

2M11.2708.5

Université de Montréal

Étude des destinataires dans *Escales* de Rina Lasnier

par

Éric Latendresse

Département d'études françaises

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maître ès arts (M.A.)
en études françaises

février 1999

© Éric Latendresse, 1999



PQ

35

U54

1999

N. 005

Université de Montréal

Étude des destinations dans l'étude de René Lévesque

1999

1999

Étude Lévesque

Département d'études françaises

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures

en vue de l'obtention du grade de

Maîtrise en études françaises

au Québec (Canada)

*

1999

© Éric Lévesque 1999



Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

Étude des destinataires dans *Escales* de Rina Lasnier

présenté par :

Éric Latendresse

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Président-rapporteur	:	Guy LAFLÈCHE
Directeur de recherche	:	Bernard DUPRIEZ
Membre du jury	:	François HÉBERT

Mémoire accepté le : 99.05.03

Étude des destinataires dans *Escales* de Rina Lasnier

Sommaire

Ce travail vise à établir les rôles des destinataires dans *Escales* de Rina Lasnier, recueil de poésie paru au Québec en 1950. Notre problématique repose sur l'identification des différents destinataires. Comment les définir ? La possibilité de répondre à cette question grâce aux indices laissés par l'auteur constitue notre hypothèse de travail. Aussi, notre méthode d'investigation est principalement basée sur une analyse du texte. Nous tentons de relever les procédés littéraires qui aident à comprendre la relation entre le destinataire et le destinataire, c'est-à-dire le *je* des poèmes, mais aussi parfois l'auteur elle-même. Notre principale méthode de travail est l'analyse stylistique et, à un faible degré, l'interprétation phénoménologique. Nous nous basons aussi sur la poétique de Rina Lasnier telle qu'elle l'a elle-même définie d'après ses propres articles, en plus de nous référer à certaines critiques de la poésie de Lasnier.

Le travail compte trois parties, qui sont liées aux trois types de destinataires qu'on trouve dans *Escales*. Le premier est l'allocutaire lyrique, c'est-à-dire le *tu* de plusieurs poèmes. Nous analysons certains textes et tentons d'identifier la réalité référentielle du *tu*. Nous cherchons aussi à déterminer les rôles des allocutaires

dans les deux seuls longs poèmes du recueil, *Ève* et *Psyché*, selon différents procédés liés aux modalités de la relation *je-tu*.

Le second type de destinataire est le lecteur moral. Ce destinataire est parfois interpellé dans les poèmes, mais, pour des raisons précises, il ne constitue pas un allocutaire. Nous étudions son statut particulier dans la seconde partie, et établissons un parallèle avec certaines exigences de Rina Lasnier envers ses lecteurs. Dans la dernière partie, un troisième type de destinataire est examiné. Il s'agit du dédicataire. Selon certaines dédicaces, nous tentons de comprendre ce que ce destinataire ajoute au sens des poèmes. Nous tentons également de définir comment Lasnier utilise les dédicataires ; quelles sont les implications de ceux-ci dans ses textes, et quelle est la stratégie de l'auteur relativement à l'emploi des dédicaces.

Globalement, nos résultats tendent à confirmer la primauté du destinataire dans *Escapes*. Signalons en terminant que la principale utilité de ce travail est d'apporter une meilleure connaissance de la poétique de Rina Lasnier.

Étude des destinataires dans *Escales* de Rina Lasnier

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	3
I. L'ALLOCUTAIRE LYRIQUE	3
Chapitre 1. L'amant dans les poèmes courts	10
Chapitre 2. Les <i>personnages</i> comme destinataires des poèmes	17
2.1. Les médiateurs.....	18
2.2. L'identification du locuteur aux personnages.....	29
2.3. Autres allocutaires.....	35
Chapitre 3. Les allocutaires dans <i>Ève</i>	37
3.1. Première partie	38
3.2. Deuxième partie	39
3.3. Troisième partie	42
Chapitre 4. Les voix et les personnages dans <i>Psyché</i>	45
4.1. Le recours au monologue	45
4.2. La fonction des allocutaires.....	50
4.3. L'utilisation de l'anaphore	56
Chapitre 5. La nature comme allocutaire.....	59
II. LE LECTEUR OU DESTINATAIRE MORAL	67
1. La ponctuation finale et le destinataire moral.....	74
III. LES DÉDICATAIRES	81
1. Les dédicataires réels.....	82
2. Les dédicataires fictifs.....	87
3. Les dédicataires, les allocutaires et la question du mysticisme.....	91
CONCLUSION	99
1. Vers une lecture sociale de la poésie de Rina Lasnier.....	102
BIBLIOGRAPHIE	105

Introduction

« Comment détacher Rina Lasnier de son temps ? » demandait Jean Éthier-Blais¹ en 1973. Une telle question mérite sans doute, maintenant, d'accompagner toute étude portant sur cette oeuvre. Car on ne peut lire un seul livre de Rina Lasnier sans éprouver un vif sentiment d'étrangeté, que certains n'hésiteront pas à associer à de la vétusté. Assurément, cette écriture prend racine dans une autre époque que la nôtre, ce qui ne devrait pourtant pas empêcher de reconnaître la valeur d'une oeuvre aussi abondante et diversifiée. Il s'agit, comme le soutient J.-P. Issenhuth, d'une oeuvre unique dans la littérature québécoise, « une oeuvre libre, qui ne s'embarrasse d'aucune concession² ». Ainsi, c'est d'après ces considérations que nous avons choisi d'étudier la poésie de Lasnier. Aussi, plutôt que d'analyser l'ensemble de la production de l'auteur, il nous a semblé raisonnable, pour les fins de cette recherche, de considérer un recueil en particulier.

Nous avons arrêté notre choix sur *Escapes*³, paru en 1950. On peut se demander pourquoi ce livre plutôt que *Présence de l'absence* ou *Mémoire sans jours*, par exemple. Eva Kushner croit qu'*Escapes* marque une étape déterminante dans

¹ *Signets III*, Montréal, le Cercle du livre de France, 1973, p. 217.

² « Un enracinement dépayasant », préface à la réédition de *Présence de l'absence* de Rina Lasnier, Montréal, l'Hexagone, coll. « Typo », n° 64, 1992, p. 7.

³ Première édition : chez l'auteur, Trois-Rivières, 1950, 152 p. Réédition dans *Poèmes I*, Montréal, Fides, coll. « du Nénuphar », 1972, p. 155-256. Désormais, les numéros de pages entre parenthèses se rapportent tous à cette édition.

l'oeuvre de Rina Lasnier⁴. Aussi, en comparaison avec les recueils précédents, nous signale Gilles Marcotte, « [...] l'inspiration religieuse de Rina Lasnier se fait beaucoup plus discrète ; sans être complètement abandonnée, elle passe à l'arrière-plan⁵ ». Il précisera en affirmant : « À partir d'*Escales*, la poésie de Rina Lasnier connaît toutes les angoisses, toutes les divisions, toutes les solitudes.⁶ » La justesse de ces critiques nous incite à considérer *Escales* comme le livre qui fonde la maturité de l'oeuvre, le premier livre où « l'imagination poétique de Rina Lasnier se libère dans une large mesure des “ sujets donnés ” », selon Kushner⁷. Elle ira plus loin en disant : « La poésie de Rina Lasnier rejoint à partir d'*Escales* la fructueuse complexité de toute poésie vraiment moderne et perd du même coup, définitivement, le ton encore sage des premières oeuvres.⁸ » Notons aussi que de 1939 à 1947 la production dramaturgique et poétique de Lasnier sera d'une abondance égale⁹. C'est à partir d'*Escales* que l'auteur se consacre presque exclusivement à la poésie.

Si les études thématiques de l'oeuvre de Lasnier sont relativement nombreuses, certains aspects de sa poétique, en contrepartie, ont été peu examinés. Par

⁴ Cf. « *Escales*, recueil de poésies de Rina Lasnier », *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*, tome III, Montréal, Fides, 1982, p. 329.

⁵ *Une littérature qui se fait*, Montréal, HMH, 1962, p. 265.

⁶ *Le temps des poètes. Description critique de la poésie actuelle au Canada français*, Montréal, HMH, 1969, p. 50.

⁷ *Loc. cit.*

⁸ *Rina Lasnier*, Montréal, Fides, coll. « Écrivains canadiens d'aujourd'hui », n° 2, 1964, p. 32.

⁹ Chez Lasnier, la flagrante interpénétration entre ces deux genres mériterait d'ailleurs d'être étudiée.

exemple, dans plusieurs poèmes, il arrive souvent que nous cherchions à déterminer *qui* parle. Comme l'on se demande souvent aussi à *qui* parle le *je* ; qui est cet allocataire, ce destinataire. Ce ne sont pas des questions simples. Du moins, elles ne peuvent l'être si on les pose à partir des textes de Lasnier. Notre problématique peut donc se comprendre ainsi : comment l'auteur intègre-t-elle le destinataire dans ses poèmes, quelle place lui réserve-t-elle, et surtout : quel est son rôle à l'égard du sujet lyrique, du *je* de la poète. Il ne nous serait pas possible de définir cela sans tenter, tout au long de notre recherche, d'identifier clairement les destinataires. Ainsi que nous le verrons, la réponse n'est pas évidente, puisque la question n'a jamais été formulée clairement par la critique.

Les méthodes de recherche de notre travail sont l'analyse stylistique et, à un moindre degré, l'interprétation phénoménologique. Est-ce restrictif ? En ce qui concerne la première orientation, Meschonnic soutient que

L'étude d'une oeuvre en tant que telle, et non de la langue ou dans la langue doit se définir d'abord par rapport à la stylistique (en se rappelant tout ce qu'elle lui doit), pour reconnaître les problèmes spécifiques de la, ou d'une poétique.¹⁰

et

Il s'agit de la lecture-écriture d'une oeuvre qui, surtout lorsqu'elle appartient à la littérature moderne, lorsqu'elle nous est proche par le temps et la civilisation, peut à la fois, tour à tour, être objet contemplé et sujet revêcu de la critique, sans contradiction.¹¹

¹⁰ *Pour la poétique I*, Paris, Gallimard, coll. « le Chemin », 1971, p. 17.

¹¹ *Ibid.*, p. 18.

Suivant ces principes, nous porterons une attention particulière aux procédés en tant qu'outils servant à l'explicitation du matériau. Nous nous reportons à l'interrogation sur la forme introduite par Bakhtine :

[...] comment la forme, entièrement réalisée dans un certain matériau, devient-elle néanmoins la forme d'un contenu, se relate axiologiquement à lui, ou, en d'autres termes, comment la forme compositionnelle, c'est-à-dire l'organisation du matériau, réalise-t-elle une forme architectonique, c'est-à-dire l'unification et l'organisation des valeurs cognitives et éthiques ?¹²

Pourquoi ce questionnement préalable est-il nécessaire ? Nous ne saurions élaborer notre recherche sans considérer les poèmes d'*Escapes* comme liés à cette « forme architectonique » déjà réalisée, posée comme finalité de l'analyse de la forme compositionnelle. Reprenons Bakhtine :

Il faut considérer que toute forme architectonique est réalisée au moyen de procédés compositionnels définis ; d'autre part, aux principales formes compositionnelles (celles de genre, par exemple), correspondent, dans l'objet esthétique réalisé, des formes architectoniques essentielles.¹³

Tous les aspects de l'oeuvre dans lesquels il nous est possible de nous sentir présents, de sentir notre activité relatée de façon valorisante au contenu, et qui sont transcendés dans leur matérialité par cette activité, doivent être rapportés à la forme.¹⁴

Nous pourrions dire que l'analyse des procédés prend toute son importance du fait que ceux-ci réalisent la forme architectonique de la poésie lyrique d'*Escapes*. Mais « ni les procédés ni les thèmes ne font l'oeuvre », écrit Meschonnic¹⁵. Le risque, ici, est de confondre le matériau avec l'outil ayant servi à le façonner. Le risque est

¹² Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, trad. de Daria Olivier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1978, p. 68.

¹³ *Ibid.*, p. 35.

¹⁴ *Ibid.*, p. 71.

¹⁵ *Pour la poétique I, op. cit.*, p. 11.

de considérer les procédés comme essentiels à l'oeuvre et de circonscrire notre étude selon cette apparente nécessité. Il ne faut pas se méprendre. Citons ici encore Meschonnic, qui dit que « toute la science des figures ne dira jamais le premier mot sur ce qu'est un poème, ou un texte littéraire, même si ceux-ci sont pleins de figures. Comme ils sont pleins de mots, de grammaire, et de lettres.¹⁶ » C'est donc en tant que techniques d'écriture, c'est-à-dire en tant qu'indices de la forme architectonique, que nous examinerons les procédés et leur impact. Il s'agit d'une méthode qui nous semble en accord avec les objectifs de Rina Lasnier elle-même, puisqu'elle « se donne tous les droits formels », a constaté J.-P. Issenhuth¹⁷.

C'est à partir de certaines des investigations de Greimas dans *Sémantique structurale*¹⁸ que nous examinerons les procédés concernant le destinataire. Pour certains chapitres, nous nous référerons plus particulièrement au concept d'*isotopie*. Mais une telle démarche ne saurait toutefois donner la pleine mesure d'un texte poétique, nous semble-t-il. Aussi y recourrons-nous avec circonspection, sans tenter de réduire le texte de Lasnier aux concepts qui lui sont étrangers. Quant à la part d'interprétation phénoménologique, elle sera surtout réservée à la lecture du rapport amoureux entre le *je* et la nature, au chapitre 5 (partie I). Il s'agira pour nous de comprendre la perception de certains phénomènes tels que la poète les donne à lire selon les modalités de la relation *je-tu*.

¹⁶ *les États de la poétique*, Paris, P.U.F., coll. « Écriture », 1985, p. 102.

¹⁷ *Op. cit.*, p. 11.

¹⁸ Paris, Larousse, coll. « Langue et langage », 1966, p. 69-104.

À plusieurs endroits, nous nous inspirerons de l'art poétique de Lasnier, sans toutefois — et c'est là un autre risque — tenter de faire concorder le texte avec la pensée de l'auteur. En fait, la pensée de cette poète témoigne d'un souci de précision et d'une interdépendance entre l'idée du poème et le poème lui-même. Lasnier ira même jusqu'à affirmer que « la poésie pense¹⁹ ». D'ailleurs, dans une critique très lucide, André Brochu note cette proximité :

Il est peu de poètes, chez nous, qui aient approché de si près le ciel ontologique, sans perdre de vue le sol du poème. C'est une des joies que procure la lecture de Lasnier, que de trouver chez elle une *pensée* articulée, mêlée à une imagerie somptueuse, comme chez Hugo. Peut-être faudrait-il chercher là les véritables racines d'une philosophie québécoise²⁰.

À tout endroit, nous emploierons l'expression « destinataire » pour signifier, au sens large, celui vers qui est orienté le poème (allocutaire, lecteur, dédicataire). Nous utiliserons le terme « allocutaire » lorsqu'il sera question d'un « personnage » (ou de l'amant) auquel le *je* s'adresse. Il pourra aussi s'agir de tout élément interpellé à l'intérieur des poèmes, que le *tu* soit symbolisé ou non. Il est important de préciser que le terme de « destinataire » signifie aussi, par extension, l'allocutaire, mais que les mots « dédicataire » et « allocutaire » ne sont pas synonymes. Ainsi, seul « destinataire » est générique. Rappelons par ailleurs que notre

¹⁹ « Est-il chose plus belle qu'une orange ? Rencontre avec Rina Lasnier », entrevue [entièrement réécrite par Rina Lasnier] accordée à Joseph Bonenfant et Richard Giguère, *Voix et Images*, vol. IV, n° 1, septembre 1978 », p. 29.

²⁰ « Absence de Rina Lasnier », *le Singulier Pluriel*, Montréal, l'Hexagone, 1992, coll. « Essais littéraires », 1992, p. 62. C'est l'auteur qui souligne.

but n'est pas d'établir une nomenclature des différentes catégories de destinataires, mais simplement d'en déterminer la place et l'importance dans *Escale*.

I. L'allocutaire lyrique

Chapitre 1. L'amant dans les poèmes courts

Nous avons supposé, dans notre étude des poèmes où apparaît l'allocutaire lyrique amoureux, qu'il s'agissait toujours du même *tu*, excepté *Remous* (p. 190) et *Aube* (p. 183). On verra pourquoi dans le chapitre suivant. En ce qui concerne l'amant, nous sommes porté à croire que ce *tu* anonyme ne change pas. Il semble être à la fois source et protagoniste d'une tourmente amoureuse d'où ne peut s'enfuir le *je*. C'est à partir de cette mince constatation que nous avons voulu caractériser l'évolution des principaux rapports (de force, de désir, de confiance, etc.) entre le sujet et l'allocutaire lyrique amoureux. Nous avons donc effectué la « reconstitution » de cette relation sur la base d'un examen des procédés, lequel paraîtra peut-être moins important que dans les autres chapitres. Aussi, s'il nous a été possible d'esquisser un ordre, notons qu'il est indépendant de la chronologie des poèmes, puisque la datation exacte de ceux-ci n'est pas disponible. Leur parution en revue ne constitue pas un gage de datation authentique. Lasnier, en effet, a souvent modifié les textes au moment de la publication de ses recueils ; retracer leur enchaînement nous a donc semblé un projet impossible à concevoir.

Examinons d'abord la dernière strophe de *Tendresse de l'herbe* :

[...]
Veux-tu, quand toute pitié et toute prière
Refuseront de descendre avec la neige,

Ou de se répandre avec l'herbe d'un jour,
 Veux-tu, nous poserons sur le coeur de la colère
 Cette tendre injustice de notre amour ? (p. 171)

Le *nous* fait référence au *je* et à l'amant. Répétée, l'expression «Veux-tu», laisse croire que l'allocataire est supplié. Ce n'est toutefois pas le cas. L'absence de contrainte montre plutôt que le *je* se présente sans défense ; il ne peut se prémunir contre un refus. Le procédé employé ici est donc une prière. Présentant l'amour comme une « tendre injustice », le dernier vers nous révèle le ressentiment du locuteur ainsi que l'importance de son implication. Notons aussi, à cause de cette prière sur fond passionnel, que le *tu* semble exercer une grande emprise sur le sujet lyrique. Mesurons-la par exemple dans *Exil* :

La nuit me sera toujours un exil
 Un tremblement de feuille puéril
 Croyant avoir perdu son fruit du jour.

Ton absence m'est toujours une vigile
 Qui fait mes mains trop tristes et fragiles
 Pour cueillir les fleurs et toucher ton retour. (p. 173)

L'impuissance, ici, est patente. Il y a de l'apathie : « me sera toujours », « m'est toujours », « qui fait mes mains ». Le *je* subit tout sans agir. Résignation ? Le locuteur est passif et désemparé. Ce n'est pas elle, l'amoureuse, qui surveille le retour de l'allocataire lyrique, mais plutôt son absence à lui qui agit sur elle. Pour le *je*, il n'y a pas moyen, dirait-on, de remédier à cet état. Aussi lisons-nous dans un autre poème, *Au bord de l'eau* : « Je serai à genoux dans ma robe comme l'eau / Et tu ne verras pas que je tremble de toi » (p. 227). L'agenouillement évoque la pénitence, la soumission ou l'humiliation. La même torpeur amoureuse revient dans *Myoso-*

tis : « Tu as voulu tout me donner sans m’effrayer [...] / Ton regard myosotis dans la nuit du souvenir... » (p. 201). Dans ce cas, l’absence de l’amant est reprise sous l’angle de la « nuit du souvenir ».

Curieusement, on note aussi parfois une révolte du *je*, non contre l’allocataire lyrique, mais envers elle-même ; une colère dirigée contre sa propre impuissance. C’est l’amant qui est alors convié à agir. Le poème *Si tu sais...* nous laisse entrevoir toute l’emprise que possède le destinataire :

Si tu sais où je cours, enlève-moi, [...]
J’ai porté ma faim en courant comme flamme.

Si sur le nu métal de ma route
Tu vois la source aiguë de mes talons,
Fauche-là et disperse ses bonds [...]

Si tu ne vois pas que tes deux bras tendus
Sont une croix d’ombre sur notre sort,
Si tu ne sais pas que deux souffles perdus
Sont un seul baiser épousant la mort,
Sur ce brasier de cendres, fixe-moi ! (p. 210)

Bien qu’elle soit de nature impérative (ou optative), l’exclamation finale vient comme une expiration. Le *je* donne l’impression de n’avoir plus la maîtrise de ses gestes. Nous pourrions dire qu’il observe lui-même son corps, de l’extérieur, et qu’il n’est plus qu’un témoin, un élément passif. Il s’agit donc d’une autoscopie. Par ailleurs, ce texte possède une suite autant logique qu’originale, que nous avons lue comme le constat définitif de cet amour « dépossédé ». Considérons l’enchaînement :

LE FANTÔME

Il y a un fantôme dans le vent
 Et le surplomb de ses ailes ment,
 Il y a un fantôme dans la neige
 Un remous ramassant de fausses poussières.

Il y a un fantôme dans ta voix
 Petite âme d'avant la contrainte,
 C'est avec elle que je chante à deux voix
 Très loin, très seule au coeur de ma peine... (p. 211)

Nous relevons l'isotopie du mensonge à cause des termes « fantôme » (c'est-à-dire : apparence), « ment » et « fausses ». Le dénouement est suggéré par l'état de la voix de l'allocutaire lyrique, qui passe à un stade « spectral » : le *je* chante à deux voix, c'est-à-dire la sienne plus celle de l'être aimé. Remarquons que le poème aboutit encore à la solitude. Doit-on rappeler ces vers que nous avons cités plus haut : « Si tu ne sais pas que deux souffles perdus / Sont un seul baiser épousant la mort » ? Dans *Escapes*, l'amour semble d'abord nécessiter une acceptation de la solitude. La douleur, souvent, y est rattachée. « Et dans le fracas de son âme rassemblée / Il flagelle sa chair enfin solitaire ! » lit-on dans *la Chute sauvage* (p. 221). Aussi, cette solitude imprègne parfois la finalité de l'amour entre le *je* et le *tu*. La limite n'est toutefois franchie que dans le poème *Post-mortem*. Malgré l'utilisation de l'imparfait, c'est là que la présence de l'allocutaire amoureux s'avère la plus accaparante. L'inscription de la passion devient mortelle plutôt que vivifiante :

Tu marchais dans la neige sans entendre ton silence
 Tu dénombrais les astres sans voir ta lumière,
 J'avais ma basse foulée de feuilles et d'averses
 J'avais mon ombre pour prédire ma présence.

J'avais ma lèvre ronde et levée

J'avais l'éclatement doux de mon baiser
 Tu me chantais comme l'aveugle qui dort,
 Tu m'aimais déjà depuis ma mort... (p. 212)

On note ces trois reprises syntaxiques (calculées, croyons-nous) qui, à elles seules, fondent le poème :

1. [*Tu*]—[verbe à l'imparfait]—[*sans*]—[complément]
2. [*J'avais*]—[propriété du *je*]
3. [*Tu me*]—[verbe à l'imparfait]—[complément]

À cause de leur disposition, elles produisent un effet étrange. Remarquons la situation graphique du *je* : au centre du poème, il est enclavé par le *tu*. S'agirait-il de la figuration d'un tombeau ? Sous cet angle, l'enchâssement apparaît comme la mise en évidence de cette déchéance amoureuse. Le poème ne s'appelle-t-il pas « Post-mortem », c'est-à-dire : « après la mort » ? Aussi le dernier vers peut-il être compris selon cette inscription ; toutes ces paroles sont issues d'une voix mortevivante, elles conditionnent un amour enterré vif. Nous pourrions penser que le *je* façonne sa sépulture amoureuse à même le poème, que c'est toujours le même « baiser jumeau de [sa] douleur [à elle] et de [sa] joie [à l'allocutaire lyrique] » (p. 191). Ce baiser, c'est aussi celui « épousant la mort » dans le poème *Si tu sais* (p. 210).

Ainsi, dans *Escapes*, l'explicitation de l'amour paraît funeste. À partir de là nous comprenons mieux la signification du « fantôme » (« petite âme ») du poème de la page 211 « C'est avec elle que je chante à deux voix / Très loin, très seule au

coeur de ma peine... » Puisque l'amour ne peut les lier, que reste-t-il, sinon la mort ? L'amant est invité à rejoindre le *je* dans son tombeau. C'est ce qu'il semble réaliser dans *le Mur* :

[...]
 Mais tu t'es couché tout contre le mur
 Pour affermir ton coeur près de la pierre
 Et tu as rempli ta bouche de terre,
 Tu as scellé la dernière fissure ! (p. 225)

Le dernier vers confirme l'impossibilité d'un échange. Ainsi l'idée même d'un dialogue entre le *je* et l'amant paraît toujours invraisemblable. En ce sens, la dernière fissure signifie le dernier espoir.

Poursuivons en signalant que ce silence n'est pas mutuel. Dans *Ressemblance* (p. 220), le sujet lyrique interroge l'allocutaire (l'amant) comme s'il s'agissait de le convaincre de ne pas briser l'alliance, laquelle survient dans « l'immatériel baiser » (*Regards*, p. 215). Comme on peut le voir, dans *Escapes*, l'amour entre le *je* et l'amant semble nécessairement « immatériel », puisque les corps, nommés lorsque nécessaires, ne paraissent susciter, de part et d'autre, aucun désir. En fait cette passion peut paraître décharnée, mais non désincarnée. Nous tenterons d'ailleurs d'explicitier, au chapitre 5 de cette partie, notre lecture du désir entre le *je* et le *tu*. Mais, telle quelle, l'alliance se produit par la mort, par l'irrévocable don de soi. L'inquiétude du *je* reste omniprésente. D'ailleurs, la dernière question de *Ressemblance* se présente ainsi : « Comment retrouveras-tu notre alliance / Si tu t'es perdu dans une autre ressemblance ? » (p. 220).

On lit aussi, dans ...*Et jour* : « À quoi bon cet amour lointain ? » (p. 227). Ici, le *je* assume l'insuffisance de la relation qu'elle entretient avec le *tu* ; ce qui est préféré, c'est la lumière ou, plus précisément, le fait de précéder la lumière : « À quoi bon [...] Si, n'ouvrant mes yeux sur les tiens, / Je n'y devance la lumière ! » (*ibid.*). Puis, dans *Regards*, ce rapprochement semble spirituel. Les amants sont « âme à âme, fixant dans la clarté / Cet instant de [leur] consommation » (p. 215). À ce point, l'allocutaire lyrique devient un phare qui éclaire la nuit du sujet, qui lui permet de voir autrement. *Regards* est aussi le seul poème où l'amour soit connoté de manière nettement favorable. Grâce à l'allocutaire, c'est là que le sujet lyrique peut apercevoir ce qu'elle ne saurait, par elle seule, concevoir. Reconnaissons toutefois que l'identité de l'allocutaire dans ce texte paraît incertaine. Cet épanouissement par et dans la lumière nous laisse croire qu'il s'agit d'un autre personnage que l'amant. D'où, peut-être, l'insoumission du locuteur. Notons qu'il existe aussi un parallèle important avec le poème *Frère noir*. Mais, ce texte ne concernant pas directement le lien amoureux entre le je et l'allocutaire lyrique, nous y reviendrons dans le chapitre suivant.

Chapitre 2. Les *personnages* comme destinataires des poèmes

Il est parfois difficile, dans *Escales*, d'indiquer avec certitude les textes qui concernent l'allocataire amoureux. Sa présence est tantôt affirmée, tantôt à peine suggérée. Lasnier semble aimer laisser des vides, des silences, ce qui donne au lecteur une certaine latitude. Cependant, cette pratique rend floues les limites nécessaires à la compréhension des poèmes. Par exemple, qu'en est-il de la frontière entre l'amour et l'amitié complice ? On sent cette instabilité ; une oscillation qui confère peut-être à la poésie de Lasnier son caractère unique. Ce mouvement est-il assimilable à l'opération métalinguistique « d'un discours qui tourne perpétuellement sur lui-même » comme en parle Greimas²¹ ? À vrai dire, cette écriture est riche en contradictions. Mais elles nécessitent sûrement d'être comprises selon les aspérités déjà présentes. En effet, comme l'écrit Gilles Marcotte à propos de *Nocturne* (p. 172) : « n'est-ce pas l'impossible même qui donne souffle au poème ?²² ». Avant de considérer les textes où l'identité du destinataire nous paraît plus certaine, nous verrons donc ceux où il est possible, non sans raison, de se méprendre.

²¹ *Op. cit.*, p. 75.

²² « Présence et absence de Rina Lasnier », *Liberté*, « Rina Lasnier », n° 237, juin 1998, p. 11.

2.1. Les médiateurs

Une première lecture de *Remous* nous laisse penser que l'allocutaire lyrique est l'amant. La relation entre le *je* et le *tu* ressemble à celle des poèmes où il est justement question de l'être désiré :

Chaque matin tu pars avec le jour
 Tu resurgis du fond de mon amour
 Tu repousses cette paume informe
 De la nuit qui te retournait vers moi ;
 Tu montes vers la lumière et tu t'éploies
 Pour partager l'innocence de l'aurore.

Tes mains mobiles, baguées de reflets,
 Prennent les lotus à leurs fins filets
 Et répandent des accords sur la pierre
 Ou la soulèvent d'un battement d'aile ;
 Tu joues avec la chimère des nuages,
 Tu joues seule avec l'envers des images.

Cette transparence qui a bougé
 Avec l'aube, où va-t-elle échouer
 Pour que me vienne ce noeud impur,
 Ce remous, ce trouble de ta souillure,
 Cette part de toi plus basse que l'ombre
 Et liée à ce coeur d'argile où tu retombes ? (p. 190)

Le dernier vers de la deuxième strophe nous détrompe : « Tu joues *seule* avec la chimère des nuages ». Serait-ce que le *je* se parle à elle-même ? Ce n'est pas l'habitude de Lasnier que d'écrire des poèmes-monologues. Qui est alors le *tu*, puisque ce ne peut être l'amant ? Relevons certains sèmes qui nous paraissent importants : « reflets », « lotus », « l'envers des images », « transparence », « remous », « échouer », « coeur d'argile », etc. Cela fait penser à un cours d'eau. Ce n'est pas un lac, ni une mare. Ce n'est pas la mer non plus. Il s'agit donc vraisemblablement d'un fleuve ou une rivière. « Le coeur d'argile » resterait alors à

comprendre comme le lit de cette rivière. « Où tu retombes » : c'est-à-dire que le cours d'eau, dans sa mouvance, ne quitte jamais son « coeur d'argile », et qu'il y retourne, y « retombe », en même temps qu'il s'y déplace. L'identité du destinataire relève d'une énigme, qui s'élabore en fait dès la lecture du poème. Tous les éléments sont nécessaires pour comprendre ce dont il est question. Nous verrons dans la partie III, lors de notre analyse du rapport entre dédicataire et destinataire, que le cas du *Palmier* est semblable.

En comparant *Remous* avec le premier texte du recueil, *Escales*²³, nous remarquons que Lasnier y présente le destinataire d'une façon différente. C'est le Goéland noir qui est l'allocutaire lyrique. Son statut, sans doute, rappelle celui de l'amant :

Goéland ! Goéland ! toi qui ombrageais
 Le zénith de la solitude où l'ange se dit,
 Toi qui as détruit la proximité de la mort
 Par ce très saint épaulement de ta jalousie,
 Toi qui de ton essor édifiais le vertige
 D'une tour où l'éblouissement est vision,
 Toi qui avais tari dans ta chair d'ascension
 L'amour pourpre et de royal vestige [...] (p. 159)

Seulement, ce n'est plus d'amour qu'il s'agit, mais d'élévation, d'ascension ; de survol. L'oiseau est un amant immatériel que le sujet a accepté dans la souffrance. Aussi le *je* fait-il savoir son corps est autre : les nuits sont « dissoutes sous [ses] ailes » (p. 159). Nous pourrions même identifier le Goéland noir avec le sujet lyri-

²³ Nous soulignons le titre du poème « Escales » afin d'éviter toute confusion avec le titre du recueil..

que. Mais cela s'opposerait au discours du *je* : formulées à l'intention de l'oiseau, ses invocations font penser sans contredit à un appel de détresse. Notons d'ailleurs que le recours à l'interrogation est très fréquent. À la dernière strophe, ce procédé semble employé dans un but strictement persuasif. Il prend l'allure d'un reproche:

Pourquoi m'as-tu épousée en la navrance [...]
 Pourquoi m'as-tu apprivoisée sous ta prunelle [...]
 Pourquoi m'as-tu rendue vivante à mon coeur ? (p. 159)

Nous avons vu que Rina Lasnier rend avec conviction l'apathie du sujet lyrique dans les textes où le *je* s'adresse à l'être aimé. Inséré au début du recueil, le poème Escapes apparaît pourtant comme la révolte du *je* envers elle-même, révolte dont le Goéland noir, substitut de l'amant, serait le médiateur. Mais cet « oiseau » n'est pas interpellé en tant que rival de l'allocutaire amoureux. Son accompagnement se traduit plutôt par « le très saint épaulement de [sa] jalousie ». Toutefois, bien qu'il ne soit pas question de passivité, le sujet lyrique se présente ici aussi comme une victime. La reprise du syntagme « Pourquoi m'as-tu » rend compte de sa faiblesse, comme s'il s'agissait de l'amant. Un processus actanciel semble donc s'installer dans les poèmes, capable de faire écran avec la réalité, pour la subsumer en quelque chose de plus exclusivement poétique.

Cependant, il n'y a pas que l'identification de l'allocutaire qui soit problématique. Au début du poème *Aube*, par exemple, on remarque cet intrigant *nous* : « solitude d'aube d'où nous sommes partis ». De qui le sujet lyrique veut-il

parler ? Après une brève invocation à la troisième strophe : « Errance d'oiseaux [...] fuyez, avant la lumière ! » le *je* s'adresse à un deuxième destinataire :

Remontons vers l'entre-jour des ciels à venir,
 Ô cher Compagnon de la première blessure,
 Joignons nos âmes dans la nudité de mourir
 Et de n'être à l'amour qu'une fuite pure ! (p. 183)

Le locuteur maintient son autorité. Formulée de manière impérative, l'invitation laisse croire que le *je* détient un pouvoir sur le « cher Compagnon » ou, du moins, qu'il ne lui est pas inférieur. C'est donc qu'il ne s'agit pas de l'amant. Plutôt, nous serions portés à croire que ce « personnage » est le Goéland noir. Convié à fuir l'amour plutôt qu'à l'affronter, le Goéland reste complice du *je*, qui devient actif. Il s'agit donc, comme l'écrit Lasnier, de « préciser une amicale présence ». Mais cette présence n'est peut-être que l'ajout d'un fard sur la déception du sujet lyrique. À l'égard de la relation amoureuse *je-tu*, le Goéland semble ainsi instituer un temps mort, une pause.

Examinons maintenant le poème *Frère noir*, où l'utilisation du pronom *tu* paraît être une manière de justifier cette description autant généreuse qu'étrange.

Frère, tu es la somme de toutes les ombres ;
 Ton visage, c'est la minuit de toutes les nuits,
 Tes gestes, méconnaissance du monde,
 Ton oreille, filet jeté sur ce qui fuit.

Le lien a été rompu entre la lumière et toi,
 Ton oeil déparié du ciel hésite dans l'air
 Tel un fil qui dans l'automne ondoie ;
 Tes larmes sont les miroirs éclatés de tes paupières.

Tu es très noir, plus noir que l'ombre sous l'arbre,
 Et l'ombre ne voit point l'arbre qu'elle décalque ;

Le silence est sur toi un sommeil opaque
Et tu ne vois point ce que ton sourire effare.

Frère, tu n'as pas vu l'éventail du soleil
Elargir le jour en espaces graduels ;
Tu n'as pas vu les ailes monter sans appui
Et l'oiseau s'écarter de son propre cri.

Ô mon frère aveugle, avec tes deux mains tendues
Tu soulèves et déroules ces laizes de lumière
Où nous dormions, comme au linceul descendus;
C'est de ta nuit que surgit l'aube originelle,
Toi seul nous ramènes de nos regards de proie
À ces regards nus où soudain l'âme se voit ! (p 178)

Lasnier présente d'abord ce « frère » comme « la somme de toutes les ombres ». Puis cette figure singulière est décomposée de strophe en strophe (« visage », « oreille », « oeil », « mains », etc.), ce qui donne un portrait assez surprenant. On comprend par les deux premiers vers que cette entité a la propriété d'être concentrée, alors que d'ordinaire l'ajout de chacune des parties à un corps, quel qu'il soit, en augmente l'étendue. Pour le frère noir, l'addition de tous les membres donne la noirceur : « tu es très noir, plus noir que l'ombre sous l'arbre ». Tout au long du poème, on ne réussit à percevoir du frère aveugle que cela : le noir. Omises, les autres couleurs paraissent absentes ou interdites. La fin se veut un dernier éloge : « Toi seul nous ramène de nos regards de proie / À ces regards nus où soudain l'âme se voit ! ».

Nous pourrions croire que l'appellation « frère noir » est une autre dénomination pour le Goéland noir, l'allocutaire lyrique du poème Escapes. Mais plusieurs repères nous détournent de cette interprétation : « sourire », « ton visage », « tes

deux mains tendues », etc. Ce personnage est pourtant, lui aussi, un médiateur.

Reprenons ces vers :

Tu soulèves et déroules ces laizes de lumière
 Où nous dormions, comme au linceul descendus [...]
 Toi seul nous ramènes de nos regards de proie
 À ces regards nus où soudain l'âme se voit !

Se pourrait-il que Lasnier ait institué deux types de médiateurs, l'un aérien et l'autre, terrestre ? Dans cet extrait, nous retrouvons les deux isotopies aérienne et terrestre, qui sont liées à la médiation accomplie par l'allocutaire : « soulèves », « âme », « lumière » pour l'isotopie aérienne ; et « laizes », « Où nous dormions comme au linceul descendus » pour l'isotopie terrestre. Le second vers est sans doute le plus réussi ; c'est pourquoi l'isotopie terrestre se démarque, bien qu'elle soit moins importante, dans le poème, que l'isotopie de la cécité. Les deux médiateurs auraient donc une fonction équivalente à l'égard de la passion si souvent évoquée dans *Escapes*.

Le rapport entre la lumière et le monde est modifié, pourrait-on dire. Rappelons que pour le frère noir la lumière a été détournée. Il lui faut donc voir autrement, trouver un autre accès à la connaissance du monde. Cette voie, c'est le regard introspectif : « Tes larmes sont les miroirs éclatés de tes paupières ». L'idée de « miroirs éclatés » laisse supposer que ce personnage n'a même pas droit au reflet de sa propre image. Que lui reste-t-il à voir alors ? Il est forcé de toujours aller plus loin « en soi » pour chercher la lumière, souvent assimilable, chez Las-

nier, à la vérité. Entre tous, le frère noir est celui qui a trouvé la source de la lumière ; l'éclairage n'est donc plus de ce monde. Il semble provenir de l'intérieur. Grâce à cette recherche les autres (attestés par le *nous* de la dernière strophe) peuvent eux aussi être ramenés à leurs regards nus. La noirceur est donc synonyme de pureté et de désencombrement. Elle précède « l'aube originelle ».

Il y a une autre lecture possible de ce poème. Rappelons qu'*Escales* a paru en 1950. Or, deux ans auparavant, Lasnier publie la retranscription d'une conférence donnée en 1946 à Montréal ; il s'agit de « Votre frère, le poète »²⁴. On ne peut faire autrement que de supposer que plusieurs poèmes d'*Escales* sont imprégnés de cet art poétique. Lasnier écrit : « Que nous parlions du plus illustre poète ou de celui qui en est à son premier livre, il existe une similitude de souffrance et de joie, suffisante pour créer une parenté spirituelle [...] »²⁵. Cette piste permet de suggérer la lecture d'une autre isotopie, celle du « poète ». On envisage ainsi l'amitié qu'entretient le *je* avec le frère noir sous le rapport d'une fraternité d'écriture. L'éloge apparaît destiné au poète ou à celui qui est dans la fraternité de la poésie ; ainsi le poème s'avère une esquisse de la perception de l'écrivain. La lumière est ce qui éclaire le monde. Elle est le lien entre le regard et les objets. Or, pour le frère noir, ce lien a été rompu. Non pas « disparu » ou « anéanti », mais changé. Sous cet angle le soulèvement et le déroulement des laizes de lumière

²⁴ Rééditée dans *Études et rencontres*, Joliette, Parabole, 1984, p. 29-44.

²⁵ *Ibid.*, p. 30.

peuvent être assimilés à l'écriture, au travail de création, travail ascétique produit dans la solitude et la relecture. C'est l'issue d'une recherche où l'oeil est « déparié du ciel » (2e strophe). On peut d'ailleurs lire certains textes d'*Escales* comme des métaphores du travail d'écriture. Dans *Escales*, le Goéland noir semble parfois symboliser l'inspiration poétique : les vers « Goéland ! qu'as-tu de si beau dans ta pitié / Pour me contraindre et m'appeler à ce survol » (p. 159) préfigurent l'acte créateur et son aboutissement. Il y aussi le texte intitulé *les Sourds* où Lasnier semble accuser les lecteurs qui se ferment au poème en tant que *chant* :

[...]
 Ils n'ont pas voulu entendre la clameur
 Des eaux vives au rocher rassasié ;
 Ils ont laissé mourir le troupeau de leur coeur
 Sur les sables de leur incrédulité. (p. 186)

Tout handicap considéré, l'aveugle apparaît comme le seul qui puisse servir de guide. Il n'y a que lui qui déclenche ces « regards nus où soudain l'âme se voit », parce que son regard produit la lumière. D'où l'absence d'apitoiement ou de tristesse de la poète (Lasnier) devant cette cécité. Notons d'ailleurs l'acrostiche « FETE » (fête) à la quatrième strophe.

À cette étape de notre lecture, peut-on se permettre une troisième interprétation de *Frère noir* ? Nous croyons possible aussi d'envisager le frère noir comme un archétype de l'autorité ecclésiastique ; il est l'allocutaire du centre, du milieu. Son visage, c'est « la *minuit* de toutes les nuits ». Il est milieu. Rappelons que le noir était de mise pour les prêtres et les frères, au Québec, à l'époque où a paru *Escales*.

Il y aurait donc dans ce poème une étroite coïncidence entre poète et prêtre ; coïncidence toute classique, s'il en est une. En effet, en latin, le terme *vates* désigne à la fois le prêtre, le prophète et le poète. Le frère noir, c'est le frère du poète, c'est-à-dire qu'il représente l'autre acception du mot. C'est le prêtre. Le frère noir, en tant que médiateur, connote donc le prêtre, ministre de Dieu ; jonction entre les hommes et la divinité. C'est la condensation de ces deux états, d'où la concentration : « très noir, plus noir que l'ombre sous l'arbre » (3^e strophe). Le mérite de Lasnier est ici d'avoir réussi à créer cette figure sans recourir à la sempiternelle comparaison entre le prophète et le poète. Et sans nommer l'un ou l'autre non plus.

Nous pouvons observer que *l'Ange* (p. 184) occupe lui aussi une fonction médiatrice en tant qu'allocutaire: « Ange, toi la méconnaissance des amants [...] Toi le baiser où l'amour ne possède plus ». Il exerce donc une influence semblable à celle du Goéland noir. Pour le *je*, sa présence reconforte, rassure, de la même façon que « le ciel est un rempart ». Nous voyons bien, aussi, que le locuteur semble mystifié par les propriétés de l'ange ; « c'est [lui] l'inexorable contour de la perle ». Observons que dans *Escales* la fascination pour les créatures ailées, à commencer par les oiseaux, est très marquée. Aussi la plupart des allocutaires lyriques ailés semblent-ils posséder une fonction médiatrice.

Dans *le Vent* (p. 174-175), auquel Lasnier réserve un autre de ses éloges, l'objet décrit (le vent) est délaissé lors de la dernière strophe. La poète interpelle

alors l'arbre qui subit ce vent : « Te voici délivré [...] Te voici seul dans le scandale nécessaire / De ta dénudation, te voici dans le haut-mal ! » Le début, où l'on peut lire « Venu [...] pour gauler la pulpe durcie de nos sécurités », fait penser à une apologie. Aussi Lasnier fait-elle voir le caractère impitoyable du vent au moyen de certains procédés. Elle recourt à l'anaphore dans la deuxième strophe : « Non pas ce susurrement [...] Non pas ce soupir bas [...] Non pas cette brise saturée et mièvre » et poursuit : « Pas même cette rafale [...] », ce qui établit une gradation intensive. Le paroxysme est atteint au premier vers de la troisième strophe (p. 175) : « Toute la violence du vent pourchasseur ! ». De façon détournée, c'est à l'impétuosité du vent que la poète s'adresse, même si l'allocutaire est l'arbre. Elle réserve ses compliments à ce dont elle aura, au préalable, montré la grandeur. Ainsi, dans *Escapes* les allocutaires ne paraissent jamais triviaux, qu'il s'agisse de personnifications ou d'éléments naturels symbolisés.

Considérant l'adresse aux éléments naturels, nous relevons aussi deux poèmes sur la mer (pp. 177 et 232). Dans le premier, *Mer et...*, c'est son caractère solennel qui est évoqué :

Virginale amère liée aux pôles morts,
Toujours en vigie de ciel absent,
Gardiennne des vaisseaux vides du vent,
Lisse ta robe pour oublier tes morts.

Garde ton ombre tournée vers ton coeur,
Toi qui sait le vrai goût de la douleur ;
Détruis le chemin des étoiles en cours,
Car j'ai pour voyage irréel... l'amour. (p. 177)

L'isotopie de la mort est soutenue : « ciel absent », « ombre », « pôles morts », « douleur », etc. Remarquons que le *je* s'adresse à la mer d'une position autoritaire : « Lisse ta robe pour oublier tes morts », « Garde ton ombre », « Détruis le chemin ». Cela contraste avec les poèmes où le destinataire est l'amant. Ainsi, dans ce texte, nous sommes portés à croire que le *je* est bien au-dessus de son allocutaire. Comme plusieurs autres éléments ou personnages d'*Escapes*, on dirait que la mer occupe une position inférieure par rapport à l'énonciateur. Le sujet lyrique pourrait être assimilé, sous cet angle, à un être survolant les différents « mondes » des poèmes. Le *je* est impliqué, mais de loin (sauf dans le cas de l'allocutaire amoureux, comme nous l'avons noté dans le chapitre précédent). Ces mondes pourraient être alors compris comme des escales ; des lieux et des moments de répit. Quand il est question de l'amant, le *je* est diminué, soumis, presque humilié. Le contraste est frappant. Mais, une fois de plus, faut-il croire que la poète s'identifie au Goéland noir ? Rappelons ces vers du poème initial, *Escapes* : « Goéland ! qu'as-tu de si beau dans ta pitié / Pour me contraindre et m'appeler à ce survol [...] » (p. 159) et « Reprenons le voyage icarien et radieux » (p. 160). Dans *Mer et...*, les ordres donnés à la mer viennent « d'en haut » (à la fois au sens propre et figuré).

Voyons maintenant l'autre poème, *la Mer* :

C'est toi la plus innocente
 Et tu es mise dans le sel
 C'est toujours toi la plus tendre
 Et tu es laissée dans le fiel.

C'est toi l'aile la plus peureuse
 Car tu bats dans une main terreuse
 C'est toi le coeur le plus refoulé
 Tu enfantes la perle sans la toucher. (p. 232)

Lasnier mentionne « c'est toi » à trois reprises. Cette anaphore nous permet de croire qu'il s'agit d'une apologie ; ce n'est pourtant qu'une valorisation, au sens où l'allocataire lyrique (la mer) est présentée avec insistance. La relation entre l'étendue d'eau et le *je* semble différente. Il n'est plus question d'autorité, mais d'attendrissement : « C'est toi la plus innocente », « C'est toi l'aile la plus peureuse », etc. Cette douceur contraste étrangement avec le deuil impassible de *Mer et...* (p. 177), où l'allocataire est « toujours en vigie de ciel absent ».

2.2. L'identification du locuteur aux personnages

Y aurait-il plusieurs *je* différents dans *Escales* ? Il semble difficile de prétendre que non. Déjà, la grande diversité de destinataires nous révèle la polymorphie du *tu*. En rapprochant certains poèmes, on remarque aussi que le *je* semble en opposition avec elle-même. Comparons par exemple le sujet lyrique de *Au bord de l'eau* : « Je serai à genoux dans ma robe comme l'eau / Et tu ne verras pas que je tremble de toi [...] » (p. 227) avec le sujet lyrique du *Pin solitaire* : « Je ne suis pas de cette fin agenouillée / Ni du faux feu des automnes ornementals » (p. 231). Dans *Escales*, l'identité du *je* s'avère multiple. Il s'agit d'un élément important que

la critique ne semble pas avoir remarqué, sauf pour *Ève* et *Psyché*. Aussi, en rapport avec la nature du destinataire, on s'aperçoit que l'identité du sujet lyrique reste voilée dans plusieurs poèmes, dont entre autres *Parasélène* :

Ah ! Pour combien de juliennes années,
 Sainte Marie, pour combien de nuits
 Lentes comme les saisons du métal,
 Usurperai-je cette place monacale
 Sous l'ogive du ponant au levant ?

Je ne suis ni Diane ni Phébé
 Ni votre soulier de poésie, Marie,
 Mais ce ballon au cirque de la nuit ;
 Je suis fatiguée de ma voie ronde
 Et du relais fixe des étoiles.

[...]

Sainte Marie, me voici touchée du rythme originel,
 Me voici ceinturée du tulle parasélène ;
 Je suis la ballerine liée à la seule croissance
 Du geste effeuillé en moelleuses merveilles,
 Ah ! que ma danse éveille tout oeil fraudé de sommeil ! (p. 187)

Des vers tels que « sous l'ogive du ponant au levant », lequel évoque l'orbite lunaire, et « Je ne suis ni Diane ni Phébé [...] Mais ce ballon au cirque de la nuit » ne peuvent être interprétés sous l'angle du réel. Il ne s'agit pas non plus d'une esthétique surréelle ; Rina Lasnier dédaigne le surréalisme²⁶. Comment comprendre le texte ? La « ballerine liée à la seule croissance » est une image qui rappelle le cercle lumineux autour de la lune, c'est-à-dire, justement, la parasélène (ici, l'auteur métaphorise le tutu, pourrait-on penser).

²⁶ On peut s'en rendre compte dans : « Avant-dire », *Poèmes I, op. cit.*, pp. 11 et 15 ; dans « Est-il chose plus belle qu'une orange ? Rencontre avec Rina Lasnier », *loc. cit.*, p. 22, et dans « Le poète dans la société contemporaine », *Études littéraires*, vol. 1, n° 3, décembre 1968, p. 403.

Par ailleurs, dans ce texte, signalons que l'allocutaire est Marie ; mais cette mention paraît étrange, en raison du *vous* de politesse, qui n'est presque jamais utilisé dans *Escales*. Il marque d'abord la révérence, le respect. En fait, on peut dire que ce procédé détonne avec le tutoiement d'Ève envers Adonaï (p. 195-196). Notons aussi l'adjectif « sainte » qui est attribué à l'allocutaire (1^{re} et 3^e strophe). Le *vous* étant ici un témoignage de déférence, il faut se demander ce qu'il advient du sujet lyrique. Au paragraphe précédent, les indices que nous avons relevés nous permettent de croire que la lune est douée de parole ; que c'est elle le sujet lyrique. Quant au destinataire, Marie, cela va plus loin que l'apologie ou l'éloge — d'ailleurs, ce n'est pas le but du poème —, mais ce ne semble pas non plus être une prière. Kushner fait remarquer que Marie « est aux yeux de Rina Lasnier la parfaite réconciliation du terrestre et du céleste²⁷ ». Elle est donc aussi une figure médiatrice. Signalons d'autre part chez Lasnier un culte du symbole marial : elle lui a consacré un recueil de poèmes (*Madones canadiennes*, 1944) ainsi qu'une pièce de théâtre, ou « jeu choral », dont la présentation a nécessité plus de quinze cents acteurs (*Notre Dame du Pain*, 1947). Pour *Parasélène*, le *vous* de politesse trahirait donc, surtout, les considérations de l'auteur. Ainsi, la lune, autant image que voix, est « touchée du rythme originel », c'est-à-dire par la poète (l'origine), dont le *je* subit une métamorphose qui s'effectue par la médiation de Marie.

²⁷ Rina Lasnier, Montréal, Fides, *op. cit.*, p. 51.

Poursuivons l'identification du locuteur par rapport aux personnages à partir d'un autre texte. On peut dire qu'à cause du titre du recueil il aurait été surprenant de ne pas trouver dans *Escales* un poème sur les îles, qui évoquent sans contredit l'idée d'un voyage ponctué d'« escales ». Dans le texte justement intitulé *Îles* (p. 214), ce n'est plus la première personne du singulier qui a la parole. C'est le *nous*, « les fiancées de la mer » — c'est-à-dire : les îles — qui font connaître leur pensée. L'allocutaire lyrique est « les mains complices de nos mariniers » ; métonymie pour « mariniers », puisque les actions dictées aux mains ne peuvent en fait être accomplies que par les mariniers : « Laissez la mer s'apaiser [...] Laissez-là se reclouer » (4^e strophe).

Nous croirions que Lasnier reprend cet appel aux « Îles » (les « fiancées ») dans *Magnolia* :

Non plus sous l'hiver cette fausse pureté,
Et ce coeur cachant sous l'aubier sa croissance,
Mais sur ces bras de hasard, ce gerbier,
Et d'un seul printemps, cette ruche blanche !

Ô mes soeurs, pour guérir vos regards très las
Voici les aromates du magnolia ;
Voici, de loin, le baume de sa blancheur,
Hélas ! de très loin, l'essaim de son odeur. (p. 216)

« Ô mes soeurs » : cette interpellation est la seule du poème. De quelles soeurs est-il question ? Qui est le *je* ? Ce poème est obscur. Il le resterait si Lasnier ne nous en donnait pas la clé plus loin, dans un autre texte dont la brièveté rappelle, à juste titre, celle de *Magnolia*. Il s'agit d'*Abeille et reine*. La poète y fait subtilement ré-

férence au vol nuptial de l'abeille reine et des mâles. On sait, en apiculture, que le vol nuptial s'effectue une seule fois. Lors du retour de la reine, les mâles qui ne sont pas morts en plein vol sont tués par les abeilles ouvrières.

Ô mes soeurs, pour l'amour de tout l'amour,
 Nous avons tué l'amant sans secours ;
 Dans l'altitude convolée
 Nous avons haï son vol dépaycé [...] (p. 225)

Nous pouvons imaginer que le mot « soeurs » réfère aux mêmes destinataires que ceux du poème *Magnolia*. Mais que désignent ces destinataires ? Aussi étrange que cela puisse sembler, tout porte à croire que l'allocutaire lyrique et le *je* de *Abeille et reine* sont des abeilles. *Magnolia* devient alors lisible seulement parce que nous connaissons les destinataires d'*Abeille et reine*. La principale isotopie peut maintenant être décodée : « ruche blanche », « essaim », etc. Ces deux poèmes sont donc étroitement liés, puisque le sujet et l'allocutaire lyriques sont les mêmes.

Nous trouvons une liaison similaire, quoique plus complexe, entre les poèmes des pages 202 et 203. L'utilisation du *ô* vocatif, à trois reprises : « ô Pan » (deux fois) et « Ô grand dieu » donne à *Syrinx* (p. 202) l'allure d'une prière païenne. Pan est évoqué selon ses caractéristiques mythologiques : « roseau légendaire », « musique », « tonnant d'amour et de haine », etc. De même que pour Parasélène, on peut supposer que le sujet lyrique est autre. Car comment comprendre

les précations²⁸ : « J'ai bu ma mort avec mon éternité / Pour renaître de deux lèvres, ô Pan » et « Ne broie point cette écorce virginale », qui évoque de l'instrument l'aspect non dégrossi ? Tout porte à croire que dans ce poème Lasnier donne la parole à la syrinx ou « flûte de Pan ». Il semble que c'est l'instrument de musique qui s'adresse au dieu, et non la poète ou le sujet lyrique des textes où l'amant est interpellé, par exemple. Nous pensons que c'est à partir de cette perspective qu'il faut envisager le poème placé immédiatement après.

Dans *le Sein du père*, l'allocutaire est interpellé dès le premier vers :

Viens occuper ta place, ô jeune enfant ;
C'est toi mon lotus, mon étoile, mon flageolet,
Et je t'ai mis d'accord avec l'eau, la nuit,
Et la musique qui rédime le silence.

Ne t'arrête point à l'ornement de la feuille
Ni au mystère que tu soutiens à ma place,
Ni ne te souviens trop de la lèvre de Pan
Entêtée à fixer ton âme sur un roseau !

Si tu veux voir, ne regarde pas mon visage ;
C'est assez de sentir l'immensité du sein,
C'est assez de l'amour soudain retrouvé
Par l'étoile, le lotus et la flûte médiale. (p. 203)

Par le « flageolet », le *je* évoque l'instrument de musique. Sous cet angle et en rapport avec le poème qui précède, il s'agit d'un renversement : la flûte devient l'allocutaire lyrique. Le terme « flageolet » sert aussi de « mot doux » (c'est un petit haricot). Quant au sujet, ici, pourrait-ce être la poète ou le dieu ? « Ni ne te

²⁸ En ce qui concerne la précation, voir la *Clé des procédés. À l'usage des curieux de la langue* [document polycopié], de Bernard Dupriez et Sylvain Rheault, Montréal, 1995, p. 57.

souviens trop de la lèvre de Pan ». Le dieu lègue son nom à l'instrument de musique qu'il a conçu. En fait, c'est par cet héritage que nous pourrions souligner le lien qui existe entre le père et l'enfant. Les poèmes *Syrinx* et *le Sein du père* se complètent ; les précations du premier locuteur vont vers son concepteur. Ainsi, à cause de ces nombreux indices, nous comprenons que le destinataire de *Syrinx* est le destinataire du second poème, et vice-versa. Il y a ici un jeu mimétique dont on peut apprécier la subtilité.

2.3. *Autres allocutaires*

Poursuivons notre lecture en rapport avec la précation. Dans ce texte, c'est Dieu qui est l'allocutaire :

Il suffit...

D'un caillou pour moudre l'insecte
 D'une main pour vaincre l'animal
 D'un talon pour mépriser la poussière
 D'un hallier pour étouffer le frère
 D'un sein fermé pour haïr l'enfant,

Mais toi, Dieu, pour m'anéantir
 Tu me broies sous la pierre de Christ. (p. 209)

Établie sur une seule anaphore, la première strophe semble servir de prétexte à l'anéantissement révélé par la finale. Ce poème nous renvoie à la troisième partie d'*Ève* où le *je* s'adresse aussi à Adonaï, comme nous le verrons au chapitre 3. Cela survient dans le cadre d'une interprétation poétique du premier épisode de la *Ge-*

nèse. Mais ici, la mention « Tu me broies sous la pierre de Christ » souligne le caractère irréductible de cette formule d'humilité. Comme pour *Parasélène*, c'est le locuteur (et par extension, la poète) qui loue la divinité. Toutefois, relevons une importante différence : le sujet lyrique, ici, n'est pas représenté par un personnage.

On note aussi quelques autres poèmes où la présence de l'allocutaire lyrique est manifestée, mais leur intérêt est moins grand pour diverses raisons. Dans le quatrain intitulé *la Mousse*, il y a ce passage un peu abrupt entre le troisième et le dernier vers :

Les humbles herbes vertes ont de tranquilles trames
 Pour les humbles amours et leurs fuites de sandales
 Pour couvrir les plaies les mousses ont des étoiles,
 Qui couvrira, ô coeur, la défaite des larmes ? (p. 182)

La question est adressée au coeur ; le *je* parle donc à son propre coeur, ou au coeur « en général », réceptacle et source de tous les sentiments humains. Peu importe la brièveté : cela paraît faible vu dans cette perspective. Aussi, considéré tel quel (et même en rapport avec le reste du recueil), ce poème a un impact négligeable. L'allocutaire semble un prétexte. Le même problème surgit avec des textes comme *la Montagne royale* (p. 229) ou *la Montagne* (p. 226), que nous étudierons peut-être dans un travail ultérieur.

Chapitre 3. Les allocutaires dans *Ève*

Ce texte (p. 192-198) comprend trois parties qui marquent une délimitation des destinataires. La première ressemble à un long monologue. La seconde est réservée à Dieu, et la troisième, à Adam. Aussi, à propos des allocutaires, notons tout de suite l'étanchéité de ces divisions : Ève n'invoque pas Adam dans la seconde partie, ni Dieu dans la troisième. Afin de bien comprendre leur spécificité, le rapport qu'ils entretiennent avec Ève nécessite avant tout d'être isolé ; cela nous incite à aborder le poème selon la division déjà pensée par l'auteur. Nous nous sommes aussi intéressé aux occurrences du *ô* vocatif en tant que procédé. Dans *Escapes*, quand est-il nécessaire et, surtout, que signifie-t-il ? — car ce n'est pas qu'un outil permettant d'accentuer le lyrisme. Le poème *Ève* semble un texte approprié pour étudier cette marque ; on en compte une quinzaine, réparties dans la première et la troisième partie. Ainsi, pour mieux comprendre les liens entre le locuteur et l'allocutaire, lequel est souvent interpellé par le *ô*, il s'agit de noter à quelles fins Lasnier utilise ce signe. Nous nous y attacherons donc plus particulièrement dans notre analyse des trois parties du poème.

3.1. Première partie

C'est dans ces strophes que le *je* récite un long monologue, interrompu seulement par l'apostrophe à Adonai (partie II). Remarquons qu'il ne s'agit pas d'un soliloque :

Je ne coucherai plus sur l'aire des fontaines
 La gerbe de ma chevelure et de mes songes
 Formant la veine d'or et le frisson des ondes ;
 Ô forêt fluide de ma chevelure,
 Ô flottement du feuillage pur
 [...]

 Ô jours trop vides d'avoir été trop comblés,
 Ô temps qui n'adhère plus à l'éternité (p. 193)

L'insertion d'un interlocuteur reste plausible. On peut d'ailleurs relever les appels suivants : « ô forêt fluide », « ô flottement du feuillage », « ô jours », « ô temps ». Il s'agit évidemment d'une évocation de la nostalgie. Mais que désignent ces appels ? Nous pourrions croire qu'Ève, dans une naïveté proche du délire, interpelle les éléments mentionnés. Nous pourrions croire aussi que Lasnier aurait voulu faire de ce poème un drame onirique. Pourtant, il n'en est rien. Les *ô* lyriques, ici, s'avèrent de fausses apostrophes et non, à proprement parler, l'évocation d'allocutaires. Leur présence n'est pas soutenue comme le sont les appels à Adam, dans la troisième partie. Mis devant les éléments mentionnés ci-dessus, le *ô* vocatif sert plutôt à circonscrire, à évoquer le passé. C'est par lui que Lasnier confère aux souvenirs d'Ève une charge nostalgique. En ce sens, toute la première partie révèle ce que le *je* a perdu.

Il ne suffirait pas qu'il y ait nostalgie pour donner une cohésion au monologue. Voyons quel autre procédé ressort de ce discours :

J'ai détruit l'immense jeu dominical
 [...]
 J'ai détruit la sainte accoutumance de la joie
 [...]
 J'ai changé l'air en un fardeau fiévreux
 [...]
 J'ai refusé l'accord et le témoignage [...]

L'anaphore [*J'ai*]—[verbe au passé composé]—[complément] est maintenue d'un bout à l'autre de la première partie. Elle constitue, en quelque sorte, sa charpente. De quoi relève-t-elle ? Quoiqu'elle désapprouve sa propre conduite, nous lisons que le *je* en assume les répercussions. Aussi, en rapport avec les observations précédentes, on perçoit bien sûr le regret ou le remords. Mais le procédé utilisé ici est plus près de l'auto-accusation. Ève insiste sur sa responsabilité ; elle reconnaît avoir mal agi. Le poème débute d'ailleurs ainsi : « J'ai détruit la légende et la durable enfance » (p. 192). Le fait qu'on ne puisse distinguer d'allocutaire véritable pourrait être lié à la forme libre de l'auto-accusation. Ce procédé, en effet, n'exige pas qu'il y ait un interlocuteur ; il s'intègre donc très bien à un monologue.

3.2. Deuxième partie

Rappelons que Dieu en est le destinataire. Nous pourrions présager que l'auto-accusation commencée dans la partie I prendrait ici la forme d'une autocritique, puisqu'il y a au moins un allocutaire :

Me voici pour toujours infidèle à ta solitude
 Et au repos de tes paumes où j'ai dormi
 Mon premier réveil, inconnue à moi-même
 Comme une eau éclairée du vol curieux des anges ;
 Je suis un fleuve desséché de sa légende ! (p. 195)

Ce n'est pas vraiment de cela qu'il s'agit. Il n'est plus question d'une reconnaissance de la « faute », mais d'un appel émotif. Dans ce registre, nous pensons en particulier à une lamentation. Aussi, si l'on peut croire que, considérées dans leur succession, les trois parties forment un repentir global, la deuxième semble concerner plus spécifiquement ce procédé. Bien qu'Ève avoue son offense surtout dans la première partie, c'est dans la seconde qu'elle mesure toute sa disgrâce. Ainsi, ce n'est pas un hasard si le texte ressemble à une oraison :

Dieu ! cette âme méprise est-elle assez humiliée,
 Et cette voix la couvre-t-elle d'assez de cendre
 Pour que tu me haïsses avec pitié ?
 Cette âme où avec toi-même tu n'as plus complaisance ? [...]

Adonaï ! parce que je te suis devenue obscure
 Ta colère ne cesse de raturer quelque splendeur [...] (p. 195)

Notons l'absence de *ô* lyrique. Ne serait-ce pas, pourtant, un excellent moyen pour le locuteur de signifier sa soumission ? Car c'est bien de cela qu'il est question : le *je*, par le repentir, montre son infériorité devant Dieu. Ce faisant, le sujet lyrique espère rétablir son « appartenance sans distance » (p. 195). Aussi, l'ambition d'être « haïe avec pitié » traduit le minimum d'affection à quoi aspire la fautive. Mais il n'y a plus que splendeur « raturée » ; rien ne subsiste de la situation initiale. On peut alors avancer que l'absence du *ô* concerne la proximité souhaitée par Ève. Lasnier indique très fortement le désintéret de la divinité. Signalons que la préca-

tion établit une distance entre le laudateur et l'objet vénéré ; ainsi, on peut aussi percevoir cet éloignement comme une forme de révérence.

Le fait d'évoquer Dieu directement donne au repentir un aspect familial. Nous avons vu dans le chapitre 2 (2.2. *Identification du locuteur aux personnages*) que Lasnier utilisait le *vous* de politesse dans *Parasélène*. La distance, moins révélatrice à cet endroit, concerne surtout le rapport entre le destinataire (Marie) et le sujet lyrique (la lune). Nous ne pouvons conjecturer que sur l'intention de l'auteur. Dans l'adresse à Adonaï, la proximité est un facteur plus important. Observons qu'à la première et à la deuxième strophe, le *je* interpelle l'allocutaire lyrique sous trois noms différents : Adonaï, Yahweh et Dieu. Ces interjections sont, pour le moins, peu surprenantes. Elles deviennent toutefois plus personnelles à la troisième strophe :

Mon Dieu ! j'ai peur de ce premier départ humain,
[...]
Mon Dieu ! ton retrait est une avalanche suspendue,
Tu m'appesantis de toi et tu ne soulèves point mon âme
Car dans la genèse de l'amour j'ai engendré ton MAL ! (p. 196)

L'ajout de l'adjectif possessif avant le nom de l'allocutaire particularise la relation qu'il entretient avec le locuteur. La distance demeure par contre perceptible. En effet, l'expression « Dieu ! », ne signale pas, d'emblée, une intimité forte. Voyons jusqu'où le locuteur utilise ce tutoiement dans la strophe finale :

Père ! cette soif qui laisse la mer si vaine
[...]
Père ! cette source sous la soumission du mystère [...] (p. 196)

Ainsi, nous pourrions dire que toute la deuxième partie consiste en un rapprochement avec la divinité. « Dieu », ici, est moins à considérer comme l'archétype du Créateur, du « Père », que comme l'ultime barème de vérité pour le *je*. Mais cela est-il possible ? À défaut de pouvoir l'affirmer — n'oublions pas qu'il s'agit d'un poème, et non d'un récit — nous pouvons tout de même remarquer que le sujet lyrique estompe la distance évoquée. Il va sans dire que cet effacement aurait aussi pu continuer avec l'utilisation du possessif pour l'appellation « Père », puis avec le changement pour un substantif à connotation plus familière encore, et ainsi de suite. Dieu est ici personnage-allocutaire parce qu'il possède un locuteur (Ève). Dans la partie III (*Les dédicataires*) nous tenterons de déterminer ce que représente globalement la divinité en tant que destinataire, dans *Escales*.

3.3. Troisième partie

Il s'agit de la plus courte, mais non de la moins importante. Notons le changement d'interlocuteur : il survient sans transition et sans explication. La formule qui en marque le début : « Adam ! cette tristesse est-elle bien la mienne [...] » (p. 197) est analogue à celle qui amorce la partie précédente : « Adonai ! mon souffle est-il assez près [...] » (p. 195). D'ailleurs, les deux adresses commencent aussi par une interrogation. L'interpellation diffère peu. La personne du sujet lyrique, sous cet angle, n'est pas plus révérencieuse pour l'un que pour l'autre ; le centre n'est pas Dieu, mais le *je*, qui, seule, est douée de parole

malgré sa soumission. Nous verrons au chapitre suivant que ce n'est pas le cas pour le *je* de *Psyché*.

Par ailleurs, Lasnier introduit dans la troisième partie un questionnement très dense, soutenu par le regret (comme procédé). Nous ajoutons la ponctuation entre crochets afin d'écourter les interrogations, qui se maintiennent souvent sur plus de quatre ou cinq vers :

Ce péché est-il ma seule mésalliance [?]
 [...]
 Ai-je trahi l'assurance de ton immortalité [?]
 [...]
 L'ai-je conçue [cette mort] par ma seule stérilité ?
 [...]
 Cette souillure sur l'aile impuissante
 De la neige, enfin, cet abominable mélange
 Où Sabaoth lève l'ivraie de sa vendange,
 Ne l'avons-nous pas ensemble préparé
 À la même coupe du fruit ensanglanté ? (p. 197)

et

Pourquoi m'as-tu appelée sous ton aisselle [?]
 [...]
 Pourquoi m'as-tu accablée de ta similitude [?]
 [...]
 Pourquoi m'as-tu éveillée de cet inouï servage
 D'être à l'amour un rêve et une image ? (p. 198)

Ce qui ressort de ce questionnement ininterrompu, c'est une incrimination empreinte de ressentiment. Comme pour les poèmes courts où le *je* s'adresse à l'allocutaire lyrique amoureux, Ève, le locuteur, semble soumise au *tu* : « Mais que je t'appelle Père en mon humilité » (p. 198) et « Pourquoi m'as-tu appelée sous ton aisselle ? » (*ibid.*), qui fait référence à son origine. Mais on discerne aussi la recon-

naissance de la faute : « souillure », « mésalliance », « stérilité », etc. Alors que la première partie est surtout axée sur la nostalgie et l'auto-accusation, la dernière, par l'intermédiaire du compagnon, nous présente l'acceptation de la nouvelle condition, plus « humaine » : « Ô Bien-Aimé ! que s'ouvre donc en notre chair / Ce noyau de la douleur [...] » (p. 198) et « Cette mort qu'il faut *maintenant* épeler » (p. 197). Toutefois, si l'on peut comprendre qu'Ève s'adresse à Dieu sans recourir à la marque du *ô* lyrique, comment expliquer qu'elle l'utilise pour interpeller Adam dans la troisième partie ? Lui reconnaît-elle un statut de divinité ? Non, bien sûr ; une telle considération serait excessive. Nous pouvons croire plutôt que la distanciation vise à établir un équilibre d'importance entre Dieu et Adam. Autant le *je* tente de se rapprocher de l'allocutaire divin, autant s'insère une certaine distance avec l'allocutaire humain. Selon cette interprétation qu'on peut donner de la familiarité, la perspective que nous avons de chacun des allocutaires est donc semblable.

Chapitre 4. Les voix et les personnages dans *Psyché*

De tous les poèmes d'*Escales*, *Psyché* s'avère le plus long et sans doute aussi l'un des plus denses. Toutefois, en comparaison avec *Ève*, sa source reste peu connue. Non parce qu'il s'agit d'événements mythologiques quelconques, mais bien parce que Lasnier nous les décrit avec une si grande précision de détails qu'on peut s'imaginer, après avoir lu le poème, n'avoir rien compris au mythe. Aussi, pour éclairer certains passages du texte d'*Escales*, nous renverrons parfois à la fable de Psyché comprise dans les *Métamorphoses ou l'Âne d'or* d'Apulée²⁹. Cela peut nous permettre de comprendre l'enchaînement des parties du poème, comme la visée de la poète. Par ailleurs, comme pour les chapitres précédents, c'est par une meilleure compréhension des procédés s'appliquant aux rapports entre le sujet lyrique et les destinataires que nous espérons arriver, ici aussi, à mieux discerner la poétique de Rina Lasnier.

4.1. *Le recours au monologue*

Examinons d'abord les parties du poème où l'allocutaire est presque absent. Cela nous permettra par la suite d'établir certaines correspondances et de mieux comprendre les parties où l'on trouve un enchaînement d'allocutaires diffé-

²⁹ trad. de Paul Vallette. Paris, les Belles Lettres, coll. « Les grandes oeuvres de l'antiquité classique », 1947. C'est dans ce texte latin qu'est le plus développé le mythe de Psyché. Aussi, à cause de l'année d'édition, on peut se permettre de croire que Lasnier connaissait cette traduction.

rents. Par exemple, dans la partie I, nous remarquons ces paroles de Psyché : « Je dors sous la nuit comme le grain pur sous l'hiver » (p. 238). Plus loin, la Nuit semble y répondre : « Psyché, petite âme conviée à la Nuit [...] » (p. 241). On peut détecter aussi une correspondance entre l'anaphore [*Je ne suis plus...*] de la première partie :

Je ne suis plus la rosée liant la rose [...]
 Je ne suis plus le long pleur de la biche [...]
 Je ne suis plus cette source, ce pétale mobile [...]
 Je ne suis plus l'éparse et tremblante beauté [...]
 Je ne suis plus cette coupe qui se soulève [...]
 Je ne suis plus Psyché debout dans l'absence de moi-même [...] (p. 238)

et l'anaphore [*Tu es*] de la deuxième partie : « Tu es l'herbe innocente [...] Tu es ce baume [...] Tu es ce regard [...] » (*ibid.*) etc. Que produisent ces répétitions ? Soulignons d'abord l'utilité de l'anaphore : elle permet à l'auteur d'effectuer une description lyrique du *je*. Nous dirions ensuite qu'elle change notre perception du texte ; il devient fermé, comme s'il s'agissait d'un dialogue qui exclue la participation (même passive) du lecteur. Par contre, on constate aussi que la sustentation attendue³⁰ dans le monologue de Psyché (elle n'est plus : mais qu'est-elle donc, maintenant ?) trouve son achèvement dans ce discours de la Nuit. L'allocutaire donne ainsi un sens au monologue initial.

Dans la deuxième strophe de la première partie, l'héroïne interpelle successivement Éros (non en tant qu'époux, car elle ignore toujours son identité, mais

³⁰ Nous désignons par « sustentation » le procédé qui permet à l'auteur de faire languir le lecteur.

en tant que dieu de l'Amour), puis « la communication entre la conque et la mouette », le « silence », l'« alliance » et le « baiser assimilateur » ; autant d'images qui sont liées à l'amour nocturne. Le *ô* assure la connexité de ces éléments. Mais posons la question comme pour *Ève* : s'agit-il vraiment d'allocutaires ? ou Psyché ne fait-elle que s'exclamer en leur nom ? En fait, les virgules nous laissent croire que cela constitue le relief d'une seule et même considération, liée à l'amant (*Éros*). Dans les dernières strophes de la première partie, c'est d'ailleurs lui le destinataire : « *Éros*, ta main sur moi ne cesse de me former un corps » (p. 239).

On remarque dans la partie V des imprécations rhétoriques qui ont pour effet de rétablir le monologue initial ; il n'y a plus d'allocutaire. Psyché, esseulée, expose son isolement : « Je me resserrerais étroitement sur mes bords / Comme la bête tout entière contenue sous son ombre » (p. 250) ; « Me voici en deçà du lait et de la morsure » (p. 251). Nous pouvons établir un parallèle entre *Ève* et *Psyché* d'après la situation du monologue qui annonce le repentir : il survient pour l'une et pour l'autre immédiatement après que la faute (la désobéissance) ait été commise. Pour *Psyché*, la reprise du monologue diffère quelque peu, mais les procédés employés sont les mêmes que pour la première partie. Ce sont principalement des fausses apostrophes (souvent anaphoriques), par exemple : « *ô* masque de la nuit, *ô* déni de clarté », « *ô* baiser assimilateur qui me sépare de moi-même », etc., pour la partie I ; « *ô* dérision des dieux qui se sont repris ! », « *ô* brasiers fous levés de lè-

vre en lèvres », « ô démence, ô double désaffection de la corde », etc., pour la partie V.

Notons aussi que la première partie de *Psyché*, après le monologue, finit par des adjurations : « Éteins donc à jamais ce geste et ce miroir [...] » ; « Éteins l'impatient ébauche du geste » (p. 240). C'est sans doute dans ce passage que la présence de l'allocutaire est le plus fortement suggérée. Puis, avec l'anaphore [*que*]—[marque de la 1^{re} personne du singulier] Lasnier établit avec force la sincérité de Psyché :

Que je repose en toi
 Que je cesse même de tressaillir comme l'enfant
 Que je disparaisse comme l'eau qu'on étreint
 Que mon front dorme sur ton front étale
 Et que mes pensées me couronnent de roses calmes ! (p. 240)

Le monologue de la cinquième partie contient lui aussi des adjurations : « Lyssa, retourne-moi sans cesse dans l'absence », (p. 249), « Évide-moi du froment de la mémoire » (p. 248) et « Lyssa, Lyssa, viens achever ma nuit blanche » (*ibid.*). Dans la mythologie grecque, Lyssa est la personnification de la rage émotive. S'agit-il d'un allocutaire ? Ou n'est-elle invoquée, justement, qu'en tant que symbole de la rage ? Ce questionnement vaut pour n'importe quel objet, personne et concept que le sujet lyrique peut interpeller dans *Psyché*. Afin d'éviter toute interprétation extravagante, nous avons basé notre distinction sur la fable d'Apulée. Dans ses *Métamorphoses*, Psyché interpelle plusieurs dieux et déesses qu'on ne retrouve pas dans le poème. De même, plusieurs adresses, à l'intérieur du poème, n'ont rien à

voir avec le conte (Hippodamie, Phèdre, Pasiphaé, Ariane, etc.). Tout porte à croire que Lasnier n'a pas inventé de nouveaux allocutaires, sauf pour les parties II et III ; nous considérons alors les autres éléments comme des symboles. À noter qu'il pourrait aussi s'agir d'allocutaires feints.

Nous lisons au début de la partie VI que le destinataire est le cyprès. Pourquoi Psyché s'adresserait-elle à cet élément en particulier ? Il s'agit d'un « arbre cultuel que l'on rattachait à l'enfer », lit-on dans *l'Encyclopédie des symboles* ; « c'est pour cette raison qu'on le plantait souvent sur les tombes [...] »³¹. C'était aussi l'un des attributs d'Apollon. Dans les deux premières strophes, Lasnier semble exploiter cette signification funèbre. Invoqué à trois reprises, l'allocutaire muet constitue un contrepoids nécessaire à ce qui peut être considéré comme de l'épanchement :

Me voici rejetée et perdue à l'orée des ombres
Voici cette déréliction et cette dernière virginité
Voici cette plaie et il n'y a plus chair dessous
Et sous cette voix ne gémit plus la pétition ! (p. 252)

Dans la septième partie, qui ressemble à un monologue, nous remarquons deux destinataires : Aphrodite, implorée par Psyché, et Éros. Les deux dernières strophes de cette partie, « Retour vers Éros », forment un poème-épilogue. Mais contrairement au récit d'Apulée, Psyché n'obtient pas le pardon d'Aphrodite et le retour d'Éros en accomplissant des travaux commandés par la déesse de l'Amour.

³¹ Paris, La Pochotèque/Le livre de poche, coll. « Encyclopédies d'aujourd'hui », 1996, p. 185 .

À cause de l'enchaînement entre l'imploration devant Vénus et le « Retour vers Éros » : « J'ai souillé le cœur de la nuit et la face du jour / Pour avoir trahi le sommeil animé de l'amour » (p. 255), Lasnier institue la réhabilitation de Psyché grâce aux accusations portées par l'héroïne contre elle-même.

4.2. *La fonction des allocutaires*

Dans la deuxième partie, la capacité qu'a la Nuit³² de répondre à Psyché est en quelque sorte confirmée par ce vers : « C'est moi le tain à l'envers du jour [...] C'est moi ce miroir où s'infuse le songe » (p. 241). En quelque sorte, la Nuit réfléchit le monologue de la première partie. Sa réponse, comme celle de la Lampe, est entièrement tournée vers Psyché. Lasnier utilise aussi l'anaphore à cette fin : « tu es » revient quatre fois dans la première strophe. Mais ce n'est évidemment pas l'objet central de la deuxième partie. Il ne s'agit pour Lasnier que de prêter la parole à la Nuit, qui est l'unique et silencieux témoin des amours d'Éros et de Psyché dans les *Métamorphoses*.

Aussi, en regard de la fable d'Apulée, les deuxième et troisième parties du texte de Lasnier constituent des innovations intéressantes. Il s'agit de prosopopées. En donnant la parole à la nuit, et à la lampe surtout, Lasnier choisit de symboliser

³² Lorsqu'il sera question de la nuit et de la lampe en tant que locuteurs/allocutaires, nous les désignerons par une majuscule.

l'importance de ces deux éléments. Voyons quelques-uns des avertissements livrés par la Nuit :

Psyché, endors ta splendeur et ton innocence,
 Dépouille-toi de ta juste séduction ;
 Tu es ce nocturne saphir, ce remous de feux,
 Et d'un seul rais de connaissance craintive
 Tu réveilleras la jalousie de l'aube !
 [...]

 Dors en moi comme la feuille dans sa croissance (p. 241)

Et notons comment la narratrice rapporte le discours d'Éros dans *les Métamorphoses* :

Mais il lui recommande avec insistance, et de manière à l'effrayer, de ne chercher jamais, si ses soeurs lui en donnent le pernicieux conseil, à connaître la figure de son mari : curiosité sacrilège qui, du faite du bonheur, la jetterait dans la perdition et la priverait pour toujours de ses embrassements.³³

La Nuit tient un discours qui s'accorde avec celui d'Éros. Dans le texte d'Apulée, c'est une goutte d'huile tombée de la lampe qui brûle à l'épaule Éros endormi. Comme il avait défendu à Psyché de regarder son visage, il la fuit en s'envolant et punit ainsi sa curiosité. Lasnier reprend ce passage, comme plusieurs autres péripéties du récit, en prenant soin de le métaphoriser : « J'ai crié dans le vase vide de l'air » (p. 248) et « C'est fini de vivre de la multitude des eaux / Comme une colombe lénifiant autour de soi le fleuve [...] » (p. 250).

Nous remarquons qu'en tant qu'allocutaire de Psyché, la Nuit apaise, invite au repos, au sommeil ; elle incite l'héroïne à demeurer en elle. « Dors en moi

³³ Apulée, *op. cit.*, p. 102.

comme la feuille dans sa croissance / [...] Dors, mystérieuse comme la fraîcheur au centre du feu [...] » (p. 241-242). Ce destinataire exhorte Psyché à ne pas regarder le visage de l'amant. Nous pourrions dire aussi que cette longue réponse, à la partie II, nous repose de l'exaltation de Psyché, toujours paroxystique, que Lasnier n'hésite pas à décrire avec minutie. La voix de la Nuit semble insérée pour contrebalancer l'effet produit par l'affolement de l'héroïne, tandis que la Lampe fait figure de tentatrice. C'est par elle, d'ailleurs, que le malheur arrive (c'est la brûlure causée par l'huile de la lampe qui réveille Éros). Elle s'oppose en quelque sorte à la Nuit : « Éveille-toi, Psyché, il n'y a pas d'autre nuit / Que celle de tes yeux scellés de ravissement » (p. 244). Toute la partie III lui est consacrée, et l'on remarque aussi que c'est à cet allocataire que répond Psyché immédiatement après la faute : « Ô lampe [...] / De qui me vas-tu séparer, ô douteuse vigile ? » (p. 247). Ne serait-ce pas parce que cet allocataire est un objet, tandis que la Nuit ne constitue qu'un moment ? Quoi qu'il en soit, ces prosopopées ont principalement pour fonction d'exposer la tension et la tentation qui sont au centre du poème comme du mythe.

Dans la partie IV, les premiers vers montrent que les propos divergents de la Lampe et de la Nuit atteignent leur cible en Psyché : « Êtes-vous cette lie taciturne de mon âme, / Cette acide lenteur corrompant le fruit ? » (p. 245). Psyché choisit de leur répondre de façon simultanée. À la fin de la deuxième strophe, le destinataire devient l'amant : « Éros, le désir de ta face a bu l'huile du sommeil »

(p. 245). Nous remarquons que Psyché anticipe la satisfaction de sa curiosité ; sa fébrilité annonce d'ailleurs le manquement aux prescriptions d'Éros. « Par l'ivresse lucide de l'oeil, je retrouverai l'éblouissement » (p. 246). Elle choisit de désobéir et de placer la lampe près du visage divin afin de l'éclairer. Il s'agit de la dernière strophe de la partie IV, intitulée *la Faute* ; Psyché s'adresse à la Lampe, mais à elle seule ; c'est en quelque sorte la fin de l'innocence aveugle telle qu'elle prend forme au début du cycle : « Ô rais de la première rupture » (p. 247).

À l'égard du rapport amoureux entre Éros et Psyché, la Nuit et la Lampe s'opposent sans pour autant se contredire. Ces prosopopées sont en fait les deux voix intérieures de Psyché ; celle de l'acceptation et celle de la transgression. Il s'agit aussi des deux faces d'une même angoisse, liée à la curiosité ; c'est là que se concentre l'ambivalence de l'héroïne. Nous pourrions sans peine les considérer comme des pôles : le Bien est symbolisé par la Nuit, et le Mal, par la Lampe. C'est sous cet angle qu'on peut interpréter la dernière phrase de l'argument de la page 237 : « Mais il eût été plus beau de ne pas pécher. » Lasnier suggère que le fait de franchir la limite imposée par la nuit, les ténèbres, constitue le crime véritable ; ainsi, que dire de la lampe, sinon qu'elle est « lucifère » ? C'est d'elle que surgit la lumière. Symbole de la connaissance, du savoir, elle permet à Psyché de distinguer son amant, mais comme elle révèle ce qu'il était défendu de voir, la lampe incarne aussi l'origine du Mal. C'est sans doute ici que le rapport avec le poème *Ève* est le plus manifeste. Deux tentations : l'une par le serpent, l'autre par

la Lampe. Les deux poèmes constitueraient à l'égard des mythes des gloses « morales » sur le rapport qu'il peut y avoir entre l'obéissance et la connaissance.

Comparons encore une fois la fable au poème. Dans le texte de Lasnier, Psyché après sa faute, n'a pas le temps de contempler la beauté du visage d'Éros. Celui-ci s'enfuit, et elle accuse alors sa propre curiosité. Le titre de la cinquième partie rend compte de cette nouvelle situation : *Imprécations*. Mais il s'agit en fait d'imprécations rhétoriques, comme nous l'avons mentionné, puisque Psyché invoque sur elle le malheur : c'est une démonstration de sincérité qui vise à étayer le repentir. « Ô dieu ! rejette-moi hors de ta mouvance qui me crée / Rejette mon mal mûri à la lumière de ton absence [...] » (p. 248). Cela s'intensifie à la page 250 : « Malheur à moi dans le songe et le ravissement / Malheur à toute flamme sortie du foudroiement ».

Lasnier fait débiter la dernière partie du poème par une imploration. Devant Vénus, Psyché, en plein désespoir, évoque son passé heureux :

J'habitais cette part innocente du feu,
 Cette fraîcheur sans orbe, ce souffle médial
 [...]
 J'étais ce vide que l'amour se choisit pour centre,
 Cette danse libre qu'il étire avec la cendre.
 J'ai souillé le coeur de la nuit et la face du jour
 Pour avoir trahi le sommeil animé de l'amour. (partie VII, 2^e strophe, p. 254)

Étant donné qu'il existe un destinataire, nous pouvons dire que les deux derniers vers constituent l'autocritique de Psyché. La fonction de ce procédé semble être de

représenter la déesse, de formuler indirectement son impassibilité devant les larmes et le repentir de l'héroïne (c'est finalement Jupiter, apprend-on dans *les Métamorphoses*, qui accepte de légitimer l'union de Psyché et Cupidon [Éros]). En contrepartie, notons que Lasnier s'abstient d'utiliser le *ô* lyrique pour exposer la nostalgie de Psyché. Pour quelle raison ? On peut lire dans la première strophe de cette septième partie :

Aphrodite, ferment et gésine de la mer
 [...]

 Ô perle chaude et fluide d'Ouranos
 [...]

 Ô attirance glacée et ardente gravitation (p. 254)

Le signe *ô* semble devenir une marque de précaution ; mais on peut aussi y voir une litanie descriptive. En fait, la soumission devant Vénus, sensiblement comparable à celle d'Ève envers Dieu, nous paraîtrait peu crédible si Psyché évoquait le passé au moyen du *ô*. Que pouvons-nous en déduire ? En regard de l'intensité, cet indicateur nous renseigne sur la valeur de l'allocutaire concerné. Dans ce sens seulement, nous entendons aussi par « allocutaire » tout élément qui fait l'objet d'une fausse apostrophe. Prenons comme exemple les *Imprécations* de la partie V :

[...]

 Ô dieu ! rejette-moi hors de ta mouvance qui me crée

 Rejette mon mal mûri à la lumière de ton absence,

 J'ai détruit ton amour pour fixer ta beauté. (1^{re} strophe)

 Ô Vénus, pointe irascible de la jalousie,

 Ô dérision des dieux qui se sont repris !

 Ô mes soeurs, ô amantes à la dérive de l'ombre

 Ô brasiers fous levés de lèvre en lèvre (2^e strophe, p. 248)

Cette partie correspond au départ d'Éros après la faute de Psyché dans la chronologie du récit d'Apulée. Comme on s'y attend, c'est Éros qui est le destinataire à la première strophe. Remarquons le désordre des invocations dans les vers qui suivent ; cela peut rappeler l'affolement désespéré de Psyché. Mais les *ô* ici constituent en vérité de fausses apostrophes. La « dérision » ou les « brasiers fous », entre autres, ne pourraient être lus comme des allocutaires. Il n'est pas question non plus d'allégories ; ce procédé est très rarement utilisé par Lasnier.

4.3. *L'utilisation de l'anaphore*

Nous avons vu dans le chapitre précédent que la présence du *ô* impliquait, outre la déférence, une certaine distanciation. Mais le possessif annule cet effet secondaire lié à l'utilisation du *ô* lyrique. Dans la gradation intensive où Ève dit son désir de rapprochement, l'insertion de l'adjectif possessif vient révéler la possible intimité avec Dieu. Pour *Psyché*, Lasnier recourt à ces deux procédés de façon simultanée. Remarquons l'appel à Éros au début de la deuxième strophe dans la première partie : « ô mon dieu rassembleur d'abîmes et d'espaces » (p. 239). On peut donc parler ici aussi d'adoration intime, au sens d'un rapprochement.

Au début du poème, nous relevons aussi cette monotonie produite par l'anaphore [*Je ne suis plus*]—[élément de la faune ou de la flore], six fois énoncée. Elle est précédé par le *moi*, lui aussi anaphorique, du commencement : « Moi,

naïve [...] / Moi, cette source [...] / Moi, indécise [...] », etc. (p. 238). Que viennent signifier ces répétitions ? Nous dirions qu'à la lecture du poème, ce n'est pas ce qu'était Psyché qui nous intéresse, mais plutôt ce qu'elle est devenue. En recourant deux fois de suite à ce procédé, Lasnier fait languir le lecteur et l'anaphore s'avère efficace, puisqu'elle est maintenue sans artifice. Aussi, le vers « mais cette goutte d'eau qui porte seule le poids de la mer » (p. 238) produit-il la sustentation ; il donne en même temps un dénouement, voire un sens, à ces répétitions. Elles servent en quelque sorte d'introduction, de pré-texte au poème.

Malheureusement, tout au long de *Psyché*, ces répétitions semblent affecter l'importance de l'allocutaire. La multitude des interjections exaltées tend à banaliser l'effet des procédés employés par Lasnier. On note presque l'effet l'inverse. La valeur de l'allocutaire principal, c'est-à-dire Éros, s'en trouve même annulée. Relevons ce renforcement de l'innocence de Psyché telle que Lasnier l'exprime au début du poème : « Moi, naïve [...] Moi, cette source plus pure que la nudité / Moi indécise [...] » (p. 238). À la deuxième strophe de la page 239, le monologue cesse et l'adoration est reprise. Bien que ces invocations soient d'abord un moyen pour le *je* de montrer sa soumission, la cinquantaine de *ô* vocatif nous laisse croire que Lasnier magnifie les destinataires de Psyché. Cela paraît ressembler à une adoration généralisée ; aussi est-il difficile de percevoir l'importance d'Éros en tant qu'allocutaire si l'on compare avec la cécité ou le silence, que l'exaltation torrentueuse du *je* emporte aussi. De plus, l'emploi du *tu* ou des adjectifs possessifs

« ton », « ta », « tes » aide peu à déterminer l'importance des destinataires ; ce sont davantage des signes de proximité. Mais ils contribuent par contre à mieux situer la position des allocutaires dans l'environnement.

Nous pouvons remarquer aussi que la VI^e partie prend fin avec un long apitoiement, très soutenu. C'est une dérélition aux accents lyriques plutôt que dramatiques. Psyché s'adresse à ses propres pleurs : « Ô légion de larmes [...] Ô larmes plus sensibles que le myrte et le mimosa » (p. 253). Notons que le développement résulte d'un enchaînement ininterrompu de plaintes. Cela produit une lamentation des plus crédibles, mais en contrepartie l'éloquence de Lasnier frôle le pathos. En effet, l'auteur maintient l'intensité des plaintes de Psyché à un point si élevé que les nombreuses occurrences du *ô* vocatif en annulent l'impact. Y en a-t-il trop ? Nous ne saurions répondre à cette question. Néanmoins, on ne peut déterminer où placer le climax ; non parce que ce texte s'avère ennuyant, mais parce que l'intensité est toujours maximale lorsque Lasnier « met en scène » Psyché. M. van Schendel a déjà noté cette caractéristique pour le recueil *Mémoire sans jours* de Lasnier : « L'expression est toujours au paroxysme ; elle ne peut donc bouger. Elle en paraît prétentieuse. Elle en paraît négative.³⁴ »

³⁴ « Cette poésie qu'on lit si peu », dans *Présence de la critique*, Gilles Marcotte (éd.), Montréal, HMH, 1966, p. 199.

Chapitre 5. La nature comme allocutaire

Si « le poète est invité à combattre l'insuffisance ontologique de la parole humaine », comme le suggère Rina Lasnier³⁵, on peut se demander quelles sont les armes dont il dispose ; quelles sont les véritables ressources du *je*. En fait, il y a dans plusieurs textes une sereine acceptation de la primauté ontologique. On ne trouve pas de « difficulté d'être » dans *Escales*, pas de problèmes existentiels. Il n'y a pas de crise apparente, pas de questionnement sur l'ordre du monde. Une hiérarchie préexiste, et elle est rarement mise en question. Certains pourront y voir un refus d'agir sur le monde. À cet égard, *le Palmier* apparaît comme un texte explicite : « L'ermite tient son âme comme une palme » (p. 170). Ainsi la solitude s'avère-t-elle prégnante. Aussi, à la suite de nos observations des chapitres précédents, rappelons que le *je* est confronté à l'échec d'un dialogue avec l'allocutaire amoureux. Gilles Marcotte fait remarquer à ce sujet : « En s'éloignant de ce monde qu'elle avait à posséder, la femme s'est dépossédée d'elle-même, et quand elle veut y revenir — au monde et à elle-même — elle trouve une division, un dénuement total.³⁶ » Afin de clore notre identification des allocutaires, il nous faut donc tenter de comprendre comment est résolu cet échec.

³⁵ « La poésie, mémoire du sacré », *Liberté*, « Parole poème sacré », vol. 15, n^{os} 87-88, 1973, p. 173.

³⁶ *Une littérature qui se fait*, op. cit., p. 261.

Dans la plupart des poèmes d'*Escales*, l'isolement complet du *je* semble en fait un moyen de mieux intégrer la réalité. Ce qui prédomine n'est donc pas une quête amoureuse, comme on peut avoir tendance à le croire, mais la recherche de l'Un³⁷. En fait, il s'agit moins de consolider une présence, qu'elle soit humaine ou divine, que de la faire survenir (*Ève*). Prenons comme exemple la contemplation, que l'on associe souvent au travail de Lasnier. Si l'on désire voir juste, il faudrait peut-être lire *contemple* comme : « à l'intérieur du temple ». Ce temple, chez Lasnier, ce n'est pas l'âme ni l'esprit, comme nous pourrions le penser. Ce temple, c'est le corps ; le corps modelé par chaque épiphénomène de la nature : eau (*Remous*), arbre (palmier, p. 170 ; épinette bleue, p. 168 ; pin, p. 231 ; figuier, p. 206 ; etc.), ciel, mer, etc. Ainsi, presque tout, dans écriture de Lasnier, est construit autour de ce corps changeant, qui est aussi parfois allocutaire. « Ces choses-là se contemplent, mais ne se possèdent pas », écrit d'ailleurs la poète dans le texte *Contemple* de son premier recueil, *Images et Proses* (p. 24). Dans *Escales*, non seulement ces éléments-là ne se possèdent pas, ne peuvent être acquis, mais ils sont source d'une attraction jamais résolue.

L'impossible possession de l'autre aboutit parfois à un repli. Le *je* ne distingue plus qu'elle-même (*Psyché*), et la réalité apparaît alors sous un angle différent. On lit dans *Ombre de nu* : « La femme nue fait jouer son ombre au

³⁷ Voir à ce sujet l'étude de François Dumont, *Usages de la poésie. Le discours des poètes québécois sur la fonction de la poésie (1945-1970)*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », n° 32, 1993, p. 48.

mur. » (p. 218). Même lorsqu'on peut supposer que la poète parle d'elle, — c'est-à-dire : à partir d'elle —, ce n'est pas son *je*, mais son image objectivée dont il est question. Il s'agit du même phénomène que dans le texte *Si tu sais*, comme nous l'avons déjà vu³⁸. Dans *Pivoines* (placé immédiatement après *Ombre de nu*) : « Femme, mûrissez-nous cette mort / Des pivoines au coeur amoncelé » (p. 218), le *je* objectivé devient un *tu* auquel la parole est adressée. La voix est ici sans corps ; le *je* est autre, sans qu'il soit question d'une référence rimbaldeenne (directe, du moins). Il s'ensuit une division qu'on peut traduire de différentes manières. En fait, par cette expérience limite du corps objectivé, c'est toute la poésie de Lasnier qui est traversée par l'angoisse de l'acceptation ou du rejet de la condition amoureuse. Gilles Marcotte écrit à propos de cette ambivalence :

Mais d'avoir entendu seulement son appel, de l'avoir aperçu seulement, dans le profond engagement terrestre qu'il exige, le poète a pris peur : elle a cru qu'il n'y avait pas assez de place en elle pour les deux amours, celui qui l'engage ici-bas, et celui qui l'entraîne vers les clartés de l'absolu.³⁹

L'urgence de cet « appel » dont parle G. Marcotte est perceptible dans la série de métamorphoses du *je*, qui cherche ainsi un dialogue plus étroit avec la nature. *Le Pin solitaire* est un bon exemple :

Je ne suis pas de ce maigre défriché
Ni de cette levée d'avoines à coucher,
Je tourne et retourne sur moi mon ombre
Comme une pensée refusée par le nombre.

[...]

Je suis de cette forêt et de ces vouloirs parallèles

³⁸ Voir à la p.12 de notre travail.

³⁹ *Une littérature qui se fait, op. cit.*, p. 268.

Où les vents terrals ébouriffent leurs ailes ;
 Ils ont encerclé les ondes de mes feuillages
 Écume amère au bas de nos élans sauvages.

Je ne suis pas de cette fin agenouillée
 Ni du faux feu des automnes ornementals,
 Mais de ce défi et de cette cime foudroyée,
 De cette mort au bout d'une épée de flamme. (p. 231)

Ce qu'on remarque tout d'abord, c'est l'opposition qu'il y a entre ce *je* revendicateur et la soumission du *je* de *Au bord de l'eau* : « Je serai à genoux dans ma robe comme l'eau / Et tu ne verras pas que je tremble de toi » (p. 227). Le pin solitaire, comme son nom l'indique, est sans interlocuteur. D'où sans doute cette assurance complète, cette totale indépendance. On peut considérer en fait que c'est le *je* de la poète qui se double d'un *je* fictif (comme dans plusieurs poèmes), celui du pin solitaire. Il s'agit ici d'un mimétisme complexe qui posséderait des vertus salvatrices, comme en témoigne l'acrostiche de l'avant-dernière strophe : « JOIE ». Nous reviendrons plus loin à ce texte.

C'est à partir de cette première constatation, celle du corps transformé, qu'il est possible de comprendre le désir du *je*. On lit dans ...*Fleuve* : « Je te boirai nu sur mes lèvres nues [...] / Fécondée de chansons et de printemps. » (p.177). L'allocutaire n'est pas l'amant de *Post-mortem*, mais le fleuve. L'eau est dans *Escalles* un élément central. C'est aussi l'isotopie agricole/champêtre qui, souvent, donne la mesure de ce qu'il y a à aimer : « J'ai caché mes amours plus bas que la moisson », écrit Lasnier dans *l'Alouette* (p. 172). Il semble ainsi n'y avoir d'union

possible qu'avec les éléments naturels. D'ailleurs la nature est souvent érotisée.

Voyons *Cycle de la neige* :

Les eaux vierges et captives, ô Danaé
 Détournées de ta bouche par le sel très chaste
 Garderont toujours le sursaut de leur marée
 Pour s'unir à l'or olympien des astres. [...] (p. 185)

La mention de Danaé nous renvoie à cette fable⁴⁰ grecque où Zeus, transformé en pluie d'or (« l'or olympien »), s'unit à Danaé, qui enfantera Persée. L'eau est corps. Il suffit de voir quel geste peut effectuer l'allocutaire de *Remous* (il s'agit de la rivière, rappelons-le) : « Tu resurgis du fond de mon amour » (p.198) ; le fond étant, on s'en doute, « ce coeur d'argile ou tu [l'eau, la rivière] retombes » La rivière ou l'eau ; la référence est ici certaine et on comprendra que de l'allocutaire amoureux anonyme ou de la nature, ce soit elle qui l'emporte. Pour cette raison, nous aurions tendance à rejeter l'interprétation de *Remous* faite par E. Kushner⁴¹, qui associe la voix du *je* à celle de l'amant. Il pourrait s'agir d'une méprise sur l'identification des différents allocutaires. En fait, c'est là où l'unité est possible que se fait la poésie de Lasnier, et c'est justement vers ce lieu que convergent les forces de la nature. Celle-ci est distincte de l'allocutaire amoureux. Tout le travail de l'auteur ressemble ainsi à un travail d'émondage à partir de la chair : le phénomène consiste à séparer « les épis de sang des épis de blé » (*Sieste*, p. 224). En plus de se substituer à l'amant, la nature a aussi une fonction médiatrice, car le *je* ad-

⁴⁰ Cf. les *Métamorphoses* d'Ovide : IV, 611 ; VI, 113.

⁴¹ « *Escapes*, recueil de poésies de Rina Lasnier », *loc. cit.*, Montréal, Fides, 1982, p. 332.

vient par ses éléments. Le fleuve et la mer, on l'a vu, révèlent la personne du sujet lyrique à elle-même.

De plus, avec l'amant, comment un véritable dialogue pourrait-il être possible, puisque le *je* nie jusqu'à la réalité des corps ? Qu'advient-il du désir ? « Ô verte vie et méprise d'aimer / Épure de l'âme inachevée... » (*Pivoines*, p. 218). Nous pouvons, sous cet angle, relire différemment *le Fantôme*. Ce « très loin, très seule au coeur de ma peine » (p. 211) est à considérer comme une mort virtuelle, mort du *je* éloigné du destinataire et des figures liées à la nature. C'est ainsi qu'on peut réviser notre lecture au chapitre 1 de l'état apathique du sujet lyrique. L'amant n'est pas désiré. Cette interprétation, quoique risquée, nous permet de tenir compte de la pluralité des destinataires dans *Escales*. Par exemple, dans *Post-mortem*, « Tu m'aimais déjà depuis ma mort » (p. 212) radicaliserait la disparition du *je* en présentant la nature comme le seul véritable allocutaire amoureux. Cependant, la métaphore occulte parfois la lecture de ce désir qui vise l'union totale avec les forces primitives. Les termes propres à celles-ci s'indexent presque toujours sur l'isotopie /nature/.

On peut aussi tenter d'intégrer l'isotopie /nature/, dans *Escales*, au modèle triadique élaboré par le Groupe μ . Cette structure référentielle agit d'abord comme un modèle profond⁴². En effet, l'opposition ANTHROPOS-COSMOS (ou :

⁴² Cf. *Rhétorique de la poésie*, Paris, Seuil, coll. « Points », n° 216, 1990, p. 98.

homme vs nature⁴³) est visible dans tout texte poétique, selon le Groupe μ . Elle « commande l'idéologie esthétique de la poésie⁴⁴. » La médiation de cette opposition s'effectue grâce à l'isotopie /logos/, l'autre terme du modèle, qui concerne tout élément lié au langage⁴⁵. Il faut ici considérer cette troisième isotopie dans son acception la plus générale. Chez Lasnier, comme nous l'avons vu, l'opposition n'est pas toujours perceptible, pour la simple raison que la voix de la poète s'incarne souvent dans un élément spécifique. Ce mimétisme tend à inverser les places traditionnelles : ce n'est pas l'homme (le monde) face au cosmos, mais la représentation de celui-ci (le *je*) qui répond, souvent indirectement, à l'homme. En ce sens, *le Pin solitaire* est lisible comme le constat de cette opposition « Ils ont encerclé les ondes de mes feuillages / Écume amère au bas de nos élans sauvage », le *ils* symbolisant la civilisation. Quant à la médiation langagière, on pourrait croire qu'elle s'effectue ici par le biais de cette « pensée refusée par le nombre », image cristallisée du poème donné comme une apologie du singulier, de la parole unique. Le singulier médiatise l'opposition globale homme-nature et rend possible la production de l'éthos poétique. On retrouve le même motif dans plusieurs textes, selon une recherche qui semble toujours se faire en marge de la multitude : « Pieu pelé, sans grume de linceul / [...] Dêvêtu de la forêt désoubliée » (*le Pieu*, p. 228).

⁴³ Ou encore : « culture » vs « nature », comme le suggère le Groupe μ , *ibid.*, p. 100.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 100.

⁴⁵ À noter que la délimitation est difficile. Des trois catégories, « le logos englobe les deux autres, qui par ailleurs se partagent tout sans résidu et donc aussi les objets de langage. Il n'est sans doute pas possible de déterminer des critères objectifs qui puissent définir dans chaque cas l'appartenance de telle série sémique aux catégories fondamentales. », *ibid.*, p. 98

Selon E. Kushner, la nature, dans *Escales*, « assume le trop plein d'angoisse commune à tout ce qui existe.⁴⁶ » Comme nous venons de le voir, c'est un lieu de convergence. Il faudrait donc la considérer comme un allocataire de premier plan, et surtout ne pas la confondre avec les autres *tu*, qui sont multiples. Ainsi, c'est l'une des caractéristiques de la poésie d'*Escales* que de résister aux identifications rapides ; comme si l'auteur exigeait du lecteur une parfaite compréhension de l'identité du *tu* (comme du *je*). Nous verrons dans la partie suivante comment il faut comprendre cette exigence, ainsi que ce qu'elle implique comme travail de la part du lecteur.

⁴⁶ Rina Lasnier, Montréal, Fides, *op. cit.*, p. 33.

II. Le lecteur ou destinataire moral

Il faut savoir apprécier, dans *Escales*, le grand souci de précision de Rina Lasnier. Mais peut-on penser que son refus avoué de l'automatisme comme technique d'écriture⁴⁷ est dû une utilisation réfléchie des procédés ? J.-P. Issenhuth considère à juste titre que toute l'oeuvre de Lasnier témoigne d'une parfaite maîtrise de la langue⁴⁸. Gérard Tougas, quant à lui, écrit à ce sujet : « sa poésie se situe à un niveau comparable de perfection et de suggestivité, tout en vivant de sa propre vie, et ne devant qu'à sa logique interne les sources de sa force et de son originalité.⁴⁹ » En ce sens, les textes qui semblent ne pas s'intégrer pas à cette logique interne (ou « harmonie interne », pour reprendre l'expression de Lasnier⁵⁰) posent des défis à toute interprétation.

Nous avons constaté dans la partie I la pluralité de procédés employés par l'auteur. Cela nous a permis, entre autres, de souligner les rapports qu'entretiennent les différents allocutaires avec le sujet lyrique. Cependant, lors de notre recherche, nous avons été obligé d'écarter certains textes. Ce sont ceux où l'allocutaire est interpellé sans qu'il soit question de l'amant ou de quelque autre personnage. Jusqu'à maintenant, nous avons aussi tâché de désigner l'objet auquel renvoie le pronom *tu* selon les référents propres aux poèmes analysés. Cette iden-

⁴⁷ Cf. « Est-il chose plus belle qu'une orange ? Rencontre avec Rina Lasnier », *loc. cit.*, p. 22.

⁴⁸ Cf. *op. cit.*, p. 7.

⁴⁹ *Littérature canadienne-française*, Toronto, Oxford University Press, 1969, p. 160.

⁵⁰ « Est-il chose plus belle qu'une orange ? Rencontre avec Rina Lasnier », *loc. cit.*, p. 21.

tification reste impossible pour la *Pitié* (p. 199), ...*Effroi* (p. 204) et *Sieste* (p. 224). Nous tenterons d'abord de définir leur propriété commune pour ensuite en dégager les principaux aspects.

Comme plusieurs poèmes d'*Escales*, *la Pitié* est construit à partir d'une seule anaphore, [*si tu*]. Notons aussi que cette utilisation du conditionnel est observable dans les deux autres textes (...*Effroi* et *Sieste*) ainsi que dans quelques autres poèmes où il est question de l'allocutaire lyrique amoureux (notamment *Si tu sais*, p. 210). Le titre *la Pitié* semble annoncer une définition lyrique de ce sentiment. Signalons en passant que Lasnier excelle à développer la signification d'un titre pour construire le poème lui-même⁵¹. Dans *la Pitié*, bien qu'on ne puisse savoir de qui il s'agit, l'anaphore met en évidence le destinataire :

Si tu as mâché l'amer du mil
 Pour ne pas te courber à la racine ;
 Si tu as ri de Ruth humiliée,
 Si tu n'as pas attendu de la nuit
 Le lait des étoiles pour ton sein,
 Le froment du baiser pour ta faim ;
 Ah ! si tu refuses la tendre pitié,
 Tu trouveras le pain de l'amour
 Séché comme une pierre sans source. (p. 199)

À qui ou à quoi Lasnier s'adresse-t-elle ? La mention du nom de « Ruth » laisse croire que le *tu* renvoie à l'un des personnages de ce livre de l'Ancien Testament. La référence biblique est incontournable, à cause surtout de l'isotopie agricole/champêtre : « mil », « racine », « lait », « froment », etc. Mais avec le troi-

⁵¹ *L'Ange de mer* (p. 163) et *les Agates* (p. 180) sont de bons exemples.

sième vers, « Si tu as ri de Ruth humiliée », Lasnier interpelle plutôt le lecteur n'ayant pas apprécié l'histoire de *Ruth* ; un lecteur « sans pitié », pourrait-on suggérer. Toutefois, si nous considérons le statut de ce lecteur, comment caractériser son lien avec le poème ? Car nous écartons évidemment tout personnage, ainsi que l'allocutaire lyrique amoureux : il n'est pas question de la passion malheureuse évoquée dans les autres textes. Le lecteur de *Ruth*, lui, est présenté de façon conditionnelle : « *Si* tu as... ». C'est donc que le *tu* n'est pas nécessairement impliqué. Le problème reste entier. Qui est ce *tu* ? Serait-ce n'importe quel lecteur ? Il semble inutile d'affirmer que Lasnier s'adresse ici aux lecteurs de ses poèmes. Cela ne constitue pas une révélation, puisque tous les textes s'adressent d'abord aux lecteurs, qui sont les destinataires premiers.

Dans *la Pitié*, le *tu* concerne le lecteur, mais sous un jour particulier. Ce lecteur s'avère en fait celui qui accepte d'assumer les modalités du pronom. En ce sens, nous nommons ce destinataire spécifique un lecteur moral, parce qu'il est libre ou non de se poser comme référent au pronom *tu*. Il n'est pas question d'un choix réel, selon que le lecteur pourrait dire : je me sens concerné, je m'identifie au *tu*, etc. Le lecteur moral est moins une personne physique ou un personnage poétique qu'une attitude de lecture possédant le statut d'un destinataire. C'est une exigence posée par l'auteur. Sous cet angle et en strict rapport avec notre analyse du destinataire, tout le poème de la page 199 pourrait être réduit à la formule *si...alors*, la première partie étant la condition, et la seconde, les conséquences.

Elles s'avèrent négatives : « Tu trouveras le pain de l'amour / Séché comme une pierre sans source. »

Les vers d'...*Effroi* sont disposés d'une façon semblable, mais le texte possède une finale neutre, moins moralisante justement : « Bois entre les joncs la hauteur qui redescend. » (p. 204). À noter que ce poème peut et doit aussi être considéré en lien avec le texte qui précède, *le Chevreuil...*, car ils sont unis par les titres. Lasnier a en fait divisé un seul syntagme : « Le chevreuil...effroi » (comme pour *les Fleurs marines...*, *...Terriennes*, *...Et aériennes* (p. 230), par exemple). Dans le troisième texte concernant le lecteur moral, *Sieste* (p. 224), notons que le conditionnel anaphorique occupe une place moins importante ; il vient en tête de la première et de la deuxième strophe (1er et 5e vers). Lasnier le fait suivre de la conséquence : « Tu auras sur tes yeux l'essaim des cent soleils » (3e vers) et « Tu trouveras comme perle sous mer / Le poème intact de ta naissance » (7e vers). Aussi, le recours au futur de l'indicatif (comme pour *la Pitié*) donne à ce texte une allure prophétique ; la poète prévoit, annonce ce qui adviendra.

Nous pouvons mettre en question l'étendue du concept de « lecteur moral » : s'agit-il aussi d'un lecteur social, d'un lecteur posé comme élément d'une collectivité ? Nous avons pris soin de préciser qu'il s'agissait d'une attitude de lecture, et non d'un type de lecteur réel ou non. Il nous faut alors identifier ce qu'est une lecture morale ; à savoir si ce *tu* particulier ne peut être compris que

dans le cadre de ce genre de lecture. Selon les poèmes concernés, ce concept paraît circonscrire des préceptes que Lasnier a poétisés. Aussi, dans cette perspective, le lecteur moral s'apparente à un procédé qui permettrait d'impliquer plus « activement » le lecteur. Nous délaissions donc la question d'un lecteur moral qui serait aussi social. Sans nier la pertinence du rapprochement, il nous faudrait tenir compte des facteurs socio-historiques liés à l'écriture d'*Escales*, ce qui ne concerne toutefois pas les objectifs de notre recherche. Nous croyons aussi que l'étendue de cette question relève moins d'une étude de la poétique de Rina Lasnier que d'une sociocritique. Notons ce qu'écrit Bakhtine à propos de l'acte de lecture particulier auquel nous nous référons :

Ainsi, quand je lis ou quand j'écoute une oeuvre poétique, je ne la laisse pas à l'extérieur de moi-même, comme l'énoncé d'un autre qu'il suffit d'entendre, et dont le sens pratique ou théorique doit simplement être pris ; mais, dans une certaine mesure, j'en fais mon propre énoncé à propos d'autrui, j'en assimile le rythme, l'intonation, la tension articulatoire, la gesticulation intérieure (créatrice de mouvement) de la narration, l'activité figurative de la métaphore, etc., comme l'expression adéquate de ma propre relation axiologique au contenu ; cela veut dire que ma perception ne vise pas des mots, des phonèmes, un rythme, mais s'accompagne de mots, de phonèmes, d'un rythme, vise activement un contenu : je l'embrasse, l'informe, le parachève ; (la forme elle-même, prise dans l'abstrait, ne se suffit pas à elle-même, mais rend autonome le contenu formé). Je deviens actif dans la forme, *et au moyen de la forme j'occupe une position axiologique en dehors du contenu* (conçu comme orientation cognitive et éthique), et cela rend possible pour la première fois le parachèvement et la réalisation en général de toutes les fonctions esthétiques de la forme par rapport au contenu.⁵²

Cette attitude, conçue par Bakhtine comme une « libre concentration éthique », semble refléter la nature du destinataire moral tel que nous l'entendons. C'est en effet cette position de lecture qui exige un lecteur moral. Sous cet angle seulement

⁵² *Op. cit.*, p. 71. C'est l'auteur qui souligne.

peut-on affirmer qu'il s'agit d'un destinataire. Rina Lasnier reconnaissait d'ailleurs qu'une telle disposition d'accueil est nécessaire :

La première attitude du lecteur sera donc la passivité ; non pas la démission de l'esprit, mais l'attention libre du danseur emporté par la danse. Livrez-vous au poète sans contrainte ; laissez-vous d'abord séduire, bercer par son rythme et son mystère. C'est cela écouter. Écouter ainsi dans l'humilité la parole qui vous paraît obscure ou étrangère,[...] c'est participer à l'inspiration du poète⁵³.

C'est une certaine capacité de recevoir la poésie un peu comme le poète la reçoit et comme en écho. C'est la capacité de voir les signes et de les suivre... de les accompagner. Il s'agit donc ici de rencontre... d'abandon actif à une parole autre.⁵⁴

Ainsi, il semble être question avant tout d'un geste libre et attentif. Comme le dit Bakhtine, une telle lecture, s'effectuant à partir de la forme (pour nous, les procédés), exprime la relation axiologique au contenu tel qu'il ne peut être isolé. Nous pourrions alors, par extension, soutenir que la lecture est la forme dynamisante du contenu. Dans les textes où sa présence semble signalée (et ceux-là seulement), le destinataire moral participerait donc du sens des poèmes en parachevant leur contenu. Une telle participation ne semble pas possible dans certains passages de *Psyché*, par exemple, où l'auteur simule un dialogue fermé entre deux entités (la Lampe/la Nuit et Psyché). Cela ne semble pas non plus possible lorsque le *tu*, désignant un personnage, est employé d'une façon trop insistante, comme dans les parties II et III de *Ève*, entre autres.

⁵³ « Votre frère le poète », *op. cit.*, p. 43.

⁵⁴ « Est-il chose plus belle qu'une orange ? Rencontre avec Rina Lasnier », *loc. cit.*, p. 21.

Il est par ailleurs possible que le lecteur moral soit l'une des composantes, avec le *je* de la poète, du *nous* englobant. Il n'apparaît que dans certains textes ; aussi faut-il éviter de le confondre avec l'autre *nous*, qui est celui des amants. Prenons comme exemple *le Vent* : « Venu pour interroger toutes nos lourdeurs / Et gauler la pulpe durcie de nos sécurités » (p. 174). À noter que dans ce poème le lecteur moral reste implicite, bien qu'il soit représenté par la 1^{re} personne du pluriel : le *tu* de la dernière strophe se rapporte en effet à « l'arbre méconnu de [ses] propres frondaisons » (p. 175). Ce *nous* représenterait donc indirectement le lecteur moral. Il s'agit en fait d'un pronom ne possédant pas de référent à l'intérieur des poèmes ou du recueil, et qui peut être lu comme désignant l'ensemble suivant : 1. n'importe quel lecteur, 2. le lecteur moral et 3. le *je*. Ces éléments sont tous susceptibles d'entrer en relation avec le vent tel que le sujet lyrique le décrit. De même, par extension, les questions posées dans *le Petit bois... ...Et les perdrix* (p. 200) semblent destinées, elles aussi, au lecteur moral :

Cette harpe dévoilée que l'hiver va toucher,
 Ce petit bois nombreux profané jusqu'au coeur,
 Faut-il s'étonner qu'il ait tué tant d'oiseaux
 Et qu'il chante seul son âme qui l'a quitté ? (*le Petit bois...*)

Faut-il s'étonner qu'il prenne au rets de la neige [...] (...*Et les perdrix*)

Les « faut-il » sont des apostrophes discrètes qui se révèlent cependant problématiques. Il faut admettre que ces questions sont moins adressées à ce que nous appelons le lecteur moral qu'à tout lecteur effectif. C'est ce que dénote l'utilisation de la forme impersonnelle. En vérité le lecteur moral est ici virtuel (comme dans *le*

Vent), puisque « faut-il » connote aussi l'expression « devrions-nous » et, en ce sens, l'interrogation est destinée à un lecteur moral potentiel, pourrions-nous dire. Une telle façon d'interroger nous amène aussi à considérer les rapports entre la ponctuation et le destinataire.

1. La ponctuation finale et le destinataire moral

Faire la distinction entre le lecteur effectif et le lecteur moral s'avère peut-être nécessaire aussi pour comprendre le rôle de la ponctuation chez Lasnier. Dans *Escapes*, là où il est question de l'allocutaire, les textes sont pour la plupart orientés vers l'amant ou un personnage. La place du lecteur moral est donc minime, comme nous venons de le constater, mais le risque est grand de le confondre avec un allocutaire ou de l'associer sans distinction avec le lecteur effectif, premier destinataire. On peut se demander si l'interpellation n'est pas, parfois, liée à l'utilisation de signes tels que les points interrogatif et exclamatif. Nous avons ainsi examiné la ponctuation finale des poèmes d'*Escapes*. Pourquoi seulement la finale des textes ? parce qu'elle possède un statut plus important ; elle indique la clôture du poème. Il s'agit du dernier signe, dont la force est sans contredit plus facilement mesurable que celle de la ponctuation prise dans son ensemble.

Voyons d'abord la dernière strophe du poème *la Pluie* :

Et si on tarit cette peine d'eau sur la vitre,
 Si on empêche la pluie de tant pleurer,
 Si on évapore toutes les peines du monde,
 Où donc se cachera la face pauvre ? (p. 188)

La soudaine mention d'une « face pauvre », au dernier vers, est sous-tendue par l'interrogation. Elle s'indexe sur l'isotopie /tristesse/ (« peine », pleurer », etc.) , que l'auteur garde au second plan tout au long du poème (derrière l'isotopie /pluie/⁵⁵). Mais cette interrogation se pose comme une constatation : la pluie devient nécessaire pour cacher la face pauvre. De là on peut dire que cette interrogation est moins une question qu'une assertion finale. Après coup, on peut même suggérer que la question, au dernier vers, oriente toute notre lecture du poème, et que c'est elle, à travers les autres questions du poème, qui constitue sa propre réponse. En fait dans ce texte comme dans plusieurs autres, Lasnier semble préférer ne pas répondre aux questions qu'elle pose.

« Comment retrouveras-tu notre alliance / Si tu t'es perdu dans une autre ressemblance ? », demande la poète à la fin de *Ressemblance* (p. 220). Pour répliquer à ce « comment », un nouveau développement devient nécessaire. Mais, là aussi, l'impact de l'interrogation serait altéré. Et qu'obtiendrions-nous avec une réponse ? Il suffit de considérer ce que l'utilisation du point interrogatif permet à Lasnier de signifier. Cette ponctuation laisse en suspens le tourment du *je*, ce qui confère au texte une gravité qu'annulerait toute espèce de réponse, qu'elle soit

⁵⁵ Nous aurions en fait dans ce texte une isotopie complexe positive, puisque l'isotopie propre au comparé de l'opération métaphorique « pluie = tristesse » apparaît comme la plus vraie des deux.

satisfaisante ou non. Notons que Lasnier recourt aussi à la force de l'interrogation finale dans *Remous*, que nous avons déjà étudié au chapitre 2 de la partie I.

Cette transparence qui a bougé
Avec l'aube, où va-t-elle échouer
Pour que me vienne ce noeud impur,
Ce remous, ce trouble de ta souillure,
Cette part de toi plus basse que l'ombre
Et liée à ce coeur d'argile où tu retombes ? (p. 190)

Avec ses propositions subordonnées et ses vers juxtaposés plutôt qu'ordonnés, cette finale peut sembler déroutante. La question apparaît difficile à démêler. Aussi pourrait-on avancer que l'auteur illustre justement un remous ; s'étalant sur six vers, selon une juxtaposition singulière, la question rend visible l'enchevêtrement qui caractérise le motif de tout remous. Lasnier procède d'une façon semblable avec *la Chute sauvage* (p. 221). Elle y utilise l'anaphore [*Pour que*] afin d'illustrer une lente progression que les quatre derniers vers, dans leur « fracas », viennent briser.

En fait cette force interrogative n'est pas anodine, et l'utilisation qu'en fait Lasnier l'est encore moins. D'ailleurs, la seule fois où la poète prend le risque d'isoler deux vers pour constituer un « poème », elle fait suivre le dernier mot par un point interrogatif. Dans *Pétales blancs* (sous-titré « Distique pour attendre la neige » :

Ou peut-être ne sont-ce que Limbes de neige,
Ou les mots d'Iris repris par la lumière ? (p. 166)

En tant que procédé, la finale interrogative permet à l'auteur d'échapper aux constats faciles et aux terminaisons abruptes. Mais est-ce sa seule utilité ? Nous pourrions dire que l'interrogation sous-entend d'abord la curiosité. En fait, elle nous signale que rien ne va de soi et que le poème n'est pas l'énonciation scientifique d'un « réel absolu ». L'interrogation finale suppose l'inachèvement ; la réponse, pourtant nécessaire, serait omise par l'auteur. Aussi, placée à la fin du poème, l'interrogation peut signifier que l'auteur n'apporte pas le dernier mot et qu'il reste encore d'autres choses à dire, c'est-à-dire : à répondre. Grâce à l'interrogation l'auteur interpelle le lecteur et lui livre, en guise de conclusion, l'amorce d'un dialogue fictif. Nous dirons alors qu'en raison de leur force persuasive ces interrogations nécessitent une réponse qui déborde le cadre du poème. Parce qu'elle est requise, la participation du destinataire clôt donc le texte. C'est ainsi, pensons-nous, qu'il est possible de comprendre le rapport entre toutes ces questions ouvertes et le lecteur moral.

Le problème semble se poser différemment pour l'exclamation finale. Si l'on examine les finales suivantes :

Ô arbre méconnu de tes propres frondaisons [...]
Deviens un vide musical, diffuse ton coeur,
Car pour toi seul le vent sera le Remplisseur ! (*le Vent*, p. 175)

Toi seul nous ramènes de nos regards de proie
À ces regards nus où soudain l'âme se voit ! (*Frère noir*, p. 178)

Joignons nos âmes dans la nudité de mourir
Et de n'être à l'amour qu'une fuite pure ! (*Aube*, p. 183)

Ô néant sacré de l'immatériel baiser ! (*Regards*, p. 215)

Nous constatons que le lien entre le point exclamatif et la notion d'« exclamation » s'avère complexe, car le signe « ! » n'a pas toujours le même effet, ni le même sens. Dans la finale du *Vent*, par exemple, l'exclamation vient renforcer l'expression « toi seul », qui marque bien le caractère indivisible de l'arbre, pourtant invité à « diffuser [son] coeur ». Le point exclamatif apparaît alors comme un signe de complétude. Sous cet angle, il s'oppose directement à l'interrogation. On comprend qu'il n'y a plus rien à ajouter ; à cause de son caractère décisif cette ponctuation est donc à rapprocher d'un point final. Mais l'exclamation appuie en même temps l'impératif, et l'on remarque que, dans l'ensemble de ce poème, Lasnier présente le vent comme un juge, comme une force absolue. Les premiers vers en témoignent « Violence du vent, violence du disperseur / Venu pour interroger toutes nos lourdeurs [...] ». Dans *Frère noir*, le point exclamatif final vient marquer l'étonnement, la surprise. Ici encore, nous dirons que Lasnier utilise l'exclamation afin d'enrichir la signification du dernier vers.

Si l'on observe la finale du poème *Aube*, l'effet est encore différent. Ce n'est pas de surprise ni de renforcement qu'il s'agit. Le point d'exclamation est ici bien plus près de ce que Furetière nomme « un point admiratif ». Cette ponctuation « marque qu'il faut admirer, ou se lamenter [...] »⁵⁶. On peut admettre que cette finale a une signification similaire. Ce type d'exclamation est ainsi une invitation à

⁵⁶ Cité par Jacques Drillon, *Traité de la ponctuation française*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », n° 177, 1991, p. 350.

l'étonnement ; un étonnement teinté d'admiration qui s'apparenterait plus à une attitude contemplative qu'à la stupéfaction. Cette ponctuation atteste l'admiration de la poète devant la pureté, le dépouillement. Aussi, relevons que le renforcement de l'exclamation vis-à-vis l'impératif « joignons » est minimal. Ce n'est toutefois pas le cas lorsque l'ordre, par exemple, concerne un allocataire ; l'exclamation finale vient alors appuyer l'impératif. Dans ces poèmes, la ponctuation qui clôt le texte s'apparente donc au renforcement plutôt qu'à l'admiration. Nous avons ainsi trois types d'exclamations finales pour tous les textes d'*Escapes*. Ces divisions ne sont évidemment pas absolues, mais il nous a semblé qu'elles reflétaient la réalité des finales exclamatives. Ces finales se distribuent donc de la façon suivante :

1. Exclamation admirative : pp. 165, 176, 183, 208, 215, 222.
2. Exclamation appuyant l'impératif ou le subjonctif : pp. 175, 187, 202, 210, 233.
3. Exclamation de surprise : pp. 178, 206, 221, 227.

Par ailleurs, en comparaison avec l'interrogation, le lien entre l'exclamation et le destinataire moral semble ténu. Pour l'un ou l'autre type de finale exclamative, l'implication du lecteur reste globalement la même. Ce procédé, comme on l'a vu, vient compléter la parole de l'auteur, contrairement à l'interrogation qui, par sa faculté d'interpeller, semble laisser une ouverture. Le rapport entre l'exclamation et la lecture s'effectue donc surtout en lien avec le lecteur effectif, puisque celui-ci ne participe au sens des poèmes que d'une façon minimale. Pour reprendre la terminologie de Bakhtine, nous dirions alors que le lecteur effectif, dans l'acte de lecture normal, ne parachève pas le contenu des textes comme le fait le destinataire moral. En ce sens, dans *Escapes*, l'exclamation reste

un procédé qui implique peu le destinataire. Nous pouvons croire qu'il en va de même pour les points de suspension, car ils se rapprochent surtout de la fonction admirative de l'exclamation.

III. Les dédicataires

Au moment d'établir une seconde édition, surtout s'il s'agit d'une anthologie, il est fréquent que l'auteur ou l'éditeur veuillent retirer le nom des dédicataires. La première édition d'*Escales* (1950⁵⁷) en compte plus de vingt-trois, qui n'ont justement pas été intégrés dans *Poèmes I* (1972). Aussi, comme pour l'allocutaire, nous pouvons distinguer différents types de dédicaces. Il y a d'abord les dédicataires secrets, c'est-à-dire tous ceux dont Lasnier n'a indiqué que les initiales. C'est dans cette catégorie que peut être classé celui ou celle à qui est dédié le livre : « F. S. / qui a fait de ces escales des rejets vers la vie » (1950 : p. 7). On note ensuite des dédicataires dont l'identité et l'existence sont avérées. Quant à la dernière catégorie, elle concerne les personnages littéraires, mythiques ou bibliques. Avec ceux-ci, cependant, la clé de l'interprétation semble souvent liée à la connaissance de l'oeuvre d'où provient le personnage désigné par Lasnier. Il faut donc remonter à la source pour mieux interpréter le poème, ce qui constitue une première étape. Nous pourrions ensuite comprendre les allusions de l'auteur selon les rapports qu'entretient son oeuvre avec le texte d'origine. Ainsi, à partir de quelques poèmes d'*Escales*, nous tenterons de montrer comment ces rapports peuvent être explicités.

⁵⁷ Pour cette partie-ci, nous indiquerons le numéro de page de l'édition de 1950 seulement lorsque nous citerons les dédicaces.

1. Les dédicataires réels

Nous remarquons parfois la présence d'un complément placé immédiatement après la mention du dédicataire. Ces dédicaces retiennent notre attention : on se demande pourquoi l'auteur n'e s'est pas contenté d'indiquer *que* le nom. En quoi les lecteurs d'*Escapes* ont-ils besoin de savoir, par exemple, qu'Anthony P. est un « poète haïtien » (1950 : p. 20) ? Ou que *les Agates* sont dédiées à José-Diaz Bolo, « poète mexicain » (1950 : p. 49) ? De tels ajouts ne peuvent manquer de susciter plusieurs interrogations, tant chez les lecteurs que chez les dédicataires, sans doute. En fait, nous pourrions d'abord comprendre que ces mentions étayent des liens qui unissent entre eux tous les poètes, selon une croyance propre à Lasnier. Citons d'ailleurs un extrait de sa communication « Votre frère le poète ». Lasnier s'adresse aux auditeurs qu'elle a d'abord désignés comme des « frères » : « Ainsi, une fois enrolés dans la fraternité de la poésie, lequel de vous se lèverait pour me contredire ?⁵⁸ » Cependant, ces compléments aux dédicaces nécessitent aussi d'être lus avec le poème qu'ils accompagnent. Par exemple, dans *Parachute*, pourquoi Lasnier avait-elle choisi d'indiquer « à mon filleul de guerre » plutôt que le nom de celui-ci (ou ses initiales) ? Par « affection » ou « fierté », dira-t-on.

⁵⁸ *Études et rencontres, op.cit.*, p. 29.

Mais l'expression « de guerre » reste étrange⁵⁹. Cette mention, qu'ajoute-t-elle au texte ?

PARACHUTE

à mon filleul de guerre

Écllosion soudaine de cette rose !
Mains de l'homme tressant les fibres,
Poids et sang exclus des métamorphoses,
Pour faner cette fleur à la dérive !

Au satin agile de ta nef ronde
Ouvre grand l'éventail de tes songes,
Ô paon du ciel ! Ici cesse la chair,
Remonte ! jette de haut ton coeur à la mer ! (p. 233 ; 1950 : p. 122)

Lasnier donne avec ce poème une description imagée du parachute et de son mouvement, lequel semble impliquer le destinataire. En outre, les injonctions à la dernière strophe confirment que ce texte possède deux destinataires : un dédicataire (le filleul) et un allocataire lyrique, qui n'est pas véritablement la représentation de cet homme. En fait, même s'il était question ici du « filleul de guerre », nous ne pourrions prétendre qu'il y a un seul destinataire. On comprend que le « paon du ciel », auquel est adressé l'impératif, c'est le parachute et non « l'homme tressant les fibres », distinct de l'allocataire. L'allocataire s'avère donc le parachute ou, avec plus d'exactitude, le comparé de l'opération métaphorique « parachute = paon du ciel ». L'expression « ici cesse la chair » en témoigne. Elle pourrait aussi signifier : ici cesse la référence au dédicataire en tant que destinataire (« filleul » pris comme

⁵⁹ On sait que l'expression « filleul de guerre » désigne un militaire dont une femme prend soin durant la guerre. Cette femme est alors une « marraine de guerre ». Cependant, cela ne résout pas la question : pourquoi avoir indiqué le statut plutôt que le nom du dédicataire ?

réfèrent) ; à partir de ce point l'allocutaire passe au premier plan et devient le principal destinataire.

On note une autre métaphore, dès le début, touchant l'allocutaire : celle de la « rose ». Le troisième vers « Poids et sang exclus des métamorphoses » est donc très important, puisqu'il relie deux métamorphoses, la première étant l'éclosion de la rose, et la seconde celle de la fleur en oiseau. La principale fonction de ce vers est justement d'annoncer la seconde métamorphose ; il la prépare, en quelque sorte. Mais il y a une autre transformation possible, qui est celle du destinataire : on passe d'un dédicataire à un allocutaire (sans tenir compte du réfèrent). Cette idée reste à considérer. Il faut toutefois reconnaître que la dédicace ne concerne pas seulement la première strophe mais le poème au complet⁶⁰. D'une façon ou d'une autre, dans ce texte, le dédicataire et l'allocutaire forment deux types de destinataires superposés. On peut aussi croire que la manifestation textuelle du *je* (ici non inscrit) changerait ces données.

La mention « de guerre », quant à elle, renvoie à la réalité concrète, à l'utilité matérielle. Le parachute, ce n'est pas qu'un outil de divertissement (le sport) ; ce n'est pas seulement un texte littéraire évoquant la rose et le paon : c'est aussi un objet qui sert au combat, un instrument *de guerre*, donc tourné directe-

⁶⁰ En comparaison avec les autres textes, on remarque dans l'édition de 1950 un espace plus important entre les strophes, comme s'il s'agissait de deux quatrains séparés. Cette différence ne paraît plus dans l'édition de 1972.

ment vers la mort. Lasnier semble utiliser le complément à la dédicace afin d'établir une gravité qui fait contrepoids avec le propos « léger » (c'est un parachute) du poème. Le dédicataire, c'est ainsi celui qui fait le poids dans le poème ; il s'agit du parachutiste, du « filleul de guerre », seul référent concret de ce texte où « poids et sang [sont] exclus des métamorphoses ». D'une part, nous pourrions dire que cette exclusion a été pleinement accomplie dans la seconde édition d'*Escapes* avec la disparition des dédicataires effectifs. On remarque aussi que l'impératif « Remonte ! Jette de haut ton coeur à la mer ! » (dernier vers) confirme l'inéluctable descente. D'autre part, nous pouvons y déceler une allusion au mouvement vertical de la lecture, dont la vitesse est déterminée par les mots. La notion de « gravité », ici, doit donc être considérée sous ces deux acceptions.

Comme nous l'avons mentionné, le poème *l'Ange de mer* possède lui aussi une dédicace avec complément :

à Anthony P., poète haïtien⁶¹

Il a quitté la mer du ciel
 Pour la bulle verte de l'aquarium.
 Il a serré sur soi ses ailes
 Pour connaître son minimum.

Il a voulu renaître
 Très loin de la lumière.
 Il a voulu goûter l'amour
 Obscur où n'entre pas le jour. (p. 163 ; 1950 : p. 20)

⁶¹ On peut croire qu'il s'agit d'Anthony Phelps, écrivain né à Port-au-Prince en 1928 et qui a émigré au Québec.

Contrairement à *l'Ange* (p. 184), où le *tu* est décrit par la poète (comme pour *Frère noir*), il n'y a pas d'allocutaire dans *l'Ange de mer*. C'est cependant celui-ci, assimilable au dédicataire, qui semble mis en scène, le verbe « renaître » pouvant évoquer l'exil du poète en question⁶². Le poème paraît aussi reposer sur une isotopie complexe en équilibre : Lasnier exploite la signification du mot « ange » afin de produire une alternance entre les isotopies /mer/ et /ciel/. Au premier vers la métaphore noue d'ailleurs ces deux éléments, dont l'importance sera renversée au second vers. Dans « la mer du ciel », c'est le ciel qui contient la mer, tandis qu'avec « la bulle verte de l'aquarium », c'est l'élément aérien (la bulle) qui est contenue par l'élément « aquarium », lequel peut s'indexer sur l'isotopie /mer/. On ne sait plus si l'ange de mer décrit par Lasnier est une créature céleste ou marine. Aussi, la mention du dédicataire, à cause du complément « poète haïtien », nous laisse supposer la recherche d'un certain exotisme auquel le titre du poème n'est d'ailleurs pas étranger. L'ange de mer est un poisson exotique (pour l'imaginaire d'un lecteur québécois). En un sens la dédicace renforce cet exotisme ; elle le confirme.

⁶² La deuxième strophe est aussi une allusion au mode de vie de ce type de squale, qui se tient sur le sable au fond de la mer.

2. Dédicataires fictifs

Le complément à la dédicace, on vient de le voir, n'est pas une pure fantaisie de l'auteur. Précédant immédiatement le texte, il conditionne la lecture dans une certaine mesure. Cela est vrai pour les poèmes où l'on retrouve un dédicataire effectif ; la justification du complément est liée à la « réalité » du dédicataire. On sent chez Lasnier un besoin d'identifier ce dédicataire, de parler de lui ; de dire ce qu'il est. En ce sens le poème peut sembler être un prolongement de cette volonté d'identification, voire une tentative d'annexer une parole autour de ce destinataire. Pour Lasnier, l'existence d'un dédicataire effectif peut constituer une opportunité poétique. Nous pouvons alors nous demander s'il en va de même pour les dédicaces « littéraires », qui concernent des êtres fictifs. Considérons le cas du *Palmier* :

pour saint Paul, premier ermite
à P. H.

Cette longue mâture nue de voiles,
Cette mèche prise dans le silence,
Cet élan sans tendresse de branches,
Très haut l'éclatement vert d'une étoile

Entre le vent et les astres cette corbeille,
Ce buisson d'oraison pour éprouver le ciel,
Cette fusée fixée au bout de son extase,
L'ermite tient son âme comme une palme... (p. 170 ; 1950 : p. 30)

Le lecteur de l'édition de 1972, qui ne sait pas que ce texte était dédié à saint Paul, n'aura presque aucune chance de saisir le rapport exact entre l'ermite et le palmier. Lasnier s'inspire en effet de *la Vie de Paul*, un conte écrit par saint Jérôme en 375. Paul de Thèbes, exilé au désert, vit de cet arbre situé à l'entrée d'une

grotte : « [...] c'est là qu'il passa toute sa vie, en prières et dans la solitude. Le palmier lui donnait la nourriture et le vêtement ⁶³. » Ainsi, dans l'édition de 1972 — qui ne mentionne pas les dédicataires — le poème reste énigmatique. Qui pourrait identifier la référence ? Malgré tout, le texte de Lasnier demeure lisible. Le caractère inusité du rapprochement entre l'arbre, le désert et le moine constitue le noyau du poème. En fait, les figures du palmier et de l'ermite se juxtaposent sur un fond désertique ; l'ensemble est cohérent, bien qu'il nous manque l'essentielle référence. Dans la seconde édition l'omission du dédicataire confère au poème un exotisme ⁶⁴ qui détonne avec les autres textes du recueil.

Revenons à la première édition. N'est-il pas étrange que le poème ait deux dédicaces, « *pour* saint Paul, premier ermite » et « à P.H. ⁶⁵ » ? Il faut noter cet emploi de deux prépositions différentes, *pour* et *à*. Chez Lasnier comme chez de nombreux autres écrivains, il est peu fréquent que le *pour* introduise un dédicataire. Quant au *à*, la poète l'utilise dans toutes les dédicaces d'*Escales* ; il signifie d'abord une reconnaissance ou un remerciement. Mais nous pouvons aussi lire le *à* comme une orientation, un angle dans lequel se situe la parole de l'auteur. On doit comprendre que la dédicace n'est pas, là, placée par le sujet lyrique du texte, mais directement par la poète. Ainsi cette préposition trouve son origine en Rina Las-

⁶³ Saint Jérôme, *Vivre au désert. Vies de Paul, Malchus, Hilarion*, traduit, présenté et annoté par Jean Miniac, Grenoble, Jérôme Millon, 1992, p. 29.

⁶⁴ Exotisme forcé ? C'est ce que Gilles Marcotte semble percevoir comme l'une des tendances de l'écriture de Lasnier. Cf. « Présence et absence de Rina Lasnier », *loc. cit.*, p. 8-9.

⁶⁵ Nous n'avons pas pu identifier ce dédicataire.

nier, auteur-destinateur, et son point d'arrivée dans le dédicataire-destinataire. Le *à* est un trajet ; il signifie, en quelque sorte, « de X vers Y ».

Pouvons-nous en dire autant du *pour* ? Possède-t-il une signification différente ? Cette préposition nous laisse croire que la mention précède l'écriture du poème. Le texte semble composé *en vue* de répondre ou de remercier. Aussi, parce que ce mot implique moins que le *à* l'idée de distance, il connote une certaine intimité entre le dédicateur et le dédicataire. En regard du travail d'écriture, on pourrait donc insinuer que le *le Palmier* a été fait *pour* saint Paul. Le texte apparaît ainsi comme un travail que l'auteur (Lasnier) a effectué d'après une impulsion créatrice dont le dédicataire est redevable. Elle a écrit *d'après* Paul l'anachorète. C'est le premier sens de *pour*, lu comme préposition. Mais on peut l'envisager aussi comme un antonyme de *contre*. Le poème révèle alors une prise de position en faveur de saint Paul et de sa morale ascétique. Sous cet angle, il est pleinement justifié de considérer *le Palmier* comme l'aveu d'un parti pris, voire un plaidoyer en faveur de la vie austère des premiers anachorètes chrétiens : « L'ermite tient son âme comme une palme... ».

Notons qu'il existe deux autres dédicataires fictifs dans la première édition. Il s'agit de « Ruth » pour *la Pitié* (p. 199 ; 1950 : p. 73) et des « trois Madeleine⁶⁶ »

⁶⁶ Pourquoi *trois* Madeleine ? Il faut savoir que Lasnier s'inspire parfois de la tradition orthodoxe. On peut le lire dans « Est-il chose plus belle qu'une orange ? Rencontre avec Rina Lasnier », *loc. cit.*, p. 19. Chez les Orthodoxes, les trois Madeleine de l'Évangile ne sont pas une seule personne

pour *Magnolia* (p. 216 ; 1950 : p. 94). Mais la mention du dédicataire, ici, influence la lecture d'une façon moins directe. En effet, le premier dédicataire apparaît dans le poème : « Si as ri de Ruth humiliée » (*la Pitié*), ce qui élimine la possibilité d'une méprise. Par contre, comme nous l'avons vu dans la partie II, c'est le lecteur moral qui s'avère le véritable destinataire de ce texte. Nous pourrions dire que Ruth est utilisée comme point de référence. Pour *Magnolia*, on a noté au chapitre 2.2. de la partie I que le mot « soeurs » (l'allocutaire lyrique) faisait référence aux abeilles du texte *Abeille et reine* (p. 225). Il n'en demeure pas moins que les trois Madeleine peuvent aussi, à la limite, renvoyer à l'épisode biblique de la visite au tombeau, « le baume de sa blancheur » (p. 216) rappelant l'apparition du Christ à Marie-Madeleine.

Comme nous venons de le voir, les dédicaces à des personnages fictifs ou littéraires ont une importance véritable. La présence de ce type précis de dédicataires semble même nécessaire pour mener l'interprétation du poème. C'est pourquoi, épurée de presque toutes ses citations, exergues et dédicaces, la seconde édition omet en même temps des pistes essentielles. On ne peut en effet qu'insister sur les rapports existants entre les textes classiques ou antiques et leur reformulation par Lasnier (*Psyché, le Palmier, Ève*, etc.). Il en va de même des dédicataires, qui accompagnent souvent des citations liées à ce destinataire.

(comme le suggère la théologie catholique), mais bien trois femmes distinctes. Cela explique en partie cette dédicace pour *Magnolia*.

3. Les dédicataires, les allocutaires et la question du mysticisme

Avec l'intégration de dédicataires bibliques ou issus d'une littérature d'inspiration chrétienne, on se demande quelle orientation prennent les poèmes. Que produisent de telles dédicaces et, surtout, comment doit-on les considérer ? C'est ici que la question du mysticisme entre en relation avec la notion de dédicataire. Nous croyons qu'il faut d'abord prendre garde de ne pas utiliser le mot « mystique » comme le fait Henri Brémond, c'est-à-dire en l'associant à la *poésie pure*⁶⁷. En plus de ne pouvoir servir à l'analyse littéraire, ce « concept » est aujourd'hui très peu utilisé. Mais comment rendre compte, alors, de l'association si courante entre le poète et le mystique ? À quel point cette association imprègne-t-elle la poétique de Lasnier ? Selon le Groupe mu, l'analogie entre poésie et mystique est un lieu commun de la littérature critique⁶⁸. Aussi pensons-nous que le mysticisme dans l'oeuvre de Lasnier s'avère une donnée mal comprise. S'il faut en croire J.-P. Issenhuth,

[...] on fausserait profondément le sens de l'oeuvre de Rina Lasnier en y voyant plusieurs secteurs indépendants, par exemple un secteur religieux (de préférence laissé de côté), un secteur «nature» (pourquoi pas écologiste?) et un secteur simplement humain, familier, quotidien, moderne, intime ou qualifié de n'importe quelle manière au goût du jour.⁶⁹

⁶⁷ Brémond, rappelons-le, tentait d'établir un rapprochement entre l'expérience mystique et l'expérience poétique, sur la base de certains facteurs tels que l'intuition et l'inspiration. Il considérait le poète comme un « mystique manqué ».

⁶⁸ Cf. *Rhétorique de la poésie*, *op. cit.*, p. 147.

⁶⁹ « Un enracinement dépaysant », *op. cit.*, p. 9.

On ne trouve pas de poèmes qui traitent de l'extase mystique dans *Escales*. Il y a bien des passages qui paraissent faire état d'une expérience méditative, voire contemplative. « Alvéole de suavité où frémit / Au centre de la douceur le dard de l'Esprit ! » lit-on dans la partie II de *Baiser* (p. 165). De même on note quelques exaltations, qu'il faudrait lire comme les résultantes d'une pleine adhésion aux forces primitives, tel que nous l'avons vu dans le chapitre 5 de la partie I. En fait, l'inspiration religieuse de Lasnier, comme celle de Claudel, ne se limite pas à des attitudes contemplatives. Elle est parfois liturgique :

[...]
 Les bras tendus vers les portes orientales
 Dressée dans l'attente comme un prêtre en surplis,
 J'élèverai entre mes doigts jusques au soir
 L'hostie énorme du soleil matutinal.⁷⁰ (*l'Épinette bleue*, p. 169)

historique :

[...]
 Ô montagne sevrée de ta prophétie,
 Ô royauté fleurie d'une épine en croix,
 Par ce feu enfoui de ton nom, Ville Marie,
 Rallume le bûcher, les éclairs, les voix... (*la Montagne royale*, p. 229)

évangélique :

Ils ont appesanti mon heure d'agonie
 En moquant l'Ange de la Poésie;
 [...]
 Ils m'ont crucifiée de l'aile à l'aile ;
 Quand j'ai provoqué ma mort avec ce cri
 De l'abandon du Père, ils m'ont donné une lie

⁷⁰ Image d'ailleurs empruntée à Claudel qui écrit : « En ce jour de la Fête-Dieu, quand le prêtre ouvrant Votre tabernacle / Élève entre ses mains le soleil ! », dans *Hymne du Saint Sacrement*, (*Corona Benignitatis Anni dei*, Gallimard), repris dans *Bréviaire poétique*, Paris, Gallimard, coll. « Le livre de poche », 1962, p. 146.

Où j'ai rebu l'aridité de mon appel. [...] (*Passion*, p. 208)

Elle est aussi parfois ecclésiastique (*la Tortue, Évêque du désert*), mais reste toujours intégrée, non en tant que sujet à développer, mais comme source où puise la poète. Il s'agit à la fois d'un ressort lyrique et d'une banque d'images poétiques. Cependant ce type d'*inspiration*, contrairement aux livres antérieurs, ne se trouve jamais au premier plan (sauf pour *Ève* et quelques poèmes courts). Pour nous référer à la terminologie du Groupe μ ⁷¹, nous pourrions dire que l'isotopie /religion/ n'est pas l'« isotopie première » (ou « base ») dans *Escapes*, Ainsi, nous remarquons que la poésie de Lasnier, dans son ensemble, est sûrement moins empreinte de spiritualisme que celle de Pierre Jean Jouve ou de La Tour du Pin, par exemple. Il ne semble pas non plus que l'écriture de Lasnier recèle quelque « puissance incantatoire », comme le suggère Clément Lockquell⁷². L'auteur d'*Escapes* connaît les limites de son écriture :

Poésie mystique ? Non, poésie plus humaine de toute la supraconscience qui avive ce besoin inguérissable dans l'homme que coïncident la parole belle et la parole vraie. La véritable poésie mystique transmet une *expérience* mystique ; chez le poète, elle ne dépasse pas la lointaine approximation de la Présence. Que de poèmes, dits religieux, se sont enlisés dans cette rhétorique si néfaste au divin comme à l'art ! La poésie la plus authentiquement religieuse ne prie pas, n'égale pas la prière puisque l'attention du poète reste attachée à son acte créateur, tandis que dans la vraie prière l'orant disparaît dans son attention à Dieu. C'est donc par un sens équivoque qu'on a noyé mon oeuvre dans je ne sais quelle mysticité diffuse [...] ⁷³

⁷¹ Cf. *Rhétorique de la poésie*, p. 58.

⁷² « Les droits de la parole et ceux de l'ineffable. MÉMOIRE SANS JOURS, poèmes de Rina Lasnier », *Présence de la critique, op. cit.*, p. 101.

⁷³ « Avant-dire », *Poèmes I, op. cit.*, p. 13. C'est l'auteur qui souligne.

L'ermite Paul de Thèbes, dans *le Palmier* comme dans la *Vie de Paul*, n'est d'ailleurs pas un mystique ; il s'agit plutôt d'un ascète (ce qui est loin d'être la même chose). La poète ne parle pas non plus d'une expérience mystique, mais d'une victoire dont « l'extase » (7^e vers) survient après avoir « éprouv[é] le ciel » (6^e vers). À noter aussi toutes les références à des réalités concrètes, tangibles : « mâture », « voiles », « mèche », « branches », « corbeille », « fusée ». Donc, ici comme dans la plupart des poèmes, il faut relativiser la mysticité.

Pour revenir à ce texte, nous pourrions croire, en fait, que *le Palmier* est formé d'un entrelacs des domaines référentiels [agricole/marin/cosmique] + [spirituel]. Ce dernier est très important : « silence » (2^e vers) ; « très haut » (4^e vers) ; « vent » (5^e vers) ; « oraison », « ciel » (6^e vers) ; « extase » (7^e vers) et « âme » (8^e vers), appartiennent à l'isotopie spirituelle et semblent se superposer aux référents concrets. Mais remarquons que malgré ce mouvement l'ensemble paraît stagnant. C'est parce Lasnier produit une oscillation entre le visible et l'invisible, entre le tangible et l'abstrait, une oscillation dont la « palme », au dernier vers, est l'exact symbole (feuille du palmier = victoire de l'esprit sur le corps). Dans *le Palmier*, ce balancement peut aussi être pensé comme le résultat de l'isotopie complexe en équilibre que l'auteur parvient à créer. Nous constatons alors que le spirituel est rigoureusement intégré au monde, à la finitude des choses. Il se manifeste selon elles ; d'où cette oscillation que l'on peut aussi percevoir dans maints poèmes.

À propos de l'intégration de certains phénomènes, François Hébert remarque que « chez Lasnier, les animaux sont sacrés, les végétaux aussi. Tout est sacré. Il n'y a pas, d'une part, le sacré et, d'autre part, le profane [...] »⁷⁴. La cloison spirituel | non-spirituel ne tient pas non plus. Ainsi, pour *Escapes*, il sera sans doute plus juste de nous référer à l'expérience ascétique⁷⁵, qui est de nature empirique, et à laquelle semble d'ailleurs associé le travail d'écriture (voir notre lecture de *Frère noir* au chapitre 2 de la partie I).

Le Palmier partage aussi une caractéristique avec plusieurs textes du recueil. Il s'agit du recours à l'adjectif démonstratif comme amorce. « Cette longue mâtüre », « Cette mèche », « Cet élan », « Cette fusée », « Ce buisson ». La focalisation est extrême ; nous ne pouvons détacher notre esprit de ce que la poète désire montrer. Cette enfilade d'adjectifs démonstratifs fait penser à des oeilères placées par l'auteur afin d'empêcher le lecteur de rêvasser ou d'être inattentif. Les adjectifs démonstratifs apparaissent ainsi comme des guides qui permettent à Lasnier de structurer sans effort l'image voulue. Le trajet est déterminé, ce qui restreint considérablement aussi le nombre d'interprétations possibles. La dédicace (« pour saint Paul ») annonce donc un projet. Elle désigne un objectif dont l'adjectif démonstratif facilite la réalisation. En fait, le point de départ et le point d'arrivée coïncident ; la présence de l'ermite ouvre (dédicace) et clôt le poème (dernier vers). Ainsi le

⁷⁴ « De quelques monstres sacrés », *Liberté*, « Rina Lasnier », n° 237, juin 1998, p. 50.

⁷⁵ Sur la distinction entre ascétisme et mystique, voir Adolphe Tanquerey, *Précis de théologie ascétique et mystique*, Paris, Desclée, 1924, p. 1-33.

dédicataire n'est pas en trop, sa seule mention suffisant souvent à le rendre nécessaire à la compréhension du texte, comme nous l'avons vu.

Aussi, sous l'angle de l'inspiration religieuse, la question du rapport entre l'allocutaire et le dédicataire mérite d'être posée d'une façon plus globale. Prenons comme exemple le texte *Il suffit...* (cité p. 35 de notre travail). Les deux derniers vers : « Mais toi, Dieu, pour m'anéantir / Tu me broies sous la pierre de Christ » sont une adresse à Dieu. Mais qu'est-ce que *Dieu* dans ce poème ? Il ne s'agit pas ici d'en définir l'essence ou la nature. On doit simplement se demander de quel type de destinataire il est question. Interrogeons-nous d'abord sur la valeur de cette mention : « Dieu ». Remarquons qu'il n'est pas seulement nommé, ce qui serait sans conséquence. Dans *Ève*, nous avons vu (chapitre 3 de la partie I). que c'est Ève-personnage qui est le sujet lyrique s'adressant à Dieu-allocutaire. Dans *Il suffit...*, qui est le *je* de la 2e strophe ? C'est Rina Lasnier, poète. Ce poème est donc la contrefaçon habile d'une prière ; une prière écrite et publiée (exhibée), ce qui donne à Dieu-allocutaire la même consistance que celle que peuvent avoir les dédicataires fictifs ou réels. En fait le *Dieu* de ce poème n'est pas un allocutaire, mais bien un dédicataire intégré au texte ; c'est Dieu fait personnage-allocutaire au même titre que Pan dans *Syrinx* (p. 202). La valeur de cet allocutaire particulier est mise au service du poème et l'interpellation, d'allure contemplative, contribue à produire l'éthos poétique. Aussi l'évidence de cette piété poétisée (parfois exubé-

rante) a-t-elle rendu possible l'association entre la poésie de Rina Lasnier et la mystique.

Ces observations nous amènent à affirmer que le dédicataire et l'allocutaire mythiques, chez Lasnier spécifiquement, qu'ils soient d'origine chrétienne (Paul, Madeleine, Marie, Dieu, Christ) ou « païenne » (Pan, Danaé, Éros, Vénus, etc.), possèdent une nature et une fonction semblables. Comme nous l'avons démontré, ils agissent directement sur le sens des poèmes. Ce ne sont pas des ornements, mais des figures souvent essentielles à l'interprétation du texte.

Par ailleurs plusieurs allocutaires et dédicataires semblent des prétextes qui servent d'amorce. Lasnier exhibe le dédicataire parce qu'il influence notre lecture du poème. Elle s'en sert ; son inscription avant tel ou tel texte, souvent, désigne moins (ou autant) un remerciement de l'auteur qu'une stratégie d'écriture. C'est un procédé qui permet de mettre en évidence le texte lui-même et qui lui donne un sens, c'est-à-dire une direction choisie par l'auteur. Ainsi, les connotations liées à la mention de certains dédicataires sont soutenues par le poème. La réédition, en supprimant les dédicaces, néglige cet apport essentiel. Nous pourrions donc dire que le dédicataire, dans *Escapes*, est utilisé par Lasnier comme un procédé littéraire. Notons que c'est aussi le cas pour l'allocutaire lorsqu'il est personnage (nous excluons l'amant), car il a souvent une fonction mimétique (*Syrinx et le Sein du Père*, entre autres).

Notons aussi que le *tu* des allocutaires ainsi que les dédicaces sont souvent tournés non vers le lecteur, mais vers les textes eux-mêmes. L'aspect dialogique peut alors être trompeur. Il y a volonté d'autosuffisance dans l'utilisation des allocutaires surtout. Ce n'est pas le cas des poèmes où l'on remarque un destinataire moral, car ce « tu » requiert l'action engageante du lecteur. Comme nous l'avons vu dans la partie précédente, l'auteur fait alors appel à un « abandon actif ». Ce n'est pas non plus le cas des textes où le *tu* est allocutaire, puisque ce pronom ne désigne pas, a priori, le lecteur. Les dédicataires, quant à eux, relèvent davantage de la vision totalisante de la poète, où tout est intégré au texte selon une construction personnelle. Ainsi, plus que de simples reconnaissances, les dédicaces donnent au texte une dimension supplémentaire, parfois essentielle (*le Palmier*). Comme l'allocutaire et le lecteur moral, le dédicataire, quand il y en a un, s'avère donc un destinataire dont les implications nécessitent d'être considérées avant toute interprétation.

Conclusion

On peut, à la suite de ce travail, émettre une première constatation quant à la pertinence d'une étude des destinataires. Si leur statut pose problème dans l'analyse de textes poétiques modernes, c'est d'abord parce que la question du locuteur, du *je*, n'est pas facile à résoudre. Nous l'avons vu surtout en ce qui concerne l'analyse des rôles de l'allocutaire. Dans la poésie de Lasnier, il va sans dire que ce locuteur doit d'abord être identifié. Ainsi, considérant nos résultats comme des préalables à l'interprétation, on peut aussi y voir une invitation à la prudence. Nous croyons qu'il faut savoir quels sont les référents des pronoms avant d'amorcer l'analyse, surtout en ce qui concerne l'étude d'un ensemble de poèmes. D'ailleurs, nous espérons étendre cette question à un corpus plus large, afin de vérifier quel est l'usage que certains poètes font de l'allocutaire. Il pourrait ainsi être intéressant de relever des comparaisons. Pensons entre autres, en poésie québécoise, à l'allocutaire chez Alain Grandbois ou chez Anne Hébert, chez qui le *tu* n'a vraisemblablement pas la même fonction que chez Lasnier. Nous pourrions aussi, sous cet angle, vérifier l'étendue du concept de *lecteur moral*.

En guise de conclusion, nous avons choisi de présenter certaines voies sur lesquelles nous avons pu nous engager durant l'élaboration de notre recherche. Malheureusement, leur visée n'atteignant que de façon indirecte l'étude des destinataires, il nous a été impossible de les intégrer à l'ensemble. Nous espérons évidemment poursuivre ces travaux, qui participent eux aussi de ce projet d'une dé-

finition plus juste de la poétique de Lasnier. Il s'agit donc, comme on s'en doute, de perspectives complémentaires.

L'une des pistes les plus intéressantes est l'intertextualité. Elle est très forte dans *Escales* ; nous l'avons déjà vu avec des poèmes comme *Ève*, *Psyché* ou *le Palmier*. Lasnier semble s'efforcer de ré-interpréter les fables sans jamais les dénaturer. Par ailleurs, on n'est pas surpris de noter plusieurs textes faisant référence à l'oeuvre d'autres poètes. Il y a d'abord Claudel⁷⁶, auteur que la poète plaçait « au tout premier rang⁷⁷ ». Mais il semble aussi que Rina Lasnier soit l'un des écrivains québécois qui ait été le plus influencé par la littérature anglo-saxonne. La solide éducation classique reçue à Exeter en Angleterre lui aura entre autres permis de pratiquer les écrivains anglais dans le texte original. Comme exemple, prenons les deux premiers vers de *Lilas* : « Ce sera le règne des lilas puérils / Après cette amère montée de l'avril » (p. 167) qui sont une traduction singulière du début de *Waste land* (T. S. Eliot) : « April is the cruellest of the month, breeding / Lilacs out of the dead land, mixing [...] ». On peut d'ailleurs avoir tendance à croire que l'influence d'Eliot est prépondérante pour plus d'un poème.

De plus, que penser du rapport qu'il peut y avoir entre des textes comme *Post-mortem* (p. 212) ou *le Fantôme* (p. 211), entre cet amour funèbre pour le *je* et

⁷⁶ Voir à ce sujet la note infrapaginale 70 à la page 92 de notre travail.

⁷⁷ « Est-il chose plus belle qu'une orange ? Rencontre avec Rina Lasnier », *loc. cit.*, p. 7.

l'amant, et ces vers de Christina Georgina Rossetti : « When I am dead, my dearest, / Sing no sad song for me [...] »⁷⁸ » De même, Keats et Shelley ont respectivement écrit des poèmes intitulés *Ode to Psyche* et *Hymn of Pan*, qui ont pu inspirer Lasnier. Elle connaissait très bien l'oeuvre de ces écrivains. Nous pouvons alors avancer que ces références ont conditionné l'écriture d'*Escales*. Mais les questions restent : pourquoi et *comment* la littérature anglaise imprègne-t-elle ce recueil⁷⁹ ? L'autorité de plusieurs poètes anglais du XIX^e et du début du XX^e siècle reste ainsi à considérer.

Parmi les autres voies majeures à explorer, il faut prendre en considération certains procédés que Lasnier utilise d'une façon insistante. Il y a surtout l'anaphore, qui revient systématiquement dans la plupart des textes. Sans doute peut-on faire un rapprochement avec certains auteurs français ; il conviendrait de comparer les différentes manières d'utiliser le procédé anaphorique. Citons ici le Groupe μ : « [son] effet litanique est exploité dans les textes saints, dans le verset claudélien [...] ou encore chez des poètes comme Péguy et Saint-John Perse⁸⁰. » Plusieurs critiques ont d'ailleurs souligné l'ascendant de ces trois écrivains sur l'écriture de Lasnier. Aussi, nous pourrions étendre cette étude aux autres figures de répétition, bien qu'elles soient moins utilisées par l'auteur d'*Escales*.

⁷⁸ « Song », *English Poetry In Three Volumes. Volume III, From Tennyson to Whitman*, Charles W. Eliot (éd.), P. F. Collier & Son Corporation, coll. « The Harvard Classics », 1969, p. 1181.

⁷⁹ Alors que ce sera l'influence française, orientale ou biblique pour d'autres recueils. Les unes n'excluant évidemment pas les autres.

⁸⁰ *Rhétorique de la poésie*, op. cit. p. 188.

Ce sont des pistes à explorer. Mais tout cela reste fragmentaire, car la définition d'une poétique ne saurait se limiter à une lecture du texte seul. L'aboutissement normal d'un tel travail est évidemment la mise en contexte de l'oeuvre avec l'environnement social. Nous admettons cette exigence première et espérons, ultérieurement, pouvoir y satisfaire.

1. Vers une lecture sociale de la poésie de Rina Lasnier.

Comme nous l'avons dit dans notre introduction, après *Escapes*, l'écriture de Lasnier paraît stable, fixée dans une forme si éminemment personnelle qu'on pourra difficilement la relier à une époque particulière ou l'associer à un courant littéraire. On se demande véritablement, ensuite, s'il est possible de faire une lecture socio-historique de la poésie de Lasnier. On se le demande, en même temps qu'on se questionne à savoir si sa poésie n'est pas anachronique. On se demande comment rattacher cette oeuvre à une époque alors qu'elle semble parfois « transcender » les modes littéraires (surréalisme, automatisme, nationalisme, contre-culture, formalisme, etc.). Ce n'est peut-être pas le cas pour les recueils ayant paru avant 1950, qu'il semble difficile de *détacher de leur temps*, pour reprendre la remarque de J.-É. Blais que nous avons citée en introduction.

Sous une autre perspective, peut-on faire autrement que d'associer les textes de Lasnier à l'idéologie cléricale des années 1940 et 1950 ? Est-il possible de ne pas placer sa poésie comme ses pièces de théâtre dans le créneau de la « littérature de la solitude », ainsi que le suggère Axel Maugey⁸¹ ? Repenser le rapport entre l'évolution de la littérature québécoise et l'oeuvre de Lasnier, dans ses implications formelles et stratégiques, cela exige de réévaluer la littérature québécoise des décennies 1950, 1960 et 1970 selon les bouleversements sociaux qui ont été rangés sous le titre de « révolution tranquille ». Parfois méprisée, souvent oubliée, l'oeuvre de Rina Lasnier semble déranger plusieurs idéologues de cette révolution. En fait, le terme de « littérature subversive », en y repensant bien, n'aura peut-être pas été associé aux bonnes oeuvres littéraires. En termes idéologiques, la poésie de Rina Lasnier s'avère dérangeante aussi pour tous les apologistes (auteurs, critiques, artistes, etc.) du *Refus global*. Là où il y a *non* (non à toute une tradition) elle dit *oui* sans chercher un compromis entre son écriture et les bouleversements sociaux. En rapport avec la tradition, il y a ainsi chez Lasnier une acceptation obstinée à travers laquelle se distingue une voix singulière. C'est justement cette acceptation qu'il faudra peut-être tenter d'explicitier avant d'entreprendre une lecture sociale de ses textes.

Mais, en somme, comment étudier une oeuvre qui semble si indépendante ?

Gilles Marcotte soutient pour sa part que cette poésie « porte la contradiction dans

⁸¹ Cf. *Poésie et société au Québec*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres canadiennes », n° 9, 1972, p. 81-87.

tous les repères du langage, et ne veut apercevoir de résolution que dans un au-delà, hors de l'immanence poétique.⁸² » Cela nous amène à poser la question de la valeur de la poésie de Lasnier ; est-il possible de l'évaluer sans partager certains de ses fondements ; peut-on analyser ou juger son oeuvre sans posséder au préalable certaines convictions, comme l'a déjà fait remarquer J.-P. Issenhuth⁸³. Lasnier requiert-elle absolument des lecteurs cet « abandon actif à une parole autre » ? Si pour certains textes la réponse est *oui*, peut-être est-ce parce que ces textes sont faibles, exigeant l'adhésion à une pensée ou à un dogme qui déborde le poème. Toutefois, cela ne nous autorise nullement à mettre en question la valeur intrinsèque de cette oeuvre extrêmement complexe.

Par ailleurs, notons que faire une lecture sociale des poèmes de Rina Lasnier, ce serait aussi poursuivre l'étude des destinataires selon les lecteurs, qui sont les premiers destinataires. Ainsi, il reste à souhaiter qu'une étude de la réception critique de l'oeuvre pourra venir s'ajouter aux résultats de notre recherche.

⁸² *le Temps des poètes. Description critique de la poésie actuelle au Canada français, op. cit.*, p. 52.

⁸³ Cf. *op. cit.*, p. 9.

Bibliographie

CORPUS

LASNIER, Rina, *Escales*, Trois-Rivières, chez l'auteur, 1950 ; réédition dans *Poèmes I*, Montréal, Fides, coll. du « Nénuphar », 1972, p. 155-256.

ÉTUDES OU CRITIQUES DE LA POÉSIE DE RINA LASNIER

AUDET, Noël, « Présence de Rina Lasnier », *Europe*, n^{os} 478-479, février-mars 1969, p. 148-151.

BESSETTE, Gérard et al., *Histoire de la littérature Canadienne-française par les textes : des origines à nos jours*, Montréal, Centre Éducatif et Culturel, 1968, p. 226-241.

BROCHU, André, « Le mystère sous chaque vocable », *Présence de la critique. Critique et littérature contemporaines au Canada français*, Gilles Marcotte (éd.), 1966, p. 225-228.

— « Absence de Rina Lasnier », *le Singulier Pluriel*, Montréal, l'Hexagone, 1992, coll. « Essais littéraires », 1992, p. 53-63.

DUMONT, François, *Usages de la poésie. Le discours des poètes québécois sur la fonction de la poésie (1945-1970)*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », n^o 32, 1993, p. 47-58.

ÉTHIER-BLAIS, Jean, « Rina Lasnier », *Signets III*, Montréal, le Cercle du livre de France, 1973, p. 217-237.

HÉBERT, François, « De quelques monstres sacrés », *Liberté*, « Rina Lasnier », n^o 237, juin 1998, p. 39-51.

ISSENHUTH, Jean-Pierre, « Un enracinement dépaysant », préface à la réédition de *Présence de l'absence* de Rina Lasnier, Montréal, l'Hexagone, coll. « Typo », n^o 64, 1992, p. 7-13.

KUSHNER, Eva, *Rina Lasnier*, Montréal, Fides, coll. « Écrivains canadiens d'aujourd'hui », n° 2, 1964, p. 9-139. n°

— *Rina Lasnier*, Paris, Seghers, 1969, p. 5-35.

— « *Escales*, recueil de poésies de Rina Lasnier », *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*, tome III, Montréal, Fides, 1982, p. 329-334.

LAMARCHE, Gustave, « *Mémoire sans jours* de Rina Lasnier », *l'Action nationale*, vol. 50, n° 6, février 1961, p. 546-557.

LOCKQUELL, Clément, « Les droits de la parole et ceux de l'ineffable. MÉMOIRE SANS JOURS, poèmes de Rina Lasnier », *Présence de la critique. Critique et littérature contemporaines au Canada français*, Gilles Marcotte (éd.), 1966, p. 100-102.

MARCEL, Jean, *Rina Lasnier*, Montréal, Fides, coll. « Classiques canadiens », n° 28, 96 p.

MARCOTTE, Gilles, *Une littérature qui se fait*, Montréal, HMH, 1962, p. 257-271.

— *le Temps des poètes. Description critique de la poésie actuelle au Canada français*, Montréal, HMH, 1969, 251 p.

— « Présence et absence de Rina Lasnier », *Liberté*, « Rina Lasnier », n° 237, juin 1998, p. 8-17.

MAUGEY, Axel, *Poésie et société au Québec*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres canadiennes », n° 9, 1972, p. 81-87.

PAGEAU, René, « Rina Lasnier. 1911-1997 », *Trois*, vol. 12, n° 3, septembre 1997, p. 77-83.

ROYER, Jean, « Une poétique de l'unité de l'être : Rina Lasnier et Fernand Dumont », *les Écrits*, n° 90, 1997, p. 111-116.

TOUGAS, Gérard, *Littérature canadienne-française contemporaine*, Toronto, Oxford University Press, 1969, p. 160-168.

VAN SCHENDEL, Michel, « Cette poésie qu'on lit si peu... », *Présence de la critique. Critique et littérature contemporaines au Canada français*, Gilles Marcotte (éd.), 1966, p. 197-202.

ARTICLES DE RINA LASNIER CONCERNANT SA POÉTIQUE

— « L'Heure de la poésie », *l'Action nationale*, vol. 51, n° 7, mars 1962, p. 617-619.

— « La poésie éclaire la mort », *le Devoir*, 31 octobre 1964, repris dans *Histoire de la littérature Canadienne-française par les textes : des origines à nos jours* de Gérard Bessette et al., Montréal, Centre Éducatif et Culturel, 1968, p. 237.

— « Le poète dans la société contemporaine », *Études littéraires*, vol. 1, n° 3, décembre 1968, p. 403-406.

— « Ce qu'est pour moi la poésie ? », *la Poésie canadienne-française*, Paul Wyczynski et al. (éd.), Montréal, Fides, coll. « Archive des lettres canadiennes », tome IV, 1969, p. 423.

— « Avant-dire », *Poèmes I*, Montréal, Fides, coll. « du Nénuphar », 1972, p. 7-18.

— « La poésie, mémoire du sacré », *Liberté*, « Parole poème sacré », vol. 15, n° 87-88, 1973, p. 172-174.

— « Est-il chose plus belle qu'une orange ? », entrevue [entièrement réécrite par Rina Lasnier] accordée à Joseph Bonenfant et Richard Giguère, *Voix et Images*, vol. IV, n° 1, septembre 1978, p. 3-32.

— « L'iconoclastie en poésie », *Dalhousie French Studies*, Halifax, août 1985, n° 7, p. 97-100.

— « Votre frère le poète », *Études et rencontres*, Joliette, Parabole, 1984, p. 29-44.

OUVRAGES THÉORIQUES

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 488 p.

FROMILHAGUE, Catherine et Anne SANCIER-CHATEAU, *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Dunod, 1996, 272 p.

GREIMAS, A. J., *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, coll. « Langue et langage », 1966, p. 69-104.

GROUPE μ , *Rhétorique de la poésie*, Paris, Seuil, coll. « Points », n° 216, 1990, 368 p.

MESCHONNIC, Henri, *les États de la poétique*, Paris, P.U.F., coll. « Écriture », 1985, 284 p.

— *Pour la poétique I*, Paris, Gallimard, coll. « le Chemin », 1970, 178 p.

— *Pour la poétique V, Poésie sans réponse*, Paris, Gallimard, coll. « le Chemin », 1978, 440 p.

OUVRAGES DE RÉFÉRENCE

AQUIEN, Michèle, *Dictionnaire de poétique*, Paris, Le livre de poche, n° 8073, coll. « Les usuels de poche », 1993, 352 p.

DUCROT, Oswald et Tzvetan TODOROV, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, coll. « Points. Essais », n° 110, 1972, 482 p.

DUPRIEZ, Bernard et Sylvain RHEAULT, *Clé des procédés. À l'usage des curieux de la langue* [document photocopie], Montréal, 1995, 660 p.

DUPRIEZ, Bernard, *Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris, U.G.E., coll. « 10/18 », n° 1370, 543 p.

MOLINIÉ, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Le livre de poche, n° 8074, coll. « Les usuels de poche », 1992, 352 p.

SCHMIDT, Joël, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Larousse, coll. « Thématique », 1991, 320 p.

DIVERS

APULÉE, *les Métamorphoses ou l'âne d'or*, trad. de Paul Vallette. Paris, les Belles Lettres, coll. « Les grandes oeuvres de l'antiquité classique », 1947, p. 93-140.

BRÉMOND, Henri, *la Poésie pure* [avec *Un débat sur la poésie*, par R. de Souza], Paris, Grasset, 1926, 321 p.

— *Prière et poésie*, Paris, Grasset, coll. « les Cahiers verts », n° 67, 221 p.

ÉCOLE BIBLIQUE DE JÉRUSALEM, *La Bible de Jérusalem*, Paris, Cerf, 1992, 1848 p.

CAZENAVE, Michel (éd.), *Encyclopédie des symboles*, Paris, La Pochotèque / Le livre de poche, coll. « Encyclopédies d'aujourd'hui », 1996, 819 p.

DRILLON, Jacques, *Traité de la ponctuation française*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », n° 177, 472 p.

ELIOT, Charles W. (ed.), *English Poetry In Three Volumes*, 3 vol., New York, P. F. Collier & Son Corporation, coll. « The Harvard Classics », 1969, 1422 p.

JÉRÔME, « Vie de Paul », *Vivre au désert. Paul, Malchus, Hilarion*, trad. par Jean Miniac, Grenoble, Jérôme Millon, 1992, p. 23-42.

OVIDE, *les Métamorphoses*, trad. par Georges Lafaye, Paris, Gallimard, coll. « Folio », n° 2404, 1992, 621 p.

TANQUEREY, Adolphe, *Précis de théologie mystique et ascétique*, Paris, Desclée, 1924, p. 1-33.