

RINA LASNIER ET LA CONNIVENCE DES SIGNES

Jean-Louis Major

“Passé un certain point, il est sûrement un moment où l’extase n’est plus un tourbillon ou une folie des sens, mais la lumière qui provient d’une exacte perfection.”

(E. Pound)

TOUT EN SITUANT la poésie de Rina Lasnier à l’opposé de certaines tentatives actuelles qui font de l’extase un divertissement, cette phrase d’Ezra Pound¹ pourrait définir d’une façon adéquate quelques-uns de ses moments privilégiés, car la visée essentielle d’œuvres telles que *Présence de l’absence* (1956), *Les gisants* (1963) et *L’arbre blanc* (1966) trouve à s’accomplir, me semble-t-il, dans une forme proche de l’extase. C’est donc à préciser la qualité de cette “lumière” ainsi que les conditions de l’“exacte perfection” du poème que s’attachera ma lecture du dernier recueil de Rina Lasnier.²

Mon point de départ pourrait se fixer sur à peu près n’importe quel texte de la section intitulée *La Nuit*. Je choisis, à cause de sa brièveté, *L’iris sauvage*, un poème qui met en oeuvre divers procédés d’écriture que l’on retrouve tout au cours de l’oeuvre :

Iris, blason royal de la nuit des marais,
robage germé bleu par floralie de reine,
cœur resserré sur des effluves intouchables
et sur l’obscur d’une blessure d’apanage ;
la corolle a la majesté courbe de l’acanthé
et du don déversé aux larges bords des paumes.

Iris, nuit investie dans l’étroitesse du signe
par cette deuilante mal évadée de la bourbe.

(*La Salle des rêves*, p. 30)

J'y reconnais d'abord les vers charnières qui accentuent la structure d'ensemble :

Iris, blason royal de la nuit des marais,
 ...
 Iris, nuit investie dans l'étroitesse du signe

Comme dans presque tous les poèmes d'une certaine étendue, ces vers jouent ici sur la reprise de quelques éléments. Et les termes qui s'y retrouvent marquent du même coup le mouvement du poème par les modifications qu'ils subissent dans le système du vers lui-même. Deux termes remplissent cette fonction : l'un, "iris", occupe la position initiale dans les deux vers ; l'autre, "nuit", se déplace le long de l'axe syntagmatique. A quoi l'on peut ajouter les termes "blason" et "signe", dont la position est intervertie d'un vers à l'autre. Etroitement liés entre eux par une structure et des termes communs, les deux vers clefs se répondent et, d'une certaine façon, se répètent : chacun oriente l'iris vers la fonction de signifiant mais selon un mode particulier.

Le premier vers établit "blason" en apposition à "iris", manifestant ainsi la volonté de faire entrer l'objet dans un ordre de signification explicite. D'entrée de jeu, le poème annonce donc la fonction symbolique de l'iris, mais en même temps il la restreint car le blason est une forme hiératique du symbole. La structure appositive ne correspond ici qu'à une association intellectuelle : l'écart d'"iris" à "blason" est immédiatement comblé par la logique de l'intention discursive. Que l'on ajoute l'épithète "royal" n'y change pas grand'chose : ce n'est que redondance pour assurer l'ampleur et l'élévation du ton. "Nuit", l'autre terme clef, se trouve relégué à la fonction de déterminant et escamoté dans le cours du vers.

A un premier niveau, le vers se donne comme une description et, plus exactement, comme une interprétation de l'objet. On peut le lire de deux façons, soit : Iris, blason dans la nuit des marais, soit : Iris, blason (symbole, signe) de la nuit des marais. J'ai tendance à croire que la première lecture est la plus juste, mais d'une façon ou de l'autre, à cause du caractère intellectuel de l'apposition, la valeur de "nuit" demeure limitée et proche d'une représentation univoque. Toute la strophe se développe d'ailleurs sur le mode d'une description en deux temps : d'abord la fonction de l'iris, qui est celle d'un signifiant emblématique, puis, dans les cinq vers suivants, sa description, rehaussée en particulier par les valeurs métaphoriques de la blessure et du don.

En vérité, seul le "couplage" avec le début de la seconde strophe donne tout

son sens à l'apposition de "blason" à "iris" en ouvrant "la nuit" à une véritable portée symbolique. A lui seul, le premier vers ne parvient pas à faire valoir les connotations symboliques de "la nuit", parce que le terme ne joue que dans les limites d'une détermination logique s'ajoutant à "blason", qui constitue le pivot, et le point d'appui de tout le vers.

Dans le second vers charnière, construit selon la même structure grammaticale que le premier, la nuit est associée directement et immédiatement à l'iris. Le déplacement de ce mot a un premier effet au niveau de la constitution sonore du vers: alors que le premier vers est dominé par le son *a* dans "blason", "royal" et "marais" qui atténuent les *i* de "nuit" et "iris", le second prolonge et accentue les deux *i* de "iris" avec "nuit", "investie" et "signe". C'est un procédé fréquent dans la poésie de Rina Lasnier que le redoublement ou la répétition d'une consonne ou d'un son vocalique dans un même vers, mais l'effet n'en est pas le même selon que la structure sonore est soutenue ou non par la création d'une structure particulière du sens.

Dans ce deuxième vers charnière, la juxtaposition de "nuit" à "iris" transforme totalement la lecture. Alors que le passage de "iris" à "blason" s'effectuait sans difficulté, par simple prolongement logique, l'écart entre "iris" et "nuit" oblige à un réajustement du système de signification. Tout se passe comme si, pratiquant jusqu'à ce point une écriture "réaliste", le poème rompait par une seule opposition l'enchaînement du discours. Le blanc qui sépare les deux premiers mots de ce vers est d'une autre nature que ceux entre les autres mots du poème. Aucun signe lexical n'annonce le changement de mode d'écriture, et la structure apparente se répète: Iris, blason . . . , Iris, nuit. . . . Mais, en fait, de l'un à l'autre rien ne se répète. C'est la nature même des rapports de sens qui est modifiée. Alors que le premier vers attribue une fonction à l'iris, ce vers-ci change l'essence même de l'iris: la nuit devient substance de l'iris, l'iris est immédiatement perçu comme nuit. Toute notion de signe est expulsée de la lecture: nous quittons un système où des choses sont signes d'autres choses, où telle valeur est attribuée à un objet, pour nous retrouver de plain-pied dans un univers où l'iris a substance de nuit.

La suite du vers est construite de façon à préserver, à accentuer le rapport essentiel entre "iris" et "nuit". Le déterminant est haussé à l'état d'abstraction: ce n'est pas le "signe" qui, par l'intermédiaire du participe, détermine la "nuit" mais bien "l'étroitesse." La fonction de signifiant symbolique qui, dans le premier vers, est plaquée sur l'iris, est ici effacée par le fait qu'elle ne joue en quelque sorte qu'au deuxième degré, à travers la notion d'étroitesse, qui peut être perçue

immédiatement plutôt que par l'effet d'une description et qui, en réalité, échappe à toute description objective. Alors que le premier vers désigne la fonction symbolique, celui-ci l'accomplit en ne la désignant que de façon indirecte. Empruntant au vocabulaire thomiste, je dirais que l'iris, dont la substance est "nuit", prend ainsi une forme nouvelle, "l'étroitesse". On reconnaît ici l'un des procédés les plus efficaces de la poésie de Rina Lasnier, qui consiste à transformer certains éléments concrets, à leur ouvrir un champ de signification spirituelle en leur adjoignant une valeur abstraite. Ainsi l'invisible fait-il irruption dans le visible.

Le renversement de position des termes clefs et leur projection dans un autre ordre de signification à l'intérieur d'une même structure apparente met en relief un changement de niveau du poème lui-même. Ce qui est en jeu dans les deux vers charnières, ce sont deux formes de la poésie, partant, de la lecture : l'une qui appartient au système de la description, l'autre que l'on peut concevoir comme une perception.

Le premier vers de *L'iris sauvage* prélude à une description qui se prolonge sur toute la strophe. En fait, on peut dire que tout le poème, à l'exception du deuxième vers charnière, n'est qu'une description. C'est une logique de la constitution ou plutôt de la reconstitution de l'objet qui en commande l'écriture, et les termes "robage", "coeur", "effluves", "corolle", "bords" en jalonnent le développement. Mais toute description est, de soi, illimitée même si elle se donne l'apparence d'un arrêt naturel avec l'épuisement des parties de l'objet. Aussi le premier vers et le dernier ont-ils un caractère plus synthétique qui permet de fermer la boucle de la description en même temps qu'il en oriente le sens.

A partir d'une structure fondamentalement énumératrice qui, aux vers deux et trois en particulier, emprunte visiblement à la forme du blasonnement, Rina Lasnier projette un développement métaphorique dans sa forme apparente mais comparatif dans sa signification. Car dans cette représentation de l'objet, tout effort de sens supplémentaire apparaît précisément à la fois comme effort et comme supplément. L'axe de ma lecture demeure le déroulement de l'objet selon ses parties; ils s'y joint, par le jeu de l'écriture imageante, les valeurs du don et de la blessure qui elles-mêmes se résorbent dans l'allégorie de la reine-veuve, dont le développement double celui de la description. C'est une représentation culturelle qui répond à la volonté de faire entrer la description dans un ordre affectif et intellectuel, mais le mouvement du sens est en quelque sorte entravé, trahi, par l'effort trop visible du langage. D'autant plus que, dans le même poème, le vers qui correspond à une perception fait contraste par la simplicité du vocabulaire.

EN VOULANT hausser la description à un niveau poétique, Rina Lasnier recourt de façon systématique à un certain nombre de procédés que l'on apprend vite à déceler. Il y a chez elle une façon de forcer l'énoncé qui apparaît dans le choix même des mots et qui impose un caractère héraldique à la description. Bien sûr, dans *L'iris sauvage* la fonction de blason attribuée à l'iris commande d'emblée cette écriture. Mais on la retrouve ailleurs sous une forme ou l'autre. Ainsi en lisant ce vers des *Relais de Marie* (p. 18) : "Cet étranger qui passage par son sang pour s'exiler", je m'interroge sur le choix du verbe. Pourquoi "passage" plutôt que "passe"? Qu'ajoute ce mot qui accroche comme une trouvaille, là justement où aucun mot ne devrait retenir, où celui qui parle devrait s'effacer devant ce qu'il dit? Le vers que je viens de citer met aussi en relief un autre trait d'écriture: l'homophonie. La plupart des vers semblent construits sur le retour ou la prédominance d'une consonne initiale ou d'un son vocalique, et ce de façon volontaire plutôt que par appel de sons et de vers. "Je ne suis plus la marcheuse vaquant à ses vocalises," dit l'auteur . . . et pourtant, même en ce vers les sons attendus se juxtaposent. Il faut reconnaître cependant que cette préoccupation de la persistance sonore donne lieu parfois à des vers d'une merveilleuse cohésion. Il semble, en général, que la répétition d'un même son alourdisse le vers lorsque le vocabulaire en est plus recherché ou lorsque la parenté de sons ne sert pas à créer une véritable association de sens. Par contre, elle assure admirablement bien la continuité de l'émotion et de la perception lorsque le langage est plus familier, plus près du quotidien.

Malgré tous les moyens mis en oeuvre pour lui donner un caractère de spontanéité lyrique, la description demeure un parcours, et ma lecture n'échappe pas à la temporalité des parcours, de même qu'elle demeure une reconstruction soumise à la spatialité des éléments qui s'y juxtaposent. La perception, au contraire, est une saisie immédiate d'une essence particulière. Pour apprécier la différence, il me suffit de refaire le deuxième vers charnière sur le modèle du premier. Ainsi "Iris, signe étroit de la nuit" n'appellerait plus la perception qui s'accomplit avec "Iris, nuit investie dans l'étroitesse du signe". Ma lecture demeurerait au niveau d'une logique raisonnante pour établir une équation entre l'iris et la notion de signe, laissant ainsi se perdre la fusion de l'iris et de la nuit de même que le caractère intensément existentiel qui est lié à l'expression "dans l'étroitesse". Dans la forme actuelle du vers tout se passe comme si la fonction de signe attribuée explicitement à l'iris cessait d'être lue comme telle pour être remplacée par un acte de signification vécue.

Pour mesurer l'efficiace particulière de la forme adoptée par Rina Lasnier, on peut encore la comparer à celle du premier vers de *La courbure* (p. 31) :

Dans la courbure du secret se voûte la nuit

On y reconnaît une structure analogue et des termes équivalents: "la courbure" est le terme abstrait qui correspond à "l'étroitesse", sans en avoir pour autant les connotations existentielles puisqu'il ne fait appel qu'à des représentations géométriques ou spatiales; par contre, le "secret", qui se trouve dans la même position grammaticale que le "signe", évoque des valeurs plus émotives; le participe y est remplacé par une forme active et le terme "nuit" s'y retrouve mais en position intervertie. Il ne manque à ce vers que la structure appositive du début. On constate alors à quel point le seul mot "iris" a un rôle important, non seulement pour faire le raccord avec le début du poème et en assurer la reprise, mais à l'intérieur même du vers. En fait, c'est ce mot qui donne une assise concrète à tout le reste du vers, comme c'est la présence de ce terme concret et particulier, se posant en début de vers comme un point d'orgue lyrique, qui fait de la nuit une substance unique. L'irréductible pouvoir de ce vers consiste à me faire percevoir d'une façon absolue un iris ayant substance de nuit infinie dans son étroitesse de fleur et de symbole: ce que, dans un autre poème (*Le bleu de l'heure*), Rina Lasnier formule sur le mode d'un conseil mais dans une forme qui pourrait être une paraphrase du vers de *L'iris sauvage* :

comme l'iris à vêtue de profondeurs entrevues
écoute Dieu prendre pour présence l'obscurité respirante.

Un vers comme celui de *L'iris sauvage* représente la part capitale de la poésie de Rina Lasnier: il est le signe et le lieu d'une communion intime à la densité spirituelle de l'univers. Dans le dépouillement de son expression, cet instant privilégié marque la rencontre entre l'écriture et l'expérience intérieure, en même temps qu'il accomplit le sens même de la poésie. Car, selon Rina Lasnier, "plus le poète aura une haute conscience de la poésie, mieux il l'ordonnera à sa fin qui est la transcendance."³

Par contre, il est une autre part de l'oeuvre qui s'attache à décrire les êtres et les choses en y superposant, en y imposant même, une intention spiritualiste. C'est là surtout que l'on retrouve la contention de l'écriture, la somptuosité précieuse du vocabulaire, en même temps que le côté moralisateur de l'oeuvre.⁴

L'écart entre description et perception (qui, au plan de la structure de la signification, est analogue à celui qui sépare la comparaison de la métaphore)

me paraît correspondre précisément à la différence d'orientation qui existe entre la volonté d'assigner un sens spirituel à l'univers et l'appréhension d'une étoffe invisible de l'univers. Rina Lasnier elle-même semble bien reconnaître quelque différence entre les deux temps de l'oeuvre. Dans *La salle des rêves*, elle dispose en des sections distinctes des poèmes tels que *L'iris sauvage* et *Une feuille ou Patriciennes*, qui semblent très près l'un de l'autre par leur sujet. C'est que l'orientation des deux derniers poèmes est purement descriptive, alors que le premier a pour noyau une perception qui en modifie tout le sens.

Il y a dans l'univers de Rina Lasnier une densité de l'invisible qui habite les choses et les êtres, du moins certains d'entre eux. Or, il semble que l'on ne rejoigne cette secrète étoffe qu'à certaines conditions: l'expérience en est reçue plutôt que pratiquée, donnée plutôt que cultivée. C'est vrai du sens spirituel de l'univers, ce l'est aussi, croirait-on, de l'écriture elle-même, juste quand elle épouse la perception, légèrement fausée par un haussement du ton quand elle veut forcer la vision ou imposer un sens.

Le poème ne saurait se substituer à l'expérience du spirituel. Dans les instants privilégiés, il se fait lecture attentive et humble d'une présence; ailleurs, il manifeste un orgueil de l'expression qui l'engage dans une toute autre voie. C'est la différence entre, accepter de recevoir et vouloir capter. Tout au plus le poème tentera-t-il parfois d'opérer une médiation. Toutefois, Rina Lasnier nous prévient que l'on ne fait pas violence au spirituel, du moins pas à cette qualité du spirituel. Le premier vers d'*Ecouter* (p. 101) le dit de façon lapidaire :

Ne précède pas Dieu s'il ne choisit pas ton cri

C'est aussi, me semble-t-il l'un des sens du poème. *Ne touche pas à la mer* (p. 97) :

Si la pluie touchait à la mer par le gain des déluges
la mer rejetterait l'insipide et ses eaux maigres;
si les oiseaux la pressaient de toutes parts de cris passeurs
pour qu'elle s'ouvre à l'acclamation de la foudre,
et si le vent échouait sur elle et la rebroussait blanche
comme le ventre de mille coursiers cabrés,
la mer n'entrerait pas dans la connivence des signes.

Je note que les poèmes qui affirment l'autonomie de l'expérience spirituelle se situent dans des sections du recueil où l'auteur semble s'y résigner et se cantonner dans l'ordre de la description. Par contre, les poèmes de la première section tentent de combler l'écart entre les deux temps de la vie intérieure en effec-

tuant le passage de la description à la perception. *L'iris sauvage* en est un exemple, de même que le poème-titre qui s'installe d'emblée dans une présence à l'invisible :

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
de ses naissances stellaires superposant ses tufs fermes ;
c'est le lien de l'âme immobile et avancée devant moi

Le poète s'y donne pour vocation de faire entrer un espace sans limite dans la "terre étroite de moi". On reconnaît dans ce mouvement la "nuit investie dans l'étroitesse du signe". Et ce mouvement, qui caractérise la communion à l'ordre de la transcendance, éclaire le sens et l'orientation de l'autre part de l'oeuvre, où Rina Lasnier évoque la somptuosité de l'univers pour donner libre passage à la dimension infinie en chaque être. C'est précisément le paradoxe de cette oeuvre qu'elle entretienne la conscience d'un irréductible écart entre les deux formes de la vie intérieure en même temps qu'elle s'attache à le combler. C'est aussi le signe de sa valeur qu'elle réussisse parfois sur les deux tableaux . . . ou presque.

Le poème *La salle des rêves* semble situer hors du langage l'expérience de la communion totale :

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 ;
que je m'accrole à cette âme sédentaire du rêve,
plus liée à ces fonds taciturnes que le germe au soleil ;
que je me sépare de l'âme répondante par la frappe de l'airain
et cloisonnée dans l'épaisseur comme le son de la cloche ;
proie ployée de l'inexprimé dans le pourchas de la parole
moins près de moi que l'ombre touffue de l'inexpérimentable.

Pourtant, on vient parfois tout près d'avoir accès à ce "lieu sans lieu" par l'intermédiaire du poème lui-même, situé alors "à la charnière du naturel et surnaturel".⁶ Mais c'est en quelque sorte comme si la description du visible préparait la perception de l'invisible à la façon de la prière, qui est de nature autre que l'extase mais, semble-t-il, la précède et parfois y conduit. A preuve le poème *Une étoile* (p. 24) qui, en ses deux strophes de niveau différents, représente les deux formes de l'expérience et de la poésie en indiquant peut-être le moyen de passer de l'une à l'autre :

Pour qu'une étoile me regarde droit
ce n'est pas trop de l'encontre de la nuit,
de l'arasement du socle solaire
et me reste l'étroite strie de l'oeil.

Pour qu'une étoile dise l'intention de l'Oeuvre
je la vois laisser préséance à la nuit,
granule grave où s'intériorise l'embrassement,
milieu de moi dont l'obscur est une présence.

C'est, à certaines conditions (celles de la plus exacte perfection de l'écriture), le pouvoir de la poésie de dépasser les limites et les contraintes qu'admet la claire conscience. L'oeuvre de Rina Lasnier en témoigne.

NOTES

- ¹ Ezra Pound, *Esprit des littératures romanes*, trad. Pierre Alien, Christian Bourgois, 1966, p. 118; coll. 10/18.
- ² *La Salle des rêves*, H.M.H., 1971, 113 pages; coll. *Sur parole*.
- ³ Communication de Rina Lasnier lors de la "Rencontre mondiale de poésie" à Montréal en septembre 1967. Le texte est reproduit dans *Etudes littéraires*, vol. 1, no 3, décembre 1968, pages 402-404.
- ⁴ Plus encore dans les oeuvres précédentes que dans *La Salle des rêves*.
- ⁵ Rina Lasnier, *ibid*, p. 404.