

Lettres québécoises
La revue de l'actualité littéraire



Chaîne et trame
Rina Lasnier, Denis Vanier et Josée Yvon

André-G. Bourassa

Numéro 5, février 1977

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/40395ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Éditions Jumonville

ISSN

0382-084X (imprimé)

1923-239X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bourassa, A.-G. (1977). Chaîne et trame : Rina Lasnier, Denis Vanier et Josée Yvon. *Lettres québécoises*, (5), 11–13.

Chaîne et trame

Rina Lasnier, Denis Vanier et Josée Yvon

*Terre, vieille bible réécrite de main multiforme,
parole variable dans l'anagramme des vents;
image du temps passageant les éternités.*

Rina Lasnier. 1

Un texte poétique est toujours texture, tissu issu de la circulation des trames entre des chaînes tendues. Il me paraît impossible d'aborder cet entrelacs de signes qu'est un poème dans une parfaite synchronie, dans une totale immobilité, ne tenant pas compte autant de l'axe des successivités que de l'axe des simultanités. Je sais bien que de Saussure professait que «la multiplicité des signes [...] nous interdit absolument d'étudier simultanément les rapports dans le temps et les rapports dans le système»². Mais il me paraît que le poème n'est pas la langue et que la célèbre image de la partie d'échecs pour illustrer l'état d'une langue avait une faiblesse qu'elle n'a plus quand il s'agit d'illustrer une oeuvre littéraire. La faiblesse de sa comparaison, de Saussure l'avouait en ces termes:

Il n'y a qu'un point où la comparaison soit en défaut; le joueur d'échecs a l'intention d'opérer le déplacement et d'exercer une action sur le système; tandis que la langue ne prémédite rien; c'est spontanément et fortuitement que ses pièces à elle se déplacent

— ou plutôt se modifient [...]. Pour que la partie d'échecs ressemblât en tout point au jeu de la langue, il faudrait supposer un joueur inconscient ou inintelligent.³

Et c'est beaucoup demander, sauf si l'un des joueurs est un ordinateur. Je ne conteste pas que l'étude strictement synchronique d'un poème puisse être génératrice de découvertes considérables, mais elle sera toujours partielle, essentiellement incomplète. Le poète, dont nul ne peut prétendre qu'il soit joueur inconscient ou inintelligent, a précisément cette intention d'exercer et d'opérer une action sur le système. Même les automatistes, même les mécanicistes, qui sondent l'inconscient et se refusent une intention de sens immédiate, ont une intention médiante et leurs lecteurs sont invités à chercher, au-delà du sens manifeste, le sens latent. Il faudrait parler des stratégies que révèle l'emplacement des pièces.

Ce sont ces successions et alternances stratégiques qu'il me plaît de retracer dans *Les Signes* de Rina Lasnier et même dans la dernière parution conjointe de Denis Vanier et Josée Yvon. *Les Signes* sont particulièrement intéressants à étudier sous ce rapport, d'autant plus qu'ils se réfèrent explicitement à une forme d'intertextualité. À propos de la section intitulée *Poésie nombreuse*, l'auteur nous rappelle combien la naissance d'un poème laisse de côté de sang matriciel et de tissu perdu.

Achever un poème c'est toujours rupturer la poésie; c'est, après avoir choisi une forme et un ton, renvoyer la substance poétique à l'informe. Aussi, toute gestation, même heureuse, s'accompagne de regrets, celui des traces perdues [...].



Rina Lasnier en 1968

Chaque naissance du poème provoque spontanément l'avortement de combien de poèmes parallèles et différents?

En effet, le MOI LYRIQUE est à la fois polyphonique et fuyant [...].

C'est au moment de la première catalyse, du premier conglomérat des images à l'épicentre (l'épicentre c'est l'âme survoltée) que se fixe le poème et que disparaît le foisonnement de l'indéterminé, de l'incertain [...].

Dans les quelques poèmes qui suivent, j'ai tenté de retirer des poèmes antérieurs quelques-unes des richesses obligatoirement rejetées au moment de la fixation.⁴

Sans nous arrêter pour l'instant aux différences à faire entre une poétique de la gestation et une poétique de la cristallisation, observons ce que peuvent signifier ici les mots «forme, gestation, catalyse, conglomérat, fixe et fixation» pour désigner le texte «élu», par rapport aux mots «substance, informe, traces perdues, avortement, indéterminé, incertain, richesses rejetées» pour désigner le texte non lu. Toute l'opération de *Poésie nombreuse* consiste à retracer le texte non lu et à le rapprocher du texte «élu». Qu'il s'agisse de l'image de l'arbre reprise à *Escales* (1950) ou à *Mémoire sans jours* (1960), qu'il s'agisse du thème de la quête spirituelle repris à *Présence de l'absence* (1956), à *Escales* et à *La Salle des rêves* (1971), ou du thème de l'amour repris à *Mémoire sans jours* et *Présence de l'absence*, nous sommes placés dans un jeu continu d'inter-textualité.

Parlant d'inter-textualité, comment ne pas solliciter une réflexion de Julia Kristeva, tirée de *La Matrice quaternaire*:

La topologie axiale qui règle le texte [...] distribue ses instances dans un échiquier réglé et de cette façon joue ce que la disposition axiale implique pour le «je». La topologie textuelle est théâtrale: elle pose une scène ou le «je» se joue, se multiplie.⁵

C'est en effet sur ces axes de l'échiquier où joue le poète qu'il faut retracer la poésie nombreuse, la poésie multipliée de Rina Lasnier, en nous souvenant cependant que l'échiquier ne peut être réglé, comme le voudrait l'image saussurienne, parce que le poète n'est pas un joueur inintelligent ni inconscient. Dans *Les Signes*, nous sommes chaque fois confrontés à deux textes, un ancien et un récent, les deux étant de la même plume, les deux se recoupant en constances spatiales et successivités temporelles. On pourrait croire à première vue qu'il y a un certain narcissisme, une certaine complaisance à se citer ainsi et à réécrire des poèmes de soi. En réalité, il y a surtout cette forme inusitée d'inter-textualité qui consiste ici à confronter deux états diachroniquement distincts d'une même image, les deux textes rapprochés n'en donnant plus qu'un seul. C'est tout le poème ancien, dont quelques vers seulement sont cités, qu'il faut confronter au poème nouveau pour observer cette espèce de tiers être qu'est la relation établie entre l'un et l'autre. Cette relation fait même souvent l'objet d'une note explicative de l'auteur qui en

révèle l'intention de sens. Cette note vise à éviter que la relation textes-lecteur ne diverge trop de la relation auteur-textes.

Il est malheureux qu'une expérience aussi neuve et exceptionnelle soit imprimée sous la même couverture que des *Poèmes divers* taillés comme des camées. Ces figurines, ces miniatures sont faibles à côté de *Poésie nombreuse*. On pourrait sans doute y retrouver la même topologie axiale, bien que moins explicite; on peut surtout, par la confrontation de ces parties du recueil, mesurer la dimension diachronique de l'oeuvre de Lasnier. La poésie de Lasnier est peut-être, avec celle de Gilles Hénault, celle qui a fait le plus de chemin depuis les débuts; il y a presque un affrontement entre l'époque du *Jeu de la voyageuse* (1941) et celle des *Signes*, entre l'époque de *L'Invention de la roue* (1941) et celle des derniers *Signaux pour les voyants*. C'est toute l'évolution québécoise qu'on retrace chez Lasnier et surtout chez Hénault.

La poétique de Lasnier est souvent décrite en termes de gestation, ce qui, pris au pied de la lettre, pourrait renvoyer à une image idéaliste de création divine; image qui reprendrait étrangement la verticalité reprochée au «Roi de jade» dont elle dit qu'il règne au lieu de partager l'amour⁶. En effet, quand Lasnier accumule les images de transcendance (soleil qui brûle, creuset du chiffre divin, ordalie, macération de la poussière humaine, fulguration, incrustation de l'anneau au chiffre divin, Dieu qui mâche, orage de Dieu, océan frappé du vent) dans *Les Signes* et *Le Règne*, il est difficile de ne pas appliquer cette notion de transcendance à sa conception même de l'écriture. Mais là précisément joue la topologie axiale, chez ce poète qui lutte entre «la gloire droite du courage» et «la gloire horizontale de la justice»⁷, chaîne et trame qui emprisonnent son écriture dans leurs rets.

Denis Vanier et Josée Yvon nous fournissent depuis quelque temps un autre type d'inter-textualité. Je ne veux pas tellement parler des variantes de texte qu'on décèle en comparant *Mustard Darling*⁸ et *lesbiennes d'acid*⁹ ou *Vanier lu par Jenny Rock*¹⁰ et *la 303 suprême dont les balles ne tuent pas*¹¹, deux étapes d'écriture de mêmes poèmes. Il ne s'agit pas non plus des publications conjointes de Vanier et Yvon: lecture d'un manifeste commun¹² ou écriture à deux d'une même préface¹³. Les pistes alors sont trop brouillées et on ne peut assez bien départager ce qui vient de l'une de ce qui vient de l'autre. Mais je pense à la publication face à face et page par page de deux poèmes différents, un de lui et un d'elle. Là on retrouve un phénomène d'interrelation de textes qui est remarquable, aussi remarquable que le rapport texte et illustration «ready made» auquel Vanier nous avait habitués depuis *lesbiennes d'acid*¹⁴.

C'est un rapport exceptionnel texte/texte, texte/image, image/image que provoque la lecture de *la 303 suprême dont les balles ne tuent pas* en face de *pour une autopsie de la mort brutale sans éviction du jour au lendemain*¹⁵. On voit se mêler des images de naissance et de mort, de violence et de désir, aussi rapprochées qu'homme et femme, sur

la page. La topologie axiale devient topologie sexuelle autant que textuelle. En plus d'une dimension temporelle, une dimension d'altérité fait éclater le poème. Ce rapport nouveau des coordonnées donne un texte nouveau, un tiers texte comme une soie de sérigraphie où le regard du lecteur répand les couleurs qui donnent vie à une relation nouvelle.

Non un poème n'est pas immobile. Son apparente immobilité n'est que le résultat d'une tension entre des forces égales qui s'annulent pour un moment. Posez-y votre regard, ce sera peut-être assez pour rompre l'équilibre et le faire bouger. Les expériences de Lasnier nous montrent que se jouent dans le poème des intentions que révèle la tension de la chaîne ancienne au-travers de laquelle circule la trame des images nouvelles. Les expériences de Vanier et d'Yvon nous montrent que peuvent circuler dans un va-et-vient entre deux textes (et deux sexes) des images qui acquièrent par cette navette une dimension temporelle qui soit elle aussi révélatrice d'intention, de stratégie.

André-G. Bourassa

1. Rina Lasnier, *Les Signes*, coll. «Sur Parole», Montréal, HMH, 1976, 130 pp.
2. Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, 5e éd., Paris, Payot, 1962, p. 116.
3. Id., *Ibid.*, p. 127.
4. Rina Lasnier, *Les Signes*, pp. 77-80.
5. Julia Kristeva, *Sémeïotiké: recherches pour une sémanalyse*, coll. Tel Quel, Paris, Seuil, 1969, p. 351.
6. Rina Lasnier, *Les Signes*, p. 118.
7. Id., *Ibid.*, pp. 118-119.
8. Denis Vanier, «Mustard Darling», *Ether trois*, 1970, pp. 2-7.
9. Id., *Ibid.*, *lesbiennes d'acid*, Montréal, Parti pris, 1972, pp. 35 et ss.
10. Id., «Vanier lu par Jenny Rock», *Hobo-Québec*, nn. 27-28, p. 25.
11. Id., «La 303 suprême dont les balles ne tuent pas», *Cul Q*, nn. 8-9, pp. 53-61.
12. À la Rencontre internationale de la contre-culture, le 22 avril 1975. Publié dans *Dérives*, no 1.
13. Denis Vanier et Josée Yvon, «On fourre pendant que nos enfants brûlent», in Paul Chamberland, *Le Prince de Sexamour*, Montréal, L'Hexagone, 1976, pp. 7-8. La parution de ce recueil illustré de 333 pages est à noter; à noter aussi chez l'auteur le même souffle, la même beauté des images, la même splendeur graphique... le même mysticisme et la même complaisance que dans *Demain les dieux naîtront*. Il convient de remarquer que *Lapokalipsô* de luor raoul duguay yaugud (Éd. du Jour, 1971) avait aussi ses 333 pages.
14. L'une des illustrations, par exemple, est tirée du premier numéro de *Causeway* (Toronto, 1966), p. 79; il s'agit d'une photographie de Michel Lambeth et on la retrouve en dernière page de *lesbienne d'acid*.
15. Denis Vanier, «la 303 suprême dont les balles ne tuent pas», *Cul Q*, nn. 8-9, pp. 53, 54, 56, 58, 60 et Josée Yvon, «pour une autopsie de la mort brutale sans éviction du jour au lendemain», *Ibid.*, pp. 53, 55, 57, 59, 61.

La jeune poésie

Michel Lemaire:

*l'Envers des choses*¹.

Il est dommage que si peu d'éditeurs de poésie jugent bon d'inclure une brève note biographique dans les recueils qu'ils publient. Oui, sans doute, le texte se défend par lui-même, la vie n'explique pas l'oeuvre, on ne cesse de le répéter en ajoutant souvent, à la façon des préfaciers, que néanmoins, pour ce poète-ci, il se pourrait que tel événement fournisse tout de même un éclaircissement ou aille parfois jusqu'à offrir un clé. Sans égard à ces tics, il reste qu'il n'est pas tout à fait indifférent de savoir si le poète en question a 20 ou 50 ans, s'il est plombier, professeur ou retraité, et s'il a vécu la majeure partie de son existence à Chambly, Poste-de-la-Baleine ou Caraquet. C'est une question certes mineure; mais a-

t-on déjà fait une étude sur les différences de présentation qui existent entre les poètes et les romanciers: information donnée sur la couverture, publicité, etc? On semble choisir instinctivement une présentation plus abstraite (à tous les niveaux), comme pour confirmer que la poésie est un art sans histoire, émanation de quelque essence supérieure dont l'auteur ne serait que le médium.

Ceci dit, *l'Envers des choses*, premier recueil de Michel Lemaire, publié par les Éditions Quinze, a été un événement heureux au milieu d'une saison littéraire dont le moins qu'on puisse dire est qu'elle n'a pas eu d'éclat (du moins jusqu'en janvier), surtout dans le domaine poéti-