

Rina Lasnier et Margaret Avison

Clément Moisan

Volume 18, Number 6 (108), November–December 1976

Rina Lasnier

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/30881ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Moisan, C. (1976). Rina Lasnier et Margaret Avison. *Liberté*, 18(6), 21–33.

Rina Lasnier et Margaret Avison

Quelques motifs de l'oeuvre poétique de Rina Lasnier pourraient être confrontés à ceux du poète canadien⁽¹⁾ Margaret Avison. La comparaison aurait ici l'avantage de faire connaître un poète du Canada anglais mais aussi de mieux saisir certains aspects de celui qui fait l'objet de ce numéro spécial de LIBERTÉ. Cette fois pourtant, il nous est donné la possibilité de comparer des poèmes écrits dans la même langue, car Rina Lasnier a aussi utilisé l'anglais pour s'exprimer. Ses *Poèmes anglais*⁽²⁾ ont, au-delà des thèmes, des accents, des tonalités et même un style (*diction* comme on dit en anglais) qui rappellent les meilleurs poèmes de Margaret Avison. En recourant de préférence à ces poèmes de Rina Lasnier pour établir des comparaisons, je rendrai compte d'une partie importante de son oeuvre que la critique québécoise ignore pour la simple raison qu'elle n'est pas écrite en français. En outre, même si Rina Lasnier ne connaissait pas Margaret Avison, ce que j'ignore, et si elle revendiquait ailleurs qu'au Canada ses influences poétiques anglaises (par exemple celles qu'elle indique : T. S. Eliot, Tennyson, etc.), l'étude que je fais de sa poésie « anglaise », tout en faisant pénétrer plus avant dans l'oeuvre entière, pourra peut-être rafraîchir nos connaissances de la tradition poétique anglaise et américaine dont se réclame le poète canadien. Mon but

(1) Pour les fins de cette étude, *poète canadien* désigne le poète du Canada dont la langue maternelle est l'anglais et qui écrit dans cette langue ; *poète québécois* le poète du Québec dont la langue maternelle est le français et l'oeuvre principale écrite dans cette langue. Cette dernière précision est importante, puisque je retiens pour mon analyse les *Poèmes anglais* de Rina Lasnier.

(2) Rina Lasnier, *Poèmes*, Montréal, Fides, 1972, tome II, p. 283-313. Dans un recueil à paraître, *Les Signes*, on trouve une section de *Poèmes anglais* que nous ne pouvons pas encore citer.

n'est pas de chercher des correspondances affectives, des sympathies ou encore des liens généraux entre deux poètes, mais de connaître deux univers poétiques dont les affinités, comme aussi les différences, les éclairent l'un l'autre.

On pourrait dire des poésies de Rina Lasnier et de Margaret Avison qu'elles sont ce que Ezra Pound appelle « a true Testimony ». En effet, les deux poètes vivent en accord avec leurs oeuvres et celles-ci ne font que traduire le fond même de leur âme. Non pas qu'il n'y ait aucune inquiétude, ni rien de trouble en elles, mais le verbe poétique n'a pas pour fonction de mettre en valeur, par artifice, ce qui peut être angoissant dans l'existence humaine, mais au contraire d'en résoudre les conflits et de rendre la paix du cœur. « La poésie vécue avec gravité, écrit Rina Lasnier, reste, pour moi, prise entre le sang et la lumière⁽³⁾ ». Elle explicite cette pensée en précisant, à l'aide de capitales, « QUE LA POÉSIE SE CONFONDE AVEC L'ÊTRE OU NE SOIT RIEN ». Margaret Avison dit la même chose : Frivolity is out of season⁽⁴⁾.

Pour elle « words are too many » (*D.*, p. 49) ; dans ce poème, elle oppose les mots (*words*) et la parole (*speak*), comme pour différencier le vrai poète, celui qui voit, écoute et révèle la *vérité* (c'est le titre du poème : « In Truth ») du faiseur de phrases brillantes mais creuses. Dans un texte théorique, elle affirme que la poésie est aussi cette expérience de vérité totale, qui impose de n'écrire un mot que si ce mot se trouve éclairé par tout ce que l'écrivain sait et connaît (par ouï-dire, par lecture ou par reflet d'opinion). Cette dernière distinction entre *savoir* et *connaître* suppose que l'expérience vitale est à l'origine du savoir, alors que la connaissance n'est que le fait d'une intelligence à l'affût de ce qui peut meubler l'esprit ou laisser croire à la science. C'est la distinction que fait Rina Lasnier entre la « poésie techni-

(3) *ibid.*, tome I, p. 9.

(4) Margaret Avison, *Winter Sun*, Toronto, University of Toronto Press, 1960, p. 27. À l'avenir ce recueil sera cité entre parenthèses avec l'abréviation suivante : W. S. et l'autre recueil, *The Dumbfounding*, (New York, Norton and Company, 1966) ainsi : D.

cienne » et une « poésie solidaire de la chair et de l'esprit, de la nature et de l'homme » (tome I, p. 11). La première, « verbeuse, parfois géométrique, donc décentrée de l'âme et éclatée à la hauteur nocturne et cendreuse de feux d'artifice mort-nés », engendre la « véritable aliénation », « celle qui détourne l'homme du mystère de sa condition ». La seconde au contraire, « subit la pression chaleureuse d'une connaissance intime du visible comme de l'invisible ». C'est cette dernière que Margaret Avison décrit par l'action de cet « optic heart », ce cœur qui voit :

Nobody stuffs the world in at your eyes.
The optic heart must venture: a jail-break
and re-creation (IV.S., p. 17).

Ce *cœur voyant* découvre au-delà des apparences, au-delà de la surface des choses, un autre monde qu'il recrée en le faisant sortir de sa gaine. Plus loin, nous le verrons, cette action prendra une dimension religieuse, cet oeil intérieur apercevant la Lumière et devenant, comme chez Claudel, un oeil qui écoute. Le premier poème anglais de Rina Lasnier, « *Birds in the Rain* » s'inspire précisément d'un vers de T.S. Eliot :

I see the eyes but not the tears...

indiquant nettement par le jeu verbal de *Rains* (deux fois répétés), de *Birds* et de *Love* (avec une majuscule) la recherche d'une vérité intérieure :

Rains! rains that lost no birds, only our Love! (*ibid.*, p. 285).

Chez les deux poètes, on a remarqué une forme d'inspiration religieuse, mystique même, une manière de parler de *l'amour* qui semblait trop pure, trop éloignée de la réalité poussée vers la transcendance dont on n'a que faire aujourd'hui⁽⁵⁾. Ce qui entraîne la critique dans ce sens et le recours

(5) A quoi répond Rina Lasnier dans *l'Avant-dire* de l'édition de *Poèmes* : "C'est donc par un sens équivoque qu'on a noyé mon oeuvre dans je ne sais quelle mysticité diffuse, omniprésente, pour conclure arbitrairement à la désincarnation, au non-amour, à un certain égocentrisme" (p. 13).

évident des deux poètes à une imagerie et à des symboles d'ordre spirituel qui sont devenus étrangers à la poésie actuelle et par conséquent discrédités par le fait même qu'ils sont périmés. On accepte mal la présence de personnages bibliques, Rachel, Lia, Adam, Noé, Christ et Dieu qui nourrissent les recueils de Avison et Lasnier ; du moins on ne saisit plus la force de ces archétypes pour la connaissance de soi et du monde. Encore ici, la distinction faite plus haut par Rina Lasnier sert d'explication : la parole poétique, les mots, sont moyen de pénétration de la réalité, non des objets qu'on manipule pour eux-mêmes. Ainsi le substrat mystique du vocabulaire des poètes n'a de valeur en lui-même qu'en autant qu'il aide à cerner le réel, à pénétrer au cœur de ce réel. Même démarche toujours, qui ne détruit pas la réalité mais au contraire la rend plus signifiante. Car autant ces poésies sont *mystiques*, autant elles pourraient être dites *profanes*, jouant au besoin sur des situations actuelles et quotidiennes, prenant des lieux aussi « modernes » que les villes avec leurs *buildings* et leurs *skyscrapers* pour traduire les désirs et les âmes. Un poème anglais de Rina Lasnier, « Big Cities » fait penser à plusieurs de Margaret Avison qui portent sur ce même thème :

I sit on the still mat of time
 With the revolving dust of songs
 I sing to deaf skyscrapers streets
 with full money-blood business
 Hardening time with full-noisy hells...

Le second quintil poursuit la description de ces villes faiseuses d'ombres ; puis le chant du poète (I sing) reprend pour transformer ces ombres en lumières :

I sing to blind streets in voiceless cities
 When skyscrapers count their silvery gains
 And pile them up in stilted lights
 Like candles in a tin-frosted tree
 Reaching at last a full purse of a moon... (p. 287).

Si pour Lasnier la ville est obscurité, mutisme, gigantisme, folie des affaires, pour Avison, elle prend les figures de la mort : cendres (*crumbling ash*), nudité funéraire (*funeral*

bare), froid magique (cold magic). Elle devient un lieu fantasmagorique :

From rooming-house to rooming-house
The toasted evening spells
City to hayrick, warming and bewildering
A million motes. From gilded tiers,
Balconies, and sombre rows,
Women see gopher-hawks, and rolling flaxen hills;
Smell a lost childhood's homely supper [...];

le nom de cette ville vient d'un jeu de rimes des enfants : « The Sticks-&-Stones⁽⁶⁾, this City/lies funeral bare » (*W.S.*, p. 2). Les enfants y sont présents, surpris par ce « froid magique », cette « gloire fugitive » (fading of glory) :

In their dim
Cement-floored garden the zoo monkeys shiver.
Doors slam. Lights snap, restore
The night's right prose.
Gradually
All but the lovers' ghostly windows close.

A la fin de plusieurs des poèmes de Lasnier et d'Avison, se produit un mélange parfait de poésie spirituelle (ou métaphysique) et de poésie profane, c'est-à-dire où les éléments d'un ordre supérieur rencontrent ceux de la vie concrète et coïncident avec eux, sans pour autant que le lecteur soit sollicité d'y voir des analogies. C'est précisément ce mélange curieux qui garantit la dialectique de la sérénité et de l'angoisse.

Ici comme ailleurs, dans l'oeuvre des deux poètes, la sémantique, à la fois complémentaire et oppositionnelle, se fonde sur une syntaxe où abondent les figures métataxiques. Les rapports qui naissent de l'organisation des signes détruisent la linéarité suggérée au début et indiquent que la démarche, en apparence assurée, est une hésitation résultant d'une ambivalence psychologique. La thématique influe sur les mécanismes linguistiques et vice versa ; les parallélismes dont parle Jakobson sont ici des agencements antithétiques ;

(6) "Sticks and stones may break my bones".

les poètes jouent sur les systèmes syntaxiques plus que sur la phonologie pour créer ce que nous appelions plus haut une *dialectique* du fermé et de l'ouvert. La combinatoire syntaxique, avec ses axes de substitution, ou parallélismes à rebours, se double d'une combinatoire sémantique (ou mieux la renforce) qui invite à lier deux mondes séparés : l'esprit et la matière ; le monde visible et l'invisible. Dieu et le Malin. Dans les fragments de poèmes cités plus haut, on aura remarqué la prédominance de termes contraires se répondant et se renvoyant les uns aux autres ; la récurrence de *I sing* chez Rina Lasnier a pour objet l'absence de voix des villes, à quoi le signifié fait référence par sa négation implicite ; en parallèle, l'opposition *ombres-lumière* vient doubler la signification. Même procédé chez Margaret Avison où *light-night*, opposition nettement apparente, se double d'une autre, moins évidente : *toasted evening* — *funeral bare* dont les termes pourraient être intervertis sans en changer le sens profond (*toasted bare* — *funeral evening*). Toutes les permutations permises ici permettent des effets de style et de sens efficaces. Elles se situent la plupart du temps dans le champ des figures de syntaxe, ou ce que Fontanier appelle les figures de construction (syllepse, inversion, incidente, etc.), que précisément les théoriciens retrouvent dans toutes les langues, sans pour autant nier la construction particulière à chacune, « La majeure partie des figures inventoriées (ici), écrivent les « Rhétoriciens » du groupe de Liège, se retrouveraient également dans d'autres systèmes. Et l'on ne doit pas seulement songer à d'autres langues, mais encore à ce que l'on appelle aujourd'hui la grammaire du récit ou la syntaxe du film »⁽⁷⁾.

A propos de Rina Lasnier, Gilles Marcotte a bien vu que sa poésie « connaît toutes les angoisses, toutes les divisions, toutes les solitudes »⁽⁸⁾, qu'elle est donc loin des états sublimes qu'on lui croit familiers ou exclusifs. La réalité que traque le poète est double, ou plus exactement avec un envers et un endroit. Ces deux faces opposées sont liées par la même matière, la même étoffe ; les contraires se jouxtent parfaitement, de sorte que si l'on ne regarde que d'un côté, l'autre

(7) *Rhétorique générale*, par J. Dubois et autres, Paris, Larousse, 1970, p. 86.

(8) Gilles Marcotte, *Le temps des poètes*, HMH, 1969, p. 50.

disparaît. Pour résoudre les contradictions du réel, le poète se sert d'une autre figure ; celle de la mer, de la « malemer » au fond de laquelle se trouve la clef de l'énigme. Le but du poète n'est pas, comme on l'a dit de Rina Lasnier, de se perdre dans « la profondeur de la mer » (fausse interprétation du poème « La Malemer »), mais bien plutôt d'en ressortir purifié, enrichi d'une connaissance vraie, parce que vécue. L'eau enveloppante, maternelle, trouble, « cette eau fautive de la naissance », est aussi

joyeuse au trébuchet des ruisseaux
danseuse au nonchaloir des fontaines.⁽⁹⁾

Elle prend tous les visages, ceux de la fiancée, de l'amante, de la séductrice, du souvenir. Pour échapper à tous ces attraits trompeurs, le nageur veut s'enfoncer « sous la malemer où la nuit jouxte la nuit », rentrer en soi ou retourner précisément dans le sein maternel pour découvrir le sens de la déchirure originelle. Le « nageur rituel et couché » qu' imagine Rina Lasnier ressemble à ceux que décrit Margaret Avison dans son poème « The Swimmer's Moment » et qui sont en quête d'une même expérience de réconciliation. Il faut d'abord citer le poème entier qui donne une idée de la manière personnelle du poète canadien.

For everyone
The swimmer's moment at the whirlpool comes,
But many at that moment will not say
« This is the whirlpool, then. »
By their refusal they are saved
From the black pit, and also from contesting
The deadly rapids, and emerging in
The mysterious, and more ample, further waters.
And so their bland-blank faces turn and turn
Pale and forever on the rim of suction
They will not recognize.
Of those who dare the knowledge
Many are whirled into the ominous centre
That, gaping vertical, seals up
For them an eternal boom of privacy,

(9) Rina Lasnier, *Poèmes*, T. II, p. 12 "La Malemer".

So that we turn away from their defeat
 With a despair, not for their deaths, but for
 Ourselves, who cannot penetrate their secret
 Nor even guess at the anonymous breadth
 Where one or two have won:
 (The silver reaches of the estuary).

Les nageurs de Avison ignorent tout du mal (le tourbillon, les chutes rapides et mortelles, le trou noir, les eaux mystérieuses) en se jetant dans la mer. Le poète distingue ici ceux qui ne veulent pas connaître le tourbillon quand ils le rencontrent de ceux qui pénètrent (en toute conscience) dans ce « black pit », dans ces « deadly rapids », et partant courent la chance de mourir. Les figures suggèrent un triomphe sur la mort grâce à cet affrontement avec le réel, lequel est source de la connaissance ; en plongeant dans « the ominous center », les nageurs trouvent la solitude et la retraite comme un don ; la descente dans l'élément est une descente en soi, dans les profondeurs du moi. Le nageur qui en remonte est un être renouvelé, régénéré spirituellement et imaginairement. C'est aussi l'attitude du nageur de Rina Lasnier qui va dans la mer « comme un secret aux plis des étoffes sourdes », pour oublier en elle « les frontières ambiguës de mon propre jour — et la lucide distance du soleil ». La parenthèse (fréquente et significative dans la poésie de Avison) qui termine le poème de Margaret Avison pourrait être la conclusion des deux expériences similaires :

(The silver reaches of the estuary).

Un critique a justement noté que « Rina Lasnier appartient à l'amour et à cet instant qui gît entre le regard et la tact »⁽¹⁰⁾. Le regard joue un rôle important dans l'oeuvre des deux poètes. Leur poésie, a-t-on dit, est poésie du regard ; non d'un regard matériel, mais spirituel, qui va au-delà des apparences, les perce pour rejoindre le coeur des choses. Le regard est d'autant plus perçant qu'il est poussé par quelque force intérieure, qu'il dérive des sources profondes de l'être.

(10) Jean Ethier-Blais, "Seule comme l'holocauste", *Le Devoir*, 1964, cité par Rina Lasnier, *Poèmes*, tome I, p. 16.

La section « Les yeux » de *Mémoire sans jours* présente des poèmes d'amour qui dérivent tous du regard imposé, posé, reçu, renouvelé. Le poète compare souvent l'oeil au soleil :

Comme le soleil qui n'a rien soupesé
Comme le soleil qui a tout regardé
Sur mon regard, ton regard a régné sans peine
(Tome II, p. 65 « Tes Yeux de Jour »)

Le regard a une force qu'on ne soupçonne pas ; « tes yeux ont bu mon âme comme le sel de la mer », dit le poète dans un poème intitulé « Regards » ; les yeux dévorent même le regard « que je jette sur toi pour n'avoir plus d'asile » ; ils aplanissent les difficultés de la rencontre amoureuse et permettent à la fin le contact *d'âme à âme* :

fixant dans la clarté
Cet instant de votre consommation, ô Dieux !
Comme entre vos souffles extrêmes l'ange-feu
O néant sacré de l'immatériel baiser !

Dans un autre poème de Lasnier on se trouve en présence d'un aveugle dont le regard « ne lève que deux mains vagues », mais dont le *cri*

couvre la lumière, large
et tend le ciel sur le trésor du jour
(*Poèmes*, tome II, 191)

La parole ici se substitue au regard pour chanter la splendeur de la lumière et du jour. Comme plus haut dans « La Malemer », c'est dans le *poème* que se résolvent les conflits intérieurs.

Chez Margaret Avison le regard, on l'a déjà dit, est également scrutateur des régions secrètes et sacrées de l'être. Il rend la liberté à l'âme et à l'esprit, et va encore plus loin en libérant l'inspiration poétique. C'est dans le poème intitulé « Snow » qu'elle parle du *cœur optique*, un cœur qui est oeil, qui perce ce qui est caché pour en faire sortir l'invisible. Les yeux pour elle sont les portes de l'âme (soul's gates) ; la rédemption, la renaissance, le changement radical de l'être,

la *re-création* sont la fin d'un voyage au bout de l'oeil. Tout ce qui est hors du contrôle de l'homme devient par ce regard de l'  me possédé, conquis, assumé ;

Suffering this starry blur
The rest may ring your change, sad listener
(*W.S.*, 17)

Ce dernier vers laisse entendre que l'auditeur qui a vu ou pu voir par son co  ur a ainsi commencé en lui, une sorte de métamorphose. Ce « sad listener » est celui que Avison décrit ailleurs comme une personne qui ne lit les choses que dans leur perspective linéaire, incapable d'imaginer l'infini, de voir au-delà de la surface des choses visibles. Le *voyant* est celui qui ferme les yeux pour voir. Cet « optic heart » de Margaret Avison, Rina Lasnier l'a excellemment décrit dans ce poème :

Si j'avais pour regarder la terre
L'oeil du soleil, et sa pupille noire
Pour fabriquer des ombres tertiaires,
Quand la couleur devient un humble soir ;
Si j'avais ce co  ur transfigurateur
Et cette   me humiliée sous les choses
Les dieux d'amour m'appelleraient leur soeur,
Mon ombre serait celle de la Rose...

(Tome I, p. 223)

L'amour est au terme de tous ces voyages intérieurs. Les *poèmes anglais* de Rina Lasnier ont presque tous ce motif à leur clé ; lié au regard et au co  ur, l'amour répond aux angoisses humaines dont les principales sont la solitude et la mortalité. Deux poèmes, l'un de Rina Lasnier, l'autre de M. Avison, ont des titres voisins : « Love's Loneliness » et « Lonely Lover ». On pourrait ici aligner les figures brillantes, mais justes, qui tentent de montrer que l'amour est le seul lien qui rende explicable le monde des humains. Autrement tout est absurde, dérisoire, stupide.

Let Love's word speak plain
  crit Avison (*D.*, 48).

Run, my love, run, I touch the tree of undivided sorrow . . . , dit Rina Lasnier (II, p. 289). « Our love for ever locked in fire! », trouve-t-on ailleurs (*ibid.*, p. 286). L'amour est remède contre la solitude et la mort, car il est la promesse de Dieu :

Death is not loneliness of a tired blood
Or peace of hands weary of shaping love
Or derision of light failing to eyes that cannot close
It is but God breathing us as air manifold . . .
(II, p. 297)

Ayant constaté que tout ce qu'elle voit n'est que vide :

Everywhere I look I see emptiness (*D.*, 43),

Margaret Avison rencontre à la fin l'amour (Love) avec un grand *A* (ou *L*) qui a le visage de Dieu. Ce qui lui fait dire :

In the mathematics of God
there are percentages beyond one hundred.
His new creation is
One, whole, and a
beginning (*D.*, 51)

Ici encore, l'amour permet d'aller au centre des choses et des êtres, cet « omninous center » dont parle Avison et que Lasnier évoque dans ce poème ayant pour titre « The Center » :

Nor the sea the span of waters
nor earth the keeper of fire
nor sun the lid of light;
nothing holds the center
safe the amazed core of eyes
void to void, lighted love

(Tome II, p. 301)

La comparaison d'autres thèmes et motifs rendrait peut-être plus évident le rapprochement entre les deux oeuvres poétiques. Mais notre but, nous l'avons dit, n'est pas celui-là. Pour bien le souligner, nous concluons en marquant, si possible, certaines différences entre les deux poésies. Dans ses

poèmes anglais, Rina Lasnier se laisse prendre au lyrisme des mots plus qu'à leur symbolisme. « Nearness », « blindness », « sea », « sail », « stone », ont l'air de clefs plus que de termes réactivés dans le langage poétique. Cela tient sans doute au fait que le poète emprunte une autre langue pour s'exprimer. Même s'il réussit des effets de style dignes des meilleurs poètes de cette langue, il ne peut, comme le fait Avison, moderniser cette diction poétique qui garde chez lui son caractère un peu vieillot. Si Margaret Avison s'était exprimée dans ce style, la critique l'aurait sans doute accusée de ressusciter les traditions poétiques (romantiques, victoriennes) que l'Ecole poétique de McGill, dans les années trente, avait prosrites et décriées. Elle maîtrise donc ses moyens et ses effets et, parfois visiblement, cherche à accentuer le caractère *moderne* de sa poésie. Pour rendre concret ces remarques générales, on peut donner un exemple de ces deux styles en langue anglaise. Rina Lasnier reprend dans ses poèmes anglais des effets qui ont caractérisé sa poésie en particulier les antithèses de *Présence de l'absence*. Ici le résultat fait penser davantage à un jeu de construction :

Blessed by love and cursed by lovers
 Cursed by love and blessed by lonely lovers
 (Tome II, p. 294)

Avison combine avec plus d'art ses figures, accumulant les éléments, les croisant au point parfois d'être difficile à comprendre (du moins pour une oreille étrangère). Ainsi, cette description de la ville :

The city is a jungle jim (*W.S.*, 53),

qui est une métaphore combinant *gymnasium*, *children's swings* et *see-saws* et enfin *jungle*.

S'il fallait marquer encore des différences, on noterait le caractère plus passif du narrateur (ou du poète) chez Rina Lasnier, par rapport à la situation active du *je* chez Margaret Avison. Celle-ci affirme souvent sa présence et sa position d'être central dans sa poésie, en particulier par l'affirmation répétée *I AM* (*D.*, 50), ce à quoi se refuse en partie le *je* du poète Lasnier. De même, le thème de l'amour chez Lasnier

est davantage contact avec l'autre, union et même communion, alors que chez Avison c'est un lien social et métaphysique entre les hommes dont il est question, rendu par toutes sortes d'allégories prises à l'histoire de la culture occidentale et même orientale. Dans les deux cas toutefois, les poètes se rejoignent dans cette quête du *moi* et de cette autre part du *moi* qui leur échappe sans cesse ; à cette fin, Rina Lasnier s'enferme en elle-même, rentre au fond de soi pour y trouver la clé de l'énigme. Margaret Avison tend au contraire à en sortir (bien qu'elle procède de la même façon en descendant au fond de son âme) pour aller trouver dans l'univers la même clé qui doit permettre d'ouvrir cette chambre secrète de la personne où se trouve la vérité.

Je veux saigner solitaire et sécher debout, dit Rina Lasnier : et Margaret Avison :

I lean on the warm stone
and sense its coldness

(W.S., p. 10)

Ou encore, pour revenir une dernière fois aux *poèmes anglais* de Rina Lasnier :

The sea cools its sunny stillness in a hollow stone.
(Tome II, p. 304)

CLÉMENT MOISAN