

**Liberté**

**LIBERTÉ**  
ART & POLITIQUE

**Escales**

**Chanel Malenfant**

---

Volume 18, Number 6 (108), November–December 1976

Rina Lasnier

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/30883ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Malenfant, C. (1976). Escales. *Liberté*, 18(6), 49–75.

## **Escales**

« Escales » est le poème du libre choix de la descente sur la terre dans le consentement aux amours humaines. Le poète, tel cet oiseau qu'il a choisi comme représentant symbolique de sa propre destinée, vient de haut. Il est un être d'altitude et appartient en tout premier lieu à l'aérien, domaine privilégié de la pureté. Le passé du poète-oiseau s'est déroulé dans l'espace supérieur ; son présent c'est celui des escales à la fois fascinantes et douloureuses. C'est cette expérience vécue par le poète qui assume la dimension narrative — parfois obscure parce que sa logique est plus émotive que rationnelle — du poème.

En outre le choix du poète-oiseau de venir sur la terre est comparable à celui du Christ qui vient s'incarner ; la volonté de l'un et de l'autre aurait pu être différente. Si celui-ci venait assurer le rachat des hommes, celui-là, en même temps qu'il explore les profondeurs, vient apporter le témoignage exemplaire du chant.

Rina Lasnier rejoint en ce sens une tradition de la fin du XIXe siècle selon laquelle le poète est cet être supérieur, distinct du commun des mortels, dans la vigilance de son isolement et dans le prestige de sa mission. Mais à la venue sur la terre du poète-oiseau, à son incarnation et ainsi à son rapprochement du reste des hommes, correspondent une progressive incarnation de la poésie, une sorte d'humilité — celle-là même qui sera consécutive à l'orgueil d'Eve — qui lui confère son attachante grandeur.

« Escales » est composé de deux parties. La première constitue elle-même un diptyque dont le premier volet est formé de cinq strophes irrégulières, le second de trois. La seconde partie comporte six strophes. Nous adopterons la numérotation de un à huit (1-8) pour la première partie (I) et de un à six (1-6) pour la seconde (II).

- I. 1. Je n'ai pas survolé les escales d'amour  
 Plus basses et plus obscures au bout de la lumière  
 Que les eaux obstinément ternies des ornières.  
 Je n'ai pas dédaigné vos battures en fête  
 Que la marée submerge et noie amèrement ;  
 J'ai quitté le risque farouche des tempêtes  
 Pour le faux arroi de vos émerveillements ;  
 J'ai oublié la hauteur et ses gradins nus,  
 L'élargissement de ses voies sans affût  
 Pour éprouver le poids de vos amours brèves,  
 Comme une cime qui prend le joug de la neige.

Au premier vers de la strophe 1, c'est la pleine entrée du « je » comme sujet d'une action passée et formulée négativement. Ce « je » peut être perçu comme celui d'un oiseau — selon un processus de personnification fréquent chez Rina Lasnier — à travers lequel s'incarne la voix du poète. Nous verrons d'ailleurs comment certains indices attestent la présence véritable de celui-ci, soit dans la nette appropriation de certains « je » subséquents — ou qui proposent tout au moins une lecture réversible « poète-oiseau » — soit dans l'identification du poète à l'oiseau qui en constitue une représentation symbolique.

Derrière la première proposition négative se dissimule, au niveau sémantique, une affirmation. Il convient d'entendre que l'itinérant n'est pas « passé au-dessus » (« n'a pas survolé ») des lieux terrestres de l'amour humain, délivré de la pesanteur du corps, mais plutôt qu'il s'y est arrêté. Ainsi la structure de surface, qui annonce déjà un des thèmes fondamentaux du recueil, celui de l'altitude (« je n'ai pas *survolé* »), (je m'y suis arrêté), à la descente en vertu de l'attraction terrestre.

Cette dissimulation comporte déjà la tension, l'oscillation, qui vont sous-tendre tout le recueil. L'association du

substantif « amour », comme complément de nom, au mot éponyme, « escales », traduit la dialectique fondamentale du recueil : les amours humaines sont passagères, transitoires, elles sont des étapes terrestres avant d'accéder à la Hauteur, à l'Amour. En dépit de leur « lourdeur », puisque vécues dans l'incarnation, à la fois dans la chair et l'esprit, ces amours sont perçues comme nécessaires ; elles sont le « poids de Dieu » sur la destinée déviée de l'homme et font partie intégrante du consentement à son incarnation. Car sans elles, il se confine dans les « limbes », dans la terne et coupable passivité de l'omission :

Ce deuil sans déchirure d'entre-lumière,  
Ce sont les tristes mânes levant leurs cendres  
Pour fuir le levant et s'en dessouvenir,  
*Ce sont les limbes neutres des amours omises.*<sup>(1)</sup>

Cette conception provient de la faute d'Eve qui a engendré le règne de la contrainte dans l'ordre du monde :

*Car j'ai détourné l'âme secrète des causes  
De cette alliance muette avec l'amour.*<sup>(2)</sup>

Pour avoir failli à l'amour divin, Adam et Eve ont assujéti l'homme à la difficulté d'aimer, avec la présence du mal, de la souffrance, de la haine. Les amours humaines ne seront toujours que d'imparfaites tentatives pour reconstituer la perfection de l'amour de Dieu pour les hommes, et seule la sublimation peut rapprocher, malgré les infranchissables limites de l'humain, de la « parfaite alliance ».

C'est en effet le *règne de la nécessité* qui s'est instauré lors de la Chute : enchaînement impitoyable des causes et des effets dans la nature, primauté impitoyable de la Loi parmi les hommes. Rina Lasnier implique que dans la situation d'avant la Chute tout était possible ; et que c'est Adam et Eve qui en se séparant de Dieu Le mirent en contradiction avec Lui-même et

(1) « Limbes », p. 162, Rina Lasnier, *Poèmes I et II*, Montréal, Fides, 1972, 322 pages chacun, coll. du Nénuphar.

(2) « Eve », p. 192.

dressent la nature contre l'esprit, la liberté de Dieu contre la *nécessité de l'ordre voulu par Lui*, et Sa justice contre Son amour ; bref *causèrent tous les dualismes inhérents à la situation de l'homme dans le monde*<sup>(1)</sup> . . .

Comme un rappel de ce désordre, les « escales d'amour » apparaissent dans le contexte du chaos antérieur à l'organisation du monde. L'épithète « basses » prolonge l'idée de contact avec la surface terrestre déjà amorcée au vers précédent. « Obscures » renvoie à l'opacité, à la confusion. La conjonction de coordination « et » qui lie ces deux qualificatifs de même fonction syntaxique permet d'établir une correspondance entre eux : ce qui est bas serait obscur, selon la démarcation fréquente chez le poète entre les ténèbres de « l'ici-bas », le pôle nocturne et terrestre, et la luminosité de « l'au-delà », pôle diurne et céleste. La locution « au bout de » manifeste cette tension entre les deux pôles, tension entre « la lumière » et son antagonisme, « obscures » : « obscures *au bout de la lumière* ».

Le comparant — la comparaison est introduite par le comparatif « plus . . . que » — précise la vision de l'origine de la création du monde ;

les « eaux ternies des ornières » . . .

suggèrent comme les « escales ( . . . ) plus basses et plus obscures »

l'embrouillement, la confusion originelle. En outre les « ornières » prolongent l'idée d'abaissement des escales en évoquant une sorte d'enlèvement dans la matière. Ainsi, au tout début du poème, les eaux et la terre forment un amalgame encore « mal démêlé de la lumière ». Certains poèmes très importants chez Rina Lasnier — et ceux-là même placés en début de recueil — commencent par une telle évocation de la création du monde. Il en est ainsi pour « Présence de l'absence » :

(1) Eva Kushner, *Rina Lasnier*, p. 104.

Tu es né mêlé à moi comme à l'archaïque lumière  
 les eaux sans pesanteur,  
 (1)

et *Mémoire sans Jours* (« La Malemer ») :

(...)

sous cette amnésique nuit de la malemer qui ne se  
 souvient plus de l'étreinte de la terre,  
 ni de celle de la lumière quand les eaux naissaient  
 au chaos flexueux de l'air.<sup>(2)</sup>

Après avoir situé les « escales d'amour », le poète-oiseau avoue son assentiment à la fête terrestre, mais toujours sous le couvert d'une action passée achevée et par le biais de la négation : Je *n'ai pas dédaigné* vos battures en fête. Ce consentement à l'allégresse du monde est cependant détérioré par la lucidité du constat qui le suit : Que la *marée submerge* et noie amèrement. Le rythme ternaire du vers reproduit le mouvement même de la vague envahissante. Ainsi au passage dans les « escales », à leur enlèvement suggéré par les « ornières », succède l'engloutissement des « battures » (« submerge/noie »), dans un mouvement qui va de la surface vers la profondeur terrestre, puis marine.

Le temps d'arrêt impliqué dans le mot « escales » suppose un mouvement préalable, un départ antérieur et renvoie à un lieu premier. Cet autre lieu, idéal et dangereux, c'était pour l'oiseau-poète, le « risque », l'insécurité du voyage instable et mouvementé des « tempêtes ». L'aveu de cet abandon s'effectue cette fois par la franche affirmation :

*J'ai quitté* le risque farouche des tempêtes  
 Pour le faux arroi de vos émerveillements.

Car les « escales d'amour », les « battures en fête » exercent sur l'homme une fascination, celle du glorieux paganisme de

(1) « Présence de l'absence », p. 259, I.

(2) « La Malemer », *Mémoire sans Jours*, p. 11, II.

En ce sens, on peut apparenter la « Naissance obscure » du poème à l'origine chaotique de la création de la terre présentée dans la Genèse. « Or la terre était vague et vide, les ténèbres couvraient l'abîme, l'esprit de Dieu planait sur les eaux ».

l'univers. Et le poète a consenti désormais à passer par la terre même s'il est conscient de la fugacité des « émerveillements » qu'elle procure. A l'événement du départ s'adjoint donc l'oubli de la « hauteur », et ce sème qui était sous-entendu dans les vers précédents (« survolé ») est maintenant résolument affirmé pour être relégué dans la mémoire antérieure (« J'ai oublié »). Avec cet abandon de la hauteur se dissipent la solitude noble et le dépouillement qui lui sont inhérents. Car les voies aériennes sont pour le poète les plus pures et les plus difficiles ; elles donnent accès à l'infini de l'espace. Leur largeur sans limites d'horizon, l'absence d'« affût », empêchent, contrairement aux routes terriennes, de s'y embusquer et elles contraignent ainsi à la totale franchise, à la perpétuelle nudité.

Le but du passage dans les « escales d'amour », du consentement à la fête du monde et enfin de l'abandon et de l'oubli de la « hauteur » est tributaire de toutes ces compromissions :

Pour éprouver le poids de vos amours brèves,  
Comme une cime qui prend le joug de la neige.

Ces brèves amours, ce sont les amours des hommes, amours de passage dans les escales éphémères. C'est parce qu'elles s'accomplissent dans les régions inférieures de la matière — terre/chair — qu'elles en présentent la lourdeur et qu'elles sont « éprouvées » comme un poids. La comparaison avec la cime, qui est retenue dans son élan vers le dépouillement par le « joug de la neige » comme le poète par le « poids (des) amours brèves », concrétise cette idée. En effet la « cime » rappelle la « hauteur », le « joug », le « poids » et enfin la « neige », parce qu'elle est évanescence et fragile, la « brièveté ».

Le dynamisme de cette première strophe engendré par la renonciation à l'altitude au profit de la terre, va se perpétuer dans la seconde par une sorte de secousse violente issue de la même tension.

(...) il s'agit maintenant d'habiter la terre, d'habiter l'amour de la terre, dans une longue patience qui est à la vérité (...) la seule voie d'accès au Dieu réel.

Mais, au début, les « escales » au pays des hommes sont ressenties à la fois comme une *dure nécessité et une promesse de fécondité, comme une déchéance et comme une grâce. On cède à la pesanteur, on cède à soi-même*; et c'est peut-être à la vie qu'on abandonne<sup>(1)</sup>...

2. Les paupières vidées des soleils abaissés  
 Par mes altitudes plus aiguës que la flèche,  
 J'ai touché la pierre où l'homme assis dessèche  
 Son ombre stagnante comme les nuits borées.

La strophe 2 prolonge les ascensions vers la lumière de la première strophe et leur oppose la prise de contact avec le sol. Le poète-oiseau a choisi de faire escale et s'il a « les paupières vidées des soleils », c'est que désormais il ne les voit plus sous lui (« abaissés »), il ne les domine plus de ses vertigineuses altitudes; librement il a choisi de se rapprocher de la terre. Tout comme « L'Ange de mer » qui

(...) a voulu goûter l'amour  
 Obscur où n'entre pas le jour.<sup>(2)</sup>

le poète-oiseau vient « éprouver *le poids de vos amours brèves* ». Il importe de souligner ce libre choix de la terre; car le poète-oiseau pourrait ne pas consentir à cette expérience puisqu'il est d'emblée un être supérieur, distinct du « vous » — le commun des mortels — à qui il s'adresse. Il n'a « pas survolé les escales d'amour », mais il aurait pu le faire, comme Dieu aurait pu ne pas s'incarner ni aller mourir sur la croix.

Le résultat de ce choix est un contact avec la matière, un consentement à une part d'ombre et d'opacité: « J'ai touché la pierre où l'homme assis dessèche/Son ombre... » Ainsi son acceptation l'amène à connaître progressivement la matière jusque dans sa limite, car la pierre est un état superlatif de la matière terrestre. Mais à la différence de l'aveuglement qui va infléchir la faute d'Eve, le renoncement de l'oiseau à la pleine lumière est présenté comme une décision lucide et responsable.

(1) Gilles Marcotte, *Une littérature qui se fait*, p. 265.

(2) « L'Ange de mer », p. 163.

Eve, vouée à une sorte d'inconscience heureuse n'a pas déployé semblable vigilance. En ce sens, sa cécité apparaît simultanément comme la cause à l'origine du déséquilibre terrestre :

*Par la seule ténèbre de ma paupière  
J'ai établi l'effroi et l'écart peureux  
Du faon surpris aux saveurs des clairières ;<sup>(1)</sup>*

et l'effet progressif de ce désordre :

*Adonaï ! parce que je te suis devenue obscure  
Ta colère ne cesse de raturer quelque splendeur  
Pour épaissir l'ombre et l'absence.<sup>(2)</sup>*

3. Le coeur angélisé par les aubes natales  
Et les vents mêlés aux gémissements des dieux,  
— O dieux ! toutes vos solitudes musicales  
Soupirées au coeur de l'oiseau cimé de bleu ! —  
J'ai cherché l'île polie du feu tropical  
Et le murmure d'amour dont frémit la mer nuptiale  
Autour de Vénus plus parfaite que le jour...

Une fois consentie et assumée l'expérience du passage sur la terre avec ce qu'il comporte d'élangs et de descentes, voici que le poète va s'abandonner à l'envoûtement du « chant du monde » comme à une motivation de son propre chant. Certes l'incarnation impose la lourdeur de la chair, mais l'exultation du lieu dans lequel elle s'accomplit, la terre, offre elle-même des moyens de transcendance. La strophe 3 propose des sèmes de pureté (« aubes natales »), de simplicité aérienne (« vents » — « solitudes musicales » — « *soupirées* au coeur de l'oiseau cimé de bleu »), bref tout ce qui a angélisé le coeur du poète avant sa descente sur la terre. Et c'est cet angélisme natal qui va pousser le poète oiseau à rechercher, sur cette terre, ce qui est compatible avec l'espace supérieur, c'est-à-dire « l'île polie du feu tropical », l'amour, le chant. Stimulé d'une part par la luxuriance même de la terre, le chant la dépasse par sa spiritualité, par son caractère aérien

(1) « Eve », p. 192.

(2) « Eve », p. 195.

et sans pesanteur. Il est opulence intangible de l'âme comblée. En ce sens « l'oiseau cimé de bleu », habité par le chant altier (« solitudes musicales ») des dieux et doué du prestige de la féerie légendaire apparaît au poète comme le représentant parfait de la haute mission de chanter. Quand à « l'île polie de feu tropical » elle est cette « escale » purifiée par le feu, une espèce de lieu central de la terre qui reproduit, de façon matérielle (ou « charnelle »), la pureté de l'espace supérieur. Le poète y aspire à la perfection du chant qui est chant d'amour pareil à celui de la « mer nuptiale / Autour de *Vénus* plus parfaite que le jour... »

4. J'ai cherché le chanteur des îles ; toi seul, Olen,  
Dont la narine enflée d'arômes diffus  
Leur imposait le divin contour du chant  
Comme à mes désirs le cri d'amour absolu !

La strophe 4 perpétue, par la reprise anaphorique du passé « J'ai cherché », la quête du chant par le poète. Après le lieu qui convienne à son éclosion, il s'agit de trouver une figure exemplaire qui incite à sa sublimation. « Dans cet environnement équatorial, où la lumière et l'eau s'entendent pour conférer à la terre isolée une chaleur, l'oiseau a cherché « son pareil », l'être du péril, le mystérieux « compagnon » grâce auquel la voix se trouve un accord et la solitude un amour<sup>(1)</sup>. » Olen<sup>(2)</sup>, créature unique et mystérieuse, apparaît comme un être bien défini pour le poète, le compagnon de sa propre destinée : « le chanteur des îles ; toi seul, (...) ». Il impose aux îles la purification par le chant et engage le poète à transcender la tension de ses désirs par le même moyen. Et ce « divin contour du chant » comme le « cri d'amour absolu » sont deux formes idéales, quasi identifia-

(1) Charles Valois, « Escales » dans *Les Carnets Victoriens*, XVIe année, No 1, janvier 1951, p. 41.

(2) « Olen est le nom d'un très grand poète grec, à qui l'on attribuait des hymnes, entre autres à Illithye, et des nomes exécutés aux fêtes de Délos, encore au temps de Callimaque. Certains auteurs le regardaient comme l'inventeur de l'hexamètre. On faisait de lui tantôt un Hyperboréen, tantôt et plus souvent, un Lycien. Son nom est ainsi lié à l'introduction dans les îles grecques du culte d'Apollon, originaire de Lycie. Si Olen a existé, il doit donc être placé vers le VIIIe siècle. »

bles de la perfection, du dépassement de soi et de la terre. Cependant cette quête de l'idéal ne s'effectue qu'avec la rançon de la solitude et de la souffrance ; car le poète est comparable à tous les hommes susceptibles d'envolées et de chutes. Mais son privilège encore plus grand d'alternative entre l'ascension par le chant et la fascination terrestre engendrée par le raffinement même de la sensibilité qui suscite ce chant, lui fait ressentir plus vivement les défaites et les limites du passage sur la terre. C'est pourquoi il y a une injustice dans sa vocation, injustice de l'amour des êtres choisis, semblable à celle de la préférence de Rébecca pour son fils Jacob.

Nous qui aurons *perdu la terre sans trouver*  
*Le ciel*, parce que nous aurons été couchés  
 Sans étoile pour garder la nuit éveillée ;  
 (...)

Veux-tu nous poserons sur le cœur de la colère  
 Cette tendre injustice de notre amour ?<sup>(1)</sup>

5. J'ai trouvé les îles et les siècles mystérieux  
 Des instants où le violier réduit son âme  
 En larmes plus transfigurantes que le feu,  
 Telle la noyalle au soleil oriflamme.<sup>(2)</sup>

J'ai trouvé la corbeille de mes purs cheveux  
 Et le rosier de mes joues tout fleuri d'innocence,  
 Et les ormes obstinés dans la patience  
 A élever la terre jusqu'au bord des cieux.

Aux recherches des strophes 3 et 4 succèdent les découvertes dans la strophe 5. Ce n'est plus « l'île polie du feu tropical » mais « les îles et les siècles mystérieux / Des instants... » Les escales terrestres sont multiples et l'homme est un errant depuis son départ de l'Eden. Dès lors la recherche du paradis perdu est vaine puisque, depuis la faute, la pleine

(1) « Tendresse de l'herbe », p. 171.

(2) L'hermétisme de ces vers tient pour une bonne part à la rareté des substantifs « violier » et « noyalle ». Le violier désigne la giroflée des jardins et la noyalle est le nom de la toile dont on se sert pour faire les grandes voiles d'un navire. Il est sans doute intéressant d'observer, dans le contexte de la strophe, l'apparemment sonore de « violier » avec « voilier » et de « noyalle » avec « noyade »...

connaissance de l'espace et du temps échappe à l'intelligence de l'homme. Ainsi dans la perspective de Rina Lasnier, le temps est imperceptible, absence vague, car il est adjoint à une appréhension de l'éternité :

*Absence du temps dissous en éternité.*<sup>(1)</sup>

Cette indétermination temporelle découle de la « plénitude » qui a été altérée par la faute originelle :

*O jours trop vides d'avoir été trop comblés,  
O temps qui n'adhère plus à l'éternité.*<sup>(2)</sup>

Depuis, le temps des hommes est devenu imprévisible, puisqu'il est désormais soumis à la conscience de la mort :

*J'ai fui à jamais hostile au temps,  
J'ai bu ma mort avec mon éternité.*<sup>(3)</sup>

Ce temps « mystérieux » et extensible (« siècles/des instants ») est cependant propice à la purification ; car la terre elle-même, terre de douleur et de jubilation, offre des possibilités de rachat. Les « larmes », issues de la souffrance, ont, comme le « feu », une vertu transfiguratrice ; elles épurent et réduisent. C'est sans doute dans le prolongement de cette image que le feu est maintes fois associé au regard. Par sa puissance de destruction, le feu transcende la chair en la consommant, tout comme la « fixité » du regard dévastateur outre-passe la chair pour accéder, dans une sorte d'ubiquité, à l'âme, à l'intimité nue de l'autre :

*Tes yeux ont dévoré jusqu'à ce regard  
Que je jette sur toi pour n'avoir plus d'asile.*<sup>(4)</sup>

L'un et l'autre sont alors présentés comme les moyens par excellence de la liaison et de la pure fusion amoureuse :

*Nous cherchions des feux plus vifs et plus entre-croisés  
Que les glaives des aubes et des regards.*

(1) « Baiser », p. 165.

(2) « Eve », p. 193.

(3) « Syrinx », p. 202.

(4) « Regards », p. 215.

Car le feu — contrairement au vent, au « dispenseur », auquel il s'apparente d'une part par sa liberté « sans racines » — est un élément unificateur :

*La flamme tient tout ensemble, non le vent.*<sup>(1)</sup>

C'est en ce sens qu'il devient le symbole significatif de l'union amoureuse :

Par le seul *flamboïement* du cœur qui saute  
Nous sommes *ce que le feu rassemble.*<sup>(2)</sup>

Avec la découverte du temps propice à la purification par le chant, coïncide un rappel de l'innocence originelle, symbolisé ici par l'image de la chevelure. Les cheveux, souvent comparés chez Rina Lasnier à la luxuriance du feuillage, du végétal, sont l'expression de la fécondité intérieure, celle de la rêverie et de la pure absence du sommeil. Enracinée mais flottante, à la fois lourde et légère, la chevelure est la chair sans opacité. C'est ainsi qu'Eve, après la faute, déplorera la perte de la rêverie somnolente par la chevelure :

Je ne coucherai plus sur l'aire des fontaines  
*La gerbe de ma chevelure et de mes songes*  
Formant la veine d'or et le frisson des ondes ;  
*O forêt fluide de ma chevelure,*  
*O flottement du feuillage pur.*<sup>(3)</sup>

Une seconde découverte, celle des

(...) ormes obstinés dans la *patience*  
A élever la terre jusqu'au bord des cieux.<sup>(1)</sup>

permet de rappeler une des causes fondamentales de la déchéance de l'homme. En effet les thèmes de la patience/impatience sont capitaux chez Rina Lasnier puisqu'ils appartiennent tant à la faute d'Eve qu'à celle de Psyché<sup>(4)</sup>.

(1) « Intérieur », p. 219.

(2) « Ensemble », p. 173.

(3) « Eve », p. 193.

(4) La faute de Psyché en est également une de « curiosité impatiente » :

O bave de clarté sur la robe de la légende,  
Quel vol vais-je effaroucher ou captiver  
Par cette impatiente lueur de ma curiosité ?

(« Psyché », p. 247).

## La première femme

(a) détruit le centre de chaque retour  
 Par cette abominable *impatience*  
 De (s') engendrer une âme souveraine.<sup>(1)</sup>

Cette impatience dans l'orgueil et le défi de Dieu va mériter une punition qui est l'envers même de la faute : l'humiliation et la honte :

Dieu ! Cette âme méprise est-elle assez *humiliée*  
 (...)   
 Pour que tu me haïsses avec pitié ?<sup>(2)</sup>

Dès lors la patience de l'arbre qui, tout comme l'homme, est en tension entre le ciel et la terre, devient exemplaire ; non pas l'envergure orgueilleuse, ni l'égotisme du « Figurier maudit », mais plutôt la soumission à l'enracinement dans l'épure progressive et l'attente de la véritable élévation.

6. Je sais l'écart de l'aile à l'aile fraternelle  
 Et la douleur de l'envergure, plus fidèle  
 A l'essor qu'à la lèvre le retour du baiser ;  
 L'étouffement entre les roseaux entrecroisés  
 De l'oiseau qui de ses deux pattes palmées  
 Laisse une trace étoilée, par un peu d'eau sublimée.

La strophe 6 qui appartient au second volet de la première partie du poème présente le « je », jusqu'ici sujet d'actions passées et achevées, comme sujet d'un verbe au présent : « Je sais ». Ces connaissances du poète résultent de l'expérience antérieure. En effet après avoir accepté le passage terrestre, le poète a désormais la pleine conscience des tensions qu'il comporte, tensions qui se trouvent condensées dans l'irréparable « écart » : cet « écart » — si on se réfère d'abord au sens immédiat du texte — c'est celui de l'aile du poète-oiseau descendu sur la terre à l'aile de l'oiseau (par exemple, le Goéland, 2e partie) resté dans le ciel. La douleur

(1) « Eve », p. 193.

(2) « Eve », p. 195.

provient de l'aile refermée, de « l'envergure » inutile sur la terre, « infidèle » à l'essor. Mais cette distance entre « l'aile » et « l'aile fraternelle » c'est encore l'impossibilité de concilier l'inconciliable même dans la ressemblance de la fraternité et plus encore c'est l'infranchissable espace entre les termes de toute dualité, la présence de « l'antagonisme » jusque dans la « complémentarité ». Ce sentiment de l'impossible témoigne des limites mêmes de l'expérience poétique dont l'ambition la plus haute est justement de « soutenir l'insoutenable »<sup>(1)</sup>. L'écart manifeste la contradiction qui a existé dans le monde avec l'avènement du mal, car le péché lui-même est une contradiction de l'être, une opposition avec Dieu. Ainsi, dans ses imprécations, Psyché conserve la lucidité de cette défaite :

Pourquoi m'as-tu mise *en contradiction avec*  
[moi-même
 Comme la *vague avec la vague véhémente* ?<sup>(2)</sup>

Dans la perspective chrétienne, cet écart est celui-là même de la crucifixion du Christ sur la croix. Et le poète, dans sa propre « Passion », en ressent toute la douleur :

*Ils m'ont crucifiée de l'aile à l'aile.*<sup>(3)</sup>

A ce sentiment de l'impossible s'adjoint une connaissance lucide et actuelle de la « douleur de l'envergure ». Le poète le sait désormais d'expérience : plus l'homme progresse dans la montée pour affranchir ses liens et transcender la matière, plus il ressent la souffrance de la tension qui le partage entre le ciel et la terre. Plus particulièrement pour le poète-oiseau, il y a tension quand l'envergure (synecdoque d'abstraction pour « les ailes ») est privée de l'essor ; l'essor, lui, est sans tension, comme le baiser.

Le champ sémantique du début de cette strophe (« aile » — « envergure » — « essor ») et la souffrance qui y est expri-

(1) Entrevue accordée par l'auteur.

(2) « Psyché », p. 249.

(3) « Passion », p. 208.

mée, identifient exactement le destin tragique de l'oiseau à celui du poète ; on verra comment se rallient leurs semblables destinées. « L'étouffement » dont l'oiseau est menacé, le risque de captivité et de blessure, la sublimation de sa mission par une « trace étoilée » en signe d'espérance, voilà autant de conjonctures qui appartiennent à l'existence du poète.

Ayant accepté l'expérience de la terre et étant pénétré de la connaissance lucide des remous qu'elle inspire, le poète est apte à assumer le tragique de sa destinée.

7. Iles ! forfaitures des chemins intérieurs  
 De la mer, appeau et trémil de l'oiseleur,  
 Voici lié à la rancoeur de mon sang  
 Le souffle dur des quatre bouches du vent.  
 Escales ! la Voix me ceint et me sépare,  
 Voici le dépeuplement de mon départ.

La strophe 7 s'élève comme une clameur, grandiose et vibrante de violence contenue. Le « je » se dissimule momentanément derrière l'ampleur de la proclamation. C'est d'abord la mise en accusation des îles, ces saillies immobiles et ter-reuses, ces « forfaitures » dont la mer est l'auteur. Mais ces « escales » le poète les a cherchées comme des lieux d'épreuve, il les a trouvées avec leurs appels envoûtants et leurs sortilèges, il y a souffert et c'est là que devra se réaliser son destin. Dans le ressentiment de la souffrance vive, le souffle s'élargit et se lie à l'amplitude des vents jaillis des quatre points cardinaux. Car la « Voix » et les vents appartiennent à l'espace supérieur, celui-là même que le poète a délaissé pour venir sur la terre.

Ce dur privilège de la « Voix » enserme et divise le poète ; s'il a voulu s'arrêter aux escales pour trouver matière à son chant, il doit aussi les quitter sans cesse. Le chant s'élève et élève puisqu'il est émanation intangible, douloureuse et quintessenciée du poète, à la suite de son contact avec la terre. C'est dans cette perspective qu'il constitue une tentative pour résorber le partage de l'homme entre l'attachement terrestre et l'aspiration au spirituel.

La solitude qui caractérise le constant départ du poète se compare à l'angoisse qui accompagne tout « départ hu-

main ». Comme Adam et Eve ont été des errants après leur sortie de l'Eden, désormais l'itinéraire de l'homme est susceptible d'égarément et de désorientation. C'est là une des suites de la séparation de l'homme d'avec Dieu et de la solitude qui en est découlée pour lui.

Mon Dieu ! j'ai peur de *ce premier départ humain*,  
Peur de chaque pas désorientant mon destin.<sup>(1)</sup>

Cependant le drame du poète — dont la descente aux îles-escales s'apparente à l'exil des premiers parents — en vertu de ce qui distingue son « moi » supérieur et choisi du « vous » auquel il s'adresse, comporte une liberté encore plus difficile et glorieuse.

Au moment d'entreprendre le voyage auquel il est convoqué, le poète interpelle à nouveau Olen, le chanteur des îles qui, dans la strophe 4, l'exhortait à imposer à ses désirs le « divin contour du chant ». Olen règne toujours sur un royaume de luxuriance et de fécondité et c'est lui qui veillait sur l'escale terrestre du poète. Mais l'appel vers la transcendance va se faire plus précis : J'ai entendu le cri de mon Goéland Noir. La splendide allégresse d'Olen sera délaissée pour un plus difficile destin. Le fabuleux « oiseau cimé de bleu » de la strophe 3, celui des hauteurs « natales », ainsi qu'Olen, être de la terre mais être lumineux, font place à un sombre oiseau de mer, être des hauteurs mais être « noir », attribué en propre au poète (« mon ») comme s'il lui était depuis toujours prédestiné. A ce signe fait suite une résolution bien marquée par le futur (« j'élargirai »), sans aucune hésitation : le poète va tendre vers « cette île », cette instable escale d'amour qui lui est désignée, pour y (« élargir son ») âme jusqu'au soir », pour s'y investir dans l'amour. En effet ce cri du « Goéland Noir » ne rappelle-t-il pas le « cri d'amour absolu » de la strophe 4 ?

Ainsi l'invitation à l'amour et au voyage propose-t-elle une amplitude progressive de l'âme qui est l'ambition fondamentale du poète ; et l'élargissement de l'âme suppose l'en-

(1) « Eve », p. 196.

vol puisque la hauteur est liée à « l'élargissement des voies sans affût ».

II. 1. Goéland ! Goéland ! toi qui ombrageais  
 Le zénith de la solitude où l'ange se dit,  
 Toi qui as détruit la proximité de la mort  
 Par ce très saint épaulement de ta jalousie,  
 Toi qui de ton essor édifiais le vertige  
 D'une tour où l'éblouissement est vision,  
 Toi qui avais tari dans ta chair d'ascension  
 L'amour pourpre et de royal vestige,  
 Savais-tu donc le souffle trop léger d'Olen  
 Qui porte l'âme à un terme toujours absent ?

La strophe 1 de la seconde partie amorce une invocation au Goéland ; appel, sommation, prière ? Le « je » cède désormais la place au « toi » (cf. le « vous » de la première partie et le « il » qu'est Olen), cet « autre » auquel le poète est voué par un irrévocable arrêt et qui va l'accompagner comme une escorte, l'inspirer dans son ascension. Les verbes au passé témoignent des oeuvres antérieures du Goéland qui appartenait d'emblée à la position la plus élevée, celle-là même à laquelle il va convier le poète. Il a connu la plus haute altitude : « (...) toi qui ombrageais / Le zénith de la solitude où l'ange se dit. » Car l'ange, immatériel et évanescent, habite les régions hautes et éthérées du ciel.

La puissance d'ascension du Goéland, qui a atteint au détachement aérien et solitaire de l'ange, pourra devenir un exemple pour le poète. C'est lui encore qui par son fervent soutien a transcendé la constante menace de la mort. En ce sens la destinée poétique se situe au-delà de

*Cette mort qu'il faut maintenant épeler  
 A la pourriture du grain claustral  
 Et au spectre de l'arbre hivernal.<sup>(1)</sup>*

depuis la faute originelle, depuis qu'Eve

*(a) changé l'air en un fardeau fiévreux  
 Où tout être respire et partage (sa) mort.<sup>(2)</sup>*

(1) « Eve », p. 197.

(2) « Eve », p. 195.

La puissance et la voyance du Goéland sont de plus en plus marquées par les sèmes qui suivent : « essor », « vertige », « tour », « éblouissement », « vision ». Voilà le cycle spatial tourmenté et prodigieux auquel le poète lui-même sera convié ; à l'essor, succède le vertige de la réclusion dans la haute tour du regard qui domine, à la fulguration dans l'altitude, la vision révélatrice. Mais antérieurement à toutes ces actions, le Goéland a éprouvé l'amour prestigieux des êtres consacrés à la hauteur ; cependant, dans sa vocation de l'extrême altitude, il y a renoncé, l'a épuisé dans sa chair au profit de l'allègement même de cette chair. C'est précisément en ce sens qu'il s'oppose à Olen, être de la terre mais être lumineux, tandis que lui, le Goéland, est un être des hauteurs mais un être « noir ». En vertu de ce caractère il aborde dans « cette île à la dérive des mondes » et il est, dans les hauteurs, l'équivalent symbolique de la terre : amour et douleur conjugués.

La redondance anaphorique du « toi » marque la persistance de l'invocation et de la dévotion du poète. Car le Goéland apparaît comme le modèle de la hauteur pleinement et douloureusement réalisée. A l'imploration fait suite une première interrogation qui va se répercuter dans les deux strophes suivantes :

Savais-tu donc le souffle trop léger d'Olen  
Qui porte l'âme à un terme toujours absent ?

Ce « souffle trop léger d'Olen », sans doute attardé à la jouissance sensuelle des « battures fécondes », et pareil à « cette brise saturée et mièvre / Qui exhale des parfums du bout des lèvres<sup>(1)</sup> », s'oppose au « souffle dur des quatre bouches du vent » dont le poète se réclamait à la strophe 7. Par ailleurs Olen réduit désormais l'âme à l'absence. Le choix du poète se portera donc définitivement sur son Goéland qui peu à peu le rendra « vivant à son cœur ». « Car chacun aime mieux une vie qui souffre qu'une mort en paix ».<sup>(2)</sup>

(1) « Le Vent », p. 174.

(2) Charles Valois, *loc. cit.*, p. 41.

2. Goéland ! qu'as-tu de si beau dans ta pitié  
 Pour me contraindre et m'appeler à ce survol  
 Par lequel la terre à nouveau rassemblée  
 N'est plus qu'une liesse lointaine et sans parole ?  
 Quel vent, quelle main joueuse et puissante  
 À travers la savane de ta douceur  
 Fana cette sente sonore et montante  
 À mon chant sans trajet du coeur au coeur ?

La strophe 2 prolonge l'invocation au Goéland mais, cette fois, entièrement sur le mode interrogatif. Le poète interroge le compagnon de son destin et s'interroge simultanément. Mais ses questions vont demeurer sans réponse ; il y a une infranchissable énigme dans l'appel et la vocation du poète. Il semble que l'idéal ascensionnel du Goéland décrit dans la strophe précédente lui confère une emprise sur le poète et l'incite à la pitié à son égard. Mais la contrainte précède l'appel (« Pour me *contraindre* et *m'appeler* à ce survol ») de sorte que le caractère irrévocable de sa destinée soit bien défini. Le poète s'est arrêté aux « escales d'amour », sa mission est maintenant de les survoler par le chant. Il y a de la beauté et de la grandeur dans cet ascendant de l'oiseau inspireur sur le poète, puisqu'il l'engage à une vie supérieure à partir même de l'expérience de la vie inférieure de la terre. L'altitude à laquelle le poète est convoqué l'éloigne, par la distance du regard, de la terre qui lui apparaît maintenant « rassemblée », comme une fête lointaine et silencieuse. Car la hauteur libère l'espace et inspire le silence ; elle tient à distance des rumeurs terrestres et incite à la méditation propice au chant.

La seconde interrogation (« Quel vent . . . ? ») rapproche le vent qui est la respiration, le souffle de la nature, du chant du poète. Le vent est une voix omniprésente — « les vents mêlés aux gémissements des dieux », strophe 3, I — et toute-puissante.

Violence du vent, violence du disperseur  
 Venu pour interroger toutes nos lourdeurs  
 Et gauler la pulpe durcie de nos sécurités.<sup>(1)</sup>

(1) « Le Vent », p. 175.

Il disperse tous les trajets, fane tous les chemins jusqu'à l'oiseau, et appartient à l'immensité de l'espace. Il confond le chant du poète avec le chant même du monde. Comme lui qui est issu de tout l'espace, le chant émane du coeur, sans parcours, d'une seule exhalaison du « coeur au coeur ».

3. Je m'étais couchée sous les océans du vent  
 Dans la toundra de mes affailements  
 Et j'avais ma bassesse pour cacher ma face,  
 La ténèbre des larmes pour abolir les espaces.  
 Pourquoi m'as-tu épousée en la navrance  
 De nos deux cris reconnus dans la souffrance ?  
 Pourquoi m'as-tu apprivoisée sous ta prunelle  
 Conjuguant en moi les angoisses antérieures  
 Et les effrois des nuits dissoutes sous mes ailes ;  
 Pourquoi m'as-tu rendue vivante à mon coeur ?

La strophe 3, en même temps qu'elle réinstaura la primauté du « je », renvoie au passé de celui-ci, à son séjour sur la terre, avant la sommation à l'envolée poétique. Le poète s'abandonnait alors à une sorte de paresse sous la remuante fluidité de l'air, dans un étalement passif et honteux. Et il y a un sentiment d'effroi et d'humiliation devant la nonchalance de la terre, car c'est toujours là une réminiscence et une condamnation du péché originel. Adam et Eve se sont cachés de Dieu après la faute, et Eve implorait :

Eloigne-toi de moi, *ne regarde pas ma défigure,*  
 Eloigne-toi de cette chair dénuée de sa candeur  
 Car tes pas vers moi *me courbent plus bas dans la*  
 [terreur  
 Que la tête de la moisson sous la faucille.<sup>(1)</sup>

Ainsi le poète se dissimulait derrière sa « bassesse » (le mot est sans doute utilisé dans le sens d'indignité et de lâcheté, tout en suggérant simultanément l'état de ce qui est bas, à ras de terre), s'aveuglant de ses larmes pour anéantir les « espaces », l'invitation à l'infini par l'élévation. Puis voici que ressurgissent, lancinantes, les interrogations sans réponse de la strophe précédente. Pourquoi l'oiseau, après la contrainte, puis l'appel, a-t-il enfin « épousé », définitivement

(1) « Eve », p. 196.

choisi, le poète ? Epousailles dans les douleurs conjuguées de deux cris : le « cri d'amour absolu » du poète et le cri d'appel du Goéland Noir. C'est l'irrévocable fatalité, à la fois douloureuse et privilégiée, de la mission de chanter. Ainsi la question est-elle davantage l'expression d'une souffrance à vif que l'attente d'une réponse. Car le poète est lucide quant au tragique inhérent à son destin, à sa conjonction avec l'oiseau. Dans le poème « L'Arbre », l'intuition de la souffrance se manifeste, dès l'enfance, toujours selon le même procédé d'interrogation sans réponse :

J'avais un grand arbre vert  
 Où se dénouait la fleur de mon enfance  
 Pour quel printemps, pour quelle abeille ?  
*Pour quelle joie, pour quelle souffrance ?*<sup>(1)</sup>

Mais c'est dans « Passion » que s'exprime avec le plus d'intensité la douleur impuissante du poète ; car le passé auquel il renvoie implique une antériorité de l'investissement dans la poésie, tandis que l'interrogation de l'enfance portait encore sur l'inconnu et le projet. En plus du poids de sa destinée, le poète doit éprouver, comme le Christ, l'incompréhension et le mépris de ceux pour qui il assume son sacrifice.

Ils m'ont regardée sous le brisement des peines  
 Pour voir saigner l'Esprit à même ma chair humaine ;  
 Ils ont pressuré l'espace de mon silence  
 Pour en extraire les larmes de l'impuissance.<sup>(2)</sup>

Cette « aridité de (l') appel » du poète, c'est la dure rançon de « l'amour élevé par-dessus la pureté du jour ». <sup>(3)</sup>

La dernière interrogation de la strophe prolonge et condense toutes celles qui ont précédé. Après l'étonnement inquiet de la contrainte et de l'appel, la profonde tristesse et la douleur vive des épousailles, voici que le Goéland opère un apprivoisement qui consacre l'identification du poète à l'oiseau (« Les effrois des nuits dissoutes sous *mes ailes* »). L'appel du Goéland réclame du poète une présence renouvelée.

(1) « L'Arbre », p. 161.

(2) « Passion », p. 208.

(3) « Passion », p. 208.

velée aux « angoisses antérieures », celles qui ont jalonné le parcours de la vie aux escales, avant le « survol », et exige encore un accès à la terreur mystérieuse des régions nocturnes de l'être où s'infuse le chant. Le poids de cette démarche et de ce destin s'exprime dans la redondance du « Pourquoi », en fin de la strophe 3, et le troisième de celle-ci .... « *Pourquoi m'as-tu rendue vivante à mon coeur?* » C'est à la fois la question fondamentale et exigeante, le postulat nécessaire, qui sont à la source de l'expression poétique. Car la poésie est avant tout vie intérieure, préméditation dans le silence, conscience attentive de ce qui se passe en profondeur ; c'est en ce sens qu'elle part du coeur, du centre de la vie, et qu'elle repose sur lui. Afin que le chant jaillisse « sans trajet du coeur au coeur ».

4. Je ne peux plus passer au centre de mon âme  
 Sans te susciter infiniment à l'orée  
 De mes désirs, comme le fruit courbe réclame  
 L'identique courbure du ciel sur lui seul appuyé.

La strophe 4 effectue une sorte de renversement dans la relation du poète avec le Goéland. En outre elle institue un présent qui va perdurer jusqu'à la fin du poème ; il s'agit maintenant d'une nouvelle étape, actuelle et souhaitée, celle du départ pour le voyage d'amour en poésie, après la tourmente des escales. Ce n'est plus désormais le Goéland qui presse le poète à l'envol, mais le poète qui « vivant à son coeur » le réclame « à l'orée de (ses) désirs ». Cette exigence prolonge encore le processus d'identification ; le poète « suscite » le Goéland, au même titre que la courbe appelle la courbe (« comme le fruit courbe réclame / L'identique courbure du ciel... »), dans l'attirance des identités et des complémentaires (centre : fruit / périphérie : ciel) et au sens même où, selon Bachelard « l'être rond propage sa rondeur, propage le calme de toute rondeur ». <sup>(1)</sup> Cette association est d'autant plus significative que le chant lui-même était antérieurement perçu comme circulaire : « le divin *contour* du chant » (strophe 4, I). Par ailleurs, la redondance dans le

(1) Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 213.

poème de la conjonction désir / chant (leur imposait le divin *contour* du *chant* / Comme à mes *désirs*, (strophe 4, II) révèle bien qu'il s'agit là de l'aspiration fondamentale qui sous-tend tout le poème.

5. O mon Goéland Noir, l'aube est déjà sur nous  
Comme une palme de soie levant le jour ;  
Voici formé pour nous le long exil de l'amour,  
La servile espérance retombe à nos genoux !

La strophe 5 propose une dernière invocation au Goéland, en insistant sur l'affectation réciproque du poète à l'oiseau, de l'oiseau au poète : « O *mon Goéland Noir*... » Cet indice d'appartenance avait déjà été exprimé à la fin de la première partie (strophe 8, I, « J'ai entendu le cri de *mon Goéland Noir* »), pour ensuite être délaissé dans la seconde où le Goéland, malgré son emprise, était conjuré et interrogé comme un être plus autonome, (strophes 1 et 2, II) avant la soumission consentie du poète à son accompagnement. En outre le « nous » qui apparaît à la fin du premier vers de cette strophe atteste la fusion du « je » et du « toi », les deux entités présentes tout au long du poème, et résorbe définitivement toute distance entre elles. Il est consécutif à la contrainte, au mariage, à l'identification et enfin au désir de l'oiseau exprimé par le poète.

Par ailleurs, cette union s'accomplit avec l'avènement de l'aube une fois assumés « les angoisses » et les « effrois des nuits ». Et l'aube serait l'instant privilégié par le poète pour le départ, l'envol, parce qu'elle se situe entre la brutale lucidité du jour et la tranquillité pensive de la nuit. Elle est ce temps indéfinissable et seul, juste avant l'épanchement du chant :

Solitude du commencement de lumière,  
Avant les images de l'aurore faussaire,  
Avant le feu du chant attaquant la distance  
Pour préciser une amicale présence.<sup>(1)</sup>

On a vu comment l'union du poète-oiseau avec le Goéland se réalisait au début de la strophe 5 ; leur départ se

(1) « Aube », p. 183.

présente comme un exil, celui des amours des escales terrestres, pour l'amour sublimé vers lequel tend, dans la perspective du poète, toute entreprise poétique. Mais il s'agit d'un exil lucide, puisque le poète a déjà pris conscience du caractère éphémère des « escales d'amour ». En outre, la solitude inhérente à ce départ était déjà appréhendée dans la première partie du poème (« Voici le dépeuplement de mon départ », strophe 7, 1). Le poète est seul avec celui qui lui inspire le chant, parce qu'il se distingue, dans sa mission, de ceux-là même auxquels est destiné son chant. L'espérance même devient opprimante comme une attache terrestre, car le poète doit s'engager entièrement dans sa tension vers l'altitude.

Ce destin du poète n'est pas sans évoquer l'impuissance et le tragique de « L'Albatros » de Baudelaire.

Exilé sur le sol au milieu des huées  
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.<sup>(1)</sup>

On y retrouve la même notion d'exil terrestre, et la même obligation de voler. Cependant, chez Rina Lasnier, la tension provient certes d'un malaise que ressent le poète lors de son contact avec la terre, mais encore des appels envoûtants de cette terre qui le divisent et le retiennent dans son envol.

6. Reprenons le voyage icarien et radieux  
Toujours puni de gloire et comblé de douleur,  
Que notre aile brûlée de nouvelles profondeurs  
Referme sur soi la blessure des dieux...

La dernière strophe prolonge, dans « le voyage icarien et radieux » du poète et de l'oiseau, la thématique du mouvement déjà inscrite dans les « escales », le « départ », « l'exil ». Cependant le mouvement de ce voyage est proprement vertical, élan aventureux vers la lumière au risque de brûler ses ailes. L'impératif présent « Reprenons », en même temps qu'il investit la strophe d'un nouveau dynamisme, rappelle une envolée antérieure, celle des « altitudes plus aiguës que la flèche » (strophe 2, 1). Le mouvement de bas en haut qui constitue le ressort de tout le poème dure donc jusqu'à la

(1) Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Garnier-Flammarion, 1964, p. 38.

fin ; et le poète sait que son voyage, comme celui de tout homme, est ascension « glorieuse », mais aussi ascension vécue dans le constant péril de la chute et de la douleur dont elle comble.

A l'accord du poète avec l'oiseau succède une parfaite cohérence dans l'élan qui les anime : « (leur) aile » audacieuse est maintenant tout à fait engagée dans la dangereuse mais noble impulsion, celle de la profondeur aérienne. On sait que chez Rina Lasnier, l'altitude comme l'enfouissement, parce qu'ils sont deux moyens de dépassement de la terre, donnent accès à la profondeur. L'allégorie de « L'Ange de mer » fournit un exemple de l'amour secret, « obscur », hors de la fulgurance de la lumière qui exhibe.

Il a voulu renaître  
Très loin de la lumière  
Il a voulu goûter l'amour  
Obscur où n'entre pas le jour.<sup>(1)</sup>

La renaissance constitue alors une sorte de réincarnation par l'intériorisation. Ce choix de « L'Ange de mer » se rapproche de celui de Psyché dans la première partie du poème, où l'âme enfouie dans l'absence du sommeil jubile de la « Joie de l'amour obscur ».

Il est une autre modalité de l'amour, l'amour splendeur, qui s'insère aussi dans la destinée du poète. L'amour du poète s'intériorise d'abord dans l'intimité de la

« ... nuit blanche soutenue par le feu  
En ce lent hivernage de l'amour silencieux »,<sup>(2)</sup>

mais il atteint, par l'élévation poétique, à la splendeur du plein jour, splendeur ignorée par ceux qui « pressent son silence » et « moquent l'Ange de Poésie ».

Mais ils n'ont pu supporter *la splendeur de l'amour*  
Elevé par-dessus la pureté du jour !<sup>(3)</sup>

Ainsi le « voyage icarien et radieux » du poète qui s'élève

(1) « L'Ange de mer », p. 163.

(2) « Innocence », p. 191.

(3) « Passion », p. 208.

de la terre, conjugué à la fois l'amour-splendeur et l'amour-profondeur :

Que notre aile brûlée de nouvelles profondeurs  
Referme sur soi la blessure des dieux . . .

En ce sens, la lumière, l'air et l'eau, éléments de fluidité et de liberté, délivrent de la pesanteur ; ils engendrent des lieux propices à l'amour sans l'entrave de la chair. La terre par rapport à eux est dure et rétentrice ; elle est le domaine de l'incarnation d'où doit jaillir la volonté de dépassement.

Elle est (. . .) le lieu du destin des êtres. Plus que cela : elle est le dur matériau dans lequel nous devons sculpter avec une peine infinie le visage de notre destin. Elle est notre complice par la résistance même qu'elle nous oppose, puisque notre valeur d'hommes se mesure à la grandeur et au coût de l'effort.<sup>(1)</sup>

Le poète le sait, qui est passé par les « escales d'amour ». Mais la terre est à la fois difficile et superbe ; si elle réclame le courage de la chair et du sang, elle émerveille aussi de ses tendresses chaudes, de ses langueurs et de ses repos. C'est elle qui, vacillante entre son bonheur et sa misère — comme l'homme qui est de la même appartenance — stimule chez le poète cette irrésistible envie d'un ailleurs, d'une contrée sans pesanteur où le chant ne conserve que l'aura purifiée des choses, un « autre monde » qui fasse rêver et pressentir cet au-delà auquel il aspire.

En ce sens l'échelle s'inscrit dans le voyage du poète comme une représentation de la vie même. Tout le recueil tend d'ailleurs à se rapprocher du vécu, celui du corps et celui de l'âme, et à saisir le souffle mystérieux qui à la fois les anime, les accorde ou les divise. Car « De même qu'il n'existe pas de cloison étanche entre la chair et l'esprit, ainsi n'en existe-t-il pas entre la nature et la surnature »<sup>(2)</sup> Le poète tente d'accorder sa vision du monde à une vision intérieure qui soit en même temps profonde et splendide avec

(1) Eva Kushner, *op. cit.*, p. 51.

(2) « Avant-dire », p. 12.

« la pression chaleureuse d'une connaissance intime du visible et de l'invisible »<sup>(1)</sup>

« Escales » se présente ainsi comme une exploration de l'espace, exploration qui engendre le sentiment de « l'immense ». Présent à la terre, mais envoûté par l'altitude, le poète est engagé dans une sorte de mouvement perpétuel ; « Escales » s'ouvre et se ferme sur un départ. Départ de la hauteur pour s'attarder à la terre, puis nouveau départ vers la hauteur pour y infuser le chant. Rina Lasnier est alors fidèle à la grande devise de Patrice de La Tour du Pin qui dit que les poètes trouvent « leur base en s'élevant ».<sup>(2)</sup> Ce mouvement est cependant animé d'une conscience pénétrante de la dure vocation de « vivre en poésie » avec ce qu'elle comporte de douleurs et de renoncements ; le poète ne s'isole pas non plus du reste des hommes, mais il sait à travers Eve et Psyché que s'incarner, c'est vivre depuis la faute, avec le constant péril d'y retomber. « Le poète, (...) connaît que les voies de Dieu passent par la terre, et cet acte de conscience est exactement parallèle à l'incarnation progressive de la poésie ».<sup>(3)</sup> S'il y a une sorte d'idéalisme dans son élan, le poète connaît les limites de son envol et c'est dans une digne soumission qu'il consent à « la blessure des dieux »...

CHANEL MALENFANT

---

(1) « Avant-dire », p. 11.

(2) Patrice (de) La Tour du Pin, *La vie recluse en poésie*, p. 85.

(3) Gilles Marcotte, *op. cit.*, p. 217.