

Les « autres » du romanesque

FRANÇOIS DUMONT, *L'ombre du roman*, Montréal, Éditions Nota Bene, 2017, 225 pages

Philippe Girard

Volume 12, Number 3, Summer 2018

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/88398ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Ligue d'action nationale

ISSN

1911-9372 (print)

1929-5561 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Girard, P. (2018). Review of [Les « autres » du romanesque / FRANÇOIS DUMONT, *L'ombre du roman*, Montréal, Éditions Nota Bene, 2017, 225 pages]. *Les Cahiers de lecture de L'Action nationale*, 12(3), 32–34.

LES « AUTRES » DU ROMANESQUE

Philippe Girard
Artiste

FRANÇOIS DUMONT
L'OMBRE DU ROMAN

Montréal, Éditions Nota Bene, 2017,
225 pages

Comment se distingue une œuvre «littéraire» d'un texte «non littéraire»? Le roman est-il le seul «genre», si l'on utilise une telle catégorisation, à se présenter comme héraut de la littérature? Hégémonique, le roman nous aveugle par son omniprésence dans l'univers du livre; mais au-delà de la question d'une classification, qu'est le «littéraire» à l'intérieur même du texte? Nous pourrions diviser la littérature entre le roman d'un côté (la fiction romanesque) et tout le reste des publications (ce qui demeure de la fiction) de manière hermétique, mais il s'agirait alors d'une grossière réduction. Que l'on dise roman ou non, le littéraire doit être perçu et étudié au regard de ce qui fait «conditionnellement» une œuvre, que ce soit alors sous le nom de ladite littérature romanesque, de l'essai, de la poésie, des carnets, etc.

C'est dans cette optique que François Dumont, dans son essai *L'ombre du roman*, appelle la part silencieuse des textes non romanesques en nous montrant que cette facette moins entendue de l'univers du livre est tout aussi riche de ce qui «fait le littéraire». D'autant que cette manière de voir fait l'originalité de ce livre, l'auteur montrant qu'à l'intérieur de trois autres «genres» la littérature puise un perpétuel renouveau, une ouverture de ses traditions, une poursuite de son exploration; trois genres réussissant à faire évoluer le roman même par leur faculté de s'immiscer dans son œuvre.

Publié dans la collection «La ligne du risque» chez Nota Bene, *L'ombre du roman* se divise en trois parties distinctes: l'essai, les carnets et la poésie. François Dumont demeure humble et ne se targue d'aucun pouvoir normalisateur en imposant des définitions exactes. Pris individuellement, ces parties se subdivisent dans son essai en plusieurs études d'auteurs et d'œuvres venant appuyer sa thèse: ces trois genres participent indéniablement du «littéraire» en se parant de multiples formes, de méthodes et de présences. Ne «suspendant» pas notre jugement moral (comme réussit à le faire le territoire romanesque selon Milan Kundera), l'essai, les cahiers/carnets et la poésie «travaillent sur une expérience dont le caractère fictionnel n'est

pas validé par une convention». Ils interrogent le propre de la «fiction» en ouvrant celle-ci aux processus de la création autres que la narration et la description (romanesque), tels que «l'écoute, la délibération, la critique, la rhétorique, le rythme» (p.8), etc.

Parce que les «genres» littéraires se métamorphosent et qu'ils brouillent de plus en plus les limites imposées par leurs définitions historiques, ce livre apporte à l'évolution des études littéraires une réflexion sobre et professorale d'une production non pas seulement parallèle à la littérature «romanesque», mais intrinsèque à celle-ci

D'abord l'essai. Sans contredit un genre excessivement polymorphe à l'intérieur duquel la fiction s'allie facilement à la réalité. Pouvant présenter des scènes imaginaires ou s'appuyer sur les faits véridiques, l'essayiste met sa prose au service de ses idées. Mais quelle est sa posture? Après la présentation de la méthode proprement «paradoxe» constituant l'écriture essayistique de Pierre Vadeboncoeur, Dumont consacre un chapitre à l'influence de cette façon de pratiquer l'essai chez les premiers écrivains de la collection «Papiers collés» de Boréal (fondée en 1984 par François Ricard et publiant entre autres Gilles Archambault, Jacques Godbout, André Belleau, Lise Bissonnette, André Brochu, et plusieurs autres membres collaborateurs à la revue *Liberté*). Chez ces auteurs de la décennie 1980, l'essai prend la forme d'une dialectique où les questions amenées par les auteurs n'arrivent à aucune réponse exacte, mais plutôt à la possibilité que tous les enjeux sur la littérature et la société québécoise invoqués, poursuivent une nécessaire et incessante réflexion.

Il y a un côté pragmatique dans le genre de l'essai, l'auteur ne voulant pas suspendre totalement le monde dans un univers clos (tel que le fait le roman), mais en n'étant pas obligé de laisser de côté son chapeau de romancier. Avec l'exemple de Monique Larue et de Neil Bissonndath, l'essai peut se construire soit par la personification romanesque de l'écrivain (Larue, dans *L'Arpenteur et le navigateur*, conférence prononcée en 1996), soit par une conception «écrivain-citoyen» (Bissonndath,



dans *Le Marché aux illusions*, 1995). Chez Larue, il y a défense du caractère transformateur des questions romanesques que soulève un texte narratif, exemplarisant la figure d'une personne non-fictive (la figure de l'écrivain) à l'intérieur d'un cadre fictif (l'écrivain en tant que personnage romanesque). Comparativement, dans l'essai de Bissonndath, l'auteur se fait un «devoir» de transformer la société dans laquelle il s'inscrit par l'entremise de sa prose, directement par son «je» citoyen.

La deuxième partie est consacrée aux cahiers et aux carnets. François Dumont s'intéresse aux œuvres de Saint-Denys Garneau, René Char, Philippe Jaccottet, André Major et Jean-Pierre Issenhuith en montrant comment leur œuvre s'est majoritairement construite en relation avec la tenue de ce que chacun appelle un carnet, un cahier ou un journal. Question de nomenclature, l'objectif est souvent le même: bénéficier d'un espace d'écriture libre. Accompagnatrice du quotidien, similaire à la pratique de l'écriture intime, mais tournée vers ses uniques volontés littéraires, l'écriture des carnets permet aux poètes, penseurs et romanciers l'important «retrait» du monde; un endroit pour que leur pensée se libère dans un espace sans forme préconstruite. Le fait de se retirer à l'intérieur de ce terrain procure une liberté de toute méthode. Le «fragment» devient, notamment chez Saint-Denys Garneau, «l'invention jamais achevée, jamais vraiment instituée en forme inséparable de son support même, d'un texte qui se situe en deçà de la figure idéale du livre, et cependant au-delà des conventions de la littérature» (p. 118). Le désir d'écriture est simplement là et il est «tout» là, créant finalement une totalité similaire à l'œuvre (roman, poèmes, essais) et s'incarne de manière tout autant valeureuse que celle-ci.

voir *L'ombre du roman*

à la page 34

L'ombre du roman

suite de la page 32



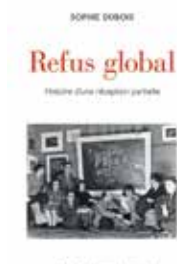
Finalement, troisième partie: la poésie. Qu'elle soit «hors de la spécialité où elle est le plus souvent confinée», c'est-à-dire surtout à l'intérieur du roman même lorsque celui-ci se veut lyrique et près de la métaphore (comme chez Gabrielle Roy); ou qu'elle soit dans l'étrangeté d'un poème, portée par une spiritualité (défendue par Gilles Marcotte en proposant l'hermétisme chez certains poètes québécois), elle poursuit ses incontournables métamorphoses dans le milieu littéraire. La poésie peut être aussi dans une volonté des écrivains de s'en «distancier» (comme chez Belleau) et de par ce mouvement contraire, ils lui donnent une haute importance en invoquant son «essentielle inutilité» par l'ajout d'une «substance» à la vie, une éclaircie. Puis certainement, comme chez

Robert Melançon, la poésie dans la dualité sémantique du poème, au-delà de son «objet» représentatif, au-delà des apparences, tenant lieu en quelque sorte d'une phénoménologie du monde. Présente non pas au-delà, mais dans l'essence de toutes choses.

L'ombre du roman est un essai concis, maîtrisé par son auteur qui fait montre d'une plume rigoureuse et d'une excellente expertise. C'est un livre intemporel, où les auteurs convoqués sont déjà des figures marquantes des littératures québécoise et française. Parce que les «genres» littéraires se métamorphosent et qu'ils brouillent de plus en plus les limites imposées par leurs définitions historiques, ce livre apporte à l'évolution des études littéraires une réflexion sobre et professorale d'une production non pas seulement parallèle à la littérature «romanesque», mais intrinsèque à celle-ci; déjà plus imposante que le roman et plus foisonnante, dont on n'entend peut-être pas autant parler dans le marché du livre, mais qui reste empreint d'une grande substance créative chez les écrivaines et les écrivains. ❖

Refus global

suite de la page 33



cette œuvre dont la canonisation était encore loin d'être garantie. Nombreux friands d'histoire seront comblés par ce premier segment, et ce, malgré la rareté d'exemples concrets tirés directement du manifeste. Car, il faut tout de même l'admettre, cette omission volontaire ne peut que décevoir.

POUR UNE DEUXIÈME RÉCEPTION (1950-2008)

L'essayiste établit cinq grands facteurs qui étiquetteront le manifeste d'œuvre marginale. Elle revient donc à la matérialité de l'œuvre. En effet, le texte éponyme fut réédité après la mort de Borduas alors que le recueil, lui, fut surtout présenté pour être vu, dans les expositions, par exemple. Puis, Dubois explique que sa pluridisciplinarité sera toujours un obstacle (déjà rencontré lors de la première réception et causé par «les champs disciplinaires [qui] évoluent en vase clos») (p. 405). Elle insistera également sur le côté «événementiel et humain» du décès de Borduas, en 1960, qui détournera l'intérêt de l'œuvre vers le côté plus mythique du personnage et sur la lecture sociopolitique que l'on en fera et qui privilégiera le texte éponyme au détriment du recueil. D'ailleurs, *Refus global* atteindra l'apogée de sa mystification dans l'essai de Pierre Vadeboncoeur, *La Ligne de risque*, en 1962: «[C]e n'est pas le texte de *Refus global* qui intéresse Vadeboncoeur, mais plutôt le geste de rupture qu'il représente¹.» Ainsi, même Vadeboncoeur n'abordera non pas le texte en soi, mais plutôt la démarche marginale de Borduas. Finalement, «l'optique mémorielle» se fera de telle manière que le texte obtiendra irrémédiablement le statut de référence, ce qui constituera un autre problème de réception puisqu'il fera l'objet de récupération et de reprises.

Cette deuxième partie de l'essai est, contrairement à la première qui est tout à fait fascinante, certainement moins intéressante

puisqu'elle reprend dans un deuxième souffle plusieurs composantes de la première (ce qui est loin d'être étonnant puisqu'il s'agit d'un essai issu d'une thèse de doctorat). Même si l'ouvrage reste accessible, le lecteur dit «récréatif» risque de la trouver soporifique. Ce retour aux mêmes composantes, quoique constitué de nombreuses variantes, donnera souvent cette impression de redite même s'il nous semble évident qu'il s'agit là d'un passage obligé. La démarche de Sophie Dubois reste méticuleuse et soignée à souhait, ce qui ne peut lui être reproché. Cependant, cette deuxième partie semble surtout destinée aux initiés alors que les autres pourraient y perdre de l'intérêt. Cela est dommage puisqu'on ne peut que se réjouir de l'aboutissement de tout ce chemin parcouru: malgré tous les obstacles rencontrés, le texte survivra ou plutôt se «réactivera» dans l'histoire québécoise par toutes ces voies complexes,

autoroute principale ou simple voie parallèle, nous permettant ainsi aujourd'hui de le désigner comme une œuvre phare, celle d'une manifestation éloquente d'un dissentiment face à l'obscurantisme québécois.

Cette qualité de pouvoir se «réactiver», et qui expliquerait son caractère patrimonial aujourd'hui, résiderait dans sa dichotomie: «*Refus global*» reflète à la fois, comme un portrait de la société québécoise, l'immobilisme duplessiste, mais annonce aussi, de façon prophétique, l'avenir prometteur que lui réservait la Révolution tranquille.

D'ailleurs, la lecture de cet essai renvoie le lecteur à ses propres connaissances de ce manifeste. En effet, qu'a-t-on retenu de cette œuvre ou plutôt, quelle idée s'en fait-on aujourd'hui, en 2018? Comment présenter une œuvre de Gauvreau à de jeunes étudiants dans le cadre d'un cours de littérature? L'œuvre est mentionnée, lue, même à titre d'exemple en tant qu'objet marginal et étrange. Mais enseignée, vraiment? Rares sont les enseignants qui se hasarderont à analyser un poème de Gauvreau en classe. Quelle est notre réception personnelle de *Refus global*? Le lecteur pourrait avoir cette réflexion en refermant l'essai de Sophie Dubois: *Refus global* n'est-il pas encore réifié de nos jours? Cette idée perdure d'ailleurs dans cet essai: le lecteur aura cette étrange impression de lire sur l'«objet» sans jamais vraiment l'atteindre dans son intégrité puisque Dubois respecte après tout son engagement, celui de n'aborder que la réception de l'œuvre. ❖

¹ Patricia Smart, *Refus global: genèse et métamorphose d'un mythe fondateur*, Montréal, Programme d'études sur le Québec, Université McGill, «Grandes Conférences Desjardins», 1998, p. 15.