

Dimensions iconiques de la poésie de Rina Lasnier

Joseph Bonenfant

Volume 18, numéro 6 (108), novembre–décembre 1976

Rina Lasnier

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/30885ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bonenfant, J. (1976). Dimensions iconiques de la poésie de Rina Lasnier. *Liberté*, 18(6), 85–101.

Dimensions iconiques de la poésie de Rina Lasnier

J'ai découvert la poésie de Rina Lasnier sous un jour nouveau. Au fond de mon enthousiasme, il y a quelques mois passés à relire une oeuvre que l'actualité, depuis longtemps, cherche à refouler loin de ses projecteurs. Car même en poésie québécoise, il y eut toujours une actualité. Ce fut, globalement, le terroir, le surréalisme, le pays, la révolution. Malheur à celui qui aurait parlé d'un pays sans aliénation, d'une révolution sans urgence, d'un surréalisme qui ne fût pas praticable, d'un terroir dépouillé de ses vertus champêtres. Rina Lasnier nous a tous, Québécois, emportés plus haut et plus loin, sans rien renier de ce qui nous passionnait. Comment faire comprendre cela ? En d'autres mots, pouvons-nous envisager le jour où les écrivains québécois rendront à Rina Lasnier l'hommage servent qu'ils ont rendu à Alain Grandbois en 1960 ?⁽¹⁾ Est-ce trop rêver ? Peut-être que le présent numéro... Mais peut-être vient-il trop tôt.

Dans la salle de concert, le critique de musique n'aime pas être reconnu. Perdu dans ses rêves, il écoute l'invisible, il regarde ce qui ne s'entend pas. Il se surprend à penser sans concept. Il est atterré, pourquoi pas, par la perspective de son compte rendu critique. Ainsi en est-il pour le lecteur que je veux rester au long de ces notes éparées ; je veux parler à d'autres lecteurs, si possible en écoutant le poète qui a écrit les vers ; je veux seulement catalyser, non le mien, mais son enthousiasme ; et à travers mon texte, retrouver le sien ; l'offrir, déconstruit, lu d'une certaine manière, à qui en veut, l'espace d'une bonne intention. Pour cela je relis :

(1) Numéro spécial de *Liberté*, mai-août 1960.

Nuit de la substance insatiable et le coeur s'est arrêté... entends, entends la salle du rêve concerter l'invisible et nul songe n'habite à l'étroit la seule note éternelle...⁽²⁾

S'agit-il de la foi, de la musique, de la poésie, de la lecture ? Parce que les lectures sont aussi différentes que les oeuvres de la poésie, et les auditions que celles de la musique, il faut prêter attention aux signes que propose l'oeuvre. Il faut découvrir la manière qu'elle adopte de se signifier. Ici, nous apercevons la figure « sensible » de la musique. La nécessité s'impose d'écouter et de comprendre. L'oreille voit ce qu'elle entend, comme le regard écoute la nuit. Ces échanges synesthésiques définissent le concert. La nuit est le temps du monde invisible ; le regard tourné vers l'invisible aspire à la nuit qui ouvre l'espace de l'attention et de l'écoute. S'ajoute la figure « logique » de la durée : la note éternelle crée la vaste nuit, espace durable de la totalité invisible. C'est l'espace même du songe, dans sa substance. Même ce qui toujours dure laisse le coeur insatiable. La substance du songe est peut-être la mort, ou la nuit, ou l'attention. L'amateur de concert est le lecteur de poésie. L'enthousiasme emporte, mais interrompt aussi le coeur. C'est le silence qui parle et qui ouvre le monde. Le songe n'habite pas l'étroite lecture, l'étroite salle du rêve. Il dure lui aussi. Le coeur s'est arrêté... pour mieux voir, pour mieux se rassasier. La figure de la musique, celle du songe aussi, seraient appauvries si l'ordre n'était pas signifié, doublement, d'entendre. Mais ici, entendre, c'est voir ; ici, voir, c'est lire. La poésie de Rina Lasnier ne module-t-elle pas « la seule note éternelle » ? « En poésie, écrit Paul Ricoeur, l'ouverture au texte est l'ouverture à l'imaginaire que le sens libère »⁽³⁾. Comment pénétrer dans cette « salle des rêves » ?

Existe-t-il au Québec une seule oeuvre qui ait donné lieu à autant de malentendus ? Chose surprenante, personne n'accuse ce discours poétique de facilité, d'inégalité, d'hési-

(2) Derniers vers du poème "La salle des rêves", tiré du recueil du même titre, HMH, 1971, pp. 36-40.

(3) Paul Ricoeur, *La métaphore vive*, Seuil, 1975, p. 266.

tation ; on lui reproche volontiers la densité, ou la complexité, mais jamais l'incohérence ; une certaine uniformité, mais jamais qu'il ne produise pas l'effet magique de maintenir son destinataire dans l'univers du songe. Cherchant à lever les malentendus, Rina Lasnier elle-même a cherché une explication dans le fait qu'au Québec « nous manquons totalement de contre-critique (...) ce frein à la souveraineté périlleuse des tribunes d'autorité »⁽⁴⁾. La remarque est juste et doit faire réfléchir. Mais qui oserait s'immiscer dans le secret conseil de Victor Barbeau, d'Eva Kushner, de Jean Ethier-Blais, de Gilles Marcotte, de Gustave Lamarche, de Clément Lockquell ? Même s'ils sont la critique officielle, ils n'ont pas toujours erré. D'ailleurs Rina Lasnier voulait-elle parler d'eux ?

La raison doit être cherchée ailleurs. Dans le même avant-dire, Rina Lasnier fait un sort aux accusations dont son oeuvre a été l'objet. Elle affirme de L'AMOUR qu'il « a le secret de la vie et de la mort ». A propos de l'aliénation, elle précise, à propos de « ce Québec (...) : c'est MA TERRE, la terre de ces quatre saisons qui me donnent quatre pays en un an ». A propos du MYSTICISME, elle le maintient comme l'exigence de « la supraconscience qui avive ce besoin inguérissable dans l'homme que coïncident la parole belle et la parole vraie »⁽⁵⁾. Cette auto-défense n'est pas inutile si l'on pense aux allusions malicieuses, aux jugements erronés, aux préjugés féroces qui ont souvent accueilli cette oeuvre. Il faut chercher à voir cette oeuvre de l'intérieur, dans son propre rayonnement énergétique.

On ne reproche pas carrément à l'auteur sa foi en Dieu, son amour du Christ, sa fréquente référence aux Ecritures ; on cherche plutôt à fausser la nature d'une expérience profonde de la saisie de la foi comme acte et comme contenu, comme cheminement et comme illumination. Comme si on voulait à toute force en réduire le contenu à des fariboles, le détourner, le mitiger. Dans un tel cas, le signifiant s'hypertrophie, la métaphore s'échappe de la réalité, et d'autant

(4) Avant-dire aux *Poèmes* (2t.), Fides, 1972, p. 8.

(5) *Ibid.*, pp. 11-16, *passim*.

plus aisément s'il s'agit du monde invisible ; la rhétorique évite alors de justesse le proche de l'enflure. Ainsi se multiplient les malentendus, jusqu'à l'aberration ou l'indifférence, presque toujours d'une manière sommaire, cela va de soi. La source d'incompréhension peut être idéologique et elle l'est certainement. Dans ce cas, on n'a pas à se tourmenter longtemps ; on n'a qu'à penser à tous ceux qui ne comprendront jamais rien à ce que saint Jean a révélé des mystères du Christ, saint Jean le Poète, que la tradition orthodoxe appelle le Théologien, ce qu'il a révélé, comme vérité dans son évangile et ses épîtres et comme beauté dans l'Apocalypse, sur la manifestation de Dieu en Jésus-Christ comme objet de la foi, et sur la foi elle-même comme saisie obscure de cette manifestation.

Chez Rina Lasnier, la fréquentation de la Bible est constante, la référence à la parole de révélation, authentique et efficace. Sa poésie d'inspiration biblique la plus caractéristique restera sans doute toujours *Le Chant de la montée* (1947). On y rencontre, comme figures de Marie-Sagesse, ces femmes de stature que sont Sarah, Rébecca et Rachel, elles-mêmes respectivement figures de la beauté, de la sagesse et de l'amour. Déjà pointent l'idée que « les labeurs de Jacob » valent bien « les travaux d'Hercule », et celle d'un rapprochement à faire entre les phénomènes antiques de la présence divine dans le monde, grecs et bibliques. Par la suite, la pensée de Rina Lasnier restera imprégnée par le caractère immédiat de la « conversatio in coelis », par le dialogue qui s'établit entre les mythes grecs, de fabrication humaine, et la parole du Dieu qui se révèle en intervenant dans l'histoire des hommes. *L'échelle des anges* (1975) marque le sommet de ce discours familier avec Dieu. Dès l'Exode, Dieu ne voulait-il pas parler avec l'homme comme avec un ami ?⁽⁶⁾

* * *

A partir de ce texte récent, on peut affirmer que l'oeuvre de Rina Lasnier a sans cesse évolué, depuis ses débuts, de la référence à la substance, et plus précisément, du signe au

(6) Lire le compte rendu chaleureux et suggestif de *L'échelle des anges*, Fides, 1975, par Jean Basile, *Le Devoir*, 27 mars 1976, p. 14.

symbole. La critique doit tirer une leçon de cette traversée des signes, de ce passage des multiples significations de la nuit aux divers symboles de la lumière. C'est dire que cette poésie, pas plus qu'une autre, ne relève purement de la sémiologie, encore moins d'une approche qui ne serait que structurale. En même temps qu'elle soudait ses formes à des substances, la poésie de Rina Lasnier s'est développée dans la ligne d'un dévoilement de la beauté. Comme ses références étaient avant tout bibliques, cette poésie a élaboré ce qu'il n'est pas exagéré d'appeler une « théologie de la beauté », pour emprunter le sous-titre que Paul Evdokimov a donné à un de ses livres : *L'Art de l'icône*, et où l'on rencontre cette définition de l'icône : « C'est l'art ressuscité en Christ : ni signe ni tableau, mais icône, symbole de la présence et son lieu éclatant, vision liturgique du mystère fait image »⁽⁷⁾.

La poésie de Rina Lasnier a retrouvé l'émerveillement contemplatif des premières générations chrétiennes devant la face du Christ Pantocrator, devant la présence des anges, devant l'attitude de Marie médiatrice. « L'icône, précise Evdokimov, traduit une présence énergétique qui n'est point localisée ni enfermée, mais rayonne autour de son point de condensation ». Elle ne démontre rien, elle montre. « Evidence éclatante, elle se pose en argument « kalokagathique » de l'existence de Dieu »⁽⁸⁾. Dans ce qu'est devenu le christianisme au Québec, toujours plus étriqué, toujours plus confondu avec des formes religieuses qui relèvent de la sociologie, toujours plus identifié à des croyances et à des habitudes qu'à une foi et à une expérience, il est évident que l'oeuvre de Rina Lasnier est un scandale permanent. Evident aussi qu'une approche critique de type purement historique, thématique ou sémiologique, a beaucoup de chances de rester déficitaire, déformante ou réductrice. Evdokimov le pose en ces termes : « Descartes substitue le « rationnel » au « raisonnable » et assure le triomphe de la pure sémiologie, c'est-à-dire la victoire du signe sur le symbole, de « l'esprit géométrique » sur « l'esprit de finesse », et instaure le règne de

(7) Paul Evdokimov, *L'Art de l'icône*, Desclée, 1970, p. 150.

(8) *Ibid*, pp. 154 et 157.

l'algorithme mathématique »⁽⁹⁾. Ces remarques rejoignent pleinement certaines mises en garde de Fernand Ouellette contre l'analyse structurale⁽¹⁰⁾.

Mais il faudrait encore instituer un débat de fond sur la critique québécoise où cette dernière, dévoilant ses pré-supposés et marquant ses limites, se définirait plus comme lecture que comme champ d'application méthodique, plus comme réécriture que comme analyse ; car le déchiffrement va moins loin que l'interprétation, la description que l'intuition, en dépit de leur nécessité empirique. L'oeuvre de Rina Lasnier a été victime d'une critique généralement située hors de ces deux pôles, victime de discours redondants *ou* parcelaires, descriptifs *ou* lyriques, qui nous laissent sur notre faim. L'oeuvre, dans son ensemble, n'a jamais été située par rapport à elle-même ; on l'a découpée en bribes rattachables à d'autres bribes, on a changé son originalité en étrangeté. La foi est apparue comme hermétique au songe. On n'a pas aimé que l'invisible jette de l'ombre sur le visible, que l'inactuel soit aussi passionnant que l'éphémère. André Brochu a bien marqué l'ampleur de cette poésie, sinon la diversité de ses discours, en écrivant : « Cette poésie est ensemble métaphysique, théologique, morale, didactique et pourtant, ne l'oublions pas, dévoilement et prospection très réelle de l'univers matériel »⁽¹¹⁾ ; Rina Lasnier ouvre cependant une autre perspective quand elle écrit : « Un poète a osé comparer la poésie au regard de Dieu, car la poésie, comme le regard, interpelle tout le visible et l'invisible, le nommé et l'innommé. Et qu'est-ce que l'invisible ? Peut-être les yeux béants de Dieu sur sa créature... »⁽¹²⁾. Le type d'un discours est toujours restreint ; son objet est plus vaste. Mais qu'y a-t-il de plus haut, de plus profond que le regard de Dieu, de plus uni que sa parole multiforme ? De ce regard naît toute beauté ; la beauté de l'univers informe cette parole, divine ou poétique. La poésie de Rina Lasnier, ivre de la beauté divine, est proprement iconique.

(9) *Ibid*, p. 147.

(10) Fernand Ouellette, *Les Actes retrouvés*, HMH, 1970, pp. 27-28.

(11) André Brochu, *L'instance critique*, Leméac, 1974, p. 344.

(12) *L'échelle des anges*, p. 91.

Notre petite formation philosophique nous avait habitués, autrefois, à parler de l'être à partir des modes du bon et surtout du vrai. Le beau entraînait forcément en ligne de compte, mais avec quel pauvre retentissement. L'intellect se mouvait à l'aise dans les labyrinthes de la vérité, la volonté possédait une évidente accointance avec la bonté ; mais que savions-nous faire de notre regard créé pour la beauté ? Les références à la peinture ont été les plus faciles à faire ; l'ordre de la création se déployait à travers l'ample verset claudélien ; mais devenus lecteurs de notre poésie, que pouvions-nous déchiffrer de beau venant des confins de notre expérience et de nos connaissances ? La poésie était le discours du beau, mais la poésie de quel thème ? Quelle poésie pouvait nous révéler, outre sa propre beauté, celle du monde, celle de tout le connaissable ? Tant de nos poètes croyants, autrefois, avaient obnubilé notre regard, parce que leur langage poétisait. Trop lyrique, leur parole n'était plus vraie ; trop volontaire, elle n'était plus bonne. Quant à la beauté, on pouvait toujours la chercher. L'oeuvre de Rina Lasnier, dans ce sens, s'est élevée au-dessus d'un désert de bonnes intentions. La Bible a été le livre premier, est resté le livre unique, parce que c'est le seul « beau » livre de l'humanité, le seul qui porte l'action, le seul où perce le regard, le seul qui donne la parole de Dieu ; l'action-Incarnation ; le regard du Christ ressuscité et transfiguré ; la parole du Dieu fait homme et connu comme Esprit. On l'a répété, c'est la nouvelle création. C'EST LA PAROLE NOUVELLE. La poésie de Rina Lasnier est tributaire de cette novation totale, plus que toute autre poésie, par sa conscience et par son objet, par toutes ses configurations.

En un sens, c'est une poésie théologique, mais qui débordé de tous côtés l'élaboration intellectuelle. Qui remonte à la source vivante que le regard de foi décèle derrière les affirmations dogmatiques. Le théologien allemand Von Balthasar a consacré plusieurs années de sa vie à élaborer les prolégomènes d'une esthétique théologique dans *La Gloire et la Croix*⁽¹³⁾. Cet ouvrage magistral montre constamment ce

(13) Hans Urs Von Balthasar, *La Gloire et la Croix*. Les aspects esthétiques de la révélation, 3 tomes, Aubier, 1965.

qu'est la manifestation historique et cosmique de Dieu en Jésus-Christ, mais aussi comment toute parole située à l'intérieur de la foi concourt à cette manifestation. Crucifié avec le Christ, le monde aussi est ressuscité et respandit de la gloire divine ; la nature n'offre plus une beauté indifférente puisque la révélation trinitaire doit toujours avoir lieu et posséder ce lieu ; l'harmonie des mondes se réalise, mais incomplètement jusqu'à maintenant ; la beauté divine inonde l'univers. C'est elle que plusieurs poètes perçoivent naturellement, laïquement ; Rina Lasnier, pour sa part, la ressaisit à travers les alliances séculaires, l'ancienne et la nouvelle ; sa poésie s'en nourrit, l'organise dans son propre langage.

On pourrait citer des penseurs du christianisme orthodoxe, auxquels se rattache largement Balthasar, pour effacer les préjugés qui cloisonnent notre expérience religieuse. Paul Evdokimov : « La tradition orientale n'a jamais distingué nettement entre mystique et théologie, entre l'expérience personnelle des mystères divins et le dogme confessé par l'Eglise (...). La théologie est mystique et la vie mystique est théologique, celle-ci est le sommet de la théologie, théologie par excellence, contemplation de la Trinité »⁽¹⁴⁾. On entrerait mieux dans l'univers poétique de Rina Lasnier si on reconnaissait, tout simplement, à la parole biblique son authenticité d'expérience humaine, car le mystique, ou la connaissance mystique du réel, est avant tout une expérience naturelle. Mais le théologique intègre ces plans divers. Olivier Clément : « L'authentique parole théologique jaillit du cœur de pierre devenu cœur de chair, de ce cœur conscient où se réconcilient la nature et l'hypostase, où, par la grâce de la croix vivifiante, la mémoire de la mort se transforme en mémoire de Dieu »⁽¹⁵⁾. Il dit encore la même chose autrement : « L'homme n'approche l'Inaccessible que par une inconnissance adorante »⁽¹⁶⁾. Il serait dommage de ne percevoir de l'oeuvre de Rina Lasnier que des éclats accidentels de la beauté ; ici, parole belle se confond avec parole vraie ; l'icône,

(14) Paul Evdokimov, *L'amour fou de Dieu*, Seuil, 1973, p. 41.

(15) Dans sa préface à Christos Yannaras, *De l'absence et de l'inconnissance de Dieu*, Cerf, 1971, p. 13.

(16) *Ibid.*, p. 20.

comme langage, métamorphose l'image ; le symbole se gonfle de réalité, participe de l'indivisibilité du regard divin.

Comme dévoilement de significations lumineuses, toute poésie peut être dite iconique. Eminemment celle de Rina Lasnier. Cette poésie donne plus qu'une autre « la connaissance de l'inconnu ». Ce n'est pas tout d'affirmer qu'elle fait sa part au mystère ; c'est aussi de mystères divins qu'il s'agit. L'humanité a créé des mythes pour donner des visages à l'inconnaissable. Nulle plus que Simone Weil n'a cherché à rapprocher les mythes grecs de la révélation judéo-chrétienne. Elle n'est pas parvenue à ce qu'on appelle la lumière de la foi. Mais parlant d'elle, l'incroyant Maurice Blanchot, décrivant sa démarche, écrit une phrase utile à notre propos. Il la cite d'abord : « L'abandon où Dieu nous laisse, c'est sa manière à lui de nous caresser. Le temps qui est notre unique misère, c'est le contact même de sa main. C'est l'abdication par laquelle il nous fait exister ». Blanchot commente : « Ainsi en tout, partout, nous « avons » Dieu, aussi bien dans son absence que dans sa présence qui n'est que la forme éminente de l'absence. D'où une certitude invincible. Certitude qui est toutefois toujours prête à se retourner. Car, du moment que je *sais* cela, le détachement par lequel je puis seulement rejoindre la vérité, le renoncement qui est ma part divine, cesse d'être pur, et je ne renonce à rien, ayant la certitude que, renonçant, je serai tout et davantage : Dieu même »⁽¹⁷⁾. Ce qui fait la différence entre Rina Lasnier et Simone Weil, c'est que la première accepte le mystère d'amour (et non seulement de souffrance) que représente le Christ, qui est Dieu lui-même s'aimant à travers nous. Simone Weil ne comprenait pas cela ; personne ne peut le comprendre sans doute. Rina Lasnier consent à ce mystère, l'accueille comme le don impossible mais réel, met cette vérité à contre-jour de l'expérience que tente de signifier sa poésie. En soi, Dieu est l'absence même ; par la foi, il devient présence ; dans le Christ, comme pour Marie, il devient, selon le beau mot de Rina Lasnier, la « toute-proximité »⁽¹⁸⁾.

(17) Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Gallimard, 1969, p. 171.

(18) *La salle des rêves*, HMH, 1971, p. 19.

Parlant de sa « naissance spirituelle », Fernand Ouellette a évoqué « le long combat avec l'Ange, qui, un jour ou l'autre, nous projette en face de Dieu ». Il est tant de chemins pour chercher Dieu, à condition qu'on l'ait d'abord trouvé. Dans ce sens, la poésie peut être « une région profane de la vie mystique », et tout ce qu'elle implique, « toute cette recherche n'est pas sans analogie avec la vie mystique elle-même ». Fernand Ouellette ajoute une réflexion aux répercussions illimitées, allant jusqu'à affirmer : « Car si l'on ne peut aller au Père sans passer par le Fils, l'on ne peut aller à soi ni au Fils, sans passer par l'autre »⁽¹⁹⁾. C'est un exemple parfait de représentation iconique d'une démarche ; à une visée logique (le Verbe est le Logos du Père) s'entremêle une médiation sensible, ou l'implication corporelle. On en trouve un autre exemple chez Blanchot dont la démarche iconique est désignation du lien entre lumière, autrui et Dieu, aussi invraisemblable que cela paraisse. Parlant de Levinas, il pense : « Il y a dans le monde une présence manifeste qui n'est pas le fait du jour, une découverte qui découvre avant tout *fiat lux*, parole qui, nous le pressentons maintenant, serait la révélation d'autrui. Seulement cet autrui, je l'avoue, reste pour moi un mystère ». Et il ajoute, citant Levinas, que ce dernier « dit qu'Autrui doit toujours être considéré par moi comme plus près de Dieu que moi »⁽²⁰⁾. Voilà une démarche qui se décrit en clair comme un passage par l'autre pour aller à soi, au Fils, au Père. Nous sommes dans la familiarité de la ressemblance. Dieu dit : « créons l'homme à notre image, comme notre ressemblance ». Cette image, c'est *l'icône* de l'Un (tandis que l'âme du monde est appelée *idole* de l'intelligence)⁽²¹⁾. Ouellette relie « spirituel » à esprit plutôt qu'à surnature, mais l'Ange qui traverse sa poésie est autant icône du Christ, mystérieusement, que chez Rina Lasnier. Celle-ci note dans sa préface à *l'Echelle des Anges* : « Ainsi, regarder le Christ avec l'Ange, et parfois à sa place, c'est remonter et descendre l'échelle de l'Amour

(19) *Les Actes retrouvés*, pp. 13-37, passim.

(20) *L'entretien infini*, p. 82.

(21) Vladimir Lossky, *A l'image et à la ressemblance de Dieu*, Aubier-Montaigne, 1967, pp. 128-129.

dont la douleur est une nuit, et la mort un parfum »⁽²²⁾. L'homme, l'ange, l'autre, le Christ, autant d'icônes de Dieu. La poésie de Rina Lasnier est aussi une icône de la parole divine.

* * *

Après ces diverses références pour situer l'oeuvre de Rina Lasnier dans les divers langages de la pensée iconique (inter-textualité oblige !), je voudrais m'arrêter sur un poème, « La salle des rêves », tiré du recueil du même titre⁽²³⁾ et en dégager certains aspects métaphoriques, plus précisément saisir ce que Paul Ricoeur, dans *La métaphore vive*, appelle « le moment iconique de la métaphore » et qu'il définit comme « la liaison entre un moment logique et un moment sensible »⁽²⁴⁾. Il va même jusqu'à relier, dans la phrase suivante, sur le mode même métaphorique, contenu et expression de l'icône religieuse et ceux de la métaphore verbale : « Telle l'icône du culte byzantin, l'icône verbale consiste dans cette fusion du sens et du sensible ». Dans les deux cas et analogiquement, « le sens lui-même est iconique par ce pouvoir de se développer en images »⁽²⁵⁾.

Donnée sous cette forme, l'affirmation est incontestable ; c'est toujours ce qui arrive dans un discours poétique. Mais quand Paul Ricoeur, désignant ce « moment iconique » comme un « voir comme », donne cette définition : « Le « voir comme » est la relation intuitive qui fait tenir ensemble le sens et l'image »⁽²⁶⁾, il nous donne une utile indication de lecture, que je m'empresse de suivre et qui sera notre premier parcours. Ne pouvant ici reproduire les soixante-six vers du poème, je ne retranscris que ceux qui sont explicitement

(22) *Op. cit.*, p. 10.

(23) Ce poème fait l'objet d'une excellente analyse par Marcel Bélanger dans *La voix des poètes*, collection "Les Pharaons", no 55, automne 1974, pp. 22-28, sous le titre : "Un lien géométrique de la densité". Ce numéro spécial contient également une étude de René Pageau sur "Le Beau Dieu dans l'oeuvre de Rina Lasnier", d'Eva Kushner sur le recueil *La salle des rêves* et d'André Brochu sur "la rhétorique de la Malemer".

(24) Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 264.

(25) *Ibid.*, p. 266.

(26) *Ibid.*, p. 269.

pertinents ; j'écris en capitales le comparant. Le poème compte huit strophes.

1. Ce lieu de toutes parts comme LES NAPPES DU RAYONNEMENT, cette étendue sans engendrement comme LA HAUTEUR SUSPENDUE et comme LES SALLES DE LA NEIGE vastement reposée...
2. comme FEUILLAGE D'OISEAUX distrayant à peine l'arbre...
3. —
4. quand l'ouragan onirique t'éclate comme UNE VITRE...
5. Terre étroite de moi comme LE PUIITS à son corps façonné...
6. et cloisonnée dans l'épaisseur comme LE SON DE LA CLOCHE...
7. Voici l'esprit rêvé par l'esprit comme LA NEIGE par le diamant...
Songe sans prunelles comme L'ÉTOILE à son palmier, comme LE CORPS veillant l'omniprésence du baiser...
8. —

Toutes ces comparaisons, pour faciliter la lecture, introduisent des images familières dont le caractère sensible, et pas toujours concret, est immédiat. Ce n'est pas tout de dire que la comparaison n'a pas le courage d'être une métaphore ; l'une appelle l'autre constamment et se définit par rapport à elle. La comparaison peut introduire une métaphore, ou porter un sens métaphorique plus frappant. Il faudrait voir le comparé dans chaque cas. Dans « songe... COMME le corps », l'effet sensible est immédiat, d'autant que tout le sens et tous les sens du corps sont mis à contribution. On aurait ici « le moment iconique » d'une comparaison dont

toute l'énergie se déploierait dans la métaphore du corps amoureux. La vraie métaphore du songe, c'est l'attente du baiser ; mais pour la susciter, le poète a utilisé la comparaison et appelé le corps. Une comparaison est volontiers le chemin qu'emprunte le sens métaphorique ; par tous les moyens, le sens se trouve des images.

Il faut ajouter que le « voir comme » de la poésie introduit un moment sensible, dont le pôle opposé serait le moment logique du « dire comme ». La perception d'un sens est toujours le franchissement de l'espace qui sépare ces deux moments identifiables ; c'est la métaphore qui jette un pont entre eux pour tenter de les rendre, non pas identiques, mais assez rapprochés pour que le « sens verbal » se joigne à la « plénitude imagière », pour reprendre les termes de Ricoeur. Dans les métaphores vues plus haut, la jonction du « comme » était visible, le pont était surélevé. Dans chaque cas, il s'est réalisé une fusion entre du verbal et du quasi visuel ; le langage a suscité des signes et propagé des sens à l'intérieur d'une sphère de la ressemblance. L'expression iconique d'un discours poétique, c'est précisément sa faculté empirique de préserver les extrêmes (verbaux et sensibles) en les faisant se toucher, c'est sa puissance de médiatisation. Nous avons pressenti cette puissance sur un point d'expression rhétorique ; refaisons une lecture du poème, mais cette fois en donnant les textes de la distance et du rapprochement (je souligne) :

	la prise de distance	le désir de rapprochement
1.	l'âme... <i>avancée</i> devant moi Ame de moi <i>dévêtue</i> des écu- mes... ... rompre la <i>traque</i> adverse	j'ai cette <i>écoute cherchante</i> de l'oreille animale
2.	Corps de moi le plus <i>annulé</i> par <i>refuites</i> éperdues	<i>entends les paroles</i> fortes modulées par le vin
3.	quand l'exultation instinctive <i>dis-</i> <i>tancie</i> trop le coeur	mais le risque des eaux <i>confluen-</i> <i>tes/grossies</i> des fonds fuyants de la mémoire

4. quand l'ouragan onitrique <i>l'éclate</i> comme une vitre	le bras de l'eau/plus <i>rapproché</i> des germes sous les tables de la terre (corps - rêve)
5. sans cris d'oiseaux pour fonder l'altitude <i>séparative</i>	que la nuque de l'étoile <i>touche</i> la passivité des morts les eaux juvéniles encore <i>tachées</i> de leur genèse de feu
6. mots <i>n'ont plus</i> le pouvoir... de l'oeuvre l'esprit <i>n'a plus</i> le harnachement des paroles que <i>je me sépare</i> de l'âme répon- dante	que je <i>m'accolé</i> à cette âme sé- dentaire du rêve, plus <i>liée</i> à ces fonds taciturnes que le germe au soleil
7. je <i>ne suis plus</i> la marcheuse... de l'amour	voici l'esprit <i>rêvé par</i> l'esprit comme l'étoile à son palmier com- me le corps <i>veillant</i> l'omniprésen- ce du baiser pollen <i>enfoncé dans</i> le soleil fleur <i>ventrée dans</i> le fruit
8. Nuit de la substance <i>insatiable</i> et nul songe n'habite à <i>l'étroit</i>	la seule <i>note éternelle...</i> <i>entends</i> la salle du rêve

Il serait facile de montrer que, pour chaque exemple choisi dans la colonne « prise de distance », il existe une fusion, de type métaphorique, entre le verbal et le sensible ; ainsi en va-t-il pour l'autre colonne. On pourrait recourir, si besoin en était, à l'environnement textuel. Mais là n'est pas le point important. Ce qu'il faut voir, c'est que tout le poème est structuré, et chaque strophe en porte la manifestation, comme la plus petite métaphore imaginable : un comparé (ici l'âme, le corps, le coeur, l'être-je) et un comparant (l'animal, le vin, l'eau, le feu, le germe), et le plus souvent, sans le « comme » modalisateur. Ce qui n'empêche pas le « voir comme » de fonctionner constamment. C'est ici qu'il faut ajouter que ce « voir comme » de la signification iconique est mi-pensée et mi-expérience. Il est assez évident que les sens de la distance s'ajoutent les uns aux autres, s'accroissent, se conjuguent, se répercutent les uns sur les autres. Quant

aux sens du rapprochement, ils vont littéralement dans tous les sens, et recourent autant aux sens externes (ici l'ouïe et le toucher sont en dominance) qu'aux sens internes, notamment celui de la mémoire. Si on voulait formaliser cette double démarche, on pourrait dire que chaque colonne, séparément, présente une fusion entre le verbal A et le sensible B et que la même fusion a lieu entre chacune des colonnes. Qu'est-ce à dire ? Simplement ceci : que le vers suivant : « Ame de moi dévêtue des écumes de la turbulence » est davantage de l'ordre de la pensée (malgré la métaphore de l'eau, si visuelle), et que le vers « J'ai cette écoute cherchante de l'oreille animale » est totalement de l'ordre du sensible (grâce à la métaphore animale, entièrement auditive). Et ainsi de suite.

On croirait que la métaphore, en poésie, n'est utilisée que pour créer un nouveau rapport avec la réalité. La métaphore sert, bien sûr, à marquer toutes les aliénations possibles, et quand elle le fait, elle recourt à des images vives. Mais étant donné la nature de nos sens, qui est de nous ouvrir au monde et nous permettre de le recevoir, nous sommes toujours plus sensibles à ce qui favorise une meilleure appréhension. La rhétorique du rapprochement dans ce poème parle presque immédiatement ; c'est une convention littéraire qu'adopte la poésie quand, dans ce contact, elle multiplie les sens médiats, c'est-à-dire figuratifs, de la métaphore. Il y a tout un imaginaire, mais aussi tout un sensible, d'impliqué dans le langage. Dans toutes les métaphores du rapprochement vues plus haut, on ne peut douter qu'il y ait plus de connotations obligées, ou d'images associées, que dans les métaphores de la distance. C'est pourquoi la part de la création poétique est peut-être la plus grande dans le cas de distance au réel ; on voit jouer, sur la surface textuelle, le miroitement de l'expérience scandaleuse d'une dissociation de l'être.

Si on peut parler d'un sens de ce poème, ce serait du côté de « l'âme immobile » et de son « ombre blanche » ; c'est le poème de l'attente vécue sous forme d'écoute. Presque toutes les images sont données pour écouter plutôt que pour voir ; autrement dit, le silence est rendu sensible. On passe d'un « voir comme » à un « entendre comme ». Il faut se plonger

dans le silence, écouter l'inaudible, pour que naisse la parole désirée, rêvée plutôt :

Salle sculptée d'un souffle par les ajours du silence
 et les mots n'ont plus le pouvoir altérant de l'oeuvre ;
 lieu sans lieu du rêve par profondeur ronde
 et l'esprit n'a plus le harnachement des paroles
 ni les trajectoires d'étincelles à la voûte du songe . . .

Ici les mots de l'attente font surtout voir le silence. Dans *les mots n'ont plus*, dans *l'esprit n'a plus*, on voit jouer la fin abrupte d'une ancienne facilité, d'une vieille habitude. Le *ne plus* crée une équivalence d'identité, renforcée par l'équivalence de la différence entre *les mots* et *l'esprit* ; le concret et l'abstrait déteignent l'un sur l'autre, et, dans un sens, inversent leur effet, puisque *les mots*, désignation concrète, n'ont plus un *pouvoir* et que *l'esprit*, désignation abstraite, n'a plus un *harnachement*. On saisit sur le vif et sur un point limité ce que Valéry appelle « symétries, contrastes, similitudes sensibles dont la valeur excitante est indépendante du sens principal »⁽²⁷⁾.

Ricoeur parlait d'une jonction entre un moment logique et un moment sensible. Une remarque de Valéry va encore dans le même sens : « Poésie est formation par le corps et l'esprit en union créatrice de ce qui convient à cette union et l'excite ou la renforce. Est poétique tout ce qui provoque, restitue cet état *unitif* ». Il va jusqu'à dire : « La poésie n'est en vérité que le sensuel du langage »⁽²⁸⁾. Valeur sensible et effet excitant, voilà en quoi se résume non seulement le « moment sensible » de la métaphore, mais surtout le rapport *unitif* que ce dernier instaure avec le « moment logique ». C'est ce rapport-là qui implique, ou manifeste, la dimension iconique d'un langage poétique. Ou son déploiement énergétique.

* * *

L'oeuvre de Rina Lasnier accorde une large part à la partie invisible de la réalité, tant naturelle que surnaturelle ; aucun domaine du connu et du connaissable ne lui reste

(27) Valéry, *Cahiers*, Pléiade, t. II, p. 1137.

(28) *Ibid.*, pp. 1107 et 1114.

fermé. Cette oeuvre poursuit l'oeuvre d'incarnation du Logos, autant dans la tradition judéo-chrétienne que dans la tradition platonicienne. Ce qu'il était à propos de souligner, c'est que la dimension iconique de sa poésie, étant donné son ouverture sur le domaine de la totalité, tant vérifiable que croyable, tant historique que cosmique, tant logique que sensible, que cette dimension est à la fois une nécessité et un résultat. Nécessité qui perçait déjà dans les *Madones canadiennes*, s'affermissait dans *le Chant de la Montée* pour s'affirmer littéralement dans *Présence de l'absence* — ce titre révélateur — qui résume tous les aspects de la Révélation. Résultat, également, qui se voit dans *Escapes*, dans *Mémoires sans jours* et dans *l'Arbre blanc*, et autant dans la poésie que dans l'oeuvre de prose. Est-il nécessaire de rappeler que dès le début de son oeuvre, Rina Lasnier — quelle prémonition — a intitulé un recueil : *Images et proses* ?

Les mots, les images de Rina Lasnier, font rêver. Mais surtout ils rêvent. Quelle oeuvre, patiemment élaborée loin des bruits criards de l'actualité, nous donne plus généreusement le songe, et la patience du corps qui attend, de l'esprit qui écoute ? Quelle oeuvre multiplie davantage les figures sensibles qui permettent à la nuit de subsister dans le jour, et au jour de cheminer dans toutes les nuits, celles de l'amour, celles de l'esprit, celles du temps ? La poésie, c'est aussi « le sensuel du langage ». Il en émane des sens comme de la rose un parfum. Rina Lasnier écrit : « La rose elle-même sait-elle si son parfum augmente sa présence ou précise son absence » ?⁽²⁹⁾. Il faudra toujours partir de la nature, du sensible, de la lumière pour comprendre quelque chose à cette poésie : ce sont ses icônes primordiales, où des réalités deviennent des symboles pour faire accéder à plus de réalité. Cette poésie est fascinée par l'icône de la ressemblance ; elle fait de parole visage, et de visage regard lumineux.

JOSEPH BONENFANT

(29) Rina Lasnier, dans *La porte* (fragment), *Les Pharaons*, op. cit., p. 40.