

ÉLISE LEPAGE

LE PAYSAGE CHEZ ROBERT MELANÇON

ENTRE MILIEU CITADIN ET SCÈNE BAROQUE

§1 *Le paradis des apparences*, recueil de poèmes de Robert Melançon paru en 2004, est un ensemble doté d'une forte cohésion, consacré à la quotidienneté et à l'environnement citadin immédiat. À travers ses 144 poèmes de douze vers chacun, ce recueil donne à voir les menus détails qui échappent à la plupart. Si la même chose pourrait être dite de nombreux recueils contemporains, l'entreprise poétique de Melançon se distingue en cela qu'elle ne craint pas de se donner comme purement descriptive : *Le paradis des apparences* est ainsi sous-titré *Essai de poèmes réalistes*. Comment définir un tel « essai de poèmes réalistes » ? Éliminons tout d'abord ce que ce recueil n'est pas : une simple vision kaléidoscopique de Montréal qui déploierait les différents visages de la ville – très rarement identifiée. Ce n'est pas non plus le livre d'une histoire intimement tressée entre une subjectivité et sa ville. Il s'agit plutôt de fragments de descriptions de paysages citadins, anonymes pour la plupart, dans lesquels le sujet essaie de se faire oublier dans un « on » impersonnel, point zéro de focalisation qui coïncide avec la perspective du lecteur qui ne le voit donc pas :

La rue étroite monte et tourne sous un fil
 De ciel qui se faufile entre les immeubles,
 À peine assez visible pour vérifier le temps qu'il fait

S'il ne pleut pas. Avant d'atteindre la chaussée
 Le jour prend ici la couleur des murs
 Qu'on dirait crépis de poussière et de cendre (Melançon, 2004 : 45¹).

§2 Chaque poème est un aperçu d'une portion de réel, dont l'ensemble produit un paysage à la fois fragmentaire, dense et vif, mais aussi un véritable édifice textuel, architecturé et très cohérent. Ces paysages constituent l'objet de la

présente étude, qui vise à montrer comment ceux-ci s'élaborent textuellement et quelles représentations ils donnent de la ville.

- §3 Or, le terme de « paysage », comme chaque fois qu'il est convoqué en contexte urbain, demeure problématique puisqu'il repose sur une antinomie : le *pays* du pays-age est conçu comme un espace ouvert et peu ou nullement anthropisé. Cette antinomie se retrouve également dans les autres langues latines, mais aussi en allemand (*Stadtlandschaft*) et en anglais (*landscape*). Cela dit, on pourrait dissiper cette fâcheuse connotation en recourant au terme *cityscape*. Alors que l'expression « paysage urbain », en français, est davantage tournée vers des problématiques d'aménagement du territoire et de santé publique peu pertinentes ici, en anglais, le *cityscape* oriente vers une esthétique picturale remontant au milieu du XVII^e siècle, beaucoup plus intéressante pour évoquer le rapport de Melançon à la ville. À ses débuts comme genre pictural autonome, le *cityscape* tendait souvent à adopter une perspective aérienne. Sa fonction s'apparentait alors à celle de la carte ou du plan de ville. Mais les impressionnistes de la fin du XIX^e siècle altérèrent le genre en accordant un soin tout particulier à rendre l'atmosphère générale d'une ville ou les dynamiques et pratiques singulières de tel ou tel quartier. Cette esthétique, temporairement oubliée durant l'âge d'or de l'art non figuratif, réapparaît, là encore avec quelques inflexions, au cours des années 1970 et 1980, principalement chez quelques artistes américains. Le *cityscape* devient souvent alors *street's scenes* ou scènes de rue ; la silhouette générale de la ville vue à distance cède la place à ces scènes qui valorisent la banalité, l'immédiat et la proximité.
- §4 Ce déplacement du *cityscape* à la scène de rue apparaît fécond pour aborder le recueil de Melançon dans la mesure où, si de nombreux poèmes créent de véritables paysages citadins, d'autres renvoient à ces scènes de rue dans lesquelles la perspective est celle du sujet, sempiternel « flâneur » baudelairien et peintre de la vie *postmoderne*. Le questionnement concernant le sous-titre *Essai de poèmes réalistes* gagne encore en acuité si l'on tient compte du fait que la poésie de Melançon a très souvent recours au prisme de la peinture pour percevoir et décrire ses paysages quotidiens. Les rapprochements entre des tableaux réels ou fictifs et ce que donnent à « voir » les poèmes sont constants et influent sur le choix du lexique, des métaphores, ainsi que sur la qualité et l'angle du regard. L'enjeu de cette réflexion consistera à étudier comment la poésie de Robert Melançon, prise entre son exigence de réalisme descriptif et sa fascination pour les illusions, élabore des paysages citadins extrêmement construits, à la fois parfaitement ordonnancés et trompeurs.
- §5 Cet article se situe à la croisée de deux champs de recherche. D'une part, il constitue un prolongement des nombreux travaux qui ont réfléchi aux représentations de la ville de Montréal en littérature. Que l'on songe à d'importants collectifs tels que *Montréal imaginaire* (Marcotte et Nepveu, 1992) ou *Montréal 1642-1992 : le grand passage* (Melançon et Popovic, 1994), ou encore à des anthologies de poèmes telles que *Montréal est une ville de poèmes vous savez* (Beausoleil, 1992) ou *Montréal vu par ses poètes* (Benjamin et Saint-Éloi, 2006). Depuis le 350^e anniversaire de la ville au moins, il est un truisme de dire que Montréal est devenu un *topos* amplement convoqué et commenté de la littérature québécoise. Cette recherche s'appuie

d'autre part sur des travaux généralement plus récents qui, dans le sillage de ceux de Michel Collot sur le paysage dans la poésie française, étudient cette même problématique pour la poésie québécoise contemporaine. Les publications de Marc André Brouillette sur la poésie de Gilles Cyr (2003), les études de Vincent Lambert sur « Le paysage du poème » (2007) ou sur le concept d'« empaysagement » (2013), ou encore le récent essai de Jean Royer intitulé *La voix antérieure. Paysages et poétiques* (2014) s'inscrivent dans cette mouvance critique. On recourra également aux stimulantes réflexions qu'Antoine Boisclair a consacrées au rapport entre poésie et peinture dans *L'école du regard* (2009), dont toute une partie traite de l'œuvre de Robert Melançon. À ce double arrière-plan théorique se grefferont d'autres références empruntant de façon plus large aux sciences humaines afin de faire intervenir dans la réflexion des concepts proches de celui de paysage (tels que le milieu ou l'espace) qui inciteront à déplacer certains questionnements et enjeux. Nous commencerons par donner un aperçu de ce que Melançon définit comme « un assemblage de marques pauvres » (PA : 105), soit des prises de vue qui saisissent Montréal dans sa banalité et sa quotidienneté. Si ses poèmes peuvent parfois être lus comme des contre-discours des brochures publicitaires, ils n'en révèlent pas moins une autre beauté de la ville en restituant ses atmosphères, ses personnages, ses décors. Microcosme de douze vers, chaque poème compose un milieu – au sens qu'Augustin Berque (2000) donne à ce terme –, milieu qui met en question ses diverses qualités, mais aussi la place qu'y occupe le sujet. Ce questionnement sur le rôle et le regard du sujet sera approfondi en mobilisant les concepts d'espaces majeur et mineur de Marc Desportes (2005) afin de faire ressortir comment ceux-ci affectent le sujet dans sa perception et ses usages de l'espace urbain. Ces concepts permettront de montrer que les poèmes de Melançon, bien plus que de représenter des décors, créent de véritables paysages qui mettent en question le rôle du sujet, du regard, des êtres qui les habitent, les traversent, leur donnent vie. Situés à la croisée entre réel, poésie et peinture, les paysages de Melançon résultent d'une posture résolument antiplatonicienne qui valorise apparences et illusions, qui les apparente à des scènes théâtrales, à une esthétique baroque, ce qui semble entrer en totale contradiction avec son exigence de « poèmes réalistes » et l'élégance toute classique de la langue et de la forme de ses poèmes.

« Un assemblage de marques pauvres »

56

Les paysages montréalais de Melançon ont pour particularité de s'intéresser moins aux façades qu'expose la ville qu'à ses envers : ruelles, chantiers, aires désaffectées, bouches de métro, quartier des affaires ou rues plus animées parfois, mais alors de nuit ou à l'heure où celles-ci se vident. La ville de Montréal qui s'esquisse à travers ses poèmes s'inscrit en porte-à-faux par rapport aux discours convenus à son sujet, discours fabriqués par les voix officielles de la métropole elle-même, ou par celui qui a prévalu dans tout un pan avant-gardiste ou migrant de la littérature québécoise depuis les années 1970, faisant de Montréal une nouvelle Babel, un espace foisonnant de signes et de cultures où toutes les réinventions de soi sont possibles. Aucune mention

géographique ne permet de situer explicitement le cadre des poèmes – même si l'on peut déduire qu'il s'agit de Montréal, ville où habitait Melançon lors de la création de ce recueil. « Ville anonyme », selon le mot d'Antoine Boisclair (2004 : 43), Montréal est « une ville que distingue seulement / Son extrême banalité » (PA : 55). Chez Melançon, avant que d'être montréalais, le paysage est toujours d'abord citadin et nord-américain, souvent construit à partir d'un lieu, d'un moment ou d'un point de vue qui en font une vignette plus ou moins décalée des discours montréalais plus communs. Jacques Brault a souligné comment, dans la poésie de Melançon, « [l]'imprévisible habite souvent au cœur de l'habituel, du machinal, et les notations descriptives, mêmes réduites à quelques mots sur un motif minuscule, ouvrent à la découverte d'un monde, à son irréductible altérité » (Brault, 2007 : 199). Dans le poème qui suit, la structure anaphorique permet ainsi de mettre en valeur l'aspect hétéroclite du paysage, tandis que le retardement de l'image finale, empruntée à la mythologie, produit un effet héroï-comique inattendu :

Longer un terrain vague,
Marcher sous un viaduc,
Esquiver des camions,
Regarder la structure
Si légère, aérée,
D'une tour de transmission,
Déchiffrer des graffitis :
Cette ville offre des plaisirs
Singuliers au promeneur.
[...]

Plus loin
On s'arrête pour admirer
Un arrangement aussi beau
Que le cosmos, dit Héraclite :
La corne d'abondance
Des ordures que laisse
Déborder une poubelle² (Melançon, 2001 : 52).

57 Ce poème est extrait du *Dessinateur*, recueil qui, paru trois ans avant *Le paradis des apparences*, en préfigure déjà la couleur. On trouve en effet des effets similaires dans certains poèmes du *Paradis des apparences*, soit que le poète souligne l'aspect hétéroclite du lieu où il se trouve – « Des murs découpent l'espace où se posent/Un banc public, un arrêt d'autobus, des enseignes » (PA : 116) –, soit qu'il choisisse des comparaisons ou des métaphores volontairement prosaïques pour l'évoquer :

Un orme élève dans la nuit sa cime semblable
À un brocoli ; on voit des gazons parfumés aux pesticides
Sous la demi-lune qui semble un biscuit entamé
[...] Là-bas, il y a d'autres rues, la même (PA : 117).

58 Cette impression de désordre que produit le réel se répercute à deux autres niveaux. D'une part, le désordre ambiant reflète celui, intérieur, du sujet, exprimé dans les *Exercices de désœuvrement* :

Une ville moderne, inachevée par définition, est un chantier perpétuel : terrains vagues, barrières, excavations, échafaudages, grues, camions... Le paysage, déconstruit et reconstruit sans cesse, *semble un décor à transformations dans une pièce baroque*. La forme d'une ville change plus vite... Je ne dis pas : « hélas ! » Montréal que j'arpente est mon cœur mis à nu. (Melançon, 2002 : 79, nous soulignons)

- §9 D'autre part, ce désordre fait pendant à celui de la création poétique. Écrire consiste à effacer l'accidentel et le chaos : « Toute page, celle même qu'on a voulue [*sic*] la plus nécessaire, est un bricolage, est faite de bric et de broc » (Melançon, 2002 : 77), écrit-il. « Tu dois déchirer ces brouillons que tu as transcrits,/Qui ne sont plus que la somme des erreurs/Et des approximations que tu as tenté de corriger » (PA : 143), renchérit un poème.
- §10 Par-delà l'usure du regard quotidien, le sujet s'efforce donc de voir de façon intransitive, absolue : « Le soleil aquarelle un mur de béton [...],/Mais, enfin, on le voit, ce mur qu'on n'avait jamais vu/Bien qu'on passe devant chaque jour » (PA : 115). Il s'intéresse à ces paysages auxquels on est rendu aveugle à force de les traverser sans vraiment les voir, mais il se montre sensible aussi à leurs figurants involontaires : « En huit ou neuf cents pas, on a croisé/Une douzaine de mendiants, qu'on a feint/De ne pas voir » (PA : 26). L'exigence du regard de Melançon consiste à tout voir, mais aussi à s'en tenir uniquement à ce qui est visible, s'interdisant tout embellissement, toute échappée lyrique enjolivante : « Mais on ne notera pas qu'il vente : on ne voit pas/Le vent, et on ne dira que ce qu'on voit » (PA : 130). À la croisée entre banalité et hasard surgissent, pour qui veut les voir, ces visages oubliés de la ville, ces paysages mis de côté, plus ou moins dérobés aux regards. « Paysage ? » interroge à deux reprises un poème ; la réponse, sans être totalement négative, se fait très restrictive, suivant le tour aphoristique si familier à quiconque fréquente la poésie de Melançon :

La lune qui décroît près du sapin
Semble se pencher sur un paysage qui *ne* porte
Ce nom *que* parce qu'on le lui donne.

Paysage ? La neige arrondit les toits,
La neige abolit les jardins, la neige
Fait un halo à cette lune. *Paysage ?*

Cela ne ressemble à rien qu'évoque ce mot ;
Ce *n'est qu'un* assemblage de marques pauvres [...] (PA : 105, nous soulignons).

- §11 Un paysage est un agencement de différents éléments, une composition où sont attentivement réparties formes, couleurs et matières. Nulle surprise alors que la deuxième strophe, qui décrit le nivellement et l'effet de fondu au blanc total produit par la neige, s'ouvre et se clôt sur la question : est-ce encore un paysage ? La neige fait passer du paysage figuratif à la toile abstraite, à la peinture monochrome, minimaliste. On perçoit l'ampleur du défi que se donne le poète lorsqu'il semble terrassé par la concrétude lisse et froide de la ville qui le fait douter de la possibilité de tout ancrage poétique : « Et peut-on traduire en métaphores cette ville/De béton, de métal et de briques ? » (PA : 75). Comment dépasser l'opacité compacte du réel pour y greffer des images qui feraient surgir la beauté là où, de toute évidence, le monde en manque ?

Plus qu'un lieu, un milieu

- §12 Pour dépasser ce questionnement essentiel, nous proposons d'élargir le propos et la portée des poèmes pour les ouvrir à différents apports des sciences

humaines qui invitent à lire ces textes non comme des descriptions de lieux, mais comme la relation complexe et changeante que le sujet melançonien entretient avec son milieu. Ses paysages citadins se déploient selon différentes facettes : en plus des trois dimensions et des jeux de perspectives, le sujet est très souvent en mouvement, modifiant ainsi le point focal. Il est aussi important de souligner qu'il n'est pas un touriste ni un nouveau venu ; c'est son milieu immédiat qu'il arpente et représente. Dans son ouvrage portant sur *l'Écoumène*, Augustin Berque insiste sur le fait que « [n]otre milieu [...] est le domaine sur lequel nous agissons, et qui porte les marques de cette action, mais il est aussi le domaine qui nous affecte, et auquel nous appartenons de quelque manière » (Berque, 2000 : 90). Le philosophe³ poursuit :

Les milieux humains sont une relation, pas un objet. [...] Nous participons ontologiquement de cette relation, comme en participant les choses de notre milieu ; ce qui signifie que notre être et le leur se chevauchent ou même s'identifient dans une certaine mesure. Nous avons donc avec ces choses un rapport bien plus complexe et plus mouvant que la simpliste dualité sujet/objet (Berque, 2000 : 90).

§13

Il importe ici de considérer ce que ce concept de « milieu » apporte à la compréhension du paysage : une qualité mémorielle, une charge émotive, la valorisation d'objets qui pourraient paraître futiles, mais qui sont pourtant constitutifs de ce milieu. De surcroît, la qualité relationnelle des milieux humains est intrinsèque au paysage, construction esthétique émanant d'une subjectivité. Le paysage émerge donc à la croisée entre monde, sujet et représentation textuelle. Si plusieurs traditions littéraires ont exploré depuis longtemps la façon dont les affects humains imprègnent et influencent les représentations qu'ils en donnent – que l'on pense aux objets qui peuplent l'univers balzacien ou, dans un tout autre genre, le lac lamartinien comme reflet de l'âme –, celles-ci conservaient une approche anthropocentrique : le Je lyrique ou le personnage projetait ses sentiments et ses états d'âme sur tel objet ou paysage. Les réflexions de Berque incitent à aller plus loin et à envisager l'humain comme un élément parmi d'autres de son milieu, lequel l'influence et le façonne sur le long terme. Notons qu'il ne s'agit pas de verser dans un autre cliché – l'homme comme simple produit de son environnement –, dans la mesure où Berque insiste sur la qualité relationnelle et mobile des liens existant entre le sujet et son milieu. Cette relation est donc réversible : d'une part, Montréal est le milieu du sujet melançonien qui l'explore en trois dimensions, selon diverses variables (la lumière, la vitesse de la marche, le point de vue intérieur, extérieur, ou par le biais de la fenêtre), en prenant en compte des circonstances (la météorologie, le moment de la journée, la période de l'année) et des figurants (oiseaux, menue faune urbaine, clochards, hommes d'affaires, passantes, etc.) :

Tout semble arrêté dans ce quartier à l'écart.
Ce pourrait être jeudi matin, ou un autre jour,
L'après-midi. On consulte sa montre. Près de l'épicerie,

Une vieille femme pose un sac de provisions
Et regarde la neige qui brouille la lumière ;
Une poussière irisée tombe du ciel où pend

Un soleil qu'on peut fixer sans baisser les yeux.
Pourrait-on regarder ainsi la mort sans ciller ? Peut-être,
Si elle se voilait tout autant et si elle s'ouvrait

Comme ce jour que la neige adoucit, comme cet espace
Où se disperse la fumée des cheminées [*sic*], comme cette rue.
La femme ramasse son sac et traverse à pas lents (*PA* : 98).

§14 Ce poème condense assez bien ces circonstances fortuites, une figurante de scène citadine et l'attention si particulière que Melançon accorde aux variations de la lumière. La première et la dernière strophes ancrent cette scène presque immobile dans un milieu restitué à l'aide de détails suggérés en quelques mots seulement.

§15 Mais d'autre part, le sujet est lui-même au milieu, au centre de ses paysages. En effet, le regard du sujet est presque systématiquement le point de focalisation, le foyer visuel qui est offert au lecteur. Il en résulte que le sujet et le lecteur sont souvent exclus de l'espace de la représentation, comme s'ils se situaient en dehors de la toile du peintre. Rien que de très habituel à tout cela, en peinture comme en littérature ; cependant, ce mur de verre qui délimite normalement l'espace représenté est rendu visible, conscient chez Melançon. On en voit une illustration dans ce bouillon d'un carreau de fenêtre :

Un bouillon dans le troisième carreau
Plisse le paysage. Si tu bouges la tête,
Aussitôt l'arête du toit se pince, plie,

Aussitôt le mur de brique prend
Une souplesse de drap, ondule, s'étire (*PA* : 49).

§16 De façon très claire dans ce poème, le lecteur suit le regard du sujet, puisqu'un simple mouvement de tête suffit à annuler l'effet optique. Le paysage est donc ce qui se trouve de l'autre côté du carreau, à l'extérieur, alors que le Je se trouve à l'intérieur. Tout comme dans bon nombre de tableaux, le sujet et le lecteur/spectateur ne sont donc présents qu'à l'état de point de focale rejeté hors du cadre. À cet égard, le sujet est le centre absent de son paysage, tout comme il est le centre absent de son texte, le Je se diluant presque toujours dans un « on » anonyme et impersonnel. La langue française emploie le même terme pour désigner la position du sujet qui, quoique perceptible par son seul regard, se trouve au *milieu* de ce qu'il décrit, et son *milieu*, c'est-à-dire son environnement et tout ce qui le constitue. La polysémie même de ce mot semble indiquer la nature relationnelle entre le sujet et son environnement, l'un n'existant pas sans l'autre. Mais encore faut-il mieux cerner cette relation entre sujet et monde afin de saisir plus finement ce qui détermine la représentation textuelle.

Le paysage, entre espace mineur et espace majeur

§17 Dans son ouvrage *Paysages en mouvement* (2005), l'ingénieur et polytechnicien Marc Desportes expose un double concept, celui d'espace mineur et d'espace majeur :

[A]lors que les espaces mineurs résultent d'une lente adéquation entre le site, les matériaux, les usages, l'espace majeur est conçu selon une démarche abstraite, qui optimise des critères techniques [...] et s'ouvre à des logiques autonomes de nature administrative ou juridique. Entre les deux modes

d'aménagement, les temporalités diffèrent : au premier est associé un temps long, au second un temps rapide, en phase avec les innovations techniques (Desportes, 2005 : 193).

§18 Ainsi que Desportes le souligne, la caractérisation d'un espace comme majeur ou mineur n'a rien de subjectif dans la mesure où ces concepts reposent sur une évaluation qui prend en compte les matériaux, l'âge, les usages, l'optimisation des coûts et de l'espace, etc. L'espace mineur se construit et se transforme dans la durée, ses premiers contours et usages s'effaçant au gré de cette « lente adéquation » qui confère des airs d'éternité à certains paysages, alors que l'espace majeur est planifié et conçu en fonction des critères et des besoins du moment. L'espace majeur a rarement la chance de vieillir ; son rapide cycle de vie programme plutôt sa destruction pour laisser place à un nouvel espace qui répondra à son tour aux attentes d'une nouvelle ère. On perçoit déjà comment la conception de ces différents types d'espaces va influencer la nature relationnelle qu'ils créeront avec le sujet ou, plus globalement, avec la collectivité. Mais formulée ainsi, cette opposition apparaît bien trop sommaire pour rendre compte de la complexité de bien des espaces contemporains, *a fortiori* d'une ville aussi bigarrée sur le plan architectural que Montréal. Les poèmes de Melançon sont la plupart du temps en prise avec des espaces majeurs. Pauvre en signifiante et en données sensorielles, l'espace majeur ne suggère plus « une vision du monde partagée de façon collective, mais [...] un ensemble de signifiés codifiés, autant de messages qui ne sont plus assumés de façon intersubjective, mais s'adressent à des individus isolables et isolés dans leur projet particulier » (Desportes, 2005 : 197), ainsi qu'en témoigne ce poème :

Une nuée d'oiseaux de papier journal
S'envole sur la place où la nuit s'attarde.
Bientôt les employés sortiront par vagues

De plus en plus pressées, de plus en plus amples,
De la bouche de métro à l'angle sud-est.
Un homme enveloppé de haillons s'accroupit

Près de l'entrée d'une tour faite d'un bloc
De verre et de métal, qu'on dirait étranger à tout.
Il pose devant lui un écriteau.

Des voitures passent, un autobus (PA : 3).

§19 Dans ce poème, seul le clochard est posé comme individualité distincte, les autres personnes étant désignées par leur fonction (« les employés ») et comme des flux identifiés par leur moyen de locomotion, qu'il s'agisse de la marche, du métro, des voitures ou de l'autobus. La tour monolithique, symbole parfait de l'espace majeur, trône aveuglément au milieu de ces courants qui noient toute possibilité d'intersubjectivité. Mais la perte d'une vision du monde partagée collectivement ne se lit nulle part ailleurs mieux que dans ce poème, description là encore, mais d'un tout autre paysage :

De ce côté des visages roses sourient
De toutes leurs dents parfaitement blanches
Sous des casques de cheveux blonds.

En face, on voit des corps ensanglantés ;
[...]
On voit un tank, un missile, une explosion

Ou la tête d'un premier ministre. Un peu à l'écart :
Des seins, des fesses. Ailleurs : des voitures

Des paysages pastoraux, des animaux sauvages.
Les couvertures des magazines établissent la vérité
Du monde, par catégories, pour tous les goûts (PA : 16).

§20 Le monde apparaît cloisonné en quelques couvertures de papier glacé juxtaposées les unes à côté des autres, mais qui n'échangent pas, confinant et confortant chaque vision du monde, chaque lecteur potentiel dans sa solitude et ses vérités. Le sujet melançonien, sempiternel promeneur ou contemplatif solitaire, se pose en témoin et acteur de ce fonctionnement, lui-même se plaçant constamment dans une posture d'« impersonnalisation » (Melançon, cité par Boisclair, 2009 : 324). Sa poétique est tension « afin de n'être plus personne : une collection de pronoms impersonnels », ainsi que le poète le formule dans ses *Exercices de désœuvrement* (Melançon, 2002 : 107). Cet effacement du sujet au profit de l'impersonnel peut se lire comme un des signes les plus probants d'un renoncement à l'intersubjectivité. Pourtant, la fréquentation quotidienne de certains lieux les rend plus familiers ; elle les marque du sceau du confort de l'habitude et de l'ineffable plaisir qu'on prend à un tant soit peu de permanence ou de prévisibilité :

Le circuit d'un soleil bas
Enduit les façades de lumière
Rose, blanche, puis jaune, selon l'heure.

Les arbres n'y font plus obstacle,
Sinon par branches, rameaux et brindilles,
Qui s'inscrivent en traits d'ombre sur les trottoirs,

Pleins et déliés d'une écriture
Que nul ne déchiffrera.
Dès quatre heures, ce spectacle prend fin (PA : 58).

§21 On remarque que ce qui fait la valeur du paysage chez Melançon tient moins au bâti qu'à la qualité de la lumière et des éléments naturels – principalement les arbres et le vent, mais aussi la neige, les oiseaux, un lac, les parcs, etc. Dans beaucoup de poèmes, le sujet, circulant dans des espaces majeurs, est à l'affût de ces éléments singuliers et fugitifs qui aimantent le regard et fournissent un ancrage, un point de départ à la parole poétique. Autrement dit, ces éléments permettent une certaine qualité d'habitation du monde, de la grande métropole contemporaine avec ses paysages dissonants, désarticulés. Sans les transformer en espaces mineurs, ils donnent prise à la parole poétique, qui peut alors s'essayer à représenter des paysages à partir de ces espaces majeurs. Desportes souligne d'ailleurs que le paysage comme médiation esthétique est un intermédiaire salutaire dans l'opposition abrupte qu'il crée entre espaces majeur et mineur :

Le paysage était supposé absent de l'espace mineur, faute d'une distance minimale face au cadre spatial. L'espace majeur, quant à lui, semble imposer des médiations trop importantes entre le sujet et l'espace. [...] Entre ces deux extrêmes que sont la trop grande proximité et le trop grand éloignement, entre l'adhésion et la coupure, le paysage apparaît comme un équilibre : équilibre entre une expérience mineure riche, multisensorielle, et une expérience majeure abstraite, distante ; équilibre, le plus souvent insu, impliquant des processus de médiation, picturaux, techniques ou autres, permettant d'assouvir ce désir d'une expérience spatiale qui engagerait

pleinement le corps (Desportes, 2005 : 198-199, nous soulignons).

- §22 Telle est bien l'entreprise de médiation, d'apprentissage de l'œil et d'engagement sensoriel à laquelle invite la poésie de Melançon. Notons que la fin de cette citation est des plus intéressantes pour *Le paradis des apparences* dans la mesure où l'élaboration de paysages s'effectue selon une double médiation : la poésie et, à travers elle, la peinture.

La médiation picturale ou l'art de l'illusion

- §23 Les rapprochements entre poésie et peinture sont multiples dans les poèmes de Melançon. Au premier abord, les références picturales frappent par leur diversité ; dans *Le paradis des apparences*, on trouve pêle-mêle Seurat (23), Poussin (24), Breughel (37), Friedrich (50), Dürer (76), Georgia O'Keeffe (81), le Caravage (89), le Lorrain (118), Turner (118) et Mirò (136). Il faut aussi compter avec les poèmes qui décrivent sans la nommer leur référence picturale, comme dans celui-ci, inspiré de Kandinsky ; les figures géométriques se multiplient et confinent à une description qui n'est plus complètement figurative :

L'intersection de deux pans de couleur
Dessine une ligne idéale, qu'on lit comme
La rencontre de deux murs, à angle droit.

Au bas, un triangle isocèle suggère
La profondeur fictive d'un espace
Fait tout entier de taches.

Sur un trapèze qui tient lieu de table,
Des gouttes, des cercles, des ovales font
Des fruits dont personne ne saura le goût

Et des fleurs sans parfum. Une abeille,
Qui ne bourdonne pas, s'approche sans fin
D'une rose effeuillée en coulée de pigments (PA : 108).

- §24 Quelques poèmes constituent très explicitement le pendant poétique de certains tableaux⁴. Il en est ainsi pour le texte « Green Apple on Black Plate » qui réfère à une œuvre de Georgia O'Keeffe : « C'est une pomme, à n'en pas douter./Sur une toile écrue, qui est aussi une nappe » (Melançon, 2001 : 44). Ce dernier vers pose une équivalence entre le fond physique du tableau (la toile) et ce qu'il représente (une nappe sur laquelle sont posées l'assiette et la pomme). De façon comparable, Melançon exploite l'ambivalence entre référent et représentation à plusieurs reprises, au point où il est parfois impossible de déterminer si le poème est écrit à partir d'un tableau – comme dans l'exemple précédent –, ou à partir d'un fragment de réalité que le poète présente comme une nature morte :

Toute la lumière émane des citrons
Dans le compotier au milieu de la table,
Que des avocats, des poires, des kiwis

Rehaussent de taches vertes, cuivrées, veloutées.
La lumière que verse la fenêtre y trouve son foyer.
Tout s'ordonne autour de ce centre idéal :

Le vaisselier, le buffet, les chaises vides,
Meubles massifs de noyer presque noir, polis,
Zébrés de reflets. Le journal et le courrier

Font à l'angle des taches blanches et mastic,
Rectangulaires, disposées irrégulièrement,
Sur lesquelles vient se coucher le chat (PA : 21).

§25 L'insistance sur la composition, l'ordonnancement des éléments, l'importance accordée à la lumière et aux chromatismes sont autant de procédés pour brouiller les pistes référentielles et, selon la formule horatienne, rapprocher l'art poétique de l'art pictural. En ce sens, certains poèmes de Melançon relèvent bien plus du trompe-l'œil et des jeux d'illusions baroques que du tableau strictement figuratif.

§26 Poésie et peinture sont deux arts relevant de la *mimésis*, que celle-ci soit figurative ou non. Or, toute représentation établit une relation entre le référent et sa figuration. On vient de voir que cette relation est parfois d'emblée brouillée dans certains poèmes dans la mesure où l'on ne sait si le référent est réel ou est déjà lui-même une représentation picturale. Dès son titre, Melançon affiche son parti pris pour les apparences plutôt que pour les objets eux-mêmes, et la double médiation artistique de la peinture et de la poésie permet précisément de souligner les apparences. Ainsi, « le frémissent pointilliste » de la lumière

[...] avère
La peinture de Seurat : poussière
Rose, bleutée, violacée, la clarté

Enveloppe toutes les choses
D'un double qui révèle, paradis
Philosophique, leur forme (PA : 23).

§27 À n'en pas douter, la lumière est l'origine et le point central de ces poèmes. Omniprésente dans l'œuvre, elle confère une atmosphère et une qualité unique à un paysage. Ses moindres variations modifient les fameuses apparences que le sujet a sous les yeux et suffisent à donner matière au poème. On pourrait citer de multiples exemples pour illustrer ce point fondamental de la poésie de Melançon, mais un poème l'énonce avec une clarté exemplaire :

Il ne se produit rien dans l'étendue
Bleue, parfaitement bleue,
Qui tend sa toile au-dessus des rues :

Rien que l'événement de la lumière (PA : 14).

§28 La lumière est donc l'élément-événement qui, à la croisée du réel (la lumière changeante du jour), de la peinture (la clarté qui dicte la lecture de la toile) et de la poésie (la clarté comme idéal de limpidité), justifie un art de l'instant. « Comme on est/Au nord, le soleil se fait événement » (PA : 61), répètent les vers qui se collettent à « l'entassement des faits minuscules/Dont se fabrique chaque instant » (PA : 62). Tout le recueil met en valeur ces brefs instants plutôt que des conceptions idéelles aussi éternelles qu'insaisissables. À plusieurs reprises, le poète se situe bien davantage du côté du *carpe diem* horatien que du côté de la philosophie platonicienne, laquelle valorise moins le

monde réel que le monde idéal. Ainsi que le relève Antoine Boisclair, « si Melançon s'est toujours défendu de faire de la poésie une illustration de thèses philosophiques, il reste que ce recueil intègre plus que jamais au poème un discours spéculatif sur les phénomènes sensibles, sur la perception et l'identité » (2009 : 373).

Cueille ce jour d'hiver sous son ciel pudique
[...]

Seule la neige
Devrait lisser l'étendue, et ce serait
Alors comme tu te figures le néant :

Sans qualité, contaminant
La possibilité même qu'il y ait
L'irremplaçable paradis d'une chose,

Rien qu'une. Ne te complais pas à imaginer
Un tel blanc qui doterait la disparition
D'une figure. Ce serait faux (PA : 102).

§29 La présence, aussi ténue ou médiocre soit-elle, demeure de loin préférable au vide. Ce *credo*, affirmé dans le poème 36 du *Paradis des apparences*, constitue un art poétique de ce recueil, sinon de toute l'entreprise melançonienne :

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.
Je m'en tiens au paradis des apparences :

Je trace un rectangle de douze lignes ;
C'est une fenêtre par laquelle je regarde
Tout ce qui apparaît, qui n'a lieu qu'une fois (PA : 36).

§30 Ce poème concentre presque tous les traits marquants de la poésie de Melançon : la peinture, la valorisation des illusions et du réel au détriment des Idées platoniciennes, le choix d'une forme poétique qui permet d'orienter le regard afin de voir ce qui vraiment importe, c'est-à-dire les menus événements qui tissent le quotidien et notamment, les effets illusoire de la lumière et les jeux de perspectives que créent les fenêtres. On aura compris que ces trompe-l'oeil sont justement ce qui plaît, comme dans ce poème où la nuit, une fenêtre réfléchit l'intérieur de la chambre plutôt que de laisser voir l'extérieur, tel un miroir enténébré :

Un mur de nuit se presse contre la fenêtre ;
On n'y voit qu'une surface peinte, du noir
Le plus saturé, uniformément, sans tache ;

La vitre y pose un miroir tourné vers l'intérieur,
Qui dédouble la chambre sans rien en révéler
Qu'on ne voyait déjà, sinon ce noir (PA : 59).

§31 Cette image, qui repose sur une architecture de reflets, un jeu entre opacité et

transparence, confirme que la poésie de Melançon se situe du côté de la perception, de la sensation, aussi fallacieux ces modes d'appréhension du monde puissent-ils être. « À rebours de Platon, le poète valorise ici le fait d'être victime des simulacres de la nature, d'être en proie aux "trompe-l'œil", de se retrouver acteur d'une scène de théâtre sans metteur en scène », écrit Antoine Boisclair (2007 : 86). Loin de la conception rationnelle ou positiviste selon laquelle les sens produisent des illusions trompeuses dont il faut se méfier, le poète inscrit son œuvre sous le signe assumé d'une représentation qu'il veut jubilatoire, et non d'une vaine quête de la vérité qui, tôt ou tard, atteint toujours sa date de péremption, ainsi que le rappelle le dernier poème, hommage postmoderne à Horace :

J'ai édifié un monument aussi fragile que l'herbe,
 Aussi instable que le jour, aussi fuyant que l'air,
 Mobile comme la pluie qu'on voit dans les rues.
 [...]
 Je l'ai voué à l'oubli qui enveloppera
 Tout ce que ce jour baigne de sa douceur (PA : 144).

Scènes baroques

§32

Poussons encore un peu plus loin en ce sens, afin de passer du paysage à la scène (de rue), suivant ainsi les modulations qu'a entrepris le *cityscape* en peinture. Ce passage du paysage à la scène tombe sous le sens pour un poète qui conçoit le poème comme « un instrument d'optique » (Melançon, 2002 : 70) et qui se complaît dans les apparences. À plusieurs reprises apparaît le *topos* du *theatrum mundi*, la rue se faisant scène. Si ce *topos* permet habituellement de dénoncer les rôles que se donnent les hommes sur la scène du monde et de passer outre les apparences, l'enjeu est ici autre. En effet, à quoi bon dissiper les apparences dans un recueil qui proclame dans son titre que celles-ci constituent un « paradis » ? En l'occurrence, ce sont moins les comédiens qui retiennent l'attention du sujet que l'environnement décrit comme une scène, un décor de théâtre prompt à être changé. Le premier poème décrit ainsi le vol d'un pigeon et les voltiges d'un écureuil avant de conclure sur une pauvreté revendiquée – d'aucuns diraient un minimalisme – : « On chercherait en vain un autre événement/Sur ce théâtre réduit à presque rien, délimité/Par l'entassement des maisons de brique » (PA : 1). Ailleurs, le sujet mentionne « ce décor vulgaire » (PA : 57) ou encore « ce décor qui a toutes les apparences du faux/Et qui l'est, irrémédiablement » (PA : 56). Deux poèmes quasi successifs dans le recueil s'attachent également à montrer l'envers du décor, la nuit :

La nuit, dans le quartier des affaires
 Où grouillera quelques heures plus tard une foule,
 On peut voluptueusement errer seul

Dans ce qui n'est plus qu'un décor
 Qu'on dirait faux [...].

On prend un bain de solitude et de ténèbres
 Lorsque ne reste que la forme de la ville,
 Comme une scène abandonnée (PA : 41).

De telles places semblent toujours
Plus vastes la nuit. [...]

Le vent coule entre les tours à bureaux, se disperse
Dans l'étendue, fouille les arbres d'ornement
Dont un paysagiste a réglé l'ordonnance

Pour faire écho à la colonnade de la banque.
[...]

Aussitôt tout semble théâtralement
À l'abandon : un décor de pierre et de verre (PA : 43).

§33 Il ne se produit rien, ou si peu, sur cette scène : « ces événements minuscules » (PA : 5), « ce motif de hasard » (PA : 54), « un petit drame, un accrochage, pas même/En entrefilet dans le journal, demain matin » (PA : 56). Sur ce théâtre, un certain nombre de figurants défilent – et c'est bien ainsi qu'il faut les désigner puisqu'ils ne jouent jamais d'autre rôle dans les poèmes.

Il s'agit de voir ce qu'on a sous les yeux,
Et cela inclut la fuite ou la chute de tout,
De tous côtés : ce théâtre qu'on a

Devant soi et autour de soi [...]

Des murs découpent l'espace où se posent
Un banc public, un arrêt d'autobus, des enseignes ;
Aussitôt des passants jouent leurs rôles (PA : 116).

§34 On l'aura compris aux seuls premiers et derniers vers de ce poème, la poésie de Melançon fait son miel de ce décor citadin qu'elle perçoit comme un théâtre à l'italienne en perpétuelle recomposition. Elle s'intéresse d'ailleurs bien davantage dans cette scène à tous ces éléments qui font « basculer l'horizon et tourner/les maisons » afin que « tout se recompose » (PA : 116) qu'à la modeste comédie que jouent invariablement les figurants que sont les passants. « La scène/Est prête pour tout événement qui pourrait/S'y produire, mais ce décor suffit » (PA : 74), confirme un autre poème, se refusant ostensiblement au narratif pour mieux s'en tenir à la description de ce qui n'est plus perçu comme un paysage, mais bien seulement comme un « décor » – valorisé comme tel. Jean Royer écrit que Melançon « fait de ses poèmes de véritables tableaux » (Royer, 2014 : 13), ce que nul ne contestera. Mais il faut souligner que certains poèmes comme certains tableaux ont l'art de la mise en scène...

§35 La critique s'est régulièrement contorsionnée en mille et une éparnorthoses en se demandant comment qualifier l'œuvre de Robert Melançon de classique sans la congédier ni l'enfermer dans une catégorie qui pourrait paraître sclérosée. C'est sans nul doute Gilles Marcotte qui s'est le plus saisi du problème : « Il serait assez ridicule de décorer Melançon du titre de classique, comme on ose le faire parfois pour désigner des poètes encore vivants qui semblent avoir un contrat ferme avec la postérité » (Marcotte, 2007 : 18-19). Ce serait ridicule, mais il y a pourtant dans ce terme quelque chose qui appelle, qui retient : « [I]l est un autre usage qu'on peut faire aujourd'hui du mot "classique", en ce qu'il suggère un certain nombre de traits : mesure, voire litote, élégance, respect de la raison commune, qui ne sont pas sans rapport avec l'œuvre de Robert Melançon » (Marcotte, 2007 : 19). Il est vrai qu'il y a de

tout cela dans les recueils de Melançon, à commencer par la forme poétique à laquelle il s'astreint et qu'il nomme le « sonnet allégé » (*PA* : 36), soit quatre strophes de trois vers qui, s'ils ne riment pas et ne comptent pas les très académiques douze pieds, se donnent volontiers des allures d'alexandrins en raison de leur longueur, leur rythme, leur découpage et les jeux (rejets et contre-rejets, parallélismes, anaphores, etc.) qu'ils permettent. Il se dégage de cette forme une beauté formelle toute classique, pétrie de sobriété, d'économie et d'harmonie, et qui paraît d'autant plus précieuse aujourd'hui en raison de son caractère suranné. Mais ne s'agit-il pas d'un trompe-l'œil là encore ? À certains égards, ce recueil a toute une dimension baroque qui n'a été que trop peu remarquée jusqu'à présent : les illusions, la théâtralité, le caractère éphémère de ce qu'il décrit, ses jeux qui versent dans l'héroï-comique et ses sourires sous cape incitent à prêter attention à d'autres tensions présentes dans l'œuvre.

Par-delà les apparences...

§36 Au cours de cette étude, nous avons dégagé les spécificités des paysages montréalais de Melançon, soit leur aspect hétéroclite et leur propension aux changements de tout ordre, qu'il s'agisse d'un grand chantier qui vient bouleverser un quartier ou des simples variations lumineuses qui se produisent au cours de la journée. Ces observations ont conduit à l'idée que plus qu'un lieu, Montréal constitue un milieu pour le Je lyrique et que l'un et l'autre se façonnent mutuellement, le sujet cherchant des interstices à travers les blocs de béton pour donner prise à la parole poétique. L'élaboration de ces paysages passe donc par cette sensibilité aux menus changements et failles, mais aussi par la médiation picturale, poésie et peinture offrant des correspondances et des modes opératoires pour s'interpréter. Puis, nous avons fait ressortir comment ce rapprochement entre poésie et peinture doit être plus largement compris dans une perspective spéculative qui valorise les illusions, les perceptions immédiates et une esthétique baroque qui fait la part belle aux transformations et à l'héroï-comique – traits jusqu'à présent peu soulignés à propos de la poésie de Melançon.

§37 Cette étude aboutit maintenant à un double questionnement concernant le paysage à l'heure actuelle. La poétique de Melançon, comme celle de nombreux autres paysagistes – qu'ils travaillent en poésie, roman, arts visuels, cinéma ou autre –, relève à coup sûr de ce que Joël Des Rosiers appelle « un sens hypertrophié de la vue⁵ » (Des Rosiers, 2013 : 157). Or, Des Rosiers invite à opérer « la critique radicale de la fonction scopique » (*ibid.*), remettant en cause la centralité du regard humain qui prévaut globalement et dont les arts, et particulièrement peut-être les artistes travaillant sur le paysage, demeurent tributaires. Cette conception selon laquelle le regard crée le paysage s'ancre dans toute une tradition de philosophie esthétique : la phénoménologie a ainsi toujours valorisé l'optique du sujet, renforçant l'héritage de la Renaissance, période dont Robert Melançon est spécialiste et qui a vu l'émergence de l'esthétique baroque et du paysage comme genre pictural. De la même façon, les travaux de Michel Collot relèvent largement de cette conception en ce qu'il écrit que le paysage « implique [...] un sujet. Le site ne devient paysage qu'*in*

visu ; il ne se donne à voir comme “ensemble” qu’à partir d’un point de vue, et le foyer de cette vision ne peut être qu’un sujet » (Collot, 2005 : 13). Le théoricien ouvre pourtant la porte à une perception plus holistique du paysage, quoique ses études en rendent peu compte : « [...] malgré le primat que la tradition occidentale confère à la vue, le paysage ne saurait se réduire à un pur spectacle. Il s’offre également aux autres sens, et concerne le sujet tout entier, corps et âme » (Collot, 2005 : 14). Or, il en va tout autrement depuis quelques années dans le domaine des sciences, où l’on s’intéresse à l’écologie de paysages fonctionnant hors toute activité humaine, considérant que ceux-ci peuvent préexister au regard humain. Il serait intéressant de voir à quel point certaines esthétiques s’approcheraient de cette conception, rompant avec la tradition anthropocentrique.

538

L’autre pendant du questionnement tient à la définition même du mot *paysage*. Les paysages de Melançon se donnent des sujets médiocres tout en étant savamment construits ; ils sont tout à la fois fugaces et trompeurs ; ils se composent ainsi de jeux de reflets, de transparence, de dévoilement ou de lissage du réel dont la saisie est fortement déterminée par des modèles picturaux. On peut s’étonner d’ailleurs que le modèle photographique, qui se prête lui aussi aux jeux de luminosité et de cadrage, ne soit pas plus prégnant dans ses poèmes. Il reste que les *cityscapes* melançonniens nouent une relation ambivalente au concept de paysage : si, par leur dialogue avec la peinture, ils maintiennent à l’état vif les origines picturales du terme, par leur objet citadin – la grande métropole postindustrielle –, ils soulignent à quel point le terme « paysage » est maintenant largement débordé par ses usages. Ce que ce mot recouvre a migré, s’est extrapolé, démultiplié, et est sans doute appelé à se déplacer ou à se déployer encore davantage à l’avenir. Le paysage a maintenant partie liée avec urbanisme, spectacle, Photoshop, tourisme, innombrables photographies nomades prises sur des téléphones cellulaires ; autant de nouveaux pactes entre réel et représentations qui laissent penser que le questionnement concernant les illusions et les trompe-l’œil paysagers n’en est qu’à ses balbutiements.

NOTES

1. Désormais, les renvois au *Paradis des apparences* seront signalés par la mention *PA*, suivie du numéro de poème (recueil non paginé).
2. Ce poème fait écho de façon explicite à celui de Baudelaire « Les foules », tant par la reprise du motif du « promeneur solitaire » qui sait se délecter des imprévus et des hasards, que par l’usage d’un registre héroï-comique qui juxtapose des éléments tenus d’ordinaire pour radicalement opposés : « Le promeneur solitaire et pensif tire une singulière ivresse de cette universelle communion. [...] Il adopte comme siennes toutes les professions, toutes les joies et toutes les misères que la circonstance lui présente. Ce que les hommes nomment amour est bien petit, bien restreint et bien faible, comparé à cette ineffable orgie, à cette sainte prostitution de l’âme qui se donne toute entière, poésie et charité, à l’imprévu qui se montre, à

- l'inconnu qui passe » (Baudelaire, [1869] 1975 : 291).
3. Berque se définit également comme « mésologue », étudiant les relations entre les êtres vivants (et plus particulièrement les humains) et leurs milieux de vie selon une approche transdisciplinaire.
 4. Outre l'exemple du tableau de Georgia O'Keeffe, mentionnons quelques pages plus loin le bref « Hommage à Alex Colville » qui réfère à son tableau *Seven Crows* (Melançon, 2001 : 50).
 5. Il emploie cette formulation pour parler de l'artiste visuelle Wangeshi Mutu.

BIBLIOGRAPHIE

- BAUDELAIRE, Charles ([1879] 1975), « *Le spleen de Paris* », dans *Œuvres complètes, t. I*, Paris, Gallimard (Pléiade), p. 241-374.
- BEAUSOLEIL, Claude [dir.] (1992), *Montréal est une ville de poèmes vous savez*, Montréal, l'Hexagone.
- BENJAMIN, Franz, et Rodney SAINT-ÉLOI [dir.] (2006), *Montréal vu par ses poètes*, Montréal, Mémoire d'encrier.
- BERQUE, Augustin (2000), *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Belin.
- BOISCLAIR, Antoine (2004), « Éloge de l'illusion », *Spirale*, n° 197 (juillet-août), p. 43-44.
- BOISCLAIR, Antoine (2007), « Faire voir. À propos du *Paradis des apparences* », dans Yves LAROCHE [dir.], *Le désaveuglé*, Montréal, Éditions du Noroît (Chemins de traverse), p. 73-88.
- BOISCLAIR, Antoine (2009), *L'école du regard. Poésie et peinture chez Saint-Denys Garneau, Roland Giguère et Robert Melançon*, Montréal, Fides (Nouvelles études québécoises).
- BRAULT, Jacques (2007), « Le descripteur », dans Yves LAROCHE [dir.], *Le désaveuglé*, Montréal, Éditions du Noroît (Chemins de traverse), p. 197-233.
- BROUILLETTE, Marc André [dir.] (2003), dossier « Gilles Cyr », *Voix et images*, vol. 28, n° 3 (printemps).
- COLLOT, Michel (2005), *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, Paris, Corti (Les essais).
- DESSPORTES, Marc (2005), *Paysages en mouvement. Transports et perception de l'espace XVIII^e -XX^e siècles*, Paris, Gallimard (NRF, Bibliothèque illustrée des histoires).
- DES ROSIERS, Joël (2013), *Métaspora : essai sur les patries intimes*, Montréal, Triptyque.
- LAMBERT, Vincent Charles (2007), « Le paysage du poème : Alfred Garneau, Albert Lozeau, Jean-Aubert Loranger », mémoire de maîtrise, département

des littératures, Université Laval.

LAMBERT, Vincent (2013), « Des poèmes à l'âge de l'irréalité. Solitude et empaysagement au Canada français (1860-1930) », thèse de doctorat, département des littératures, Université Laval.

MARCOTTE, Gilles (2007), « Haydn and Co. », dans Yves LAROCHE [dir.], *Le désaveuglé*, Montréal, Éditions du Noroît (Chemins de traverse), p. 17-40.

MARCOTTE, Gilles, et Pierre NEPVEU [dir.] (1992), *Montréal imaginaire : ville et littérature*, Montréal, Fides.

MELANÇON, Robert (2001), *Le dessinateur*, Montréal, Éditions du Noroît.

MELANÇON, Robert (2002), *Exercices de désœuvrement*, Montréal, Éditions du Noroît (Chemins de traverse).

MELANÇON, Robert (2004), *Le paradis des apparences. Essai de poèmes réalistes*, Montréal, Éditions du Noroît.

MELANÇON, Benoît, et Pierre POPOVIC [dir.] (1994), *Montréal 1642-1992 : le grand passage*, Montréal, XYZ éditeur (Théorie et littérature).

ROYER, Jean (2014), *La voix antérieure. Paysages et poétiques. L'arbre du veilleur 2*, Montréal, Éditions du Noroît (Chemins de traverse).

NOTICE BIOBIBLIOGRAPHIQUE

Élise Lepage est professeure adjointe en littérature québécoise à l'Université de Waterloo. Ses travaux portent sur l'imaginaire géographique et le paysage en littérature québécoise contemporaine. Ses publications les plus récentes se consacrent à la poésie de Michael Delisle (*Voix et images*), de même qu'au traitement du paysage chez l'artiste visuelle Isabelle Hayeur et dans la création poétique québécoise contemporaine (*Studies in Canadian Literature/Études en littérature canadienne*).

POUR CITER CET ARTICLE :

Élise Lepage (2015), « Le paysage chez Robert Melançon. Entre milieu citadin et scène baroque », dans *temps zéro*, n° 10 [en ligne]. URL : <http://tempszero.contemporain.info/document1309> [Site consulté le 2 avril 2017].

RÉSUMÉ

Cet article interroge le paysage urbain dans *Le paradis des apparences* (2004) de Robert Melançon en mobilisant tour à tour les concepts de « milieu » (Berque) et d'« espaces mineur et majeur » (Desportes), qui invitent à une conception ouverte et dynamique du paysage. Soulignant tout d'abord l'intérêt du sujet melançonien pour les paysages « pauvres » de l'univers citadin, la réflexion se concentre ensuite sur l'importance de la médiation picturale et la valorisation toute baroque des apparences, des jeux d'illusions et autres trompe-l'œil dont fait son miel cette poésie par ailleurs pétrie d'une sobriété toute classique.

*This article questions the cityscape in *Le paradis des apparences* (2004) by Robert Melançon by discussing the concepts of « milieu » (Berque) and « minor and major places » (Desportes) that foster an open and dynamic conception of landscape. It first highlights the subject's interest for "poor" and marginal cityscapes, before concentrating on the importance of the pictorial mediation and the baroque valorization of appearances, illusions, and other deceptive trompe-l'oeil, which are the very matter of this poetry that may not be as classical and understated as it first appears.*