

L'errance de l'artiste dans *La Montagne secrète* de Gabrielle Roy

La Montagne secrète (1961) n'occupe sûrement pas la place principale dans l'œuvre de Gabrielle Roy qui gagne la faveur du public et celle des critiques, d'abord, québécois, puis, internationaux, avec son premier roman *Bonheur d'occasion* (1945). Qualifiée d'« allégorie », de « conte symbolique » ou de « fable poétique » (après Dubé, 1995 : 139) et écrite très vite, tel un intermède dans le travail sur un autre livre (Ricard, 1996 : 395), *La Montagne secrète* n'est pourtant pas passée outre l'attention des littéraires. Ceux-ci ont proposé des analyses, d'ailleurs bien intéressantes et révélatrices, en adoptant diverses perspectives : psychocritique, sémiotique, structuraliste, féministe ou en mettant l'accent sur l'intertextualité biblique et mythologique du récit¹. La critique québécoise plus récente privilégie encore un autre aspect du livre, notamment la réflexion sur la création artistique et l'identité de l'artiste (Boisclair, 2010).

Compte tenu de toutes ces excellentes analyses consacrées à *La Montagne secrète* qui démontrent en même temps la richesse interprétative du récit, le présent travail ne prétend nullement à l'originalité, mais il a l'intention de poursuivre et de développer cette réflexion sur l'artiste en se focalisant pourtant sur la signification tant géographique qu'existentielle et esthétique du vagabondage du protagoniste-peintre. L'étude du roman nous amène aussi à privilégier la dimension profondément humaniste de ce texte que nous espérons démontrer. Ainsi, dans un premier temps, nous nous proposons d'examiner l'errance de l'artiste en tant que mobile de la narration et la tension qui en ressort entre la réalité extérieure et le vécu intérieur. Dans un deuxième temps, malgré la constatation d'Ion Omesco que le vagabond n'arrive « nulle part et n'abouti[t] à rien » (Omesco, 1978 : 48), nous nous poserons la question sur la nature du but de l'errance du peintre. Finalement, nous essaierons d'aborder la conception de l'art telle qu'elle se dégage du texte romanesque.

Dr Anna Żurawska – maître de conférences à la Chaire de Philologie Romane de l'Université Nicolas Copernic de Toruń (Pologne). Adresse pour correspondance : Katedra Filologii Romańskiej, Uniwersytet Mikołaja Kopernika, ul. Bojarskiego 1, 87-100 Toruń, Pologne ; e-mail : zurawska@umk.pl

1. Cf. Grenier-Francœur (1976), Brochu (1984), Saint-Martin (1995), Whitfield (1985). Voir la Bibliographie.

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...² (MS : 18).

Le paratexte du livre préfigure déjà les grands thèmes du roman et montre l'origine de l'histoire racontée. La reproduction du tableau *Sans titre ou la montagne secrète* de René Richard sur la couverture donne le premier indice pour l'interprétation de l'intitulé du roman et dévoile le mystère des initiales de la dédicace : « à R. R., peintre, trappeur, fervent du Grand Nord, dont les beaux récits me firent connaître le Mackenzie et l'Ungava » (MS : 7). La vie de René Richard, peintre canadien d'origine suisse qui a parcouru les contrées nordiques du Canada, a servi de source d'inspiration à Gabrielle Roy, son amie et voisine, pour créer Pierre Cadourai, protagoniste de *La Montagne secrète*³. Mais l'objectif de son projet romanesque n'est aucunement biographique et ne prétend pas à l'adéquation entre les destins des personnages réel et fictif. Quoi qu'il en soit, la dédicace met l'accent sur la figure du peintre en vagabond et par le recours aux toponymes signale, déjà à ce niveau, l'étendue de l'espace diégétique du roman. Le paratexte sensibilise donc le lecteur aux thèmes de l'errance, de la peinture, mais aussi à l'importance de la parole (« récit »).

L'histoire met en scène Pierre⁴, peintre autodidacte, qui parcourt les Territoires du Nord-Ouest et le nord du Québec en endurant les inconvénients de la vie errante au nom de l'art. Son itinéraire est marqué par quelques rares, quoique chaleureuses rencontres, mais sa route est surtout jalonnée de ses dessins et soumise à l'impératif de créer. Une fois son talent reconnu par un missionnaire, Pierre fait le voyage à Paris pour y découvrir les chefs-d'œuvre de la peinture du Vieux Continent et perfectionner sa technique chez le maître Augustin Meyrand. Bien évidemment, son errance n'imité pas les modèles du vagabond, du picaresque connus de la littérature européenne tels que Don Quichotte, Candide, Jacques le Fataliste, Tristram Shandy, etc. Le récit de son voyage ne sert donc pas de prétexte pour décrire les sociétés et les pays visités, présenter une utopie ou, au contraire, stigmatiser les défauts d'une nation. Certes, le vagabondage lui permet de poser un nouveau regard sur les terres explorées, mais c'est le regard qui esthétise l'objet regardé tout allant droit à son essentiel. Cette errance n'interpelle pas non plus la tension entre le nomadisme et la sédentarité si caractéristique de la littérature québécoise (et surtout du phénomène des écritures migrantes qui est pourtant postérieur au roman de Roy) ; mais choisi de manière

2. Les références à l'ouvrage analysé de Gabrielle Roy (*La Montagne secrète*) seront désignées par la mention MS, suivie du numéro de la page.

3. L'édition Boréal de 1994 du roman contient d'ailleurs en annexe le texte de Gabrielle Roy publié en 1967 à l'occasion d'une exposition de René Richard au Musée du Québec.

4. Le nom du personnage, Cadourai, n'apparaît que dans le dernier chapitre du roman au moment où on lui demande de signer ses tableaux. Jusque-là, il était présenté comme Pierre, dont le prénom n'est pourtant pas sans importance, pour devenir dans le langage des Inuits l'Homme-au-crayon magique (MS : 72). Ces différentes appellations rendent peut-être compte de l'évolution du personnage qui, à la fin, dans l'acte de signer ses peintures, acquiert le même statut que les maîtres qu'il a admirés au Louvre.

consciente, le voyage s'accomplit dans une solitude profonde et ascétique où apparemment aucune aventure n'advient.

Dans la scène où le protagoniste apparaît pour la première fois dans le roman, il est déjà montré en train de poursuivre sa route. La narration très habilement focalisée dans l'incipit d'abord sur Gédéon, un patient chercheur d'or, « attente personifiée » (Grenier-Francœur, 1976 : 389), permet, en effet, d'introduire le personnage de Pierre comme celui qui erre avec sa barque dans les méandres des rivières canadiennes, donc celui qui arrive. Cela entraîne tout de suite les questions qui restent pour le moment sans réponses : d'où vient-il ? pourquoi voyage-t-il ? quel but veut-il atteindre ? Dès le début, on insiste donc sur les traits qui vont caractériser cet être de nulle part tout au long du roman : voyage, solitude et attente.

La rencontre avec Gédéon, un solitaire idéaliste (il s'obstine chaque jour à chercher de l'or malgré peu de chance d'en trouver même quelques pépites et garde sa foi en succès tout comme son homologue biblique) est en même temps un signe prémonitoire du destin de Pierre qui, lui aussi, vouant sa vie à ce qui peut paraître insensé, au moins du point de vue rationnel, ne cesse d'attendre la révélation et de se perfectionner dans sa recherche. Comme le remarque Brochu : « Les destins que croise Pierre Cadorai, aimanté vers sa propre vérité absolue, ne peuvent pas ne pas refléter son destin à lui, d'une façon ou d'une autre, comme autant de métaphores et de préfigurations » (1984 : 532).

La solitude⁵ de l'errance et l'ascèse qui demande des sacrifices⁶, toutes les deux dictées, dans un premier temps, par l'espace géographique et les difficiles conditions de vie, constituent pourtant le choix conscient du protagoniste dont l'attitude rappelle celle des pères du désert⁷ visant la perfection spirituelle. Dans son article qui démontre les enjeux de la tension entre l'extérieur et l'intérieur, Grenier-Francœur constate qu'« en littérature québécoise, cet attrait nordique manifeste toujours une préférence accordée aux valeurs spirituelles d'idéal, de courage, de sacrifices, de dépassement de soi » (1976 : 394). Tel est aussi le cas de Pierre, guidé par les mêmes valeurs qui rappellent la morale chrétienne, mais qui sont pourtant observées par lui au nom de l'art. L'espace physiquement parcouru qui, contemplé par le peintre, pourrait se résumer en jeux de lumière, de couleurs et de formes (*MS* : 45, 76), s'intériorise pour renaître, filtré par la sensibilité du peintre, sous forme des croquis et des tableaux.

La description de l'acte même de création est autant important que celle de son produit final puisque, d'une part, elle suscite le questionnement existentiel (*MS* : 20), de l'autre, elle rend compte du processus répétitif qui tend vers la perfection, mais qui n'est pas libre de peur d'échouer (*MS* : 60-61), mieux, il est marqué par la souffrance : « [s]a douleur vive, sa vraie douleur, elle ne lui venait pas cependant d'avoir perdu tout ce qu'il avait fait, mais bien plus de n'avoir rien encore réussi de si parfait » (*MS* : 78). Dans ce contexte, la route doit être comprise de manière métaphorique, comme le cheminement vers une vérité absolue :

5. Les personnes rencontrées en route sont aussi solitaires que Pierre.

6. Comme le remarque Grenier-Francœur, le nom de la bourgade Fort-Renonciation est dans ce contexte symbolique (1976 : 394).

7. « [P]endant des jours et des jours il avait forcé son chemin, sans autre soutien que celui de baies amères ou de racines » (*MS* : 76).

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 (*MS* : 37).

Le recours à l'*ekphrasis* donne au lecteur accès à ces images qui constituent l'illustration des étapes suivantes du voyage de Pierre et se substituent parfois aux descriptions de l'espace en entraînant, compte tenu de la narration à focalisation interne⁸, une confusion : est-ce une description de l'œuvre en train de naître ou bien le narrateur décrit-il le paysage contemplé par l'artiste ? L'emploi du discours indirect libre et du pronom indéfini « on » (*MS* : 82) maintient cette incertitude ou suggère que la voix du narrateur se joint à la pensée de Pierre. La narration de ce « premier roman québécois consacré entièrement à la peinture » (Boisclair, 2010 : 51) se développe comme si c'était, en effet, le peintre qui racontait. Et quoique le récit privilégie le silence (les exigences du vagabondage solitaire l'imposent) ce qui est visible aussi au niveau formel parce que le nombre de dialogues est fort limité, le peintre ressent un vital besoin de se raconter qu'il assouvit d'abord à travers les tableaux (« il refaisait en croquis légers le chemin de sa vie. », *MS* : 101), ceux-ci éveillant le passé et servant d'une sorte d'analepse (cf. *MS* : 154, 156, 158). Puis, il répète après *Hamlet*, qu'il lit durant le voyage vers la France : « To tell my story » (*MS* : 116). Il commence, en effet, à raconter son histoire, le nombre croissant des dialogues le prouvent, quand il se sent dépaysé à Paris et même : « À se raconter, il découvrait un plaisir inédit, neuf, étrange, qui lui restituait son identité, sa vie » (*MS* : 129). D'ailleurs, la dédicace annonce déjà cette admiration pour « les beaux récits » (*MS* : 7). Dans ce contexte, la fusion de l'acte de raconter, de narrer et de l'acte de peindre suscite la question sur le caractère plus universel de l'histoire qui dépasserait le projet de présenter le destin d'un peintre individuel, mais proposerait la réflexion sur la condition de l'artiste tout court. Comme le remarque François Ricard :

La Montagne secrète est pour elle [Gabrielle Roy, AZ] l'occasion d'interroger, sur le mode allégorique et à travers l'aventure existentielle d'un peintre fictif, l'aventure spirituelle de tout artiste et, par conséquent, sa propre vie et sa propre vocation d'écrivain. De cette vie et de cette vocation, elle propose une image à la fois héroïque et austère, où dominant l'amour de la nature, la solitude et le sacrifice des affections humaines face aux exigences supérieures de l'art et de la beauté (Ricard, 1996 : 396).

Si l'errance est le mobile de la narration, cette vocation dont parle Ricard, donc cet « appel d'une beauté » (*MS* : 23), ce « mystérieux appel de [l]a tâche » (*MS* : 53) est le mobile de l'errance, son motif et son objectif.

sans autre but que de peindre sur ces cartons le monde sauvage de Dieu ! (*MS* : 72).

8. Selon l'acception genettienne du terme.

Le vagabondage exclut, par sa nature, un but à atteindre. Toutefois, le cas de Pierre est quelque peu différent. Or, quoiqu'au début imprécis et non formulé de manière explicite, l'objectif de Pierre se concrétise, au fur et à mesure de son voyage, comme l'impératif de répondre à la vocation de la beauté. Le titre du roman devrait déjà interpeller le lecteur, d'abord, par le contraste entre cet élément statique, immuable, stable, donc la montagne, et l'errance qui est le moteur de la narration. Le même paradoxe, sûrement intentionnel, est d'ailleurs à remarquer au niveau du prénom, Pierre, qui renvoie au rocher, mais qui a été donné au personnage errant, compte tenu du fait que pour lui « il devint impossible de rester en place » (MS : 23). Une telle appellation est tant suggestive que symbolique (nous y reviendrons). Ensuite, parce que, tout comme le protagoniste, le lecteur attend l'apparition de cette montagne de l'intitulé. La description de la rencontre avec celle-ci occupe la position centrale, donc nullement anodine, du récit (chapitre douze), mais les signes avant-coureurs sont déjà présents dans la première partie du roman : « Allait-il surprendre le secret de cette aspiration extraordinaire ? » (MS : 23), et puis, plus explicitement : « il ne savait pas encore où se trouvait sa Montagne » (MS : 31). La majuscule indique déjà l'importance de la montagne et le respect qui lui est témoignée.

Le choix de la montagne comme objet d'une parfaite beauté a été sans doute motivé par la peinture de Richard reproduite sur la couverture. Mais cette raison ne semble pas suffisante compte tenu de la longue tradition judéo-chrétienne où la montagne apparaît toujours comme un lieu sacré, isolé, propice à la prière, et non accessible à tous, bref, l'endroit de la rencontre, de la communion de Dieu avec l'homme. Certains critiques comparent d'ailleurs ce moment du récit avec la scène de la révélation de Yahvé en buisson ardent à Moïse (cf. Grenier-Francœur, 1976). Le champ lexical de ce chapitre contribue à créer la dimension du sacré : « tomber comme à genoux devant la montagne » (79), « l'heure la plus glorieuse », « contempler » (81), « puissante montagne » (82).

Pourtant, d'autres classes lexicales seraient à examiner, notamment le vocabulaire de perfection et particulièrement, le langage d'amour qui définit la relation entre l'artiste et la montagne (MS : 82).

Il importe également de réfléchir sur la double signification de l'adjectif « secrète » du titre qui peut contribuer à comprendre un sens plus profond de cette révélation pour l'artiste. La question est d'autant plus intéressante que la première intention de Roy était d'intituler le livre simplement *La Montagne* (Ricard, 1996 : 395), le qualificatif s'ajoute ultérieurement. L'interprétation immédiate qui s'impose est de nature littérale ; la montagne est du point de vue géographique isolée, difficilement accessible, « peut-être ignorée de tous » (MS : 82). Le titre de la traduction anglaise du roman, *The Hidden Mountain*, en rend encore mieux compte. Le caractère unique et exceptionnel de la montagne est, de plus, obtenu par l'article défini (aussi dans l'original français). Toutefois, l'adjectif « secrète » doit être compris surtout dans le sens métaphorique. Le prénom du protagoniste, qui de nouveau renvoie au Nouveau Testament, suggère, tant par ses connotations avec le rocher que par le fait que l'apôtre

Pierre a été le disciple privilégié, élu parmi d'autres, que la montagne et l'artiste ne font qu'un. La beauté et la vérité que le peintre découvre, sont celles qu'il porte en lui.

De plus, le champ sémantique du mot « secrète » recouvre, du moins en partie, celui de l'adjectif « magique » qui est la composante de l'appellation indienne de Pierre : l'Homme-au-crayon-magique (MS : 72). Le mystère consiste aussi dans le fait du dépassement de la frontière entre le visible et l'invisible. Cependant, la confrontation avec le mystère de la montagne entraîne le problème qui, de prime abord, semble tout à fait technique, concernant la disposition de la montagne peinte sur le support, mais qui est, en fait, un questionnement non seulement de nature esthétique (portant également sur l'écriture), mais aussi existentielle :

Il se vit de nouveau contraint par l'imposante architecture à n'en choisir qu'une partie à la fois. [...] Qui n'a rêvé, en un seul tableau, en un seul livre, de mettre enfin tout l'objet, tout le sujet ; tout de soi : toute son expérience, tout son amour, et combler ainsi l'espérance infinie, l'infinie attente des hommes ! (MS : 83).

Le but de l'artiste serait donc très humaniste, à savoir d'englober toute l'expérience de l'homme, de proposer la réflexion sur la complexe condition humaine. Cet objectif reste dans la sphère de l'idéalisme, à moins que ce ne soit le dernier tableau peint par Pierre qui lui permette de l'atteindre. Il s'agit du seul autoportrait que l'artiste exécute déjà à Paris, à la fin de sa vie et de son errance. L'œuvre finale, à elle seule, représente peut-être l'expérience « d'un homme d'une lucidité, d'une tristesse intolérables » (MS : 164).

La montagne admirée, peinte, intériorisée est donc le symbole de la révélation de l'idéal esthétique, celui de la découverte de la vérité.

Encore et encore on devait demander à la beauté son secret (MS : 160).

Le roman *La Montagne secrète* peut donc être lu comme la métaphore de la condition de l'artiste telle que la perçoit Gabrielle Roy. Dans sa réflexion, au moins trois éléments se placent au premier plan : le cheminement obstiné vers l'idéal, la responsabilité de l'artiste dont l'activité se rapproche de celle du Créateur, enfin, l'aspect communicatif, et par cela humaniste, de l'art.

L'allégorie de la longue route solitaire comme la marche vers la perfection et la beauté évoque surtout l'idée de la renonciation, du sacrifice et de la souffrance. Le texte abonde en descriptions des créateurs en « martyrs de l'art » (MS : 144). Les passages présentant de modestes, et parfois vilaines conditions dans lesquelles naissent des œuvres d'art (MS : 105) suscitent encore la réflexion sur le besoin du dépouillement de l'artiste, de la simplicité, du silence, de la solitude, en fin de compte, sur la nécessité de la subordination de sa vie aux exigences de l'art.

Qu'est-ce que donc l'acte même de créer ? Le texte qui propose plusieurs réponses sans pour autant présenter celle qui serait définitive, semble refléter l'évolution de la

pensée même du peintre. Ainsi la création doit-elle être comprise comme l'action de protester ou comme « une secrète collaboration » (MS : 103), ou encore comme *exegi monumentum* (MS : 163). Mais l'idée qui paraît dominer et qui revient tel un leitmotiv dans le texte, est la comparaison de l'artiste au Créateur, les deux étant auteurs des miracles : « [l]a montagne, un prodige de Dieu, et ceci, sur le carton, un prodige d'homme » (MS : 85). Le peintre (mais aussi l'écrivain) a le pouvoir *quasi* divin d'appeler à la vie des êtres, d'inventer des univers rien qu'à l'aide de ses crayons (de sa plume) : « il [Steve, compagnon de Pierre, AŽ] voyait naître un peu de ciel vivant, reparaître la vie en ces bois, à chaque touche de Pierre renaître le monde » (MS : 51). Pourtant, cette idée évolue, elle aussi, et les dernières pages du roman éclairent la question en mettant pourtant une nette distinction entre l'œuvre d'art et l'activité du Créateur : « ne s'agissait-il plus de savoir qui avait mieux réussi sa montagne, Dieu ou Pierre, mais que lui aussi avait fait œuvre de créateur » (MS : 170).

Le texte insiste, finalement, sur la faculté de l'œuvre d'art d'entrer en communication, voire en communion avec celui qui la fréquente. Cet aspect est déjà relevé au moment de la contemplation de la montagne par Pierre. L'existence de celle-ci dépend du regard du peintre (MS : 82). La beauté naît sous le regard de l'autre⁹. Par ailleurs, une des conséquences de la narration interne se manifeste dans le fait que le lecteur ne peut connaître la valeur des images exécutées par le protagoniste (toujours insatisfait de son travail) qu'au moment où elles sont admirées par d'autres personnages du roman. De plus, Pierre ressent aussi « un monde de communion possible » (MS : 115) avec Shakespeare en lisant son *Hamlet*. Certes, cela pose la question sur la relation : œuvre d'art/spectateur, mais cette possibilité d'entrer en contact, de communiquer avec l'autre par le moyen de l'art est également à l'origine de la vision profondément humaniste : « il y a le cœur de celui qui donne, et le cœur de celui qui reçoit ; il arrive que l'un et l'autre communiquent, ce qui vient de l'un emplit l'autre de joie ; et c'est alors seulement peut-être que jaillit cette chose qu'on nomme la beauté » (MS : 106), constate le missionnaire impressionné par les pochades de Pierre. Les paroles de Gabrielle Roy, elle-même, confirment, d'ailleurs, l'importance de cette fonction de l'œuvre d'art. Lors d'un entretien, l'écrivain répète « tel un leitmotiv, son profond désir d'atteindre le plus grand nombre possible de lecteurs, venant d'horizons les plus divers possible et dans le plus grand nombre de pays possible » (Gilbert Lewis, 1984 : 565). Cette préoccupation dont l'homme est objet se voit aussi dans le désir réitéré de saisir l'essentiel de l'existence humaine, d'embrasser avec son œuvre « l'homme tout entier : son ennui, sa pensée, ses rêves, sa souffrance, des joies douloureuses, des sommets, des abîmes... » (MS : 116).

À travers la mise en scène du vagabondage de l'artiste, le texte de *La Montagne secrète* pose la question sur le processus de la création, le rôle de l'artiste et la fonction de l'œuvre d'art. Mais son intérêt semble résider également dans le fait qu'il propose

9. Cette question est aussi abordée lors de la description du tableau *L'Homme à la verrue* de Ghirlandajo contemplé par Pierre au Louvre (MS : 120).

au lecteur d'entrer en communication avec l'œuvre pour se connaître soi-même, mais aussi il l'invite à adopter une attitude créative face à sa propre existence, à « faire de sa vie une chose belle et vraie » (MS : 118).

BIBLIOGRAPHIE

- Boisclair A. 2010. L'art et la foi. La peinture vue par les romanciers québécois. In Boisclair A. & Lambert V.C. (dir.). *Lignes convergentes. La littérature québécoise à la rencontre des arts visuels*. Québec. Éditions Nota Bene. 39-64.
- Brochu A. 1984. La Montagne secrète : le schème organisateur. *Études littéraires* 3. 531-544.
- Dubé P. 1995. Compte rendu : L'Autoportrait mythique de Gabrielle Roy : analyse genettienne de *La Montagne secrète* de Gabrielle Roy d'Yvon Malette. *Francophonies d'Amérique* 5. 139-141.
- Gilbert Lewis P. 1984. La dernière des grandes conteuses : une conversation avec Gabrielle Roy. *Études littéraires* 3. 563-576.
- Grenier-Francoeur M. 1976. Étude de la structure anaphorique dans *La Montagne secrète* de Gabrielle Roy. *Voix et Images* 3. 387-405.
- Omesco I. 1978. *La métamorphose de la tragédie*. Paris. PUF.
- Ricard F. 1996. *Gabrielle Roy. Une vie*. Montréal. Boréal.
- Roy G. 1994. *La Montagne secrète*. Montréal. Boréal.
- Saint-Martin L. 1995. Gabrielle Roy et la critique au féminin. *Voix et Images* 2. 463-466.
- Whitfield A. 1985. L'œuvre de Gabrielle Roy et la critique. *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire* 37. 61-62.

The vagabondage of the artist in *The Hidden Mountain* by Gabrielle Roy

ABSTRACT: The aim of the article is to examine the figure of a vagabond and an artist in the novel *The Hidden Mountain* (*La Montagne secrète*) by Gabrielle Roy which, according to Antoine Boisclair, is the first Quebec novel completely devoted to painting. It presents the wandering of the artist who does not perceive his vagabondage as movement from one place to another, but regards it as the essence of both his existence and his creation. First, the analysis explores the problem of wandering as narrative basis, examining the tension between the external reality and the inner experience of the painter. Then, the aim of the artist's journey, symbolically delineated by the Hidden Mountain, is analyzed. The final part of the article is devoted to the concept of art presented in the novel, with particular emphasis on the humanistic dimension of artistic creation.

Keywords: symbolic, existential and artistic wandering, search for the artistic ideal, concept of art, artistic creation