acte artistique véritable doit d'abord établir les «liens» entre les instances temporelles, pour éloignées qu'elles soient l'une de l'autre. C'est la nature même de l'art de conjuguer ces «rencontres imprévues d'objets» (200) pour atteindre le «terrible vrai», susceptible de mieux dire le secret de ce «vire-vire de feuillage», d'une part, et de mieux montrer cette beauté de la nature au destinataire, d'autre part.

On a déjà dit que le récit diégétique, au cours de la troisième partie du roman, revenait au récit analeptique pour préciser la notion de l'acte artistique tel que Pierre Cadrai a pu le comprendre et tel qu'il a surtout voulu le vivre. Toutefois, une deuxième raison expliquerait la fréquence élevée des anachronies analeptiques au cours de l'aventure parisienne: la nécessité pour l'artiste solitaire de raconter son passé.

Malgré les trésors du Louvre et le plaisir continu de retourner sur les bords de la Seine, malgré la «joyeuse découverte» (181) du Jardin des Plantes et l'amitié sans faille de Stanislas Lanski, Paris ne sera pas parvenu à apprivoiser Pierre Cadrai, l'homme «rompu à la solitude». Plus encore, l'artiste n'éprouve «plus de bonheur» (180). Face à une réalité diégétique aussi douloureuse et déchirante, seul, du moins durant un certain temps, le récit analeptique semble pouvoir lui redonner le goût de vivre. D'ailleurs, le récit premier ne peut être plus explicite à cet égard:

Les histoires fusaient de son coeur. A 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. (166)

Il serait trop long (et pas toujours utile) d'examiner chacune des anachronies analeptiques qui composent alors le récit second. Qu'il suffise de retenir celles qui présentent un plus grand intérêt pour la signification du récit premier, qu'elles soient complétives ou répétitives.

On se rappellera cette scène entre Pierre Cadrai et Gédéon, placée au tout début de La Montagne secrète. Il aura fallu attendre l'avant-dernier chapitre pour connaître le destin tragique du vieux chercheur d'or:

Il était devenu tout à fait fou à ce que j'ai appris. Des hommes de la Gendarmerie royale ont dû se rendre sur place pour s'efforcer avec toutes sortes de ruses de l'attirer hors de sa cabane où il s'était barricadé. Le sauvetage d'un fou, au fond des Territoires, cela doit être une rude entreprise... (207)

Ce sommaire analeptique, dont on ne peut localiser avec exactitude ni la portée ni l'amplitude, demeure néanmoins fort révélateur dans la perspective de l'art. Tout se passe comme si le comblement rétrospectif donnait au portrait que l'artiste-peintre avait dessiné du vieil homme une tout autre signification. Certes, l'on sait déjà combien Gédéon avait alors été profondément bouleversé, mais voilà que le portrait, à la lumière des derniers événements, revalorise toute sa vie, un peu comme si le «raconter» était venu racheter le «vivre». Quoique ce récit second ne change point la signification du récit royen, il faut reconnaître qu'il met implicitement en relief le rêve de tout artiste.

En examinant les «notes de voyages» (205) que Sigurdsen lui avait envoyées, Pierre Cadrai se met à parler de Maria, cette indienne de Berens River rencontrée quelque temps après l'aventure dans les Territoires du Nord-Ouest:

Tous les jours elle s'enfonçait seule sur une pointe face à la rivière. Elle était vieille. Elle y allait s'entretenir avec la mort. Elle avait hâte de mourir, disait-elle, pour connaître tous les secrets. Ce qui me paraissait beau de Maria, ajouta-t-il, c'est qu'elle avait l'idée d'aller s'y préparer face au plus large de l'horizon. (205-206)

Il s'agit d'un sommaire analeptique qui couvre une paralipse particulièrement importante pour la durée diégétique présente du récit. Depuis le retour précipité de Pierre Cadrai d'un voyage dans le sud de la France, le récit premier avait souligné<sup>9</sup> la détérioration de la santé de l'artiste, sans cependant évoquer une seule fois l'image de la mort. Pourtant, dès le chapitre suivant, soit à peine quelques heures après que le récit analeptique eut évoqué le souvenir de Maria, l'histoire de Pierre Cadrai sera terminée. Il existerait donc entre le récit second et le récit premier une étrange parenté thématique. Plus encore, il y aurait dans cette anachronie analeptique tout un aspect proleptique donnant ainsi au récit royen une sorte de logique narrative inéluctable.

A défaut de pouvoir peindre comme il le veut, Pierre Cadrai aura donc raconté des histoires de sa vie. Le récit analeptique devient ainsi une forme de bonheur compensatoire, du moins jusqu'au moment où l'artiste décide, une fois bien installé dans sa «tanière» (194) en plein Paris, de peindre tout son passé, de tout dire en un «tableau final» (199). Par

---

9. Voir les pages 188-189, 198, 200.

ailleurs, la réalisation d'un tel «rêve» (199) exige de l'artiste une maîtrise totale de ses moyens et, au départ, une excellente connaissance de soi. Cette fois, le récit analeptique participe à l'ambitieux projet de Pierre Cadourai en lui permettant de mieux réfléchir sur son identité, de mieux comprendre le sens profond de son existence.

Deux segments narratifs, à savoir une analepse située au début du chapitre XXII et un sommaire analeptique placé à la fin du chapitre XXIV, illustrent très bien ces propos. La première anachronie ramène Pierre Cadourai près de neuf ans en arrière, soit environ deux semaines après le début du récit premier:

Souvent, depuis qu'il était à Paris, il se souvenait du tremble-peuplier qu'il avait vu, seul, au bord de l'eau, alors qu'il faisait route vers Fort Renonciation. A 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. Traversait-il un passage clouté avec le flot pressé et nerveux des gens; entendait-il le grondement des rues, plus fort que le grondement des fleuves; le spectacle de l'agitation perpétuelle des hommes le frappait-il plus que de coutume, et, aussitôt, à son regard intérieur apparaissait l'arbre éprouvé. Le chant si lointain de son feuillage revenait en son souvenir. Il s'identifiait presque à cet arbre. (183)

Cette analepse répétitive permet au récit de revenir ouvertement sur ses propres traces pour mieux comparer en quelque sorte deux situations étrangement analogues: l'infinie solitude du peuplier-tremble et celle, non moins grande, de Pierre Cadourai. Mais il y a plus encore, puisque l'analepse interne donne maintenant tout son sens à un court segment narratif de l'événement passé: «On sentait que la vie de cet arbre était

une folie comme apparaissent folie tant de nos entreprises» (25). On perçoit alors mieux la belle complicité narrative entre le récit second et le récit premier. Cette première anachronie est certes utile, dans la mesure où elle sert à préciser l'identité de Pierre Cadorai, mais la seconde, qui raconte l'épisode du caribou, paraît encore plus significative, puisque la raison qui l'avait poussé à tuer l'animal «lui semblait (maintenant) indistincte» (201):

Il éleva à peine la voix. Il raconta les taches de sang sur le sol, le bruit des cailloux sous les pas de l'animal, qui le guidaient. [...]

Il en vint à décrire l'éclat de lune qui leur avait révélé à tous deux un peu d'eau luisant sur le sol de la toundra. Il dit la soif qui les dévorait. Il dit comment ils trottèrent longtemps, côte à côte, «l'oeil dans l'oeil», leur épuisement, leur souffle brisé. (201)

Ce sommaire analeptique reprend presque mot pour mot la douloureuse aventure vécue dans l'Ungava près de deux ans plus tôt. En soi, le récit second ne présente aucun intérêt puisque l'événement a déjà été décrit minutieusement à mesure qu'il était vécu. Toutefois, il trouve toute sa raison d'être en permettant au récit premier de porter un nouveau regard sur l'événement. Mieux encore, c'est un peu comme si le récit second obligeait maintenant la durée diégétique à trouver la «raison» susceptible d'expliquer le geste de Pierre Cadorai. Or, aussitôt le segment analeptique terminé, le récit premier ajoute cette phrase lourde de signification: «C'était très curieux; on eût dit que Pierre tout ce temps n'eût parlé que d'un seul et même être, poursuivi et poursuivant...» (201)

On ne saurait mettre un terme à l'étude du récit second, dans la troisième partie de La Montagne secrète, sans évoquer la dernière analepse. Elle se situe au tout début du dernier chapitre:

il pensait à Nina auprès de qui il eût fait bon vivre; mais ce rêve était frêle et disparut. (211)

Ce n'est pas la première fois, comme on l'a déjà souligné, que le récit revient sur lui-même pour évoquer le souvenir de la jeune serveuse. Cette fois, cependant, l'analepse ne présente plus le même intérêt, ni pour la signification ni pour le déroulement de la durée diégétique. Avant de prendre un dernier élan qui mettra fin à la grave histoire de Pierre Cadorai, le récit premier éprouve le besoin de rappeler, l'espace d'un instant, le côté à la fois profondément humain et douloureux d'une aventure artistique authentiquement vécue, comme si le récit second venait témoigner, une dernière fois, au nom du «vivre».

L'étude du récit analeptique dans La Montagne secrète aura permis de mieux mesurer et d'apprécier la fonction des discordances temporelles dans le déroulement et la signification de l'histoire. Tout au long de l'aventure dans les Territoires du Nord-Ouest, le récit second précise le plus souvent la démarche de Pierre Cadorai, le tiraillement qu'il éprouve parfois entre les forces du «vivre» et celles du «raconter». D'autre part, l'abondance des comblements rétrospectifs, dont la portée est souvent postérieure au début du récit premier, caractérise le récit second dans la deuxième partie du roman, du moins celui qui sillonne le chapitre XI. L'importante élision temporelle entre les deux premières parties du livre rendait presque inévitable la présence du récit analeptique. Il faut d'ailleurs s'en réjouir puisqu'il permet de souligner le courage et la détermination de l'artiste-peintre dans la poursuite de son rêve. Mais c'est dans la troisième partie du roman que le récit analeptique contribue le plus au déroulement de la durée diégétique et à la prise en main par

Pierre Cadourai de son propre destin. Sans le retour au passé, sans cette réflexion sur son identité et sur l'art, l'Homme-au-crayon-magique ne serait pas parvenu à entrevoir sa Montagne.

#### PROLEPSE

Si le récit analeptique occupe une place importante dans La Montagne secrète et s'il joue souvent un rôle dans le déroulement et la signification de l'histoire, on ne saurait en dire autant de la prolepse. Le contraire eût d'ailleurs étonné. De par sa nature même, en effet, la prolepse ne peut pas composer avec le suspense qu'exige le roman traditionnel ou «classique». C'est que le récit à la troisième personne, plus encore que le récit à la première personne, se prête mal à ce type d'intervention narrative qu'est la prolepse, le narrateur ne pouvant pas annoncer des événements qui seront racontés, sans compromettre la qualité de l'intrigue et la vraisemblance du récit.

Il existe néanmoins quelques prolepses dans le récit royen, toutes situées dans la première et la deuxième partie. Cependant, aucune n'est introduite dans le texte à l'aide d'une formule aussi explicite que: «On verra plus tard...» ou «Pour anticiper...», et aucune n'est «complétive» dans le sens où elle comblerait d'avance une lacune narrative ultérieure. Il s'agit toujours de prolepses «répétitives» qui annoncent le caractère particulier de l'aventure que Pierre Cadourai va bientôt connaître ou certains événements qui font partie de la durée diégétique.

Même si, au tout début du récit premier, Pierre Cadorai se pose certaines questions sur sa façon de réussir un croquis (25) et au sujet de sa propre identité (24), il n'en poursuit pas moins sa «route», un peu comme il le fait depuis déjà une dizaine d'années. Sa vie se déroule simplement, au rythme des jours et des saisons. Cependant, aussitôt le dessin du peuplier-tremble terminé, une prolepse laisse entendre que la vie de l'artiste-peintre risque de changer sensiblement:

Des moments d'angoisse, surtout la nuit, l'avertissaient qu'il n'en serait pas toujours ainsi; il avait même parfois l'impression que la vie ne se montrait douce dès le départ qu'aux fins de l'attirer peu à peu vers quelque passage redoutable. Mais ces moments fuyaient et le laissaient tranquille. (p. 25-26)

L'attente ne sera pas très longue: quelques mois plus tard, Pierre Cadorai est atteint du scorbut (54); à la fin de l'aventure dans les Territoires du Nord-Ouest, la «rivière ensorcelante» lui prend toutes ses peintures (84-85); au pays d'Orok, se produit le double combat contre la montagne et le caribou, précédé des «épuisantes manoeuvres» de portage (95-96); à Paris, la mort l'empêche de réaliser «l'oeuvre parfaite enfin entrevue» (222). Et on n'a encore rien dit du récit analeptique dont l'une des fonctions premières, au chapitre XI, est d'énumérer les «poignants souvenirs des années passées» (96), surtout celles qui se situent entre la première et la deuxième partie du roman.

A nouveau, peu de temps après le début du récit, le narrateur mentionne la passion, ou plutôt ce genre de «folie» (39), qui incite Pierre Cadorai à poursuivre son rêve, même s'il «ne savait pas encore où se

trouvait sa Montagne» (39). L'emploi de l'adjectif possessif (122, 138, 221) et la personnification occasionnelle de l'objet (138, 143, 179, 180, 216) éveillent la curiosité et laissent prévoir la découverte éventuelle de la montagne. Cette montagne, il la trouvera au pays d'Orok (chap. XI)<sup>10</sup>, mais il n'atteindra «sa» montagne qu'à la dernière page du récit.

Les trois autres prolepses sont situées dans la deuxième partie du roman: l'une au chapitre XIII, les deux autres au chapitre XVI.

Alors que Pierre Cadorai, «obsédé» (106) par la montagne, ne cesse de la peindre sous tous les angles possibles, Orok lui sert, coup sur coup, un double avertissement:

Que l'Homme-au-crayon-magique, dit-il, prenne garde à la montagne. Elle n'aimait peut-être pas sortir de son mystère et du silence; elle lui en voudrait peut-être de faire son image, surtout s'il ne la réussissait pas bien.

[...]

Que l'homme blanc prenne garde au mauvais temps, continua Orok. (108)

L'attente est d'une courte durée. En effet, quelques jours plus tard, «d'épais nuages» (115) accourent dans le ciel, et l'artiste-peintre entend la montagne lui reprocher son impuissance à la peindre:

Je n'existe vraiment que quelques semaines par année, au plus fort de l'été, lorsque mon front sort enfin des brouillards et de l'infinie solitude. Je n'existe qu'un moment, lorsque je suis belle et calme. Et toi qui m'as vue ainsi, tu n'as pas su fixer l'instant, la splendeur, l'exceptionnelle splendeur qui est ma vérité. (123)

A l'époque où Pierre Cadorai poursuit sa convalescence dans le village d'Orok, il a l'occasion de rencontrer à trois reprises le Père André Le

---

10. Au début du chapitre XII, le récit ajoute: «... ce n'était pas en vain qu'il l'avait cherchée; elle existait vraiment, et lui, enfin, l'avait trouvée» (102).

Bonniec. La première prolepse survient alors que le missionnaire, littéralement saisi par la beauté des pochades et des croquis, propose à l'artiste-peintre d'organiser à Montréal une exposition de ses dessins:

— Écoutez, mon enfant, j'ai à Montréal quelques amis. Même des influences. Eh oui, c'est étrange, mais c'est ainsi. Loin de tous, j'ai des amis. Me confierez-vous vos pochades, quelques-uns de vos croquis? Je les enverrais à ces amis. Nous verrions ce qu'ils en pensent. On aurait leur avis. Pas qu'il nous soit indispensable, mais enfin ce pourrait être utile. Leur avis, du reste, je pense qu'il serait le mien. Je les presserais alors d'organiser à Montréal une petite exposition... (134)

Dès le chapitre suivant, qui marque le début de la troisième partie du roman, on apprend que Pierre Cadorai «avait vendu quelques toiles» (144) et qu'il avait obtenu une bourse du gouvernement, grâce aux «démarches» de «gens sensibles à sa peinture, amis de l'art» (144).

Au cours de la seconde rencontre, André Le Bonniec l'invite à peindre tel qu'il est: «Peins comme tu es, vif, emporté, saccadé» (136). Puis il ajoute une dernière phrase, qui constitue une véritable prolepse à un double titre:

Éclate, mon cher fils, et tu verras, plus tard, quand tu iras à Paris, à Amsterdam, ou à Londres, voir les oeuvres des maîtres, combien est sauvage, souvent, le génie. (136)

La prolepse annonce d'abord le départ de Pierre Cadorai pour l'Europe et prépare ainsi la voie à la troisième partie du roman. D'autre part, elle laisse entendre que l'artiste-peintre pourra vraiment «éclater» et peindre comme il le veut. Dans ce dernier cas, il s'agit, jusqu'à un certain point, d'une fausse anticipation, car il serait étonnant que Pierre Cadorai, plongé dans un milieu totalement nouveau et différent, puisse vraiment répondre à l'invitation du missionnaire, du moins au début de

l'aventure à Paris. Il en résulte un certain suspense narratif, qui se maintient tout au long de la troisième partie de La Montagne secrète, car l'artiste-peintre se montre incapable de peindre tel qu'il est et tel qu'il le veut, jusqu'à la fin du récit, si on fait exception de son court séjour dans le sud de la France. Toutefois, aux derniers instants du récit, ou plutôt de la vie de l'artiste, la prédiction de Le Bonniec se réalise au moins partiellement puisque Pierre Cadorai, maintenant seul avec sa montagne, peut enfin donner libre cours à son «moi» et à son art.

Il existe une différence entre ces cinq prolepses. Les deux premières reposent sur l'intervention du narrateur, alors que les trois autres résultent de la participation d'Orok et de Le Bonniec à la durée diégétique. Si l'on peut parler d'une certaine impatience narrative de la part du narrateur, on ne peut en dire autant de l'Esquimau et du missionnaire. Compte tenu du contexte et du déroulement de l'histoire, compte tenu également de la prudence d'Orok, du tempérament de Le Bonniec et de la personnalité de Pierre Cadorai, le récit proleptique apparaît plausible et il ne porte pas atteinte à la qualité de l'intrigue et à la vraisemblance du récit. Dans le cas de la dernière prolepse, on peut même dire que la temporalité narrative est finement liée au suspense narratif qui caractérise la troisième partie du récit royen.

L'étude des relations temporelles entre le récit et l'histoire que constituent l'ordre et la durée ne saurait être complète sans un examen de la fréquence narrative, dernier aspect de la temporalité, essentiel, comme on le verra, à l'intelligence de la notion d'art dans le récit royen. Ce sera l'objet du chapitre suivant.

Chapitre III

LA FRÉQUENCE NARRATIVE

L'étude de la durée et de l'ordre nous a permis d'observer tour à tour les distorsions et les interpolations temporelles dans La Montagne secrète. Nous aborderons maintenant les relations de répétition entre le récit et l'histoire, ce que G. Genette appelle la «fréquence narrative» (145). Ces condensations du récit constituent le troisième et dernier aspect de la temporalité narrative.

C'est le propre du récit singulatif de reproduire dans son discours les répétitions de l'histoire. Pour éviter de répéter, ne serait-ce que deux fois, la même information diégétique, on recourt au récit itératif. Le récit anaphorique étant contraire à l'esprit et à la facture du roman traditionnel, il revient au récit singulatif de retenir à l'intérieur de sa propre durée les éléments identiques relevés à l'intérieur de plusieurs événements semblables. Cela suppose, pour le narrateur, la possibilité de traiter de façon itérative, du moins partiellement, la durée de la scène singulative elle-même. Dès le début de La Montagne secrète, une première scène montre Gédéon continuant, malgré le départ de Nina, à chercher de l'or et à attendre, sinon le retour de sa fille, du moins la visite d'un étranger. Une première itération traverse alors le récit singulatif: «Mais le vieil homme de plus en plus souvent interrompait son travail pour fixer rêveusement le fil de la rivière» (11). Comme le champ temporel couvert par la syllepse itérative ne déborde pas celui de la scène où il s'insère, il s'agit d'une itération interne ou synthétisante. Par ailleurs, le caractère itératif de l'action est bien confirmé par la précision temporelle «de plus en plus souvent». On voit, à partir de cet exemple, comment un aspect à l'intérieur d'une scène singulative peut être traité de façon itérative.

Il serait trop long, et sans doute inutile, de relever tous les segments itératifs qui ponctuent le récit de G. Roy. Un très grand nombre, une cinquantaine, ne présentent pas un intérêt véritable au niveau de la signification de l'histoire. Qu'il suffise, pour s'en convaincre, de mentionner un exemple dans chacune des parties du roman:

Assez souvent, sur le violet de la nuit, dans un silence toujours étonnant, un feu partait à la dérive. (17)

Puis il [Pierre Carodai] se releva, il repartit avec le canot qu'il déposa cette fois encore environ trois cents pieds plus loin. (92)

Aux mas de Provence — de grandes maisons blanches presque toujours orientées de biais entre un cyprès très droit et la ligne ondulante d'une montagne — dans ces belles maisons si graves il cherchait parfois à acheter du pain, des olives. Presque toujours on les lui donnait. (188)

Ces syllepses itératives permettent sans doute de voir le côté mystérieux de la nuit, la démarche méthodique de Pierre Cadorai, ou d'apprécier l'hospitalité des hôtes en Provence, mais elles ne jouent qu'un rôle mineur dans l'économie du récit royen. Souvent, ces quelque cinquante segments itératifs se rapportent à des personnages: Gédéon (11, 18), Nina (37), Steve Sigurdsen (76, 80, 202), Orok (91, 126), Le Bonniec (131), Meyrand (184), Stanislas Lanski (204), et même à certains aspects, autres que le «raconter», de l'existence de Pierre Cadorai, comme ses voyages (92, 187) ou sa poursuite du caribou (120). Parfois, ils décrivent les soirées à Fort-Renonciation (36), les particularités d'une saison (35, 41) ou, encore, l'incessante fuite du caribou (119).

Dans le but de mieux apprécier l'apport du récit itératif au cheminement intérieur de Pierre Cadorai, on a relevé dans les schémas suivants toutes les itérations qu'on rencontre dans La Montagne secrète,

tout en prenant soin de distinguer celles qui se rapportent à la vocation de l'artiste:

Schéma XV : RÉCITS ITÉRATIFS

TERRITOIRES DU NORD-OUEST

Chapitres	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	Total
Nombre d'itérations	7	2	3	2	0	5	2	3	6	30
Itérations liées au «raconter» de Pierre	4	2	0	2	0	2	1	0	2	13

UNGAVA

Chapitres	X	XI	XII	XIII	XIV	XV	XVI	Total
Nombre d'itérations	3	4	1	2	2	4	4	20
Itérations liées au «raconter» de Pierre	0	4	1	2	2	1	2	12

PARIS

Chapitres	XVII	XVIII	XIX	XX	XXI	XXII	XXIII	XXIV	XV	XXVI	Total
Nombre d'itérations	3	0	1	0	3	5	1	6	6	6	31
Itérations liées au «raconter» de Pierre	2	0	0	0	3	2	1	2	3	5	18

Parmi les itérations relatives au «raconter» de Pierre Cadourai, on a d'abord convenu d'étudier le récit itératif susceptible de mieux éclairer la longue démarche de l'artiste, puis, dans l'ordre, celles qui éclairent la technique du portrait, la notion de l'art et de l'oeuvre comme telle, et celles, enfin, qui précisent l'état de santé de plus en plus inquiétant de Pierre Cadourai, au cours de la troisième partie du roman.

#### A. L'ITÉRATION ET LE «RACONTER»

Pierre Cadourai est l'homme d'une idée. Depuis «l'étrange nuit» (29) passée sur le bord de la rivière, jusqu'à la vision du «songe passionnant» (222), à la toute fin du récit, l'artiste-peintre n'aura jamais cessé de tendre vers le but ultime: «to tell [his] story». C'est le propre des trois grandes parties du roman de conduire, chacune à sa façon, l'homme-artiste vers la réalisation de son idéal. Cependant, comme on a déjà pu le constater au niveau du récit premier et du récit analeptique, Pierre Cadourai a dû mettre des années et des années, puis surmonter maintes et maintes difficultés, reliées à la fois au «raconter» et au «vivre», avant d'arriver enfin à «la montagne de son imagination». Il est significatif, à cet égard, que le récit itératif ait pour fonction de souligner le caractère extrêmement pénible de la démarche de l'artiste-peintre. Cela se produit à trois reprises, soit dans chacune des trois parties du récit royan.

Dès le début de l'aventure dans les Territoires du Nord-Ouest, le narrateur indique que Pierre Cadourai a une «incommensurable distance en lui-même à franchir» (21), même s'il est déjà en route depuis une dizaine

d'années. Un bref passage itératif met alors en relief l'ampleur de la tâche qui attend Pierre Cadrai, et peut-être davantage le besoin de se motiver sans cesse:

Guère plus d'un jour ne passait maintenant sans qu'il entendît cette plainte de son âme: Hâte-toi, Pierre; le temps est court, le but lointain. (21)

Comme le champ temporel couvert par le segment itératif déborde largement celui de la scène où il s'insère, il faut parler d'une itération externe. En fait, l'itération doit être examinée et appréciée en fonction d'abord de la diachronie réelle du récit ou, si l'on préfère, du déroulement même de la durée diégétique. Tout se passe comme si le narrateur avait décidé de traiter de façon itérative une dimension essentielle de la démarche de l'artiste plutôt qu'un aspect quelconque de la scène singulative. Par ailleurs, l'expression «guère plus d'un jour ne passait...» marque bien le caractère itératif de l'action et surtout l'importance, voire la nécessité, pour Pierre Cadrai de poursuivre sa route sans relâche. C'est donc tout le récit royen qui y gagne en intensité.

Environ six ans plus tard, après avoir parcouru presque tout le Grand Nord, Pierre Cadrai est là à poursuivre inlassablement sa route sans autre but que de mieux se connaître et de mieux peindre les grandes beautés de la nature. Fatigué et épuisé, il entreprend, au tout début du chapitre XI, d'«épuisantes manoeuvres» de portage pour contourner les obstacles de la rivière Mille-Tonnerres, non navigable. Comme cela s'était produit au tout début du récit, l'artiste-peintre doit livrer un combat presque constant avec lui-même afin de trouver le courage et la

détermination nécessaires pour continuer cette pénible marche vers le «raconter». A nouveau, le récit itératif souligne la force morale de l'artiste, voué entièrement à sa tâche:

Souvent à présent il se parlait à voix haute, pour se plaindre parfois, le plus souvent pour se lancer à lui-même un défi: «Allons, avance», se criait-il comme s'il eût été sa propre monture, son esclave. (95)

Déjà intéressante en soi, cette itération externe acquiert encore plus de sens lorsqu'on la rapproche de celle qu'on a examinée plus haut, lors de la rencontre entre Pierre Cadorai et Gédéon. Toutes deux traduisent la nécessité pour l'artiste de constamment s'encourager, comme si la durée diégétique exigeait qu'on traite de façon itérative toute forme d'encouragement et d'incitation face à l'ampleur de la tâche. Soulignons cependant que ces itérations ne sont pas identiques; dans le premier cas, c'est une voix intérieure qui incite l'artiste à poursuivre sa route, alors qu'à son arrivée au pays de l'Ungava, c'est l'artiste lui-même qui se lance un défi. En outre, dans ce dernier cas, la brièveté du temps n'est pas soulignée.

Contrairement à ce qui se passe dans les deux premières parties du roman, l'itération ne survient pas au début du séjour de Pierre Cadorai à Paris. Il faut au contraire attendre le chapitre XXI, soit quelque temps après la deuxième rencontre entre l'artiste et son professeur. Comme le récit premier et le récit analeptique l'avaient déjà indiqué, Pierre Cadorai ne parvient pas, malgré tous les efforts fournis, à suivre les conseils de Meyrand, ni même à peindre ce qu'il lui a demandé. Cette fois, l'itération prend une connotation plus grave puisqu'elle se limite à marquer la fuite irrémédiable du temps:

Mais, comme si pareille tâche n'eût pas suffi à l'accablement de l'âme, voici que, sans trêve, Pierre

s'entendait dire à l'oreille que pour lui le temps serait court, que déjà peut-être il avait franchi le milieu de sa vie. (179)

Loin donc d'encourager l'artiste à retrouver le courage et la volonté nécessaires pour atteindre le but fixé, l'itération rejoint ici les récits premier et second pour souligner le côté implacable de la réalité diégétique. Et comme si cela ne suffisait pas, le caractère itératif de l'action, confirmé par l'indication «sans trêve», frappe encore plus péniblement le moral de l'artiste, comme si le récit itératif avait pour fonction de rappeler à Pierre Cadrai la futilité de tous ses efforts s'il ne peint pas d'abord tel qu'il est et tel qu'il le veut.

Le schéma qui suit devrait permettre de mieux apprécier les particularités et le rôle de ces trois itérations dans le mouvement et la signification générale de l'histoire:

Schéma XVI : L'ITÉRATION ET LE «RACONTER»

	I Aventure dans les Territoires du Nord-Ouest	II Aventure dans l'Ungava	III Séjour à Paris
Champ temporel de l'itération	externe	externe	externe
Caractère itératif de l'action	«Guère plus d'un jour ne passait...»	«souvent»	«sans trêve»
Éléments identiques	A. «Hâte-toi, Pierre»  B. «le temps est court»	A. «Allons, avance»  B. <del>φ</del>	A. <del>φ</del>  B. «le temps serait court»

La formulation de ces syllepses itératives laisse voir une étrange similitude, où se marque clairement l'apport du récit itératif à l'organisation de la matière diégétique. L'«anaphorisation» à l'intérieur du récit itératif ponctue les grandes étapes du cheminement de l'artiste, et contribue, du même coup, à donner au récit royan un certain mouvement rythmique. A ce sujet, on peut relever une différence, mince mais significative, dans les segments itératifs B, des première et troisième parties, où on passe du présent au conditionnel. L'emploi du conditionnel, au moment où l'artiste traverse des moments extrêmement difficiles, constitue une «amorce» narrative nouvelle et inquiétante. Cela ne paraît toutefois pas suffisamment explicite pour qu'on puisse y détecter un segment proleptique susceptible de créer aussitôt, dans l'esprit du destinataire, une véritable attente narrative.

Si le narrateur a pu traiter de façon itérative quelques étapes importantes de la durée diégétique, il serait intéressant de voir comment l'itération, souvent interne, c'est-à-dire placée à l'intérieur de la durée propre à la scène singulative, peut également révéler certains aspects de la démarche de l'artiste pour atteindre son «raconter». On verra ensuite dans quelle mesure il y a lieu de rapprocher ces itérations et, par ricochet, les scènes singulatives elles-mêmes, de la diachronie réelle du récit. Parmi ces passages itératifs, on a d'abord retenu ceux qui éclairent la technique du portrait.

## B. L'ITÉRATION ET LE PORTRAIT

De tous les portraits contenus dans La Montagne secrète, celui de Gédéon, placé au début du récit, est le plus longuement présenté. Comme cette scène singulative couvre près de cinq pages de texte (p. 15-19), il y a lieu de se demander si le narrateur en a profité pour traiter certains moments précis sur le mode itératif. En fait, la première itération survient quelques instants après que Pierre Cadrai a commencé le portrait:

De temps à autre il fixait le chercheur d'or assis devant lui sur une chaise qu'il maintenait penchée en arrière, s'y faisant aller et venir par un mouvement de son corps comme en une berceuse. (15)

Rien d'étonnant ici puisque l'artiste doit d'abord repérer les traits saillants du visage avant de se mettre à le dessiner. Puis, comme on l'a déjà observé en parlant du récit analeptique, Pierre Cadrai doit également pouvoir entrer dans les souvenirs du vieillard, se laisser habiter par la pensée du chercheur d'or, s'il veut atteindre et exprimer «l'insondable curiosité» ou cette «idée de mystère» (205) propre à tout visage. Survient alors la seconde itération: «de temps en temps il donnait un coup de crayon» (17). Le caractère itératif de l'action marqué par la locution adverbiale confirme aussitôt l'étroite complicité de ce récit dans l'élaboration du portrait. Et comme si l'artiste avait enfin compris tout le sens de la «vie chimérique» du vieillard, il peut maintenant se mettre à jouer du crayon. Rien ne paraît l'arrêter. Une dernière itération marque alors la durée de la scène singulative:

A tout moment, les yeux du jeune gars venaient à lui, lui touchaient brièvement le visage, repartaient on aurait dit avec quelque chose: le front, un mouvement

des lèvres, une pensée, un morceau du crâne peut-être.  
(19)

On constate qu'au moyen des trois actions itératives présentes dans ce dernier segment itératif, et des deux actions liées aux itérations précédentes, le narrateur synthétise par une sorte de classement paradigmatique les cinq étapes importantes de la scène: «fixer [le modèle]», «donner un coup de crayon», «venir», «toucher» et «repartir». Ces étapes, rendues particulièrement vivantes par la présence des verbes d'action, décrivent donc les différentes phases que Pierre Cadrai traverse pour réaliser le portrait de Gédéon. Le récit itératif prend encore plus de relief dans la mesure où il énonce les fondements d'une technique du portrait; certes, le processus n'est pas complexe, mais il aura fallu au récit singulatif la participation du récit itératif pour y parvenir.

Le second portrait que Pierre Cadrai dessine est celui de Nina, mais cette fois, aucun moment de la scène singulative n'est traité de façon itérative. Il faut attendre l'autoportrait de l'artiste, qui se situe au début du dernier chapitre, pour trouver l'itération sans doute la plus révélatrice. Une fois les cheveux, la bouche, les lèvres, le menton dessinés, on dit que l'artiste n'arrive point à «fixer son (propre) regard» (212). Et le récit itératif précise:

Il est vrai que toujours les yeux lui avaient donné du mal. (212)

Soulignons ici que le champ temporel couvert par le segment itératif débordé celui de la scène singulative où il se trouve. L'emploi d'une itération externe dans le présent contexte est particulièrement intéressante pour deux raisons étroitement liées: le portrait doit exprimer la secrète identité du visage, «l'idée de mystère» dont on parlait tantôt;

Le regard, le plus souvent, est justement cette partie du visage capable de dévoiler la profonde identité de l'être. Il n'est pas étonnant, dans ces conditions, que le narrateur ait exprimé de façon itérative cette étape cruciale, surtout cette difficulté que l'artiste éprouve inévitablement à chaque fois qu'il se met à dessiner un portrait.

Si l'on revient aux trois scènes singulatives décrivant les portraits de Gédéon et de Nina et l'autoportrait de l'artiste, on constate qu'elles comportent toutes une observation sur le regard:

C'était la tête d'un vieux à la lippe un peu triste, aux yeux égarés en des souvenirs brouillés, avec des joues couvertes d'un poil rêche et des cheveux grisâtres lui retombant en paquets sur les oreilles et sur le front. Gédéon ne se reconnaissait pas encore tout à fait. Puis il eut un grand sursaut. Il regarda mieux, et, doucement, se mit à pleurer. (19)

} 1<sup>re</sup> scène  
Chapitre 1

Il lui sembla y être parvenu. C'était bien en tout cas le regard de cette petite nomade que consolait de sa vie le splendide inconnu du monde. (39)

} 2<sup>e</sup> scène  
Chapitre 111

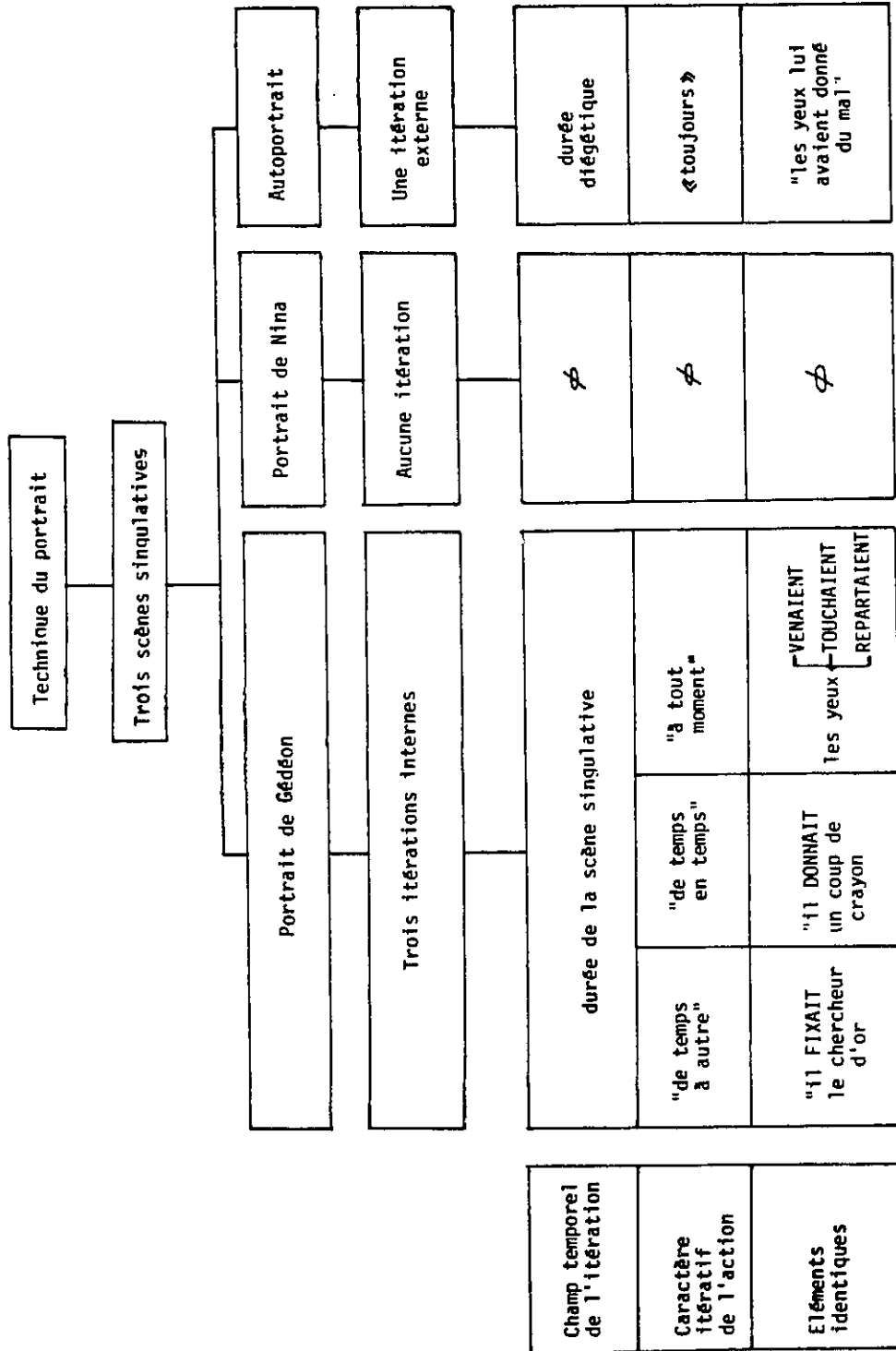
Pendant qu'il avait dans l'idée comment faire, il lui fallait se hâter d'assombrir la prunelle, d'agrandir la pupille jusqu'à cette dilatation bizarre qu'il percevait être le secret peut-être de son regard. (212)

} 3<sup>e</sup> scène  
Chapitre XXVI

Il est impossible de ne pas établir un lien entre la place privilégiée de ces observations dans la temporalité des scènes et l'importance de l'itération externe, présente dans l'épisode de l'autoportrait, comme si toute la scène singulative, ou plutôt le portrait lui-même, dépendait largement de la qualité itérative de l'action exprimée dans cette dernière itération. Pour mieux voir le rôle du récit itératif dans l'élaboration d'une technique du portrait, résumons à l'aide d'un schéma les principaux

faits observés jusqu'à présent:

Schéma XVII : L'ITÉRATION ET LE PORTRAIT



On peut s'interroger sur la répartition des syllepses itératives à l'intérieur de ces scènes singulatives. Qu'elles soient nombreuses, lorsque Pierre Cadrai dessine le portrait de Gédéon, ne doit pas étonner, compte tenu de la longueur de la scène et, surtout, de sa place privilégiée au tout début du récit. Comme il s'agit du tout premier portrait, il importe de montrer la façon dont procède l'artiste, en ayant recours, entre autres, au récit itératif. Par ailleurs, l'absence d'itération dans l'élaboration du portrait de Nina peut trouver son explication dans le caractère particulier de la relation entre l'artiste et la jeune serveuse. Dès le début du portrait, le narrateur précise que Pierre Cadrai «se sentait ému», qu'il avait même «grande envie d'ouvrir les bras à cette créature errante» (38). En somme, la scène est présentée à la fois comme un déchirement entre le «vivre» et le «raconter» et comme l'occasion pour l'artiste de réaliser le portrait de Nina; mais la description de la réalisation du portrait lui-même représente tout au plus une dizaine de lignes. Ajoutons enfin que l'itération externe, déjà significative pour la réalisation de l'autoportrait, rejoint une dimension essentielle de la durée diégétique. Pierre Cadrai veut devenir peintre, et cela exige, entre autres, une maîtrise de l'art du portrait. Et s'il est vrai que le regard occupe une place primordiale dans la composition du portrait, il importe que l'itération le précise.

Le recours au récit itératif, déjà remarquable dans l'énoncé d'une technique du portrait, paraît encore plus important quand il faut expliquer la notion d'art. Comme il s'agit d'un concept dont la compréhension est fort riche et complexe, le concours de l'itération ou de toute forme narrative susceptible d'en expliquer la nature, se justifie, surtout si

cela se fait dans le respect de la trame romanesque. Par ailleurs, comme il s'agit d'une notion qui constitue la véritable raison d'être du récit royan, la nécessité de déterminer l'apport des segments itératifs devient encore plus pressante.

### C. L'ITÉRATION ET L'ART

L'acte artistique est un acte de patience et d'amour. Trouver «l'identité particulière» (35) du visage, atteindre le «terrible vrai» pour que les «choses se mettent à en dire un peu plus dans l'image que sur nature» (47), cela exige du talent et beaucoup de temps. La secrète beauté du visage ou de l'objet n'éclate pas subitement et ne se laisse pas prendre facilement; cependant, elle sait se laisser caresser et saisir par l'artiste patient et passionné de son art. Avant de parvenir à la «dizaine de pochades» de la montagne, qui lui paraîtront, après réflexion, comme un travail «inachevé» (113), Pierre Cadrai a dû scruter longuement cette merveille de la nature, au point d'en être visiblement «obsédé» (106). Une itération interne, placée au début de la durée de la scène singulative, souligne fort bien cette infinie patience de l'artiste:

Toute cette journée, crayon en main, il se livra à des croquis de préparation, humble devant la montagne, ne prenant d'elle à la fois que son profil de gauche ou de droite, ou encore ce soudain élan du roc sans doute pesant mais qui s'élevait telle une matière fine d'église. (104)

La récurrence de l'action reçoit ici deux précisions importantes, marquant la longue et laborieuse démarche de l'artiste. On note d'abord la

détermination définie, marquée par le complément circonstanciel de temps «toute cette journée»; puis on constate que la subdivision de la récurrence crée une spécification qui permet une variation importante. Attristé de ne pas pouvoir peindre la montagne en «un seul tableau», l'artiste se voit contraint de la «fractionner» (104), de dessiner «son profil de gauche ou de droite, ou encore ce soudain élan du roc» afin de mieux la «saisir» (103). La spécification interne de l'itération traduit une technique de travail sans doute révélatrice, mais elle dit également la nécessité pour l'artiste de refaire souvent les mêmes croquis, de répéter les mêmes gestes. L'oeuvre d'art exige une telle patience, et le récit itératif n'a pas oublié de le dire.

Même après quelques semaines de travail, Pierre Cadrai paraît toujours aussi fasciné par l'extraordinaire beauté de la montagne. Il ne cesse de l'observer, de l'étudier, de la peindre. Un soir, alors que la lumière du jour baissait, Orok «voyait Pierre à tout instant tourner le regard vers la montagne» (106). La récurrence de l'action ne laisse aucun doute: l'artiste vit pleinement l'expérience; il ne la vit pas uniquement au niveau des émotions et de l'âme, mais aussi au niveau de l'intelligence et de la raison. Même si son être déborde d'un «bonheur profond» (103) et d'«appréhension» (103), l'Homme-au-crayon-magique regarde et calcule, scrute et suppute. Un dernier segment itératif, composé de deux verbes, souligne le côté cérébral de l'aventure alors vécue, marquant ainsi profondément toute la durée de la scène singulative: «Sans trêve il évaluait, pesait» (106).

Sans constituer des énoncés théoriques susceptibles de permettre une définition musclée et articulée de l'acte artistique — ce qui risquerait

de nuire à la vraisemblance romanesque du récit —, ces quelques itérations en montrent certaines particularités essentielles. D'ailleurs, peu de temps après la longue scène singulative entre la montagne et l'artiste, le récit itératif confirme à nouveau la patience, la volonté et cette passion toujours aussi grande que met Pierre Cadrai à atteindre son but, à réaliser encore mieux son «raconter». En effet, deux itérations, placées cette fois à l'intérieur de la scène qui raconte la convalescence de Pierre Cadrai au village d'Orok, précisent le caractère toujours aussi exigeant de l'acte artistique, du moins tel que l'artiste le perçoit et le conçoit. Il ne lui suffit pas de reproduire maintenant la montagne telle qu'il l'avait vue, ou en fonction uniquement des pochades qu'il avait conservées, encore doit-il lui donner vie. Quand le narrateur écrit: «Tout l'hiver il n'avait cessé de méditer sur elle» (138), il fait beaucoup plus que résumer de façon itérative une partie de la scène; il va jusqu'à dire le profond attachement de Pierre Cadrai à son art, voire le don total de l'être à la poursuite du «terrible vrai». Certes, l'itération demeure interne, dans la mesure où le champ temporel du segment itératif ne dépasse pas celui de la scène de la convalescence, mais c'est toute la scène qui doit être située dans la perspective de la durée diégétique du récit. En ce sens, l'itération interne rejoint indirectement la diachronie réelle et contribue même à lui donner son caractère particulier.

La seconde itération, située quelque part au début de la convalescence, est un autre sommaire, cette fois au présent, traité de façon itérative. Tranquillement, Pierre Cadrai reprend vie, tout en ne cessant de dessiner aux crayons les «lointains passages» (128) de son passé: «Opiniâtre, sans plainte, jour après jour, il refaisait en croquis

légères le chemin de sa vie» (128). On découvre dans cette itération interne un arrière-plan extrêmement important pour toute la scène singulative, c'est-à-dire la période de la convalescence, mais la récurrence marque également chez Pierre Cadrai le début d'une prise de conscience, que l'on doit apprécier à sa juste valeur dans le mouvement même de l'histoire. On a déjà indiqué combien le récit analeptique, au cours de la troisième partie du roman, permet à Pierre Cadrai de retrouver les images de son passé pour mieux vivre les difficultés du présent, surtout qu'il n'arrive vraiment pas à faire ce que Meyrand lui demande. Or, dès la fin de l'aventure au pays d'Orok, l'itératif compose avec le récit second, comme si la récurrence posait ainsi une exigence narrative que le déroulement diégétique ne devrait plus oublier par la suite. En d'autres mots, le segment itératif annonce un autre aspect essentiel de l'acte artistique que la suite du récit précisera et dont elle devra surtout tenir compte pour permettre à l'artiste de demeurer lui-même et d'atteindre enfin son propre «raconter». En ce sens, les trois aspects itératifs de l'action, surtout le premier, confirmé par l'attribut «opiniâtre» et placé en apposition au début de l'itération, sont de bon augure.

Une autre itération, située au début du chapitre XXI, au moment où Pierre Cadrai contemple la difficulté de peindre Paris, met en relief le caractère personnel de l'acte artistique:

Mais Paris! Paris cent fois peint, cent fois exalté! Stanislas lui citait des noms pour toujours attachés à la ville: Sisley, Manet, Monet, Pissaro, Utrillo surtout. (177)

Le poids de la double récurrence du nom «Paris», surtout la force expressive de la seconde dans le choix du terme «exalté», donne aussitôt le ton à toute la durée de la scène singulative, tout en présentant à Pierre Cadourai un défi de taille. L'ampleur de la tâche est considérable: l'artiste doit apprendre «à s'embarquer sur des traces faites» (177), à suivre en outre les conseils du professeur Meyrand, tout en demeurant foncièrement le Pierre Cadourai qu'on a connu au cours des deux premières parties du roman. Certes, Meyrand ne sera pas content des résultats, mais l'artiste parviendra néanmoins à peindre «un Paris grelottant sous une lueur de l'Arctique, aux arbres raccourcis, aux silhouettes lourdes» (181), à peindre la «noble ville» (177) avec ses propres moyens «comme personne» (181) ne l'avait encore fait, pour reprendre les mots de Stanislas Lanski. Malgré la désapprobation de Meyrand, Pierre Cadourai sera donc parvenu, à sa manière, à relever le défi que l'itération lui avait d'abord lancé. A ce moment, force est de reconnaître que le récit itératif fait beaucoup plus que de préciser la nature de l'acte artistique puisqu'il contribue grandement à inciter Pierre Cadourai à trouver son propre chemin au milieu d'une route cent fois battue.

Les quelques segments itératifs relevés jusqu'à présent précisent dans une certaine mesure, et chacun à leur manière, divers aspects de l'acte artistique. En somme, l'acte artistique ne peut être pleinement vécu et donner vraiment la vie s'il n'est pas d'abord longuement mûri dans le silence et la patience, dans la détermination et l'amour. L'artiste doit apprendre à vivre, à souffrir surtout, pour son métier et pour l'art. Vu sous cet angle, l'acte artistique peut paraître une aventure relativement complexe et terriblement exigeante. Pourtant, c'est encore le récit

itératif qui souligne, à l'occasion des soirées d'hiver sur les bords du lac Caribou, la simplicité du geste artistique, le dépouillement que l'artiste doit atteindre, en quelque sorte, dans ses moyens d'expression, pour dire la secrète beauté et la vérité des êtres et des choses.

Pour les besoins immédiats de l'analyse, on nous permettra de citer un long extrait dont plus de la moitié a déjà été citée comme sommaire lors de l'étude des mouvements narratifs. Cette fois, l'extrait doit être lu et examiné comme une «série itérative» (157), quitte à ce qu'on en détermine ensuite les limites diachroniques et la qualité de réflexion, pour mieux saisir la gestation de l'acte artistique:

Les soirées, du moins, étaient presque heureuses entre ces deux hommes.

C'était Sigurdsen le cuisinier, qui fricotait le plus souvent leurs plats — presque toujours les mêmes: des crêpes si c'était jour faste; autrement, des fèves au lard; et, le lendemain, des fèves au lard réchauffées. Si le temps devenait trop mauvais pour sortir, le cuisinier en profitait pour tourner des galettes.

Leurs fèves avalées, leurs écuelles rincées dehors avec des poignées de neige, Pierre tirait de son côté la bougie. Il se mettait à dessiner. La cabane souvent. De face, de profil, très au loin sous des amas de neige; mais, parfois, si proche qu'elle donnait la sensation d'un feu allumé, de quelqu'un là-dedans qui veillait, qui pensait.

Le gros Sigurdsen avait étalé sur une caisse placée verticalement les cartes à jouer, grasses aux doigts. Des deux, le soir, c'était lui l'enfant. Ce colosse aux épaules de lutteur, aux énormes mains, s'occupait des heures durant à des jeux de patience. C'étaient des jeux sans difficultés, mais Steve, le soir, avait l'esprit gourde, la tête somnolente; il apportait à son jeu une concentration malaisée. Il mouillait son pouce, retournait une carte, paraissait longuement indécis. Pourtant il ne s'agissait la plupart du temps que de placer une rouge sur une noire, ou inversement.

A d'autres moments, il prenait au mur son accordéon et peut-être cherchait-il à lui faire exprimer d'abord son ennui. Mais l'accordéon est un

instrument gai. Battant le plancher de la semelle, Sigurdson marquait une vive mesure. Il s'animait. Il regardait les ombres danser au plafond, leur donnant des noms de jeunes filles, celle-ci était Rita, celle-là, plus grasse, Augustine ou Charlotte; il les interpellait, les guidait dans les figures d'une danse, commandait leurs mouvements, de saluer, de virevolter et, enfin, brusquement, sur un ton rogue, d'aller toutes se coucher, la fête était finie.

C'est que lui-même alors tombait de sommeil. Il venait voir un instant à quoi s'occupait Pierre, lui donnait une tape sur l'épaule, l'encourageant: «Continue tes devoirs», puis se retirait sur son châlir.

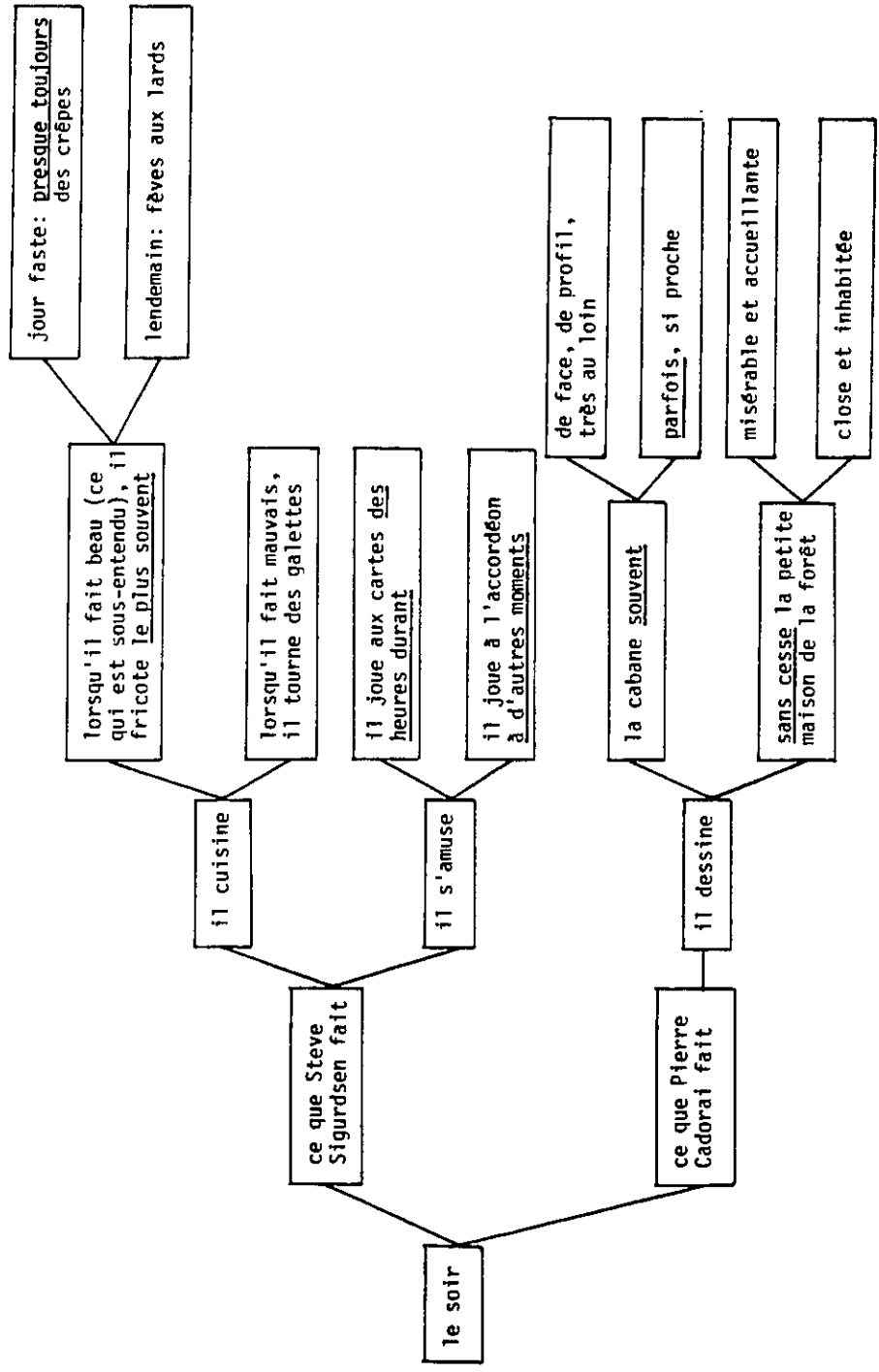
[...]

Pierre continuait de travailler.

Il reprenait sans cesse la petite maison de la forêt. Avec ses rondins de bois grossiers recouverts de glaçons, sa porte enfoncée dans le sol, la faible descente de neige foulée pour y accéder, elle apparaissait misérable et cependant accueillante; ou encore, close et inhabitée, sans trace de pas autour. Cela n'était pas encore à la satisfaction de Pierre. Sans doute les arbres alentour ne donnaient-ils pas assez l'impression du vrai. Pour atteindre ce terrible vrai, il commençait à s'en apercevoir, il y a lieu quelquefois de forcer un peu le trait, de souligner. Que les choses se mettent à en dire un peu plus dans l'image que sur nature, là était sans doute le souhait absorbant de son être. (45-47)

Ce texte est une narration synthétique des événements survenus maintes fois au cours de l'hiver. Voyons plus précisément ce qui se passe à l'intérieur de chacune des unités constitutives de cette série itérative, à l'aide du schéma suivant:

Schéma XVIII : L'ITERATION ET L'ART



Compte tenu de l'amplitude diachronique de l'unité constitutive, c'est-à-dire «le soir», le narrateur dispose d'une durée temporelle suffisamment longue pour développer les occupations de Steve Sigurdsen et de Pierre Cadourai. Examinons d'abord comment s'ouvrent et se diversifient les deux premières récurrences relatives à Steve Sigurdsen. Le narrateur subdivise la première récurrence pour obtenir deux variantes en relation d'alternance, selon le temps qu'il fait, ce qui constitue une première diversification par «spécification interne» (161). La première variante devient à son tour une récurrence qui permet deux autres variantes, encore en relation d'alternance, selon qu'il s'agit d'un jour faste ou du lendemain. On a alors affaire à une seconde diversification par spécification interne. En ce qui a trait à la seconde récurrence précisant que Steve Sigurdsen s'amuse, on constate qu'elle ne comporte qu'une seule spécification interne avec deux variantes, selon qu'il préfère jouer aux cartes ou jouer de l'accordéon. Souvent, des indications précises, qu'on a soulignées d'un trait dans le schéma, marquent le caractère itératif de l'action.

L'action de Pierre Cadourai nous ramène au coeur de la réalité diégétique du récit royan. On y observe le même procédé itératif, à quelques nuances près. Au départ, P. Cadourai ne fait qu'une chose: ses «devoirs». Survient aussitôt une première spécification interne, avec alternance simple, selon que l'artiste dessine la «cabane» ou la «petite maison de la forêt». Le narrateur utilise ensuite ces deux variantes qui recourent à vrai dire une même réalité, quoique la seconde soit plus stylisée, pour privilégier encore une fois une diversification purement itérative. La première variante, la «cabane», devient alors une récurrence

qui s'ouvre sur deux autres variantes toujours en relation d'alternance, selon que Pierre Cadrai dessine la cabane de très loin ou de très près. Par ailleurs, la seconde variante, la «petite maison», devient à son tour une récurrence, précisée également à l'aide d'une diversification par spécification interne, selon que la maison demeure ouverte et «accueillante» ou «close et inhabitée».

On pourra soutenir que ce long récit itératif est plutôt pseudo-itératif, la richesse des détails laissant difficilement croire que tout cela soit toujours survenu de la même façon, tous les soirs de l'hiver. On aurait alors affaire à une conversion d'une scène singulative en une scène itérative. G. Genette voit dans ce procédé une «licence narrative» (152) qui exige une certaine «complaisance» (152) du lecteur, dans la mesure où il ne faut pas prendre cette figure narrative au pied de la lettre. Cela reviendrait à dire que Steve Sigurdson et Pierre Cadrai, tous les soirs, ont fait ceci et cela, alors qu'ils auraient plutôt fait, tous les soirs, quelque chose de semblable à ceci et à cela.

Ce récit peut paraître pseudo-itératif, mais cela n'a qu'une importance secondaire, dans la mesure où on reconnaît que Pierre Cadrai n'a jamais cessé de toucher et de retoucher la «cabane» et la «petite maison de la forêt». Il convient de souligner le caractère itératif significatif des deux premières récurrences; ce caractère est confirmé par les indications «souvent» et «sans cesse», comme si l'artiste n'en finissait plus de répéter les mêmes gestes, de reprendre un aspect ou l'autre de l'objet. Que l'indication «sans cesse» soit privilégiée pour la seconde récurrence (la «petite maison») souligne encore mieux le désir et le besoin qu'éprouve Pierre Cadrai d'appivoiser et d'humaniser cet espace

isolé et abandonné aux grands vents et aux tourments de la nature. Il revient alors à la diversification itérative de rapprocher l'artiste et la «petite maison», comme si la spécification interne devenait un exercice, une forme d'exorcisme nécessaire pour permettre à Pierre Cadrai de faire dire à l'objet sa secrète beauté et sa vérité. Il se produit aussitôt une chose remarquable: une courte scène singulative accourt à l'aide de la scène pseudo-itérative, comme arrivée à bout de souffle, pour donner enfin à l'acte artistique sa pleine dimension, son épanouissement complet:

Il pencha davantage ces petits arbres déjà si faibles et qui, cependant, dans leur inclinaison, semblaient se soutenir l'un l'autre pour s'empêcher tout à fait de tomber. Il neigeait sur cette scène du monde abandonnée.

Puis vivement Pierre ajouta quelques traits, et tout fut changé. Si peu que ce fût, ces lieux revivaient. C'est que, près de la porte, où Steve et lui-même, de retour de tournée toujours les déposaient, Pierre venait de mettre leurs raquettes piquées debout dans la neige.

En un grand nombre de ses croquis devait reparaître ce détail des raquettes, l'une à l'autre paire appuyée. (47)

Sans nier l'apport essentiel de ce récit singulatif, il reste que le récit pseudo-itératif démystifie en une large mesure tout le processus de la création artistique. Certes, atteindre le «terrible vrai» demeure un défi considérable, mais le meilleur moyen d'y parvenir réside dans le ton juste, dans la simplicité du trait, dans la vérité de l'expression, dans «l'équilibre de la vie et de la forme» (207). Il ne faut pas forcer les coups de crayon ou de pinceau, non plus que l'objet, à dire ce qu'ils ne disent pas ou ne peuvent par vraiment dire. En ce sens, l'emploi répété de la diversification itérative ne pouvait pas mieux montrer le cheminement sobre bien que nerveux de l'acte artistique.

Tout au long de La Montagne secrète, on ne cesse de souligner la difficulté qu'éprouve l'artiste à atteindre et à exprimer l'étrange vérité qui anime chaque être et chaque objet. Or, c'est une itération externe, placée dans une scène singulative à la fin de l'avant-dernier chapitre, qui rappelle encore le mieux cette terrible réalité:

Mais qu'est-ce donc que la beauté? fut-il amené à se demander encore. On croyait avoir trouvé une réponse, qu'on était à nouveau replongé dans une immense recherche. Encore et encore on devait demander à la beauté son secret. (207)

Pourtant, elle éclate soudainement dans la présence des raquettes, dans le visage du Gédéon «au regard fou, exalté et bon» (207), dans les croquis des bêtes du Jardin des Plantes, dont les yeux semblaient rêver «quelque vieux rêve obscurci» (182).

Au cours de cette même scène singulative, une autre itération externe résume en quelque sorte l'aventure de Pierre Cadrai et l'essentiel de l'acte artistique même:

Pourtant, sans cesse Stanislas insistait sur ce point: l'art c'est de couler de la vie dans un moule, au détriment, il est vrai, d'une part de la vie, et, du reste, chacun selon son moule. (206)

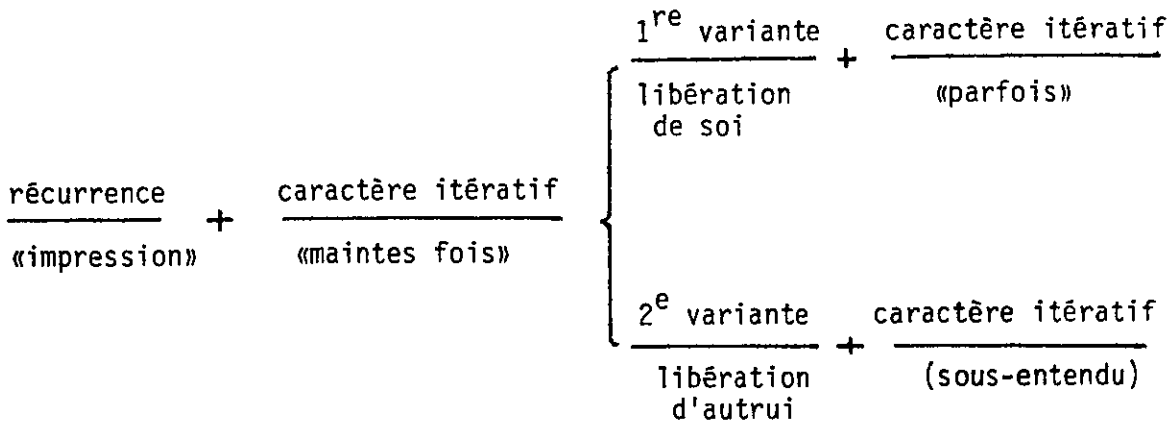
C'est toute la durée diégétique du récit royen qui profite ici largement du caractère itératif de l'action, marqué par la locution adverbiale «sans cesse», et du champ temporel couvert par le segment itératif. L'on voit mieux ainsi, encore une fois, la participation de l'itération à la signification même du roman.

Si l'itération et le récit pseudo-itératif contribuent à préciser la nature de l'acte artistique, c'est encore l'itération qui montre le mieux un des effets les plus importants de l'acte créateur. Un sommaire au

présent, traité de façon itérative — déjà cité au cours du chapitre consacré à l'étude de la durée temporelle —, précise clairement la force libératrice de l'acte artistique pleinement vécu et réussi :

Il pensait à cette impression qu'il avait maintes fois éprouvée d'avoir en la poitrine un immense oiseau captif — d'être lui-même cet oiseau prisonnier — et, parfois, alors qu'il peignait la lumière ou l'eau courante, ou quelque image de liberté, le captif en lui, pour quelques instants s'évadait, volait un peu de ses ailes. Songeur, à demi étendu sur la mousse, Pierre entrevoyait que tout homme avait sans doute en sa poitrine pareil oiseau retenu qui le faisait souffrir. Mais, lorsque lui-même se libérait, pensait Pierre, est-ce que du même coup il ne libérait pas aussi d'autres hommes, leur pensée enchaînée, leur esprit souffrant? (113)

La diversification itérative de la récurrence «impression» indique le double volet de cette force libératrice: libération de soi et libération de l'autre, dans la mesure justement où Pierre Cadrai sera lui-même parvenu à se libérer. Comme la libération d'autrui est directement liée à la libération de soi, le caractère itératif de la première variante, confirmé par l'adverbe «parfois», laisse croire en la présence du même caractère itératif pour la seconde variante. En somme, la spécification interne de la récurrence se présenterait ainsi:



Par ailleurs, comme le champ temporel couvert par le segment itératif déborde largement celui de la scène singulative où il s'insère, c'est toute la durée diégétique qui profite à nouveau des précisions de l'itération.

Préciser la notion de l'art et, plus particulièrement, celle de l'acte artistique, surtout à l'intérieur d'un récit romanesque, constitue un véritable défi. Il faut admettre, en ce sens, l'apport substantiel des segments itératifs et du récit pseudo-itératif, sans nier pour autant la contribution réelle de moyens narratifs autres. Sans verser dans des énoncés de principe, sans échauffer une sorte d'exposé théorique, qui aurait été contraire à la facture de La Montagne secrète, on voit que l'itération, le plus souvent, épouse le rythme du récit et participe étroitement à la signification même de l'histoire.

L'itération joue un rôle assez semblable, quoique beaucoup moins précis et étayé, à l'égard de «l'oeuvre parfaite» (222) vers laquelle Pierre Cadourai n'a jamais cessé de tendre.

#### D. L'ITÉRATION ET L'OEUVRE PARFAITE

Il existe, dans La Montagne secrète, une distinction très nette entre le dessin et la peinture. Si, selon Stanislas Lanski et Augustin Meyrand, Pierre Cadourai parvient presque naturellement à atteindre une certaine perfection dans ses dessins, il n'arrive qu'à entrevoir «l'oeuvre parfaite» comme artiste-peintre, malgré son désir très grand et les efforts constants qu'il fait pour y parvenir. Voyons dans quelle mesure l'itération se

montre sensible à cette distinction et comment, par la suite, elle contribue effectivement à préciser la notion de «l'oeuvre parfaite».

A la fin du récit royen, peu de temps avant le «grand départ» de Pierre Cadourai, se rencontrent deux scènes singulatives qui comportent certains éléments de réflexion sur la notion de l'oeuvre parfaite. La première survient alors que Stanislas Lanski et Pierre Cadourai discutent des «notes de voyage» (205) que Steve Sigurdson a fait parvenir à son ancien compagnon. La seconde, qui marque la dernière rencontre entre les deux hommes, contient, somme toute, le testament de l'artiste alors qu'il abandonne «l'austère récolte de sa vie aux seuls amis» (217).

Fort nombreuses, ces notes de voyage accusent une «aisance quasi miraculeuse» (206). Le «visage ridé» (205) de Maria, la tête «énigmatique» (205) du vieux chef indien, les études de chiens, pour ne mentionner que celles-là, soulèvent l'enthousiasme de Stanislas Lanski. Cependant, de tous ces dessins faits avec de simples crayons de couleur, c'est le portrait de Gédéon qui suscite chez le compagnon de Pierre Cadourai la joie et l'admiration la plus grande. Sans oser le dire, Stanislas Lanski est convaincu que son ami n'a encore jamais «fait rien de comparable» (208). Plus tôt au cours du récit, alors qu'il rencontrait Pierre Cadourai pour la première fois, Augustin Meyrand avait également été «comme ravi» (173) devant l'extraordinaire beauté de ces dessins. A l'opposé des pochades, tout semblait ici être parfaitement réussi. Et le professeur, par l'entremise du narrateur, avait résumé en quelques lignes l'essentiel de l'oeuvre parfaite en montrant le caractère unique de ces croquis :

Ici rien n'arrêtait l'élan créateur, ne le desservait ni ne le trahissait. Idée, forme, matière, tout cela n'était qu'un: la vision même d'une âme, et si claire,

si limpide, qu'on y pouvait entrer sans heurt comme dans la vérité. (173)

Cette première réflexion sur la très grande qualité des dessins aux crayons ne recourt pas une seule fois à l'itération, un peu comme si le récit singulatif suffisait amplement pour montrer et décrire l'unique beauté de ces croquis. Mais, entre le dessin et la peinture, entre «ce qui lui était naturel et facile» (182) et ce qui lui paraissait si exigeant et pénible, il y a toute une distance, que Pierre Cadourai cherche sans cesse à comprendre et à combler. Cette fois, l'itération participe à cette réflexion susceptible d'aider l'artiste-peintre à mieux comprendre son cheminement intérieur et à le conduire éventuellement à l'oeuvre parfaite, à sa montagne. Il faut en effet admettre que, pour l'artiste-peintre, l'oeuvre parfaite consiste à peindre la «montagne secrète», si belle et si unique qu'elle n'aura «presque plus rien de la montagne de l'Ungava» (221), qu'elle sera plutôt un «poème de la pensée» (221).

Face aux centaines de dessins, aux nombreuses pochades et au «portrait inachevé» que Pierre Cadourai vient de lui donner, Stanislas Lanski s'étonne et regrette que rien n'ait été signé. Certes, depuis le temps que l'artiste-peintre avait parcouru le Haut-Canada, jusqu'à son séjour à Paris, il avait accompli une «masse d'oeuvres» (217), mais cela lui paraissait très peu, même «rien» (217). Car l'oeuvre rêvée, l'oeuvre parfaite, si souvent souhaitée et si longtemps recherchée, n'est pas encore accomplie. Un court segment itératif exprime alors le profond déchirement constamment ressenti par Pierre Cadourai:

L'oeuvre cent fois faite, jamais faite, encore le torturait. (217)

Au départ, une diversification itérative précise la récurrence, qui s'ouvre en deux variantes dans un rapport de nette opposition. En fait, l'opposition découle du caractère itératif des variantes puisqu'il s'agit, en réalité, de la même variante. Le ton catégorique des indications alors privilégiées et le très net contraste qu'elles laissent voir, expliquent mieux la nature et le caractère itératif de la récurrence elle-même. Et l'on comprend également mieux, à partir de cette syllepse itérative, l'infinie tristesse, le «remords» (217) que ressent Pierre Cadrai à devoir accepter de signer ce qu'il a déjà fait.

La même scène singulative comporte une autre itération confirmant la certitude qu'éprouve l'artiste-peintre de ne pas avoir encore réussi l'oeuvre capable de dire tout ce qu'il avait été et tout ce qu'il avait voulu. En fait, malgré une formulation différente, cette seconde itération représente sensiblement la même idée que dans l'itération précédente:

Son oeuvre était devant lui encore, toujours devant lui. Tant de fois pourtant, il l'avait vue pousser devant ses yeux; ou plutôt, sans la voir, en avait-il eu le sentiment, la nostalgie inguérissable.  
(218)

La spécification interne, rendue possible par la diversification de la récurrence en deux variantes, rappelle le processus itératif privilégié dans la première itération. Cette similitude, tant au niveau de la structure que de la signification même, suggère une sorte de mouvement itératif anaphorique qui évoque, de façon éloquente mais tragique, tout le drame de Pierre Cadrai. Qu'importe l'ensemble des oeuvres déjà accomplies, si sévèrement qualifiées de «préliminaires» (218) par l'artiste lui-même, il conservera toujours la triste «nostalgie» de l'oeuvre rêvée s'il n'atteint pas le but ultime de son «raconter», s'il ne réalise pas

enfin l'oeuvre parfaite: sa montagne. Comme le champ temporel de ces deux syllepses itératives déborde de beaucoup celui de la scène singulative où elles se trouvent, c'est toute la réalité diégétique du récit royen qui en profite directement. Elles sont ainsi étroitement liées au déroulement et à la signification même de l'histoire; elles disent clairement la grandeur et les misères d'un homme-artiste entièrement voué à son oeuvre et à l'art.

Le récit royen acquiert une dimension encore plus tragique lorsqu'on constate que Pierre Cadrai, à la toute fin de son séjour à Paris, avait enfin entrevu l'oeuvre parfaite. La montagne de son imagination était là, tout près, devant lui, mais l'homme-artiste n'avait plus la force physique de la saisir, de la peindre telle qu'il la voyait et la voulait. La mort, brutalement, viendra briser le grand rêve, celui de toute une vie. Certes, depuis son voyage dans le sud de la France, l'homme du grand Nord éprouvait des problèmes sérieux de santé, mais sa passion de la peinture et l'habitude de négliger son corps l'inciteront à continuer sa route, surtout qu'il paraît de plus en plus près de son but. Il revient alors à l'itération d'éclairer le comportement de Pierre Cadrai face à la fragilité de plus en plus inquiétante de son corps.

#### E. L'ITÉRATION ET LA SANTÉ DE L'ARTISTE

Avant de partir «en liberté» (185), comme le lui avait conseillé A. Meyrand, Pierre Cadrai montrait déjà des signes de fatigue, d'épuisement physique. Parfois, s'il précipitait le pas, il ressentait une douleur à la poitrine, un «quelque chose qui lui était resté de sa poursuite, autrefois,

du caribou» (200). Cependant, jamais encore il ne s'était évanoui. Or, au cours du voyage en «cette vieille terre du Sud» (188), se glissent deux faits de narration qui méritent d'être retenus: d'abord, des symptômes évidents d'une crise prochaine sont mis en relief par l'itération; puis se produit l'évanouissement ou la crise elle-même, que le récit mentionne rapidement et dont le déroulement reste inconnu à cause de l'éllision temporelle. Ce second aspect importe peu puisque la description de l'événement ne contribuerait vraiment pas à la vraisemblance ou à la qualité narrative de la réalité diégétique. A l'opposé, la syllepse itérative est nécessaire dans la mesure où elle prépare en quelque sorte le lecteur à l'avènement prochain de la crise:

C'est alors pourtant qu'il commença de percevoir des signes de sa propre fragilité: de l'essoufflement; puis une lassitude de jour en jour plus accentuée; enfin, une sorte de refus de sa personne quand, au soir de longues journées à courir en montagne, dix, vingt croquis exécutés, il y avait encore à ramasser du bois, à bâtir un feu, à dresser sa tente... (188-189)

En fait, ce sommaire au présent, traité de façon itérative, constitue beaucoup plus qu'un arrière-plan informatif de la durée temporelle dans la scène singulative où il s'insère. Il s'agit toujours d'une itération interne, mais la scène elle-même doit être vue sous l'angle de la réalité diégétique du récit. Or, on sait que Pierre Cadrai est toujours aussi déterminé à atteindre son but, mais il lui faut surmonter des problèmes de santé; ce dernier obstacle est plus dangereux que les précédents puisque l'artiste-peintre n'en est pas pleinement conscient et qu'il se montre peu soucieux de se faire soigner. L'on comprend mieux ainsi la futilité des efforts de Stanislas Lanski pour convaincre son ami de consulter un médecin:

Maintes fois il avait tâché de l'engager à se faire examiner et soigner. (200)

Si l'indication «maintes fois» marque bien le caractère itératif de l'action, elle laisse surtout clairement deviner l'absence de toute réaction positive de la part de Pierre Cadrai.

C'est à nouveau l'itération, située au cours d'une scène singulative où on raconte la visite de Stanislas Lanski à la «tanière» de Pierre Cadrai, qui indique sans doute le mieux l'attitude singulière de l'artiste face à sa santé précaire:

C'était à force de nier le corps, lui semblait-il, qu'il avait pu faire face à tant de circonstances adverses, se remettre de multiples maladies; ou encore, parce qu'il avait laissé à la nature le champ libre pour le guérir. (204)

Et, comme si le caractère itératif de l'action, confirmé par la locution adverbiale «à force», ne suffisait pas à justifier le comportement de Pierre Cadrai et à souligner toute la «ruse» (204) qu'il devait déployer pour camoufler sa maladie, le narrateur a également recours à l'«anaphorisation». Au cours du dernier chapitre du récit, un bref segment anaphorique reprend, avec quelques variantes stylistiques, la dernière partie de la syllepse itérative précédente:

Son idée était qu'il valait toujours mieux laisser à la nature le soin de guérir, quand c'était encore possible. (215)

Il ne faut pas s'étonner de la perception que Pierre Cadrai peut avoir de la maladie, et encore moins de ses réactions devant son propre état de santé. Quoique regrettable, car elle empêchera l'artiste d'atteindre sa montagne, cette attitude s'inscrit dans une sorte de «modus vivendi» tout à fait conséquent avec le personnage lui-même. Pierre Cadrai est l'homme

«rompu à la solitude», l'homme qui a passé la presque-totalité de sa vie à vivre avec la nature et les animaux, pour en retirer sa subsistance et sa nourriture spirituelle. À défaut de compter sur les autres, il a appris très tôt, tel un «renard malade» (204), à camoufler le mal, à composer avec le temps:

Tant de fois il avait vu des animaux blessés  
patienter en quelque abri jusqu'à ce que fussent  
guéries leurs plaies. (215)

Le champ temporel de cette dernière itération déborde celui où il se trouve pour rejoindre et éclairer toute la durée diégétique du récit. L'artiste-peintre se doit de nier ses faiblesses, de se tromper délibérément et régulièrement, afin de poursuivre la route du «raconter». Seul avec lui-même depuis le début du récit, il le restera jusqu'à la toute fin, par conviction et par fidélité aux exigences mêmes de l'acte artistique. Certes, Pierre Cadrai noue de grandes amitiés, mais il compte d'abord sur ses propres moyens, même au moment où son corps donne des signes évidents de faiblesse, parce qu'il a d'abord et toujours privilégié les forces vives du «raconter» au détriment des exigences premières du «vivre».

Même si, comme tout récit classique, La Montagne secrète demeure essentiellement un récit singulatif, il n'en reste pas moins qu'on y rencontre nombre de segments itératifs, qui contribuent au déroulement et à la signification de l'histoire. L'aventure de Pierre Cadrai n'aurait pas atteint la même intensité narrative ni la même cohérence diégétique sans la présence de l'itération. Celle-ci contribue largement à préciser divers aspects essentiels de la démarche de l'artiste-peintre: sa façon de dessiner un portrait, de percevoir l'acte artistique, de tendre vers

l'oeuvre rêvée, ou, tout simplement, de réagir, à la fin de sa vie, à la fragilité de son corps. Ne serait-ce qu'à ce seul titre, le récit royan aurait considérablement profité du récit itératif. Mais l'itération a également souligné, à trois reprises, dans chacune des trois parties du roman, le courage et la détermination de l'artiste-peintre, ainsi que le caractère énormément difficile de sa démarche artistique, rendue encore plus pénible à cause de l'ampleur de la tâche et de la fuite irrémédiable du temps. L'étude de la «fréquence narrative» aura donc contribué à faire mieux saisir le sens profond d'une réalité diégétique essentiellement liée au monde séduisant mais exigeant de l'acte artistique pleinement vécu et réussi. Ce n'est pas minimiser le rôle des distorsions et des interpolations temporelles, déjà observées au cours des deux chapitres précédents, que de reconnaître la juste place des condensations dans la temporalité narrative de La Montagne secrète.

Chapitre IV

LE MODE

Si le temps constitue un élément narratif indispensable à la tenue du récit, on ne peut pas en dire autant du mode. A la rigueur, le discours narratif, dont la raison première est de raconter, peut privilégier un mode unique: l'indicatif. Bien entendu, il n'en est rien, puisqu'il existe diverses façons de raconter, différents degrés dans l'information narrative. Comme le rappelle G. Genette, on peut raconter «plus ou moins ce que l'on raconte, et le raconter selon tel ou tel point de vue» (183). Il appartient au récit de multiplier les détails et d'adopter telle ou telle distance par rapport aux faits racontés, comme il lui appartient également de présenter ces faits selon la personnalité, les antécédents et le savoir de tel ou tel personnage. Tout revient donc à une question de «distance» et de «perspective» (184), car ces deux éléments, qu'on le veuille ou non, déterminent les variations modales auxquelles ne peut échapper l'information narrative. Étudier le mode narratif, c'est donc tenir compte de ces deux modalités essentielles. Aussi importe-t-il, au départ, de distinguer le «récit d'événements» du «récit de paroles» (186), que l'on désignera dorénavant sous les vocables de récit diégétique et de récit mimétique.

Cette distinction est nécessaire, selon l'auteur de Figures, car réduire l'imitation ou la «mimésis» (185) verbale à une mimésis du verbe, c'est ignorer une composante intrinsèque à la réalité narrative: les événements eux-mêmes et toute l'action muette. Et cette distinction paraît s'imposer plus sûrement encore quand on aborde l'étendue du mode narratif dans La Montagne secrète, compte tenu du caractère de plus en plus réflexif du récit royan, au fur et à mesure que Pierre Cadorai chemine vers la réalisation de son but. Tout se passe comme si le récit diégétique,

contraint par les événements eux-mêmes, devait graduellement céder le pas au récit mimétique.

#### A. RÉCIT DIÉGÉTIQUE

Puisque le récit à l'état pur n'existe pas, on parle d'imitation plus ou moins grande aussitôt qu'il est question de discours narratif. Tout en admettant l'importance de la relation entre le destinataire et le destinataire, laquelle est susceptible de varier selon les individus, il n'en reste pas moins qu'on peut étudier la qualité de l'imitation sur le strict plan textuel. Cela revient à examiner la somme d'informations fournies en même temps que l'on constate l'absence de l'informateur ou, tout au plus, une présence si faible que l'on ne sent pas vraiment que c'est le narrateur qui raconte. La qualité de la mimésis ou du mode narratif dépend donc essentiellement de ces deux facteurs étroitement liés à la vitesse et à l'instance narratives.

Dès les premières pages de La Mongagne secrète, on constate que G. Roy a opté pour la «focalisation externe» (207) ou la «vision du dehors», selon l'expression de Jean Pouillon<sup>1</sup>. On est donc placé en face d'un roman objectif qui raconte l'histoire de Pierre Cadrai. Cependant, si la

---

1. Jean Pouillon, Temps et roman, Paris, Gallimard, 1946, p. 102-104.

«focalisation externe» régit l'ensemble du récit royen, les nombreux retours à la focalisation interne d'une part, et les fréquents recours au récit non-focalisé d'autre part, constituent des particularités modales étroitement liées à la structure et à la signification du livre. Pour se faire une idée des nombreuses hésitations qu'on rencontre dans le système de focalisation royen, il suffit de relire les douze premiers paragraphes<sup>2</sup>; on précisera ensuite la nature et les causes des variations modales qui traversent le récit:

- 1 Avec le soleil se leva Gédéon qui descendit dans la rivière et commença de secouer et de laver à grande eau les sables que lui apportait le courant. Pour ce faire il avait lui-même assemblé une sorte de crible grossier. Au bout de sa peine il lui restait entre les doigts un grain d'or parfois.
- 2 Mais le vieil homme de plus en plus souvent interrompait son travail pour fixer rêveusement le fil de la rivière.
- 3 Voilà aujourd'hui vingt-deux jours qu'il n'avait vu quelqu'un. Il lui était arrivé d'être même plus longtemps sans apercevoir une âme, mais rarement l'été. En vérité, quoique cela pût avoir l'air impossible, toutes sortes de gens, pour aller jusqu'à leurs occupations au fond d'un tel éloignement, empruntaient ce chemin de la rivière et se trouvaient à passer au regard de Gédéon: des trappeurs et des prospecteurs; un missionnaire qui maniait lui-même à l'aviron son canot; assez souvent des familles chipeweyennes. Dans ces bois était même passé un jour un homme inconnu. Le vieux chercheur d'or, s'il eût pu démêler cette attente sans fin au fond de l'âme que l'on nomme espérance, aurait peut-être découvert que son désir le plus vif était de voir l'imprévu une fois encore entrer dans sa vie.

---

2. On les a numérotés pour les besoins de l'analyse.

- 4 Il se remit à secouer sa vieille passoire.
- 5 La rivière était peu profonde, mais large, belle et de courant vif. Ses bords, escarpés, difficiles, en fait n'étaient accessibles qu'un peu plus loin là où s'élevait justement, haut perchée, la cabane: en dessous, il y avait, sur pilotis, un petit débarcadère. Le 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.
- 6 Évidemment, il eût pu détacher du quai son bachot et, parfois aidé par le courant, ailleurs grattant le fond, en quelques jours gagner le plus proche village — ou ce qui passe pour tel en ces lieux. Tant il fut tourmenté par le désir de voir des hommes, le pauvre vieux faillit bien s'élancer vers sa barque. Mais, lui parti, s'il ne pleuvait pas pendant son absence, son petit jardin de légumes dans la clairière juste défrichée se passerait-il d'être arrosé? Lui-même, au reste, quand, à la taverne ou chez des gens, il aurait pris un coup, saurait-il ensuite s'arrêter?
- 7 Le vieux chercheur d'or poussa un soupir et se remit à rêver: aujourd'hui enfin quelqu'un ne viendrait-il pas à passer? Que ce soit un Indien cris ou un Métis, peu importe, pensa Gédéon, tout homme mérite un bon accueil. Tout homme est rare et inimitable par ce que la vie a fait de lui ou lui d'elle; sait-on comment tout cela se juxtapose, se mêle et se pénètre?
- 8 Le soleil commença de baisser. Entre ces berges sauvages, quelqu'un pouvait encore survenir, ce n'était pas absolument impossible. Et cependant, à cette heure, déjà les éperviers et les aigles du Nord volent en direction de leurs nids, et les hommes de la brousse, s'il s'en trouve en route, ou bien se hâtent un dernier coup, ou, de l'oeil, cherchent l'endroit où dresser leur camp du soir.
- 9 Enfin le soleil disparut.
- 10 Il fit demi-sombre. Au-dessus de ces territoires si loin au nord la nuit d'été n'est pas complète; elle

ne dort, semble-t-il, que d'un seul oeil, s'agitant comme une vague aurore. Gédéon, le chercheur d'or, tarda aussi longtemps qu'il y eut à l'horizon des reflets du soleil disparu. Les étoiles s'allumaient. Debout sur la berge, Gédéon écoutait. Le murmure de la rivière, à cette heure, devenait plus distinct, en même temps plus proche et plus lointain, comme un bizarre chant du monde. Il se passait quelque chose que ne s'expliquait pas Gédéon. Était-ce la rivière qui parlait plus haut? Ou simplement que le silence devenu plus profond laissait à l'eau toute la parole? Mais en ces lieux le silence pouvait-il grandir? Peut-être, après tout. Le vieux s'attardait. Ce seul murmure de l'eau c'était mieux que rien, beaucoup mieux, encore qu'avec toute l'attention possible on n'y pût entendre ni paroles ni sens précis ni même de vraie ressemblance avec de lointaines voix humaines.

En fin de compte, il dut bien se résoudre à passer son seuil. C'était pour lui le pire moment. On ne peut imaginer tout ce qu'il pouvait y avoir en cette cabane déserte, en chaque coin tapi et prêt à se jeter sur lui, de méchant, de triste, de souvenirs devenu: hargneux. Aussi bien n'entraît-il plus chez lui que comme une bête prise au piège une fois et qui s'en souvient.

Sur le bord du grabat, il s'assit, enleva une bottine trouée presque autant que sa vieille passoire. Il écouta. Que quelqu'un à cette heure puisse encore venir, lui-même n'y pouvait vraiment croire. Mais l'habitude est là, d'écouter, d'attendre. Il enleva l'autre bottine. Demain alors! Demain peut-être?  
(11-14)

Tout au long de ce segment narratif, le narrateur décrit un personnage, Gédéon, tel qu'il le voit. A deux reprises, cependant, on sent un effort pour changer le point de vue, de manière que le vieux chercheur d'or puisse se présenter tel qu'il se perçoit lui-même. C'est ce qui se produit, d'abord, au septième paragraphe, si l'on fait exception des deux premières propositions indépendantes coordonnées et toujours liées à la focalisation externe, qui illustre très bien le glissement du mode narratif vers la focalisation interne. C'est le vieil homme, cette fois, qui réfléchit.

L'on remarquera, par ailleurs, la présence du verbe «penser», souvent employé, tout au cours du récit royen, pour introduire le point de vue du personnage. Le second exemple se trouve à la toute fin du douzième paragraphe. L'exclamative et l'interrogative «Demain alors! Demain peut-être?» constituent toujours une focalisation externe, mais très proche du personnage lui-même, comme si c'était Gédéon qui se mettait à rêver.

Ces premières pages de La Montagne secrète présentent un mouvement de focalisation qui n'est pas sans rappeler celui d'un pendule. Tout en conservant le point de vue du narrateur objectif, le récit glisse, à deux reprises, vers la non-focalisation ou, si l'on veut, la «focalisation zéro» (206), après avoir atteint au moins une fois la focalisation interne. Dès le troisième paragraphe, l'omniscience du narrateur ne laisse aucun doute: il en sait beaucoup plus que le lecteur et il paraît impatient de le dire et même d'expliquer l'état d'âme de Gédéon. On constate sensiblement la même chose au sixième paragraphe, la présence de l'épithète «pauvre», d'ailleurs reprise à la page 15 du même chapitre pour qualifier à nouveau Gédéon, constituant rien de moins qu'un jugement du narrateur sur le vieux chercheur d'or.

Comme ces changements de focalisation sont particulièrement nombreux dans La Montagne secrète, il y a lieu de voir dans quelle mesure ils sont liés à l'organisation et à la signification globale du récit royen. Pour éviter toute ambiguïté, on examinera le rôle de la focalisation interne au sein de ce roman objectif, l'effort pour respecter la focalisation externe et, en dernier lieu, on tentera de comprendre les multiples absences de focalisation.

## I. FOCALISATION INTERNE

Lorsqu'on examine la présence de la focalisation interne dans le récit de G. Roy, on remarque aussitôt trois faits importants: le personnage Pierre Cadorai ne présente presque jamais son point de vue durant l'aventure dans les Territoires du Nord-Ouest; un changement constant du personnage focal, surtout au cours de la troisième partie; une focalisation interne liée, le plus souvent, à la compréhension même de l'acte artistique.

Le lecteur connaît fort peu le point de vue de Pierre Cadorai au cours de la première partie du roman. En fait, la seule focalisation interne qui offre un certain intérêt, survient au moment où l'artiste dessine le portrait de Nina:

Il pensait malgré lui qu'il aurait fallu la représenter nue, frissonnante de froid, en cet envers du paradis terrestre. (39)

Et encore faut-il mettre cet exemple en rapport avec deux autres cas de focalisation interne, situés respectivement dans la deuxième et la troisième partie du récit royen, même si Pierre Cadorai fait indirectement allusion à la serveuse de Fort-Renonciation dans le dernier cas:

Il se revit, attablé avec Sigurdsen dans la nuit du Mackenzie; dans son souvenir brûla la flamme de leur bougie piquée au goulot d'une bouteille. Il revit les raquettes par paire. Il pensa à Nina, jamais tout à fait oubliée. Comme un chaud vent d'été, plaintif, jouait avec lui le désir d'être parmi des hommes, un homme simplement. (100)

Il vit une Eve, nue, fragile, aux seins menus, à la petite tête ronde, debout et pensive au milieu d'une verdure sombre, luxuriante et presque tragique, telle elle était peut-être au commencement des siècles. Il resta longuement subjugué. Le corps féminin était-il donc si pur, si délicat? Cette amphore mystérieuse!

Il sondait le regard, le geste pudique, et rien au monde ne lui paraissait plus pathétique que ce corps nu et mince qu'il imaginait voir frémir, tel un petit bouleau blanc, à toutes les misères humaines qui en lui avaient dû retentir. (156)

Rappelons que la seconde focalisation interne survient très peu de temps avant que Pierre Cadrai ne dessine la fameuse montagne, image par excellence du «raconter». Si l'on admet, par ailleurs, que Nina, incarnation même du «vivre», est souvent mise en parallèle avec la montagne<sup>3</sup>, il faut reconnaître que la focalisation interne contribue à préciser le caractère conflictuel de ces deux pôles. Mieux encore, le changement du mode narratif confirme indirectement l'une des exigences premières de l'acte artistique: la nécessité de s'éloigner du «vivre» pour mieux vivre le «raconter».

Sauf quelques rares exceptions, le récit n'offre donc presque jamais l'occasion au lecteur de connaître le point de vue de Pierre Cadrai durant la première partie du roman. Cela étonne assez peu dans le premier chapitre du récit, où les divers modes narratifs existent d'abord en fonction de Gédéon, contribuant ainsi à mettre en retrait le personnage Pierre Cadrai. Bien que le procédé puisse paraître délicat, car il faut attendre le chapitre II pour être sûr de l'identité du personnage principal, il contribue néanmoins à entourer la venue de l'étranger d'une sorte de mystère. Ainsi l'effet de «sortilège» (19) qu'éprouve le chercheur d'or face à son propre portrait paraît encore plus grand et plus étrange.

Si l'absence du point de vue de Pierre Cadrai en ce début du récit royen surprend assez peu, tel n'est pas le cas, du moins de prime abord,

---

3. Voir les pages 38-39, 137-138 et 211.

dans les chapitres suivants, qui racontent l'aventure dans les Territoires du Nord-Ouest. L'on pourrait croire, en effet, que le récit ne s'en tiendra pas à la «vision du dehors» durant quelque soixante pages de texte. Il faut cependant admettre que la première partie du récit est d'abord constituée d'épisodes et d'événements susceptibles de permettre à l'homme-artiste de voir des paysages, d'emmagasiner des images, quitte à les utiliser plus tard. En ce sens, le récit décrit d'abord le pèlerinage horizontal de Pierre Cadorai pour arriver au «raconter». Certes, cela ne l'empêche pas de poursuivre sa réflexion sur l'ampleur et les exigences de sa lourde «tâche», mais l'aventure dans les Territoires du Nord-Ouest représente plutôt l'occasion de regarder, de s'en mettre plein la vue, selon l'expression populaire. On comprend mieux ainsi l'hésitation du narrateur à changer le mode narratif, la focalisation interne ne trouvant pas dans un tel contexte sa véritable raison d'être. Il en sera tout autrement aussitôt que l'aventure horizontale se transformera en une aventure réflexive ou verticale.

Malgré une certaine discrétion dans les chapitres XIV à XVI, situés à la fin de l'aventure au pays d'Orok, la focalisation interne occupe plus de place dès le début de la deuxième partie et tout au long de la troisième partie du roman. Cette présence plus marquée coïncide largement avec le changement répété de personnage focal: Orok, Stanislas Lanski, Augustin Meyrand et Pierre Cadorai. Quant au Père Le Bonniec, dont la présence donne néanmoins le ton au chapitre XVI, il en sera question lorsqu'on étudiera le récit mimétique.

La focalisation paraît particulièrement réussie dans le cas de l'Esquimau, Orok. Elle détermine d'abord profondément toute la structure

narrative du chapitre X, premier chapitre de la deuxième partie, et elle ponctue tout le déroulement de l'aventure de Pierre Cadourai au pays de l'Ungava. Après une longue pause descriptive<sup>4</sup>, située au tout début de chapitre X, l'arrivée de Pierre Cadourai sur la rivière des Mille-Tonnerres est présentée à partir du point de vue d'Orok. «Haut perché comme un aigle» (90), l'Esquimau profite de cette situation privilégiée pour bien voir le payeur sur le plan physique:

Il regardait à ses pieds, au bas du promontoire à pic, un homme qui avançait périlleusement en canot sur une rivière bleue comme un jour d'avril, mais toute hérissée d'obstacles. [...] Autant qu'il en pouvait juger de cette distance, le voyageur avait les cheveux blancs, son visage paraissait vieux; cependant ses gestes à l'aviron n'étaient pas d'un vieil homme. (90-91)

Puis, en un sens, la focalisation interne clôt le chapitre après avoir enfin permis à Orok d'identifier l'Homme-au-crayon-magique:

Oui, réfléchit Orok, cet homme devait être celui-là dont on disait qu'il avait parcouru presque tout le Haut-Canada, sans autre but que de peindre sur ses cartons le monde sauvage de Dieu!  
[...]  
Un moment encore, Orok regarda à ses pieds l'Homme-au-crayon-magique qui, telle une infatigable fourmi, ses effets au dos et sur la tête, repartait en avant. (94)

Il est possible, par ailleurs, de diviser l'aventure de Pierre Cadourai dans l'Ungava en trois mouvements distincts: son arrivée, ses tentatives de peindre la montagne et sa convalescence au village d'Orok. Or, à chacune de ces étapes, le récit n'hésite pas à présenter le point de vue de l'Esquimau. Même si la dernière focalisation sert plutôt à assurer une certaine cohérence diégétique entre l'épisode du caribou, au chapitre XV,

---

4. Voir supra, chap. I, p. 39.

et la présence de l'artiste dans la baraque du facteur, elle n'en ponctue pas moins la dernière partie de l'aventure, créant ainsi une sorte de mouvement rythmique et conférant au récit royen une certaine tonalité classique. Cependant, de ces trois focalisations internes, la seconde est la plus révélatrice en fonction du «raconter» de Pierre Cadourai. Elle permet, en effet, de présenter le point de vue d'Orok, le sculpteur, sur l'étrange et profonde relation qui lie l'artiste et l'objet:

Et Orok voyait Pierre à tout instant tourner le regard vers la montagne. Visiblement il en était obsédé, la scrutait avec ce regard si particulier du peintre, les paupières mi-closes, un pli se creusant entre ses sourcils rapprochés. Puis, de sa main levée, il interceptait devant ses yeux tel ou tel détail dont il ne voulait pas. Sans trêve il évaluait, pesait. Son visage portait la trace d'un profond et terrible conflit. Il y avait misère aussi chez cet homme, pensa Orok. (106)

Même si le pinceau n'est pas la «manière esquimaude» (107), il est néanmoins heureux que le début de ce «corps-à-corps» entre Pierre Cadourai et la Resplendissante ait d'abord été vu à travers le regard d'un être qui a déjà «tenté de dire son mot sur [les] choses» (94).

Une situation assez analogue se reproduit au cours de la troisième partie du roman. Cette fois, le récit offre l'occasion à Augustin Meyrand de présenter son propre point de vue sur les pochades, et en particulier sur celle qui avait déjà «si fort ému» le Père Le Bonniec et laissé un «trouble bizarre» (172) chez Stanislas Lanski. Le silence du professeur est lourd, le regard, incisif:

On était par elle emporté. Aucun doute là-dessus. La pochade faisait office de tapis magique. Cela par l'âme qui l'animait. Mais la facture! On aurait dit que cette petite oeuvre vivait en dépit de toutes les offenses commises contre elle. Une chose étrange, en vérité!

[...] Ce qui aurait dû être beau uniquement gênait à cause de l'effort trop visible. Cependant il y avait ce petit défilé vers la lumière qui était comme d'instinct parfaitement réussi. Et peut-être, après tout, quelque indice de génie. (172)

Cependant, en apercevant les croquis aux crayons, le regard de Meyrand s'anime:

Ici rien n'arrêtait l'élan créateur, ne le desservait ni ne le trahissait.

[...] 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 pareils croquis? tant de vérité jaillir de moyens aussi simples, presque pauvres? Deux ou trois fois, peut-être, et encore! (173)

Cette double focalisation interne du récit met en relief l'essence même du problème esthétique qui ne cessera de tenailler Pierre Cadourai durant tout son séjour à Paris. Entre ces «petites notes de voyages» (174) accomplies le plus souvent «avec facilité» (173) et son besoin toujours plus grand de peindre, s'établit une distance que seul le talent peut combler. Or, Pierre Cadourai n'a justement pas cette facilité ou ce talent naturel pour la peinture, même s'il est particulièrement doué pour le dessin. La question est maintenant de savoir si l'artiste pourra arriver à maîtriser l'art du pinceau tout en restant profondément lui-même ou, tout simplement, s'il parviendra à peindre comme il l'a toujours voulu.

Le problème est très sérieux pour l'homme venu des grands espaces. Ainsi, depuis l'été passé chez les Sigurdsen, quelque sept ans plus tôt, Pierre Cadourai avait toujours voulu reproduire les «riches effets» des «sommptueuses couleurs» (73) de l'eau. Il savait, depuis cette époque, que

la peinture à l'huile peut rendre le mieux les moindres détails de cette «matière ambiguë» (73), un peu comme s'il avait compris très tôt que seule la peinture pouvait exprimer «le connu et l'inconnu de la vie» (145), le visible et l'invisible dont lui avait déjà parlé le missionnaire. Il y a donc chez Pierre Cadourai un besoin quasi viscéral de peindre même s'il n'a pas de «théorie» (175) et malgré le regard critique du professeur. L'on comprend mieux alors la présence de l'homme solitaire au milieu des Ghirlandajo, Rembrandt et Velasquez, ou parmi tous ces grands peintres — Utrillo surtout —, qui ont su immortaliser Paris. Pierre Cadourai a traversé l'Atlantique pour apprendre et réussir, pour découvrir et révéler le mystère de la vie au moyen de la peinture. A un moment aussi crucial de l'existence de l'homme-artiste, on comprend que le récit change de mode narratif pour permettre à Pierre Cadourai de présenter sa véritable perception du problème:

Le froid, la faim, ces longs voyages de solitaire, la misère de vivre, tout cela il s'aperçut l'avoir accepté, pouvoir accepter pire, à condition que tout pût être dépassé, transcendé, c'est-à-dire relié de quelque manière à tout ce qui est. (174)

Si la focalisation interne a pu creuser une sorte de fossé entre le maître et l'étudiant, ce même mode narratif, environ six mois plus tard, contribue largement à rapprocher les deux êtres:

Dans les yeux du vieux peintre, sous les sourcils lourds et noirs, au fond de ce visage ravagé, il crut apercevoir l'expression d'une souffrance grave, peut-être d'une tendresse affligée. Et, tout à coup, Pierre comprit que le vieil homme non plus n'avait jamais peint comme il en avait envie, que pour cela sans doute il s'était fait le guide des autres et qu'à présent, en chaque élève, sans trêve, il se poursuivait et se châtiât. Rarement sans doute était-il consolé de sa défaite par le talent que toujours il espérait voir poindre chez l'un ou chez l'autre. (184)

Cependant, entre Augustin Meyrand et Pierre Cadorai, entre Stanislas Lanski et les autres étudiants en Beaux-Arts, même parmi les grands noms de la peinture, il y a toujours eu un dénominateur commun, résidant moins dans l'objet lui-même que dans la façon de le peindre. L'artiste-peintre, quel qu'il soit, doit d'abord atteindre une «résonance intérieure avec l'univers» (180). Cette vérité fondamentale de l'art ne cessera d'habiter Pierre Cadorai, de le nourrir, de le pousser à aller toujours plus loin pour le conduire enfin à la montagne de son imagination. Un retour à la focalisation interne dans le présent contexte donne encore plus de crédibilité et de poids à l'authenticité de la démarche du héros solitaire:

Pierre s'aperçut n'être pas le seul à chercher son chemin solitaire. Tous, désespérément, pour aboutir cependant au lieu de rencontre, cherchaient, comme dans une forêt, un endroit non battu, une brèche à soi. Que cela pouvait-il signifier? On tendait vers un grand carrefour clair, aisé, plein de lumière, mais chacun par son chemin écarté. (180-181)

Pierre Cadorai occupe une place de plus en plus importante comme personnage focal au cours de la troisième partie du roman; on constate même que la focalisation interne devient le mode narratif privilégié dans les dernières pages du récit royan. La gravité de la situation l'exige. Jamais encore Pierre Cadorai n'aura paru aussi plongé en lui-même, aussi attentif aux mouvements de son âme et de ses pensées. Toute sa vie, il n'a cessé de tendre vers le «raconter», de réfléchir sur les profondeurs de son moi et de l'existence. Au moment où la mort vient le prendre, il perçoit cette mystérieuse rencontre entre la matière et son être, entre les vérités toutes simples de la vie et le sens profond de son existence. Beaucoup plus que la montagne de l'Ungava, c'est l'image même de l'art dans toute la pureté du matin qui vient enfin à la rencontre de Pierre Cadorai, arrivé au

soir de la vie. Aucun autre mode narratif que celui de la focalisation interne ne pouvait traduire aussi intensément et délicatement cette douce «vision» (221) de l'art:

Il sentait rôder autour de lui comme un soleil qui cherche à percer un jour douteux — et, en certains endroits, le brouillard s'amincit au point qu'une forme apparaît, et, de ce côté, parviennent aussi comme des sons. Pour lui, les images souvent s'étaient accompagnées d'une sorte de musique indéfinissable; non pas une harmonie véritable, mais des sons filés, bizarrement beaux, comme simplement d'herbes au vent.

Or, ce qui était au-delà du brouillard, il en avait le sentiment, était si bien ce qu'il cherchait, était si proche, qu'il commença à s'agiter parce qu'il ne l'apercevait pas encore.

Puis il éprouva qu'il commençait à marcher sans effort de son grand pas rapide d'autrefois; il enjambait d'un seul bond de rudes obstacles; l'Ungava revenait vers lui. Ou lui, vers le grand désert en sa splendeur incroyable.

Tout à coup le parcourut un frémissement si heureux qu'il se dressa dans l'attente de l'image qui forçait la brume, s'avançait vers lui telle une personne aimée. (220)

Il existe donc une étroite relation entre un mode narratif de plus en plus soucieux de focaliser le récit et le caractère de plus en plus réflexif de l'aventure, au fur et à mesure que Pierre Cadrai poursuit son cheminement intérieur. Le regard introspectif de l'homme-artiste devient plus fréquent et plus pressant; les changements de personnage focal se multiplient. C'est tout le mode narratif qui participe au déroulement et à la signification de la réalité diégétique. Certes, le voile n'est pas complètement levé sur l'étrange vie de l'homme solitaire. Même son meilleur ami, Stanislas Lanski, paraît confondu et saisi devant l'autoportrait que Pierre vient apparemment d'achever et dont le visage «portait trace d'un combat que l'on comprenait mal» (214):

Stanislas voyait un visage bizarrement construit. Comme d'une face en pente démesurément allongée, le regard tombait de haut. Sur le sommet de la tête se devinaient de curieuses protubérances, une suggestion de bois de cerf peut-être, que prolongeait comme un mouvement de feuillages ou d'ombres. Cependant, la pupille, quoique dilatée, était bien celle d'un homme, d'une lucidité, d'une tristesse intolérables.

Le portrait attirait comme vers une insolite région de la connaissance dont les arbres, avec leurs sombres entrelacements, donnaient quelque idée. Son attrait était dans cette sorte de fascination qu'il exerçait, au rebours de la clarté, vers les torturantes énigmes de l'être. (213)

Encore une fois, surtout au terme de La Montagne secrète, il convenait que Stanislas Lanski, étudiant aux Beaux-Arts et témoin précieux des derniers moments de Pierre Cadrai, laisse lui-même voir et sentir l'étrange sortilège et l'insaisissable signification de l'autoportrait. L'effet aurait été tout autre et nettement moins efficace si le narrateur avait préféré présenter ses propres impressions et sentiments.

Dans le code de focalisation qui régit l'ensemble de La Montagne secrète, le récit à «point de vue» constitue donc une détermination modale particulièrement significative. S'il faut se réjouir de ces nombreux retours à la focalisation interne du récit, il importe aussi de souligner l'attention que porte la romancière aux exigences de la focalisation externe.

## 2. RESPECT DE LA FOCALISATION EXTERNE

Il importe de rappeler d'entrée de jeu que l'intervention du narrateur dans l'organisation et le déroulement du récit ne représente pas pour G. Roy, identifiée à la tradition classique du roman, des déviations

narratives vraiment sérieuses. Il faut néanmoins souligner que, tout au long de La Montagne secrète, la romancière reste consciente et attentive à l'intrusion du narrateur. Deux faits le prouvent clairement: d'abord, la présence d'un indice, le tiret, introduisant le segment narratif non-focalisé, puis l'emploi occasionnel d'une locution modalisante permettant au narrateur de dire de façon hypothétique ce qu'il ne pourrait affirmer sans sortir de la focalisation externe.

Lorsqu'on examine les syllepses narratives non-focalisées précédées d'un tiret, on remarque qu'elles sont fort nombreuses et qu'elles se distribuent assez également tout au long du récit. Il est donc impossible d'établir un lien quelconque entre l'intervention du narrateur et la nature de l'événement raconté. Cependant, l'étude des motifs possibles qui amènent le narrateur à intervenir dans le déroulement du récit révèle le souci ou le besoin qu'éprouve la romancière de préciser certains aspects étroitement liés à la nature même de l'art. En effet, à quinze reprises, au moins, le narrateur s'immisce franchement dans le récit pour souligner les exigences et les conséquences de l'art, si ce n'est la nécessité de comprendre le sens profond du terme. Afin de déterminer s'il existe un certain lien entre la présence de ces segments narratifs non-focalisés et l'événement raconté, on a indiqué leur fréquence et leur répartition dans les tableaux suivants:

Schéma XIX : SEGMENTS NON-FOCALISÉS

TERRITOIRES DU NORD-OUEST

Chapitres	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	Total
Nombre d'interventions du narrateur	3	4	7	3	1	3	1	3	4	29
Interventions liées à l'art	—	3	2	—	—	—	—	—	—	5

UNGAVA

Chapitres	X	XI	XII	XIII	XIV	XV	XVI	Total
Nombre d'interventions du narrateur	1	6	3	1	2	3	7	23
Interventions liées à l'art	—	—	—	1	2	—	—	3

PARIS

Chapitres	XVII	XVIII	XIX	XX	XXI	XXII	XXIII	XXIV	XXV	XXVI	Total
Nombre d'interventions du narrateur	7	6	2	1	2	5	4	0	3	7	37
Interventions liées à l'art	—	3	—	—	1	—	—	—	—	2	7

Comme on peut le constater, les interventions narratives liées à la notion de l'art concernent cinq moments précis: le dessin du peuplier-tremble, le portrait de Nina, le dessin de la montagne, la visite du musée et la «vision» de la montagne de l'Ungava. Il s'agit de moments particulièrement forts dans le cheminement de Pierre Cadourai pour atteindre et vivre pleinement son «raconter». Tout se passe comme si le narrateur avait éprouvé la nécessité de déroger au code de focalisation qui régit le récit royan pour y glisser certaines réflexions extrêmement importantes sur diverses facettes de l'acte artistique. Certes, il existe d'autres moments forts, dont la rencontre avec André Le Bonniec et Augustin Meyrand, mais la présence marquée du discours rapporté et du discours transposé en style indirect permet au narrateur de demeurer plus facilement à l'intérieur du mode narratif. Relisons un exemple lié à chacun des cinq événements déjà mentionnés:

Schéma XX : SEGMENTS NON-FOCALISÉS ET L'ART

Son arbre malingre exprimé — vengé peut-être — il passerait à autre chose, irait ailleurs. (24)	DESSIN du peuplier-tremble	REVALORISER l'objet
Il aurait voulu encourager la petite serveuse, la soutenir... mais peut-être avait-il encore plus le désir de fixer ses traits — sa manière à lui de défendre les êtres. (34)	PORTRAIT de Nina	REVALORISER l'être
Et, comme il regardait soucieusement le haut mont solitaire, il sut clairement tout à coup — de même manière que si quelqu'un le lui eût soufflé à l'oreille — il sut comment faire: non pas un seul grand tableau ainsi que son ambition trop avide l'avait d'abord voulu, mais une série de petits tableaux, chacun envisageant un biais particulier, arrachant	DESSIN de la montagne	Dimension INTUITIVE de l'acte artistique

à la montagne un peu de sa réalité; et cela, réuni, ce serait la Resplendissante. (109)		
Les grandes choses de la vie ont aussi un nom, pensait-il: on dit l'océan, l'amour, l'art, l'oeuvre — mais ces mots cachent peut-être plus encore qu'ils ne disent. (155)	VISITE du musée	NOTION mystérieuse de l'art
Il était injuste que l'homme, eût-il le temps de réfléchir, ne puisse matérialiser sa pensée dans le moment où il la tenait, complète, ramifiée — et cependant la tenait-il jamais, à l'intérieur de soi, cette autre vie de sa vie... (222)	«VISION» de la montagne de l'Ungava	EXIGENCE suprême de l'art

La présence de ces quelques segments narratifs non-focalisés et liés à la notion de l'art, contribue certainement à préciser le côté réflexif de la grande aventure de Pierre Cadrai, vécue essentiellement en fonction et au nom de l'art. Même s'il s'agit toujours de déviations narratives clairement indiquées, elles font partie intégrante de la réalité diégétique.

Si G. Roy n'a pas hésité, parfois, à indiquer les interventions du narrateur et à s'éloigner ainsi du code de focalisation particulier à La Montagne secrète, il lui arrive aussi de demeurer à l'intérieur de la focalisation externe en privilégiant certaines locutions modalisantes.

Dans la majorité des cas, la locution modalisante dénote une hésitation qui n'est pas le fait d'un personnage mais du narrateur. L'on constate alors que c'est la romancière qui impose, d'une façon plus ou moins subtile, son véritable point de vue par-delà l'ignorance ou les réticences du narrateur. Ce faisant, elle empêche le récit de sortir de la focalisation externe. Pour mieux apprécier ce rôle de la locution

modalisante et pour ne pas alourdir inutilement le texte<sup>5</sup>, on a extrait un seul exemple de chacune des trois parties du roman:

Il se tut un moment, raconta encore que ç'avait été là ses premiers croquis, faits pour se moquer peut-être des hommes, oui sans doute pour se moquer d'eux, puis s'arrêta, comme stupéfait d'en avoir dit si long sur lui-même, lui qui croyait en avoir à jamais fini avec un passé offensant.

Sans doute étaient-ce les couleurs, les étranges couleurs qui l'y avaient ramené, et jusqu'à l'enfance, jusqu'à ces crayons d'écolier par quoi tout avait commencé. (59)<sup>6</sup>

Ce segment narratif indique clairement que le «sans doute» n'est pas un effet de style indirect, mais bien plutôt une intervention du narrateur lui-même. La romancière réussit ainsi, sous le couvert de la locution modalisante, à exprimer son opinion sans porter atteinte à l'intégrité du mode narratif.

Le second exemple, situé peu de temps après l'arrivée de Pierre Cadrai au village d'Orok, est un peu plus complexe puisque la syllepse narrative laisse croire à une sorte d'hésitation double de la part de l'Esquimau et du narrateur à la fois:

Voilà, se disait-il, l'un des mystères qui se déroulaient sous ses yeux. L'autre, plus troublant peut-être, c'était celui de l'Homme-au-crayon-magique qui, dans la baraque du facteur, soigné par tous, peu à peu reprenait vie. (126)<sup>7</sup>

L'emploi de l'appellation «l'Homme-au-crayon-magique», d'abord utilisée<sup>8</sup>

---

5. Voir d'autres exemples aux pages 77 et 79.

6. C'est nous qui soulignons.

7. C'est nous qui soulignons.

8. Voir p. 93.

par Orok pour désigner Pierre Cadrai, suggère que le jugement «plus troublant», aussitôt atténué par le «peut-être», exprimerait davantage l'opinion de l'Esquimau que du narrateur. Cependant, comme la situation narrative est ambiguë, on peut à la rigueur parler d'une sorte d'hésitation ou de réticence partagée. Quoi qu'il en soit, la locution modalisante demeure l'élément narratif qui empêche le récit de sortir de la focalisation externe.

Placé à la fin de l'avant-dernier chapitre, le troisième exemple indique une intervention de la romancière, que la locution modalisante arrive tout juste à camoufler:

Pierre lui-même voyait mieux cela après les visites de Stanislas. S'il avait consenti à se reposer, peut-être eût-il retrouvé ce coup d'oeil plus tranquille, plus détaché qui fait l'oeuvre sereine.  
(208)

D'ailleurs, cet effort de la romancière pour respecter l'objectivité du narrateur tient plutôt mal le coup puisque les dernières lignes du chapitre glissent progressivement vers le récit non-focalisé, à tel point que les deux derniers paragraphes, pour brefs qu'ils soient, témoignent d'une absence totale de focalisation narrative:

Ce n'était pas sûr. Abolir dans l'oeuvre toute trace de fatigue est immense labeur. Pourtant, c'est là, peut-être, l'un de ses premiers commandements. Afin que le passant qui regardera cette toile n'en ressente aucun ennui; qu'il soit au contraire attiré comme vers son repos.

Mais, Pierre, s'il pose sa charge, ne serait-ce qu'un instant, saura-t-il ensuite la reprendre?

Les chiens, à la fin du jour, quand ils ont tiré depuis le matin, ne doivent pas s'arrêter. Ils ne le doivent pas; l'élan acquis est alors le seul moteur d'énergie. C'est le seul pour aller un peu plus loin encore. (208-209)

---

9. C'est nous qui soulignons.

Il serait inexact de croire que ce segment narratif non-focalisé constitue l'exception dans La Montagne secrète. Malgré le soin évident qu'il prend à respecter le code de focalisation, il faut admettre que le narrateur intervient assez fréquemment dans le déroulement de l'histoire sans recourir au tiret pour indiquer le changement narratif.

### 3. FOCALISATION «ZÉRO»

Malgré la présence occasionnelle de certaines similitudes entre elles, on pourrait regrouper les interventions du narrateur selon trois catégories distinctes: réflexion à caractère philosophique, jugement et omniscience du narrateur.

Quelques interventions du narrateur ont une connotation philosophique, et il s'agit toujours d'ingérences que le narrateur objectif ne peut pas se permettre sans sortir de la focalisation externe. C'est ainsi, par exemple, que la rencontre entre Pierre Cadourai et Gédéon, dont les observations ont souvent un aspect philosophique, comporte un segment narratif que l'on ne saurait attribuer à un narrateur objectif:

A chaque être pourtant sa propre vie paraît passionnante, sa pauvre vie, si vite écoulee... (16)

On rencontre un autre exemple analogue au moment où le narrateur décrit la cabane, «sans feu ni lumière» (45), qui attend dans la solitude du crépuscule l'arrivée de ses occupants:

Mais plus encore peut-être, au fond de ce terrible jour engourdi, éveillait-elle en l'âme humaine la douloureuse responsabilité de l'être pensant. (45)

Plus loin dans le texte, à mesure que le narrateur décrit le «rythme épuisant des longues tournées» (53) d'hiver sur les bords du lac Caribou, on constate que le récit s'éloigne graduellement de la narration objective. La réflexion devient plutôt sombre et s'imprègne d'un certain fatalisme lorsque le narrateur, d'abord soucieux d'exprimer son opinion, affirme en parlant des «hautes épinettes malades» (53):

Pourtant, ce sont des arbres jeunes, et c'est toute leur vie qu'ils auront à vivre courbés. (53)

A l'opposé de celles que l'on vient d'observer, la deuxième catégorie de déviations narratives s'apparente davantage à une forme de jugement que porte le narrateur sur ses personnages. Déjà, au début du présent chapitre, on a vu que l'épithète «pauvre» est attribuée au vieux chercheur d'or. Cela ne constitue pas l'exception puisque le narrateur n'hésite pas à juger Steve Sigurdson et surtout Pierre Cadourai.

A peine Steve Sigurdson a-t-il fait son entrée dans le roman que le narrateur porte aussitôt un double jugement à la fois sur lui et sur Pierre Cadourai: «Ici, c'était lui le chef, cet homme des bois expérimenté de qui Pierre avait tout à apprendre» (42). Et quelques lignes plus loin, le narrateur ajoute: «Sigurdson, lent et calme à son habitude, se hâtait, sans bruit» (43). Que Steve ait pu paraître lent et calme au narrateur est tout à fait possible puisqu'il s'agit d'un cas de vision objective; cependant, l'expression «à son habitude» suppose un trait de caractère que le narrateur n'est pas censé connaître. De même, devant l'intérêt que Steve Sigurdson accorde aux «ensorcelantes images du printemps» (61), il est assez invraisemblable qu'un narrateur objectif puisse affirmer:

Et c'était là un assez curieux penchant chez Sigurdson qui jusqu'ici ne s'était guère soulié que de faire

bonne chasse l'hiver, pour, il est vrai, en boire,  
l'été, presque tout le profit. (61)

Cette ingénierie se trouve en quelque sorte confirmée au chapitre suivant, au retour de Steve Sigurdson et de Pierre Cadorai à Fort-Renonciation, car les tirets indiquent cette fois la présence de l'auteur-narrateur, même s'il s'agit à nouveau de la «saoulerie annuelle» (69) de l'homme expérimenté.

Cette dérogation au code de focalisation pour juger le personnage paraît encore plus évidente dans le cas de Pierre Cadorai.

Le premier exemple survient au moment où le protagoniste termine le croquis du peuplier-tremble. Il est alors précisé que l'homme-artiste était un «être d'impulsion et d'élan» (25), incapable de vraiment comprendre «comment il obtenait ses effets» (25). Plus tard, lorsqu'il dessine le portrait de Nina et qu'il se met à penser à Aklavik, dernier endroit de civilisation situé à l'extrémité du grand fleuve Mackenzie, le narrateur s'empresse d'ajouter: «Quel homme était-il donc pour avoir cette faim des endroits perdus!» (37). Le narrateur intervient à nouveau, peu de temps après une tempête assourdissante» (52), alors que Steve s'apprête à atteler les chiens; l'homme-artiste, «prompt d'habitude au commandement» (52), paraît alors trop occupé à étudier le «groupe figé» (52) des chiens pour prêter un coup de main à son compagnon.

Dans la deuxième partie du roman, un seul segment narratif constitue vraiment une forme de jugement sur Pierre Cadorai. Il survient à la toute fin de l'aventure au pays d'Orok, au moment où Pierre Cadorai survole la toundra de l'Ungava en direction du sud:

L'effroi fondit sur son être, comme si, au fond,

devant son oeuvre à faire, il n'eût jamais été qu'un enfant craintif, d'âme trop fragile. (140)

Puis, dans la dernière partie du récit, on trouve deux exemples précis. D'abord, lors de la traversée de l'Atlantique, Pierre Cadorai ne cesse d'écouter la mer chanter le mystère de la vie, comme si cette voix, venue des profondeurs de l'eau, «lui restituait son intégrité» (145). L'exemple qui se situe à la suite de la première rencontre entre Pierre Cadorai et Augustin Meyrand est encore plus probant. Cette fois, le narrateur porte un double jugement sur l'homme-artiste, l'un ayant valeur de compliment, l'autre de reproche, bien que l'adverbe «encore» laisse entrevoir un changement possible:

Mais Pierre qui était bon juge des hommes, s'il ne l'était encore de sa propre peinture, se rappelait le regard hésitant, presque douloureux du vieux peintre et maître. (175)

Tout se passe comme si le regard du narrateur, devenu une sorte de conscience du personnage, devenait par surcroît omniscient.

Que le narrateur intervienne pour juger les personnages étonne toujours malgré l'attachement connu de la romancière à une conception traditionnelle du roman; cependant, l'étonnement est plus grand lorsqu'on constate qu'il ne juge que certains personnages. En effet, seuls Gédéon, Steve Sigurdson, Pierre Cadorai et, à une occasion, le Père Le Bonniec (encore que cela soit fait d'une manière indirecte<sup>10</sup>), suscitent l'intervention du narrateur. Aucun mot au sujet de Nina, Stanislas Lanski et Augustin Meyrand. Cette différence de traitement pourrait bien être

---

10. «Ces grands coureurs de distance ne savent pas dominer longtemps leur éternel besoin de marcher» (133-134).

inhérente à la nature de l'aventure vécue par l'homme-artiste et, à un certain degré, à la personnalité même de Pierre Cadrai. Dans la mesure où cette aventure reste d'abord horizontale, l'absence marquée de la focalisation interne et du discours mimétique favorise par ricochet l'intervention du narrateur comme moyen narratif pour mieux faire connaître le personnage. C'est le cas pour Gédéon et Steve Sigurdsen. En revanche, toutes les interventions touchant l'homme-artiste surviennent à des moments où ce dernier paraît réfractaire à toute forme possible de discours mimétique. Quant à Nina, même si elle incarne l'image par excellence du «vivre», elle n'occupe pas beaucoup de place dans la durée chronologique du récit. Certes, Pierre Cadrai fait son portrait, et le narrateur révèle quelque peu son passé<sup>11</sup> en un discours transposé en style indirect, mais elle reste, après le vieux Sigurdsen, le personnage le moins connu du récit royen, comme si la romancière avait d'abord voulu représenter en Nina moins l'image d'une jeune serveuse que celle de la femme, sorte de «petite Eve» (34) perdue en «cet envers du paradis terrestre» (39).

Ajoutons enfin qu'il est possible, à la rigueur, de considérer comme des cas d'omniscience narrative toutes les infractions au code de focalisation qui régit le récit royen. Cependant, la troisième catégorie, qu'on a déjà appelée «l'omniscience du narrateur», comporte d'abord les interventions dues à une connaissance de certains faits, d'une situation ou du déroulement du récit que le narrateur ne peut pas dévoiler sans sortir de la focalisation externe. Les exemples sont nombreux et répartis tout au

---

11. Voir pages 37-39.

long du roman<sup>12</sup>. Pour ne pas alourdir l'analyse, on n'en a retenu qu'un seul dans chacune des trois parties du roman. Ainsi, en parlant du fleuve Churchill au nord du Manitoba, dont le nom avait séduit Pierre Cadrai, le narrateur affirme:

... de tous les fleuves du monde, aucun sans doute n'aime autant les obstacles, ne se plaît mieux à s'en entourer, n'est aussi rétif que ce sauvage. (82)

Le second exemple survient lors du séjour de Pierre Cadrai au village d'Orok. C'est l'époque où l'homme-artiste peint le soleil et surtout des animaux «qui paraissent ouvrir l'oeil et la bouche en un effort terrible comme pour parler» (127). Et le narrateur ajoute: «Cela, Orok tout seul ne l'eût peut-être pas découvert» (127). Encore une fois, il s'agit d'une intervention très nette de la part du narrateur puisqu'il présume tout simplement quelque chose qu'il n'est pas censé connaître. Il importe néanmoins de souligner que cette intervention permet à Pierre Cadrai d'expliquer son désir de «donner la parole aux bêtes» (127). Il y a donc eu une certaine complicité narrative entre cette absence de focalisation du récit et l'organisation même de la matière diégétique.

Enfin, un jour que Pierre Cadrai se reposait sur le bord de la Seine, il vit s'approcher «en canot un jeune homme plutôt trapu» (161) dont le nom était Stanislas Lanski. Avant de permettre à l'homme-artiste d'interpeller l'étudiant aux Beaux-Arts, le narrateur intervient pour expliquer comment des êtres, étrangers l'un à l'autre et placés dans une telle situation, nouent normalement connaissance:

---

12. Voir les pages 27, 42, 54, 81, 145, 169, 177 et 208.

Dans le Mackenzie ou sur le Churchill, ou en n'importe quelle brousse ou sauvagerie du monde, qu'un homme sur une berge solitaire en voie un autre s'avancer, et son coeur bat plus vite; on s'attend à un échange de nouvelles; la solitude sera rompue; on sera deux ce soir auprès du feu. D'habitude c'est l'arrivant qui salue le premier. Celui-ci ne disant mot, Pierre éleva la voix. (161-162)

On constate que le segment narratif ne fait pas que révéler l'omniscience du narrateur puisqu'il permet également de lier en quelque sorte la dernière phrase à la réalité diégétique qui précède immédiatement l'intervention du narrateur.

On a vu jusqu'à présent le code de focalisation particulier à La Montagne secrète et les diverses déviations narratives qui ponctuent assez régulièrement le récit. Cela nous a ainsi permis de mieux apprécier l'étroite relation entre la structure et la signification du récit royen, d'une part, et le mode narratif privilégié pour le récit diégétique, d'autre part. Cependant, l'étude du mode narratif serait incomplète si on n'examinait pas la mimésis verbale, ou ce qu'on est déjà convenu d'appeler le récit mimétique.

## B. RÉCIT MIMÉTIQUE

Bien qu'il existe trois formes de discours du personnage dont la distinction repose essentiellement sur une question de «distance» narrative, ce sont celles qui présentent une dimension mimétique qu'on doit d'abord étudier. Il s'agit du «discours transposé» et du «discours rapporté» (192) puisque le «discours raconté» ou «narrativisé» est littéralement «traité et assumé» (190) par le narrateur.

## 1. DISCOURS TRANSPOSÉ

Bien que le discours transposé soit plus mimétique que le discours raconté, il accorde néanmoins une place importante au narrateur. En fait, ce dernier «interprète en son propre style» (192) le discours du personnage. Compte tenu de la présence évidente du narrateur dans la syntaxe de la phrase, il est presque impossible pour le lecteur de croire qu'un tel discours corresponde exactement aux paroles que le personnage a pu avoir réellement prononcées. Sur le plan de la «distance» narrative, c'est comme si on se situait à mi-chemin entre le discours raconté et le discours rapporté.

La première partie du récit royen constitue d'abord une expérience visuelle dans la mesure où Pierre Cadrai profite de toutes les occasions pour emmagasiner le maximum d'images. Le moment n'est donc pas propice au récit mimétique, c'est-à-dire au discours rapporté ou au véritable dialogue. Le discours transposé constitue ici la seule forme narrative capable de s'approcher du personnage pour mieux faire connaître son passé. Le lecteur est ainsi amené à découvrir, du passé de Gédéon, de Nina ou du vieux Sigurdsen, certains moments plus ou moins longs et souvent présentés sous la forme d'un sommaire ou d'un récit analeptique. Comme on a déjà parlé de ces extraits dans l'étude des interpolations temporelles, qu'il suffise de rappeler que ces discours transposés sont au style indirect<sup>13</sup> et, à une occasion,

---

13. Voir p. 16 et 17 (Gédéon); p. 37 (Nina); p. 73-74 (vieux Sigurdsen).

au style indirect libre<sup>14</sup>, le discours, dans ce dernier cas, n'ayant pas eu recours à l'emploi du verbe déclaratif permettant du même coup l'économie de la subordonnée.

Ainsi, le discours transposé réussit à dévoiler, même rapidement, le passé de Gédéon, cette figure tragique rachetée au niveau de l'art; celui de Nina donnant à l'image du «vivre» une densité psychologique encore plus forte; celui du vieux Sigurdson dont le souvenir extraordinaire des portraits d'hommes faits à l'huile survient au moment même où Pierre Cadourai découvre toute l'importance de la peinture pour saisir le mouvement insaisissable de l'eau.

Cependant, à deux reprises, le discours transposé au style indirect sert plutôt à faire connaître l'étrange besoin qu'éprouvent Nina et Pierre Cadourai de parler de leur avenir, de réaliser leurs rêves respectifs:

Nina, en confiance maintenant, disait que, sans doute, avant longtemps, elle repartirait. Elle ne pouvait pas s'en empêcher. Un jour, elle avait vu «en carte postale» les montagnes Rocheuses. Les «Big Rockies», les appelait-elle. Et depuis, elle avait idée au fond d'aller au moins jusque-là, regarder de près ces hautes montagnes... loin, à deux ou trois cents milles encore... cela montrait, n'est-ce pas, à quel point elle était folle... mais...

Mais, disait-il, bien des vies connaissent pareille folie... si c'en est une... Lui-même était atteint de quelque chose du genre. Seulement, il ne savait pas encore où se trouvait sa Montagne. (39)

Comme la jeune serveuse et l'homme-artiste étaient déjà parvenus à nouer conversation (34, 35 et 38), même si cela avait été difficile,

---

14. Voir p. 38 (Nina).

et compte tenu du fait que Nina, selon Pierre Cadorai lui-même, se sentait davantage en confiance, il peut paraître étonnant que le narrateur ait privilégié le discours transposé au détriment du discours rapporté. On peut pourtant croire qu'il n'avait pas le choix car le caractère plutôt personnel de ces propos, qui se situent au début du récit royen et donc au moment où Pierre Cadorai ressent davantage le déchirement entre l'appel du «vivre» et du «raconter», exige une «distance» narrative que seul le discours transposé peut exprimer avec autant de finesse.

A nouveau, au cours de l'aventure au pays de l'Ungava, le narrateur assume le discours de Pierre Cadorai pour dire à Orok son besoin de donner une voix à «tout ce qui connaissait la souffrance de vivre» (127), mais aussi cette nécessité pour l'artiste d'apprendre à bien regarder:

Un arbre: quelque chose de prodigieux! Et pourtant, lui disait Pierre, il y a quantité de gens qui, en ayant sans cesse sous les yeux, ne les voient plus. Il disait beaucoup de choses qui se plantaient dans l'esprit comme des harpons de chasse. (128)

Il en va de même au moment où Pierre s'adresse au Père Le Bonniec pour lui expliquer, entre autres, comment il avait été contraint d'utiliser les deux côtés des planchettes de bouleau (132), et surtout pour lui dire son embarras face à l'invitation d'exposer ses pochades:

Pierre branlait la tête, prenait un air renfrogné, disait que tout cela n'était pas pour lui, pas encore du moins; il n'était pas prêt, de longtemps encore ne serait prêt, lui semblait-il, pour cette épreuve de la confrontation qui l'épouvantait. (135)

Certes, Orok et surtout le Père Le Bonniec ont essayé d'ouvrir le

dialogue, mais Pierre Cadourai, complètement habité par l'image de la Resplendissante, ne donne pas aisément prise au discours rapporté. Même Orok, après avoir averti directement l'artiste de se méfier de la «montagne en furie» (107), paraît contraint d'abandonner la conversation devant le silence de Pierre Cadourai. Il est significatif, à cet égard, que le narrateur, à deux reprises, utilise le discours transposé au style indirect pour permettre à l'Esquimau d'inviter l'homme blanc à prendre garde «au mauvais temps» (108) et également aux terribles exigences de l'acte artistique:

Que l'Homme-au-crayon-magique, dit-il, prenne garde à la montagne. Elle n'aimait peut-être pas sortir de son mystère et du silence; elle lui en voudrait peut-être de faire son image, surtout s'il ne la réussissait pas bien. (108)

Comme la découverte de la montagne de l'Ungava constitue une étape déterminante dans le cheminement intérieur de Pierre Cadourai, le narrateur se devait en quelque sorte d'établir sur le plan narratif des occasions susceptibles de permettre à l'artiste d'apprivoiser la montagne et de s'en imprégner. Que Pierre Cadourai l'ait aussitôt appelée «la Resplendissante» (103) ne manque pas d'intérêt; que, par la suite, le narrateur ait donné la parole à la montagne en assumant à l'aide du discours transposé les propos de celle-ci, contribue largement à l'humaniser et à la rapprocher de l'artiste. Cela est d'autant plus important que la montagne se trouve alors à indiquer l'essence même de l'acte artistique:

Je suis belle extraordinairement, c'est vrai, disait-elle. En fait de montagne, je suis peut-être la mieux réussie de la création. Il se peut qu'aucune ne soit comme moi. Cependant, personne ne m'ayant vue jusqu'ici, est-ce que j'existais vraiment? 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. (102)

Au moment où il devient évident que l'artiste-peintre n'arrivera pas à lui donner la vie, à répondre à l'appel de la montagne, celle-ci reprend immédiatement la parole pour lui reprocher de ne pas avoir réussi:

Depuis des siècles, disait-elle, je suis ici à attendre. Je n'existe vraiment que quelques semaines par année, au plus fort de l'été, lorsque mon front sort enfin des brouillards et de l'infinie solitude. Je n'existe qu'un moment, lorsque je suis belle et calme. Et toi qui m'as vue ainsi, tu n'as pas su fixer l'instant, la splendeur, l'exceptionnelle splendeur qui est ma vérité. (123)

C'est donc tout le discours de la montagne qui rend encore plus vivant le «corps-à-corps» que doit livrer l'artiste, comme si le narrateur avait permis à la montagne et, indirectement, à l'art même, d'annoncer à l'artiste qu'il n'était pas encore prêt, qu'il devait continuer sa réflexion pour réaliser enfin son «raconter». L'exorcisme n'a pas encore réussi, et le discours transposé ne pouvait le souligner plus clairement et plus intensément.

Malgré l'importance du discours rapporté au cours de la troisième partie de La Montagne secrète, le discours transposé y joue un rôle significatif, en offrant surtout l'occasion à Stanislas Lanski d'étayer sa perception de l'acte artistique et à Pierre Cadrai d'évoquer quelques moments forts de son passé.

A l'instar de son ami, Stanislas Lanski continue de chercher «son chemin solitaire» (180), cette voie unique, capable de lui permettre de peindre à sa manière ce qui a déjà été peint sans doute maintes fois.

Un court discours transposé au style indirect ne laisse aucun doute à ce sujet:

Puis Stanislas s'en prit à la nature. Tout avait été dit depuis longtemps de ce côté-là. Le paysage, où est-ce que ça menait? Il fallait revenir, disait-il, aux formes pures, abstraites et rigides. Les formes géométriques seules ne mentaient pas. En carrés, cubes et triangles, Stanislas se contraignit-il à voir et à faire voir le monde. (180)

Plus tard dans le récit, le narrateur a de nouveau recours au même discours transposé permettant, cette fois, à l'étudiant aux Beaux-Arts de préciser l'importance pour tout artiste de trouver sa propre individualité en demeurant solidaire des autres:

De vivre en solitaire ne donnait rien, insistait Stanislas; il fallait se rapprocher, se fondre en colonie; au talent des autres, activer le sien; et encore, à ce feu étrange des inlassables parlottes, de principes constamment brassés, apercevoir, trouver enfin sa voie propre. (192)

Par ailleurs, si, peu de temps après son arrivée à Paris, Pierre Cadourai éprouvait un réel plaisir à parler de sa vie avec Stanislas Lanski<sup>15</sup>, cela est encore vrai un an plus tard, «du moins à certaines heures» (201). Toutefois, le narrateur préfère maintenant assumer le discours de l'homme-artiste lorsque ce dernier évoque la «noire silhouette solitaire» (201) du Père Le Bonniec ou le souvenir de son associé d'autrefois, le «dur» Sigurdson. Il en va de même quand Pierre Cadourai parle de la douleur qu'il ressent parfois à la poitrine

---

15. Voir supra, chap. II, p. 108.

(200) ou de l'épisode du caribou (201) dont on a déjà cité un extrait dans l'étude du récit analeptique<sup>16</sup>. Tout se passe comme si le narrateur, peu de temps avant la mort de Pierre Cadourai, avait déjà voulu créer une certaine «distance» narrative entre l'homme et son passé, entre l'artiste et le «vivre».

Ainsi, le discours transposé, presque toujours au style indirect, constitue un aspect important de la narration dans La Montagne secrète. Bien qu'il ne soit pas fréquemment employé, en raison surtout de la nature même du récit royen, il n'en constitue pas moins un élément formel étroitement lié à la composition du récit. On peut en dire autant du discours rapporté.

## 2. DISCOURS RAPPORTÉ

Compte tenu de l'importance du récit diégétique au cours de l'aventure dans les Territoires du Nord-Ouest, on pourrait être tenté de conclure que l'absence marquée du récit mimétique est synonyme de faiblesse narrative. Mais le discours rapporté, pour rare qu'il soit, n'en présente pas moins un intérêt certain.

Il importe d'abord de souligner l'importance du «discours immédiat» (193) de Pierre Cadourai sur son «passé offensant» (59), extrait que l'on a déjà cité dans le cadre du récit analeptique<sup>17</sup>. Il s'agit du seul segment narratif dans La Montagne secrète où le

---

16. Voir supra, chap. II, p. 111.

17. Voir supra, chap. II, p. 80.

narrateur parvient à s'effacer complètement pour laisser toute la place au personnage. Cela n'assure pas pour autant la qualité mimétique du discours au point de distinguer clairement le discours de Pierre Cadrai de celui du narrateur, mais il faut reconnaître l'importance de l'élément visuel dans l'articulation de cette scène analeptique. Il semble que tout le récit soit construit à partir d'un souvenir précis demeuré collé, malgré l'épreuve du temps, à la mémoire visuelle de l'homme-artiste: «Un jour, il [son père] parut à son comptoir revêtu d'un ancien habit du soir, rongé de mites, verdi par le temps, et coiffé d'un vieux haut-de-forme tout aussi délabré» (59). Il aura ensuite suffi à Pierre Cadrai de dire pourquoi son père avait choisi cet accoutrement. On remarquera que c'est une autre image visuelle, placée à la toute fin de la scène, qui illustre le mieux la vulnérabilité de l'Indien et, indirectement, le manque de scrupule de son père, le négociant: «Oeil-de-Renard partit pour ses chasses, le haut-de-forme enfoncé jusqu'aux oreilles, l'habit noir de mon père lui battant les jambes, et tenu ensemble vaille que vaille par des épingles» (59).

Même si toutes les facultés de Pierre Cadrai participent à l'acte de création, il importe de souligner qu'il est essentiellement un artiste-peintre, un visuel. Il ne faut donc pas s'étonner que le discours immédiat de Pierre Cadrai ait été aussi marqué par le sens de la vue. A l'exception de ce discours immédiat, Pierre Cadrai ne dit à peu près rien dans la première partie du roman, même si on lui pose plusieurs questions précises. A Gédéon, il ne répondra qu'une

seule fois pour dire son prénom (15); à Nina, il parvient très difficilement à parler, «avec embarras» (34), pour reprendre le mot du narrateur; à Steve Sigurdson, il dit à peine quelques mots sans aucune véritable importance<sup>18</sup>. Malgré ce silence, il existe une grande qualité de communication entre l'artiste et les autres personnages, grâce aux portraits de Gédéon et de Nina. Dans le cas de Steve Sigurdson, les «devoirs» (46) se présentent comme une sorte de substitut du portrait. S'il faut admettre l'absence prononcée de dialogue, on peut s'empresse d'ajouter que le «crayon» compense largement la rareté du discours mimétique, un peu comme si le dessin était devenu le discours mimétique par excellence.

Même si Gédéon et Steve Sigurdson parlent l'un et l'autre assez peu, il importe de souligner la qualité mimétique du discours rapporté du chercheur d'or. En effet, il existe dans le discours de Gédéon un certain effort de caractérisation au niveau du style que l'on ne trouve pas chez Steve Sigurdson. C'est la syntaxe de la phrase, lors de la première et de la troisième intervention du vieil homme, qui caractérise le mieux son discours:

— Qu'est-ce que tout le temps tu besognes donc à faire comme ça? (16)

— Y a-t-il rien au monde, demanda-t-il, qui autant que l'or a fait voyager les hommes? (17)

On ne rencontre pas pareille inversion dans le discours de Steve Sigurdson. Qu'on relise les trois extraits suivants pour s'en convaincre:

---

18. Voir les pages 50, 65, 69 et 70.

— Presque six livres de poisson, et tu trouves que ce n'est pas assez! éclata Sigurdson sur un ton de colère étrange qui parut lui-même le confondre. Sache-le, il y a peu de trappeurs qui nourrissent mieux leurs chiens. (50)

— Remarque ceci, dit Steve, un autre jour; il n'y a pour ainsi dire pas moyen de rassasier cette espèce de chiens; plus tu leur donnes à manger, et plus cela leur creuse le dedans. (50)

— Si tu veux avoir de bons chiens de trait, il ne faut pas leur donner tout à fait à leur faim, mais les tenir en haleine, un peu comme les chiens de course que l'on voit foncer à toute allure vers la proie de carton qui s'éloigne d'eux... tout le temps s'éloigne... (51)

La structure plutôt élaborée de la phrase, surtout dans le deuxième et le troisième extrait, ajoutée à la qualité du vocabulaire et à l'emploi assez inusité du verbe «sache» au mode impératif, laissent le lecteur un peu songeur. En effet, on arrive plutôt mal à croire que l'homme des bois puisse tenir un discours aussi châtié. Il en résulte une faiblesse mimétique du discours qui empêche le lecteur de le distinguer clairement du discours du narrateur.

A première vue, si l'on excepte les propos du Père Le Bonnicie placés à la toute fin de l'aventure au pays de l'Ungava, le discours rapporté occuperait une place encore plus limitée dans la deuxième partie du récit royen. Cela étonne peu dans la mesure où seulement deux des sept chapitres qui composent cette seconde partie créent des situations réellement favorables au discours rapporté. Qui plus est, au chapitre XIII, le dialogue entre Orok et Pierre Cadorai est très vite étouffé devant le silence persistant (106-107) de l'homme-artiste, comme on l'a déjà souligné, au point que c'est le

discours transposé qui doit en quelque sorte prendre la relève du récit mimétique.

Au chapitre XVI, le discours rapporté constitue une réflexion extrêmement importante sur la notion de l'artiste et de l'acte créateur, surtout que cela survient peu de temps après que Pierre Cadourai a vainement tenté de «saisir» l'extraordinaire beauté de la montagne de l'Ungava. Certes, l'homme-artiste continue à garder le silence puisqu'il n'intervient qu'à trois reprises et très brièvement<sup>19</sup>. Toutefois, une intervention d'Orok, en particulier, et le long discours rapporté du Père Le Bonniec donnent véritablement le ton au récit mimétique.

L'arrivée du Père Le Bonniec au village d'Orok suscite dans l'esprit de l'Esquimau et de l'homme-artiste certaines questions métaphysiques qui tiennent d'abord aux divergences de vue entre le missionnaire et les autorités de la mission à Grenfell. Il s'ensuit aussitôt un très court dialogue entre Orok et Pierre Cadourai:

- Qui croire? Qui a raison? demanda Orok.
- Je ne sais pas. Peut-être aucun. Peut-être tous les deux.
- Peut-être toi, dit Orok. (129)

La réponse d'Orok ne peut être plus précise. Ce «toi» ou cette troisième personne dont parle Orok serait l'artiste, comme si l'art répondait mieux que la religion aux inquiétudes métaphysiques. Malgré son caractère spontané, cette intervention découle d'une longue réflexion. Déjà, lors de sa première rencontre avec Pierre Cadourai, au moment où celui-ci dessinait la montagne, Orok, le sculpteur,

---

19. Voir les pages 129 et 130.

s'était interrogé sur l'ébauche ou ce «prodige» (105) de l'Homme-au-crayon-magique:

A cet homme Dieu devait parler mieux qu'à Orok. Il n'y avait pas à en être envieux. Dieu parlait à qui il voulait. Du reste, ce n'était pas toujours souhaitable d'être celui à qui Dieu parle. Ne s'expliquant pas nécessairement avec clarté, Dieu était néanmoins mécontent de n'être pas compris. (108)

Compte tenu du nombre limité des interventions d'Orok et de leur brièveté, il est impossible d'y déceler certains traits stylistiques particuliers susceptibles de caractériser son discours. La situation est complètement différente pour le Père André Le Bonniec dont le discours diffère nettement de celui du narrateur.

Afin de permettre une meilleure appréciation de la qualité mimétique du discours du missionnaire d'une part, et la teneur de ces propos en fonction du cheminement de Pierre Cadrai vers la réalisation de son «raconter» d'autre part, on a dressé un tableau des idées et des particularités formelles de chacune des onze interventions du Père Le Bonniec. Si on n'a rien indiqué à côté de la première, de la deuxième et de la dixième intervention, c'est que ces segments narratifs n'ont paru révélateurs ni au niveau du contenu ni sur le plan stylistique.

Schéma XXI : INTERVENTIONS DE LE BONNIEC

Intervention	Page	Teneur	Traits particuliers du style
Première	130		
Deuxième	130		
Troisième	131	Sens de l'acte créateur	* 1 phrase interrogative directe
Quatrième	132	Ce qu'est la beauté artistique	* 3 phrases interrogatives directes * Phrases courtes * Répétition de mots
Cinquième	133	Fonction de l'acte créateur	* 1 phrase interrogative directe * Répétition: mots et structures phraséologiques * Phrases plus longues
Sixième	134	* Projet d'exposition * Relation entre l'artiste et le public	* 4 phrases interrogatives directes * Phrases courtes * 2 verbes au mode impératif * Emploi de l'expression: «mon enfant»
Septième	134	Relation entre l'artiste et le public	* 1 phrase exclamative
Huitième	134	Exposition entrevue	* 1 phrase interrogative directe * Répétition de mots * Reprise de l'expression: «mon enfant» * Emploi de l'adjectif possessif «nos» devant le mot «toiles»
Neuvième	135	Un acte de communication	* 1 verbe au mode impératif * Emploi de l'expression: «enfant opiniâtre» * Phrases construites sur un jeu d'opposition
Dixième	135		
Onzième	136	Etre soi-même	* 1 phrase interrogative directe * 2 phrases simples elliptiques exclamatives * 4 verbes au mode impératif * Emploi de l'expression «mon fils» au début et, de nouveau, à la fin avec l'épithète: «mon cher fils»

Lorsqu'on examine ces quelques traits de caractérisation, on est vite sensible au ton paternaliste et socratique. L'emploi assez régulier du mode impératif et la reprise des termes «enfant» et «fils», le plus souvent accompagnés de l'adjectif possessif et, à une occasion, de l'épithète «cher», dévoilent chez lui une image paternelle sans doute étroitement associée à l'exercice de son travail de missionnaire dans le Grand Nord depuis une trentaine d'années (131). Par ailleurs, l'emploi constant de la phrase interrogative, la répétition de certains termes et de certaines structures phraséologiques, de même que l'usage assez fréquent de la phrase courte, constituent autant de moyens qu'utilise le Père Le Bonniec pour se faire rassurant et convaincant. Ces diverses particularités révèlent surtout un effort évident de la part du narrateur pour individualiser le discours du missionnaire.

Même si Pierre Cadorai manifeste très peu d'intérêt pour «cette épreuve de la confrontation» (135) que lui propose le Père Le Bonniec, il reste que les propos du missionnaire s'inscrivent dans cet effort de réflexion que fait l'artiste-peintre, surtout après la rencontre avec Orok, pour mieux comprendre le sens profond de l'acte artistique. D'ailleurs, à la lumière des événements survenus durant la troisième partie du roman, on saisit mieux la portée de ce discours et, plus précisément, toute la gravité de la dernière intervention, alors que le missionnaire recommande à Pierre Cadorai de peindre tel qu'il est, sans se soucier de la théorie.

Le Père Le Bonniec est un homme entier qui ne connaît pas la

demi-mesure. En ce sens, il tient un discours tout à fait conforme à son image: vif, impatient, passionné. Cependant, s'il faut se réjouir de la qualité mimétique de son discours, il peut paraître étrange que la «vue d'un petit tableau de l'été» (131) ait pu produire un tel effet sur le missionnaire:

— Des protestataires, murmura-t-il, comment se fait-il que tout ce qui se fait de plus beau dans ce monde soit un acte de protestation. Créer, se dit-il, comme s'il ne le découvrait qu'à l'instant, n'est-ce pas de toute son âme protester? A moins... à moins, ajouta-t-il, songeur, que ce ne soit une secrète collaboration... (131)

Encore s'il se fût agi d'une peinture sociale!

Au terme de l'étude du discours rapporté dans la deuxième partie du récit royen, il importe de mentionner le bref échange entre Pierre Cadorai et le caribou:

«Écoute, frère, dit Pierre, je n'en peux plus... J'ai faim. Laisse-toi mourir» (119)

Et l'animal, l'oeil «plein d'un triste reproche» (119), semblait aussitôt lui dire:

«Je suis vieux, je n'en peux plus; pourquoi t'acharnes-tu contre moi?» (119)

Il s'agit d'un dialogue particulier dans la mesure où il reste lié à la situation du narrateur. Malgré le caractère inusité de ce récit mimétique, il faut admettre qu'il s'enchaîne très bien au récit diégétique puisque, dès le début de la poursuite du caribou, le narrateur avait pris soin d'indiquer que Pierre Cadorai était saisi d'une «étrange émotion, comme si ce fût un homme qu'il eût ainsi suivi pour l'abattre» (117).

Si le discours mimétique occupe une place importante dans le

chapitre qui clôt l'aventure au pays de l'Ungava, il donne aussi largement le ton à la troisième partie de La Montagne secrète. C'est que l'aventure de Pierre Cadrai, si étroitement associée au récit diégétique durant la première partie du roman, devient de plus en plus réflexive ou verticale à mesure que l'histoire progresse. Il est alors impossible de dissocier le cheminement intérieur de l'artiste-peintre de la présence plus grande du récit mimétique et, plus précisément, du discours rapporté.

A l'opposé du discours de Le Bonniec, celui du professeur Augustin Meyrand n'est pas construit sur une série d'observations relatives à la notion de l'art. En fait, il s'agit d'un discours rapporté, composé de douze interventions, que l'on pourrait ramener à deux pôles précis: la nécessité pour Pierre Cadrai d'apprendre «l'abc de la technique» (174) et, face aux problèmes rencontrés, cette autre nécessité de retourner à la nature et de retrouver sa «liberté» (185). Il s'ensuit une étroite relation entre le récit mimétique et le récit diégétique puisque le discours rapporté du maître oblige d'abord Pierre Cadrai à quitter les paysages de «brousse» (175), ou son «ensorceleuse montagne» (175), pour peindre le sujet de tous, et d'abord Paris. Or, l'échec du récit diégétique contraint Meyrand, environ six mois plus tard, à tenir un autre discours, cette fois pour inciter l'artiste à redevenir lui-même, à retrouver cette liberté première qui l'avait si bien servie et, si possible, à reprendre le crayon: «... vous me rapporterez tout ce que vous aurez fait, des dessins aussi si vous tenez à plaire à votre vieux tyran» (185).

Même si le discours rapporté d'A. Meyrand ne présente pas la même

qualité mimétique que celui du Père Le Bonniec, une souplesse au niveau du ton contribue largement à le singulariser. Si, au départ, le ton se faisait plutôt incisif, cassant:

— Eh bien, faites donc voir ce que vous avez là de si rare, dit le maître. (171)

— Qu'est-ce que cela? fit-il, faisant mine de ne pas voir en quel sens il fallait regarder le petit tableau. (172)

— Je ne vous vois guère, fit le maître, bourru, fréquenter régulièrement des cours, travailler ici. Pourtant il vous faut bien commencer par l'abc de la technique. (174)

il devient plus conciliant par la suite, comme si le professeur Meyrand avait appris à observer Pierre «avec son coeur d'homme» (185):

— Mais non, mais non, dit Augustin Meyrand. Vous m'inspirez confiance dans le fond, et vous le savez bien. Mais allez en liberté, partez devant vous, comme vous deviez aller dans vos libres espaces. Respirez à fond. En France aussi, il y a des contrées sauvages. Vivez dehors. Je vous donne congé... (185)

Sans vouloir minimiser l'apport du discours rapporté de Meyrand, on peut penser que celui de Stanislas Lanski contribue davantage au cheminement de Pierre Cadorai vers la réalisation de son «raconter». Deux faits précis au niveau de la teneur du discours permettent de le croire. D'abord, lorsque Meyrand demande à Pierre Cadorai d'apprendre une certaine théorie de la peinture, puis de peindre comme il a toujours aimé peindre, il reprend sensiblement les propos que tenait Stanislas Lanski alors qu'il accompagnait son ami en route vers l'académie:

— Au fond, je t'envie, c'est toi le favorisé des dieux, reparti Stanislas. Regarde nous, les trois ou quatre mille petits peinturlureux de Paris. Qu'est-ce qu'on est: quatre-vingt-dix pour-cent de théorie, dix

pour-cent de production. Toi, le contraire: quatre-vingt-dix pour-cent de vie. T'es drôlement mieux équipé que nous, si tu veux le savoir. (171)

En second lieu, Stanislas est le premier et le seul personnage qui ait abordé de façon aussi précise la nécessité pour tout artiste de toujours rechercher le juste milieu entre la théorie et l'inspiration, entre le travail et la spontanéité du geste:

— Le secret, disait ce soir Stanislas, est dans la mesure; dans l'équilibre de la vie et de la forme. Si tu sacrifies trop à la forme, tu n'auras qu'une oeuvre desséchée; par ailleurs, à vouloir conserver trop de détails, tu restes dans l'instant. (207)

Ces propos paraissent encore plus significatifs dans la mesure où ils surviennent peu de temps avant que Pierre Cadrai ne fasse son autoportrait et n'entrevoie enfin «sa montagne» (221), comme si Stanislas venait de lui indiquer la meilleure voie pour atteindre le «terrible vrai» (47).

Par ailleurs, il importe de souligner la qualité mimétique du discours de l'étudiant français. L'emploi occasionnel du subjonctif (175 et 205), l'usage de certaines expressions ou tournures phraséologiques comme «dites donc» (163), «à vous ronger» (165), «dépité» (167), «ça, quand même» (165) ou «que sais-je» (165), la répétition du verbe «frapper» au mode impératif (170: 2 fois; 171: 2 fois) et de certaines tournures comme «à supposer» (170: 2 fois), «c'est trop» (165: 2 fois), «comment faire du neuf» (169: 2 fois): voilà autant d'éléments formels qui distinguent nettement le discours de Stanislas Lanski du discours des autres personnages et du narrateur.

Si le discours rapporté de Meyrand et de Stanislas Lanski occupe

une place importante dans la troisième partie du roman, on ne peut toutefois pas parler de véritables dialogues. Souvent Pierre Cadorai reste silencieux (172, 174), fait signe de la tête (174, 193), hausse les épaules (205); à l'occasion, comme on l'a déjà souligné, il répond par l'entremise du narrateur. Il existe néanmoins trois moments où l'artiste-peintre prend vraiment la parole. La première fois survient au chapitre XIX, alors que Pierre Cadorai éprouve un besoin évident de rompre la solitude et de parler de son passé. On a déjà dit, dans l'étude du récit analeptique<sup>20</sup> toute la «joie d'être écouté, d'étonner» (164), que Pierre avait alors ressentie. Même si on ne peut pas rattacher directement un tel discours à ce pèlerinage vertical que vit Pierre Cadorai dans la troisième partie du roman, il y a néanmoins lieu de souligner ici son talent indéniable de conteur. Qu'on relise la «surprenante rencontre» (166) du petit Bill pour s'en convaincre:

— Ce n'est pas si étonnant que vous pouvez le croire, disait Pierre doucement. C'est le contraire qui serait le plus étonnant, de ne pas s'être rencontrés. Ainsi, regardez un peu: une fois que j'étais absolument fauché, à Fort Saint-John, j'avais emprunté un dollar d'un bon bougre rencontré par hasard. Le lendemain, j'eus des fonds. Je me mis à la recherche de mon prêteur. Il avait déguerpi. Je ne connaissais pas son nom. Cela arrive plus souvent qu'on ne l'imagine dans le Grand Nord. On connaît un type sous un sobriquet, ou même seulement d'après son signalement, son physique. Mon prêteur pour moi, c'était le petit Bill. Rien que ça. Des années passent. Je me rongerais toujours, pour emprunter votre expression. J'avais ce dollar sur la conscience. C'était ma première pensée le matin en me réveillant. «Qu'est-ce qu'il peut penser de moi, le petit Bill?» me disais-je. Et puis, attendez! Un hiver, je piégeais — non plus dans la

---

20. Voir supra, chap. II, p. 108.

Rivière-la-Paix, mais au nord de la Saskatchewan, avec un autre associé, un métis cette fois. C'était bien à cinq cents milles plus loin. Je pars un jour, seul, faire une tournée de pièges. C'était dans le crépuscule, le constant crépuscule qui est le jour là-bas. J'étais à la limite de mon territoire, j'allais rebrousser chemin, lorsque j'aperçois une ombre, une silhouette d'homme entre les petites épinettes. Je me dis: le trappeur dont le territoire touche au mien. Qui peut-il bien être? Je cours un peu, je l'appelle. (165-166)

La seconde fois survient à l'avant-dernier chapitre, lorsque l'artiste-peintre évoque le souvenir de Maria et de Gédéon, deux segments narratifs dont on a déjà souligné toute l'importance dans le cheminement intérieur de l'artiste<sup>21</sup>.

Mais c'est à la troisième occasion, très peu de temps avant sa mort, que le discours rapporté de Pierre Cadorai semble revêtir une signification encore plus grande, comme si ses propos devenaient son testament spirituel. Ce discours a le mérite de souligner toute l'importance de l'amitié, voire la nécessité de voyager «par paire» (219), le mérite également de dire le profond désir qu'éprouve Pierre Cadorai de retourner au pays de l'Ungava: «C'est là que je voudrais finir» (219), quelques instants à peine avant que ce même Ungava ne revienne «vers lui» (220). Certes, l'artiste regrette que Meyrand «aimait tellement mieux [ses] dessins» (216), mais, comme on l'a déjà signalé dans l'étude du récit itératif<sup>22</sup>, il regrette encore plus d'être arrivé au terme de la vie sans avoir réussi l'oeuvre rêvée (217). Malgré le poids de ces regrets, après toute une vie

---

21. Voir supra, chap. II, p. 108-109.

22. Voir supra, chap. III, p. 147.

entièrement vouée à la réalisation de son «raconter», Pierre Cadourai dit très haut le bonheur privilégié, sinon unique, de l'artiste:

— Au fond, dit-il, ramenant au jour ce qu'il avait découvert, j'ai été comme un roi dans l'amitié. Mais non, qu'est-ce que je dis là? Un roi, pauvre homme, n'est jamais sûr d'être aimé pour lui-même. Tandis que nous! Nous sommes les plus aimés des hommes. Pourquoi cela, Stanislas? Alors que nous ne travaillons pourtant que pour notre bonheur. Il y a là comme une injustice. (216)

On aimerait pouvoir parler de l'autonomie du langage accordée au discours de Pierre Cadourai, mais cela ne paraît pas vraiment possible, contrairement à ce que l'on a déjà observé dans le cas des autres personnages: Stanislas Lanski, Augustin Meyrand, André Le Bonniec et même Gédéon. On a l'impression que le narrateur a été incapable d'objectiver le discours de l'artiste, de lui donner un style propre et individuel. Il en résulte une sorte d'absence de différenciation entre le discours rapporté de Pierre Cadourai et celui du narrateur. Qu'on le veuille ou pas, cette faiblesse mimétique du discours de l'artiste constitue l'une des déceptions étroitement liées au mode narratif.

La Montagne secrète raconte l'histoire d'une vocation dont on ne peut saisir le sens profond sans tenir compte du mode narratif. Le long pèlerinage de Pierre Cadourai, sur le plan horizontal et vertical, trouve son expression dans un mouvement subtil mais sensible de la focalisation et du discours mimétique. Ce n'est pas la focalisation interne ni le discours rapporté, mais bien plus la focalisation «zéro» et le discours transposé qui sous-tendent l'aventure horizontale de l'homme solitaire. Le narrateur n'hésite pas à présenter Pierre

Cadorai comme un «être d'impulsion et d'élan» (25) quitte, par la suite, à assumer le discours du personnage pour dire son besoin de donner la parole à «tout ce qui connaissait la souffrance de vivre» (127). Par ailleurs, le discours de la montagne de l'Ungava constitue un point tournant dans le cheminement de l'artiste puisqu'elle lui suggère clairement de poursuivre sa réflexion s'il veut parvenir à donner la vie. C'est alors que l'aventure de Pierre Cadorai devient verticale. Il appartient maintenant au discours rapporté et au récit focalisé de rendre le caractère réflexif de l'aventure. Même si les dialogues sont rares, il n'en reste pas moins que ce sont les propos de Le Bonniec, de Meyrand, de Stanislas Lanski et, en un sens, d'Orok qui, graduellement, finissent par conduire l'artiste à sa propre montagne. C'est également la focalisation interne et le changement du personnage focal qui contribuent à préciser la notion de l'art et de l'acte artistique. Et comme il ne pouvait toujours rester étranger à l'histoire, le narrateur tend même occasionnellement à s'éloigner du code de focalisation, le plus souvent par l'intermédiaire d'une syllepse narrative non-focalisée précédée du tiret, pour parler de «cette autre vie» (222) qui est la vie de l'art.

Il existe donc une étroite relation entre le mode narratif et le discours mimétique d'une part, et la structure et la signification de La Montagne secrète d'autre part. On ne peut parler de l'un sans parler de l'autre. Pourtant, la qualité de l'un et de l'autre dépend largement de l'instance narrative, ainsi qu'on le verra dans le chapitre suivant.

Chapitre V

LA VOIX

Pour compléter l'étude du discours narratif dans La Montagne secrète, on examinera la façon dont la narration elle-même s'y trouve impliquée. C'est ainsi qu'après avoir déterminé la nature et la qualité des relations temporelles entre le récit et l'histoire, puis précisé le rôle du mode narratif vis-à-vis de la «représentation» (76) narrative, on abordera maintenant la structure productrice ou l'instance narrative du récit royan. On touche ici à la catégorie de la voix qui recoupe, selon G. Genette, tout l'aspect des rapports entre l'action verbale et le sujet (226). Cependant, comme la situation narrative constitue un problème complexe, on en examinera successivement les principaux éléments sous trois angles: le temps de la narration, le niveau narratif et la personne.

#### A. TEMPS DE LA NARRATION

On peut certes raconter une histoire sans en préciser le lieu, mais on sait qu'il est impossible de ne pas la situer sur le plan temporel, qu'il s'agisse du présent, du passé ou du futur. On ne saurait donc envisager l'étude de l'instance narrative sans un examen du type de relation que l'acte producteur du discours entretient effectivement avec l'histoire.

C'est la position classique du récit au passé — ce qu'il est convenu d'appeler la narration «ultérieure» (229) — que le narrateur privilégie dans La Montagne secrète. De la première phrase du récit: «Avec le soleil se leva Gédéon...» (11) à l'avant-dernière phrase: «La haute montagne s'éloignait» (222), où il s'agit de l'imparfait de description, le point de vue de la position temporelle ne change point. Que le narrateur ait

employé le futur à la dernière phrase: «Qui, dans les brumes, la retrouvera!» (222), constitue à la fois une exception et une surprise qui doit être rattachée à la fonction extra-narrative du narrateur et dont on parlera lorsqu'on examinera la personne de la narration.

Il est évident que ce passé simple ne permet pas au lecteur de mesurer exactement la distance temporelle entre l'événement raconté et le moment où il est raconté. Même s'il est possible de parler d'une durée diégétique approximative de dix ans<sup>1</sup>, on ne connaît toujours pas d'une façon précise la date du début de l'histoire. Et même si on la connaissait, on ne serait pas plus avancé puisqu'on ne peut préciser ni le début ni la durée de la narration. Il existe donc une distance temporelle indéterminée entre le moment de l'acte narratif et celui de l'histoire. Cette distance, pour grande qu'elle soit dans les faits, n'exclut toutefois pas la présence de liens très forts entre le moment passé et le moment présent de la narration. Cela est à mettre sur le compte de la nature toute particulière du statut du narrateur, lequel raconte l'histoire comme s'il en avait été témoin ou, mieux encore, comme s'il l'avait lui-même vécue. Par ailleurs, ce choix de la narration ultérieure entraîne une relation de type personnel entre la réalité diégétique et le présent du lecteur. Tout se passe en effet comme si le narrateur, profitant pleinement de sa position temporelle face à l'histoire, tentait ainsi de rapprocher l'aventure de Pierre Cadourai du vécu du lecteur et même, en un sens, de la rattacher à son présent immédiat. De là vient que le cheminement intérieur de l'artiste-peintre,

---

1. Voir supra, chap. I, p. 37.

au lieu de rester une aventure abstraite et personnelle, devient une source d'attente et de préoccupation pour le narrataire.

Malgré l'étroite relation qui existe entre l'histoire et l'acte narratif d'une part, et cette autre relation, aussi forte et vivante, entre le récit royan et le présent du lecteur d'autre part, la distance temporelle n'en persiste pas moins entre le récit de l'aventure de Pierre Cadorai et le narrateur. Toute convergence finale ou isotopie temporelle est impossible. Cependant, cette distance temporelle indéterminée peut varier et même diminuer au fur et à mesure que la narration progresse. Il y a alors lieu de se poser deux questions: comment démontrer cette variation et ce rapprochement temporel entre la narration et l'instance narrative, alors que l'emploi régulier du passé simple ne le permet pas? Ces changements au niveau de la distance temporelle participent-ils réellement à la signification de La Montagne secrète?

Le narrateur peut indiquer ou laisser sentir toute variation significative de la distance temporelle en privilégiant certaines modifications dans le traitement temporel du récit. Quand en parlant de Pierre Cadorai le narrateur écrit: «Pourtant il y avait déjà dix ans qu'il était en route pour chercher ce que le monde voulait de lui...» (21), il introduit une brève analepse diégétique qui recule forcément de dix autres années la distance temporelle qui sépare déjà le début du récit de l'instant narratif. En fait, si l'on s'en tient strictement à l'histoire personnelle de l'artiste, c'est le seul moment<sup>2</sup> du récit où l'écart

---

2. Cinq autres segments analeptiques, liés à l'évocation du passé de Pierre Cadorai peuvent, à la rigueur, avoir la même portée. Voir supra, chap. II, p. 76, 78-79, 88-89, 93 et 96.

temporel soit aussi grand entre l'histoire et l'acte de narration<sup>3</sup>. Certes, il y a bien l'évocation du «passé offensant» de l'artiste (58-59), mais il s'agit là d'un segment narratif dû à la mémoire de Pierre Cadrai et non au narrateur du récit. La distance temporelle ainsi créée n'appartient nullement à cette distance présente entre l'histoire et le narrateur du récit premier, que G. Genette appelle le narrateur «extradiégétique» (238).

Il est évident que le récit analeptique, à la condition que sa portée soit antérieure au début du récit singulatif, est le seul moyen narratif qui puisse accentuer la distance temporelle déjà présente entre l'acte de narration et le début de l'histoire. Par ailleurs, au fur et à mesure que le discours narratif avance, il se produit un raccourcissement progressif de la distance temporelle, de sorte que les derniers moments diégétiques représentent la distance la plus courte par rapport à l'instance narrative. Malgré l'intérêt que représente cette distance variable mais toujours indéterminée, il importe surtout d'examiner clairement le temps de l'histoire dans le dernier chapitre du récit royan pour mieux comprendre la position temporelle du narrateur face au dénouement d'une aventure commencée dix ans plus tôt.

---

3. Toutefois, si l'on considère les retours au passé des personnages qui gravitent autour de Pierre Cadrai, le segment analeptique où le narrateur permet au vieux Sigurdsen de raconter un épisode lointain de son enfance (73-74), constitue probablement le moment diégétique le plus éloigné de l'instance narrative, encore qu'il soit difficile de préciser avec exactitude s'il existe une véritable différence entre la portée de ce récit analeptique et celle du sommaire analeptique où il est question du passé du Père Le Bonniec (131). Quant à l'analepse qui fait allusion à la vie de Gédéon consacrée à chercher de l'or (37), il est douteux qu'elle ait une portée qui puisse dépasser celles qu'on observe dans les cas du vieux Sigurdsen et du missionnaire.

On a déjà observé, à partir du chapitre XXIII, un retour à un mouvement narratif plus régulier, à une plus grande épaisseur temporelle du texte, mais cela paraît plus évident et plus précis dans le dernier chapitre. L'étude de la «durée» y indique la présence d'une seule ellipse<sup>4</sup>, à peine quelques heures, et l'absence complète du sommaire<sup>5</sup>, comme si le narrateur refusait d'apporter des modifications temporelles susceptibles de troubler le rythme narratif. Par ailleurs, la présence d'une seule analepse<sup>6</sup>, très brève et située au tout début du chapitre, accentue la consistance temporelle du récit. Mentionnons également l'emploi répété<sup>7</sup> de l'itération dont le champ temporel rejoint toujours la durée diégétique même du récit, donnant ainsi aux derniers moments de l'aventure de Pierre Cadrai une densité temporelle plus grande, une tonalité narrative plus forte. Tout se passe comme si le narrateur avait tout mis en oeuvre pour favoriser chez l'artiste-peintre une quiétude spirituelle et une concentration réflexive aptes à lui permettre de découvrir enfin son «raconter».

Le récit de La Montagne secrète s'arrête au moment où Pierre Cadrai sait comment créer sa propre montagne. Cela constitue l'aboutissement logique du discours narratif, le dénouement heureux d'une vocation longuement mûrie. Le récit royen, patiemment, aura développé les talents

---

4. Voir supra, chap. I, p. 35.

5. Voir supra, chap. I, p. 49.

6. Voir supra, chap. II, p. 101.

7. P. 211, 212, 213, 215, 217, 218.

et l'âme de l'artiste. En ce sens, c'est le roman d'une formation à la fois horizontale et verticale qui conduit Pierre Cadrai au but ultime: la réalisation de son «raconter». Quand l'artiste-peintre découvre la «montagne de son imagination» (221), il franchit la ligne d'arrivée. Il est inutile que le narrateur ajoute une autre étape pour montrer comment Pierre Cadrai va effectivement dessiner la montagne. L'objet déclaré du récit royen est de permettre à l'artiste de découvrir la «vision» (221) et non de savoir ce qu'il fera de cette «vision».

En concluant ainsi La Montagne secrète, le narrateur prend l'initiative d'écrire seul le mot «FIN», ce qui devenait presque inévitable, la nature même du récit royen ne pouvant permettre un plus grand rapprochement entre Pierre Cadrai et le narrateur sans compromettre toute la signification et la richesse du roman. Tout se déroule comme si La Montagne secrète cessait de raconter la vie de l'artiste pour donner enfin naissance à «une autre vie» (222): celle de l'art. Ce n'est donc plus le temps de Pierre Cadrai ni celui du narrateur qui caractérise la fin du récit royen, mais bien un temps non-défini, atemporel, le temps propre à l'art. La Montagne secrète devient ainsi un roman ouvert, l'essence même de l'art échappant aux frontières du temps et à l'instance narrative.

S'il est exact de dire que le temps de la narration détermine largement les rapports entre l'action verbale et le sujet, cela s'applique également au niveau narratif, catégorie aussi étroitement liée que la précédente à toute la situation de l'instance narrative.

## B. NIVEAUX NARRATIFS

Comme La Montagne secrète est un acte littéraire situé à un premier niveau qu'on appelle «extradiégétique» (238), l'instance narrative est extradiégétique, alors que les événements racontés et les personnages rencontrés dans ce récit premier se situent à un niveau diégétique. Cependant, il arrive qu'un événement raconté se situe à un niveau diégétique immédiatement supérieur à l'acte de narration. On parlera dans ce cas d'un événement au second degré ou, mieux encore (pour éviter toute confusion avec le récit analeptique déjà appelé récit second), d'un récit métadiégétique, par opposition à une instance narrative diégétique.

On ne peut étudier les niveaux narratifs dans La Montagne secrète sans d'abord identifier les segments narratifs métadiégétiques et leur instance narrative. Il y aura ensuite lieu d'examiner leur répartition dans le récit diégétique et, plus précisément, de déterminer le type de relation qui peut les unir au récit premier dans lequel ils s'insèrent. Afin de donner une vue d'ensemble du problème, on a indiqué dans le schéma<sup>8</sup> suivant la place, l'identité de l'acte narratif producteur et la fonction de tous les segments métadiégétiques par rapport au récit diégétique.

---

8. Ce schéma tient compte de la nouvelle typologie des récits métadiégétiques que G. Genette propose dans Nouveau discours du récit, p. 62-63.

Schéma XXII : LE RÉCIT MÉTADIÉGÉTIQUE

le méta-récit

	récit intérieur							texte écrit	
	1 <sup>re</sup> partie	2 <sup>e</sup> partie	3 <sup>e</sup> partie			2 <sup>e</sup> partie	3 <sup>e</sup> partie		
	Le 1 <sup>er</sup> jour d'été	Père de Pierre	Se d'insérer dans A.B.	une semaine auparavant	Récit de Pierre	Récit de Céline	Lettre de Sigurdson	Lettre de Le Bonnic	Épisode de Hamlet
Pages	58-59	136	163-164	165-166	205-206	207	137-138	144	146-147
Instance narrative	P.C.	A.B.	P.C.	P.C.	P.C.	P.C.	S.S.	A.B.	W.S.
Fonction	explicative	X	X	X			X	X	
	persuasive		X					X	X
	distractive				X				
	thématique					X	X		X

P.C. = Pierre Cadorai; A.L.B. = André Le Bonnic; S.S. = Steve Sigurdson; W.S. = William Shakespeare.

Comme on peut le constater, le récit intérieur occupe une place plus importante dans la narration métadiégétique que le texte écrit. Ce récit intérieur est composé essentiellement d'analepses métadiégétiques dues le plus souvent à la mémoire de Pierre Cadorai. C'est l'artiste-peintre et, à une occasion, le Père Le Bonnic, devenus narrateurs, qui transforment en récits certains événements particuliers de leur passé. Au lieu d'être assumé par le narrateur extradiégétique, le souvenir, à six reprises, est remémoré par le personnage lui-même.

Dans une première analepse métadiégétique déjà citée<sup>9</sup>, Pierre

9. Voir supra, chap. II, p. 80.

Cadorai raconte un événement qui est à l'origine de sa vocation d'artiste. Au risque de se répéter, il s'agit d'un «passé offensant» (58) dont Pierre Cadorai ne parlera qu'une seule fois pour «paraître aussitôt le regretter» (71). Or, cet événement fut l'occasion pour l'enfant de faire ses «premiers croquis» (59), comme si l'art, dès le début, avait été pour l'homme solitaire une façon de «se moquer... des hommes» (58), un moyen de contestation qui trouve un écho, beaucoup plus tard, dans les propos de Le Bonniec, pour qui l'acte de créer est étroitement lié à «un acte de protestation» (131). Il y a donc une relation de causalité directe entre cette évocation de l'enfance et la vocation de Pierre Cadorai, entre cet événement métadiégétique et la signification du récit diégétique. Tout se passe comme si le métarécit servait à éclairer la genèse du récit premier. L'on comprend alors mieux le changement d'instance narrative, car seul Pierre Cadorai pouvait ressentir et laisser voir, d'une façon efficace et convaincante, le poids de ce souvenir douloureux sur l'âme de l'artiste.

La seconde analepse métadiégétique se trouve à la fin de la deuxième partie du roman. C'est André Le Bonniec, cette fois, qui évoque le souvenir de quelques grands noms de la peinture pour prendre position en faveur d'un art plus traditionnel, plus instinctif:

N'empêche que les grands peintres ont répandu gaiement la couleur. Par exemple, ce vieux chenapan de Breughel. Je me rappelle sa Noce de Village. Ça fourmille de tous côtés. Et Delacroix! Van Gogh à présent! Est-ce que ces gens avaient peur d'éclater?  
(136)

Ce court métarécit sert en quelque sorte de justification pour inciter Pierre Cadorai à peindre tel qu'il est et, surtout, à ne pas avoir peur

«d'éclater» (136). Les propos de Le Bonniec acquièrent un relief tout particulier à la lumière de l'épisode parisien, quand on sait que, quelques mois à peine après la rencontre entre le religieux et l'artiste, le professeur Meyrand prêche une doctrine à peu près contraire: «Pourtant il vous faut bien commencer par l'abc de la technique» (174). L'analepse métadiégétique participe ici étroitement à la dialectique esthétique qui sous-tend la troisième partie du récit royan et, plus précisément, tout le cheminement intérieur de Pierre Cadourai.

A l'opposé des deux premières analepses métadiégétiques, qu'on rencontre respectivement dans la première et la deuxième partie du roman, les deux suivantes, survenues peu de temps après l'arrivée de Pierre Cadourai à Paris, ne présentent pas un très grand intérêt pour le récit diégétique. Il s'agit, dans le premier cas, d'un événement récemment vécu que l'artiste raconte à son nouvel ami, Stanislas Lanski:

— Si je ne m'y connaissais pas encore! Dans mes voyages, voyez-vous, commença Pierre... et, de fil en aiguille, en vint à raconter comment, venu prospecter Paris, ses chances d'étude et d'avancement, il avait d'abord eu la déconvenue d'apprendre qu'il avait passé l'âge de s'inscrire aux Beaux-Arts. Il me faudrait n'avoir que vingt-cinq ans, dit-il. Mais à cet âge, avec mon associé, un nommé Sigurdsen, alias le grand Steve, je piégeais les bords du lac Caribou, et entre moi et les Beaux-Arts s'étendait une distance infinie: les Territoires du Nord-Ouest, les savanes du Nord manitobain, l'Ungava; de plus la route à faire en moi-même. Mais, pour tout dire, à vingt-cinq ans, je n'avais même jamais encore entendu parler des Beaux-Arts. (163-164)

Le début du métarécit sert d'abord à combler une absence d'information due à une courte ellipse située entre le début du séjour de Pierre Cadourai à

Paris et la rencontre de Stanislas. Qu'on lui ait refusé l'admission aux Beaux-Arts à cause de son âge ne pèsera pas lourdement sur l'évolution du récit diégétique puisqu'un concours de circonstances lui permettra de rencontrer le professeur Meyrand. Cependant, comme on l'a indiqué dans l'étude de la durée<sup>10</sup>, la question de l'âge laisse songeur, car le narrateur extradiégétique a déjà affirmé que Pierre avait «presque trente ans» (77) lorsqu'il piégeait en compagnie de Steve Sigurdson, au début du second hiver passé sur les bords du lac Caribou. Même en admettant que ce soit l'hiver précédent, on est encore loin des vingt-cinq ans.

Si l'on s'en tient strictement au plan diégétique, la seconde analepse métadiégétique présente un intérêt encore moins grand. Cette fois, Pierre Cadourai raconte à son ami Stanislas la «surprenante rencontre» du petit Bill au nord de la Saskatchewan<sup>11</sup>. Sans nier la qualité narrative du récit, force est de reconnaître l'absence complète de relation explicite entre la métadiégèse et la diégèse. C'est plutôt l'acte de narration lui-même, indépendamment de son contenu métadiégétique, qui exerce une fonction de distraction vis-à-vis de l'instance narrative, puisque l'artiste-peintre traverse alors une période fort difficile<sup>12</sup>.

Les deux dernières analepses métadiégétiques du roman sont

---

10. Voir supra, chap. I, p. 25.

11. Voir supra, chap. IV, p. 202-203.

12. Voir supra, chap. II, p. 107.

placées à la toute fin du récit, peu de temps avant la mort de Pierre Cadorai. C'est encore l'artiste-peintre qui raconte à Stanislas certains souvenirs liés à des «notes de voyage» (205) que son ancien associé, Steve Sigurdsen, lui a fait parvenir. Le métarécit évoque alors deux faits précis: le destin tragique de Gédéon et la préparation de Maria à la mort<sup>13</sup>.

Quand le narrateur diégétique parle du portrait de Gédéon, il se trouve à établir une relation à la fois causale et thématique entre l'analepse métadiégétique et le récit premier. Au départ, il révèle ce qui est advenu du premier personnage rencontré dans le roman de G. Roy, surtout que le récit diégétique, environ six ans plus tôt, avait éveillé un certain soupçon mêlé d'inquiétude dans l'esprit du lecteur:

Un soir, à côté d'une rustique cabane, il vit, s'étendant sur la pente de la rive, un petit jardin de légumes. Mais nulle part autour ni à l'intérieur ne découvrit-il l'habitant de ces lieux. [...] Mais où donc était l'habitant<sup>14</sup>? (82)

Par ailleurs, une tension analogue permet un certain rapprochement thématique entre la vie de l'artiste-peintre et celle du chercheur d'or. Après que Pierre Cadorai eut dessiné le peuplier-tremble, le narrateur extradiégétique précise: «On sentait que la vie de cet arbre était une folie comme apparaissent folie tant de nos entreprises» (25). Le lendemain de cet épisode, le narrateur ajoute que «bien des vies connaissent pareille folie... si c'en est une... Lui-même [P.C.] était atteint de quelque chose

---

13. Voir supra, chap. II, p. 108-109.

14. Même s'il n'est pas certain que cet «habitant» soit Gédéon.

du genre» (39). Enfin, neuf ans plus tard, le narrateur extradiégétique affirme clairement que Pierre Cadourai «s'identifiait presque à cet arbre» (183). Il existe donc au niveau du récit diégétique un effort soutenu pour souligner le caractère presque surhumain de l'aventure de l'artiste qui, à ce seul titre, rappelle étrangement l'aventure du revenant du Klondike, à cette différence très grande, comme le souligne le métarécit, que le temps aura eu raison de Gédéon alors que l'artiste-peintre, ayant enfin atteint son «raconter», aura vaincu le temps.

La dernière analepse métadiégétique évoque le souvenir de Maria qui, tous les jours, face à la rivière, conversait avec la mort. Bien qu'on ait déjà souligné l'affinité thématique entre ce segment rétrospectif et la mort prochaine de l'artiste-peintre, il importe de préciser que le changement d'instance narrative donne à l'événement une tonalité toute particulière. L'on comprend alors mieux l'analogie troublante qui se dessine entre la décision que prend la vieille Indienne d'aller se préparer à la mort «face au plus large de l'horizon» (206) et les derniers instants de l'artiste-peintre face au plus vaste des espaces: l'art. La mort, dans un cas comme dans l'autre, ne pourra arrêter le mouvement inéluctable de l'eau et de l'art, comme si ces forces vives n'en finissaient plus de séduire et de faire rêver l'homme.

Même si le récit intérieur occupe la majeure partie du corpus métadiégétique, le texte écrit, composé de trois lettres et de deux extraits de la pièce Hamlet de W. Shakespeare, constitue un élément important de la réalité diégétique.

Bien que les deux lettres que Pierre Cadorai reçoit de S. Sigurdson peu de temps avant son départ du village d'Orok ne changent nullement le déroulement de l'histoire<sup>15</sup>, elles permettent de connaître le sort de Nina et de Steve. C'est donc le métarécit, encore une fois, qui fournit au lecteur des informations sur le destin des personnages diégétiques rencontrés dans la première partie de La Montagne secrète. Loin de nuire à la trame du récit, ces changements d'instance narrative contribuent à sa vraisemblance et deviennent partie intégrante de l'histoire.

En revanche, la lettre du Père Le Bonniec, reçue quelque part entre la deuxième et la troisième partie du roman, présente un intérêt diégétique plus grand, dans la mesure où Pierre Cadorai se prépare à vivre pleinement cette longue aventure verticale qui caractérise son séjour à Paris:

«Tu iras voir la Vierge aux rochers, lui avait écrit le Père Le Bonniec, et tu sentiras ton âme s'élever à des hauteurs comme tu ne le pourrais toi-même concevoir. Nous connaîtrions-nous seulement un peu nous-mêmes, sans les arts?» (144)

En précisant l'importance de l'art comme moyen de connaissance de soi, le segment métadiégétique rejoint un récit diégétique de plus en plus lié à l'approfondissement de la notion de l'art et de l'acte artistique. Ce métarécit, situé au cours de la traversée de l'Atlantique, donne déjà tout son sens au chapitre suivant: la visite du Louvre.

---

15. Voir supra, chap. II, p. 98.

Les extraits de la pièce Hamlet, placés au tout début de la troisième partie du roman, exercent un rôle plus déterminant sur l'histoire. Depuis déjà huit ans, Pierre Cadrai poursuit inlassablement sa route pour atteindre son idéal. Croquis après croquis, pochade après pochade, l'artiste se fait la main et réfléchit aux profondes exigences de l'acte artistique. Au moment où il doit affronter la «mystérieuse solitude» (140) de Paris pour y apprendre à peindre autrement et autre chose que ce qu'il avait toujours peint d'une façon plutôt instinctive, avec son âme et son cœur, le récit métadiégétique lui rappelle l'ampleur de sa tâche, la nécessité de répondre à l'appel du «raconter»:

Whether 'tis nobler in the mind to suffer  
The slings and arrows of outrageous fortune,  
Or to take arms against a sea of troubles... (146)  
[...]  
If thou didst ever hold me in thy heart,  
Absent thee from felicity awhile,  
And in this harsh world draw thy breath in pain,  
To tell my story. (147)

Que ce soit Horatio qui doive raconter l'histoire de Hamlet au lieu de Hamlet lui-même importe assez peu, car l'auteur diégétique souligne d'abord le désir profond du jeune prince de dire, malgré les embûches et les obstacles possibles, ce qu'il a été et ce qu'il a voulu être. Même s'il existe une certaine continuité spatio-temporelle entre la métadiégèse et la diégèse, Pierre Cadrai ayant déjà entendu parler de Shakespeare quelque six ans plus tôt, il y a d'abord lieu d'indiquer la profonde affinité qui unit le héros diégétique au héros métadiégétique, du moins dans leur désir commun «to tell [their] story». Le narrateur extradiégétique ne peut être plus explicite à cet égard: «Pierre sentit que son cœur maintenant et pour toujours avait lié amitié avec ce prince bizarre...» (147)

Dans la mesure où il y a poursuite d'un but commun, c'est une relation thématique qui unit d'abord le métarécit au récit diégétique. Il y a beaucoup plus, toutefois, puisque les propos de Hamlet participent en quelque sorte à ce pèlerinage intérieur, à cet «approfondissement de soi» (149) qu'exige la réalisation pleine et entière du «raconter». Comme le récit métadiégétique aide le héros diégétique à mieux comprendre sa tâche et à mieux se comprendre, on ne saurait se contenter de parler d'une relation purement thématique ou d'une relation directe de causalité entre les deux récits: le métarécit exerce ici une véritable fonction explicative vis-à-vis du récit premier.

S'il est important de bien identifier et de comprendre le rôle des niveaux narratifs dans la composition du récit royen, il importe également d'examiner la personne de la narration. L'étude de l'instance narrative ne trouve pas uniquement ses fondements dans le temps de la narration et le niveau narratif, mais aussi dans le choix particulier du narrateur et même, en un sens, du narrataire.

### C. PERSONNE DE LA NARRATION

Avant d'examiner les diverses fonctions, narratives et extra-narratives, du narrateur, essayons de préciser son statut en déterminant d'abord la position de la romancière par rapport au niveau narratif, puis celle du narrateur par rapport à l'histoire même.

Théoriquement, G. Roy aurait pu permettre à Pierre Cadrai, le héros principal, ou même à un autre personnage de raconter l'histoire de La Montagne secrète. Cependant, la romancière a choisi de raconter l'aventure de l'artiste-peintre par l'intermédiaire d'un narrateur étranger à

l'histoire, extradiégétique. Au niveau de sa relation avec l'histoire même, ce narrateur est hétérodiégétique, puisqu'il est essentiellement absent de l'histoire qu'il raconte. En somme, La Montagne secrète est un récit extra-hétérodiégétique: un narrateur au premier niveau y raconte l'histoire de Pierre Cadorai.

La nature même du récit royen justifie le choix de la romancière. Un récit homodiégétique ou autodiégétique n'aurait en effet pas pu rendre avec vraisemblance et conviction un contenu narratif aussi vaste et universel que celui de La Montagne secrète. En faisant de Pierre Cadorai le narrateur et le héros de son histoire, G. Roy eût compromis sérieusement toute la richesse et la portée de La Montagne secrète, car la fin du récit n'aurait pas eu cette ouverture extraordinaire dont on a déjà parlé. L'aventure de l'art est une expérience qui doit nécessairement déborder l'expérience individuelle, même si elle est d'abord intensément vécue par Pierre Cadorai. C'est justement l'avantage du narrateur hétérodiégétique que de pouvoir conduire l'homme solitaire au terme de son cheminement intérieur, quitte ensuite à laisser le lecteur réfléchir sur ce que Pierre Cadorai ou lui-même pourrait faire de cette «vision» de l'art. Aussi faut-il ajouter que Pierre Cadorai n'est pas un écrivain mais un artiste-peintre. Il revenait donc au narrateur hétérodiégétique de raconter l'histoire de l'homme taciturne dont le but premier est de peindre. La mort de l'artiste pourrait également justifier ce «choix vocalique»<sup>16</sup>, surtout que cette mort, loin de troubler la durée diégétique,

---

16. Pour G. Genette, le parti vocalique obéit à des critères plutôt personnels et n'entraîne donc pas au niveau du discours du récit des conséquences modales importantes. Voir Nouveau discours du récit, p. 76-77.

assure le triomphe des forces vives de l'art.

Et pourtant, la nature de La Montagne secrète ne peut pas non plus vraiment se satisfaire de l'objectivité trop grande du récit hétérodiégétique. Le drame de Pierre Cadrai est trop intensément vécu pour que le narrateur puisse être tenu à l'écart de l'action et cantonné dans un simple rôle d'observateur. Aussi la passion intérieure de l'artiste-peintre parvient-elle occasionnellement à ébranler l'objectivité du narrateur, qui l'autorise alors à s'immiscer dans le récit diégétique. L'on comprend mieux du même coup toutes ses «sorties» (souvent précédées du tiret qui leur sert d'indice) hors du code de la focalisation externe<sup>17</sup>. L'on saisit également mieux ce plaisir et ce besoin qu'éprouve le narrateur extradiégétique de se rapprocher et de se confondre parfois avec les personnages témoins. Quand Steve Sigurdson, Orok ou encore Stanislas Lanski cheminent au côté de Pierre Cadrai, c'est le narrateur, furtivement, qui vient regarder et converser avec l'artiste. D'ailleurs, au fur et à mesure que le récit progresse, le narrateur paraît de moins en moins étranger à l'histoire, comme s'il voulait échapper de plus en plus à son statut hétérodiégétique.

Il importe de rappeler que toutes ces interventions du narrateur, pour nombreuses qu'elles soient, restent beaucoup plus des «inadvertances» (258) narratives, selon le mot de G. Genette, que le résultat d'un parti pris. D'ailleurs, lorsque le besoin de subjectivité devient trop grand, le récit privilégie le narrateur au deuxième degré ou, si l'on préfère, le narrateur autodiégétique, en permettant à Pierre Cadrai de raconter certains événements de sa propre histoire<sup>18</sup>.

---

17. Voir supra, chap. IV, p. 170-177.

18. Voir p. 214-219 du présent chapitre.

Compte tenu du statut particulier qui lui est accordé, il est presque inévitable que le narrateur exerce certaines fonctions extra-narratives, dans La Montagne secrète. Certes, sa fonction première est de raconter l'histoire de Pierre Cadourai, et il ne peut échapper à cette fonction purement narrative sans trahir sa raison d'être et perdre du même coup sa qualité de narrateur. Il lui arrive cependant, à l'occasion, d'exercer certaines fonctions liées à des aspects autres, «fonctions de régie» (261) et «fonctions idéologiques» (263).

La fonction de régie se rapporte à l'aspect du texte narratif. Afin de mieux marquer l'articulation ou l'organisation interne du récit, le narrateur utilise des unités linguistiques, plus ou moins longues, qui constituent une sorte de discours métanarratif. C'est ce qui se produit, par exemple, de façon explicite, entre la deuxième et la troisième partie du roman:

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 emplies de monde, de pas et de lumières! (140)

On ne trouve aucun exemple semblable entre les chapitres, mais certaines «indications de régie» apparaissent au cours de la narration elle-même. Dans l'étude du récit analeptique, on a montré comment l'évocation du passé du vieux Sigurdson restait narrativement raccordée au récit premier<sup>19</sup>. Lorsque le narrateur écrit: «Voilà entre autres ce qu'il raconta» (73) et «Ainsi parla le vieux Sigurdson...» (74), on a affaire à un discours métanarratif qui sert à unir le récit second au récit premier. Le second

---

19. Voir supra, chap. II, p. 83.

exemple se trouve au dernier chapitre de la deuxième partie. Cette fois, avant de raconter la convalescence de Pierre Cadrai au village d'Orok, le narrateur, comme s'il voulait mieux indiquer le lien entre ce qui se produisait dans le village et la présence même de l'Homme-au-crayon-magique, parle de certains «mystères»:

Voilà pour les profonds mystères qui régnaient  
dans la longue nuit d'hiver de ce petit village au vent  
de l'Arctique. (127)

C'est dans ce même chapitre, composé de six scènes<sup>20</sup>, que le discours métanarratif intervient à nouveau pour mieux marquer l'articulation de l'histoire, soit le passage de la deuxième scène (Première rencontre entre André Le Bonniec et Pierre Cadrai) à la troisième (Deuxième rencontre). A un certain moment, le Père Le Bonniec parle d'amis influents à Montréal, de la possibilité d'organiser une petite exposition, du succès certain d'une telle entreprise, de la nécessité pour Pierre Cadrai, malgré ses réticences, d'une telle «confrontation» (135) avec le public. Puis les événements se précipitent, et le narrateur, soucieux de bien souligner le mouvement diégétique, ajoute:

Et pourtant, déjà, une part de ces choses commença  
à s'accomplir.  
En moins de temps qu'on ne l'eût cru possible, le  
Père Le Bonniec avait fait venir de Montréal... (135)

Enfin, on trouve un dernier exemple au moment où Pierre Cadrai, sur les conseils de Meyrand, se prépare à quitter Paris afin de se rendre dans le sud de la France. A deux reprises, le narrateur utilise la préposition «voici», comme s'il voulait établir, rapidement mais clairement, le lien entre les derniers préparatifs nécessaires pour ce retour de l'artiste vers

---

20. Voir supra, chap. I, p. 64.

Les grands espaces et la liberté:

Le voici à présent qui rapièce lui-même sa petite tente brune d'autrefois. Elle a souffert de bien des pluies, peut-être davantage d'être restée longtemps pliée, au rancart; n'importe, elle fera l'affaire. Voici Pierre, assis par terre — c'est sa manière — qui coud comme une ménagère. Ensuite, il se munit de provisions comme s'il allait passer des semaines sans voir âme qui vive. (186)

Même si le narrateur y a recours à quelques reprises, on voit que le discours métanarratif n'occupe pas une place importante et indispensable dans la structure narrative de La Montagne secrète. Il en va tout autrement du discours didactique, bien que le narrateur prenne souvent le soin de transférer cette fonction idéologique à ses personnages: Stanislas Lanski<sup>21</sup>, Augustin Meyrand<sup>22</sup> et André Le Bonnic<sup>23</sup>. Il arrive même, à une occasion, que ce soit la montagne qui s'attribue la tâche de commenter le déroulement de l'action<sup>24</sup>. Ces diverses interventions de la part des personnages et de la Rayonnante permettent au narrateur d'éviter un discours qui, autrement, aurait pu paraître trop «auctorial» (264) et nuire alors à la vraisemblance du récit.

Par ailleurs, lorsque le narrateur lui-même exerce cette fonction idéologique, il le fait le plus souvent par l'intermédiaire de segments narratifs non-focalisés, introduits ou non par le tiret<sup>25</sup>, et parfois à l'aide de la locution modalisante<sup>26</sup>. Le meilleur exemple, sans doute, est

---

21. Voir supra, chap. IV, p. 189, 200-201.

22. Voir supra, chap. IV, p. 199-200.

23. Voir supra, chap. IV, p. 196-198.

24. Voir supra, chap. IV, p. 187-188.

25. Voir supra, chap. IV, p. 171-174 et p. 177-183.

26. Voir supra, chap. IV, p. 174-177.

la dernière phrase du roman: «Qui, dans les brumes, la retrouvera!» (222). Seule la fonction idéologique du narrateur peut réellement justifier la présence de cette observation extra-narrative. Certes, il est possible que le narrateur ait également voulu ouvrir ici la communication avec le narrataire, réel ou virtuel, mais l'exercice de cette autre fonction extra-narrative ne trouve pas sa véritable raison d'être puisque l'adhésion du narrataire lui était déjà acquise.

Au terme de l'étude de l'instance narrative, il importe de souligner l'importance du rôle du narrataire dans La Montagne secrète. Tout se passe comme si le destin du récit royen se trouvait intrinsèquement lié à la réaction du narrataire, auquel chaque lecteur virtuel peut s'identifier. Aucun narrataire, quel qu'il soit, ne peut se borner à recevoir passivement le message de la romancière sans trahir en quelque sorte le sens même de l'aventure de Pierre Cadorai et, plus précisément, l'appel en sourdine de l'art. Il appartient à chaque lecteur de revivre l'expérience de l'homme-artiste, de se laisser habiter par «cette autre vie» (222) dont parle le narrateur. L'on comprend mieux alors toute la place du narrataire dans la situation narrative car, au-delà du mot «FIN», il lui revient de donner une forme, particulière et individuelle, à la «vision» de Pierre Cadorai. Cette tâche, pour grande et noble qu'elle soit, ne peut se réaliser sans un retour constant au long cheminement intérieur de Pierre Cadorai, comme si la nouvelle vocation du narrataire devait sans cesse se nourrir de la vocation de l'homme solitaire. Il ne suffit pas de connaître les exigences de l'art; encore faut-il, à la suite de Stanislas Lanski, «grandir dans l'âme» (219) pour vivre pleinement l'acte artistique et porter ainsi l'art à son expression la plus pure et la plus humaine.

L'instance narrative trouve toute sa signification et son épanouissement dans ce mouvement circulaire entre la vocation que le récit royen raconte et la vocation à l'oeuvre qu'il suscite. Sans l'entière participation du narrataire, La Montagne secrète reste une oeuvre incomplète, en attente de son destinataire.

Comme on vient de le voir, la signification du récit royen repose sur un ensemble relativement complexe qu'on appelle la situation narrative. Si la narration ultérieure crée des liens très forts entre le moment passé et le moment présent de l'action, elle permet également de rattacher l'aventure de Pierre Cadrai au présent immédiat du lecteur. Toutefois, à la toute fin du récit, c'est un temps indéfini, celui de l'art, qui réunit les protagonistes de l'instance narrative. Il importe, par ailleurs, de souligner la fonction essentielle du métarécit, à la fois intérieur et écrit, au déroulement et à la signification de La Montagne secrète. Son apport est particulièrement remarquable au niveau de l'expérience verticale de Pierre Cadrai, puisque le discours métadiégétique permet à l'artiste de réfléchir longuement sur son cheminement intérieur et sur l'essence même du «raconter». Il convient également de rappeler le caractère extradiégétique du récit royen, même si, contraint par la nature même de l'histoire, le narrateur a parfois senti le besoin d'échapper à son statut hétérodiégétique pour partager sa fonction idéologique. Il reste que c'est le narrataire, nouveau pèlerin de l'art, qui donne à la situation narrative sa particularité et sa raison d'être.

## CONCLUSION

Au terme de cette étude, il convient de résumer le rôle qu'ont pu jouer le Temps, le Mode et la Voix dans la composition et la signification de La Montagne secrète.

L'examen de la durée, élément premier de la temporalité, a laissé paraître des variations importantes entre le temps narratif et le temps diégétique. Si l'ellipse s'est révélée impuissante à expliquer ces changements de temps, elle a néanmoins permis d'établir la durée chronologique de l'oeuvre. La pause descriptive, de son côté, n'a pu être tenue responsable que de deux arrêts narratifs. Cependant, la situation est tout autre en ce qui a trait au sommaire, mouvement narratif qui, tout en demeurant au service du récit, contribue souvent à l'accélération de la durée diégétique. Il ne faut donc pas s'étonner si la scène, foyer de l'action, a une influence déterminante sur la vitesse narrative de La Montagne secrète. Et si l'alternance entre le sommaire et la scène contribue à donner au récit royan un certain rythme romanesque, il n'en reste pas moins que les variations narratives traduisent d'abord un mouvement constant, ou plutôt un déchirement, entre la scène objective et la scène subjective, entre le «vivre» et le «raconter», cette double vérité si profondément liée à la réalité diégétique de La Montagne secrète.

Par ailleurs, on a pu constater combien l'ordre, second élément de la temporalité, participait étroitement au déroulement et à la signification de l'histoire de Pierre Cadrai. A quelques reprises, durant l'aventure dans les Territoires du Nord-Ouest, le récit analeptique est venu éclairer la lourde «tâche» de l'artiste, soucieux de parvenir à son «raconter».

L'importante éliision temporelle entre les deux premières parties du roman rendait inévitable, au début de l'aventure au pays d'Orok, la présence des anachronies complétives qui, du coup, soulignent le courage et la détermination de l'Homme solitaire dans la poursuite de son rêve. Mais c'est surtout dans la dernière partie du roman que le récit second permet à Pierre Cadorai de mieux comprendre sa destinée: sans le retour sur son passé, sans cette réflexion sur son identité et sur la notion de l'acte créateur, l'artiste-peintre ne serait pas parvenu à sa montagne. Il reste que l'anachronie répétitive, associée le plus souvent au souvenir de Nina, ne cesse, jusqu'à la toute fin du récit, de témoigner en faveur du «vivre». De son côté, le récit proleptique, respectueux en cela de la tradition «classique» du roman, ne marque pas vraiment la narration de La Montagne secrète.

On a également vu combien la fréquence narrative, dernier aspect de la temporalité, contribuait largement au cheminement de l'Homme-au-crayon-magique, même si le récit royen reste avant tout un récit singulatif. L'itération externe souligne d'abord la force morale de Pierre Cadorai, bien qu'elle rappelle, dans chacune des trois parties du roman, le caractère éminemment difficile de la démarche artistique, en raison de l'ampleur de la tâche et de la fuite irrémédiable du temps. Quant à l'itération interne, relayée à l'occasion par le récit pseudo-itératif et par l'itération externe, elle éclaire divers aspects essentiels de l'évolution de l'artiste-peintre, dont la technique du portrait, la perception de l'acte créateur, le désir inébranlable de réaliser l'oeuvre parfaite et, plus concrètement, un état de santé de plus en plus précaire. En somme, sans la participation du récit itératif, l'aventure de Pierre

Cadorai n'aurait atteint ni la même cohérence diégétique ni la même intensité narrative.

La structure et la signification de La Montagne secrète sont aussi étroitement liées au mode narratif qu'à l'aspect de la temporalité. Si le récit diégétique met en relief toute l'importance de l'expérience visuelle comme première étape de la formation artistique, le récit mimétique souligne le caractère de plus en plus réflexif de l'aventure de Pierre Cadorai à mesure qu'il s'achemine vers son idéal. On a pu observer, plus précisément, combien les variations au niveau de la focalisation participaient à la mise en place et au message du récit royan. Le récit focalisé et «à point de vue» variable, qui se présente souvent sous la forme de syllepses non-focalisées précédées du tiret et, à l'occasion, de segments narratifs employés avec la locution modalisante, contribue à éclairer le sens profond de la vocation artistique. D'autre part, si la focalisation «zéro» et le discours transposé permettent de mieux voir la dimension horizontale de l'aventure de Pierre Cadorai, le discours mimétique, le plus souvent rapporté et parfois transposé, sert à en préciser la verticalité.

L'étude de la dernière catégorie, la voix, aura surtout mis en relief la qualité dramatique du récit royan. Sans le choix de la narration ultérieure, le cheminement de l'artiste-peintre ne serait sans doute pas devenu une source d'attente et de préoccupation pour le narrataire. Et sans le surgissement de l'atemporalité, à la toute fin du roman, l'appel de l'art n'aurait probablement ni le même effet ni la même résonance universelle. De son côté, la narration métadiégétique, surtout le récit intérieur, aura mis en évidence la dialectique esthétique qui, depuis la

fin de l'aventure au pays d'Orok, ne cesse de sous-tendre la démarche artistique de Pierre Cadrai. Cependant, seul le narrateur hétérodiégétique pouvait raconter avec vraisemblance et conviction l'expérience de l'artiste, quitte ensuite à laisser le narrataire réfléchir à la forme que Pierre Cadrai, ou lui-même, encore, pourrait donner à cette «vision» de l'art.

L'analyse genettienne de La Montagne secrète aura donc permis de montrer jusqu'à quel point la notion de la narrativité, liée aux catégories du temps, du mode et de la voix, participe à la structure et à la signification du récit royen. Certes, l'oeuvre n'a pas pour autant révélé tous ses secrets, et le portrait de Pierre Cadrai portera toujours la «trace d'un combat que l'on [comprend] mal» (214), comme si, à la suite de Stanislas Lanski, on n'en finissait plus de s'interroger sur les «torturantes énigmes de l'être» (213). On comprend mieux alors que La Montagne secrète se présente comme un roman «ouvert», permettant ainsi au narrataire de poursuivre sa réflexion sur l'art et sur l'artiste.

Le roman de G. Roy est une oeuvre riche et complexe, qui se prête bien à une analyse formelle. La méthode genettienne s'est révélée efficace comme instrument de recherche et de description. Cette «grille» d'analyse nous aura en effet permis de lire, sous un éclairage nouveau, l'aventure de l'artiste-peintre dont la vie fut tout entière vouée à la réalisation du «raconter».

G. Roy ayant fait de La Montagne secrète une sorte d'art poétique, c'est tout naturellement l'aspect formel du récit, dans l'organisation et la narration de la matière diégétique, qui pouvait le mieux révéler la conception que la romancière se faisait de l'acte d'écriture et de sa condition d'écrivain. Qu'il s'agisse des particularités du rythme, de la

complicité des récits analeptique et itératif, du jeu de la focalisation et du discours mimétique, tous les éléments narratifs ne cessent de se rencontrer et de se compléter pour tisser la trame romanesque. L'aspect le plus étrange et le plus passionnant du drame loge cependant du côté de l'instance narrative. Tout se passe, en effet, comme si, avant de donner la parole au narrataire, le narrateur éprouvait un étrange plaisir à s'éloigner, occasionnellement et furtivement, de son statut hétérodiégétique.

## BIBLIOGRAPHIE

### PLAN

- A. Éditions de La Montagne secrète
- B. Bibliographies
- C. Études consacrées à La Montagne secrète
  - I. Livre
  - II. Thèses
  - III. Articles et parties de livres
- D. Ouvrages théoriques utilisés

A. Editions de La Montagne secrète

La Montagne secrète, Montréal, Beauchemin, 1961, 222 p. [1962, 1967, 1971, 1974].

La Montagne secrète, Paris, Flammarion, 1962, 218 p.

La Montagne secrète, Montréal, La Frégate, 1975, 153 p.  
[Illustrations de René Richard].

La Montagne secrète, Montréal, Stanké, Collection «Québec 10/10»,  
1978, 231 p. [1983].

The Hidden Mountain, translated by Harry L. Binsse, Toronto,  
McClelland & Stewart; New York, Harcourt Brace & World, 1962, 186  
p. [1974: Toronto, McClelland & Stewart, «New Canadian Library»,  
n° 109].

B. Bibliographies

CANTIN, Pierre, HARRINGTON, Normand et HUDON, Jean-Paul, Bibliographie de la critique de la littérature québécoise dans les revues des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, t. 5, Ottawa, CRCCF, «Document de travail du CRCCF», n° 16, 1979, p. 965-974 [v. p. 969-970].

GAGNÉ, Marc, Visages de Gabrielle Roy, Montréal, Beauchemin, 1973, p. 287-324 [v. p. 315-317].

MORENCY, Jean, Un roman du regard: La Montagne secrète de G. Roy, Québec, Université Laval, Collection «Essais», n° 3, 1986, p. 93-97.

RICARD, François, «La Montagne secrète, roman de Gabrielle Roy», dans Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, IV: 1960-1969, Montréal, Fides, 1984, p. 595-596.

SOCKEN, Paul, «Gabrielle Roy, an Annotated Bibliography», The Annotated Bibliography of Canada's Major Authors, Ed. R. Locker and J. David, Downsview, ECW Press, 1979, vol. 1, p. 213-263.

C. Études consacrées à La Montagne secrète.

I. Livre

MORENCY, Jean, Un roman du regard: La Montagne secrète de G. Roy, Québec, Université Laval, Collection «Essais», n° 3, 97 p.

II. Thèses

- BAPTISTE, Annie, «Gabrielle Roy et les classes défavorisées dans la société canadienne-française», M.A. Thesis, Montreal, McGill University, 1974, 100 f.
- BERTRAND, Maurice, «La Montagne secrète et l'esthétique de Gabrielle Roy», Mémoire de D.E.S., Montréal, Université de Montréal, 1965, 112 f.
- COMEAU, Amélie-Marie, «Les romans de Gabrielle Roy: étude des principaux personnages», Thèse de maîtrise ès arts, Québec, Université Laval, 1966, 116 f.
- GAULIN, Michel-Lucien, «Le thème du bonheur dans l'oeuvre de Gabrielle Roy», Thèse de maîtrise ès arts, Montréal, Université de Montréal, 1962, 165 f.
- LEMONDE, Anne, «Le personnage masculin dans l'oeuvre romanesque de Gabrielle Roy», M.A. Thesis, Montreal, McGill University, 1976, 185 f.
- McKEOWN, Margaret, «Le thème du bonheur dans l'oeuvre romanesque de Gabrielle Roy et de Marie-Claire Blais», M.A. Thesis, Winnipeg, University of Manitoba, 1972, 85 f.
- MERZISEN, Yves, «L'inspiration romanesque de Gabrielle Roy», Ph. D. Thesis, Vancouver, University of British Columbia, 1973, VI, 264 f.
- SCHONBERGER, Vincent Lawrence, «Les deux pôles de la création artistique chez Gabrielle Roy», Thèse de doctorat, Université d'Ottawa, 1984, 448 f. [v.f. 104-145].
- SEERS, Pierrette, [Soeur Marie-du-Rédempteur], «Le thème de la solitude dans l'oeuvre de Gabrielle Roy», Thèse de maîtrise ès arts, Montréal, Université de Montréal, 1963, IV, 106 f.

### III. Articles et parties de livres

- ANONYME, «Un nouveau Gabrielle Roy — Aux Éditions Beauchemin», la Presse, suppl. du 2 septembre 1961, p. 8.
- ANONYME, «Comment Gabrielle Roy a rencontré le peintre René Richard», le Nouveau Journal, suppl. du 16 septembre 1961, p. 28.
- ANONYME, «Chez Beauchemin, La Montagne secrète de Gabrielle Roy», le Devoir, 14 octobre 1961, p. 10.
- ANONYME, «Les livres. La Montagne secrète de Gabrielle Roy», Bulletin du Cercle juif, novembre 1961, p. 3.
- ANONYME, «La Montagne secrète», Revue des Cercles d'études d'Angers, 23<sup>e</sup> année, n<sup>o</sup> 3, décembre 1962, p. 62.

- ANONYME, «La Montagne secrète», Notes bibliographiques, janvier 1963, p. 77.
- AMPRIMOZ, Alexandre, «L'Homme-Arbre de La Montagne secrète», Canadian Literature, n<sup>o</sup> 88, Spring 1981, p. 166-171.
- ANDERSON, E. S., «Magnificent Novel of the North», The Telegram (Toronto), January 5, 1963, p. 4.
- AUDET, Pierre, «La Montagne secrète de Gabrielle Roy», Jeuneses littéraires du Canada français, vol. 2, n<sup>o</sup> 3, mars 1965, p. 10.
- BABBY, Ellen Reisman, The Play of Language and Spectacle: A Structural Reading of Selected Texts by Gabrielle Roy, Toronto, ECW Press, 1985, passim.
- BALE, Joy, «A Creative Quest», The Courier Journal, (Louisville, Kentucky), November 25, 1962.
- BERESFORD-HOWE, Constance, «Canada's Best Writer — Gabrielle Roy's New Novel Entertains», The Montreal Star, November 3, 1962, p. 7.
- BESSETTE, Gérard, «La Route d'Altamont, clef de La Montagne secrète», Livres et Auteurs canadiens, 1966, p. 19-24. [Article repris dans Trois romanciers québécois, Montréal, Editions du Jour, 1973, p. 185-199].
- BIRON, Hervé, «Images de solitude et de nature neuve», le Nouvelliste, 18 novembre 1961, p. 9.
- BROCHU, André, «Un aperçu de l'oeuvre de Gabrielle Roy», le Quartier latin, 22 février 1962, p. 14, et 27 février 1962, p. 11.
- BROCHU, André, «La Montagne secrète: le schème organisateur», Etudes littéraires, vol. 17, n<sup>o</sup> 3, hiver 1984, p. 531-544. [Article repris dans La Visée critique, essais autobiographiques et littéraires, Montréal, Editions du Boréal, 1988, p. 186-203].
- BUCKLER, Ernest, «And to the Artist a Towing Mountain was the Supreme Challenge», The New York Times Book Review, October 28, 1962, p. 4, 18.
- CHOQUETTE, Adrienne, «Gabrielle Roy, La Montagne secrète», Flammes, l'actualité littéraire, Paris, Flammarion, n<sup>o</sup> 111, septembre 1962, p. 1-2.
- D'ANJOU, Joseph, «La Montagne secrète», Relations, n<sup>o</sup> 288, décembre 1964, p. 369.
- DALTON, Elisabeth L., «An Exquisitely Beautiful Story of Lone Man

- in Canadian North», The Chattanooga Times, Novembre 11, 1962.
- DUBOIS, Richard, «La Création artistique dans La Montagne secrète de Gabrielle Roy», Jeunesses littéraires du Canada français, vol. 1, n<sup>o</sup> 2, mars 1964, p. 8.
- DUHAMEL, Roger, «Le Livre de la semaine: La Montagne secrète», la Patrie, 12 novembre 1961, p. 8.
- DUHAMEL, Roger, «Romans et Nouvelles», University of Toronto Quarterly, July 1962, p. 550-566 [v.p. 554-555].
- EDWARDS, Mary Jane, «Introduction» à l'édition anglaise The Hidden Mountain, Toronto, McClelland & Stewart, «New Canadian Library», n<sup>o</sup> 109, 1974.
- EMOND, Maurice, «La Montagne secrète», Québec français, n<sup>o</sup> 32, décembre 1978, p. 4-5.
- ÉTHIER-BLAIS, Jean, «La Montagne secrète de Gabrielle Roy», le Devoir, 28 octobre 1961, p. 11.
- FLEETWOOD, Elwayne, «Tale of Instinctive Artist», Iowa Morning Journal, (Sioux City), February 17, 1963.
- FRANCOEUR, Paul, «La Montagne secrète», Vie étudiante, 15 décembre 1961, p. 12.
- K. G., «La Montagne secrète», Bulletin du Cercle juif, novembre 1961, p. 3.
- GAGNÉ, Marc, Visages de Gabrielle Roy, Montréal, Beauchemin, 1973, p. 81-84, p. 225-232.
- GAY, Paul, «La Montagne secrète», le Droit, 4 novembre 1961, p. 16.
- GENUIST, Monique, «La Création romanesque chez Gabrielle Roy», Montréal, Le Cercle du Livre de France, 1966, passim.
- GRENIER-FRANCOEUR, Marie, «Étude de la structure anaphorique dans La Montagne secrète de Gabrielle Roy», Voix et Images, vol. 1, n<sup>o</sup> 3, avril 1976, p. 387-405.
- GROSSKURTH, Phyllis, «Gabrielle Roy», Toronto, Forum House, «Canadian Writers and their Works», 1972, 64 p. [v.p. 44-50, 60].
- HAMEL, Réginald, HARE, John et WYCZYNSKI, Paul, Dictionnaire pratique des auteurs québécois, Montréal, Fides, 1976, p. 603-605.
- HAYNE, David M., «Gabrielle Roy», Canadian Modern Language

Review, vol. XXI, n<sup>o</sup> 1, October 1964, p. 20-26.

HESSE, M. G., Gabrielle Roy, Boston, G. K. Hall, 1984, p. 53-65.  
[Traduit de l'anglais par M. Tisseyre sous le titre  
«Gabrielle Roy par elle-même», préface d'Alain Stanké,  
Montréal, 1985, p. 104-115.]

HILL, Harriet, «The World of the Spirit», The Gazette, November  
3, 1962, p. 31.

HORNYANSKY, Michael, «Countries of the Mind», The Tamarack  
Review, n<sup>o</sup> 27, Spring 1963, p. 80-89. [v.p. 85-86]

HOULE, Alain, «Gabrielle Roy sur papier vélin. Réédition de La  
Montagne secrète, enrichie de dessins de René Richard», Le  
Devoir, 12 juin 1976, p. 15.

HOULE, Alain, «René Richard et Gabrielle Roy: le Nord fascinant»,  
la Presse, 31 octobre 1976, p. 17-18.

HOULE, Alain, «Les Voyageries de Gabrielle Roy et de René  
Richard», North/Nord, 24, n<sup>o</sup> 6, décembre 1977, p. 36-43.

HUGHES, Terrance, Gabrielle Roy et Margaret Laurence: deux  
chemins, une recherche, Saint-Boniface, Editions du Blé,  
1983, p. 95-106 et passim.

LACOMBE, Michèle, «The Origins of The Hidden Mountain», Canadian  
Literature, n<sup>o</sup> 88, Spring 1981, p. 164-166.

LAST, Martin, «The Hidden Mountain», New York Herald Tribune  
Books, December 11, 1962, p. 11.

LAS VERGNAS, Raymond, «A la recherche de soi», les Annales, 70<sup>e</sup>  
année, n<sup>o</sup> 148, février 1963, p. 32-33.

LAZENBY, Francis D., «Gabrielle Roy, The Hidden Mountain»,  
Library Journal, (New York), January 11, 1962.

LECLERC, Rita, «La Montagne secrète de Gabrielle Roy», Lectures,  
vol. 8, n<sup>o</sup> 5, janvier 1962, p. 135-138. [Article repris  
dans Mes fiches, n<sup>o</sup> 372, avril 1962, p. 4717-4718].

LÉGARÉ, Romain, «La Montagne secrète», Culture, vol. 24, n<sup>o</sup> 2,  
juin 1963, p. 197-198. [Article repris dans Archives des  
lettres canadiennes, t. III, Montréal, Fides, 1963, p.  
164-181 (v. p. 175)].

LE GRAND, Albert, «Gabrielle Roy ou l'Être partagé», Études  
françaises, 1<sup>re</sup> année, n<sup>o</sup> 2, juin 1965, p. 39-65.

LEROUX, J., «La Montagne secrète par Gabrielle Roy», Fiches  
bibliographiques, [Montréal], Fides, n<sup>o</sup> 9747, 1963.

- LEWIS, Paula Gilbert, The Literary Vision of Gabrielle Roy: An Analysis of Her Works, Birmingham (Alabama), Summa Publications, 1984, p. 269-277 et passim.
- LOMBARD, Bertrand, [pseudonyme d'Émile Bégin], «La Montagne secrète», l'Action catholique, 25 novembre 1961, p. 4. [Reproduit sous le titre «Si vous avez le temps de lire», et sous la signature de «François Soumande», dans Revue de l'Université Laval, janvier 1962, p. 449-459, (v. p. 449-451)].
- McPHERSON, Hugo, «Prodigies of God and Man», Canadian Literature, n<sup>o</sup> 15, Winter 1963, p. 74-76.
- MAILHOT, Michèle, «Nouveau roman de Gabrielle Roy», Châtelaine, mars 1962, p. 72.
- MARCOTTE, Gilles, «Les livres. A chacun sa Montagne secrète», la Presse, suppl. du 21 octobre 1961, p. 5.
- MÉNARD, Jean, «Gabrielle Roy et la Nature», le Droit, 31 mars 1962, p. 12.
- MÉNARD, Jean, «La Montagne secrète», Archives des lettres canadiennes, t. II, Montréal, Fides, 1963, p. 335-337. [Reproduit dans la Vie littéraire au Canada français, p. 213-219].
- MITCHAM, Allison, The Literary Achievement of Gabrielle Roy, Fredericton, York Press, 1983, passim.
- MOUFFE [pseudonyme de Claudine Monfette], «La Montagne secrète», Nous, décembre 1978, p. 11-12.
- MURPHY, John J., «The Louvre and Ungava», Renascence, vol. 16, n<sup>o</sup> 1, Fall 1963, p. 53-56.
- O'DONNELL, Kathleen, «Gabrielle Roy's Portrait of the Artist», Revue de l'Université d'Ottawa, vol. 44, n<sup>o</sup> 1, 1974, p. 70-77.
- PARÉ, Jean, «Le Livre de la semaine. La Montagne secrète: une image pour le calendrier du Canadien national», le Nouveau Journal, suppl. du 28 octobre 1961, p. 27.
- PRÉVOST, J.-L., «La Montagne secrète», Livres et Lectures, n<sup>o</sup> 173, janvier 1963, p. 24.
- RICARD, François, Gabrielle Roy, Montréal, Fides, Collection «Écrivains canadiens d'aujourd'hui», n<sup>o</sup> 11, 1975, p. 100-112.
- RICARD, François, «Le Cercle enfin uni des hommes — Hommage à Gabrielle Roy», Liberté, vol. 18, n<sup>o</sup> 1, janvier-février

- 1976, p. 59-78 [v. p. 75].
- RICARD, François, «La Montagne secrète», roman de Gabrielle Roy», dans Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, IV, 1969-1969, Montréal, Fides, 1984, p. 593-596.
- RICHER, Julia, «La Montagne secrète», Notre Temps, 4 novembre 1961, p. 5.
- ROBERT, Guy, «Arts et Lettres. Coups d'oeil sur douze romans de 1961», Maintenant, n<sup>o</sup> 3, mars 1962, p. 111.
- ROBIDOUX, Réjean, «Le roman et la recherche du sens de la vie. Vocation: écrivain», Mélanges de civilisation canadienne-française offerts au professeur Paul Wyczynski, Ottawa, Université d'Ottawa, 1977, p. 225-235.
- ROY, Paul-Émile, «Gabrielle Roy ou la difficulté de s'ajuster à la réalité», Lectures, novembre 1964, p. 55-61.
- SAINT-PIERRE, Annette, Gabrielle Roy sous le signe du rêve, Saint-Boniface, Éditions du Blé, 1975, passim.
- SIROIS, Antoine, «Le Mythe du Nord», Revue de l'Université de Sherbrooke, vol. 4, n<sup>o</sup> 1, octobre 1963, p. 29-36.
- SOCKEN, Paul, «Art and the Artist in Gabrielle Roy's Works», Revue de l'Université d'Ottawa, vol. 45, n<sup>o</sup> 3, juillet-septembre 1975, p. 344-350.
- SOCKEN, Paul, «Le Pays de l'amour» in the Works of Gabrielle Roy», Revue de l'Université d'Ottawa, vol. 46, n<sup>o</sup> 3, juillet-septembre 1976, p. 309-323.
- THIBAUDEAU, Stewart, «The Hidden Mountain. La Montagne secrète par Gabrielle Roy», Alphabet (London, Ont.), n<sup>o</sup> 10, July 1965, p. 86-87.
- TOUGAS, Gérard, «La Montagne secrète de Gabrielle Roy», Livres et Auteurs canadiens, 1961, p. 11-12.
- URBAS, Jeannette, «Gabrielle Roy et l'Acte de créer», Journal of Canadian Fiction, Montreal, vol. 1, n<sup>o</sup> 4, Autumn 1972, p. 51-54.
- VACHON, Georges-André, «L'Espace politique et social dans le roman québécois», Recherches sociographiques, vol. VII, n<sup>o</sup> 3, septembre-décembre 1966, p. 259-279 [v. p. 261-273].
- WARWICK, Jack, L'Appel du Nord dans la littérature canadienne-française, trad. de Jean Simard, Montréal, HMH, Collection «Constantes», 1972, p. 138-150.
- WATT, F. W., «Letters in Canada», University of Toronto

Quarterly, vol. 32, n<sup>o</sup> 4, July 1963, p. 404.

WILSON, Helena, «The Hidden Mountain», Times-Dispatch (Richmond, Va.), January 27, 1963.

WYLLIE, John, «The Hidden Mountain», The Canadian Author and Bookman, vol. 38, n<sup>o</sup> 3, Spring 1963, p. 10.

D. Ouvrages théoriques utilisés

BELLEAU, André, Le Romancier fictif, Montréal, P.U.Q., 1980, 155 p.

GENETTE, Gérard, Figures III, Paris, Seuil, Collection «Poétique», 1972, 286 p.

GENETTE, Gérard, Nouveau discours du récit, Paris, Seuil, Collection «Poétique», 1983, 123 p.

POUILLON, Jean, Temps et roman, Paris, Gallimard, 1946, 280 p.

VAN ROSSUM-GUYON, Françoise, «Point de vue ou perspective narrative», Poétique, n<sup>o</sup> 4, 1970, p. 476-497.

## LISTE DES SCHÉMAS

Schéma I : ANISOCHRONIES / Territoires du Nord-Ouest .....	13
Schéma II : ANISOCHRONIES / Ungava .....	15
Schéma III : ANISOCHRONIES / Paris .....	17
Schéma IV : ANISOCHRONIES / La Montagne secrète .....	19
Schéma V : ELLIPSES / Territoires du Nord-Ouest .....	22
Schéma VI : ELLIPSES / Ungava .....	29
Schéma VII : ELLIPSES / Paris .....	33
Schéma VIII : Sommaires .....	49
Schéma IX : MOUVEMENTS NARRATIFS / Territoires du Nord-Ouest ....	63
Schéma X : MOUVEMENTS NARRATIFS / Ungava .....	64
Schéma XI : MOUVEMENTS NARRATIFS / Paris .....	65
Schéma XII : RÉCITS ANALEPTIQUES / Territoires du Nord-Ouest ....	76
Schéma XIII : RÉCITS ANALEPTIQUES / Ungava .....	88
Schéma XIV : RÉCITS ANALEPTIQUES / Paris .....	101
Schéma XV : RÉCITS ITÉRATIFS .....	121
Schéma XVI : L'ITÉRATION ET LE «RACONTER» .....	125
Schéma XVII : L'ITÉRATION ET LE PORTRAIT .....	130
Schéma XVIII : L'ITÉRATION ET L'ART .....	139
Schéma XIX : SEGMENTS NON-FOCALISÉS .....	172
Schéma XX : SEGMENTS NON-FOCALISÉS ET L'ART .....	173
Schéma XXI : INTERVENTIONS DE LE BONNIEC .....	196
Schéma XXII : LE RÉCIT MÉTADIÉGÉTIQUE .....	214