



Mes Forêts d'Hélène Dorion : une pensée poétique de l'effondrement

SYLVIE CADINOT-ROMERIO

ARTICLES DE
RECHERCHE



STOCKHOLM
UNIVERSITY PRESS

RÉSUMÉ

Après avoir suivi au fil de l'œuvre d'Hélène Dorion la constitution d'une pensée et d'une poétique de l'effondrement intime, nous étudions dans son dernier livre de poèmes, *Mes forêts* (écrit en grande partie pendant la pandémie de Covid-19) quel prolongement et quel renouvellement la poète leur apporte afin d'envisager les effondrements civilisationnels qui menacent le monde commun. Nous analysons d'abord la composition de l'ouvrage en spirale, qui épouse le processus même de sa création : la soudaine résurgence du drame de l'Histoire à la conscience du sujet poétique (deuxième partie) alors que celle-ci s'était jusque-là appliquée à s'accorder aux rythmes cycliques de la nature (première partie) ; il lui faut alors affronter cette hétérogénéité des temps et des mondes (troisième et quatrième parties), s'efforcer de la penser, en surmonter le pathos, l'angoisse d'un effondrement cette fois collectif. Nous montrons ensuite que s'exprime ainsi un prophétisme poétique aimanté par la révélation d'un salut possible par le poème. Si ce secours, tel qu'il est thématized, reste à l'état de rêve, il se réalise, en quelque sorte, à travers plusieurs des formes imaginées par Hélène Dorion. Nous examinons donc pour finir ce qui dans son *dire* poétique semble devancer son *dit*.

ABSTRACT

After following the development of a thought and a poetics of intimate collapse throughout Hélène Dorion's work, we study in her latest book of poems, *Mes forêts* (written largely during the Covid-19 pandemic), how the poet extends and renews her approach in order to consider the civilizational collapses that threaten the world. We first analyze the composition of the work in a spiral that embraces the very process of its creation : the sudden resurgence of the drama of History in the consciousness of the poetic subject (second part) while the latter had until then applied itself to tuning into the cyclical rhythms of nature (first part) ; it must then confront this heterogeneity of times and worlds (third and fourth parts), strive to think it, overcome its pathos, the anguish of a collective collapse. We then show that a poetic prophetism is thus expressed, magnetized by the revelation of a possible salvation through the poem. If this rescue, as it is thematized, remains in the state of a dream, it is realized in a way through several of the forms imagined by Hélène Dorion. Therefore, we end by examining what in her poetic *saying* seems to get ahead of her *said*.

CORRESPONDING AUTHOR:

Sylvie Cadinot-Romerio

Sorbonne Université, FR

sylvie.cadinot-romerio@orange.fr

MOTS-CLÉS:

Effondrement ; Hélène Dorion ; *Mes forêts* ; paysage ; prophétisme poétique

KEYWORDS:

Collapse; Hélène Dorion; *Mes forêts*; landscape; poetic prophetism

TO CITE THIS ARTICLE:

Cadinot-Romerio, S. (2025). *Mes Forêts d'Hélène Dorion : une pensée poétique de l'effondrement*. *Nordic Journal of Francophone Studies/ Revue nordique des études francophones*, 8(1), pp. 32-45. DOI: <https://doi.org/10.16993/nref.139>

Nous nous proposons de montrer comment, dans *Mes Forêts* (2021), l'écrivaine québécoise Hélène Dorion s'efforce de *penser poétiquement* une pluralité d'effondrements, en cours ou à venir, c'est-à-dire de les penser à la fois dans son dit poétique (qui les inventorie, alerte sur eux) et par son dire poétique : les formes qu'elle crée et dont elle attend qu'elles soient des « [foreuses] de l'obscurité » (2010 : 108), qu'elles ouvrent des possibles. Car l'écriture poétique est pour elle « un mode de connaissance » : elle conjugue « l'intuition, la réflexion, la mémoire intérieure, l'imagination créatrice, l'expérience sensible » (2003b : 15), et les met en œuvre par un exercice du langage au cours duquel elle laisse l'initiative aux mots et aux images. Dans un essai intitulé « Portrait d'écriture », la poète¹ écrit :

S'il y a *révélation* dans l'écriture, elle ne peut être à mon sens que dans cette part d'inconnu que toujours je préfère au connu. Je n'écris pas derrière mais devant moi, tantôt recueillant des liens, tantôt laissant les images s'entrechoquer pour créer un sens nouveau et ainsi recomposer une figure complexe. (2003b : 18)

POÉSIE ET POÉTIQUE D'HÉLÈNE DORION

Mes Forêts est le dernier livre de poèmes publié par Hélène Dorion à ce jour mais le premier où sa « conscience d'abîme » (Michael Brophy, 2015 : 33) se porte sur la crise civilisationnelle contemporaine au point d'en constituer une des directions de sens, tandis qu'auparavant celle-ci n'apparaissait que de manière disséminée (dans des essais ou dans des poèmes des trois recueils précédents², nous y reviendrons). En effet, dès 1986 dans « Habiter en poésie », elle déclare qu'« écrire est une façon de réagir contre la fragilité du provisoire qui nous enserme » (2003b : 21). Cette précarité marque de son inquiétude toute son œuvre. Elle est cependant longtemps envisagée dans son inactualité : comme un défaut ontologique, une condition au sein de l'univers, ou une épreuve existentielle.

Comme le montrent les vers liminaires de son tout premier ouvrage, *L'intervalle prolongé* suivi de *La Chute requise* (1983), la parole poétique s'origine dans une faille intérieure qui découvre un vide, oblige à le voir, incite à le scruter – figure ambivalente du sujet poétique, à la fois de sa carence et de la possibilité de son émergence, voire de la nécessité herméneutique de son institution :

la fissure tient lieu
de regard

j'explore

ce vide
(1983 : 13)

Dans ce livre inaugural ainsi que dans les suivants, la fissure forme, avec les motifs du gouffre et de la chute, un réseau obsédant, décliné sous différents vocables : « entaille », « déchirure », « brèche », « crevasse », « abîme », ... vides sondés d'abord en soi puis à l'extérieur de soi, « dans l'obscurité de l'espace et du temps » où « l'être humain avance à tâtons, cherchant un fil échappé durant sa chute » (2003b : 51). Cependant cette fracture qui divise et sépare est aussi un « intervalle », un « interstice », si bien que l'écrivaine voit en elle une impulsion renouvelée à créer et qui commande l'orientation fondamentale de ses œuvres, sa quête d'unité interne et d'union avec le monde. Elle l'expose dans « Portrait d'écriture » :

J'écris à partir d'une faille, d'un gouffre intérieur qui crée une tension, un élan, et me pousse à rechercher l'unité. L'un des fondements de l'écriture consiste pour moi à interroger le mystère de l'être et celui du monde, et à recueillir des liens. L'écriture m'arrache donc en même temps à la faille qui la suscite. Qu'il soit à l'intérieur ou à l'extérieur de moi, ce gouffre participe du désir profond de me sentir unie à l'univers et me maintient dans la tension entre l'infiniment petit et l'infiniment grand, tension qui définit aussi en partie la condition humaine. A travers son inlassable lutte contre *l'absence*, l'écriture nous restitue la fragilité du monde et devient une invitation à l'habiter pleinement. (2003b : 12)

Dans de nombreux textes réflexifs comme celui-ci, Hélène Dorion explique sa poétique et met au jour des schèmes qui sont à la fois esthétiques et éthiques – car pour elle « la vie est modèle d'écriture, et le poème, figure de vie » (2003b : 73). Ceux-ci sont donc à la fois thématiques, dits, et non thématiques, mis en œuvre formellement. Elle parle dans l'extrait cité de reliement (si on peut employer ce mot sorti d'usage qui ne note pas un état mais une action), ce qu'elle thématise notamment dans ses premiers ouvrages tendus par un mouvement vers l'autre³, mais ce qu'elle cherche aussi à opérer verbalement par un travail des mots, comme elle le précise plus tard dans le récit essayistique⁴ de *L'Étreinte des vents* (publié en France en 2010 sous le titre *L'Âme rentre à la maison*) :

Les mots sont de parfaits lieux, ils appellent à eux les fragments du monde pour créer des passerelles, précaires certes, mais qui font surgir une phrase, une page, bientôt tout un livre qui tissera une toile, et l'on y entendra battre un cœur, on verra la pensée aller d'un fil à un autre. On écrit pour lier les choses ensemble, lier les êtres, les vies. (2010 : 107)

On peut encore relever l'espacement, au sens que Michel Collot donne à ce terme (2011 : 34) au prix d'un renversement sémantique⁵ qui convient particulièrement bien à l'univers poétique d'Hélène Dorion : non plus écartement, séparation, mais ouverture à l'espace, au paysage, et désir d'habitation – une pleine présence au monde longtemps inaccessible, seulement invoquée sans pouvoir être évoquée : « La beauté guérit du désastre. / Cela est trop loin. » (1993 : 53). La poète procède aussi par enveloppement. Dans un autre essai de 1986, « Le détail du poème », avant même que sa vision poétique ne prenne une dimension cosmique (avec *Les Corridors du temps*, 1988), elle voit déjà dans l'écriture « un monde englobant au cœur d'une réalité morcelée » où « le plus petit et le plus grand » peuvent être « encastrés l'un dans l'autre » (2003b : 28). Sans doute la volonté d'opérer un tel encastrement est-elle la résurgence poétique de l'expérience cosmophanique qu'elle a vécue enfant et qu'elle raconte plus tard (en 2002, dans *Jours de sable*, en 2014, dans *Recommencements*) : levant les yeux vers le ciel, elle sent « se dérouler le monde jusqu'à [elle], je de poussière, conscience qui vit, qui mourra aussi » (2003a : 10) mais qui « [fait] partie de cette géométrie de planètes, je-poussière-corps-monde, [habite] l'infini, un univers grandiose » (2003a : 104). À partir des années 1990 (notamment dans *Les Murs de la grotte* et *Portraits de mers*), elle invente une forme narrative enveloppante, un récit cosmogonique qui incorpore l'histoire individuelle à une histoire plus vaste :

Pères, mères, frères et sœurs qui avancez
 sur les mêmes routes de détresse
 accomplissant avec moi la roue du voyage ;
 moissonneurs de vie depuis des millénaires
 qui tiennent face au néant
 (1998 : 24)

Si la poésie d'Hélène Dorion se constitue à partir de fractures originaires, si elle cherche à unir, rejoindre, embrasser ce qu'elles séparent, elle ne se construit pas contre elles et pour les réparer, car la poète les pense irréparables. Elle s'efforce au contraire de se saisir de ce qui peut émerger en elles et qu'elle nomme « Amour » :

L'Amour y affleure, en cet irréparable qui se laisse approcher, – approche de l'Autre en soi et accueil du Tout. (2003b : 73)

Et elle en espère, non pas une illusoire compensation de la précarité, mais un acquiescement à celle-ci, à l'issue d'une transformation de soi – car « la poésie est tout autant un état d'être qu'une forme d'écriture » (2003b : 21) :

Par-delà la faille, sur l'arrête de l'existence que dessinent le sommet de la montagne et l'horizon infini, à cette extrémité où sans relâche la vie me pousse, *passé en transformation*, et où surgit cette vision d'un espace intérieur de consentement et de pure célébration, lieu sans bord du poème et de l'être, – là je suis, là je vais. (2003b : 74)

L'inquiétude existentielle qui parcourt l'œuvre poétique d'Hélène Dorion se manifeste donc longtemps de manière inactuelle, à travers un questionnement métaphysique et une quête onctive. Dans la préface de l'anthologie qu'il lui consacre en 2002, *D'argile et de souffle*, l'écrivain Pierre Nepveu note combien cette poésie est « éloignée de tout rapport anecdotique au monde quotidien et aux mouvements de l'histoire » (2003b : 74).

Ce n'est pas que la poète ignore le monde présent : dans plusieurs essais, elle dénonce l'idéologie économique du capitalisme, le régime médiatique fondé sur le paraître, l'écocide, « l'épuisement des ressources de la Terre » (2003b : 67), les violences politiques, « le terrorisme sous toutes ses formes » (2003b : 82), « les tours qui s'effondrent » (2003b : 84). C'est qu'elle pense la poésie comme l'endroit de cet envers chaotique, qui a pour tâche d'accueillir ce qui s'y absente, « l'être », « l'invisible », « l'insaisissable et l'inconnu, cette âme des choses devenue souvent inaudible » (2003b : 47) :

Car si nous sommes capables de ruine et de désastres, nous savons aussi qu'une part inaltérable de beauté nous habite. C'est vers elle que pointe le poème, comme la nuit pointe vers l'aube tremblante. (2003b : 69)

Puis, au tournant du XXI^e siècle, après l'inflexion personnelle et référentielle que le récit autobiographique de *Jours de sable* a imprimée aux ouvrages qui le suivent, cet envers apparaît sporadiquement dans des poèmes à travers les répercussions existentielles qu'il a sur le sujet poétique. Dans un recueil publié en 2008, *Le Hublot des heures*, qui épouse, au cours d'un voyage, le flux d'une conscience à distance d'elle-même (qui s'énonce à la 2^e personne), la facticité du monde actuel constitue un empêchement d'être et de présence : il est une « ère du trop / devenue celle du faux » (2008 : 31), un « temps du portable et du jetable, / du performant et de l'éblouissant », de simples « lettres assemblées – cd dvd – lcd pc – ogm omc – que l'on récite pour désigner notre réelle réalité » (2008 : 49). La poète projette même d'en faire le récit : « Peut-être raconteras-tu ce monde », « ce monde qui pourrait bien n'être / qu'un vaste décor en trompe-l'œil » (2008 : 60).

Mais ce projet est différé par un drame intime. Dans *Cœurs, comme livres d'amour* (2012) et *Comme résonne la vie* (2018a), seules quelques notes sont consacrées aux « failles qui broient nos mondes » (2012 : 13) ou à la vie inauthentique qu'on passe « à céder aux attentes / et répondre aux sondages / à se protéger des OGM, des ondes » (2018a : 16). En effet, dans ces deux recueils et dans les deux récits essayistiques dont ils sont en quelque sorte les précipités⁶ poétiques, *L'Étreinte des vents* (2009) et *Recommencements* (2014a), l'écrivaine s'efforce de penser, non pas les effondrements civilisationnels qui menacent, mais son propre effondrement dont l'archaïque menace⁷ est brutalement devenue une réalité à cause d'une rupture amoureuse :

Jusqu'ici j'avais toujours craint de chavirer dans un noyau sombre que je pressentais à l'intérieur de moi, craint d'y être irrémédiablement aspirée, et qu'il n'y ait plus qu'un gouffre duquel jamais je ne parviendrais à m'arracher. Une douleur semble tapie en chaque être. Parfois, à un certain moment de notre vie, quelque chose survient et l'éveille. Alors tout ce qu'on avait inventé autour du vide s'écroule devant cette souveraine douleur qui contient ce que l'on porte d'espérance et ce que l'on porte d'insondable tristesse. (2010 : 22)

L'expérience de gouffre que vit la poète (du moins le Je partiellement autofictionnel qui est son répondant textuel dans les deux récits⁸) met alors à l'épreuve – une épreuve vitale – la sagesse qu'elle avait construite au fil de son œuvre et espéré atteindre : l'Amour et le consentement à l'existence éphémère, à la fragilité de l'être. Elle doit la repenser, et la repensant, paradoxalement elle y accède pleinement. En effet, la rupture de la relation à l'autre, qui lui tenait lieu de monde – de « microcosme », comme elle l'écrit dans un essai de 1986 (2003b : 26) –, lui révèle combien tout lien, s'il est attachement et non pas simple accompagnement, « [obstrue] la vue, [obstrue] le cœur » (2010 : 115), sépare de soi-même et du monde. La perte est donc un affranchissement, qui permet l'accès au mode fondamental d'être : en résonance, dans un « accord serein, apaisé, avec la pulsation du vivant », avec ses cycles naturels, ce qui suppose de « nous abandonner au courant incessant de notre être » et d'« acquiescer sans réserve à ce mouvement de vie composé d'ondes et de houle, de frémissements, d'oscillations, de marées et de remous » (2014a : 139).

Il ne s'agit donc plus de consentir à la faille, à la précarité qui résulte d'elle, et de scruter ce qui peut émerger hors de sa négativité ; quelle que puisse être la douleur endurée (« même éprouvante » 2014a : 103), il s'agit de voir en elle une positivité, une possibilité offerte de recommencement, parce que le vide qu'elle découvre n'est pas un abîme mais un espace de transition – ce que la pensée extrême-orientale, dont l'écrivaine se sent désormais proche (2014a : 63), appelle le « vide médian ». Dans un texte d'hommage au poète François Cheng, Hélène Dorion le définit comme « cet état primordial et nécessaire auquel l'humain ne peut échapper, et duquel émane le *souffle*, promesse de vie », comme « ce *Rien* qui pousse en avant de soi » et qui nous convie « à travers la transformation créatrice, à cette seule tâche qui vaille, *l'accomplissement* » (2014b : 255). L'épreuve intime de l'effondrement est ainsi présentée par la figure auctoriale de *Recommencements* comme un moment décisif à la fois dans l'existence et dans l'écriture : la précarité jusqu'alors consentie dans la crainte de sa « puissance destructrice » est désormais choisie pour sa « force créatrice » parce qu'« il faut une faille, et ce qui l'accompagne – effritement, ruine, désolation – pour que quelque chose survienne » (2014a : 106).

Peut-être cette remarquable conversion de la poète à la nécessité vitale des ruptures et des pertes – elle qui aurait pu s'y abîmer – a-t-elle conduit Bruno Doucey et Murielle Szac, qui venaient d'éditer *Comme résonne la vie*, à solliciter d'elle de l'espoir en pleine pandémie de Covid-19, comme elle le confie dans l'entretien qu'elle leur a accordé à la parution en poche de *Mes forêts* :

Je savais que Bruno et toi vous attendiez ce livre, c'était important : j'avais été choisie pour apporter quelque chose de l'espérance en ce monde qui s'était soudain figé et dans ce silence, cette immobilité, en suivant le bruissement de mes arbres, je me suis mise à l'écoute des pulsations du monde. (2023 : 151)

Sans doute aussi son ancienne hantise de la catastrophe intérieure, désormais traversée et embrassée, éthiquement et poétiquement, s'est-elle déplacée du monde interne au monde externe, menacé par la destructivité inhérente à l'hypermodernité⁹, une destructivité devenue telle lors de la crise sanitaire que « l'espèce humaine elle-même pouvait s'éteindre » (selon ses propres termes¹⁰). Ces vers de la troisième partie de *Mes forêts* invitent à le penser :

quand j'ai ouvert les yeux
ce n'était plus à l'intérieur
de moi que la pluie s'immisçait
(2021 : 62)

Toujours est-il que, Hélène Dorion, confinée au printemps 2020 dans la forêt de l'Estrie où elle habite, requise par l'urgence collective, a repris le dit du monde actuel qu'elle avait interrompu, qu'elle l'a intégré au paysage forestier dont elle avait auparavant entrepris l'écriture et qu'elle en a composé un *livre* – dénomination générique qu'elle préfère pour ses ouvrages au mot « recueil » parce qu'elle n'en occulte pas la structuration interne.

Nous étudierons donc la poésie d'Hélène Dorion dans ce *livre* comme une pensée en acte, à la fois thématique et non thématique, c'est-à-dire qui thématise en la scénographiant une quête de sens et d'espérance, et qui, remettant à l'épreuve les grands schèmes de la poétique de l'écrivaine, invente des formes en quelque sorte *en avant* de ce qui est dit : un dire de l'inespéré.

2. LA SPIRALE DU SENS

L'attention apportée à l'élaboration de *Mes forêts* est manifeste, ne serait-ce que parce que plusieurs modèles peuvent l'éclairer. Sur le plan vocal, la poète compare sa construction à celle d'« une symphonie, avec des mouvements contrastés, mais une progression depuis la voix plutôt solitaire et concentrée du début, vers le mouvement choral et plus ample de la troisième partie » (*Entretien avec Olivier Barbarant*, 2023¹¹). Pour rendre compte du sens dans son cheminement, nous recourons à une autre image, celle de la spirale, une figure au moyen de laquelle, dans divers ouvrages, l'autrice se représente à la fois la dynamique de l'existence et celle de la création : « certains des pas reviennent sur eux-mêmes pour reprendre élan, pousser ailleurs les mots, mener plus loin l'interrogation » (2003b : 10) jusqu'à ce qu'une

brèche apparaisse, une « fissure dans la spirale de nos pas qui, en même temps, referme un sillon et en ouvre un autre, et crée par là un point de retournement qui fait chavirer notre vie » (2014a : 105-106).

En effet, sous la structure de surface – quatre sections d'inégales longueurs et de formes poétiques différentes, entrelacées au moyen de cinq poèmes de même façon qui reprennent le thème de l'ouvrage « mes forêts » avec des variations –, le sens progresse en spirale : un premier sillon où l'on suit un itinéraire existentiel individuel, puis, à partir du point de retournement que provoque la brèche civilisationnelle au sein de la deuxième section, un second sillon porté par une vocation collective, où la parole poétique prend une hauteur de voix prophétique.

Dans la première section du recueil, « L'écorce incertaine », la poète « revient sur ses pas pour reprendre élan » et approfondir, au sein d'un autre espace, l'exploration spéculaire de la nature environnante qui avait soutenu son travail éthique dans ses ouvrages précédents : elle y envisageait le paysage comme « un miroir permettant de mieux voir à l'intérieur d'[elle] » (2014a : 62) : non pas un miroir réfléchissant, susceptible de refléter sa conscience malheureuse (à la manière du paysage-état d'âme romantique) mais un miroir heuristique, capable de lui dévoiler ce qu'elle ignore encore, à la fois d'elle-même et de sa condition humaine, grâce au déchiffrement qu'elle en opère. Dans *Le temps du paysage* (2016), un ouvrage en prose qui mêle notations poétiques et photographies, Hélène Dorion écrit :

Plutôt que d'approcher le paysage de manière bucolique ou de l'envisager comme ce quelque chose de romantique dont on a du mal à le débarrasser, je chercherai à lui faire dire ce que j'ignorais encore de moi-même, à faire en sorte qu'il trouve sens par cette révélation de vivre dont il est empreint. Ainsi un paysage peut-il accomplir une sorte de réparation, notamment à travers ce que j'attribuerais pour ma part à la beauté, car n'est-ce pas elle qu'on appelle lorsqu'il s'agit d'éclairer nos chemins, d'adoucir le relief de notre horizon? (2016 : 6)

C'est cette forme herméneutique d'espacement que l'on suit d'abord dans le livre. La possibilité d'une compréhension existentielle au miroir des forêts est assertée par un aphorisme dès le premier poème de la section : « les forêts / apprennent à vivre / avec soi-même » (2021 : 15). Chaque texte isole ainsi un détail du paysage forestier à travers lequel le sujet poétique cherche à saisir une « révélation de vivre », quittant vite le fil de sa perception, de ses impressions sensibles, pour glisser sur les plans de l'imagination et de la réflexion, se livrer à sa méditation, inférant souvent de cette expérience poétique (qui conjugue toutes les facultés) une leçon des « forêts ». La sérénité de celle-ci parfois surprend parce qu'elle paraît sans congruence avec les notations dysphoriques qui la précèdent et où abondent les effondrements (la « pluie / de longues tiges » qui « tombent comme on tombe / parfois dans sa propre vie » 2021 : 16 ; « le rideau » d'arbres qui « s'effrite / dans un souffle lourd » 2021 : 17) – sauf à y reconnaître les pas antérieurs de la poète dans ses ouvrages précédents : sa conversion à la nécessité des chutes et des pertes. Mais dans la scénographie choisie pour cet ouvrage, celle-ci reste encore implicite, en puissance.¹² Nous pouvons prendre l'exemple du huitième poème intitulé « Les feuilles » :

Les feuilles

comme des flammes
 étreignent le vide
 puis tombent
 dans la tempête souterraine
 l'alchimie de vivre
 et de mourir

 les forêts creusent
 parfois une clairière
 au-dedans de soi

Les vers aphoristiques de la fin reformulent la sagesse d'un dénuement heureux avec l'image exemplaire de la « clairière », à la fois accordée à l'espace forestier et lourde de

sens philosophique : métaphore heideggérienne de l'ouverture à l'être, que l'écrivaine a déjà employée dans *L'Étreinte des vents* et dans *Recommencements*. Leur dissonance apparente avec les accents élégiaques de la première séquence peut être résolue si on lit à travers la comparaison impressionnelle (qui paraît d'abord seulement traduire l'effet visuel des virevoltes des feuilles), une vision positive de la chute : l'étreinte d'un « vide » propice à la transformation, qui s'accomplit ensuite alchimiquement dans le devenir humus des « feuilles » sous terre.

Le long poème qui forme la deuxième section, « Une chute de galets », creuse d'abord ce même sillon d'une herméneutique existentielle à l'échelle individuelle. La réflexion de la poète semble même parvenir à s'élever à la puissance du général : elle abstrait du divers de ses expériences un existentiel (si l'on peut, à sa suite, puiser dans le vocabulaire heideggérien), à savoir une manière d'être-au-monde face à la discordance du réel (fait d'éléments discontinus qui s'entrechoquent comme des « galets ») et à l'impermanence, deux aspects de la condition humaine qu'elle note en ouverture et répète tout au long du texte : « C'est le bruit du monde / l'écoulement du temps » (2021 : 47). À ces deux vers dont la répétition scande le texte répond l'appel renouvelé de la poète à être, en concordance et en présence : « écoute / la lumière se pose / sur ton visage », « écoute / le chemin qui s'ouvre / dans ton cœur », « écoute l'instant fragile et pur » (2021 : 48-49). Au début du texte, une telle écoute semble possible dans le léger « bruit du monde » qu'est « le murmure d'une forêt » (2021 : 47), qui n'empêche pas de percevoir « l'âme des choses » (2021 : 48) et de les « [accorder] », elles « muettes et nues », par un « chant » qui « [éclaire] le néant » (2021 : 50) : n'est-ce pas ce qu'a fait la poète dans les poèmes précédents ? Mais le texte est fracturé en son milieu par des « souvenirs noués à la nuit » qui font ressurgir un si violent « tintamarre » que tout effort d'écoute paraît contrarié, tout commencement d'être, empêché : « au coin des villes », bruyantes des « alarmes du siècle », recouvertes d'un « amas de choses jetables », ou, bien pire, dans le chaos d'une « terre ébranlée / où les fenêtres deviennent noires / les toits s'effondrent », où « la lumière tombe lourde » (2021 : 50). Cette fracture marque un point de retournement et l'ouverture d'un nouveau sillon où affleure une des directions de sens du livre : chercher au fond du miroir des forêts comment ne pas collectivement sombrer.

Le clivage entre la nature forestière et l'antiniture hypermoderne qui apparaît dans la deuxième section marque les deux suivantes, tendues (quoique différemment) par deux mouvements inverses : une descente qui semble irréfrenable dans l'abîme de la crise civilisationnelle, et la recherche des moyens d'une remontée.

« L'onde du chaos », la plus longue section (formée de trente poèmes) poursuit ainsi l'inventaire de la destructivité hypermoderne. La citation de Kathleen Raine, en exergue de la section, en prévient les lecteurs : « *Aux aguets, nous faisons écho / Aux rumeurs de l'abîme* » (2021 : 57). Plusieurs textes déclinent les atteintes qui sont faites à la fois à la nature et à ses cycles (ses « saisons décousues » (2021 : 59), son « paysage [déchiré] » (2021 : 75)), aux sociétés humaines dans leurs fondations, leurs langues (à cause des « guerres famines », des « lettres échevelées / bientôt cassées comme pib / nip fmi » (2021 : 69)), et à chaque individu dans son existence, séparé du monde par des écrans (« qui jamais ne dorment » (2021 : 88)), détourné du souci de son être par des désirs factices (« du portable au jetable » (2021 : 67)). Les différentes formes d'effondrement (qu'Yves Citton et Jacopo Rasmi ont mis au jour dans la pensée effondriste (2020 : 37)) sont envisagées : effondrement catabolique par délitement (« tout un siècle à défaire le paysage » (2021 : 64), les écrans qui « propagent des mots / comme un venin » (2021 : 88)) ou effondrement catastrophique par écroulement (« séisme », « verre éclaté », « éboulis » (2021 : 64)). Ce « tumulte » met à mal l'exercice même de la compréhension existentielle¹³ : « je ne vois plus les heures / plus l'horizon / avec ses levées de lumière » (2021 : 67), « l'abîme évide l'espérance que l'on ne peut nommer » (2021 : 68), écrit la poète au début de la section où, se retournant sur ses pas, elle revisite avec inquiétude le paysage forestier : ses « bêtes aveugles » qui « engouffrent nos vies embrouillées » (2021 : 61), ce « bois » qui désormais « [raconte] une histoire / d'air rouillé / de pas égarés / dans le brouillard de l'aube » (2021 : 62). Mais, comme elle le notait dans *Recommencements*, « chaque nouveau sillon de la spirale dans lequel on entre porte la trace du sillon antérieur » (2021 : 50). La poète ne renonce pas à penser : elle « laisse [ses] questions / se frayer un chemin / au-dessus du néant » (2021 : 73). Ce qui était jusqu'alors en puissance ou disséminé dans le sillon précédent s'affirme même : la possibilité d'habiter pleinement l'ici¹⁴, touché par sa beauté et accordé à la pulsation fragile de la vie, en un espacement plus intime ; mais

aussi la possibilité d'espérer en rêvant *forêt* et en attendant d'elle « un geste de lumière / posé sur l'énigme fragile » (2021 : 78). La troisième section est ainsi structurée par un double contrepoint : aux déchants du désastre répondent des chants de présence et des poèmes d'espérance. Dès le dixième poème, le sujet poétique professe son éthique à la fois sensible et compréhensive (« par la lenteur du monde / je me laisse étreindre / je n'attends rien / de ce qui ne tremble pas » (2021 : 71)), et il en rapporte ensuite l'expérience renouvelée, comme dans cette séquence du onzième poème où son JE s'efface pour rejoindre la plus vulnérable des branches et vivre sa condition apparemment tragique :

je suis cette ramille qui frémit
 au bout du vide
 trace un invisible chemin
 vers l'horizon
 chaque souffle
 me dépouille d'un feuillage
 me laisse vacante
 comme la lumière qui va
 elle aussi vers le soir

Plus l'identification se prolonge, plus le frémissement de la ramille apparaît, non plus comme la manifestation d'une vie douloureuse mais comme celle d'une existence vibrante et libre dans son dénuement, offerte à l'être (comme cette « lumière » qui semble ne pas décliner mais se prolonger identique à elle-même jusqu'au « soir »). Cette communion avec la vie végétale donne donc une leçon d'existence, individuelle : elle est aussi une ressource pour rêver un avenir collectif. Aux deux tiers de la troisième section, c'est ce rêve que cherche la poète, à même le paysage, par exemple, à même « l'herbe » en observant ses « petites bêtes / qui dessinent un alphabet / loin de la nuit humaine » et qui « croisent le regard / qui attend un nouveau rêve » (2021 : 84). Elle se livre alors à des expériences de pensée paradoxales, à savoir imaginer « l'instant où / rien ne s'est encore passé » (2021 : 85), c'est-à-dire reculer le point de référence de sa pensée, et envisager un futur à partir de ce passé afin que le présent puisse apparaître encore dans ses possibles : « Ce sera comme un souvenir /qui s'ouvre », écrit-elle, « ce sera comme une soif de clairière / dans le fracas des ombres » (2021 : 86). On reconnaît l'Ouvert de Rilke, dont Hélène Dorion dit dans *L'Étreinte des vents* que « c'est là que se trouve la clairière de l'être » (2010 : 80). Pour remonter vers lui depuis l'abîme, il faut donc rêver le temps ; c'est aussi ce que dit l'arbre quand on « [écoute] le chant des racines » : « c'est le temps dis-tu / cette fenêtre opaque / qui raconte le voyage » (2010 : 89). Dans le dernier poème de la section, le sujet poétique « [pousse] la porte du temps » (2010 : 93).

Hélène Dorion suggère ainsi que la quatrième section, « Le bruissement du temps », est un développement possible de cette rêverie temporelle insufflée par les forêts : elle déroule, en trois longs poèmes, « Avant l'aube », « Avant l'horizon », « Avant la nuit », le récit d'une histoire universelle d'une grande amplitude temporelle, allant du néant originel au présent de l'écriture et incluant son histoire personnelle. Les descentes et remontées, qui se succédaient dans la troisième section (en une alternance irrégulière) pour tenter de penser le monde dans son actualité, sont inscrites dans la longue histoire de leur succession immémoriale, de leur continuel croisement : le récit suit, depuis le premier surgissement hors du « rien » originel, l'incessante tentation du néant (« chaos », meurtres, exclusions, spoliations, « désastre », etc. (2021 : 103–107)) mais aussi l'incessant élan vers l'être (« ordonnance », « connaissance », « amour », etc. (2021 : 103–104)), dont la dernière forme, alors que « la nuit s'approfondit », est « un poème » qui « murmure / un chemin vaste et lumineux » (2021 : 112–113). Si l'écrivaine laisse ce poème indéfini (il pourrait bien être le sien : ne « murmure »-t-il pas comme une forêt ?), elle a, quelques vers plus haut, énuméré des paysages emblématiques de poètes à partir desquels rêver – « falaises de Rilke », « forêt de Dante », « bois de Walden » de Thoreau, « saisons de Zanzotto », « paysages intérieurs d'Hopkins », « clairières de Zambrano » (2021 : 112) –, établissant ainsi une sorte de tradition poétique de la « pensée-paysage » (Michel Collot, 2011) que ce poème prolonge.

La spirale du sens a donc pour premier point d'aboutissement (un second se trouve dans le poème final, que nous aborderons plus loin) le dévoilement d'un salut possible par la poésie, ce qui met particulièrement en évidence le prophétisme poétique qui s'exprime dans *Mes forêts*.

3. LE PROPHÉTISME POÉTIQUE

L'effondrisme, comme l'ont montré Yves Citton et Jacopo Rasmi, est « porteur d'un effet de révélation », qui n'est pas d'ordre eschatologique parce qu'il annonce, non pas une fin, mais « une revalorisation de notre immanence profane » (2020 : 44). La pensée poétique d'Hélène Dorion s'y apparente, bien qu'elle soit tout empreinte de spiritualité, ce qui lui donne des accents prophétiques.

Décrypter le présent menaçant en « historien de l'imminence », en « annonceur de l'histoire en marche » (Ricoeur, 1994 : 318), en alerter les consciences aveugles, leur enseigner une sagesse pour se prémunir des catastrophes à venir, réveiller leur espérance en leur révélant le sens de leur présence dans la profondeur des temps, sont les missions d'un prophète biblique : la poète tâche de les accomplir, à ceci près qu'elle répond à l'appel de la nature et non de Dieu, et plus particulièrement à celui des « forêts ». En effet, celles-ci ne souffrent plus seulement de violences naturelles (ce qu'évoquait la première section : les forêts « [hurlant] entre racines et nuages » (2021 : 16), « [vacillant] dans le souffle de la terre » (2021 : 21)) ; désormais, elles « tremblent sous nos pas / la nuit approche » (2021 : 65).

Les marques les plus manifestes de ce prophétisme poétique¹⁵ se trouvent dans six des poèmes que nous avons appelés les déchants du désastre¹⁶, qui présentent la même construction syntaxique, en leitmotiv, et qui reviennent à intervalles presque réguliers (tous les trois ou cinq textes) : ils donnent ainsi à la troisième section le style sériel et lancinant du discours prophétique, d'autant qu'ils redécrivent l'état désastreux du monde au moyen d'images dramatiques comme celles des visionnaires. La forme récurrente, avec des variations, est une construction impersonnelle météorologique : à l'incipit de la section, « Il souffle mille voix de vent » (2021 : 59), puis à partir de son cinquième texte, « il fait un temps de », la variante d'abord la plus nombreuse (« Il fait un temps de bourrasques et de cicatrices » (2021 : 64) ; « il fait un temps d'arn / de ram zip et chus », etc. (2021 : 75)), avant que ne s'impose sa concurrente, « il fait » suivi d'un autre substantif non déterminé, signe que la situation s'aggrave (« il fait pluie maigre » (2021 : 69), « il fait chimère / et rêve de rien du tout » (2021 : 75-76), « Il fait rage virale », « il fait nulle part et n'importe où » (2021 : 88)). En effet, cette forme est très riche sémantiquement : impersonnelle, formulant un procès sans agent, elle apparaît comme le véhicule exemplaire de ces « rumeurs d'abîme » dont la poète se fait l'écho ; météorologique, elle souligne le caractère climatique, autrement dit désormais systémique, des désordres hypermodernes (comme si on était entré dans une nouvelle ère – on pense à celle qu'on appelle l'Anthropocène ou le Capitalocène) ; cependant, suivie d'« un temps », elle suppose qu'une réflexion synthétique est encore possible, qu'on peut inférer des bouleversements endurés un certain état du monde et en identifier le ou les régimes (anéantissement ou déclin) ; en revanche, cette médiation effacée, la construction paraît ne pouvoir saisir qu'un phénomène immédiat, brutal, qui surprend la pensée. La voix semble donc de plus en plus catastrophée, ce qui est aussi sensible à la gradation cataclysmique des visions et des alertes : la terre, déjà « [chancelante] » comme « nos corps » (2021 : 60), est dite ensuite « ravagée » (2021 : 64), les « arbres abattus / au-dedans de soi » (2021 : 69) ; le ciel, qui d'abord, « [flotte] » (2021 : 59), s'éteint (« le champ d'étoiles est devenu noir » (2021 : 88)) ; ainsi peu à peu, « la nuit approche » (2021 : 64), et bientôt il faut chercher comment aller « de l'autre côté » (2021 : 69) dans un monde à l'envers où « c'est le soir dans la bouche du matin » (2021 : 81), où c'est « la rame [qui] casse le ruisseau » (2021 : 88) ; la poète met donc en garde, « on ne pourra pas toujours / tout refaire » (2021 : 64). Et il arrive un moment où « l'histoire » elle-même en vient à « [s'étonner] de tenir encore / dans la cohue des paroles », où tout devient obscur : « le cœur ne déchiffre plus » (2021 : 82).

Sans le contrepoint des chants, le prophétisme de la poète, de plus en plus hanté par l'effondrement, deviendrait apocalyptique. Mais, parallèlement au présent de la crise, existe un autre présent, de contemplation. La poète en scénographie l'éthos à plusieurs reprises comme si elle le proposait en modèle sapiental : « Je m'incline souvent / devant la figure unique / d'un jeu de feuilles et de branches » (2021 : 77), écrit-elle choisissant un verbe

polysémique qui puisse dire à la fois son geste d'attention, son respect et sa reconnaissance de la grandeur de cet « arbre » qui sait n'être « rien d'autre que lui-même ». La nature ainsi révèle un existentiel ; elle est aussi une source d'inspiration, que ce soit en des « matins de brume » quand « un chemin voudrait venir » (2021 : 79) ou « après la pluie / quand flotte un monde neuf / autour de nous » (2021 : 80). Encore faudrait-il que cette expérience soit collective. La troisième section se clôt sur cette interrogation : « savons-nous / gravir la montagne / jusqu'à nous » (2021 : 93) ?

Le prophétisme qui s'exprime dans la quatrième section présente la même tension entre apocalyptisme, angoisse d'une fin imminente, et espérance de renouveau. Les questions de l'épigraphie, « *Où avons-nous été / et pourquoi descendons-nous* » (Annie Dillard), n'interrogent plus la possibilité d'une remontée mais présupposent la descente irréversible, sa compréhension seulement espérée. Les intertitres se suivent sur un axe eschatologique, puisqu'on va d'« Avant l'aube » à « Avant la nuit ». Cependant le récit met en évidence la perpétuelle alternance d'essors et de déclins. On peut même reconnaître en lui une historicité de la révélation telle que la définit Paul Ricoeur, à savoir une historicité « qui se déploie à travers le mouvement temporel du révélant » (1994 : 181), de ce qui dévoile la Vérité. Cette source n'est pas ici « l'expérience religieuse » mais une expérience qu'on pourrait qualifier de symbolique, parce qu'elle est celle de la pensée face à l'obscurité, à l'insignifiance du réel, qui ne cesse de créer du sens et de nommer : après « le souffle d'Athéna [qui] a donné vie / à cette chose appelée âme » (2021 : 103), « la longue marche / du mythe à la connaissance » grâce à laquelle « l'on a donné vie / à cette chose appelée réalité » (2021 : 104), et enfin « sur la branche du présent », « un poème [qui] murmure / un chemin vaste et lumineux / qui donne sens / à ce qu'on appelle *humanité* » (2021 : 113).

Mais il ne s'agit là que d'une vision, d'un rêve ; avant même de prononcer cette révélation, la poète en prévient : « la nuit s'approfondit / et l'on se met à rêver » (2021 : 112). Et tout cela ne tient qu'à « un poème » (le déterminant du nom pouvant aussi être interprété comme un adjectif numéral) et qui parle à voix basse. D'ailleurs, le poème final donne de l'humanité des images tragiques :

mes forêts sont des cages de solitude
 des lames de bois clairsemées
 dans la nuit rare
 elles sont des maisons sans famille
 des corps sans amour
 qui attendent qu'on les retrouve
 au matin elles sont
 des ratures et des repentirs

 une boule dans la gorge
 quand les oiseaux recommencent à voler
 mes forêts sont des doigts qui pointent
 des ailleurs sans retour

Le salut poétique agit seulement à une échelle individuelle ; les tout derniers vers indiquent que c'est en JE que s'accomplit le cheminement existentiel initié au début de l'œuvre dans « *L'horizon* », le poème d'ouverture de la première section, où la poète assertait que « les forêts / apprennent à vivre / avec soi-même » :

quand je m'y promène
 c'est pour prendre le large
 vers moi-même
 (2021 : 116)

Dans ce « large » qu'offrent les forêts, loin de tout ce qui est factice et « qui encombre notre chemin ou entrave notre vie » (2014a : 134), ayant rompu les amarres, tout ce qui attache, le sujet poétique peut tendre vers lui-même et vivre pour la seule joie d'exister dans l'Ouvert.

Cependant, les forêts que la poète propose de parcourir ne sont pas seulement des forêts d'arbres, mais aussi de mots et d'images ; l'expérience à laquelle elle invite est surtout une expérience de langage :

L'écriture n'est jamais la transcription d'une expérience mais la création d'une expérience qui lui est propre. L'écrivain n'a qu'à suivre le chemin qui s'ouvre afin qu'écrire devienne pour lui un acte transformateur. (2014a : 182)

C'est pourquoi l'espoir que la poète cherche à retrouver et à redonner est peut-être davantage porté par son dire poétique que par son dit.

4. L'ÉCRITURE AU DEVANT

Hélène Dorion croit en la puissance heuristique du langage ; selon elle, c'est « à travers la lunette des mots [que] le monde apparaît » (2002 : 9), parce qu'en nommant le réel, ceux-ci le donnent à voir :

Les mots voient plus loin que le visible, voient plus loin que ce qu'ils nomment. Ils n'en sont ni le reflet ni l'illustration. Ils brûlent dans l'espace des possibles et les révèlent un à un, chacun traversant jusqu'au visible qui, selon l'expression de Paul Klee, « n'est qu'un exemple du réel » (2003b : 76)

C'est pourquoi les mots sont « les foreurs de l'obscurité » : ils « savent ce que nous ignorons, cherchent la lumière et le sens dont nous avons besoin, désespérément besoin » (2010 : 108). Il faut donc s'abandonner au flux de la parole, au surgissement des images, à l'intuition des formes, laisser l'écriture s'échapper. Ainsi « s'il sait ce qu'il a tenté d'écrire, l'écrivain ne connaît jamais qu'une part infime de ce qu'il écrit » (2003b : 18).

Nous nous proposons d'explorer en quelques exemples ce que peut-être l'écrivaine n'a pas dit, pas voulu dire, mais qui affleure à travers son *dire* et se manifeste aux yeux des lecteur·rices par d'apparents paradoxes, des agrammaticalités, au sens sémiotique du terme (Riffaterre, 1981), des éléments qui contrastent avec la « grammaire » du texte (du moins, celle qu'on a pu inférer de la lecture, toujours hypothétique).

Une forme syntaxique récurrente est à cet égard particulièrement remarquable : la construction météorologique *il fait* et ses variantes. Nous avons vu la richesse sémantique de l'impersonnel et des connotations de systémicité que présente la formule. Mais on peut être surpris par le choix d'une telle expression métaphorique pour les signifier, car elle met en mots l'hypermodernité (en ses manifestations les plus destructrices) au moyen d'une langue de saisons qui sert à nommer des événements ou des rythmes naturels. Comment comprendre cette troublante assimilation de l'antiniture hypermoderne et de la nature ? N'est-ce pas là une manière d'imaginer une résorption possible de l'hétérogénéité ? Peut-on voir en ces mots des « foreurs de l'obscurité » qui dessinent un espoir ?

La configuration de la quatrième section étonne aussi. Nous avons vu que par son contenu celle-ci entrait dans la spirale sémantique de l'ouvrage (la vision onirique d'une histoire faite d'une suite de chutes et d'élévations jusqu'à l'ultime secours que serait une poésie de l'être à l'écoute de la nature). Mais sa forme, narrative, rompt avec le dispositif propre au recueil : elle envisage le réel dans le temps, alors qu'il a jusque-là été envisagé dans l'espace au moyen d'une herméneutique du paysage. L'écrivaine procède à un renversement symétrique ; l'espace d'une forêt, qui avait été temporalisé dans son rythme cyclique et historialisé par la mémoire millénaire qu'il porte, s'inverse en « une forêt du temps » (métaphore inaugurale de la partie), c'est-à-dire du temps spatialisé, envisagé comme une étendue ténébreuse et inextricable au sein de laquelle sera tracé un itinéraire narratif. Le cadre forestier n'est donc plus mimétique (ou du moins, comme nous le verrons plus loin, il n'est plus possiblement mimétique).

Une agrammaticalité est souvent le signe de la présence d'un intertexte (Riffaterre, 1981). C'est le cas ici : Hélène Dorion reprend un long poème publié antérieurement, *L'Oranger de Cézanne* (2018b). Pour l'ajuster à *Mes forêts*, elle le divise en deux, forme avec lui la première et la dernière des trois parties de la section (avec quelques modifications), et elle insère entre elles un nouveau texte. Les ajustements qu'elle opère mettent particulièrement en évidence la « grammaire » thématique de *Mes forêts* : l'impérieux souci de la Terre qui la requiert désormais avec davantage d'urgence¹⁷, sa hantise apocalyptique et, parallèlement, sa foi en l'activité

symbolique (idée qui d'ailleurs domine la partie ajoutée, où se multiplient des miroirs internes : « La terre a commencé à recueillir nos histoires », « la main se met à écrire / invente des forêts imaginaires », « le monde aurait une histoire » (2021 : 105–107)). Mais ce qui est particulièrement notable, c'est ce qu'apporte le changement formel que constitue la mise en récit de ces thèmes : une tentative de « concordance-discordance », de « synthèse de l'hétérogène » (Ricoeur 1983 : 128). En effet, le temps désorienté de l'hypermodernité aux « saisons décosues » y est non seulement articulé à la longue succession des désorientations et des réorientations qui marque l'histoire universelle, mais il est encore inscrit dans la dynamique de leur perpétuelle opposition. C'est l'un des enseignements que l'écrivaine dit avoir tirés de la philosophie orientale dans *Recommencements* : considérer les opposés que sont les déclin et les essors « comme des moments parfaitement accordés les uns aux autres, chacun s'avérant nécessaire dans l'incessant mouvement des choses », « chacun constituant un moment dans lequel l'autre se développe » (2014 : 65). La quatrième section en fait en quelque sorte la démonstration par l'exemple : ainsi « avant l'aube », « il y eut un puissant chaos [...] et l'on a commencé à chercher l'ordonnance » (2021 : 103). C'est pourquoi on peut être tenté de voir dans ce recours final au récit un présage favorable, une manifestation de confiance dans la continuation des temps.

À travers ces formes, qui, à deux paliers textuels différents, font signe vers une résorption des brèches du monde, il est possible d'identifier des schèmes de la poétique d'Hélène Dorion : le reliement (des contraires) et l'englobement (au sein d'une expression ou d'une narration). On les retrouve aussi au niveau de la structure d'ensemble avec l'encadrement et l'entrelacement des quatre sections par cinq poèmes où la poète construit l'univers de son œuvre, ses *forêts*, à savoir, non pas seulement celles qu'elle habite (la forêt de l'Estrie) ou qu'elle a habitées (la forêt des Laurentides), mais celles qu'elle recrée poétiquement de manière originale.

Le syntagme « mes forêts », qui donne son titre à l'œuvre, se répercute dans ces cinq poèmes comme un thème musical avec le même motif syntaxique : une proposition attributive qui propose une re-description des forêts (métaphorique, synecdochique, métonymique) sans cesse réitérée, que ce soit au sein d'un seul texte ou d'un texte à l'autre, comme si elle était inépuisable : « mes forêts sont du temps qui s'immisce » (2021 : 41), « mes forêts sont lièvres et renards » (2021 : 53), « mes forêts sont des cages de solitude » (2021 : 115). Non seulement ces images font de forêts réelles un espace profond, une « immensité sur place » (Bachelard, 1961 : 212) grâce à un jeu de méronymes et d'holonymes¹⁸, mais elles font d'elles un espace mental global à partir duquel tout imaginer, tout penser : toutes sortes d'espaces (« greniers », « jardin », 2021 : 9 ; « rivages » 2021 : 53 ; « maisons sans famille » 2021 : 115), toutes formes de temps (cyclique ou linéaire, de « mémoire » (2021 : 41), ou d'« histoire » (2021 : 95)), différents aspects de la condition humaine (« espoirs » (2021 : 9) ; « solitude » (2021 : 41) ; « langue » (2021 : 95)). Cependant les visions ainsi générées ne sont jamais détachées d'un fond perceptif, qui est toujours évoqué, ne serait-ce que par un terme, pour signifier que c'est à partir de lui qu'elles naissent (ainsi dans « Mes forêts sont mes espoirs debout » (2021 : 9), l'adverbe qui fait signe vers la verticalité des arbres). La poète expose d'ailleurs sa matrice d'engendrement des images dès le tout premier vers de l'œuvre en en faisant suivre le processus : « Mes forêts sont de longues traînées de temps » (2021 : 9). On lit d'abord « longues traînées » comme la saisie littérale d'une perception visuelle, celle d'un paysage forestier qui s'étale à la vue, mais le terme « temps » indique que le sujet a quitté le plan de la perception, que son percept spatial a généré une vision du temps en profondeur.

Les forêts d'Hélène Dorion ne sont donc pas seulement des *ici* où vivre une « entière présence » (2010 : 106), mais des *ici* qui tiennent lieu de *tout* et d'où tout embrasser en pensée, même le chaos de l'hypermodernité, ce qui est inespéré. Il y a presque trente ans, dans un essai de *Sous l'arche du temps*, « Chemins de l'inconnu » (1996), la poète fondait beaucoup d'espoir dans la puissance d'agir que pourrait receler un tel embrassement poétique du réel :

La poésie est l'inlassable quête d'une métaphore du monde, d'une image fondatrice qui aurait la capacité de le transformer (2003b : 59–60)

5. CONCLUSION

Dans ses entretiens sur *Mes forêts* et dans l'ouvrage lui-même, Hélène Dorion emploie désormais le verbe « réparer » : « nous réparons / ce que nous pouvons » (2021 : 94), écrit-elle, inscrivant son œuvre dans le paradigme de la réparation propre à la littérature du XXI^e siècle¹⁹. C'est que, si les failles ontologiques ne sont pas réparables, les fractures historiques le sont, qui tiennent

à « l'artifice humain » (si l'on peut reprendre ces mots de Günther Anders²⁰), un artifice tel que l'on ne sait même plus aujourd'hui « [reconnaître] la mémoire d'un arbre » ni parler « une langue d'écorce et de souffle » (2021 : 95). Le dernier recueil de la poète propose de retrouver ce qui a été perdu en suivant un cheminement à la fois sensible, herméneutique, existentiel, visionnaire, au sein de forêts d'arbres, de mots, et d'images. Et si la poésie a un tel pouvoir de restauration, c'est parce qu'elle est une expérience esthétique aussi bien pour l'écrivain-e qui l'écrit que pour les lecteur-rices qui la lisent.

NOTES

- 1 Comme elle le dit dans plusieurs de ses entretiens, Hélène Dorion préfère être désignée au moyen du terme « poète », employé comme un nom épïcène, plutôt que par le terme « poétesse », trop connoté.
- 2 *Le Hublot des heures*, 2008, *Cœurs, comme livres d'amour*, 2012, et *Comme résonne la vie*, 2018.
- 3 Michael Brophy a montré combien l'intimité n'était pas donnée au sujet poétique d'Hélène Dorion mais constituée dans et par une « dynamique relationnelle » (2022 : 175-198).
- 4 *L'Étreinte des vents* et *Recommencements* présentent une instance énonciatrice qui s'apparente à ce que Pascal Riendeau appelle une narratrice-essayiste (Riendeau, P. (2014). *Incursions et inflexions du narratif dans l'essai*. In R. Audet, A. Mercier (Eds), *La Narrativité contemporaine au Québec. Tome 1. La littérature et ses enjeux narratifs* (pp. 257-285). Québec : Presses de l'Université Laval). Le récit de ces deux ouvrages est en effet conditionné par une visée herméneutique : comprendre une expérience et en inférer une sagesse. Ceux-ci participent de la tendance de la littérature québécoise à l'hybridité, comme l'ont montré René Audet et Andrée Mercier, une tendance qui recouvre, selon eux, une dynamique plus fondamentale, l'investissement du geste de raconter (Audet, R., & Mercier, A. (2014). Introduction. In R. Audet, A. Mercier (Eds), *La Narrativité contemporaine au Québec. Tome 1. La littérature et ses enjeux narratifs* (pp. 7-14). Québec : Presses de l'Université Laval).
- 5 Michel Collot fonde son renversement de sens sur le terme monacal sorti d'usage, « spaciement », qui désigne « l'autorisation faite aux moines de certains ordres de quitter la clôture du monastère » (2011 : 34).
- 6 Dans le journal *La Presse* du 15 avril 2014, à la sortie de *Recommencements*, Hélène Dorion dit : « ce que je fais en prose, je ne pourrais pas le faire en poésie [...] je ne pourrais pas m'en passer. Le récit est un mouvement. La respiration n'est pas la même qu'en poésie, qui ressemble plus à une cristallisation, un précipité. »
- 7 Cf. l'article de Donald W. Winnicott (1975). La crainte de l'effondrement. *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 11, où le psychanalyste montre que l'effondrement qui est craint a déjà eu lieu dans l'enfance où a été vécue une « agonie primitive », et qu'une construction défensive a ensuite été élaborée pour lutter contre l'angoisse de sa répétition. Dans le récit autobiographique de *Jours de sable*, Hélène Dorion évoque notamment le vécu traumatique d'une grave maladie contractée à l'âge de six ans : des hernies qui font de son corps une « masse de douleurs successives – gorge, ventre, bouche, genoux – toujours un endroit qui tirait, craquait » (2003a : 21). Il est possible de mettre en rapport cette affection avec la métaphore obsédante de la déchirure et d'identifier à travers son œuvre, notamment ses premiers ouvrages, toute une phénoménologie du corps malade, fissuré, inhabitable, inhabité.
- 8 Ces deux ouvrages sont classés parmi les romans sur le site de l'autrice, mais référés partiellement par elle, dans ses entretiens, à sa biographie ; ils ne portent d'ailleurs que l'indication générique de « récit ». La part de fictionnalité que l'autrice tient à leur ménager nous semble tenir à la visée éthique qu'elle leur donne : celle-ci la conduit à choisir des circonstances signifiantes, éventuellement fictives, dans un souci d'exemplification plus que de référencement à la réalité vécue.
- 9 Nous employons le terme d'hypermodernité au sens devenu courant de modernité dont les logiques sont poussées à l'extrême et deviennent destructrices : hyper-exploitation de la nature, hyperproduction, surconsommation, hypertrophie de la technicisation de la société, hyper-concentration du système financier, ...
- 10 « *Mes forêts* d'Hélène Dorion, âme silvestre », entretien du 12/04/2024 dans l'émission « Vous m'en direz des nouvelles » sur RFI (<https://www.rfi.fr/fr/podcasts/vous-m-en-direz-des-nouvelles/20240412-mes-for%C3%AAs-d-h%C3%A9l%C3%A8ne-dorion-%C3%A2me-sylvestre>).
- 11 <https://eduscol.education.fr/document/50987/download>.
- 12 L'épigraphe d'Ann Lauterbach proposée en exergue de la section ne fait d'ailleurs qu'interroger la possibilité d'espérer du « dehors » une illimitation : « *Dehors, est-ce l'infini / ou juste la nuit ?* » (2021 : 13).
- 13 L'absence d'intitulation des poèmes est sans doute le signe de cette nouvelle opacité, comme s'il était devenu impossible d'enfermer dans un titre une essence, « l'âme des choses », ou un sens pour soi, « des chemins de sève ».
- 14 L'écrivaine écrit dans *Recommencements* : « La vraie vie est au cœur de l'inutile et de l'humble *ici* qui s'ouvre comme une clairière » (2014 : 202-205).
- 15 Le prophétisme poétique a été étudié chez Michel Deguy par Denis Guénoun (Guénoun, D. (2016) *Poésie et prophétisme : Levinas avec Deguy ?* <https://denisguenoun.org/wp-content/uploads/Po%C3%A9sie-et-proph%C3%A9tisme-b.pdf>) et chez Pier Paolo Pasolini et Elsa Morante par Marie Fabre (Fabre, M. (2018) Pasolini et Morante au miroir de la prophétie : temporalité, vocation, action. *Laboratoire italien*, 21. <https://doi.org/10.4000/laboratoireitalien.2320>).
- 16 Nous appelons ainsi les 1^{er}, 5^e, 9^e, 14^e, 20^e et 26^e poèmes de la troisième section. On peut ajouter à cette liste des poèmes qui ne présentent pas le motif syntaxique *il fait* mais parlent de désordres hypermodernes : le 7^e poème (« Les alertes du matin résonnent ») qui parle d'hyperconsommation destructrice ; le 8^e (« Comme roulent les galets ») qui parle du rapport narcissique à soi qu'imposent les réseaux sociaux ; le 19^e (« Je n'entends pas le loup ») qui parle de ce que n'est plus la nature, dérégulée par l'antinature : « le loup [...] ne vient plus boire / comme si la saison était brisée ».
- 17 La poète ajoute des notations écologiques : par exemple, dans « Avant l'aube », aux vers 66-67, la mise en cause de la consommation de chair animale, une des formes que prend l'exploitation de la nature par l'homme (2021 : 103), thème qu'elle développe dans le poème ajouté, entre les vers 43 et 58 ou 77 et 82 (des vers d'ailleurs chaotiques), avec celui de la spoliation des peuples autochtones (2021 : 105-108) ; dans « Avant la nuit », elle glisse aussi des vers qui dramatisent un anéantissement possible du monde : « ici tout pourrait s'éteindre / devenir poussière » (2021 : 110).
- 18 On peut citer ces vers contenant des méronymes, des termes désignant des parties de la forêt : « mes forêts sont lièvres et renards / jungle d'insectes qui scintillent » (2021 : 41) ; et ceux-ci, contenant des holonymes, des termes qui désignent des totalités dont les forêts sont une partie : « mes forêts sont une planète silencieuse » (2021 : 53) ; « elles sont un horizon de corps nus » (2021 : 95).
- 19 Gefen, A. (2017). *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*. Paris : José Corti.
- 20 Anders, G. (2020). *L'Artifice humain. Pour une anthropologie « négative »*, Paris : Eterotopia.

DÉCLARATION DE CONFLITS D'INTÉRÊTS

Ce numéro a fait l'objet d'un financement de la fondation Magnus Bergvall (2024-1177) qui soutient la dissémination des recherches francophones en Suède et plus généralement dans les aires scandinaves et nordiques. Ce numéro a été soutenu par la subvention PRG1504 du Conseil de recherche estonien.

Cadinot-Romerio
Nordic Journal of
Francophone Studies/
Revue nordique des
études francophones
DOI: 10.16993/rnef.139

45

AFFILIATIONS DES AUTEURS

Sylvie Cadinot-Romerio
Sorbonne Université, FR

RÉFÉRENCES

- Bachelard, G. (1961). *La poétique de l'espace*. Paris : PUF.
- Brophy, M. (2015). « Jusqu'à la blessure du monde » : la conscience d'abîme chez Michel Deguy et Hélène Dorion. In Brophy, M., *Ineffacer. L'œuvre et ses fins. Esthétiques et poétiques des XX^e et XXI^e siècles* (pp. 33–42). Paris : Hermann.
- Brophy, M. (2022). Généalogie de l'intime : Anne Hébert, Louise Dupré, Hélène Dorion. In Alix, F., Lloze, É., & Fonkoua, R (Eds.). *Poésies des francophonies : état des lieux (1960–2020)* (pp. 175–198). Paris : Hermann.
- Citton, Y., & Rasmi, J. (2020). *Généralisations collapsonautes. Naviguer par temps d'effondrements*. Paris : Seuil.
- Collot, M. (2011). *La Pensée-paysage*, Paris : Actes Sud/ENSP.
- Dorion, H. (1983). *L'Intervalle prolongé suivi de La Chute requise*. Saint-Lambert : Éditions du Noroît.
- Dorion, H. (1993). *L'Issue, la résonance du désordre*. Amay : L'Arbre à paroles.
- Dorion, H. (1998). *Les murs de la grotte*. Paris : La Différence.
- Dorion, H. (2003a). *Jours de sable*. Paris : La Différence. (Édition originale en 2002).
- Dorion, H. (2003b). *Sous l'arche du temps*. Montréal : Leméac.
- Dorion, H. (2008). *Le Hublot des heures*. Paris : La Différence. <https://doi.org/10.7202/037609ar>
- Dorion, H. (2010). *L'Âme rentre à la maison*. Paris : La Différence. (Édition originale en 2009 sous le titre *L'Étreinte des vents*. Montréal : Druide).
- Dorion, H. (2014a). *Recommencements*. Montréal : Druide. <https://doi.org/10.7202/1026233ar>
- Dorion, H. (2014b). L'œil éveillé du paysage. In *Europe*, 1019, « Max Jacob - François Cheng », 254–256.
- Dorion, H. (2016). *Le Temps du paysage*. Montréal : Druide.
- Dorion, H. (2018a). *Comme résonne la vie*. Paris : Éditions Bruno Doucey.
- Dorion, H. (2018b). *L'Oranger de Cézanne*. Blandine : Petit Flou.
- Dorion, H. (2021). *Mes Forêts*. Paris : Éditions Bruno Doucey.
- Dorion, H. (2023). *Cœurs, comme livres d'amour*. Paris : Éditions Bruno Doucey. (Édition originale en 2012)
- Dorion, H. (2023). *Mes Forêts*. Paris : Éditions Bruno Doucey.
- Nepveu, P. (2002). *D'argile et de souffle*. Montréal : Typo.
- Ricoeur, P. (1983). *Temps et Récit. I*. Paris : Seuil.
- Ricoeur, P. (1994). *Lectures 3. Aux frontières de la philosophie*. Paris : Seuil.
- Riffaterre, M. (1981). L'intertexte inconnu. In *Littérature*, 41, 4–7.

TO CITE THIS ARTICLE:

Cadinot-Romerio, S. (2025).
Mes Forêts d'Hélène Dorion :
une pensée poétique de
l'effondrement. *Nordic Journal
of Francophone Studies/
Revue nordique des études
francophones*, 8(1), pp. 32–45.
DOI: [https://doi.org/10.16993/
rnef.139](https://doi.org/10.16993/rnef.139)

Submitted: 14 August 2024

Accepted: 17 November 2024

Published: 20 March 2025

COPYRIGHT:

© 2025 The Author(s). This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited. See <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.

Nordic Journal of Francophone Studies/Revue nordique des études francophones is a peer-reviewed open access journal published by Stockholm University Press.

