

Faits minuscules

Louis-Jean Thibault

Volume 46, numéro 3 (265), septembre 2004

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/33254ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Thibault, L.-J. (2004). Compte rendu de [Faits minuscules]. *Liberté*, 46(3), 119-127.

Faits minuscules

Louis-Jean Thibault

Robert Melançon, *Le paradis des apparences. Essai de poèmes réalistes*, Montréal, Noroît, 2004, n. p.

Sans avoir lu aucune ligne du dernier recueil de Robert Melançon, en l'ouvrant et en le radiographiant simplement du regard, on est d'abord frappé par le dispositif rigoureux, voire monotone, qui s'étale sous nos yeux. On note d'abord que les poèmes ne portent pas de titre : on leur a donné des numéros, système qui fait d'ailleurs office de pagination. Au-dessous de son numéro correspondant, chaque poème repose, telle une colonne compacte, sur le même socle : quatre strophes de trois vers. Page après page, donc, se reforme inlassablement, mais pour notre plus grand plaisir, un sonnet dont les quatrains auraient été « allégés », un sonnet de douze vers. Et puis, avec le chiffre douze en tête, ou plutôt imprimé dans l'œil, on va voir, curieux, à la fin du recueil : au total, l'édifice comporte cent quarante-quatre poèmes... Il serait mal venu de croire que Melançon a échafaudé cette structure mathématique dans le seul but de répondre à un pari formel, oulipien, de s'étourdir dans un jeu de nombres qui n'aurait aucune résonance sur le plan sémantique. Au contraire, la forme, jouant à la fois sur la reprise et l'avancée, est fondamentalement déterminée par ce qu'il y a au cœur de cette poésie souple et exigeante.

Alors, de quoi Melançon nous entretient-il ? Le titre du recueil nous en informe d'emblée : les pages que l'on s'apprête à tourner invitent au « paradis des apparences », c'est-à-dire, si l'on se fie

à l'étymologie du premier terme, dans un enclos, un édifice que le poète parcourra et observera avec ivresse, « jamais las / De voir ce qui est à voir ». Melançon est celui qui cherche et prend plaisir à décrire les choses les plus simples qui l'entourent, à placer sous les yeux du lecteur, en traçant un « rectangle de douze lignes » qui joue le rôle de fenêtre, le théâtre du « presque rien » dans lequel la plupart d'entre nous nous éveillons chaque jour. Plus précisément, le poète scrute à la loupe « les faits minuscules / Dont se fabrique chaque instant ». Son regard ne sélectionne pas ce qu'il y a de plus beau, de plus étonnant ou de plus grandiose dans le paysage afin de le redonner à lire et à imaginer. Ce que les yeux du poète « dépose[nt] dans [les] mots », c'est ce qui se déroule, à toute heure du jour et de la nuit, dans sa maison, dans les rues avoisinantes où il déambule, dans la ville qui l'englobe : ce peut être des tomates qui mûrissent près d'une fenêtre, la course d'un écureuil sur les ramifications d'un érable, le soleil qui tache un mur, des hommes qui travaillent sur un toit. Il ne faut pas aller chercher plus loin. Délestée de tout idéalisme, la poésie de Melançon se veut réaliste (le sous-titre du recueil l'indique bien), voire anti-platonicienne. Jamais le monde perçu ne doit être dégradé au profit de l'idée qu'on s'en fait :

Tout doit tenir en douze vers — un sonnet allégé —,
Tout ce qui se peint à chaque instant dans la caverne
Qu'avait creusée Platon pour y enchaîner

Ceux qu'il croyait la proie des illusions.
Mais dans la sphère de son système, l'âme qui se libérait
Devait troquer pour une blancheur fade tout ce qui plaît :

Ces arbres que herse le vent, le jeu du soleil et des
[ombres,
Cet oiseau rose et marron qui se pose sur un fil.

« Tout ce qui plaît »... On comprend que Melançon nous convie à explorer avec lui un paradis, un territoire aux potentialités quasi illimitées. La tâche du poète consiste par le fait même à saisir au

vol « Tout ce qui apparaît / Qui n'a lieu qu'une fois ». Reprenant le vieux motif du *carpe diem*, Melançon cherche à aiguïser son attention, à la braquer, d'une manière presque télescopique, sur la moindre parcelle de temps qui lui est accordée et qui dessine devant lui des figures mouvantes, appelées à disparaître. Les *Exercices de désœuvrement* du poète le disaient déjà : « La poésie prend pour objet ce qui fuit, se dérobe, s'esquive, échappe ; elle dévoile le vide qui se creuse au fond de tout dans un sauve-qui-peut général¹ ». Dans *Le paradis des apparences*, l'écriture s'articule avec brio autour de ce vide, s'accroche aux traces que laisse dans son sillage le passage du temps :

Le jour se retire. On dirait que le ciel
Se vide et que l'espace se replie ;
On dirait que la lumière s'effrite,
[...]
Cueille cette heure, cet instant plutôt,
Ce passage plutôt, du gris au bleu-noir...

La description de cette vaporisation d'une simple journée fait comprendre à quel point le temps, pour Melançon, est chargé de courtes épiphanies dont il faut se saisir. La poésie est appétit visuel.

Et c'est à partir d'ici que l'on peut revenir sur la forme singulière que Melançon donne à sa poésie et à son recueil. S'il s'attache de bout en bout au sonnet allégé, s'il numérote ses poèmes, s'il s'efforce de décrire souvent les mêmes lieux et les mêmes événements, de travailler sur les mêmes motifs (les métamorphoses du ciel — « plafond perpétuellement repeint », les jeux d'ombres, les palpitations de la lumière, entre autres), c'est que ce qu'il a sous les yeux se métamorphose constamment et lui échappe. L'événement s'efface à mesure qu'il est vu. Le monde devient

¹ Robert Melançon, *Exercices de désœuvrement*, Montréal, Noroît, coll. « Chemins de traverse », 2002, p. 72.

alors une fugue, et pour bien rendre compte de ses sonorités, pour être en mesure de vivre à son rythme, le poète doit baser son écriture sur la reprise. C'est pour cela même que le recueil, en raison des principes d'ordre et d'accumulation qui le soutiennent, doit être compris sous un angle mathématique et, surtout, interprété musicalement. En effet, un grand pan de l'art poétique de Melançon pourrait se définir à partir de ce qu'il dit à propos des sonates de Haydn :

Un monde fait de rien que du temps,
De l'avancée en elle-même d'une forme,
Qui serait la seule patrie possible, et

Qui tiendrait lieu de tout : reprise et
Variation, élan et détente dans une impatience
Lente et mesurée, au centre de la durée.

L'oxymore — « une impatience lente et mesurée » — ne révèle pas simplement l'intention poétique de Melançon et sa façon unique de s'attacher au monde sensible : il suggère également une posture de lecture. En demandant au lecteur d'avancer lentement dans une suite mesurée et hypnotique de poèmes, dans ces immuables quatre strophes de trois vers, le poète lui propose d'adopter une attitude spécifique envers les mots, mais aussi envers la nature et le temps. Cette attitude en est une de rigueur, à mille lieues des libertés insolentes que l'on se donne trop souvent envers ces mêmes choses.

ooo

Si la poésie de Melançon est imprégnée de musique, elle l'est aussi, sinon davantage, de peinture. Dans *Le paradis des apparences*, la fascination de l'écrivain pour cet art, manifeste dans ses précédents recueils — pensons à *Peinture aveugle* (1979) et au *Dessinateur* (2001) —, semble s'accroître, ou, du moins, vouloir se faire sentir au détour de presque tous les poèmes. Pour bien

saisir toutes les nuances de cette fascination, il apparaît primordial de relire un passage dans lequel Melançon expose ses conceptions à propos du mécanisme de la vision :

Devant, toujours devant, se dressent le jour,
La nuit, le soir, et on se figure, sans preuves,
Que c'est la même chose derrière, que de ce tout

Se forme un espace concave au centre duquel,
Sous un dôme parfait, on s'installe, en disposant
Les rues et leurs passants, tout autour de soi.

Mais il n'y a jamais qu'un écran, posé sur la rétine,
Sur lequel tout se peint.

La vision est donc comprise d'une manière essentiellement picturale. En effet, la rétine supporte un écran « sur lequel tout se peint ». Plus encore, les réflexes de celui qui regarde le monde ressemblent étrangement à ceux d'un peintre se préparant au travail : concentration, installation, disposition — s'il y a lieu — des éléments à peindre. Mais le flâneur urbain qu'est Melançon, tout comme le peintre, aime que le centre où il s'installe un moment se reforme partout. Dès que l'observateur bouge, le « paradis » qu'il a devant lui, avec ses formes, ses couleurs, ses volumes, bouge aussi, se recompose ailleurs, dans un autre temps, selon une autre perspective. C'est ainsi que le poète, par la répétition inlassable d'un « on voit », invite à passer par différents points de l'espace et du temps, traversée qui fait de sa poésie, un peu à l'image de celle de Jacques Réda, grand arpenteur de Paris, une poésie riche et dynamique. Bref, l'œil, chez Melançon, n'est pas un organe purement statique. Au contraire, il est en quête perpétuelle, il va, comme l'explique Pierre Ouellet dans ses travaux sur la vision poétique,

à ce qu'il voit, se projette dans l'espace, s'y fraye un chemin, parcourt l'étendue, explore ses recoins, en quête d'un lieu où se poser, d'un objet que non seulement il saisit mais fait imaginairement tourner dans sa

main, tout autour de lui, par delà tel horizon qu'il va bientôt quitter pour un autre, partant dans une nouvelle direction, un nouveau sens².

Tout au long de son parcours, l'œil de Melançon rencontre inévitablement des images déjà inscrites sur l'écran de sa rétine, écran peuplé d'images contemplées dans les tableaux des plus grands maîtres de la peinture occidentale. L'œil du poète est en effet un œil nourri de peinture. On pourrait même affirmer que certains éléments environnants ne peuvent plus être regardés pour ce qu'ils sont. Ils sont sans cesse comparés aux détails qui peuplent les tableaux aimés. Ainsi, quand Melançon regarde un nuage qui « flotte sur une mer bleue », Poussin lui revient naturellement en mémoire ; aperçoit-il des murs de pierres et de briques « rouges, marrons et gris », c'est du Bruegel ; un contemplateur vu « de dos » ? du Friedrich. La peinture devient une forme d'argument d'autorité sur le plan visuel. S'amusant à renverser la fameuse phrase d'Aristote : « L'art imite la nature », qui a été, très longtemps, un des principes inébranlables de la théorie picturale, Melançon en arrive même, en un clin d'œil tout à fait réussi, à personnifier les choses du monde, à les douer d'une volonté qui les pousse à élire pour modèle ce qui existe déjà sur la toile :

Sur la table, la corbeille de fruits
S'efforce d'imiter, sans y parvenir,
Celle que peignit le Caravage.

Les choses perçues, chez le poète, sont agissantes, créatives, au même titre que le peintre dans son atelier quand il fait surgir du néant, tout en les agençant, des formes et des couleurs. Ainsi ne sommes-nous pas surpris de voir le soleil « tein[dre] de rose et de gris » les ombelles de certaines plantes ; le crépuscule « pose[r] des taches dorées » sur le sol ; « des murs découpe[r] l'espace » ;

² Pierre Ouellet, « L'image mue. Vision et motion dans le langage poétique », *Protée*, vol. 23, n° 1, hiver 1995, p. 11.

une corneille « éclabousse[r] l'espace d'une tache / D'encre ». Plus encore, dans certains poèmes, c'est une force invisible, indicible, qui semble peindre le monde, un dieu-peintre, le *Deus pictor* que Philostrate l'Ancien, dans *La vie d'Apollonius de Tyane*, avait mis en scène, offrant une figure plus définie à l'un des mythes fondateurs de la peinture. Chez Melançon, le *Deus pictor* agit en fin de journée :

Bientôt [le ciel] pâlera imperceptiblement,
Puis quelque chose brossera d'ombre,

En taches de plus en plus larges, les murs
De plus en plus lourds, qu'on verra repeints, puis
Du noir, uniformément, aura tout escamoté.

Si la poésie de Melançon fait voir les choses les plus simples qui peuplent le monde visible, elle demande aussi de le faire à l'intérieur d'un cadre historique et esthétique. Cette poésie questionne avec pertinence les tensions générées par l'art³ — ce que l'homme a créé et ajouté à la nature — dans notre perception immédiate de la réalité quotidienne. Chez Melançon, ces tensions entraînent, d'une manière plus générale, une incertitude métaphorique. Ce que perçoit le poète relève très souvent de l'ordre du semblant : les carrefours « semblent des îles », « La nuit se vaporise dans l'air, qui semble / Soudain fait d'une substance épaisse ». Sur le plan grammatical, on retrouve aussi l'utilisation fréquente du conditionnel, ce qui ajoute à l'impression d'incertitude : « l'air qu'on dirait chargé de suie », « On entend, dirait-on, l'ombre / Se répandre ». Ce « on dirait », plus précisément, révèle l'étonnement ressenti par le poète devant les multiples et incessantes métamorphoses qui s'opèrent devant lui. Tout s'écrit au conditionnel puisque le monde, comme dirait Rilke, reste ouvert, énigmatique. Il est logique, dès lors, que ce monde se confonde au rêve (ce qui

³ Une lecture « architecturale » du recueil pourrait être également faite. Quand il jette un regard sur la végétation, Melançon parle de « chapiteaux de feuilles » ou décrit « l'arche déchiquetée d'un double rang d'arbres ».

pourrait nous inciter à revoir l'intention « réaliste » qui sous-tend le recueil) :

La chambre s'élargit sans mesure
De toutes les rumeurs que la fenêtre ouverte verse.
Une voiture passe en tirant un sillage de bruit

Qui se perd interminablement dans le noir.
On ne dormira pas sans rêver,
Dans cet océan de chaleur et d'humidité,

Comme on rêve, le jour,
Cet autre rêve, non moins chaotique,
Qu'on appelle inconsidérément le monde.

ooo

Même si le recueil se veut avant tout « réaliste » et dit le bonheur d'habiter dans un monde si riche en « apparences », il laisse aussi entendre, par endroits, une voix où percent des accents élégiaques. Melançon évoque avec justesse et retenue l'« humeur mélancolique » qui le gagne lors de ses promenades quand il aperçoit son ombre à ses côtés, qui le suit et lui fait penser à sa mort prochaine. Il sait aussi parler des tristesses soudaines qui l'envahissent, lors de ces mêmes promenades, quand les rues deviennent un symbole évident du « désordre » de sa vie. Mais ces plaintes sont de courte durée et semblent s'élever afin que le poète reconnaisse le peu de poids de ses malheurs et de son existence :

Il suffit d'aller dans la lumière, au milieu
De tout ce qu'elle enveloppe de sa douceur,
Il suffit d'être soi-même une note,

Rien de plus, dans le concert que font
Toutes les choses, dans cette rue, à cette heure,
Pour n'avoir vraiment à se plaindre de rien.

Serait-ce cette mise à distance par rapport à l'importance démesurée que l'on se donne parfois qui conduit le poète à s'attacher avec une compassion discrète à des figures humaines déchues ou délaissées ? À l'instar de Baudelaire, qui, dans ses « Tableaux parisiens », rêve d'être « saisi d'un frisson fraternel ⁴ » en regardant défiler des « vieillards » et des « petites vieilles », Melançon pose le regard sur des vieillards « alignés sur le balcon » d'un hospice, mais, surtout, sur la figure de l'itinérant, qui ressurgit à fréquence régulière tout au long du recueil et sur laquelle semble s'être abattue « L'aveugle Fortune, dont on ne peut se garder ». L'itinérant, symbole de notre fragilité, de notre petitesse et de notre ignorance ? Pour tenter de répondre à la question, lisons un dernier poème, l'un des plus beaux du recueil, poème qui parle d'itinérance dans un sens plus général :

La lumière d'octobre se diversifie
Dans le prisme des premiers froids ;
Comme il gèle maintenant, la nuit,

La végétation prend des couleurs
Qu'on dirait laquées ou vernies,
Qui diffractent le soleil dans les rues.

On comprend tout à coup qu'on vit
Dans l'horloge universelle, dont on est
Un minuscule rouage. Le rouge se mêle

À tout, et le vent le verse dans les rues ;
On se surprend à y traîner les pieds
Comme un écolier qui ne sait pas sa leçon.

⁴ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1961, p. 84.