

Blind Painting

Robert Melançon, *Blind Painting*, Signal Editions, 1986.

Jean-Pierre Issenhuth

Volume 28, Number 3 (165), June 1986

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/60442ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Issenhuth, J.-P. (1986). Review of [*Blind Painting* / Robert Melançon, *Blind Painting*, Signal Editions, 1986.] *Liberté*, 28(3), 138–141.

JEAN-PIERRE ISSENHUTH

Blind Painting

En 1979, Robert Melançon publiait *Peinture aveugle* (VLB). Ce recueil reparait dans une version nouvelle, accompagnée d'une traduction anglaise de Philip Stratford, sous le titre *Blind Painting* (Signal Editions, 1986). Melançon a supprimé quelques poèmes, en a ajouté quelques-uns et récrit presque tous les autres. Dans l'ensemble, le recueil me semble avoir beaucoup gagné à ces remaniements.

Je veux en prendre pour exemple *L'été*, où j'ai tant de joie à reconnaître l'esprit du haïku sans la lettre, l'esprit sans le déguisement:

L'été (1979)

*Lilas que multiplie
Le soleil, que flaire
Le vent: chaque feuille
Où se pose le temps soutient
Tout le ciel. Une fauvette,
Fruit bref, l'ébranle,
Fait couler le bleu.*

L'ÉTÉ (1986)

*Le soleil fait ployer
le lilas que remue le vent:
chaque feuille soutient
tout le ciel. Une fauvette,
fruit bref, l'ébranle,
fait crouler le bleu.*

D'une version à l'autre, le gain me semble total, sur tous les fronts. La syntaxe du début est beaucoup plus naturelle. L'incertitude, le déséquilibre rythmique des quatres premiers vers sont maîtrisés. L'abstraction de *multiplie*, de *flaire* appliqué au vent, du temps qui *se pose*, laisse place au concret de *fait ployer* et de *remue*. Le *f* très important de *flaire*, pourtant, n'est pas perdu: *fait* le récupère. Et voilà

deux fois le mot *fait* en six lignes: admirable indifférence au «style», et connaissance de la force du verbe *faire*! Aussi, de *couler* à *crouler*, quel gain en énergie! Qu'autant de mouvements soient maintenant visibles me comble: *soutient, fait ployer, remue, ébranle, crouler*, c'est le comportement, le geste, l'action prenant le pas sur l'idée, c'est la vie. J'aime d'autant plus ces mouvements que rien, absolument rien dans le rythme du poème ne traduit l'agitation. Pour qu'il y ait contrepoint et non confusion du rythme et de l'énoncé, il est préférable qu'ils se contredisent. Et tout est juste: je reconnais les feuilles du lilas affaissées à midi, en été, quand elles demandent à boire et que chacune semble porter un poids si lourd. Je vois le *fruit bref*: la fauvette dans la position d'une prune, *brève* parce qu'elle est à la fois petite et fugace. Je vois le tour pendable qu'elle joue au bleu, pour soulager les feuilles. Si le poids du bleu s'en va, elles se redresseront. Non. Ce n'est pas de l'éroulement du bleu qu'elles ont besoin, c'est d'eau. Elles ont simplement soif. Le bleu et la fauvette n'y peuvent rien. Dans ces six vers, tout est simple et pourtant, on ne trouve aucune trace de ces lieux communs dont Melançon dit ailleurs qu'ils ressemblent à la tristesse.

Je me demande si ce poème, contredisant l'affirmation bétonnée de l'introduction*, n'est pas malgré tout un autoportrait. Ou bien est-ce moi qui le lis de travers? Le *f* de la fauvette rayonne dans cinq des six vers. Elle n'est pas aussi fugace qu'elle en a l'air. Elle veut être l'été à elle toute seule, le régler et le gouverner, elle est partout. Malheureusement, la traduction anglaise, à laquelle on ne peut tout demander, perd les *f*, ainsi que les deux *fait* auxquels je tenais. Dans la version française, je ne vois pas du tout comment la peinture pourrait être dite *aveugle*: non seulement je vois, mais j'entends par les *f*, ce qui est tout à fait hors de portée de la peinture.

De 1979 à 1986, le poème a été nettoyé, lavé par la clarté, comme le dit merveilleusement, en substance, l'*Après-midi d'automne en forêt dans le comté de Brôme*. Quand cette opération est faite, le lecteur

* Dans l'introduction, Jacques Marchand écrit: «Melançon refuse d'utiliser ces éléments physiques comme matériaux d'autoportraits».

peut, lui aussi, pour citer Mandelstam, «se laver dans le souffle du vers». Les poèmes de Melançon ont le débit égal de courants, de cascades que rien ne perturbe. Ce qu'il dit chercher à la page 24, un rythme qui rendrait «le fil sans fin» du temps, il l'a trouvé. C'est ce mouvement perpétuel, sans ruptures, que la traduction anglaise de Philip Stratford me semble rendre le mieux, et c'est l'essentiel. Quelques vers, pourtant, présentent des particularités rythmiques que l'anglais escamote. Par exemple, le dernier vers de la page 28:

et avec elle venait la campagne entière.

L'anglais ignore le magnifique mouvement d'amplification, de déferlement, de dévoilement que suggérait cette ligne, et donne:

and with it the entire countryside.

La même remarque vaudrait, me semble-t-il, pour le dernier vers de la page 62 et les vers 3 et 4 de la page 16.

On constate vite, dans les poèmes de Robert Melançon, l'importance des mots *lumière*, *ombre*, *rumeur*. Un cortège de nuances les suit. *Lueur*, *luit*, *éclat*, *brille*, *flamme*, *flamboiement*, *flamboyant*, *clarté*, *jour*, *s'éclairer*, *lumineux*, *incandescent* vont avec *lumière*; *ténèbres*, *nuit*, *obscurité*, *noir*, *lie*, *encre*, *suie* vont avec *ombre*; *bruit* et *cri* vont avec *rumeur* qui, lui, n'est pas loin de *ramures*. Ainsi se compose, à partir des mêmes mots subtilement orchestrés, une suite de variations tout en nuances. Jamais le retour d'aucun de ces mots ne donne l'impression d'une redite, et c'est là le tour de force. Le mouvement perpétuel déployé dans le rythme et dans les thèmes l'est aussi dans les mots. Aurait-il été bon de donner à ces mots, dans une autre langue, des équivalents fixes? *Rumeur* est traduit ici par *whispering*, là par *murmur*; *éclat* est traduit ici par *radiant*, là par *light*, ailleurs par *flash*; *clarté* est rendu ici par *light*, ailleurs par *brightness*; *bruit* est rendu ici par *noise*, là par *sound*; etc. Et les subtils glissements mis

en place se perdent un peu, l'impression de perpétuel retour se brouille.

L'art de la variation est porté dans *Peinture aveugle* au niveau que j'admire chez Brahms. Que ne fait-il pas avec les thèmes simples empruntés à Haydn et à Haendel? Le thème de Robert Melançon est encore plus simple: la succession du jour et de la nuit.