

UNIVERSITE DU QUEBEC

MEMOIRE PRESENTE A
L'UNIVERSITE DU QUEBEC A TROIS-RIVIERES

COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAITRISE EN ETUDES LITTERAIRES

PAR
LISE BERGERON

IMAGINAIRE POETIQUE
DE
L'ARBRE BLANC DE RINA LASNIER

DECEMBRE 1985

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

TABLE DES MATIERES

TABLE DES MATIERES.....	i
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRES	
I. ECRITURE DE L'EMBOITEMENT ET DU CENTRE.....	5
I.1 L'angoisse inversée.....	5
I.2 Profondeur aspirante.....	12
I.3 "Dans cet or intime à l'esprit".....	18
II. ECRITURE RONDE ET HARMONISANTE.....	30
II.1 L'échappée circulaire.....	30
II.2 Cadence incandescente.....	41
II.3 La noce.....	49
III. ECRITURE-MIROIR.....	58
III.1 En écho... ..	59
III.2 "Je mime mon visage".....	65
III.3 Art poétique.....	74
IV. ECRITURE PARTURIENTE.....	81
IV.1 "L'arbre-mère".....	81
IV.2 Naissances.....	84
CONCLUSION.....	89
BIBLIOGRAPHIE.....	93

INTRODUCTION

"De même que le torrent empêche le passage par sa surabondance, ainsi il arrive que les images multiplient le mouvement du poème, mais toujours la moire d'une vision tire des reflets de lumière simplificatrice."

Rina Lasnier, Avant-dire de Poèmes I,
p. 12.

Cette recherche sur l'imaginaire de l'Arbre blanc¹ se veut une prise de contact directe et intense avec les processus de création littéraire. Sans prétendre livrer l'incommunicable secret d'une oeuvre, nous souhaitons que par le biais de cette étude, deux écritures vivantes convergent en un même lieu.

Le recueil exploré nous est apparu comme la concentration, dans le temps, de l'imaginaire poétique de Rina Lasnier, comme la manifestation d'une parole arrivée à sa pleine maturité. A ce propos, il est intéressant de relever le fait suivant: l'Arbre blanc se situe à peu près au centre de la chronologie littéraire de la poétesse. Une symbolique puissante est déjà en place, prête à défier le temps.

Au départ, nous prenons pour acquis avec l'auteure que la

1 L'Arbre blanc, Montréal, Editions de l'Hexagone, 1966, 84p.

matière poétique, "à la fois polyphonique et [fuyante] comme la mer²", suit son cours d'un poème à l'autre, malgré la cisaille des pages et la rupture apparente que lui impose le temps. Rina Lasnier dira elle-même, au cours d'une entrevue: "Je sais que la plupart de mes vers se juxtaposent plus qu'ils ne s'ordonnent et c'est perdre son temps que de chercher le fil commode du rationnel³". Forte de cet avertissement ou plutôt de cette invitation à franchir les frontières du réel, pour mieux le saisir, nous tenterons donc d'aborder la matière poétique et d'en extraire le suc sans interrompre la coulée de l'imaginaire, sans ignorer la continue avancée de l'image.

La démarche que nous entreprenons s'est élaborée à partir de deux méthodes d'analyse, ou à travers deux types de regard posé sur l'imaginaire. L'un, anthropologique, présenté par Gilbert Durand dans Les structures anthropologiques de l'imaginaire⁴, rassemble et redistribue les constellations d'images en deux régimes qui se rattachent aux dominantes réflexes des premiers âges humains (dominante posturale du régime diurne et dominante nutritive et copulative du régime nocturne).

2 Les Signes, Montréal, Editions Hurtubise HMH, 1970, p. 78.

3 Joseph Bonenfant et Richard Giguère, "Est-il chose plus belle qu'une orange? Rencontre avec Rina Lasnier", Voix et images, Montréal, vol. 4, no 1, septembre 1978, p. 21.

4 Gilbert Durand, Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Paris, Bordas, 8e édition (copyright 1969) 1981, 550p.

L'autre, d'orientation féministe, porté par Irma Garcia dans Promenade femmilière⁵, capte et renomme certains lieux privilégiés de l'imaginaire en rapport avec la spécificité de l'expérience féminine.

Chacune de ces approches nous est nécessaire, nourricière dans notre recherche et notre compréhension des ramifications internes de l'Arbre blanc. Ces études de base, loin de limiter notre vision de la poésie par un cadre étroit, nous ont propulsée au-devant d'un univers en expansion, nous ont permis de faire corps avec une oeuvre dont la grande densité aurait pu être contraignante.

Nous devons préciser ici que le recueil ne sera pas étudié intégralement. Dix poèmes écrits en anglais⁶ ont été mis de côté parce qu'appartenant à un monde parallèle de significations, que nous ne sommes pas en mesure d'explorer. Ces poèmes, joints à quelques autres, forment un tout littéraire qu'une analyse mettrait en valeur⁷.

5 Irma Garcia, Promenade femmilière, Paris, Editions des Femmes, 1981, tome I, 383p.; tome II, 224p.

6 Ces poèmes sont: "The Center", "The Fish", "Pebbles of the Beach", "The Whelk", "The Dunes" (pp.20-24); "Strong as Stone", "Sails", "Nuptial Sea", "Sea White" et "Sand" (pp.69-73).

7 Nous citons, à titre d'exemple, l'article de Clément Moisan: "Rina Lasnier et Margaret Avison", Liberté, Montréal, vol. 18, no 108, novembre-décembre 1976, pp. 21-33.

La matière poétique de l'Arbre blanc se cristallise en différents noyaux qui constitueront les chapitres de ce travail. Le premier fait appel à l'image du centre qui, jumelée à celle des emboîtements concentriques, dégage une force étonnante. Puis, l'écriture attire l'attention sur son mouvement de fascination par lequel les diverses tendances de l'imaginaire s'harmonisent. Les grands cycles naturels, les rythmes biologiques inscrivent le langage poétique dans une perspective d'équilibre éternel. Ces deux regroupements d'images renvoient surtout aux structures mystiques et synthétiques du régime nocturne tel que défini par Gilbert Durand. Les deux suivants prennent racine dans l'étude d'Irma Garcia.

Au cours de notre "promenade femmilière", nous avons vu se dessiner, entre les branches de l'Arbre blanc, une écriture-miroir qui joue avec adresse sur l'image du double, de la répétition rituelle, qui se fait reflet du corps et art poétique. Finalement, l'univers poétique de Rina Lasnier s'ouvre sur une prolifération de mots nouveaux-nés, encore enveloppés de leur coquille, à moitié repliés sur leur saveur, nous rappelant à quel point la poésie est cette "pâture de l'écriture", toujours affamée de ses propres éclatements de pulpe et jamais satisfaite des aumônes de signification que nous lui accordons.

CHAPITRE I

ECRITURE DE L'EMBOITEMENT ET DU CENTRE

"et mon cœur buissonnant est au centre"

Dès les premières strophes de l'Arbre blanc, nous plongeons dans une atmosphère apaisante, propice au voyage immobile. La nuit, la neige et la mort, éléments poétiques aux couleurs et au poids particuliers, composent pour nous une ambiance par laquelle se confirme notre destination intérieure. Sans craindre la dérive, nous nous confions au vaste et tenace élan qui nous propulse vers un ailleurs encore sans visage.

I.1 L'angoisse inversée

Nous entrons dans l'imaginaire de l'Arbre blanc par les voies de l'inversion. Des images originellement négatives et génératrices d'angoisse, se départissent de leurs épines, consentent à s'euphémiser pour nous toucher au-delà des contraintes temporelles. Nos peurs s'apprivoisent, nos yeux osent scruter l'ombre que projettent les constellations d'images. La nuit n'est plus l'antre des monstres, la neige ne bâillonne plus les saisons, et la mort elle-même tourne lentement la tête vers nous.

Marchant au milieu des poèmes, nous sommes saisie par une obscurité qui luit doucement:"C'est la nuit blanche des yeux ouverts de la neige¹".

La nuit, dans L'Arbre blanc, ne revêt pas son manteau d'ombres errantes et farouches; elle cherche au contraire à se faire familière, accueillante. Appelée à oublier les éphémères visions du jour et à joindre "ceux de la demeurance pour la plus longue nuit", nous adoptons l'attitude attentive du "pâtre des mutations nocturnes". Nous nous engageons dans une "nuit lunaire", "dévastée de beauté", où toutes les métamorphoses sont possibles. La poëtesse s'enfonce dans cette substance par laquelle s'opèrent de lents bouleversements:"ce n'est pas assez de la nuit inactuelle [...] je cherche la ténèbre²".

'Apparaissant comme le lieu de valeurs positives, la nuit est associée à l'amour:"je demande la nuit parfaite du baiser parfait³", à la naissance:"je manquerai à la nuit chaotique par la nuit balbutiante⁴". Tout le poème "L'Obscurité"⁵ nous emporte dans la

1 L'Arbre blanc, Montréal, Editions de l'Hexagone, 1966, p. 11.

2 Ibid., p. 48.

3 Ibid., p. 35.

4 Ibid., p. 49.

5 Ibid., p. 47.

nuit, présence tangible lovée au cœur de chaque chose, tandis que "Fils du Feu⁶" accorde au poète le titre de Veilleur, fidèle gardien des trésors nocturnes, prêt à prendre la relève quand "la nuit à son tour a failli à [sa] lampe".

"L'ados du jour" nous enveloppe sans nous surprendre: cette nuit-là ne tombe pas, elle se glisse en nous par mouvements réguliers, telle une "marée immémoriale"; peu à peu, le ciel obscurci ne fait plus écran à la profondeur recherchée.

Aussi subtile dans son approche et ici substance isomorphe de la nuit, la neige envahit notre espace intérieur, sans qu'émergent ses habituelles caractéristiques funestes. Chez Rina Lasnier, la neige est réinventée; elle fait appel à une perception nouvelle, invite au blottissement, entrebâille les portes du songe. Ses qualités oniriques soudain multipliées font échec à la stérilité givrante d'une seule vision.

Comparée au sable pour son poids et sa "large nudité", à la cire pour sa transparence, sa blancheur et sa fusibilité au contact du feu, la neige n'en demeure pas moins la première et véritable initiatrice du domaine de l'inversion. Nous ne sommes donc pas étonnée

6 Ibid., p. 55.

de lui trouver le moelleux et presque la chaleur d'une "laine longue" et d'un "duvet nomade", la tendresse d'une "joue accolée" et des "murmures de soie poudreuse". Dans l'Arbre blanc, la neige aux mille visages a toujours pour fonction de nous ménager un espace confortable où nous pourrons entendre cet "alentissement de paroles dans des langues de songe":

Neige, office lent du temps le plus noble,
du temps de neiger des fleuves soulevant les sols
et le pays remonte entre ses bordages blancs
pour entrer dans la primauté du temps d'écouter⁷.

Alliée de la bourrasque qui l'étourdit de volutes, la neige s'anime, prend forme de furtives "vipères blanches". Puis, elle s'apaise et sa "chute éclairante" rappelle alors une troublante "pluie peuplée de papillons morts". Cette calme pèlerine interrompt sa marche et se "[plombe] de persistance", devient lentement, par une sorte de chimie, matière à creuser dans toute sa consistance. Bientôt, le "labyrinthe de la lumière faite neige" se transforme en "futaille blanche, trépied du songe"; quelle pythie au blanc masque de soie viendra y interroger le destin?

La neige, "comme des noeuds qui se défont", allonge un regard rafraîchissant qui s'attarde sur les visages "pour le repos des paupières couvant des îles de feu". Découvrant ses paumes où enfoncent

7 Ibid., p. 9.

des pas à la recherche d'une nouvelle cadence, elle révèle ses dons de guérisseuse, "passant à ses baumes blancs". Dotée d'étranges pouvoirs, elle résiste à l'action dévorante du feu.

Ce "brasier sur neige" nous oblige à perdre pied dans un monde, pour nous retrouver dans l'espace hivernal où les données du réel ne sont d'aucun secours puisque la neige désapprend la brûlure, les cristaux de givre ne contredisent pas l'étincelle. Il semble qu'une magicienne polaire s'emploie à nous distraire des angoisses engendrées par l'impitoyable marche du temps. Enveloppée de neige duveteuse, nous sommes ce "champ de sarrasin sans odeur", cette momie dont les sens sont mis à mûrir sous le poids de l'hiver.

Sous la "vêture vaste et voyante" de la terre enneigée, nous avons frôlé le souffle de la mort, "lumière sommeillante". Dans tout le recueil, la mort marque l'univers poétique de son empreinte redoutable. Nous n'effleurons pas sans méfiance ces "dalles" et ces "grilles [...] empalant des ombres". Cependant la poëtesse se soustrait à l'angoisse de la mort en faisant volte-face et en la suivant dans les couloirs de son repère:

J'ai jeté mon sang à l'assaut de la mort⁸.

Jusque dans l'enfer des morts j'ai talonné la mort⁹.

⁸ Ibid., p. 50.

⁹ Ibid., p. 84.

Elle semble rechercher un contact par lequel seraient abolies toutes menaces:

Je passerai à l'amitié louvoyante de la mort
[...]

Amitié à voix basse de la mort usurière
[...]

La mort ne me regardera plus mourir
car j'ai vu son regard de vitre aveugle,
sans pouvoir [...] sur l'amour¹⁰.

Et c'est ainsi que cesse l'errance inquiétante où s'enracinaient toutes les peurs; dès lors, l'amour même exige plus que la mort:

Je redoute moins, au déval de la rivière,
la dalle comme une tombe égalisant la mort
que ces os descellés à mesure au noeud de ta main¹¹.

La poursuivante impitoyable accorde son pas à celui de la poésie qui peut enfin nommer l'ombre devenue tangible: "sois le laudateur de toute mort ineffable"¹². Ce qui aurait pu être une lutte éternelle devient compagnonnage et complicité, relation qui laisse toute liberté et permet la distance: "Que lointaine est la mort avec ses pôles magnétiques"¹³.

La mort est un ferment de rêve, promesse de métamorphose, car

10 Ibid., p. 50.

11 Ibid., p. 34.

12 Ibid., p. 56.

13 Ibid., p. 11.

au moment où "la nuit ne convoie plus que des morts éteints deux à deux", le couple de gisants aperçu a déjà pris son envol:

Les amants morts de ce jour passent le soleil,
la barre d'or du temps ne fossilise plus l'étendue
car ils sont ce verger stellaire élargi cœur à cœur
et ces roses renversées sur les clôtures blanches,
floralie et fusion d'amour sur l'infranchissable...¹⁴

L'arbre blanc, dressé au milieu de la mort, s'élance lui aussi hors du temps, transporté par le souffle de l'au-delà; il a pris "chair de spectre pour grandir". L'homme, mû par l'espoir qui le soulève, "cherche sous [la] mort les quatre fleuves du paradis".

La mort se déleste de ses arêtes, puis s'étend calmement comme pour dormir: "la neige et la mort égaliseront leur cire à la terre"¹⁵. La nuit, la neige et la mort, substances isomorphes, dont le pouvoir est inversé jusqu'à instaurer un sentiment de sécurité, se font écho dans le recueil et nous convient à participer au mystère enfoui dans le sol argileux de la poésie.

14 Ibid., p. 37.

15 Ibid., p. 39.

I.2 Profondeur aspirante

Une fois nommées et maîtrisées les trois Gorgones au pouvoir terrifiant, une fois démasqué leur sombre visage, le voyage poétique peut prendre l'allure d'une descente. Comme l'explique Gilbert Durand:

[...] ce qui distingue affectivement la descente de la fulgurance de la chute, comme d'ailleurs de l'envol, c'est sa lenteur. La durée est réintégrée, apprivoisée par le symbolisme de la descente grâce à une sorte d'assimilation du devenir par le de-dans¹⁶.

Dans l'Arbre blanc, cette dynamique de l'image est exprimée par les substantifs, les verbes et en particulier par les qualificatifs. La longueur, la légèreté et la pâleur se conjuguent à la lenteur pour caractériser la descente. Nous sentons que la poésie prend délibérément tout son temps pour accomplir son itinéraire; cet étirement spatial et temporel lui est protection et assurance de parvenir à destination.

A l'image de la neige en marche vers sa densité écoutante, le moindre mouvement s'atténue, greffant son pas sur un temps plus vaste. "Toute ardeur [s'alentit] au rouge-lilas des épilobes", et la terre elle-même "[s'enfonce] dans ses étages taciturnes". C'est par nécessai-

16 Gilbert Durand, Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Paris, Bordas, (copyright 1969), 1981, p. 228.

re connivence avec la "nuit lunaire et plus lente" que la poétesse redescend "le long de la paroi illuminative du jour".

Sans précipitation, contredisant la dure loi de la gravité, les objets en chute libre semblent s'envoler vers les profondeurs aspirantes:

Léger, très léger le labyrinthe de la lumière
par le duvet nomade de la neige myriadaire¹⁷.

léger roulis de prodiges descellés de la pierre du jour¹⁸.
légère incarnation de la mémoire[...]¹⁹

L'espace à son tour s'étire comme le temps, se projette vers de nouvelles dimensions. Nous disposons de toute la place voulue sur "cette rive longue des marées basses et lunaires" où nous marchons "à pas d'étoile". L'extension du lieu poétique ne nous pousse jamais à l'errance, car le vaste ne conduit pas à l'extérieur. L'immensité intime, qui correspond à une "intensité de l'être"²⁰, nous permet de trouver du réconfort même dans un espace ouvert, comme si nous habitions une maison à notre mesure.

17 L'Arbre blanc, p. 12.

18 Ibid., p. 11.

19 Ibid.

20 Gaston Bachelard, La poétique de l'espace, Paris, P.U.F., (copyright 1957), 1970, p. 176.

Nous demeurons les visiteurs d'un univers qui se juxtapose aux sentiments humains: "celui qui t'attend au plus long de sa tendresse te tiendra mieux que la mer son soleil engouffré..."²¹.

De son côté la pâleur symbolise le dépouillement inhérent à cette exploration, le rejet des apparences qui pourraient alourdir la descente et la transformer en chute. La profondeur s'en trouve valorisée, toute couleur étant retirée au secret des choses: "toi, n'abrite point ta pâleur, très pure prodigalité"²². La poëtesse fait appel à une trompeuse pauvreté, à une fausse anémie de l'image pour accentuer l'éclat des richesses cachées. Du visage déserté par toute coloration émane une lumière qui révèle le tumulte du cœur incandescent.

Le blanc permet "la nue voyance sans dérivations de couleurs", une percée du regard dans la "saison silenciaire [où] l'invisible est un attouchement". Lorsqu'apparaissent en transparence, la "pâleur de la chair touchant l'os" et celle du "sang dans [l']ouragan doux", nous percevons dans ce recul d'énergie l'avancée d'une force latente, un souffle indistinct roulant ensemble la puissance et la douceur. La pâleur laisse à découvrir plus loin des passages souterrains, au-delà du "remuement de la présence". Ce qui est enfoui sous la blancheur concentre sa saveur, conserve la vie.

21 L'Arbre blanc, p. 14.

22 Ibid., p. 39.

La matière poétique s'allonge et pâlit, donne des signes de bouleversements internes. Elle mue et re-mue, rejetant une matérialité qui l'empêcherait de reprendre contact avec un passé fuyant, car "la chair est bâillon d'enfance et d'étonnement". Des voix cherchent à se faire entendre, parfois porteuses de tristes souvenirs: d'un côté, "les jeux durs et les représailles de l'enfance", de l'autre, "l'amour, otage en larmes dans la mémoire". Mais la poétesse nous convie aux épousailles du passé et du présent dans les "soutes de la mémoire". Puis nous dépassons ces étendues fossilisées où la mémoire n'est plus qu'une "ruine dont la grâce est laissée à la lumière".

Cette persistance du passé, perçue comme une zone limitée, une masse d'ombre qu'éclaire en passant la poétesse attirée vers d'autres lieux, apparaît aussi comme la préfiguration de l'emboîtement, l'annonce d'une poussée définitive vers le centre.

En effet, les réminiscences forment des creux dans l'inconscient, déterminent le décor de la première pièce à visiter dans la maison intérieure. D'une pièce à l'autre, un guide silencieux nous conduit au foyer principal où une multitude d'images vont mêler leurs parfums colorés.

L'imagination de l'emboîtement ne cesse de nous fasciner par sa richesse et par son aptitude à nous entraîner avec elle. Tout le recueil présente une suite ininterrompue d'enveloppements, la moindre ima-

ge se creusant en refuge pour en accueillir une autre. Ce comportement de la matière poétique se vérifie souvent au niveau syntaxique par la fréquence des prépositions "dans", "entre", et "sous":

Moulé dans cette noblesse marginale et décharnée,
l'arbre est pareil à l'âme dans le gain de la mort
et pareil à l'amour dans la stature de sa fable²³.

Nous assistons aux transformations d'une nature gigogne où les trois règnes et les quatre saisons s'échangent des secrets. Magicienne, la poëtesse jongle avec "l'oursin de mer", la "bogue bourrue" et la "pierre dont on casse la nuque pour le filon frais", contenants cuirassés, protégeant farouchement leur contenu. Elle nous apprend le bien-être ensorcelant que dégage la simple vision d'une "femme calme dans la rade de ses cheveux", ou d'une "parole qui contient un enfant". Nous devenons, sous hypnose, les habitants claustrophiles d'une "ville nocturne murée de portes hautes où chacun a dix clefs de doigts", et de mystérieux hibernants dont "le souffle est rentré dans le pertuis des narines".

Cette énergie emboîtante, cette faculté de l'image de se ré-sorber dans une autre apparaît comme le langage même de l'amour:

La main de l'amour est cet oiseau plus abrité²⁴.

23 Ibid., p. 10.

24 Ibid., p. 55.

Qui croit regarder l'amour sans s'engouffrer
dans le regard,
qu'il se masque de sable comme l'autruche!

Qui croit interdire à la vague de son corps
l'oscillation bienheureuse des prémisses d'une
autre chair
et la dilution frémissante de l'âme taciturne
[...]
qu'il s'empierre dans le champ des nébuleuses²⁵!

Les emboîtements successifs entonnent le chant de la descente, hymne continu dont les harmoniques se propagent en nous et favorisent notre entrée dans la féerie des profondeurs. "Comme la ronce dans sa fleur", "comme le coffret cédant son trésor" et comme "le poisson béant au soupirail de la mer", la poëtesse s'entoure d'images. Se confiant aux "plis des écritures", elle devient à son tour "réceptacle d'eau ou de feu" et "barque du corps". Cette belle "femme peuplée" nous fait signe de prendre place "entre des bordages blancs" tandis que nous l'entendons, loin devant nous, refaire serment de fidélité et de détermination:

Dans ma fosse fondamentale c'est la mer que je perdrai²⁶.

Je serai ce puits entassant étroitement sa profondeur²⁷.

[...] cette tortue gravée comme un granit²⁸.

25 Ibid., pp. 51-52.

26 Ibid., p. 48.

27 Ibid., p. 49.

28 Ibid., p. 54.

Cette persistance à toujours retourner vers le centre confère au recueil l'aspect d'une maison penchée sur ses portes, ses corridors et ses escaliers. Le silence, "thésaurisant son étincelle comme la pierre", y joue le prélude à "l'euphonique profondeur des abîmes".

I.3 "Dans cet or intime à l'esprit"

Le centre, vers lequel tendaient de vibrantes images toutes étroitement reliées entre elles, se pose de lui-même comme l'accomplissement d'une première étape à notre exploration. Nous avons suivi toutes les fibres ligneuses de l'Arbre blanc, nous coulant le long des écorces superposées, jusqu'au sol limoneux. Nous touchons du bout des doigts un nid de racines palpitantes de sève, "buissons déracinés des visions intérieures", avec une impression de déjà vécu. Nous renouons avec le ventre matriciel:

Porosité rouge du sang dans la chair marine,
 à ras de veine comme à ras de nourriture,
 cette cécité circulaire et ces bouches instinctives,
 cette chaleur charnelle de la lymphe et du lait.
 Ramassement sommeilleux de tout azyme animal,
 [...]
 Entrailles et terre, étreintes de choses séparées²⁹.

29 Ibid., p. 44.

Les valeurs de l'intimité, développées dans les structures de l'emboîtement, sont renforcées ici par un désir de concentration, de conservation. Le "tabac et le maïs pendus à sécher sous les solives", la "chauve-souris [...] dans la parodie des ailes", et la "chair touchant l'os", expriment cette intention, de concert avec plusieurs autres images. La matière poétique se contracte et se dilate comme un cœur qui noue et dénoue un fleuve de sang. Close sur son trésor, telle un poing étreignant un cri, elle épouse la forme du noeud.

Celui-ci, sans étouffer ni paralyser, traduit au contraire un mouvement vers la fusion: "La bien-aimée est un noeud de nuage en fuite³⁰". Le trajet passionné de l'âme au corps suit les méandres d'une boucle, tressant une "couronne d'amour et de mer":

S'il est vrai que la barque du corps
oppose à l'amour le flottage du temps
[...]
pour ne pas se prévaloir que mon âme aille au corps!
[...]
qu'elle remonte respirer cette bulle d'air
dans les soufflures de la mer éruptive,
et le long de la paroi illuminative du jour
qu'elle redescende au noeud simultané du corps;
[...]
Vaisseaux vides des corps insolubles infusés à l'âme
et la souquant au plaisir combatif et rayonnant³¹.

30 Ibid., p. 62.

31 Ibid., p. 52.

Quelques figures isomorphes du noeud nous renvoient au centre, vers la crypte sans âge où le songe est éclos, "oeuf de l'autre lumière", couvé "dans l'or végétal de la lampe". Ainsi, les "astérisques des sables", la "tortue gravée", et la "toupie de glaise", qui fait naître des "gestes sphériques", portent en eux ce cœur sauvage abandonné au délire du blottissement. Plus les images diversifient leur saveur, plus le symbolisme du centre prend de la densité. Dans une mer gonflée de mots, une île a jeté l'ancre: "paupières couvant des îles de feu³²", "îles floconneuses de nuit lunaire³³". Dans le silence où se réfléchit notre sommeil, le ciel nocturne épelle encore une île qui "croit à l'étoile par l'insularité".

Attirant notre attention vers son centre, l'image équilibrante de la croix émet une force dont se revêt la poëtesse: "je suis [...] la croix active et arquée sur le fouillis de l'ange³⁴"; "cette croix et mon cœur buissonnant est au centre³⁵". La forme de la croix apparaît dans "l'épouvantail blanc", et dans l'utilisation du chiffre quatre:

32 Ibid., p. 9.

33 Ibid., p. 11.

34 Ibid., p. 48.

35 Ibid., p. 84.

L'amour est [...] une borne douce aux quatre champs du monde³⁶.

L'homme cherche sous ta mort les quatre fleuves du paradis³⁷.

Les quatre murs de l'amour sont chaulés par la mort³⁸.

Emportée par le même symbolisme, la rose concentre son parfum et sa couleur:"le rose de la rose qui ne veut point passer avant que le vent ne sache cette couleur qui la noue"³⁹. Nous y retrouvons la représentation du mandala, centre sacré où le regard pris de vertige vient se reposer. "Rose festive", "rose de cristal" ou "rose-des-souffles", la fleur étend partout une imposante beauté au creux de laquelle se résument tous les symboles du centre:

J'ai jeté mon sang à l'assaut de la mort

[...]

pour avoir [...] les restes d'une rose renaissante par l'odeur.

[...]

Dureté de l'épine éperonnant la rose à sa rigueur,

[...]

dans la roue de la durée, le sacre de la rose⁴⁰.

Dans ces lieux secrets où nous sommes parvenue, nous ouvrons constamment les yeux sur des paysages surprenants. Rina Lasnier irrigue généreusement les terres de ses poèmes par de multiples fluides

36 Ibid., p. 53.

37 Ibid., p. 80.

38 Ibid., p. 39.

39 Ibid., p. 53.

40 Ibid., p. 50.

régénérateurs, "sources sombres et nourricières" qui marient leurs caractères. En pleine "saison de la liquidité", la soif nous guide vers le "déluge du cœur liquéfié" et ravive en nous le goût de l'eau:

C'est ici la terre promise des eaux entrecroisées,
de la maille des rivières à la chaîne des lacs écarquillés,
un tel épousement de la terre et des eaux
que la forêt flotte comme un nénuphar olivâtre
et les monts sapineux sont des couronnes portées⁴¹.

Des "eaux écailleuses", tumultueuses, s'ébrouent dans la "lumière essorante", puis s'apaisent et se creusent pour accueillir des amants abandonnés à la "vague du corps". L'eau ne pourrait mieux convenir au langage amoureux.

Le vin, chanté comme le "haut-lieu de la sève et du fruit", marque son appartenance au centre parce que "retiré du raisin caillouteux" où il ramassait l'élan de sa saveur. Mais il prend toute sa force symbolique lorsque couplé au sang et au feu. Nous entrons alors dans les "limbes vineux du songe et du sang", dans le "réseau bachique du sang, à l'épissure des ondes oniriques", domaine de la création, jamais à court de remous. Le lait, notre premier liquide, se greffe aussi à "l'arbre-mère du sang", les "prémices de lait rouge" se subordonnant au fluide puissant et ambivalent qui colore la chair de la poésie.

41 Ibid., p. 82.

Le sang entraîne toujours avec lui des images sombres et troublantes, à mi-chemin entre la vie et la mort. Même si la poétesse ose se mesurer à lui, il se tient encore à l'affût dans les coins d'ombre, sang redoutable, "pulsé de monstres, dégainé et dressé". Cette présence menaçante, difficile à contourner, se voit toutefois contrebalancée par une "opacité généreuse de vivre", une "énergie heureuse à la surface de la moëlle". Nous écoutons "bramer le sang de la course instinctive", la "crépitation du sang séminal" et la croissance fougueuse que célèbre le sang "acculé à l'étirement des verveuses ramures". La vie et la mort se font des signes que la poésie tente de saisir au passage.

Ces échanges de fluides, transfusions de mystère, invitations à des baignades nocturnes, finissent par évoquer une présence, éveiller une voix, celle de la mer, symbole éternel du premier maternage, retour aux sources originelles du bien-être. "Eau de la naissance", elle-même plongée dans une "nuit sédimenteuse", la mer se fait la grande conciliatrice: en elle sont confondues profondeur et surface, tendresse et colère."La mer matinale est ce laitage blanc, cette infusion d'aube et d'écume" et nous nous y laissons bercer, mais elle joue à nous surprendre par le claquement subit de ses "fouets et [de] ses crues". As-soupie dans ses "larges fonds", elle se défoule soudain par "le spasme des marées", car elle "a gardé ce goût sauvagin du chaos".

Cette mer balancée de mouvements contradictoires n'en est que plus humaine, plus maternelle et rassurante. Le temps ne peut rien contre elle:

Sans proue ni poupe, la mer impérative,
 elle ne passe pas par la porte étroite du temps
 ni ne se ride du gibier vert de ses morts;
 le sable nocturne des fonds l'écoute durer⁴².

La richesse des images, par laquelle Rina Lasnier manifeste son attachement à la mer, atteint son sommet dans "La Malemer", poème publié dans un recueil ultérieur⁴³. Elle a aussi recours à la puissante symbolique marine pour exprimer sa venue à l'écriture:

Comme un plongeur sous-marin je découvrais non seulement l'imaginaire mais les réserves de l'âme, puits pas assez exploré...voix pas encore assez écoutées et reconnues⁴⁴.

Au centre, là où se croisent tant d'énergies diverses, la matière se transforme, le vivant se remodèle. Nous percevons des frôlements de fourrures et d'écailles, de plumes et de toisons. Des sons indistincts nous parviennent, langages d'animaux qui circulent furtivement dans une arche bâtie pour eux par la poésie. Rina Lasnier peuple ses écrits de présences animales, décelant du merveilleux tant

42 Ibid., p. 32.

43 Mémoire sans jours, Montréal, Les Editions de l'Atelier, 1960, pp. 11-20.

44 Joseph Bonenfant et Richard Giguère, "Est-il chose plus belle qu'une orange? Rencontre avec Rina Lasnier, Voix et images, Montréal, vol. 4, no 1, septembre 1978, p. 9.

chez l'oiseau que chez le reptile, tant chez l'insecte que chez le fauve. Elle a regroupé dans un "petit bestiaire" quelques poèmes où sont décrits avec amour et humour différents animaux⁴⁵.

Dans le recueil, diverses espèces se toisent puis reprennent leur place dans le rêve. "Les animaux gravés d'étoiles, la nuit ne les efface pas". Nous assistons à de saisissantes métamorphoses où le végétal, le minéral et l'animal tressent ensemble le mystère: "l'arbre fraudé est une fuite de vipères blanches"⁴⁶, et le soleil lance des couleurs "que le renard mêle parfois à sa gueule de haute faim"⁴⁷.

Quand le "paon ouvre la courbe fabuleuse de ses regards voyeurs", l'angoisse lève la tête et fait apparaître un "long chevreuil entre les loups", puis un "orignal au panache de flammes sèches", pour nous rappeler que tout symbole est ambivalent. Mais le "guêpier du soleil sur l'inertie des eaux", la "sauterelle sauteuse des lieux secs" et la "casseuse" corneille d'hiver donnent signe de vie et répondent à ces menaces par un espiègle optimisme. Comme dans le paradis mythique, "les carnassiers aux traces légères d'ignorance" côtoient les oiseaux aux "traces ébouriffées" et les brebis sans passion.

45 "Petit bestiaire familier", Poèmes II, Montréal, Fides, pp. 107-120.

46 L'Arbre blanc, p. 10.

47 Ibid., p. 11.

Le centre étant fusion et communion mystique des substances, les innombrables visages de la nature-mère s'y épousent et composent un tableau vivant. La poëtesse pose un regard attentif sur tous ces êtres, et l'intérêt qu'elle leur porte abolit les distances, efface le vaste pour éclairer le petit, qui sait mieux se blottir et pour lequel sont déployées toutes les énergies emboîtantes.

Ainsi les astres sont ramenés à des dimensions plus humaines: "la lune est une lampe sur la dalle des morts", le ciel abrite des "étoiles caillouteuses", le soleil est "une rose à l'ongle brutal du coq", ou encore un fromage dans le bec de la corneille. Dans le sens inverse, mais toujours pour valoriser ce qui est minuscule, les fruits du cormier sont comparés à des oranges, puis au soleil.

La densité symbolique de certaines substances dépend de ce regard que leur accorde la poëtesse, tandis qu'elle est la qualité intrinsèque des minéraux et des métaux. Mûris dans les profondeurs du sol, ils expriment à leur façon la beauté cachée du centre. La poëtesse a le devoir de veiller le "mutisme du métal", de guetter la moindre étincelle, le moindre éclat tapi dans l'ombre. Elle expérimente "l'attente de l'eau longue et blessée du diamant, sa soif épineuse par le biais de la lumière". Le fer, le cristal et l'argent cèdent la place à l'or qui est "le principe substantiel des choses, leur essence incarnée⁴⁸."

48 Gilbert Durand, op. cit., p. 300.

Nous devenons comme la poétesse, prospecteur des "ors invisibles de la parole", nous moissonnons "l'or végétal de la lampe", tâchant de discerner les scintillements trompeurs des véritables envo-lées de lumière, car nous ne devons pas ignorer la ruse du feu "qui se trouve une corne d'or pour passer sa pourriture".

Dans les galeries souterraines de la poésie, les parois rutinent et nous découvrons l'abondance et la richesse des symboles du centre. "Dieu brille enfin dans cet or intime à l'esprit", et tout notre espace poétique prend les dimensions d'un sanctuaire quand la poétesse annonce solennellement: "j'entre dans le mythe de l'or liquéfié⁴⁹".

Bien qu'éblouis par les rayons d'un soleil intérieur, nous gardons un certain attachement pour l'humble pierre "fissurée d'une soif". Toujours dans le désir de porter attention aux substances les plus simples, Rina Lasnier dégage de l'ombre les qualités de la pierre. Sous son apparente passivité, elle lutte avec entêtement contre le temps; sa patience fait sa force. Enfouie sous la terre ou abandonnée sur le chemin, elle résiste aux forces destructrices et accumule des énergies qui l'auréolent:

49 L'Arbre blanc, p. 49.

Nous avons vu la couronne de la lumière au cou des
 pierres
 quand la pierre rumine la diaphanerie de la lumière⁵⁰:

La pierre prend son essor d'eau et de parole lisse⁵¹,
 [...] dans la sourde passion
 de la pierre écoutante et pierre à force d'écouter⁵².

La pierre qui se dispute cent ans avec l'épaisseur
 et pousse peu à peu son épaule à la surface,
 cette aveugle diligente qui garde maigre la terre,
 ayant surmonté la horde des sources
 elle écoute enfin ce ciel qui l'entend durer⁵³.

Nous avons vu des faisceaux d'images parcourir les pays en-
 neigés de l'Arbre blanc, puis plonger dans une nuit apprivoisée où des
 bêtes aux yeux sertis d'or s'abreuvent à la source du songe. Pourtant,
 malgré le calme de ces lieux enfouis, où le temps oublie ses hantises
 de mort, un germe de vie demande à croître. "L'imagination nocturne

50 Ibid., p. 47.

51 Ibid., p. 46.

52 Ibid., p. 49.

53 Ibid., pp. 53-54.

est donc entraînée naturellement de la quiétude de la descente et de l'intimité, [...] à la dramatisation cyclique dans laquelle s'organise un mythe du retour [...]⁵⁴". L'arbre, en surface, gonfle des bourgeois.

54 Gilbert Durand, op. cit., p. 320.

CHAPITRE II

ECRITURE RONDE ET HARMONISANTE

"la mort ensemente la sève natale et ronde"

Les doigts de la nuit maternelle nous voilaient la course des jours, mais nous savons qu'au dehors d'autres voix s'élèvent, des lignes de mots assoupies commencent à se cambrer. Emportée dans un mouvement irrésistible, nous abandonnons derrière nous une écorce vide où mûrissent les phases à venir du voyage entrepris.

II.1 L'échappée circulaire

La matière poétique se réorganise, de nouveaux jeux de formes, de couleurs et de lumière accrochent le regard, traçant des courbes et des cercles qui préfigurent les grands cycles auxquels sont soumis les êtres et les choses.

La courbe assouplit le temps, l'habitue sans heurts aux lois du cercle. Nous la voyons à l'œuvre dans "les neiges en volutes" ou dans la "fuite [des] vipères blanches". De soudaines tensions naissent sous le "couteau du croissant", la fleur se trouble "aux mains ondulées de la feuille", "l'arc ouvert" appelle une flèche agressive, mais

la "courbe prudente" écarte ces menaces momentanées pour se faire enveloppante. La poétesse cherche dans les formes arrondies l'envers du rejet, l'acceptation, le geste consolateur qui entoure. Ainsi, dans "Tendresse¹", la douceur évoquée repose sur l'image du golfe, courbe ouverte de l'intérieur, accueillante sans être possessive, comme dans "La Jeune Bien-Aimée²", où la femme est "un amour courbe ajusté au va-et-vient de l'horizon". Sous la "voûte des bras", la même intention se fait connaître, une "arche prend de loin un autre amour esseulé", recueille les errants, arrondit une épaule ou un genou invitants: "A coups de genoux divins la mer passe sa rondeur³".

Mouvement d'amorce, forme inachevée par rapport au cercle, la courbe inscrit dans le poème la promesse du devenir et permet le passage du centre vers le cercle. Elle fait alterner la quiétude et le vertige, berceau où déjà l'on rêve d'une échappée circulaire.

L'élan se précise, la boucle se referme et nous entrons dans le cercle, où l'image acquiert une étonnante vitalité. Poussées par "le vent titanique qui mène l'ouragan en tournant", les images font tornade, dessinent le violent remous aérien du cyclone, puissance du circulaire. Au désordre engendré par ces tempêtes rondes correspond

1 L'Arbre blanc, Montréal, Editions de l'Hexagone, 1966, p. 14.

2 Ibid., p. 62.

3 Ibid., p. 32.

la sage circonvolution des astres propulsés dans l'espace, trajectoire qu'adoptent les poèmes, par le biais de "la création orbitant [...] l'Esprit". Sous la coupole de notre observatoire, nous suivons la "gravitation du songe autour de l'amante", et le périple éternel du "malheur satellite" commandé par la "roue volontaire des yeux". Puis, projetée à notre tour parmi les étoiles, nous voyons "autour de la sphérule de la terre chaque lumière tenue sous le sceau d'un astre". L'univers nous apparaît dans son complexe mouvement d'horloge grâce auquel toute la création, bien que contrainte à la rotation, se trouve libérée du fardeau de la mort. En effet, "le cercle, où qu'il apparaisse, sera toujours symbole de la totalité temporelle et du recommencement⁴".

La poëtesse transpose ce fait dans le quotidien, s'attardant aux gestes du potier à "sa toupie de glaise", occupé, tel le maître du temps, à faire tourner la terre entre ses mains. Même la respiration répond au symbolisme de la sphère "par les circuits de soie d'un souffle". "Au sens stable de l'anneau" s'ajoute celui de la couronne qui sait elle aussi circonscrire l'espace pour l'assujettir aux lois du cercle: "Les monts sapineux sont des couronnes portées"⁵", "nous avons

⁴ Gilbert Durand, Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Paris, Bordas, (copyright 1969), 1981, p. 372.

⁵ L'Arbre blanc, p. 82.

vu la couronne de la lumière au cou des pierres⁶". Cette dernière image en appelle une autre, celle de "l'aura solaire", "frangée de rayonnement".

L'amour, chanté à maintes reprises d'un poème à l'autre, chant continu, sans bris ni apogée, emprunte cette fois les caractéristiques du cercle: "moi, l'amour circulaire pour remourir de toutes parts"⁷.

Ces formes rondes, souples, affranchies des angles, sont les produits d'un imaginaire intensément à l'écoute des grands cycles naturels, "roue de la durée", auxquels tous nos actes sont liés. L'Arbre blanc est l'heureuse rencontre du cercle et du centre. Dans un poème extrait d'un recueil antérieur à celui que nous étudions, Rina Lasnier regrettait la perte de l'un pour avoir voulu mieux posséder l'autre:

J'ai perdu les ceintures changeantes des horizons
la mue des hivers, le décompte des moissons
[...]
J'ai perdu tout le cercle à courir vers le centre⁸.

6 Ibid., p. 47.

7 Ibid., p. 84.

8 "le centre", Escalés, Trois-Rivières, [s. éd.], 1950, p. 95.

Elle peut maintenant conjuguer les deux pôles de ses désirs, car désormais, le temps est maîtrisé grâce aux pouvoirs de l'euphémisation et du cycle. Ce dernier libère des forces qui dynamisent la matière poétique en lui imprimant un mouvement ample, et qui dynamitent les mots par "l'éclatement des départs".

La lune et le soleil règnent en maîtres sur tous les cycles identifiables dans le recueil. La première ordonne la vaste respiration des mers "par le spasme des marées", et participe aux mystères renouvelés de chaque nuit dont elle est l'oeil vigilant que rien ne trouble. La mer et ses marées, la nuit et la lune forment un tout poétique indivisible. Nous passons de la "nuit lunaire" aux "marées basses et lunaires", pour être finalement emportée dans la "marée immémoriale de chaque nuit". En peu de strophes, en peu de mots, Rina Lasnier nous livre l'essentiel d'une image: la lune est d'abord représentée comme celle qui détermine le cycle des marées, puis elle offre à notre regard les contours à la fois courbes et anguleux du "couteau"/"croissant", figure ambivalente et ambiguë propre à exprimer par un symbolisme négatif les peurs ancestrales liées à l'apparition de l'astre nocturne. Dans cette perspective, la lune sera cette "lampe sur la dalle des morts", éclairant l'absence ou guettant la renaissance des gisants.

Notons, pour compléter ce passage sur le symbolisme de la lune,

que le nénuphar, présent à deux reprises dans le recueil, participe à ce symbolisme:

Chaque fois, que l'épouse réinvente l'amante régale
comme le lac sa largesse blanche de nénuphars⁹.

Un tel épousement de la terre et des eaux
que la forêt flotte comme un nénuphar olivâtre¹⁰.

"Largesse blanche", il flotte sur les eaux reflétant la profondeur du ciel, et devient ainsi le double de la lune qui vogue dans le firmament. D'ailleurs, il est intéressant de remarquer que le nénuphar peut aussi s'appeler "lune d'eau".

La "haute commanderie du soleil" s'impose à la marche des jours et des nuits, instaurant un cycle dont les phases règlent la vie humaine. Aux "battures du jour", la lumière s'avance "pour délier toute chose de l'inertie des apparences" et sa présence est bienfaisante, mais la poëtesse se méfie du soleil triomphant, puissance diurne aux violents éclairages. Le poème "Feu-Soleil¹¹" rend compte négativement des caractéristiques solaires et dénonce de cette façon l'attitude conquérante du créateur diurne.

Le mouvement du soleil appelle un autre cycle, celui de l'eau.

⁹ L'Arbre blanc, p. 67.

¹⁰ Ibid., p. 82.

¹¹ Ibid., pp. 45-46.

Dans l'Arbre blanc, comme nous l'avons vu précédemment, des eaux de toutes sortes circulent à travers le paysage poétique. Ces eaux n'échappent pas à la force circulaire. La "lumière essorante" qui peuple l'azur de "[nuage] en fuite", voit retomber en "pluies hautes" chaque goutte amassée. De la source à la mer, en passant par la "maille des rivières", les lacs, les fleuves et le torrent indomptable, l'eau suit la route qui jamais ne l'épuise, elle se soumet au cycle qui en fait un symbole d'éternité.

Les quatre saisons, véritables mines d'images, font farandole autour de l'arbre blanc et déploient pour nous leurs mille et une séductions. La valeur de chacune réside souvent dans le fait qu'elle prépare la venue de l'autre; c'est donc dire que le cycle prévaut toujours.

L'hiver ouvre le recueil comme pour signifier que toute fin a son recommencement. La poëtesse nous entretient longuement et avec sensibilité des beautés de celle qu'on appelle pourtant la "mortaison". L'hiver nous apparaît dans une sorte de noblesse, de dignité, à l'image du sapin, ce "mage devenu le menhir des cultes morts". Il symbolise aussi la fidélité et la persévérance, qui puisent leur force dans le temps, par le biais des oiseaux. Ceux qui résistent à l'appel du sud "n'ébruitent pas l'énigme de l'hiver" pour mieux en faire partie. Ils partagent les "fruits d'un peu de lumière perdue jusqu'au sang". Dans le savoureux poème "La Corneille d'hiver", la poëtesse

annonce joyeusement l'enchaînement des saisons, la vitalité de la nature. Toute l'énergie du cycle est incarnée par le bavard oiseau noir qui semble vouloir secouer la léthargie de la forêt:

Quand sa voix de janvier percute le pin mort,
elle dit que le soleil chétif se trompe de pinacle
comme une vieille religion se trompe d'éternité¹².

Le cri peu mélodieux de l'effrontée corneille enclenche pourtant le mécanisme de la renaissance, et c'est grâce à elle que "l'hibernation véhémente [rallume] l'aura solaire":

et tu l'entends devancer la criée du printemps
puis tenir dans son bec le soleil jaunasse,
fromage à redonner le goût salé de la vie¹³.

L'oiseau batte-feu suit l'exemple, et "rallume l'huile jaune de l'herbe". Le printemps s'amène "à ras d'avril et de rires roulés en notes de gouttières et l'hiver est un fantôme pourchassé d'une fête". Une saison pousse l'autre, aucune inertie n'est tolérée. La venue du printemps confirme la réalité du cycle, réconcilie la vie et la mort, revitalise l'imaginaire. La nature subit des modifications progressives: la douceur nouvelle de l'air printanier se goûte d'abord, se boit ensuite, puis s'épanouit, triomphante, sous nos yeux:

12 Ibid., p. 26.

13 Ibid.

Quand la neige prendra d'elle-même le goût tactile de la rose,
 quand elle changera de race et de soif moins blanches
 [...]
 et les yeux dessillés de la neige fusible verront
 la ronce portant sa rose aux pommiers nantis¹⁴.

Le printemps, fête du renouveau, fait appel à tous les sens,
 afin que le corps s'éveille, à l'égal de l'univers recréé.

Ayant éprouvé la double émotion de l'incertitude et de la victoire face aux deux étapes primordiales du cycle saisonnier, la nature s'assoupit. Les images se rapportant à l'été et à l'automne sont alors beaucoup moins nombreuses. La poëtesse esquisse le portrait des "étés battant feu", dresse le cormier au cœur de l'été qui mûrit ses "oranges boréales haut pendues", et passe presque immédiatement à l'hiver, au moment où "la gelivure [carie] le bois de l'été". Nous saisissons au vol "l'ombre fauve des automnes", pressée de s'embusquer dans le grenier où elle veillera le sommeil du tabac et du maïs "pendus à sécher sous les solives". Au dehors, les oiseaux migrateurs se lancent à la poursuite de l'été tandis que les feuilles sont des "cara-vanes mortes de foi", en route vers le songe.

Les structures cycliques, vérifiées par la marche des saisons, se trouvent redoublées par les phases répétitives du comportement végétal et animal. Il est possible de suivre la croissance de l'arbre et

14 Ibid., p. 12.

de la fleur, principaux représentants du règne végétal. Bien qu'invoquant souvent à la conquête diurne des lumineux espaces verticaux, l'arbre n'en demeure pas moins un végétal, fortement enraciné dans le symbolisme cyclique. Notons toutefois que par sa position dressée, il est appelé à briser les chaînes du cycle pour entraîner l'imaginaire vers un devenir sans précédent. Durand dira en d'autres termes que "l'image de l'arbre nous fait passer de la rêverie cyclique à la rêveerie progressiste¹⁵".

De "l'étirement des verveuses ramures" aux "fumeuses fanures", l'arbre se laisse modeler par le temps:

Les feuillus tant de fois mangés haut par les feuilles,
tant de fois brûlés du dedans par les résines du gel¹⁶.

Ces "corps d'arbres obstinés" résistent à la destruction définitive par le cycle de la végétation, qui y gagne sa "verte éternité". L'arbre fatigué de survivre aux hivers, arrivé au terme de sa croissance, doit encore son salut aux forces circulaires par lesquelles la fleur s'alourdira du fruit, riche à lui seul de toute une forêt neuve. Le cormier donnera à profusion ses "petits grains charnus", et la rose des "pommiers nantis" promet déjà son fruit "pour la pulpe de la faim".

¹⁵ Gilbert Durand, op. cit., p. 391.

¹⁶ L'Arbre blanc, p. 25.

D'autres images appartiennent au symbolisme végétal et par là même au cycle. Nous marchons à grandes enjambées dans la "savane sauvage" où les "fagots du désir" sont jetés aux "feux bas". Puis, nous nous étendons sur "l'herbe quotidienne", ou dans le "champ de sarrasin". La poëtesse tresse en guirlandes odorantes des fleurs de couleurs et de formes variées, dont la valeur symbolique se tient cachée au creux d'une corolle. Le lis et la rose, l'épilobe, l'épervière et l'ancolie confirment à leur façon l'importance du cycle dans le recueil.

Les animaux, aussi nombreux que les végétaux, sont soumis comme eux à différents cycles, variant selon l'espèce. Ainsi, les oiseaux de la "caste migratrice", obéissant à l'instinct de survie, prennent leur envol vers des pays-jardins, tandis que d'autres, résistant au "courant magnétique des masses", bravent les intempéries pour mieux voir venir le printemps. Rina Lasnier loue cette ténacité des oiseaux de l'hiver, admire "la sagace" corneille de n'avoir "point suivi la volée sudiste", et reconnaît en eux l'élan vigoureux qui fait rejoaillir la sève dans les veines endormies.

Il appartient à ceux qui restent de souffler sur les cendres: "l'hibernation véhémente rallumera l'aura solaire". Nous observons à la dérobée "l'animal retiré dans l'hibernation du sang", pour qui "la nouveauté de naître est profondeur gagnée", et nous découvrons au secret des mots la "mémoire de mue", la "mue de la prière", suggérant un autre cycle animal.

En dernier lieu, nous soulignons la place importante mais discrète qu'occupe dans le recueil le cycle pascal de la tradition chrétienne, basé sur les cycles naturels. Le divin se veut familier dans la poésie de Rina Lasnier, il se lit en filigrane d'un poème à l'autre et prend part au mouvement des images. Il nous semble ainsi que le "Dieu vivant rajeuni par la pâque" se fond aux autres figures cycliques. La poëtesse renouvelle, réinvente le mythe.

II.2 Cadence incandescente

Par le cycle nous sommes entrée dans le manège du temps sans éprouver de vertige, et nous commençons à percevoir le rythme profond qui tient la matière en laisse. Les images circulaires nous familiarisent avec les autres figures géométriques, symboles primitifs aptes à capter les énergies débridées du chaos pour les assujettir à une mesure simple, jusqu'à la danse.

Nous retrouvons dans l'Arbre blanc une certaine forme d'arithmologie, parfois évidente, parfois dissimulée, dont la fonction principale est de domestiquer le devenir. Dans le chapitre précédent, consacré aux structures emboîtantes, la croix attirait notre attention vers son centre où convergeaient les quatre branches. L'étude du cycle resitue cette image, la relance dans une nouvelle signification qui, sans annuler la première, la complète.

La croix, symbole de mort et de résurrection dans la religion chrétienne, s'intègre parfaitement au mouvement du cycle, puis universalise son message en projetant notre regard aux quatre coins du monde, dans un seul élan d'appropriation de l'espace. Les quatre "draps étendus sur l'herbe quotidienne", qui semblaient prêts à se replier sur la maison, se tendent maintenant comme des voiles "ramassant l'horizon". L'amour, cette "borne douce aux quatre champs du monde", invite au voyage en donnant pour repères les quatre points cardinaux.

Les figures basées sur le chiffre quatre forment aussi un carré, complément de la croix. Ce cadre propose une limite familière au tumulte de la vie. Dans le poème "Au large...",¹⁷ le "carré inévitable de l'ombre", attaché au corps, maintient celui-ci en contact avec la terre, comme "la mèche étroite du corps" garde l'âme à l'écoute du réel. Au cœur du feu amoureux, le "carré incendié" impose ses frontières.

Le chiffre trois change discrètement la cadence. Il apparaît à demi-mot par le "trépied du songe" et le "trident forageur", alors que la "lumière trinitaire" annonce la trinité du Père, du Fils et de l'Esprit, clairement évoquée dans "L'Agneau"¹⁸. Le Fils à son tour se

17 Ibid., p. 15.

18 Ibid., p. 83.

divise pour créer une autre trinité, avec les deux larrons crucifiés à ses côtés¹⁹.

"Le roi qui change sept fois de vêteure dans un festin" unit les mesures ternaire et quaternaire pour mieux signifier l'abondance, illustrée aussi par le chiffre dix:"chacun a dix clefs de doigts au plein de son trésor"²⁰. Les doigts sont les pétales de la main ouverte, prête à nommer le monde avec l'aide de la mer qui "refait son empan au large d'elle-même". La main se multiplie dans chaque étoile, tient l'univers dans un filet d'or, et se réfugie dans la nature, là où l'ancolie déploie ses cinq pétales.

Chaque fois qu'un chiffre ou une figure géométrique apparaît dans un poème, celui-ci s'en trouve éclairé; nous sommes confrontée à cette énigmatique présence qui nous défie et nous séduit. L'arithmologie de l'Arbre blanc introduit les rythmes qui scandent la marche du temps depuis que l'homme lui résiste. La poëtesse nous retransmet par sa poésie le battement du coeur ancien de la terre. Musique et feu, témoins des luttes menées pour la survie, contre l'angoisse du lendemain, font corps dans le recueil.

19 Ibid., p. 80.

20 Ibid., p. 66.

La musique prend différents visages dans l'Arbre blanc; elle rend des sons variés qui se cherchent un écho dans le labyrinthe d'une oreille, tout en demeurant, ainsi que Durand la définit, un " 'croisement' ordonné, de timbres, de voix, de rythmes, de tonalités, sur la trame continue du temps. [Elle] constitue bien elle aussi une maîtrise du temps²¹". Le poème "Vocalises" illustre cette vocation de la musique, arc-boutée à sa volonté de rendre la mort supportable:

Tout ce qui fait flèche de l'épaisseur et du règne,
cette musique ajourant ensemble le sang et le silence,
c'est l'apogée et le bris de toute fugacité...²²

Ici, la musique allège les souffrances humaines par son pouvoir de suspendre le cours du temps.

Eperonnée par sa propre fougue, elle prend corps dans la danse, lorsque la jeune bien-aimée, image vivante et souple, "jette en l'air la vie en bris de danse", ou devient chanson, par "le langage à vif des chanteurs lapidés de loin".

Fractionnée en "notes de gouttières", la musique se délie, nous attrape "au vif du bond" pour nous ramener à l'essentiel, à la nudité du rythme. Le poème "Percussion", répondant aux vocalises, joue sur le

21 Gilbert Durand, op. cit., p. 387.

22 L'Arbre blanc, p. 64.

chant étrange des arbres qui s'entrechoquent pendant leur sommeil d'hiver. Quelques instruments, les seuls à part la "verrerie volubile du carillon", se partagent, se disputent une "note caillouteuse", qu'ils répètent à l'infini dans la forêt sonore:

Ces corps d'arbres obstinés comme une parole dans le vent,
les voici répercutant l'hiver comme des marimbas
[...] — langage du vibraphone dans sa fraîcheur d'épousailles —
[...] mais, perçant la chair des noces et l'argile du songe,
la note caillouteuse et roide du xylophone,
musique squelettique pendue au bois mort...²³

La poëtesse nous force à tendre l'oreille pour saisir des nuances de tons entre la chaleur des marimbas et du vibraphone, et l'austérité un peu inquiétante du xylophone; la musique accompagne avec un égal brio la vie et la mort.

L'association amour-musique, dans ce poème, rappelle qu'à l'origine toute musique est l'expression et la sublimation de la rythmique sexuelle. La "fraîcheur d'épousailles" et la "chair des noces" soutiennent cette théorie que nous retrouvons encore dans le "jeu d'osciller" des étamines de verre, où les mouvements d'alternance suggèrent les rapports amoureux. Quand la "vague du corps" se laisse aller à "l'oscillation bienheureuse des prémices d'une autre chair",

23 Ibid., p. 25.

nous sommes conviée au concert des grands commencements, à la racine de toute création musicale.

Comme la musique, le feu redresse "le gué rouge de son élargissement" à partir de la rythmique sexuelle. Dans "Percussion", la constellation d'images unissant l'amour, le bois et la musique, prépare la vive apparition du feu. Nous le sentons prêt à bondir d'arbre en arbre, produit par le frottement rythmique des "corps [...] obstinés". Lorsque le poème initial de la série intitulée "Fils du Feu"²⁴, allume la première flambée avec "l'amadou innocent de la chair", tous les symboles rythmiques sont contenus dans un seul mot, l'amadou étant matière qui sert à allumer un feu, et terme provençal signifiant "amoureux".

Le feu et l'amour conjuguent des énergies que rien ne peut dessouder: "Qui empêchera l'amour de passer au crémation du regard et d'entrer dans cette famille de flammes évidentes "²⁵. L'un et l'autre possèdent ce pouvoir de fascination par lequel le regard consume la distance, et ce pouvoir de destruction totale:

24 Ibid., p. 43.

25 Ibid., p. 52.

Si tu crois à l'amour comme à une tour de feu
 ouvrant la forêt plus durement qu'une tornade mâtée
 et tout secret se soulève dans la cabale du feu
 quand l'amour ne surmonte ni morsure ni baisement
 mais se donne le cœur et les ruines du brûlis²⁶.

La poétesse manipule le feu avec adresse, privilégie cette image rouge à l'intérieur de l'Arbre blanc. Dans un crescendo "paré d'incandescence", elle fait pour nous une attisée de mots qui avivent la "verve du feu". Née de "l'amadou des bois", la "rouge manifestation de l'étincelle" appelle "l'incendie en fuite funèbre", qui agite des "langues de feu", "longs fauves de flammes écartelées", pour ensuite se coucher dans "l'alcôve du brasier" où s'achève "la combustion de la parole intérieure". Le vent cherche quelque temps encore, sur la braise, "une fermentation de flammes blanches", "comme un fondu de feu à la trace d'un feu".

Présence constante dans le recueil, le feu porte haut sa puissance symbolique. Il "refait vite son sang dans la cendre", ne couve pas longtemps sous les ténèbres:

— toute couleur est souffle et sang laissés au feu —
 le feu libre dans le don intolérable de lui-même
 le feu libre dans l'absence intolérée de son regard²⁷.

26 Ibid., p. 31.

27 Ibid., p. 13.

Quelques strophes permettent d'étendre la portée de cette image au domaine du rite sacrificiel, par lequel le feu rejoint, d'une autre façon, les structures cycliques, "le feu étant l'élément sacrificiel par excellence, celui qui confère au sacrifié la destruction totale, aube des totales régénérations²⁸". C'est dans cette optique que nous voyons "le bois noirci au bûcher" et l'inquiétant "feu bruissant dans une lampe de fer" qui semble éclairer quelque souffrance. Le poème "L'Agneau²⁹" est centré sur le sacrifice, clairement signifié lorsque "le Père livre son oeuvre au bûcher d'obéissance", ou encore lorsque "les loups vont au sang facile des martyrs silencieux", lesquels "se [fortifient] de la poix bouillante de l'obéissance". Hors de l'imaginaire religieux, l'amour, atteint par "l'avancée bleue du surfeu", "retarde l'instant du Feu et chacun y entre seul comme l'holocauste".

L'image du feu, élaborée et cohérente, participe activement à la richesse expressive du texte; elle s'inscrit dans le mouvement du cycle où elle contribue à "domestiquer" le temps, comme la musique. Cette maîtrise n'est possible que si tous les éléments symboliques s'harmonisent. La poésie veille à ce que cette condition soit respectée puisque des images réconciliées jalonnent le recueil.

28 Gilbert Durand, op. cit., p. 382.

29 L'Arbre blanc, p. 83.

II.3 La noce

Faisant suite aux images du cycle et du rythme, les images de continuité réaffirment cette volonté, présente dans tout le recueil, d'obtenir un certain contrôle des forces du devenir. Au fil des mots, la matière poétique célèbre une noce, celle des images qui cohabitent sans s'affronter. Tous les symboles de liaison deviennent alors la préfiguration de ce grand accord.

Les amarres sont lancées; les êtres et les choses, dans leurs tentatives d'approche, ont recours à des liens de toutes sortes. Pour garder l'étreinte des vents, la mer fait appel à "tous ces ligaments tirant durement sur son erre"; on accorde au Fils un "ferment de froidure le ligotant à [sa] mortalité", tandis que la poésie, "ligaturée de lumière comme un plongeur au vertige", se soumet à l'envoûtement de l'amour.

Nous avons déjà vu auparavant le mouvement qui nous portait "de la maille des rivières à la chaîne des lacs", activité ininterrompue de l'eau cyclique; un autre regard nous révèle maintenant le travail de liaison grâce auquel la nature est unifiée. Le même ouvrage est laborieusement repris pour devenir une "lente tapisserie à mailles d'étoiles filamenteuses".

Peu à peu, d'un lien à l'autre, le tissu s'élabore, "liaison rassurante, [...] symbole de continuité, surdéterminé dans l'inconscient collectif par la technique 'circulaire' ou rythmique de sa production. Le tissu est ce qui s'oppose à la discontinuité, à la déchirure comme à la rupture³⁰". D'abord, ce tissu n'est qu'un "filet de neiges", encore fragile, malhabile à retenir son bien; mais bientôt, les mailles se resserrent, forment une étoffe grossière et solide, comme la "voile entraînée par sa résistance au vent" ou la "toile jaune du désert".

Puis les fils s'affinent, le tissu s'assouplit, comme le démontrent ces "quatre draps étendus sur l'herbe [...] et qu'on replie le soir avec la survenance des oiseaux".

La poëtesse, adroite tisserande, parfait son oeuvre jusqu'à la production d'une soie coulante, chatoyante, qui s'inscrit dans un réseau d'images où sont merveilleusement liés l'arbre blanc, le souffle créateur et le tissu soyeux:

Les arbres sont des brumes de soie blanche³¹.

L'arbre est un souffle inspiré d'un masque de soie³².

30 Gilbert Durand, op. cit., p. 371.

31 L'Arbre blanc, p. 82.

32 Ibid., p. 10.

[...] forme disparue dans la soie respirante³³.

par les circuits de soie d'un souffle³⁴!

quelques murmures de soie poudreuse³⁵.

La poétesse a choisi une fibre, non pas végétale, mais animale, la soie étant, comme on le sait, sécrétée par un ver; celui-ci subit des mues qui lui donnent accès aux structures cycliques, ronde éternité.

La fibre est tissée, l'étoffe taillée et rassemblée en vêtement. Rina Lasnier jette sur nos épaules le somptueux "manteau d'un roi", pendant que ce dernier "change sept fois de vêture dans un festin". La terre dénudée par le froid s'enveloppe d'une "vêture vaste et voyante", le "sapin vêtu" porte une lourde chape de neige et les feuillus dorment dans des langes blancs.

Le vêtement, comme le tissu, est bénéfique; il ajoute à la valeur des êtres et des choses: le manteau double la majesté du roi, l'emploi du terme "vêture" ennoblit la terre enneigée. Par le vêtement, la rêverie du continu touche une frontière, mais les symboles de liaison ne se limitent pas au domaine du textile.

33 Ibid., p. 50.

34 Ibid., p. 55.

35 Ibid., p. 36.

Le regard est un lien subtil dont la force et la fragilité nous fascinent. Les "yeux dessillés de la neige fusible" tissent des pensées, lancent des ponts entre deux rives solitaires, "franchissant les ajours de la matière". Celle qui "s'engouffre dans le regard" découvre les paysages intérieurs de l'autre, entre dans la "saison des yeux sans convoitise", et s'expose ainsi à la "nue voyance".

Bien qu'exaltante, la traversée de ce pont qu'ont formé "les regards entrecroisés" comporte des risques. Les larmes brouillent les pistes, nous ne pouvons éviter "la plaie des yeux", ni "le ravage du regard". Au temps qui brandit ses armes menaçantes, la poëtesse demande de grâce: "je demande le congédiement du temps de tes yeux³⁶". Parfois, le doute s'installe: "le regard, tu ne sais s'il te détruit [...] ou s'il t'épouse encore dans les soutes de la mémoire³⁷".

Lucidement, elle affronte le paon, symbole du malheur implacable, dont les regards multipliés sont les "masques calmes de la fatalité". Ici, on ne peut plus parler de liaison, d'unification ou de noece car le regard voyeur prend l'autre d'assaut, ignore son refus; le charme est rompu. Si la cécité volontaire est la seule issue possible, il reste "la rallonge des bras aux pas de l'aveugle", pour reprendre contact, rétablir la communication, toujours vitale.

36 Ibid., p. 35.

37 Ibid., p. 53.

Ces liens mobiles et vibrants qui se nouent entre les pôles d'une même réalité témoignent d'un constant besoin d'harmonisation. Dans l'Arbre blanc, l'écart qui existe entre les choses les garde en énergie, en rapport dialectique. Le maintien des contraires, n'entraînant ni combat ni fusion, permet d'avoir une vision du monde totalisante et optimiste, car rien n'est destiné au rejet, à l'échec.

La poëtesse abat des cloisons, ouvre l'espace aux images qui se présentent deux par deux. Le couple chair/esprit semble en éternelle quête d'harmonie, l'une questionnant l'autre, espérant un prochain accord, dialogue inlassable des désirs qui se font écho. Poussée et stimulée par sa propre audace, la chair fait les premiers pas et "épouse les distances simultanées de l'esprit", pour être en retour "happée par l'Esprit". S'abandonnant ensemble au feu amoureux, la chair et l'esprit font surgir d'autres contrastes:

Amadou innocent de la chair, haleur de l'esprit,
comme à ras de terre l'incendie encore couché dans l'herbage
[...]
avant de redresser le gué rouge de son élargissement³⁸.

Le jeu d'alternance des positions verticale et horizontale ("couché"/"redresser"), est exprimé ailleurs par l'arbre "qui a pris chair de spectre pour grandir et joindre le lac vertical de l'horizon bleui". Quand seule la verticalité est en cause, il appartient à la

38 Ibid., p. 43.

profondeur et à la surface de reprendre les échanges:

Le long du pilier ténébreux de la mer ternaire,
qu'elle remonte respirer cette bulle d'air
[...]
et le long de la paroi illuminative du jour
qu'elle redescende au noeud simultané du corps³⁹.

Au cours de leurs allées et venues, les images se croisent sans se heurter afin que soit conservée l'énergie intérieure qui anime le poème. Le pilier répond à la paroi, comme la "colonne soulevant la toile jaune du désert", et le rapport "ténébreux"/"illuminative" nous dévoile la familière alliance nuit/jour, bien illustrée dans "Nocturne":

Toute ville nocturne est murée de portes hautes
et chacun a dix clefs de doigts au plein de son trésor;
la mort ne résonne plus au calfat des corps.

Quand le festival des étoiles sèche aux battures du jour,
quand le soleil est une rose à l'ongle brutal du coq
l'éternité des noces meurt bardée de lumière...⁴⁰

Nous retrouvons dans cette alliance le contraste nécessaire au dialogue des images; "l'étamure de la nuit" ne peut être que "l'ados mi-

39 Ibid., p. 52.

40 Ibid., p. 66. Notons au passage que "Nocturne" fait partie d'un ensemble de poèmes dont la construction identique, deux strophes de trois vers, surdétermine l'harmonisation des contraires.

roitant du jour". Dans "La Lampe", le duo est repris à partir du même accord; tout le poème module sur l'harmonie:

Chaque jour comme une cire accordée au feu
et chaque nuit comme l'or végétal de la lampe,
que la femme rassemble ses sources divisées⁴¹.

Du jour à la nuit, le regard se clôt sur lui-même, la lumière reflue vers les lieux de sa naissance. Parfois, la poëtesse associe vision, voyance et cécité:"je me connais dans la toute-voyance de l'amour, et comme l'eau aveuglée de sa transparence"⁴². La contradiction de ces termes se résout dans leur redéfinition. La voyance, pour aller de l'intérieur au-delà du regard, doit étendre la nuit sur l'extérieur, provoquer une cécité, tandis que la vision se transforme en amaurose consentie. Le regard entre alors en état de somnolence temporaire qui le porte vers de nouvelles révélations.

Les symboles opposés finissent par se rejoindre en marge du réel, sur les terres de l'imaginaire, où des pactes sont conclus, "à poings fermés, à mains ouvertes". Les barrières tombent entre les mots qui, faisant équipe, agrandissent leur territoire de signification. Ainsi, "patience de fuite", et "fureur tendre" redoublent leur force expressive. Quelle que soit la direction de notre regard, la

41 Ibid., p. 67.

42 Ibid., p. 61.

poésie nous porte vers des "étreintes de choses séparées", nous mène à la rencontre de "l'innocent qui ne peut rien et [qui] change tout", et fait de nous cette "étrangère soudaine au cri familier": "Que les amants soient ce rien sur le socle sombre du Tout⁴³!"

A rebours de la neige "brûlée au brasier marin", un feu s'ouvre "sur le long néant de la neige". Les pôles se renversent: "les feuillus [sont] brûlés du dedans par les résines du gel⁴⁴". Le feu qui brûle sur la neige émerveille et inquiète à la fois, car nous y voyons une passion mise à découvert mais aussi le symbole d'une extrême tolérance et d'une totale harmonie entre deux éléments pourtant rivaux. La "maigrechine" corneille noire se moquant des "colombes blanchies", et le Fils, "invité comme un frère et retourné comme un cadavre", dégagent sous les décombres d'un échec apparent, les bases d'une vaste maison. La vie côtoie la mort dans une perspective d'éternité.

Dans l'espoir de moissonner une ronde immortalité, la poésie s'est affairée à semer des images d'harmonie au rythme des grands cycles naturels. Nous l'avons vue se tisser un vêtement royal couleur de feu et de musique, et engranger pour l'accord final des couples d'ima-

43 Ibid., p. 52.

44 Ibid., p. 25.

ges réconciliées. L'accent porté sur l'union nous conduit inévitablement devant le miroir, où les êtres et les choses interrogent leur double.

CHAPITRE III

ECRITURE-MIROIR

"Je me connais au miroir double"

Le procédé de la répétition, que nous allons maintenant aborder, permet d'établir un rapprochement dans l'Arbre blanc, entre les images mystiques du centre et les images synthétiques du cycle.

D'une part, la reprise constante de phrases, de mots et de sons évoque la prière, la formule incantatoire, et aménage un espace intérieur sacré. D'autre part, cette technique surdétermine les structures cycliques, basées sur le rythme, en imposant au poème une mesure binaire ou ternaire, selon le nombre des répétitions.

Enfin, si nous nous interrogeons davantage sur la portée de cette écriture-miroir, nous y voyons le désir d'échapper au temps et de repenser la chronologie linéaire. Nous adoptons ici la vision d'Irma Garcia selon laquelle "les répétitions, les reprises de mêmes mots [...] vont concourir à créer un nouveau rythme, un mouvement lent et circulaire qui se rapproche de celui de la femme¹". Ce procédé nous apparaît

1 Irma Garcia, Promenade femmilière, Paris, Editions des Femmes, 1981, tome I, p. 234.

aussi comme le rejet de l'extérieur, le repli sur soi, en vue d'une réappropriation des images essentielles, personnelles.

III.1 En écho...

Tout au long du recueil, les phrases se livrent à un jeu de résonances; une ligne se mire dans l'autre. La poétesse nous roule entre les eaux parallèles de son écriture. Dans "Tendresse", imitant le mouvement de la vague, la même formule revient régulièrement nous effleurer:

Celui qui sans quitter la courbe prudente
écoute venir de loin une lame de ta pensée,
comme le golfe écoute la mer frapper son arc ouvert
et repartir avec la fraîche poussée du large;
celui qui ne chasse point la mer avec le vent
mais la laisse déborder de ses larges fonds,
celui qui t'attend au plus long de sa tendresse
te tiendra mieux que la mer son soleil engouffré...²

La répétition sera génératrice d'émotions contradictoires, à l'instar de l'incantation, récitée en vue d'apaiser ou d'exciter les esprits. Dans "On n'enterre pas le sang...", la forme négative multipliée

2 L'Arbre blanc, Montréal, Editions de l'Hexagone, 1966, p. 14.

3 Ibid., p. 19.

augmente la tension et fait planer la malédiction, tandis que "Sim-plicité⁴", par le nombre des comparaisons, ressemble plutôt à une ritournelle, ou à un jeu de figures. La poésie y jongle avec les mots et semble nous inviter à allonger la liste des "comme".

Bien que l'écho de notre perception varie d'un poème à l'autre, la répétition maintient une force expressive constante et efficace. Ainsi, chaque poème accumule des énergies grâce auxquelles il aiguise son pouvoir de persuasion. Nous voyons la poésie reculer de plus en plus loin dans l'infini pays de l'imaginaire, créant la distance qui l'isole au moyen d'une formule reprise maintes fois:

Plus loin, plus loin encore dans la sourde passion
de la pierre écoutante et pierre à force d'écouter
et de peser ce que pèse la foi cumulée en montagne;
loin de ma mère la chair et de mon père l'os,
loin de cette joie saisie dans sa mouvance
[...]
loin de la mer où chaque soir se noie la main de Dieu
loin du désert, cimetière et sécherie cuivrée des vents⁵.

Ailleurs, le vent, "le vent titanique [...] le vent dans la force aveugle [...] le vent ébouriffé [...]⁶", triple aussi sa vigueur, sans laisser le choix d'une quelconque résistance. Nulle requête, sai-

⁴ Ibid., p. 28.

⁵ Ibid., p. 49.

⁶ Ibid., p. 29.

sissant les armes de la répétition, ne peut être ignorée lorsque, insistante et obsédante, elle talonne le silence. Dans "Je demande grâce...", l'objet de la réclamation change, mais la réitération du sujet-verbe fait ressortir l'insatisfaction de la requérante. Sans cris ni violence, une voix s'obstine:

Je demande grâce à l'amour pour le reste de l'amour
 [...]
 je demande le congédiement du temps de tes yeux.
 Je demande un exil de tendresse rigoureuse
 [...]
 je demande la nuit parfaite du baiser parfait⁷.

Le ton incantatoire se fait particulièrement entendre quand la poétesse s'adresse à un personnage pour revendiquer son attention ou ses faveurs. Plusieurs poèmes sont construits de cette manière dans le recueil et s'associent plus facilement à la prière, à l'invocation. Nous pensons entre autres à "Verbes du Verbe" où les strophes commencent par une interpellation vigoureuse, en retrait:

SEIGNEUR,
 que m'as-tu dit à travers la stagnation du temps
 [...]
 SEIGNEUR,
 je t'ai cru sur parole jusqu'à la parole
 [...]

⁷ Ibid., p.35.

VERBE,
parole sommaire ramifiée dans les oeuvres⁸.

Résonance intérieure, obstination d'un désir ou incantation, l'écriture-écho est toujours à la recherche d'elle-même, mémoire fébrile retournée sur ses pas, fluide remontant son cours. Au-delà des mots, la voilà qui reprend son jeu, cette fois avec les sons, virtuose des consonnes et des voyelles.

Battements d'ailes, chuchotements dans les coulisses, chant liquide d'un lointain torrent, les sons dialoguent, tracent des motifs en marge des images de premier plan. La tentation est grande, nous nous y laissons gagner, de jeter un coup d'oeil sur cette poésie derrière le miroir de la poésie. A l'instar d'Irma Garcia, nous désirons porter "une attention particulière à tous les bruits qui vibrent autour des pages [...] voix continue de l'écrit s'émettant par ondes sonores à travers les textes⁹". La répétition de consonnes et de voyelles, en plus d'appuyer le sens de l'image qu'elle sonorise, permet de surprendre une poésie parallèle et rebelle, où d'apparents balbutiements ont le pouvoir de faire image.

Ainsi, nous entendons le "vent simulateur de voyance et de

8 Ibid., p. 54.

9 Irma Garcia, op. cit., tome II, p. 82.

vêteure" dans les "neiges en volutes", dans le "vin éventé de l'hiver", ou encore dans les "vases vidés" et les "vaisseaux vides". Il soutient "l'aigle vieux dans la vaste patience" et s'élève au-dessus de la terre qui repose dans sa "vêture vaste et voyante". Ce vent libre, sans attaches, circule d'un poème à l'autre, bousculant parfois quelque méditation. Mêlé à des rires, il devient "verrerie volubile du carillon ouvert", mais les rires s'échappent, partent à leur tour émailler le texte.

Eclatés près des "restes d'une rose renaissante par l'odeur", les rires "roulés à ras d'avril" basculent jusqu'aux "pierres séparées des astres". Ils reviennent "par le retour et le réveil scabreux de l'ange étranger", s'attardent au "laurier-rose redressant l'échalier des bras" et fuient en cascades de "lèvres ourlées".

Par le rire, liquide et sonore, nous voilà initiée au chant de "l'eau longue", celle du "lac au licol de la glace bleue", et aussi celle qui passe entre les lignes, comme "l'heure du long chevreuil entre les loups". Nous la voyons baigner "dans la lampe l'oeuf de l'autre lumière", et entraîner dans son cours la "bulle noble", la "longue lame bleue", "le Galiléen", "la lymphe et le lait".

Lisant les poèmes en surface et cherchant des liens avec le réel, le connu, nous sommes constamment appelée à franchir le mur du

son à cause de ces voix qui, ailleurs, sollicitent notre écoute attentive.

Comme les "feuillus légèrement langés de neige [qui] remuent quelques murmures", d'autres images répandent des sons retenus, suspendus entre la parole et le silence. Le vent "meneur de mer et d'écume" s'apaise, imite le "ramassement sommeilleux de tout azyme animal". Une "mer morte de lumière" vient toucher le "mur du mutisme"; une "femme calme" se penche sur "l'amour, otage en larmes dans la mémoire".

Les murmures s'estompent jusqu'à n'être plus qu'un souffle, et nous percevons alors de faibles battements d'ailes, presque confondus avec ceux du cœur: "Pluie peuplée de papillons morts pour le repos des paupières [...]" . Quels oiseaux étranges vont sous la terre, voir la "pierre se [disputer] [...] avec l'épaisseur et [pousser] peu à peu son épaule à la surface"? Nous retrouvons la sourde percussion dans le "pain pierreux" et dans la "paix épaisse des laines". La voici qui résiste aux "mâchoires des proies et des pièges", et se glisse entre les mains "prestes du prodige".

Quand cette vibration est devenue imperceptible, des sifflements d'intensités diverses ont déjà envahi l'espace. Nous sommes entourée de "fauves de flammes" à la "faim de fer", qui cherchent la "sauvagerie du sang pulsé de monstres". Les feux de l'été poursui-

vent en grésillant la "sauterelle sauteuse des lieux secs", puis s'envasent "dans la savane sauvage", pour resurgir dans la "salive sèche de la neige", et dans cette "cire des noces à mettre sous le bois-seau".

Insectes tourmentés, étincelles de soie bruissante ou tambourinage lointain, les sons répétés nous hypnotisent, nous font pénétrer plus avant dans l'imaginaire de l'Arbre blanc. Ces jeux de résonance d'une écriture-miroir sont repris par la poëtesse qui fait face à sa propre image déployée dans l'espace, d'abord orbitant autour du "je", puis partant à la découverte d'un corps qu'elle reconnaît pour sien.

III.2 "Je mime mon visage"

Il apparaît clairement que "l'écriture implique de se retourner sur soi-même, de prendre la feuille blanche comme un reflet où se regarder¹⁰", lorsque nous suivons, d'un poème à l'autre, cette femme qui écrit et s'écrit, parfois hésitante et troublée, parfois confiante et audacieuse.

10 Irma Garcia, op. cit., tome I, p. 73.

Si nous empruntons le sentier tracé du premier au dernier poème, nous voyons se définir progressivement, prudemment, un "je" qui, émergeant de l'absence, se dissimule derrière un "nous" protecteur et dialogue en coulisses avec l'autre. Cette lente mutation de la parole rejoint toute l'expérience féminine de l'écriture. Une femme apprend à explorer le silence afin d'y éclore une verve neuve, longtemps mûrie.

Au début du recueil, nous scrutons un paysage hivernal, immaculé et muet, page blanche où la parole est à venir. Au centre de cet espace ouvert, nous devinons des croisements d'énergies, comme avant la création: "dans le champ conceptuel féminin, le vide peut être ouverture, accueil [...], refus de finitude. [...], force de résonance, amplification et propagation du noyau de désir et d'angoisse emplissant la conscience¹¹".

Peu à peu, celle qui a pris la route de l'écriture, épelle un "nous" où le "je" se refait une mémoire: "Nous avions oublié le vent de nul voyage¹²". Quand le moment est venu de baisser le masque de l'anonymat, elle apparaît revêtue du gris manteau de la culpabilité,

11 Madeleine Ouellette-Michalska, L'échappée des discours de l'oeil, Montréal, Editions Nouvelle Optique, 1981, p. 282.

12 L'Arbre blanc, p. 15.

prête à se confesser: "mon ombre rampeuse fut son pain empoisonné¹³". Le "je" retourne au silence, soudain envahi de pessimisme: "Ne saurai jamais[...]¹⁴". Nous percevons toute la difficulté d'écrire dans ces reculs où la crainte de dire et le désir de se retirer derrière le rideau sont manifestés: "je me tais [...], je redoute¹⁵".

Mais la quête de l'identité à travers l'écriture se poursuit ardemment; la femme prend de l'assurance, affronte ses besoins, même si son attitude est encore celle de la soumission: "Je demande grâce¹⁶", ou celle de l'impuissance: "mais moi je me heurte sans fin à tes paralèles¹⁷".

Une fulgurante métamorphose s'opère; hors du silence et de l'ombre, la femme entre de plain-pied dans le domaine des "Fils du Feu" et s'empare des rênes de la parole. Fusant de toutes parts, un "je" conquérant claironne: "La mascarade est terminée. Le je renvoie à lui-même. Il est révélation d'être, conscience d'un accomplissement possible en soi et hors de soi [...]. Il se dilate, se donne membrane

13 Ibid., p. 17.

14 Ibid., p. 30.

15 Ibid., p. 34.

16 Ibid., p. 35.

17 Ibid., p. 38.

et cambrure [...]. A peine constitué, l'on s'étonne de sa liberté¹⁸:

Je suis le veilleur d'affres et d'audace¹⁹.

Je suis cette tortue gravée comme un granit²⁰.

Je suis le Dieu vivant [...]²¹

Celle qui saisit vigoureusement son image dans l'eau du miroir affirme sans ambages son autonomie, sa maîtrise de soi:"je me connais [...], je noie l'empreinte de l'Autre²²". Désormais, il n'y a plus de place en elle pour "l'étrangère ardemment égarée" et un nouveau dialogue cherche à s'établir. Des questions sont lancées, pressées par le désir de communiquer, de comprendre, de vaincre une solitude toujours menaçante:"Que m'as-tu dit à travers la stagnation du temps²³", "pourquoi te retiens-tu si fort de mourir²⁴". Pendant que le "je" se livre à ces tentatives d'approche, une silhouette se profile en arrière-plan. Le corps demande à être nommé, car il est du voyage, et depuis longtemps.

18 Madeleine Ouellette-Michalska, op. cit., p. 285.

19 L'Arbre blanc, p. 48.

20 Ibid., p. 54.

21 Ibid., p. 84.

22 Ibid., p. 61.

23 Ibid., p. 54.

24 Ibid., p. 82.

Le corps écrit, jusque-là tapi dans l'ombre, marche lentement à notre rencontre. D'abord, nous ne distinguons qu'un vague contour, une masse qui se détache du fond. Puis, le corps apparaît dans son entier et prend aussitôt tout son poids poétique. Rina Lasnier inaugure la "saison du corps et du lieu de l'amour", liant ainsi ces deux puissances, pour en sceller définitivement l'union dans le poème "L'Amour":

[...] la barque du corps
oppose à l'amour le flottage du temps
Par le corps l'amour est une patine familière²⁵.

Nous regardons ce corps bien vivant qui diffuse sa propre lumière:"la mèche étroite du corps"²⁶, rappelle le doux éclat d'une bougie, lumière fragile, aux couleurs de l'intimité. Mais au détour des mots, un éclair nous éblouit:"étreinte du corps glorieux"²⁷. Celui-ci, à l'image du soleil, poursuit vers nous son itinéraire lumineux. Nous sommes loin désormais de "l'ombre rampeuse".

Des bras se tendent maintenant, tels de chauds rayons. Sous leur voûte silencieuse, les amants nouveaux se laissent gagner par les premiers émois²⁸, tandis que la jeune bien-aimée, emportée par

25 Ibid., pp. 52-53.

26 Ibid., p. 15.

27 Ibid., p. 46.

28 Ibid., "Le Cormier", p. 16.

le rythme, les propulse au-devant de sa danse:

La bien-aimée est un noeud de nuage en fuite
un laurier-rose redressant l'échalier des bras²⁹.

Les bras, ces antennes du corps, transmettent sans relâche les désirs et les craintes. Les bras, ces amarres du corps, l'empêchent de sombrer dans la solitude. Pour contrer l'errance et les tâtonnements dans le noir, il y aura toujours "la rallonge des bras aux pas de l'aveugle³⁰".

Au bout de leurs tiges souples, les mains s'agitent, élaborent un langage nerveux et sensible, une gestuelle passionnée. Fleurs de peau délicates captant la moindre vibration de souffrance ou de plaisir, les mains traduisent la complexité et la subtilité des émotions:

Mon absence est une rose festive qui te brûle
les mains³¹.

Fine lisière d'eau de ta main sur ma cheville,
[...]
et de douceur tu fondes en moi la femme peuplée...³²

29 Ibid., p. 62.

30 Ibid., p. 48.

31 Ibid., p. 30.

32 Ibid., p. 34.

Doublant leur sensibilité et leur fragilité, les mains s'ouvrent, laissant les paumes à découvert:

Pouvoir des paumes dans la chute noble du signe³³.

Fils gravé sur les paumes du Père³⁴.

comme une épée sur les paumes de la neige³⁵.

Lorsqu'apparaissent ces plages de chair blessée, un lien saisissant se tisse entre paumes, page blanche et écriture: la poésie prenant corps nous renvoie aux tourments accompagnant toute création. Les mains sont indissociables de la parole; elles confirment ou désapprouvent, sans consentir au mensonge:

Paroles jadis cautionnées par les mains prestes du prodige³⁶.

— quelle main de miroir nous a tendu au hasard
la distorsion de nos paroles corrodant nos faces³⁷? —

De plus, "la main qui écrit n'enferme rien, au contraire, elle s'ouvre, écoule doucement l'écriture. Ainsi cette dernière devient matière, chair chaude [...]³⁸". Cet extrait de l'étude d'Irma Garcia

33 Ibid., p. 9.

34 Ibid., p. 83.

35 Ibid., p. 81.

36 Ibid., p. 80.

37 Ibid., p. 45.

38 Irma Garcia, op. cit., tome II, p. 20.

éclaire le poème "La Main du potier³⁹", où le travail manuel entre en correspondance avec l'acte d'écrire, par ce contact constant et direct avec la matière, contact qui éveille les sens, et mène à la naissance d'une nouvelle forme.

Par les mains, la distance est abolie et la rencontre a lieu. Nous entrons alors dans la "rade [des] cheveux", où vont aussi s'enfouir la nuque et les épaules, empruntées à la physiologie des pierres. Etonnée de retrouver ces fragiles parties du corps dans un élément si étranger, en apparence, à la tendresse, nous ouvrons ici une parenthèse afin de mettre en relief les qualités particulières que la poésie offre à la pierre.

Dure, froide et inerte selon notre expérience de la réalité, la pierre devient trésor de sensibilité et symbole de richesses intérieures, au cœur et à l'image même de la poésie. En effet, la pierre "dont on casse la nuque pour le filon frais", est comparable au poème jugé froid et hermétique au premier abord, et qu'une lecture en profondeur peut révéler dans toute sa beauté farouche.

Comme l'accordéon se prolonge, le visage, à peine entrevu par la courbe d'une "joue accolée", "[disparaît] dans le baiser". Puis toute la tête s'abandonne aux baisers, petits "soleils charnus".

39 L'Arbre blanc, p. 63.

Dans ce doux désordre, la bouche, "exacte et muette", désapprend la parole pour se joindre à ces "bouches instinctives" accordées aux sens. Les mots se gonflent lentement derrière le scellé des lèvres, dans la "chaleur charnelle", et attendent, de l'intérieur, le moment de la délivrance:

On ne retire pas le cri de la bouche comme une clef⁴⁰.

Ange tacite décidant en moi de ma bouche⁴¹.

Cependant, la bouche n'est pas la seule à relever le défi de la parole; tout le corps y est engagé, ainsi que l'affirme la poétesse: "Je mettrai mon corps en gage de parole aventurière⁴²". Pour elle, la parole n'a pas de prix et sa passion pour l'écriture transparaît, éclate même, au cœur de chaque poème.

40 Ibid., p. 19.

41 Ibid., p. 49.

42 Ibid., p. 48.

III.3 Art poétique

Comme une femme interrogeant cette autre et même dans le miroir, l'écriture se penche lentement, gravement sur elle-même. Ce que nous voyons n'est qu'une forme énigmatique et statique, l'image d'une parole en attente, en gestation de mots prochains. Cette présence, ce vouloir dire , encore "sans écriture comme les ciels", parvient à nous atteindre en s'exprimant par signes. Dans la poésie, nous retrouvons toujours, intact, le premier langage.

La poétesse emprunte à l'oiseau les "idéogrammes de ses traces ébouriffées", aux carnassiers, leurs "traces légères d'ignorance", pendant que sur la "tortue gravée" s'ébauche un message... Le lien qui unit ici le langage et l'animal nous ramène soudain aux temps anciens, alors que, sur des parois de pierre à peine dégagées des ténèbres, apparaissaient des dessins, des peintures représentant diverses espèces animales, départ d'une civilisation déjà avide de communiquer.

Nous découvrons "dans l'architecture du songe, des paroles informes", embryons émergeant du silence. Lucidement, la poétesse prend pour acquis que cette écriture naissante ne sera jamais parfaitement réalisée.

te: "je porte, à souffle long, le témoignage d'une parole lacuneuse⁴³". Sans s'apitoyer, elle soupèse les dangers qu'elle peut encourir à suivre Prométhée:

Le sang dégainé et dressé pour la sonorité
est représailles d'âme et d'otage écorché
pour avoir ébruité la parole fuyante d'un dieu⁴⁴.

Nous reprenons le commentaire d'Irma Garcia, pour qui ce type de vision "montre non seulement l'acuité de la femme face à son écriture, mais aussi le rappel des dangers, des déboires qu'elle rencontre⁴⁵". Il lui faut affronter les difficultés inhérentes aux départs et relever le défi qu'implique l'appriboisement du langage.

Les "enfances de la Parole", fraîchement évadées des "plis des écritures", se lancent, turbulentes, à l'assaut du silence. Fragiles, les premiers mots ne sont que "verrerie volubile", "duvet brillant", comme si dans leur empressement à tout dire, ils laissaient s'échapper saveur et profondeur signifiante. Même en tendant l'oreille, nous ne pouvons comprendre ces "paroles heurtées de rires".

La poëtesse désigne et dénonce la "race artificielle des vocables piétineurs", dressés pour conquérir et soumettre la langue au

43 Ibid., p. 54.

44 Ibid., p. 44.

45 Irma Garcia, op. cit., tome I, p. 86.

moyen de reflets de surface aveuglants. Elle se donne ainsi pour tâche d'élaguer l'arbre-poésie de ses mots pièges, mots faciles et vides, qui se contentent de "joutes dans l'orbe du néant".

Quand l'anti-poète nie "l'euphonique profondeur des abîmes dédoublés", nous entendons l'autre voix affirmer: "je serai ce puits entassant étroitement sa profondeur⁴⁶", et nous reviennent en mémoire toutes ces images de descente et d'emboîtement vers le centre, qui font du recueil un fruit pulpeux dont le noyau mûrit une amande au parfum subtil. Bien que dououreuse et parfois contraignante, l'expérience de l'écriture s'avère irrésistible. Passée des signes imparfaits à la parole mûre, la poëtesse mesure le chemin parcouru, refait le calcul des obstacles surmontés, et réaffirme son choix pour une poésie exploratrice et transgressive:

De l'arbre-mère du sang remuant d'informes genèses
aux alarmes de la parole sur la nuit de naître,
tel un fils incestueux dans le rapt de l'extrace royale,
la parole ouvre dans l'interdit des rumeurs de lumière⁴⁷.

Cette écriture tournée vers elle-même apprend l'urgence de dire et ne peut échapper aux "chaines de feu" qui la pressent d'éclater "hors du verbe vieux". Le temps est venu pour elle de ranimer les énergies engourdis:

46 L'Arbre blanc, p. 49.

47 Ibid., p. 43.

Mais la parole laissée dehors comme une prophétie,
 la parole errante dans la contestation des pays lents,
 qu'elle rallume la royaute du manteau et du ménestrel
 et le langage à vif des chanteurs lapidés de loin...⁴⁸

Toute la série de poèmes intitulée "Fils du Feu"⁴⁹, trace dans le miroir les contours de la poésie par lesquels Rina Lasnier nous révèle une écriture sans frontières, toujours affamée, vibrante et ambitieuse, à l'image de cette "ruche volante de paroles extrêmes". Imprévisible, l'écriture poétique se joue de ses contradictions, prête à redresser "l'éboulis de ses tours de langage", quand le chaos menace.

Sachant qu'en pleine lumière, ce qui reste à dire rugit dans l'ombre, la poésie s'enveloppe de "paroles saliveuses pour esquiver l'immense", cherche les sentiers détournés qui conduisent à la véritable richesse de la langue. Sa poésie prend pour sens "la distraction des oiseaux", manifestant ainsi son optimisme et son indépendance. Elle se refuse la sécurité d'une écriture rectiligne et tonnante de transparence, exprime son "désir constant de creuser, de forer dans l'indicible, toujours à la découverte de ce non-dit qui permet de saisir l'écriture en cours de création, à l'état embryonnaire"⁵⁰.

48 Ibid., p. 36.

49 Ibid., pp. 43-57.

50 Irma Garcia, op. cit., tome I, p. 150.

Nous la devinons soucieuse de traquer "l'ineffable dans le bris et le sablier des mots", sachant trop bien que le "sens sapide est à la cassure noire". Nous verrons, au dernier chapitre, avec quelle énergie Rina Lasnier brise les sceaux du langage pour en laisser couler du sang neuf.

D'une image à l'autre, la passion d'écrire enflamme le recueil; rien ne peut atténuer la couleur de ce désir:

Au-delà du seigneurage des mots crêtés de lumière
[...]

je cherche la ténèbre, toujours relapse du feu,
[...]

Je mettrai mon corps en gage de parole aventurière
pour ce mot glissé au fil du couteau⁵¹.

Nous écoutons battre la véhémence d'une écriture insoumise, "pleine d'aiguillons et de traits", et nous voyons la poëtesse escalader le flanc du volcan où grondent tous les poèmes à naître: "Poésie, rayon rupturé à la saignée de la terre⁵²". Elle reprend et éclaire cette image dans un recueil ultérieur:

51 L'Arbre blanc, p. 48.

52 Ibid., p. 47.

Achever un poème, c'est toujours rupturer la poésie; c'est, après avoir choisi une forme et un ton, renvoyer la substance poétique à l'informe. Aussi, toute gestation, même heureuse, s'accompagne de regrets, celui des tracées perdues⁵³.

Consentant au goût doux-amer de l'aventure poétique, elle se met à l'œuvre, pétrissant cette "parole sommaire", matériau brut et informe, afin d'en faire jaillir une "parole mûre", capable à son tour de "[décanter] les œuvres et les songes".

Particule arrachée vive à un tout chaotique, le poème possède le pouvoir d'évoquer ses origines; il fait jouer devant nos yeux les reflets d'une "mer intraduite" où plongent les "paroles salines de toute chose océane". A ainsi "nommer la nuit par les mots de passe des étoiles", la poésie recule les frontières que cherche à lui imposer le destin. Sa poésie, propulsée à la rencontre de l'inconnu, devient "poreuse d'éternité". Nous entendons alors des oiseaux "portant seuls ce cri refusé à la mort", cette promesse de la mémoire opposée au flot de l'oubli.

Sur le seuil d'un temps aux yeux ouverts, en cette "saison de

53 Idem, Les Signes, Montréal, Editions Hurtubise HMH, 1976, p. 77.

la liquidité et de la parole", la poésie suspend son souffle: "Bouche belle et graciée non par vivacité de verbe mais par ce lent hydromel exprimé du silence⁵⁴"; "— Ô parole pourpre doublée de l'hermine du silence⁵⁵! —". Dans une forêt soudain muette, nous sommes à l'affût d'une parole "qui contient un enfant". Les mots tombent en terre fertile, laissent courir leurs racines sous les pierres, et renaisSENT, transformés, en pleine lumière.

54 L'Arbre blanc, p. 53.

55 Ibid., p. 44.

CHAPITRE IV

ECRITURE PARTURIENTE

"toute parole parturiante [sic] se resserre dans sa nuit"

Parvenue au terme de notre exploration, nous laissons notre regard se poser sur le sol riche et fécond de l'écriture, dont la débordante vitalité ne s'est jamais démentie. La matière poétique de Rina Lasnier nous apparaît comme une pâte malléable, toujours en cours de transformation, où le mot agit comme catalyseur d'énergie. Irma Garcia dira: "Le mot devient l'élément de base, la force vive dans laquelle s'enracine l'écriture. [...] Le mot est littéralement gonflé, ensemencé, c'est la graine qui féconde l'écriture¹."

IV.1 "L'arbre-mère"

Alors que nous cherchons la clé du processus de création littéraire, les mots se regroupent autour de "l'arbre-mère", dont l'ima-

1 Irma Garcia, Promenade femmilière, Paris, Editions des Femmes, 1981, tome II, p. 122.

ge se superpose à celle de l'arbre blanc. Ces signifiants, encore rattachés à leur lieu d'origine, démontrent toutefois une agitation annonciatrice de changements. Cette fébrilité se manifeste par des associations libres chargées de connotations inédites. "La venue à un langage non clivé se fait par l'irruption de nouvelles combinaisons [...] se tenant à l'écart du dictionnaire²".

Nous sommes en présence de mots nouveaux, mais liés à l'arbre-mère et conservant tous les signes de cette filiation. Ainsi se forment des mots composés tels que: "feu-luminaire", "batte-feu", "morte-mer", et "arbre-mère"; nous voyons fleurir une "rose-des-souffles", à peine différenciable de la rose-des-vents.

Ces échanges, ces jumelages de mots ne sont pas les seuls à témoigner d'une "vivacité de verbe". La greffe de préfixes enclenche une nouvelle production de verbes, de substantifs et de qualificatifs: "remarcher", "remourir", "surfeu", "enfiellé", "enroncée". La langue se moule au vouloir dire, se plie aux impératifs de l'imaginaire, et y gagne un accroissement de richesse et de saveur.

La poëtesse va même jusqu'à faire renaître un mot dont l'utilisation s'est restreinte, pour en récupérer toute la valeur expres-

2 Ibid., p. 175.

sive:"L'homme se forclot dans son parentage étroit³". Le verbe forclore ne s'emploie habituellement qu'à l'infinitif ou au participe passé. En lui redonnant pleine liberté, Rina Lasnier accroît la force de résonance du poème. Ailleurs, elle sort d'autres termes de leur carcan historique:"volée sudiste⁴", ou religieux:"l'amour ne surmonte ni morsure ni baisement⁵. Il arrive aussi que s'opèrent des changements de catégorie grammaticale:"azyme" et "sagace", qui sont des adjectifs, deviennent des noms:"tout azyme animal⁶", "la sagace⁷". Sans chercher à nous éblouir par quelque acrobatie verbale, elle n'hésite pas à ouvrir les portes aux mots, et son audace, tout en subtilité, donne alors lieu à de belles retrouvailles.

A tout moment, la poétesse nous laisse deviner sa connivence avec la langue, sa volonté de franchir les barrières du champ lexical. Elle rejoint ces femmes qui ne touchent pas aux mots "pour se les approprier mais pour leur rendre une liberté et une densité qu'ils avaient perdues à la longue⁸".

3 L'Arbre blanc, Montréal, Editions de l'Hexagone, 1966, p. 55.

4 Ibid., p. 26.

5 Ibid., p. 31.

6 Ibid., p. 44.

7 Ibid., p. 26.

8 Irma Garcia, op. cit., p. 136.

Citons au passage la poétesse qui nous explique en d'autres termes son travail de "rajeunissement" de la langue:

Ces mots sédimentaires, perles devenues sablable, usés par la routine du vocabulaire quotidien, il faut les décaper, retrouver leur poids doré et leur ombre de silence⁹.

La belle et forte symbolique de la perle nous transporte au bord d'une mer foisonnante de trésors incalculables, toujours en mouvement, à l'image de la vie, de la langue et de la poésie. Dans les "plis des écritures", au secret de quelque courant marin, d'autres modifications se préparent.

IV.2 Naissances

A l'étroit dans les familles de mots, la poétesse se lance à la poursuite du terme manquant et le saisit dans le filet d'un poème. Nous nommerons, entre autres, "rampeuse", "transvaseur", "brisoir", "maudisseurs", "pigeonnières". Ces naissances provoquent à chaque fois un remous, une turbulence dans notre esprit résigné aux limites du vocabulaire. Nous faisons machinalement le compte des mots connus,

9 Joseph Bonenfant et Richard Giguère, "Est-il chose plus belle qu'une orange? Rencontre avec Rina Lasnier", Voix et images, Montréal, vol. 4, no 1, septembre 1978, p. 22.

pour finalement prendre conscience des nombreux espaces à combler dans la langue. "Le fait d'introduire de nouveaux signifiants, fabriqués de toutes pièces, est chargé de transmettre la trouée du signifié mais aussi de dénoncer les manques à dire¹⁰".

Puis, considérant les nouveaux venus, nous nous livrons à d'insouciantes jongleries, à des jeux d'assemblages et d'analogies, qui confèrent plus de poids au poème en multipliant les sens possibles. Le remodelage de la langue qu'effectue Rina Lasnier nous entraîne de la création à la recréation, par la récréation.

La formation de "forageur" ("trident forageur"), en plus de nous fournir un nouvel adjectif, permet d'associer fort/rageur, ce qui augmente la puissance du trident. L'imagination use de ses droits, les eaux de la poésie débordent de leur lit. Comme Irma Garcia, nous en sommes à constater que:

Sur un champ lexical totalement reconstitué, la femme ouvre sans cesse de nouvelles fentes, qui font miroiter l'écriture tout en fissurant le bloc du langage. L'écriture s'engage dans l'exploration et l'exploitation de ce nouveau filon, pratiquant les analogies et les compositions, tissant une chair souple et manipulable, ouverte à tous les sens¹¹.

10 Irma Garcia, op. cit., p. 176.

11 Ibid., p. 181.

La poésie de Rina Lasnier s'ouvre, en effet, "à tous les sens". Le "ramassement sommeilleux" exprime le blottissement avec plus de justesse parce que, dans notre imaginaire, viennent s'y joindre le "mielleux" et le "moëlleux". Le "coeur buis/sonnant" acquiert des qualités sonores. "L'épousement" surdétermine l'union et le couple car on y retrouve, étroitement enlacés, les deux mots "épouse/amant". La "saison silenciaire" évoque le passé et l'errance: silence/y/erre, silence/hier. Ici, la création d'un adjectif dans une famille où il en existe déjà un, silencieux-se, dénonce clairement le "manque à dire". Le phénomène se répète dans le cas de "saliveuses"/salivaire, de "lâcherie"/lâcheté, et de "rupturée/rompue.

Dans certains poèmes, les créations lexicales apportent un surcroît de densité expressive. Dans "Les Oiseaux de l'hiver", l'emploi de "fortitude", unissant force et solitude, concentre les deux sens/sangs en une seule artère, où sont synchronisées les intensités de pulsation:

Ceux qui résistent au courant magnétique des masses,
à la caste migratrice rouvrant les vents aromatisés,
ceux qui par fortitude partagent l'ascèse de l'arbre¹².

12 L'Arbre blanc, p. 27.

A la troisième strophe de "Verbes du Verbe", le terme "sphérule", formé de sphère/férule, renforce l'autorité du "doigt levé", transforme la Terre en sceptre:

Ta parole est ta servante, elle va où tu veux,
 tu la détermimes avec ton doigt levé de Pantocrator
 et voici autour de la sphérule de la terre
 chaque lumière tenue sous le sceau d'un astre¹³.

Comme dernier exemple, citons "Les Eaux mortes", où la soif, l'aridité et le goût de l'eau sont résumés dans le mot "lacon", qui s'apparente à lac, lagon et à laconisme, dans le sens de sécheresse verbale:

Ô exclamation de la soif sans paix ni citerne
 ni réserve de lacon ni lampée de savane pour toi,
 notre aridité pour barrer le déluge du coeur liquéfié...¹⁴

Nous entendons, de partout à l'intérieur du recueil, l'intarissable source de la création littéraire; nous sommes constamment plongée dans les eaux de la naissance:

Toute parole parturiante [sic] se resserre dans sa nuit
 avant d'éclater comme le salpêtre d'une étoile tonnante,
 hors du verbe vieux, cette jeune foudre encore¹⁵ :

13 Ibid., p. 54.

14 Ibid., p. 82.

15 Ibid., p. 47.

L'énergie tenue cabrée sous les doigts de la poétesse, nous électrise une fois de plus. Cette strophe vigoureuse contient à elle seule tout le recueil, résume les pouvoirs du poète et justifie notre aventure. L'Arbre blanc refuse l'inertie improductive. Nous y avons vu, goûté, humé, entendu et touché la vie sous toutes ses formes, pour finalement débusquer, au centre même de la création, encore d'autres naissances.

CONCLUSION

Nous devons maintenant consentir à prendre du recul, à mettre une certaine distance entre l'Arbre blanc et nous, afin de mieux nous pencher sur les résultats de notre recherche.

Nous sommes à l'image d'un enfant qui, revenu d'un séjour à la mer, refait sans se lasser le compte de ses trésors nacrés. Ses coquillages, ramassés un à un dans un quasi recueillement, évoquent chacun à leur façon, les diverses étapes qui l'ont conduit au moment magique de la découverte. Il se revoit contournant des obstacles, déjouant des pièges, allant toujours au bout de sa curiosité.

En entrant dans l'imaginaire poétique de l'Arbre blanc, nous avons été emportée par le mouvement perpétuel des images. Les unes, aspirées vers le centre, diffusaient de chatoyants reflets d'intimité. A rebours de toute rationalité, nous avons dû nous rendre à l'évidence: un paysage hivernal ou une chute de neige peuvent inciter au blottissement. La poésie de l'emboîtement accumule prodige sur prodige. Son pouvoir est tel que les spectres de la nuit et de la mort circulent à pas feutrés au milieu d'animaux sauvages paisiblement endormis.

D'autres images, nous secouant, nous arrachant à une contemplation béate, bondissaient de page en page, tournoyaient sous nos yeux, décrivant des figures sphériques ou ployant comme des tiges souples. Nous avons alors entendu les harmoniques des astres et des saisons, perçu dans un rythme hypnotique, l'appel sans âge de la poésie. De la simple forme arquée à la surprenante alliance du feu et de la neige, toute la nature, immense et puissante, a prêté serment d'éternelle "jeunaissance".

Puis, nous tournant vers ce miroir qu'est l'écriture, nous y avons vu la poëtesse, ou était-ce son reflet, qui renvoyait chaque mot à son "jumot", chaque son à son écho. La parole elle-même se mirait et nous dévoilait ainsi ses attentes secrètes et ses projets fébriles. Ce rapport au double, si fortement exprimé dans le regard, nous révèle une poésie à la fois consciente de ses pouvoirs, et réfléchie jusqu'à l'angoisse face à la mission qu'elle s'est donnée. Rina Lasnier voit l'Arbre blanc s'en aller, "pensif, lucide de songe et de blessures...¹". La poésie tire force et beauté de ce constant corps à corps avec elle-même, de cette lutte menée pour une seule envolée de lumière.

1 Joseph Bonenfant et Richard Giguère, "Est-il chose plus belle qu'une orange? Rencontre avec Rina Lasnier, Voix et images, Montréal, vol. 4, no 1, septembre 1978, p. 18.

Le questionnement introspectif d'une parole avide de tout dire, loin de cloisonner la poésie, devient le lieu privilégié de la naissance. Le langage éclate, se libère de ses attaches. Sous la poussée de l'énergie vitale, l'Arbre blanc allonge d'autres racines, étire de nouvelles ramures. Ce déploiement de fécondité, ce débordement heureux de mots grisés d'indépendance, a stimulé notre lecture qui s'est enrichie d'un réseau d'interprétations multiples.

A chaque foulée entre les noeuds et les fibres d'un arbre-poésie bouillonnant de sève, nous devinions dans l'ombre les innombrables chemins par lesquels sont passés et passeront d'autres explorateurs. La richesse d'une oeuvre est promesse de nombreuses visites... L'Arbre blanc, à lui seul, offrait divers visages à notre regard; quant aux autres recueils de Rina Lasnier, ils ouvrent sans hésiter leurs portes à l'invité qui ne craint pas de s'attarder. Il lui faut néanmoins veiller à suivre ce précieux conseil que lui donne l'auteure:

Mais ce droit reconnu à la critique d'interpréter selon ses critères ne lui confère pas pour autant un droit absolu à l'indépendance puisqu'il arrive qu'en voulant ou croyant se faire l'annonciatrice de l'oeuvre elle en devient la dénonciatrice pour avoir manqué à l'éclairage profond de l'admiration et de l'amour².

2 Avant-dire de l'auteure, Poèmes I, Montréal, Fides, 1972, p. 8.

En dernier lieu, nous dirons que tout au long de notre randonnée en pays d'imaginaire, nous avions à cœur d'accomplir une certaine démarche féministe. A notre avis, la reconnaissance et l'étude de la contribution féminine à la littérature de notre temps importe autant que la création même. Toutes ces femmes qui, comme Rina Lasnier, se sont inclinées sur la page blanche afin d'y cerner l'inconnu, marchent à notre rencontre. En focalisant l'éclairage sur l'oeuvre d'une femme, nous sommes demeurée attentive au mouvement périphérique de l'écriture féminine. Autour de l'Arbre blanc, toute une forêt bruissante épelle sa passion pour l'écriture.

BIBLIOGRAPHIE

I. ECRITS DE RINA LASNIER

I.1 Oeuvre étudiée

L'Arbre blanc, Montréal, Editions de l'Hexagone, 1966, 84p.

I.2 Oeuvres citées

Escales, Trois-Rivières, [s. éd.], 1950, 152p.

Mémoire sans jours, Montréal, Les Editions de l'Atelier, 1960, 138p.

Poèmes I, Montréal, Fides, 1972, Collection du Nénuphar, 322p.

Poèmes II, Montréal, Fides, 1972, Collection du Nénuphar, 322p.

Les Signes, Montréal, Editions Hurtubise HMH, 1976, 130p.

II. ECRITS SUR L'OEUVRE DE RINA LASNIER

II.1 Journaux

BERNIER, Conrad, "Rina Lasnier: 40 ans consacrés à la poésie",
la Presse, Montréal, 18 décembre 1976, Cahier C, p. 2.

DESCHAMPS, Benoît, "A propos de l'Arbre de Rina Lasnier", l'Action, Québec, 25 mai 1966, p. 4.

DUHAMEL, Roger, "Rina Lasnier nous émerveille encore", Photo-Journal, Montréal, 18 mai 1966, p. 73.

LOCKQUELL, Clément, "L'Arbre blanc, poèmes de Rina Lasnier", le Soleil, Québec, 28 mai 1966, p. 15.

MAJOR, André, "Rina Lasnier et Marie-Claire Blais", le Petit Journal, Montréal, 8 mai 1966, p. 42.

MARCOTTE, Gilles, "Les livres. Le Paysage et la poésie de l'auteur. L'Arbre blanc, de Rina Lasnier", la Presse (suppl.), Montréal, 9 avril 1966, p. 4.

ROBERT, Bernard, "L'Arbre blanc de Rina Lasnier", le Droit, Ottawa, 13 août 1966, p. 14.

SYLVESTRE, Guy, "Rina Lasnier: l'Arbre blanc", le Devoir, Montréal, 30 avril 1966, p. 12.

II.2 Revues

AUDET, Noël, "Présence de Rina Lasnier", Europe, Paris, vol. 47, nos 478-479, février-mars 1969, pp. 148-151.

BONENFANT, Joseph et Richard GIGUERE, "Est-il chose plus belle qu'une orange? Rencontre avec Rina Lasnier", Voix et images, Montréal, vol. 4, no 1, septembre 1978, pp. 3-32.

- En collaboration, Numéro spécial sur Rina Lasnier, Liberté,
Montréal, vol. 18, no 108, novembre-décembre 1976, pp. 3-154.
- KUSHNER, Eva, "L'Arbre blanc de Rina Lasnier, Livres et auteurs canadiens, Montréal, 1966, pp. 101-106.
- LABELLE, Jean-Paul, "Les livres. Rina Lasnier, l'Arbre blanc [...]", Relations, Montréal, juin 1966, p. 195.
- MOISAN, Clément, "Rina Lasnier et Margaret Avison", Liberté, Montréal, vol. 18, no 108, novembre-décembre 1976, pp. 21-33.
- SICOTTE, Sylvie, "Les Signes de Rina Lasnier", Voix et images, Montréal, vol. 4, no 1, septembre 1978, pp. 33-38.

II.3 Ouvrages de référence

- PARADIS, Suzanne, "L'Arbre blanc", Dictionnaire des Oeuvres littéraires du Québec, Montréal, Fides, 1984, tome IV, pp. 47-49.
- SICOTTE, Sylvie, L'Arbre dans la poésie de Rina Lasnier, Sherbrooke, Editions Cosmos, 1977, 11p.

III. OUVRAGES CONSULTES

BACHELARD, Gaston, L'eau et les rêves, Paris, Librairie José Corti, 1942, 265p.

-----, La poétique de l'espace, Paris, P.U.F., (copyright 1957) 1970, 219p.

BURGOS, Jean, Pour une poétique de l'imaginaire, Paris, Gallimard, 1982, 472p.

DIDIER, Béatrice, L'écriture-femme, Paris, P.U.F., 1981, 288p.

DURAND, Gilbert, Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Paris, Bordas, 8e édition(copyright 1969) 1981, 550p.

GARCIA, Irma, Promenade femmilière, Paris, Editions des Femmes, 1981, tome I, 383p.; tome II, 224p.

OUELLETTE-MICHALSKA, Madeleine, L'échappée des discours de l'oeil, Montréal, Editions Nouvelle Optique, 1981, 330p.