

## Présence et absence de Rina Lasnier

Gilles Marcotte

---

Volume 40, Number 3 (237), June 1998

Rina Lasnier

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/31820ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Marcotte, G. (1998). Présence et absence de Rina Lasnier. *Liberté*, 40(3), 8–17.

GILLES MARCOTTE

**PRÉSENCE ET ABSENCE  
DE RINA LASNIER**

Je relis l'œuvre poétique entière de Rina Lasnier, et j'essaie de retrouver, de réentendre la voix tendue, fervente, qui m'avait saisi lorsque, jeune critique, j'avais pris contact avec sa poésie pour la première fois, en 1950. Il s'agit bien d'un retour, car il y a plusieurs années que je l'avais quittée; et j'éprouve de nouveau — pourquoi ne l'avouerais-je pas? je me dois à moi-même et je dois à Rina Lasnier de le faire —, en parcourant l'ensemble, de *Vers et prose* à *La Salle des rêves* et au-delà, quelques-uns des embarras qui m'en avaient éloigné. La poésie de Rina Lasnier est plus abondante, plus riche de mots, et de mots rares, de figures de style, de sujets, de formes, d'intentions, que toutes celles dont elle est contemporaine, d'Alain Grandbois, de Saint-Denys Garneau, d'Anne Hébert. Son meilleur critique, André Brochu, rapportait à son propos le mot d'un ami, déplorant un «trop-plein de l'écriture»; il refusait ce reproche, mais n'est-il pas significatif qu'il ait jugé nécessaire de le reproduire? Je le reprends à mon tour, en le changeant de terrain, en le chargeant de signifier moins une certaine compacité de langage, un vouloir-dire ou un vouloir-écrire très pressant, qu'un éparpillement dans des motifs imposés du dehors au dire poétique. J'admire l'habileté que met Rina

Lasnier à composer une « Petite suite esquimaude », à traiter le thème des « gisants », à réactualiser les grands récits bibliques, à écrire des « poèmes haïtiens », mais j'ai parfois l'impression que, dans ces ingénieux exercices poétiques, se perd ce qui constitue pour moi l'essentiel de sa poésie, *sa qualité de voix*. Je n'exclus d'ailleurs pas que cette résistance, chez moi, tienne à une certaine infirmité de lecture. J'ai appris à lire des poèmes chez Saint-Denys Garneau, Anne Hébert, René Char, Michaux, Éluard, tous poètes chez qui la poésie se nourrit avant tout de son propre mouvement, et non pas des *sujets*, des *prétextes* que lui fournit la culture volontairement acquise.

J'en suis donc amené à me composer, dans cette œuvre abondante, une anthologie personnelle qui réunit par affinités quelques poèmes où se fait entendre le chant essentiel, pour moi, de la poésie de Rina Lasnier. Ce sont des poèmes assez courts, privés de ces habiletés de versification, de ces inventions verbales auxquelles la poétesse recourt assez souvent. J'écarte ainsi, non sans regret, le grand poème de « La malemer », dont je reconnais volontiers qu'il est un des plus grands textes de la poésie québécoise. Mais j'obéis à une sorte de mémoire du cœur, qui me conduit d'entrée de jeu au livre par lequel je découvrais — étonné, ravi — la poésie de Rina Lasnier en 1950; et, dans ce recueil, *Escapes*, à un bref poème que, depuis cette première lecture, je n'ai jamais oublié :

*Nous cherchions des liens plus purs et plus tendres  
Que ceux des sources avec la mer et les lèvres;  
Nous cherchions des feux plus vifs et plus entre-croisés  
Que les glaives des aubes et des regards;  
Nous cherchions notre amour dans la gloire du jour  
Et nous avons touché la nuit des astres séparés.*

Le charme qui opère dans ce poème est celui de l'imparfait, soutenu par une respiration large qui en poursuit

le désir jusque dans l'apparente contradiction du dernier vers. Faut-il parler de nostalgie, de regret? D'une expérience fabuleuse, vouée à l'impossible fusion de l'amour, et qui ne pouvait se solder que par un échec, un pitoyable retour au réel? Du passage inévitable de l'absolu au relatif? C'est ainsi que je le lisais en 1950; je pensais même que la contradiction entre les premiers et le dernier vers, entre la vision exaltée de l'amour et l'expérience finale de la séparation, signifiait une sorte de punition, à tout le moins une déception. Le « nous » du poème était ainsi, de façon salutaire, ramené à une mesure humaine, à une conscience des limites que les désirs effrénés des premiers vers avaient imprudemment niée. C'est que l'époque, aux approches de la Révolution tranquille, invitait à lire tout poème comme la mise en cause d'une tradition abstraite, faisant peu de cas des nécessités temporelles et corporelles. Et les « escales » du titre, dans cette perspective, signifiaient l'abandon, au moins temporaire, comme pour se donner le temps de souffler, des abstractions un peu vides, de « la hauteur et ses gradins nus », comme disait le premier poème. Nous n'en avons que pour la présence, et la présence souffre mal la contradiction.

C'était là une lecture un peu simple, commandée par une actualité pressante. Elle n'était pas tout à fait fautive, cependant, et d'autres poèmes, de tonalité assez semblable à celle de « Nocturne », diront, semblablement, la nécessité d'une « escale ». Ainsi, le très beau poème intitulé « Je demande grâce... », qu'on lit dans *L'Arbre blanc* :

*Je demande grâce à l'amour pour le reste de l'amour  
comme l'oiseau demande grâce à la hauteur de l'étendue ;  
(...)*

*Lasse d'indigence et dévastée de beauté comme la nuit,  
hors de mon nom d'amante comme d'un piège relâché,  
je demande le congédiement du temps de tes yeux.*

On ne saurait évidemment superposer ce poème au «Nocturne» d'*Escapes*, leur faire dire la même chose; c'est la tonalité qui les réunit, une expression large et belle, éminemment lyrique, qui invite à une sorte d'abandon. Mais si nous revenons à «Nocturne», si nous le relisons avec l'attention qu'il demande, et qui est suggérée d'ailleurs par la poésie ultérieure de Rina Lasnier, nous observerons que l'opposition entre le jour et la nuit, entre la fusion espérée et les «astres séparés», n'est peut-être pas une exclusion simple. L'imparfait des premiers vers renvoie, certes, au temps de l'excès, des désirs excessifs, du «plus»: «liens plus purs et plus tendres», «feux plus vifs et plus entre-croisés», c'est-à-dire au temps de l'impossible, mais n'est-ce pas l'impossible même qui donne souffle au poème? Dans une seule phrase, fortement rythmée par les points et les virgules, le poème traverse l'expérience excessive de l'eau, puis celle du feu, pour arriver à une distance, une séparation dans les hauteurs de l'air. Cette distance contredit véritablement les espoirs fous des premiers vers, mais non pas comme une proposition en contredit une autre, la convainc de fausseté, plutôt comme la nuit contredit le jour, n'ayant de sens que par lui. Nous nous souvenons que la thématique de la séparation était présente dans l'œuvre antérieure de Rina Lasnier, notamment dans le grand poème biblique du *Chant de la montée*. Mais, surtout, nous pensons à ce qui va bientôt apparaître, à la célébration de la contradiction même qui se lira dans «Présence de l'absence»:

*Tu es né mêlé à moi comme à l'archaïque lumière  
 les eaux sans pesanteur,  
 Tu es né loin de moi comme au bout du soleil  
 les terres noyautées de feu,  
 Tu nais sans cesse de moi (...)*

Audace du poème: le «moi» à l'identité indécise qui

prend la parole — aussi indécise que celle du « nous » de « Nocturne » —, c'est à la fois le poète devant son poème, l'amour même dans son travail d'union et de désunion, et enfin le Créateur devant sa créature. Telle est l'ambition démesurée du poète. Il s'agit d'investir en même temps tous les ordres du monde, de faire entendre un langage dont les échos se prolongent à la fois dans l'infini et dans le quotidien le plus nu. Une telle ambition n'est pas fréquente aujourd'hui dans la poésie québécoise; elle l'était encore moins à l'époque où parurent *Escapes* et *Présence de l'absence*. Le motif même de ce dernier recueil, issu à la fois des profondeurs religieuses les plus traditionnelles et d'une vision très moderne de l'écriture — on pensera à Maurice Blanchot, et peu importe que Rina Lasnier l'ait lu ou non —, ne trouvera d'écho que quelques décennies plus tard — et, encore une fois, peu importe que l'un ait lu l'autre — chez le Pierre Vadeboncœur de *L'Absence*. Au dernier vers, lourd, étrangement violent, du poème:

*Je suis l'embrassement amoureux de l'absence  
sans la poix de la glutineuse présence*

répondent les phrases de Vadeboncœur: « Vous aviez en moi substance d'absente et mon amour avait substance de pure mélancolie. » « Le sentiment de l'absence est celui du lien rendu plus sensible et comme isolément. » « C'est par la distance qu'on s'approche le plus. » Comprendons-nous, enfin, que les « astres séparés » du « Nocturne » d'*Escapes* ne voulaient pas dire le malheur, l'échec, mais la réalité même de l'amour?

Mais si la prose de Pierre Vadeboncœur tend à concilier d'une certaine façon l'absence et la présence, à dissoudre l'une dans l'autre — et c'est son devoir de prose —, il n'en va pas de même pour le poème de Rina Lasnier, qui va jouer de l'opposition, de la contradiction avec cette forte décision, cette violence même que nous avons perçue

dans le dernier vers de «Présence de l'absence». C'est en cela, par cette intransigeance, qu'elle est poète, absolument poète, et c'est bien cela qui saisit le lecteur dans les trois recueils de Rina Lasnier où elle s'est laissée le moins distraire par les prétextes divers: *Présence de l'absence*, *Mémoire sans jours* et *L'Arbre blanc*. Contradiction, ou, pour reprendre le mot qui coiffe la dernière section de «La malemer», «densité»: «*maria*, nom pluriel des eaux — usage dense du sein et nativité du feu», naissance toujours nouvelle dans les postulations contradictoires de l'eau et du feu. Cette contradiction toujours maintenue, cette densité, je propose de la lire dans le poème éponyme de *L'Arbre blanc*, poème à la fois éclatant d'évidence et comme réfractaire à la lecture continue, opposant à *l'esprit de suite* une résistance acharnée.

*L'arbre incanté d'une neige sans cesse survenante,  
et l'arbre est un souffle inspiré d'un masque de soie  
et non plus l'œuvre de l'ombre sous un fouillis de feuilles;  
par l'énergie du froid la neige a doublé sa pureté  
et toute futaille blanche est le trépied du songe.  
Moulé dans cette noblesse marginale et décharnée,  
l'arbre est pareil à l'âme dans le gain de la mort  
et pareil à l'amour dans la stature de sa fable;  
l'arbre a pris chair de spectre pour grandir  
et joindre le lac vertical de l'horizon bleui.*

*Qui donc s'est fait le transvaseur de l'hydromel des vents,  
de ces neiges en volutes, de ce vin éventé de l'hiver,  
sinon le vent simulateur de voyance et de vêtture,  
et l'arbre fraudé est une fuite de vipères blanches...*

Voici un poème plein d'images intensément suggestives, un poème qui véritablement fait voir, sentir, comme tous les poèmes d'hiver et de neige que contient *L'Arbre blanc*: il n'en est pas de plus convaincants dans la poésie

québécoise, et l'on s'étonne qu'il ne se retrouve pas dans toutes les anthologies. Mais, pour peu qu'on lui prête attention, il révèle des complexités qui ne se lisent évidemment pas dans le célèbre (pour cause de facilité?) «Soir d'hiver» de Nelligan. Une phrase non verbale, d'abord, dans le premier vers, comme cela se produit assez souvent chez Rina Lasnier; et pourquoi sans verbe, sinon pour marquer le caractère quasi sacré, hors temps, de l'arbre soumis à la neige, caractère également signifié par le néologisme «incanté», puis par l'«inspiré» du deuxième vers? L'arbre d'hiver participe de l'unique, alors que l'arbre d'été appartenait à l'abondance désordonnée, «œuvre de l'ombre sous un fouillis de feuilles», les assonances des derniers mots suggérant la fausse unité de l'homogène (ce que le poète, dans «Jungle de feuilles», avait appelé la «stérile gravitation de l'identité»). En fait, le poème oppose deux figures de l'identité, celle du «fouillis de feuilles» et celle de la «futaille blanche»: la première intensément négative, la deuxième parée de tous les prestiges de l'énergie, du froid, de la pureté.

Mais la pureté de l'«arbre blanc» est-elle vraiment sans équivoque? et qu'il devienne le «trépied du songe», est-ce un bienfait sans partage? Le songe, ici comme chez Anne Hébert, est arrachement à ce monde-ci, évasion dans un univers quasi magique où disparaissent les distinctions du devoir quotidien. Comme la «fable» qui apparaîtra quelques lignes plus loin, il introduit dans le poème un élément trouble, à la fois incontrôlable et fascinant, ce qu'on oserait appeler la tentation de l'envers. Cependant, le poème ne cède pas d'emblée à ce mouvement qui le ferait passer sans coup férir de l'autre côté des choses. Il dit avec une parfaite rigueur le destin de l'arbre sous la neige, les contradictions qui s'y révèlent: la «noblesse marginale et décharnée», «l'âme dans le gain de la mort», et enfin, image violemment synthétique où la vie se fait mort, cette «chair de spectre» qui va

rejoindre l'extrême froideur, la froideur peut-être inhumaine de l'«horizon bleui». La beauté est extrême; et le risque, le danger, aussi bien.

Or, dans la deuxième strophe, cette beauté va se défaire, se *contredire*, se perdre dans un étrange désordre. Sans transition, le «Qui donc...» de la deuxième strophe introduit dans le poème une fausse question — on connaît aussitôt le coupable — qui oppose le même au même, le vent aux vents. Que fait le vent, pour détruire ainsi la gloire de l'«arbre blanc»? Il est devenu le «transvaseur de l'hydromel des vents», c'est-à-dire qu'il a transformé en négatif la magie première des «neiges en volutes», du «vin éventé (allégé, purifié par le vent) de l'hiver»; il est le «simulateur de voyance», la contrevérité qui loge dans la vérité même, et la corrompt de l'intérieur. La raison de cette transformation, de ce pourrissement ne nous est pas donnée, et ce serait trahir le poème, se soustraire à sa puissance, que d'essayer de la traduire dans un discours suffisant. Le sens réside tout entier dans la double apparition de la préposition «et». D'abord dans le deuxième vers:

*et l'arbre est un souffle inspiré d'un masque de soi*

puis dans le vers final:

*et l'arbre fraudé est une fuite de vipères blanches...*

Tout se passe comme si la beauté ne pouvait exister vraiment sans cette négation, cette fraude, comme si d'elle-même elle la suscitait. Osons dire que l'arbre comme «souffle inspiré» n'est vrai, totalement vrai que dans son rapport à «l'arbre fraudé», que celui-ci se porte garant, pour ainsi dire, de la beauté et de la noblesse du premier. Aussi bien ne lirons-nous pas les deux strophes de «L'arbre blanc» comme une simple succession d'états;

nous les lirons *ensemble*, en même temps, comme l'image complète des possibilités contradictoires que le monde propose à l'expérience humaine pleinement accomplie.

Cette poésie abrupte, où se heurtent avec une secrète violence les motifs de la gloire du monde et ceux de son envers, ne ressemble guère à l'image d'Épinal qu'on se fait trop souvent de l'œuvre de Rina Lasnier. Il me semble que nous n'avons pas commencé vraiment à la lire, comme nous avons enfin commencé à lire son grand contemporain, Saint-Denys Garneau. Elle nous tient encore à distance, abondante et variée, armée d'une thématique sévère, d'une science du langage qui n'ont peut-être pas d'équivalents dans nos lettres et où, peut-être, il lui arrive d'oublier parfois l'essentiel de son propos. Mais il faut dire ceci, avec une forte conviction: Rina Lasnier a écrit quelques-uns des plus beaux poèmes de notre littérature, héritière d'une tradition religieuse qu'elle a *travaillée* comme elle a travaillé nos paysages, mentaux et physiques, avec une intensité sans relâche.

Il y a une blessure, aussi. Un fléchissement soudain, un *perdre cœur* qui font lire beaucoup des poèmes de Rina Lasnier comme des plaintes voilées, infiniment émouvantes à la mesure de leur extrême discrétion. Je ne fais pas allusion à quelque circonstance biographique qui serait colportée par la poésie; j'en serais bien incapable d'ailleurs, car j'ai peu connu le poète, et je crois que l'écriture, la vraie, ne se contente pas de la vie. Je m'en tiens au texte même, par exemple au dernier vers du «Nocturne» dont je parlais plus haut. J'entends encore des échos de cette défaite dans les poèmes très courts, les bribes de poèmes que Rina Lasnier a écrits de 1983 à 1988, et publiés à la fin du deuxième tome de *L'Ombre jetée*. Je les parcours comme pour un adieu. Ils sont très elliptiques, souvent obscurs, comme des notes arrachées à quelque dure difficulté. Je m'attarde au dernier poème, daté de février 1987. Il porte un titre, «Le hêtre», mais les trois

---

lignes qui suivent n'ont rien d'une description. Je les lis comme l'expression d'une «brisure du cœur» qui parcourt toute l'œuvre de Rina Lasnier, et la fait intimement nôtre:

*Quand l'arbre fissure sa bure  
le vent flagelle ce corps cintré  
écorce la fente à la brisure du cœur...*