

Les « parnasses houleux » de Rina Lasnier

Élisabeth Nardout-Lafarge

Volume 24, numéro 2 (71), hiver 1999

Poésie québécoise et histoire littéraire

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/201431ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/201431ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (imprimé)

1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Nardout-Lafarge, É. (1999). Les « parnasses houleux » de Rina Lasnier. *Voix et Images*, 24(2), 324–336. <https://doi.org/10.7202/201431ar>

Résumé de l'article

L'analyse du fragment « Naissance obscure du poème » de « La malemer » montre que le texte associe la création poétique non pas à un acte volontaire du poète, mais à sa capacité de se soumettre à une expérience de perte du sens, aux limites du langage. L'accouchement métaphorise cette expérience. Sont ensuite mises en perspective historique les exigences éthiques d'une telle conception de la poésie, telles qu'elles s'expriment dans le poème et telles qu'elles apparaissent dans « L'avant-dire » des Oeuvres complètes.

Les « parnasses houleux » de Rina Lasnier

Élisabeth Nardout-Lafarge, Université de Montréal

L'analyse du fragment « Naissance obscure du poème » de « La malemer » montre que le texte associe la création poétique non pas à un acte volontaire du poète, mais à sa capacité de se soumettre à une expérience de perte du sens, aux limites du langage. L'accouchement métaphorise cette expérience. Sont ensuite mises en perspective historique les exigences éthiques d'une telle conception de la poésie, telles qu'elles s'expriment dans le poème et telles qu'elles apparaissent dans « L'avant-dire » des Œuvres complètes.

« Naissance obscure du poème »

Comme l'amante endormie dans l'ardente captivité — immobile dans la pourpre muette de l'amant,
fluente et nocturne à la base du désir — obscurcie de sommeil et travestie d'innocence,
ses cheveux ouverts à la confiance — telles les algues du songe dans la mer écoutante,
la femme omniprésente dans la fabulation de la chair — la femme fugitive dans la fabulation de la mort,
et l'amant pris au sillage étroit du souffle — loin de l'usage viril des astres courant sur des ruines de feu,
elle dort près de l'arbre polypier des mots médusés — par l'étreinte de l'homme à la cassure du dieu en lui,
par cette lame dure et droite de la conscience — voici l'homme dédoublé de douleur,
voici la seule intimité de la blessure — l'impasse blonde de la chair sans parité;
voici l'évocatrice de ta nuit fondamentale, malemer — la nuit vivante et soustraite aux essais des signes,
malemer, mer réciproque à ton équivoque profondeur — mer inchangée entre les herbes amères de tes pâques closes,
toute l'argile des mots est vénitienne et mariée au limon vert — tout poème est obscur au limon de la mémoire;
malemer, lent conseil d'ombre — efface les images ô grande nuit iconoclaste !

*
**

Malemer, aveugle-née du mal de la lumière — comment sais-tu ta nuit sinon par l'œil circulaire et sans repos de paupière?

pierrerie myriadaire de l'œil jamais clos — malemer, tu es une tapisserie de regards te crucifiant sur ton mal;

comment saurais-tu ta lumière noire et sans intimité — sinon par le poème hermétique de tes tribus poissonneuses?

ô rime puérole des étages du son — voici l'assonance sinueuse et la parité vivante,

voici l'opacité ocellée par l'œil et l'écaille — voici la nuit veillée par l'insomnie et l'étincelle;

entre les deux mers, voici le vivier sans servitude — et le sillage effilé du poème phosphorescent,

mime fantomatique du poème inactuel — encore à distance de rose ou de reine,

toute la race du sang devenue plancton de mots — et la plus haute mémoire devenue cécité vague;

Pierre à musique de la face des morts — frayère frémissante du songe et de la souvenance;

malemer, quel schisme du silence a creusé ta babel d'eau — négation à quels éloges prophétiques?

assises du silence sur le basalte et le granit — et sur les sinaï noirs de tes montagnes sans révélation,

le vent n'a point de sifflement dans ton herbage — la pluie est sur toi suaire de silence,

veille la parole séquestrée dans l'éclair — faussaire de tes silences catégoriques,

tu l'entendras draguer tes étoiles gisantes, tes soleils tout démaillés — la haute mer lui portera ferveur,

pleureuse de la peine anonyme — la nuit lui est remise à large brassée amère,

chanteuse encore mal assurée — et c'est toi socle et cothurne inspiré,

fermentation de la parole en bulles vives — roses hauturières et blanches pour une reine aveugle.

Poésie et histoire littéraire

Devant la poésie, l'histoire littéraire, de longue date, se remet en question, éprouve ses limites. Ce n'est pas le moindre des paradoxes de cette discipline que d'avoir connu, ces trente dernières années, sur fond de discrédit théorique — encore qu'à la compilation des textes critiques ce discrédit apparaisse plus bruyant qu'efficace¹ —, un essor manifeste

1. Robert Melançon, Élisabeth Nardout-Lafarge et Stéphane Vachon (dir.), *Le portatif d'histoire littéraire*, Montréal, Université de Montréal, Département d'études françaises, coll. «Paragraphe», n° 15, 1998.

de sa, de ses pratiques. La littérature québécoise, comme les autres « petites littératures nationales » selon la formule de François Paré², a constitué un terrain d'exploration particulièrement fertile ; Alain Viala, qui pense à *La vie littéraire au Québec*³, y voit même un exemple unique de travail effectué sur des bases théoriques complètement renouvelées⁴.

L'histoire littéraire a pour domaine l'avant, l'autour des textes qui, eux, confirment ou infirment, bousculent souvent ses élaborations. Cette dialectique du singulier et du commun, on la trouve déjà exposée chez Lanson (plus conscient du problème que ne le seront ses élèves ou que ses lecteurs hâtifs n'ont bien voulu le reconnaître), aussi bien dans la théorie du résidu que dans la loi d'apparition du chef-d'œuvre⁵. Distinguons d'emblée le travail sur un seul texte de celui qui embrasse l'ensemble d'un corpus. L'approche historique attribue le texte, l'établit, le date, le situe en amont et en aval de sa publication, elle identifie des sources, des échos intertextuels ou interdiscursifs, elle étudie la fortune ou mesure la réception. Si les déplacements de lexique sont significatifs, les limites de l'entreprise demeurent les mêmes. L'histoire littéraire classe le texte dans une des catégories (époques, genres ou formes, mouvements, écoles, etc.) qu'elle a préalablement construites ou reprises à la tradition. C'est là l'une de ses façons de le nommer. Plus largement, elle l'inscrit dans un temps, c'est-à-dire qu'elle le confronte à d'autres textes, du même auteur (l'ensemble de l'œuvre), de même nature (les poèmes des autres poètes), ou de nature différente (la critique, les arts poétiques, celui de l'auteur et les autres, etc.). Bien sûr, la simple mise en commun des données particulières ainsi recueillies ne suffit pas à constituer une histoire littéraire. Cette « véritable histoire de la poésie », dont Benoît Melançon et Michel Biron déplorent l'absence, doit donc faire aussi, à partir des analyses ponctuelles, l'histoire de l'idée que l'on s'est faite au Québec de ce qu'est la poésie, établir, dans l'histoire de cette idée, les points de rupture, les transformations.

Or il me semble que de larges pans d'une telle histoire existent déjà. Outre qu'on la trouve, selon la perspective diachronique, dans les histoires de la littérature, celle de Laurent Mailhot⁶ notamment, qui lui font

-
2. François Paré, *Les littératures de l'exiguïté*, Hearst, Le Nordir, coll. « Essai Le Nordir », 1992.
 3. Maurice Lemire (dir.), *La vie littéraire au Québec. Tome I. 1764-1805. La voix française des nouveaux sujets britanniques*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1991 ; *id.*, *La vie littéraire au Québec. Tome II. 1806-1839. Le projet national des Canadiens*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1992 ; Maurice Lemire et Denis Saint-Jacques (dir.), *La vie littéraire au Québec. Tome III. 1840-1869. « Un peuple sans histoire ni littérature »*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1996.
 4. Alain Viala, « Regards – limites sur l'institution », *Revue de l'institut de sociologie* (Université libre de Bruxelles), vol. XVII, 1993, p. 27-37.
 5. Gustave Lanson, « L'histoire littéraire et la sociologie » (1904), Robert Melançon, Élisabeth Nardout-Lafargé et Stéphane Vachon (dir.), *op. cit.*, p. 141-157.
 6. Laurent Mailhot, *La littérature québécoise depuis ses origines*, Montréal, Typo, 1997.

généralement la part assez belle, elle se dessine également dans les diverses anthologies; enfin, elle est dispersée dans plusieurs travaux, dont ceux de Gilles Marcotte⁷, Jacques Blais⁸, Pierre Nepveu⁹ ou Pierre Popovic¹⁰, mais aussi de Jean Royer¹¹, ouvrages qui, à la fois, étudient les textes pour eux-mêmes et tentent de définir, la plupart du temps en synchronie, ce qui constitue le poétique pour une époque donnée. Aucune de ces études, il est vrai, y compris celles qui croisent diachronie et synchronie, n'ose, à ma connaissance, l'intitulé «histoire de la poésie québécoise» ni n'assume, par conséquent, l'ambition totalisante qui s'y accrocherait. La raison de ce choix me paraît tenir, ici comme ailleurs, aux présupposés qui sous-tendent une conception d'abord nationale de l'histoire littéraire. *La vie littéraire au Québec* du Centre de recherche en littérature québécoise de l'Université Laval n'apporte pas, sur ce plan, de changements fondamentaux. J'ajouterai, qu'à l'exception du livre de Réjean Beaudoin¹², qui relève davantage du «tableau» que de l'histoire, la même observation vaut aussi pour le roman. L'histoire littéraire, sans doute en cela héritière de son passé romantique européen (qu'on pense aux frères Schlegel, à M^{me} de Staël, à Nisard...), ne renonce que très difficilement à la nation, tant comme cadre heuristique que comme objectif, comme horizon, voire comme métonymie — la partie nationale pour le tout universel — de cette totalité qu'elle vise toujours plus ou moins.

Voilà pour le rapport au genre. Qu'en est-il du texte? Dans la majorité des travaux que je viens de citer, cette histoire qui ne s'en donne pas le nom part certes des textes, mais moins pour faire émerger leur singularité que pour retenir de chacun d'eux des éléments communs, qu'il s'agisse de formes, de *topoi*, de positions esthétiques. Qu'elle envisage la littérature de manière statique, comme un territoire dont elle doit dessiner la cartographie la plus précise, ou qu'elle la conçoive de manière dynamique, comme un phénomène social dont elle se donne pour tâche de

-
7. Gilles Marcotte, *Le temps des poètes. Description critique de la poésie actuelle au Canada français*, Montréal, Éditions HMH, 1969.
 8. Jacques Blais, *De l'ordre et de l'aventure. La poésie au Québec de 1934 à 1944*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. «Vie des lettres québécoises», n° 14, 1975.
 9. Pierre Nepveu, *Les mois à l'écoute. Poésie et silence chez Fernand Ouellette, Gaston Miron et Paul-Marie Lapointe*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. «Vie des lettres québécoises», n° 17, 1979; *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, coll. «Papiers collés», 1988; *Intérieurs du Nouveau Monde. Essais sur les littératures du Québec et des Amériques*, Montréal, Boréal, coll. «Papiers collés», 1998.
 10. Pierre Popovic, *La contradiction du poème: poésie et discours social au Québec de 1948 à 1953*, Candiac, Balzac, coll. «L'univers des discours», 1992.
 11. Jean Royer, *Introduction à la poésie québécoise. Les poètes et les œuvres des origines à nos jours*, Montréal, BQ, coll. «Littérature», 1989.
 12. Réjean Beaudoin, *Le roman québécois*, Montréal, Boréal, coll. «Boréal express», n° 3, 1991.

décrire le système¹³, l'histoire littéraire, forcément construite, consciemment ou inconsciemment, ne produit, ni plus ni moins que les autres discours, que des représentations. Si elle refuse de se réduire, comme on le lui a fréquemment reproché, à une juxtaposition d'études indépendantes, elle ne peut se saisir d'un ensemble littéraire qu'au prix d'une certaine mise en série, d'une récupération des textes qu'elle fait entrer dans les catégories qu'elle crée, récupération à laquelle se heurte la singularité des parcours individuels. Sur ce flanc-là aussi, la critique n'a pas manqué : on a suffisamment mis au jour les abus et les aléas de ces classements et la fabrication de cases intermédiaires, *pré*, *post* ou *néo*, et montré comment elles ont pour fonction de repêcher les isolés. Pourtant, ces mises en question justifiées ont peu changé la pratique. Au contraire, la lecture des nombreux textes théoriques qui ont prétendu renouveler la discipline fait apparaître la persistance de cette dichotomie entre l'établissement de « lois », de modèles pour comprendre l'émergence, la production, la réception des textes, et le traitement des textes eux-mêmes. Comme on le voit notamment dans les manuels actuellement édités, l'écart se creuse entre les théoriciens, élaborant des approches, et les praticiens classant des textes. La rhétorique, plus ou moins habile du « tout de même¹⁴ », « du malgré tout », qui tente de colmater cet écart, est peut-être le signe plus profond d'une position forcément paradoxale de l'histoire littéraire.

« Naissance obscure du poème »

Rina Lasnier incarne bien cette résistance aux différentes séries de l'histoire littéraire et ce raccordement un peu laborieux à des catégories que son œuvre n'illustre qu'imparfaitement : elle échappe aux groupes, aux mouvements, aux écoles. C'est d'ailleurs sur cet isolement qu'insiste d'abord la critique : non sans un certain embarras, Eva Kushner ouvre le livre qu'elle lui consacre sur la question des modes littéraires auxquelles Rina Lasnier ne s'est manifestement pas conformée¹⁵. Plus récemment, Jean-Pierre Issenhuth place sous le signe de la réhabilitation — et de la polémique — sa préface à la réédition de *Présence de l'absence*¹⁶, préface dont le titre oxymorique, « Un enracinement dépaysant », indique à lui seul la difficulté d'une définition de cette œuvre. Ni la religion, ni le pays, ni la féminité, pourtant revendiqués par Rina Lasnier comme autant de traits d'appartenance, ne permettront de la classer.

13. Selon la terminologie de Clément Moisan, *Le phénomène de la littérature. Essai*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1996.

14. Pour paraphraser Geneviève Idt, « Pour une "histoire littéraire" tout de même », *Poétique*, n° 30, avril 1977, p. 167-174.

15. Eva Kushner, *Rina Lasnier*, Paris, Éditions Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1969, p. 5-6.

16. Jean-Pierre Issenhuth, « Un enracinement dépaysant », préface à *Présence de l'absence*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Typo », 1992, p. 7-13.

Voyons plus spécifiquement «Naissance obscure du poème» que son titre donne à lire comme un art poétique et désigne ainsi à l'attention de l'histoire littéraire. Il s'agit du deuxième tableau d'un triptyque, «La malemer», paru en 1960, dans le recueil *Mémoire sans jours*¹⁷. Laurent Mailhot qualifie «La malemer» de «grande ode qui est moins un cantique qu'un art poétique¹⁸», Gilles Marcotte de «poésie de la poésie, explication du projet poétique en même temps que sa réalisation¹⁹», et André Brochu, auteur de l'un des principaux textes critiques sur ce poème²⁰, parle, lui, de «magnificence un peu solennelle²¹». La construction prosodique, par mouvements successifs, certaines lenteurs accentuées par l'anaphore, suivies d'emballements, évoquent pour moi une symphonie, mais sans triomphe, ardue, douloureuse, Mahler peut-être. Ainsi, le poème imposant sa logique, j'aborde par la voie impressionniste des analogies ce texte que j'avais d'abord retenu pour sa lisibilité historique. Ce qui me frappe en premier lieu, c'est l'hermétisme, non du lexique mais de la syntaxe, régulièrement brouillée par la ponctuation, notamment par l'usage du tiret qui disjoint les accords et laisse en suspens la détermination grammaticale du sens. Les énumérations, interrompues par l'adresse à la malemer, contribuent aussi à l'indécision de la voix: comme si de cette naissance obscure le récit ne pouvait être qu'également obscur.

Par ailleurs, la clôture du sens, qu'opère le titre, de cette section du poème est assez artificielle; le «travail», comme douleur de l'accouchement (j'y reviendrai), est déjà évoqué dans le dernier segment de la première partie, notamment dans ce vers: «que je sois en toi ce nageur rituel et couché — comme un secret aux plis des étoffes sourdes» (O, 15), vers que le texte «Naissance obscure du poème» va venir illustrer. De même, le poème ne naît que dans le troisième tableau du triptyque, intitulé «Densité», alors qu'il devient «la rosée née de la parfaite précarité» ou «la perle née de l'antagonisme des eaux» (O, 20). Dès lors, «Naissance obscure du poème» et «Densité» apparaissent moins comme des sous-titres qui délimitent des parties que comme des redoublements du titre général «La malemer» qui s'en trouve ainsi éclairé. C'est «la naissance du poème», dans «l'obscurité» et la «densité» (écho de l'épigraphe de Saint-Exupéry mise en exergue à l'ensemble: «L'homme cherche sa densité et non pas son bonheur»), c'est cela que Rina Lasnier nomme «malemer».

17. Rina Lasnier, *Mémoire sans jours*, Montréal, Édition de l'Atelier, 1960, repris dans *Œuvres II*, Montréal, Fides, coll. «Le Nénuphar», 1972. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle O, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

18. Laurent Mailhot, *op. cit.*, p. 104.

19. Gilles Marcotte, «Rina Lasnier», *Le temps des poètes, op. cit.*, p. 51.

20. André Brochu, «Ébauche d'une rhétorique de *La malemer*», *Le singulier pluriel. Essais*, Montréal, l'Hexagone, coll. «Essais littéraires», 1992, p. 37-51. Ma lecture s'appuie sur la sienne à maints égards.

21. André Brochu, «Rina Lasnier», *Tableau du poème. La poésie québécoise des années quatre-vingt*, Montréal, XYZ éditeur, coll. «Documents», 1994, p. 24-26.

L'extrait s'ouvre sur le tableau, dont le statut analogique est immédiatement affirmé par la conjonction «comme», d'un couple saisi, à l'arrêt, dans une étreinte silencieuse: «Comme l'amante *endormie* dans l'ardente *captivité* — *immobile* dans la pourpre *muette* de l'amant» (O, 15, je souligne), vision qui n'est pas sans rappeler la thématique des «gisants» chère à Rina Lasnier. Cette immobilité — «l'amant est *pris* au sillage étroit du souffle» — se fige, se statufie même, dans l'image du polypier: «elle dort près de l'arbre polypier des mots médusés» (O, 16), qui rejoint l'isotopie marine, centrale dans «La malemer», et, conjuguée aux «mots médusés», introduit l'idée d'une sorte de cristallisation, prise ainsi au pied de la lettre. Cette immobilité extrême s'oppose au mouvement évoqué au vers précédent — «loin de l'usage viril des astres courant sur des ruines en feu»; elle se pose comme le refus absolu de cet «usage viril des astres» que la «course», «les ruines» et «le feu» pourraient désigner comme l'épique, le tragique. Par ailleurs, la rupture du tiret autorise à lire qu'à la fois «l'amant» et la femme (elle) se situent «loin de l'usage viril», bien que de ce tableau émerge surtout la femme, marine, accueillante, «fluente, aux cheveux ouverts à la confiance — telles les algues du songe dans la mer écoutante» (O, 15), représentation quelque peu ophélienne d'une femme dont la réalité est d'ailleurs immédiatement mise en doute — «omniprésente dans la fabulation de la chair, fugitive dans la fabulation de la mort».

Après ce qui peut être lu comme un renoncement à la virtuosité — «l'usage des astres» — et à la grandiloquence — les ruines en feu —, une gradation se dessine: au «silence emmuré de l'arbre polypier des mots médusés» succède la douleur: «voici l'homme *dédoublé* de douleur» (O, 16). On notera le passage du féminin au neutre, au générique, puisque cet homme que la douleur rend double, c'est l'humain, amante et amant confondus. C'est à la fois «par l'étreinte de l'homme à la cassure du dieu en lui» — de nouveau, la préposition «à» crée l'ambivalence — et «par cette lame dure et droite de la conscience» (O, 16) que survient la douleur. «La cassure du dieu en lui» renvoie à ce qui, chez l'homme, est un dieu déchu, «cassé», confronté au manque. De même, l'image du couple est relayée par une solitude pour ainsi dire ontologique: à «l'homme *dédoublé* de douleur» répond en effet «l'impasse blonde de la chair *sans parité*» (je souligne), qui explicite «la seule intimité de la douleur». Ainsi la représentation amoureuse perd peu à peu ses apparences de sérénité pour se conclure sur le constat d'une solitude indépassable.

La reprise de l'adresse, que signalent, au vers suivant, le possessif «ta nuit fondamentale» et l'usage anaphorique de l'apostrophe «malemer», marque un changement de ton et de point de vue. Au tableau donné à voir par un narrateur impersonnel succède une sorte de harangue dans laquelle s'incarne la voix — féminine («évocatrice») — du poète. La malemer, lieu de la création, désignée comme «nuit fondamentale», «nuit vivante et soustraite aux essais des signes», échappe donc à la proliféra-

tion des mots («essaims des signes»), et à la loi du langage qui n'a pas de prise sur elle (elle est «soustraite»). Plus loin, au vers «malemer, mer réciproque à ton équivoque profondeur», la rime intérieure renvoie peut-être à la haute mer de la première partie, dont la malemer serait alors l'indispensable envers, tandis que «les herbes amères de tes pâques closes», allusion à l'Exode et aux rites plus austères de Pesah, déchristianisent la pâque, non plus exultante de la résurrection, mais «close» comme les portes épargnées par l'ange. De la mer, vient encore «l'argile des mots», matériau du poète : «toute l'argile des mots est vénitienne et mariée au limon vert — tout poème est obscur au limon de la mémoire»; les connotations du limon, fait, comme la mémoire, de dépôts, de débris, d'allusions «verts» et vaguement sales comme la vase, contaminent la légèreté de l'adjectif «vénitienne»; c'est à la Venise des miasmes et de l'ensevelissement que l'on pense, en même temps que le nom de la Sérénissime inscrit la culture comme splendeur engloutie dans la matière du poème. Venise est peut-être l'une de ces «images» que la malemer, «lent conseil d'ombre», est chargée d'effacer dans «la grande nuit iconoclaste».

L'adresse à la malemer, sa personnification et sa féminisation, qui se poursuivent au-delà de la marque de rupture typographique des trois astérisques (O, 16), installent une sorte de confusion, voire d'identification, entre le lieu féminin, marin, utérin de la création, et la femme poète qui dit le poème, l'«aveugle-née du mal de la lumière», la «pleureuse de la peine anonyme», la «chanteuse encore mal assurée», la «reine aveugle» (O, 18) pouvant désigner aussi bien la malemer que la femme qui la traverse — ou plutôt qui en est traversée. Le poème, que la première occurrence du mot associait à «l'obscur», «au limon de la mémoire», est maintenant lié au regard, motif fréquent chez Rina Lasnier, connoté ici par la douleur : c'est «l'œil circulaire et sans repos de paupière», où même la beauté, évoquée dans l'allusion précieuse à la «pierrerie myriadaire», aux «tapisseries de regards» (O, 17), est souffrante, «te crucifiant sur ton mal». De cette douleur le poème sera la révélation : «comment saurais-tu ta lumière noire et sans intimité — sinon par le poème hermétique...».

À partir de ce vers, la venue au jour du poème semble s'inscrire dans la confrontation de deux isotopies contraires, l'une qui évoque des formes : «poème hermétique», «rime puérile des étages du son», «assonance sinueuse», «sillage du poème phosphorescent», «mime fantomatique du poème inactuel», et l'autre le vivant, informe et marin : «tes tribus poissonneuses», «le vivier sans servitude», «opacité ocellée par l'œil et l'écaïlle», «toute la race du sang devenue plancton des mots». Vont aussi dans le sens de ce désordre où dominent les dimensions inconscientes et souvent animales «la cécité vague», la «frayère frémissante du songe et de la souvenance», «la babel d'eau». Tout se passe en effet comme si le poème naissait laborieusement, douloureusement, à la fois d'un tâtonnement de la forme, «mime fantomatique du poème inactuel — encore à

distance de rose ou de reine», et d'une sorte de dévoration du vivant, «toute la race du sang devenue plancton des mots». Mais il doit encore subir l'épreuve d'une série de refus qu'incarnent les formules «schisme du silence», «négation à quels éloges prophétiques», «assises du silence sur le basalte et le granit», «Sinaï noirs de tes montagnes sans révélation», «suaire de silence», «parole séquestrée», «faussaire de tes silences catégoriques». Ce n'est qu'après avoir été retenu et épuré que sera libéré ce qui se donne d'abord comme un grondement de marée et de tempête — «tu l'entendras draguer» —, ravageant tout sur son passage, laissant «tes étoiles gisantes, tes soleils tout démaillés», éléments qui figurent l'exact contraire de «l'usage viril des astres». Puis, grâce au don de la mer, «la haute mer lui portera ferveur [...], la nuit lui est remise à large brassée amère», le bruit devient voix — de la «pleureuse», de la «chanteuse» du cœur tragique qu'évoque le «cothurne inspiré» — et finalement «fermentation de la parole en bulles vives». Cette «fermentation» est la dernière allusion à la chimie du vivant avant l'aboutissement éthéré de cette métamorphose qui se résout, au dernier vers, en «roses hauturières et blanches pour une reine aveugle» (O, 19). Ainsi, ce qui vient de la mer se lave peu à peu de tout le vivant grouillant et visqueux des profondeurs pour se sublimer dans la fleur blanche, mariale. C'est d'ailleurs sur le nom de la vierge que se clôt «La malemer» au derniers vers du triptyque : «*maria*²², nom pluriel des eaux — usage dense du sein et nativité du feu». André Brochu commente la persistance du *m* dans le «nom des eaux», de «malemer» à «maria» : «la consonne *m* donne sa tonalité à plusieurs des poèmes épiques (montée, malemer... Marie, qui est au centre de la poétique comme du poétique chez Rina Lasnier)²³».

Ce poème, dont je ne propose qu'une amorce de lecture, ne prend sens que par rapport au reste du texte de «La malemer», qui autorise l'interprétation qu'on en donne généralement de récit de l'acte créateur. Il est significatif que cette section explicitement désignée par son titre comme art poétique soit aussi manifestement la plus hermétique. Le «je» du poète, présent dans la première partie, a totalement disparu au profit d'un «tu» qui, à travers l'adresse à la malemer, englobé aussi le poète, visé par la série d'injonctions qui constituent l'essentiel de la troisième partie, «Densité». Cet effacement du «je» locuteur derrière le «tu» récepteur contribue d'ailleurs à identifier la femme poète au lieu de la création, à faire d'elle le réceptacle de ce processus, dans une passivité consentie, un absolu abandon de soi, dont la flottaison constitue peut-être la métaphore la plus efficace : «que je sois en toi ce nageur rituel et couché». Dans cette image du nageur ballotté par la mer disparaît toute inscription du faire ou

22. On notera l'absence de capitale et les italiques qui soulignent l'étrangeté de ce nom sacré transcendant le propre et le commun.

23. André Brochu, «Rina Lasnier», *loc. cit.*, p. 26.

du dire du poète. Si la matière est là, «l'argile des mots», on chercherait en vain le sculpteur; la création est, au contraire, oubli, renoncement du *moi* à ses images: «Haute mer! Je refuse ta robe d'argent dispersée sur les sables — et ton essor dispersé en écume / je ne serai plus la mouette de tes miroirs — ni l'hippocampe droit de tes parnasses houleurs» (O, 14) ou, plus radicalement encore: «malemer — rature mon visage et noie cette larme où se refont des clartés / que j'oublie en toi les frontières ambiguës de mon propre jour — et la lucide distance du soleil» (O, 15), où s'entend, en écho, René Char: «La lucidité est la blessure la plus rapprochée du soleil²⁴.» On ne saurait dire plus clairement que le *bios* n'est pas la matière du poème.

Frappe aussi la féminisation, d'ailleurs assez ambiguë, de la création poétique. Il s'agit moins en effet de féminiser l'acte de création — c'est «le nageur» qu'il faut devenir — que d'y parvenir par un chemin qui ne se dit que dans des métaphores féminines, la mer (haute mer, malemer), l'amante, la pleureuse, la chanteuse, et enfin l'offrande de la rose mariale. Mais la principale métaphore de la féminité, qui structure implicitement «Naissance obscure du poème», est celle de l'enfantement, à condition bien sûr de prendre le contre-pied du cliché qui noue dans le même faire création et procréation. Dans ce poème de Rina Lasnier, toute action singulière et maîtrisée est violemment répudiée et c'est peut-être précisément là que réside la féminisation de ce qui est par ailleurs un lieu commun: il faut entendre ici l'enfantement au sens le plus charnel — celui qu'induisent les allusions au sang, à la douleur, aux eaux, aux fonds marins, aux poissons —, comme ce qui habite et traverse la femme, dans une sorte de tempête, de chaos, comme expérience de la nécessité, solitaire, hors de toute maîtrise et aux limites du langage. Ainsi la figure mariale qui domine l'univers poétique de Rina Lasnier se trouve là singulièrement réinvestie et incarnée, car, avant de redevenir la vierge aux «roses hauteurs et blanches», Marie est, au plus concret, la femme en travail²⁵.

Questions pour un classement provisoire

La critique — Eva Kushner notamment²⁶ — associe à cette poésie conçue comme une exigence qui habite le poète, le dépasse et, en tant que telle, le met en contact avec une transcendance, les noms de Claudel, dont on sait qu'il a été une lecture déterminante pour de nombreux poètes du Québec, de Jouve et de Pierre Emmanuel. C'est par là aussi que l'on peut rapprocher Rina Lasnier des membres de *La Relève*, dont elle est contemporaine. Mais, établissant ce rapport à propos d'un poème

24. René Char, «Feuillets d'Hypnos», *Fureur et mystère, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», n° 169, 1983, p. 216.

25. André Brochu parle de «travail secret de la maternité», «Rina Lasnier», *loc. cit.*, p. 26.

26. Eva Kushner, *op. cit.*, p. 26.

de 1960, je me demande, d'une part, si je ne cède pas au réflexe classificateur en voulant ainsi maintenir Rina Lasnier parmi « les grands aînés », dans un avant, ce temps que l'histoire littéraire investit toujours plus ou moins d'une fonction incubatrice, préparatoire, déterminé à partir de l'Hexagone qui continue de servir de point de référence ; d'autre part, le décalage que j'introduis en associant un poème de 1960 à un groupe des années trente-quarante témoigne peut-être du tenace cliché d'une certaine modernité dont 1960 serait la date fétiche et dans laquelle ni la forme ni le ton de « Naissance obscure du poème » ne s'inscriraient aisément. Ne pourrait-on pas, au contraire, mettre cet absolu de la création poétique en correspondance avec plusieurs autres textes de 1960, à commencer par ceux d'Anne Hébert ? L'exemple de Rina Lasnier illustre quelques-unes des simplifications que risque de produire l'histoire littéraire qui décrit la légitimité poétique d'une époque donnée et se trouve du même coup à classer les textes qui la fondent, ceux qui s'y conforment et ceux qui en sont exclus.

Il est vrai que Rina Lasnier a elle-même largement contribué à cette mise en retrait obstinée de sa poésie. C'est en tout cas ce que manifeste l'« Avant-dire » qui précède la réédition de ses premiers textes chez Fides en 1972 et qui constitue, en écho à « La malemer » auquel il fait d'ailleurs référence, le versant explicite de son art poétique. Dans ce texte de onze pages, d'où le « je » est apparemment éclipsé, et qui place sa conception du poétique sous l'invocation de Jouve et de Camus, Rina Lasnier règle des comptes, manifestement en souffrance. Lisons, au premier paragraphe : « Existe aussi [...] ce besoin de démouler les masques déjà figés par l'histoire littéraire, ceux qu'imposent aussi le journalisme distrait, les manuels utilitaires, les thèses forcées au gauchissement de la preuve. » C'est loin de « l'éprouvette de la critique scientifique sociologique, de la nue-observation méthodologique » qu'elle souhaite s'exprimer (O, 7). À la page suivante, citant George Steiner, elle en appelle à une « critique *fidèle* » contre « la faune de la critique contemporaine, glacée et dissolvante, [qui] laisse plus de cadavres (à la Roland Barthes) et de lépreux (à la Guillemin) que d'enchantements mystérieux et de proférateurs écoutés » ; elle déplore l'absence au Québec « d'une contre-critique, cet antagonisme de l'engourdissement, ce frein à la souveraineté périlleuse des tribunes d'autorité ». L'attaque se précise immédiatement après :

Comment vivre en poésie à une époque et dans un pays étranglés entre l'absurde et l'anarchie, au milieu d'une littérature ne redoutant point l'obscénité de l'esprit et au cœur d'une poésie entrée dans le délire magique des mots ? La réponse peut paraître égoïste ou marquée de suffisance et cependant c'est l'avertissement et le revers de la vraie révolte : EN PRÉFÉRANT SON ŒUVRE ET SON ÂME À SON RENOM et QUE LA POÉSIE SE CONFONDE AVEC L'ÊTRE OU NE SOIT RIEN. Cette ascèse implique une adhésion renouvelée à ce lieu d'exultation et de déchirement qui a nom la création. Lieu spirituel, car si l'esprit prépare et surmonte la matière poétique, c'est de l'âme seule que

viennent l'émotion et ce savoir naturel qu'on appelle le don de poésie [...] il faut que la parole grandisse dans la conscience, la dilate jusqu'à ce que la beauté éclate dans la vérité du poème. Certes, vérité parcellaire ou obscure, beauté dérivante, joutant de vie à mort entre l'Apparence et la Réalité. Et jamais le poète n'aborde pour plus d'un bref instant à cette île de la transcendance, ainsi que le dit le poème de *La malemer* affaîté d'orages et freiné par les sables. (O, 9-10)

Ici, l'histoire littéraire retracera, dans la réception critique et dans les réseaux institutionnels de l'époque, les destinataires plus ou moins implicites de cette déclaration. En effet, ce texte, où Rina Lasnier fait siennes les interprétations et même les formulations de certains critiques (Eva Kushner, Jean Éthier-Blais, Gustave Lamarche, Gilles Marcotte, Clément Lockwell, etc.), se donne à lire comme l'arbitrage de l'auteur sur le sens de l'œuvre et réfute donc une partie de l'accueil qui lui a été réservé. Tout en revendiquant l'inspiration religieuse, elle rejette notamment l'étiquette, hâtivement apposée à ses textes, de «poésie mystique».

L'ouverture du propos, ce «Comment vivre en poésie à une époque et dans un pays» caractérisés précisément par leur inaptitude à la poésie, incitera sans doute l'historien à rapprocher ce texte d'une longue série de récriminations contre l'étroitesse locale, pamphlets dont la fonction programmatique s'inscrit en creux. Dans cette série se retrouveraient notamment, avec de sensibles déplacements de l'objet, les lettres de Crémazie sur «la société d'épiciens», les articles de Jules Fournier sur la non-existence de la littérature canadienne-française et, plus tard, les billets satiriques de Jacques Godbout et certains textes de Jean Larose. Si l'on admet que la description de la position de Rina Lasnier dans le champ littéraire est l'une des tâches de l'histoire littéraire, celle-ci devra prendre en compte, dans la lecture de cet «Avant-dire», autant l'inter-texte chrétien français que cette tradition d'autocritique de son milieu que pratique l'intellectuel canadien-français. Par ailleurs, l'amertume qui accentue le trait marque la conscience d'une certaine illégitimité poétique; Rina Lasnier sait que ses textes ne correspondent plus à la poésie que le milieu littéraire valorise désormais, en 1972, lorsqu'elle déplore que

s'accumule à Paris comme à Montréal et à New York, une poésie squelettique, désincarnée et incommunicable. Nuit de la négation. Et si le langage traumatisé du désespoir se contente du néant, que nous annonce le *joual* sinon le cavalier noir de l'apocalypse? La famine. (O, 10)

Ainsi se confirme, et sans doute se durcit, de l'art poétique implicite, désintéressé du poème de 1960, à celui, explicite, polémique de l'«Avant-dire» de 1972, une position de retrait, de repli, dont Rina Lasnier mesure bien qu'elle n'est pas dépourvue de hauteur (on pourra la trouver «marquée de suffisance», écrit-elle dans l'«Avant-dire»; «risque altier», dit le poème), fondée sur une conception d'abord éthique de la fonction

poétique comme exigence spirituelle et vécue dans la solitude d'une intransigeante résistance au groupe.

C'est bien en effet à une histoire de la poésie — et du poétique — de retrouver ce que Michel Biron et Benoît Melançon appellent «l'effort de rationalisation esthétique de chaque génération». Ce discours, forcément fragmentaire et dispersé, peut émerger de la confrontation prudente des poèmes aux textes programmatiques que sont, notamment, les préfaces. Enfin, à l'histoire littéraire incomberait une dernière tâche, celle de s'historiciser elle-même en s'efforçant de rendre compte des raisons et des enjeux de l'actuelle relecture des textes de Rina Lasnier²⁷.

27. Voir le n° 237 que la revue *Liberté* consacre à Rina Lasnier en juin 1998.