

Texte 4 : Hélène Dorion ; *Mes Forêts* ; « Avant la nuit » ; 2021

- **Éléments d'introduction :**

- Appartient à la section « Le bruissement du temps », dernière section du recueil. Penser à présenter cette section : nombre de poèmes, thématiques.
- Extrait final d'un long poème. Rappeler, « résumer » les grandes parties du poème, avec la part importante de l'histoire personnelle qui se mêle à l'histoire universelle.
- Ici la forêt est le support d'une rêverie sur l'art. Cette rêverie sur l'art conduit alors à un travail sur soi. C'est ce travail qui redonne un espoir, par le pouvoir de la poésie, en l'être humain, contrairement à ce que la poétesse évoquait dans « L'Onde du chaos ».
- **Mouvements :**
- Premier mouvement - La forêt, support d'une rêverie sur l'art - Vers 1 à 9
- Deuxième mouvement - Une introspection qui conduit à un travail sur soi - Vers 10 à 18
- Troisième mouvement - Un espoir revenu, par le pouvoir poétique - Vers 19 à 26
- **Problématiques possibles :**
- Comment la poésie apparaît-elle comme un moyen de dépasser les désordres du monde ?
- Comment à travers l'intertextualité, la poétesse témoigne-t-elle du pouvoir de la poésie, et plus généralement de l'art ?
- Comment la poétesse présente-t-elle l'exploration de la nature comme une exploration poétique de l'intime ?

1) Premier mouvement - V. 1 à 10 - La forêt, support d'une rêverie sur l'art

Dès les v. 1 à 10, H. Dorion associe la nature à une rêverie sur l'art, moyen de surmonter les difficultés de l'existence.

La rêverie, un rempart protecteur

Dans le premier vers, la poétesse commence par rappeler le caractère inquiétant du monde : « la nuit s'approfondit ». Le présent de l'indicatif a une valeur de durée, et le préfixe « ap », « vers » souligne son intensité. Le vers, court, est séparé de ceux qui l'entourent par des blancs, apparaît comme un constat, personne (ou tout le monde ?) n'est incriminé : l'autrice utilise une forme pronominale.

La strophe suivante apparaît comme la suite de la réflexion amorcée par le blanc typographique ; elle est introduite par la conjonction de coordination « et ». Pour lutter contre la crainte et le désespoir, l'homme adopte une attitude défensive, comme l'indique le verbe de mise en action du v. 2, « on se met à ». Le p. personnel collectif « on » souligne qu'H. Dorion parle pour elle, et au nom de tous.

La réaction évoquée est cependant inattendue, puisqu'elle associe deux verbes antithétiques, vers 2 « et l'on se met à rêver ». « se mettre à » implique une action, « rêver » plutôt un état. Le rêve est connoté ici positivement, moteur des changements à venir.

Rêverie poétique

A partir du v. 3 la rêverie associe systématiquement la nature et la poésie, par des compléments circonstanciels de lieu : « du haut des falaises de Rilke », v. 3, « dans la forêt de Dante », v. 4. Les endroits évoqués sont à la fois réels et imaginaires. Rainer Maria Rilke écrit les *Élégies de Duino* alors qu'il vit chez la princesse Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe au château de Duino, où se trouvent des falaises. Dans la *Divine Comédie* de Dante, les arbres de la forêt des suicidés sont en réalité des hommes souffrants.

Les forêts d'Hélène Dorion - comme nature, paysage intérieur, recueil poétique - deviennent donc le lieu de l'intertextualité. Les époques, et les espaces se confondent : Allemagne du XIX, Italie du XIII. Les univers poétiques présentés sont eux-mêmes très variés : romantique, lyrique et mélancolique chez

Rilke, épique et allégorique chez Dante qui conte un voyage chez les damnés en compagnie de Virgile. Les forêts apparaissent comme matricielles, c'est-à-dire protectrices, nourrissantes et formatrices.

Cette ouverture à l'espace et au temps, implicite v. 3 et 4 est explicitée v. 5 et 6. « le passé » et « le futur », termes antithétiques, sont mis en valeur par leur positionnement en fin de vers. La rapidité du glissement de l'un à l'autre est marquée par le recours à l'adverbe de temps, « déjà » et le blanc typographique.

Rêverie poétique porteuse d'espoir

La poésie nous permet de comprendre le monde qui nous a précédés, mais également celui à venir. Le champ lexical est celui du regard, qui souligne la nécessité d'être curieux à ce qui nous entoure : « on voit », v. 5, « on lit », v.6, « on aperçoit », v. 7.

Vers 7, « L'aigle et la corneille », peuvent être considérés comme des êtres liés à la nature et des symboles poétiques. Le premier représente la force, la puissance ; le second l'intelligence, la capacité à évoluer. Ils changent nos vies, individuelles et collectives, comme le montrent la prop. sub. relative du v. 8 « qui déchirent », et la métaphore du dévoilement, « rideau de l'histoire ».

L'union de nature et de la poésie est également marquée par le préfixe réitératif « re » du verbe « rejoindre » et le choix du déterminant possessif de la première personne du pluriel, « nos ». Cette union permet de croire en un monde meilleur, objectif annoncé par un complément circonstanciel de but : « pour rejoindre nos pas ».

2) Deuxième mouvement - V. 10 à 18 - De la rêverie au travail sur soi

Nous avons vu dans le premier mouvement qu'H. Dorion associe la nature à une rêverie sur l'art, décrite comme un moyen de surmonter les difficultés de l'existence. Elle nécessite également une démarche active et un véritable travail sur soi, v. 10 à 18.

L'intertextualité...

De fait, à partir du v. 10, la nature et l'art sont de nouveau associés par le recours à l'intertextualité : « bois de Walden », v. 10 ; « saisons de Zanzotto », v. 11 ; « paysages d'Hopkins » v. 13 et 14 ; « clairières de Zambrano », v. 14. La construction est la même que pour les vers 3 et 4, un GN long contenant un nom appartenant au champ lexical de la nature, puis un CDN suggérant un lien avec une œuvre et un artiste. Le jeu d'écho est double, à travers les références culturelles, et dans le poème même.

La nature conduit à l'art, mais l'art est également présenté comme une forêt dans laquelle il est possible de déambuler et de se resourcer. L'art devient un monde, au sens cosmogonique du terme. Dans la longue énumération qui occupe toute la strophe 3 apparaît à nouveau un poète, Andrea Zanzotto, mais également un romancier, Henry David Thoreau, une philosophe, Maria Zambrano, un peintre, Gordon Hopkins. Ce caractère universel se manifeste également par l'allusion à des siècles différents et des nationalités différentes : XX, XIX et XXI ; italienne, américaine, espagnole... De nombreux artistes évoqués ont d'ailleurs vécu dans plusieurs pays, ou écrit dans plusieurs langues : ils sont cosmopolites.

Comme dans la strophe 2, le lien entre la nature et l'art conduit à l'intime, d'abord implicitement puis explicitement. Les œuvres de G. Hopkins notamment sont définies par la métaphore des « paysages intérieurs ». Le GN nominal est mis en valeur car il est utilisé seul dans un vers, et que le nom de l'artiste se trouve après l'enjambement du vers 13.

... permet un travail sur soi

La nature et la poésie constituent donc des moyens d'accéder à l'intime, comme l'indique le CCL du v. 14, « vers une connaissance de soi ». Le p. personnel de forme renforcée, « soi » prend une dimension plus universelle, associé au collectif « on » au vers suivant.

Après le temps de la rêverie et de la découverte vient celui du passage à l'action et à l'introspection, marqué par des verbes appartenant au champ de lexical de la marche et utilisés au passé composé, temps de l'accompli : « On a marché », vers 15.

Cette nécessité du retour à l'intime et à la réflexion sur soi est reformulé v. 16 : « dans le long travail de l'amour ». La structure est la même qu'au vers 14, un CCL employé seul. Le parallélisme est formel et thématique : la connaissance de soi est précisée, associée à la notion d'amour : amour de soi, d'autrui, apporté par les artistes que nous fréquentons ? Au lecteur d'interpréter le terme.

Même si ce travail n'est pas sans difficultés

Si la forêt et l'art sont des outils indispensables à la connaissance de soi, cette dernière ne se fait pas cependant sans difficultés. Le GN du v. 16, par son étendue, mime la difficulté évoquée par l'adjectif, « long ». Le champ lexical de la chute est employé à plusieurs reprises, v. 17, « a trébuché », « chuté », avec un adverbe insistant sur l'idée de répétition : « de nouveau », v. 18.

Ces difficultés sont cependant nécessaires, et utiles au cheminement. Le verbe « trébucher » v. 17 est polysémique : il suggère à la fois l'idée de perdre l'équilibre, de faire un faux pas au sens propre, mais également d'être arrêté par une difficulté, au sens figuré.

Les échecs permettent en effet de progresser. Les v. 15, 17 et 18 alternent les verbes indiquant une progression, « a marché », vers 15, « rebondi », vers 18 et ceux du déséquilibre : « a trébuché », vers 17, « chuté » vers 18. Un blanc typographique mime l'idée du rebond, tandis que le verbe en apparence négatif, « on s'est plongé » est en réalité associé à l'idée de concentration et de volonté.

3) Troisième mouvement - V. 16 à 21 - Un espoir revenu, par le pouvoir poétique

L'association de la nature et de la poésie permet donc - par une démarche active - de mieux se connaître, et de retrouver espoir, notamment par la création artistique, vers 16 à 21.

Certes l'homme est mortel

La strophe 5 commence par un retour sur la fragilité de la condition humaine, v. 19 : « le temps jamais ne s'arrête ». Le caractère inéluctable du temps qui passe est marqué par le présent de l'indicatif à valeur de durée, mais également par l'adverbe, dont le sens est encore souligné par un positionnement inattendu entre le nom et le verbe.

La mortalité de l'homme est présentée avec une certaine solennité, par le biais de la reprise anaphorique des v. 20 et 21 : « nous dit », mais également par le blanc du v. 20 qui se poursuit par un enjambement v. 21, donnant l'impression d'un silence marqué.

Elle est en outre rappelée par la nature elle-même, fragmentée en deux éléments, d'abord « l'arbre », vers 20, élément isolé, puis par la forêt, qui constitue l'ensemble des arbres. La personnification passe du collectif au particulier, et le choix du discours direct au vers 20 fait résonner cette parole comme un augure.

Mais le présent peut être préservé par la création poétique

Le temps passe certes, mais le présent n'en est pas moins présenté comme un moment précieux, vers 22 : « sur la branche du présent ». La métaphore suggère l'idée d'une suspension et donc d'équilibre, notamment par l'association du nom concret « branche » et du nom abstrait « présent » qui lie force et fragilité.

Ce présent peut être préservé grâce au pouvoir de la poésie. En témoigne la conjonction de coordination « et » du vers 22, qui lie temporalité et création. La phrase du vers 22, à la fin de la strophe 5, se poursuit vers 23, strophe 6, marquant la continuité du propos et la force de ce lien : « et sur la branche du présent un poème murmure ».

La forme mime cette osmose, avec une assonance en « m » qui s'étend des vers 23 à 24 : « poème », « murmure », « chemin », « lumineux » et plus loin, vers 26 « humanité ». Le processus de création est présenté avec douceur.

La parole poétique devient alors performative et « poéthique »

La parole d'Hélène Dorion devient alors performative. Le poème évoqué vers 23 par un déterminant indéfini, « un » devient le poème réalisé par la poétesse. Il prend vie, personnifié sous nos yeux par le verbe de parole, « un poème murmure ».

La création poétique apparaît comme le moyen de surmonter le « chaos du monde » et le « bruissement du temps », titres des deux dernières sections. Elle conduit et dirige l'homme, sur « un chemin vaste et lumineux », vers 24. Le groupe nominal se déploie avec des adjectifs de plus en plus longs, par le biais d'une métaphore inattendue qui associe un verbe de parole et un COD évoquant la vue, « un poème murmure un chemin », vers 23 et 24. La poésie est sacralisée.

Poésie, intime et nature s'associent par synesthésie, et permettent d'accéder à une plénitude retrouvée, présentée par l'intermédiaire de la proposition subordonnée relative : « qui donne sens », vers 25. Le dernier mot du poème est le plus important, et sans doute le plus polysémique, « humanité ». La création poétique donne du sens à l'intime, l'individu, mais également à l'ensemble des hommes du genre humain : elle peut également associée à la notion de bienveillance envers soi et ses semblables puisque le nom est employé sans déterminant, presque comme un adjectif.

• Éléments de conclusion :

- L'intertextualité devient bien dans « Avant la nuit » le moyen de contrer les difficultés liées à la condition humaine. Elle permet d'associer la nature et la poésie dans une rêverie commune, rappelant qu'elles sont toutes deux propices à une réflexion sur soi. Mieux encore, elle redonne espoir en l'homme, en faisant surgir un poème qui murmure, dans une parole devenue performative. On peut dire qu'Hélène Dorion renouvelle le topos du locus amoenus antique, qui présente la nature comme un lieu idyllique et idéalisé.
- Ouvertures possibles :
 - « Comme un jour de fête » de Hölderlin pour les liens entre nature et création poétique.
 - Le premier « Mes forêts » qui évoque les liens entre contemplation de la nature et écriture poétique, et la poésie comme voyage intime, « voyage immobile ».

• Rappels sur la notion d'intertextualité et les références dans le poème d'Hélène Dorion :

- Le concept d'intertextualité renvoie à la relation d'intégration et de transformation que tout texte entretient avec un ou plusieurs autres textes contemporains ou antérieurs. On parle parfois de palimpseste. Elle peut se présenter sous différentes formes.

- La citation. Elle est la forme la plus visible de l'intertextualité, notamment grâce à des codes typographiques (décalage de la citation, restitution de la présentation typographique du texte cité, emploi des caractères italiques ou des guillemets).
- Le plagiat. Atteinte à la propriété littéraire, il constitue un emprunt à un texte littéraire sans que ses références soient explicitement indiquées.
- L'allusion. L'allusion complète la citation. L'allusion repose sur l'implicite, et suppose que le lecteur comprenne qu'il s'agit d'un jeu de mots ou d'un clin d'œil.
- La parodie. Au sens strict, la parodie désigne la transformation d'un texte dont le sujet noble est appliqué à un sujet vulgaire, son style étant conservé. En un sens plus large, la parodie désigne tout détournement à visée ludique ou satirique d'une œuvre.
- Le pastiche. Ce terme de pastiche ne fut introduit en France qu'à la fin du XVIIIe siècle, par référence aux imitations des grands maîtres, courantes en peinture.

« Le club des cinq »



« l'histoire d'une pomme dans les jardins de Cézanne »



Nature morte aux sept pommes,
Paul Cézanne,
vers 1877-1878.

- Cette étude de la décomposition de la couleur en tons juxtaposés sur des pommes est un exemple de l'art de Cézanne, qui combine savoir-faire technique et symbole moral, la pomme étant le signe de l'amitié, de la générosité et de l'humanité.

« l'orange bleue comme la terre »

« La terre est **bleue** comme une **orange**

Jamais une erreur **les mots ne mentent pas** »

L'Amour la poésie, Paul Eluard, 1929.

« du haut des falaises de Rilke »



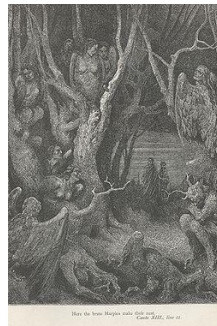
- Les *Élégies de Duino* (*Duineser Elegien*) est le titre d'un recueil de dix élégies écrites en allemand de 1912 à 1922 par le poète Rainer Maria Rilke. Leur nom est dérivé du château de Duino, près de

Trieste, où Rilke fut invité par son amie et mécène, la princesse Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe à qui est dédié ce recueil, et d'où il rédigea les premières élégies du recueil. Trois personnages : l'ange, Narcisse, Orphée.

« Que ce qui nous semblait vide en nous touchant prend vie,
ô maison, ô prairie, ô lumière du soir,
Un même espace unit tous les êtres : espace
intérieur au monde. En silence l'oiseau

vole au travers de nous. Ô, moi, qui veut grandir,
je regarde au-dehors, et en moi grandit l'arbre.»
tout cela d'un seul coup acquiert presque un regard,
se presse contre nous et nous rend notre étreinte.

« dans la forêt de Dante »



La forêt des suicidés dans la *Divine comédie* (Rédigé entre 1303 et 1321) de l'italien Dante,
illustration de Gustave Doré.

« Pas un feuillage vert, mais de couleur sombre ;
Pas des branches droites, mais noueuses et tordues ;
pas de fruits mais des épines empoisonnées. »

- C'est la forêt des violents contre eux-mêmes, des suicidés et des dilapidateurs. Pour Dante, la violence contre soi-même est plus grave que la violence contre le prochain, confirmant pleinement la vision théologique de saint Thomas d'Aquin : le commandement « aime ton prochain comme toi-même » postule d'abord un amour pour notre propre personne en tant que reflet de la grâce et de la grandeur divines.
- Cette forêt rappelle l'image du locus horridus, caractérisée par une nature lugubre et rude, secouée par de terribles bouleversements et animée par des forces surnaturelles effrayantes et mystérieuses.
- Dante « arrache » une brindille d'un grand arbuste et est surpris par le cri « Pourquoi me coupes-tu ? » suivi par l'écoulement de sang brun de l'endroit coupé. Les mots de la plante reviennent : « Pourquoi me coupes-tu ? / N'as-tu pas d'esprit de miséricorde ? / Nous étions des hommes, et maintenant nous sommes réduits en cendres » (versets 35-37), c'est-à-dire : « Pourquoi me déchires-tu ? Nous étions des hommes et maintenant nous sommes des plantes, donc votre main devrait être plus clément ». Sur quoi, Dante, effrayé, lâche immédiatement la branche.
- Nous avons donc affaire à des hommes transformés en plantes, une déchéance vers une forme de vie inférieure, la principale punition des damnés dans ce cercle. Cette situation paradoxale se manifeste aussi de manière concrète : les deux pèlerins n'ont pas de visage à regarder et, à deux reprises, ils ne peuvent pas dire si le damné a fini de parler ou s'apprête à continuer, car ils ne peuvent pas voir l'expression de son visage.
- La figure de l'arbre qui saigne est tirée du Chant III de l'*Énéide*, où est raconté l'épisode de Polydore : Énée, ayant débarqué sur les rives de la mer de Thrace, veut préparer un autel et arrache quelques branches d'une plante, mais du sang sort du bois tronqué, suivi, après quelques tentatives, des paroles de Polydore, le dernier fils du roi Priam, qui lui avait confié secrètement une grande quantité

d'or parce que Troie était assiégée. Il s'est transformé en plante après avoir été massacré et criblé par les flèches de Polymestor pour s'emparer de son or. Intertextualité à nouveau.

- À ce moment-là, Virgile dit que, si Dante l'avait su, il n'aurait pas coupé la brindille. Mais en vérité, il était nécessaire que Dante la coupe pour le processus pédagogique de la Commedia, afin qu'il connaisse le châtement de ces damnés ; en outre, Dante, en réparation du dommage, promet à l'âme de se souvenir d'elle parmi les vivants, si elle révèle son identité.

« le bois de Walden »

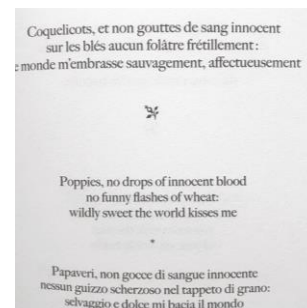
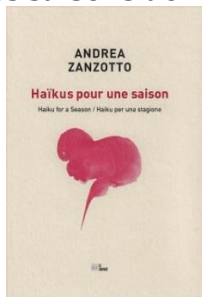
- *Walden ou la Vie dans les bois* (titre original *Walden; or, Life in the Woods*) est un récit publié en 1854 par l'écrivain américain Henry David Thoreau (1817-1862).
- Le livre relate son séjour dans la forêt de son ami et mentor Ralph Waldo Emerson, où il habita une cabane durant deux ans, deux mois et deux jours aux abords de l'étang de Walden (Walden Pond), près de sa famille et ses amis qui résidaient à Concord au Massachusetts.
- Walden est écrit de telle façon que le séjour semble durer un an seulement. La narration suit les changements de saisons et Thoreau présente ses pensées, observations et spéculations. Il dévoile également comment, au contact de l'élément naturel, l'individu peut se renouveler et se métamorphoser, prendre conscience enfin de la nécessité de fonder toute action et toute éthique sur le rythme des éléments.
- Walden n'est ni un roman, ni une autobiographie, ni un journal naturaliste. Sa dimension critique à l'encontre du monde occidental en fait un véritable pamphlet. La part de l'imagination est considérable et Thoreau consacre de nombreuses scènes à décrire l'étang de Walden mais aussi les animaux et la façon dont les gens le considèrent du fait de son isolement, tout en dégagant des conclusions philosophiques. Ces longs passages concernant la nature appartiennent à la tradition transcendentaliste et appellent à refondre l'éthique.
- Plus d'un siècle plus tard, Walden reste une œuvre phare de la littérature américaine et l'ouvrage fondateur du genre littéraire du nature writing. La pensée écologiste moderne voit également en Walden le roman du retour à la nature et de la conscience environnementale. Les observations et spéculations de Thoreau font en effet de la nature, dans le récit, un protagoniste à part entière. Walden est enfin la lente introspection de Thoreau, le fil directeur d'une recherche de sens dans un monde de plus en plus marqué par l'industrialisation et la transformation de l'espace.



« Un lac est le trait le plus beau et le plus expressif du paysage. C'est l'œil de la terre, où le spectateur, en y plongeant le sien, sonde la profondeur de sa propre nature. »

Walden ou la vie dans les bois, chapitre IX, « Les étangs », H.D. Thoreau.

« la mémoire des saisons de Zanzotto »



- Méditant sur la leçon d'Ezra Pound qui a ouvert sa poésie d'occidental à la chinoise, il a voulu, d'une part, ouvrir la poésie de tradition européenne à la poésie extrême orientale. Pour ce faire, sans improbable servilité ou hasardeuse imitation, il a choisi une forme librement inspirée des haikus japonais. Pour réaliser pareil ambitieux projet, il a délaissé la langue italienne au profit de l'anglais.

Cela, afin que son imaginaire soit moins tributaire d'une mémoire poétique italienne ou européenne. Il a ainsi bâti un recueil en recourant à cette langue non maternelle qu'il a ensuite retraduite lui-même en italien.

- Pareil recueil un et double a été pour la première fois publié aux Etats-Unis, un an après le décès du poète (1921-2011) en version bilingue (italien/anglais).
- Au centre du recueil on relève une attention soutenue pour une élémentarité linguistique, une sorte de degré zéro de l'écriture, s'accompagnant d'une délicate méditation prenant le plus souvent des perceptions colorées ou d'imperceptibles phénomènes météorologiques pour thème. Ou même d'infimes mythologies, comme l'« enfant pluie » par exemple, aptes à appréhender ces spectacles offerts par les variations atmosphériques. Variations atmosphériques qui attestent en retour de la variabilité quasi sidérée d'une subjectivité tendue vers le dehors pour décrire son « monde du dedans ». Pour se reconstruire, peu à peu, de transparences en transparences, sentiment après sentiment pour reprendre pied dans la réalité du monde environnant constitué de bruines, blancs flocons et autres mystérieuses béatifiantes éclosions. Aussi inattendues, les unes que les autres.

« les paysages intérieurs d'Hopkins »

- Né en 1965 aux Etats-Unis dans une famille d'artistes, d'un père sculpteur et d'une mère artiste-peintre, son frère jumeau, Mark, est également artiste. Il vit et travaille entre la Belgique et l'Espagne. Il étudie les arts au Principia Collège dans l'Illinois, et collabore avec l'architecte Shep Butler (Vermont) pour l'aménagement de jardins. Il parfait sa formation aux universités de Tucson et Denver et part travailler à Santa Barbara.
- Le désir de peindre devient urgent, il arrête le paysagisme pour exposer ses premières toiles en Californie. L'aventure se poursuivra en Europe, à Londres puis Bruxelles.
- Son travail trouve sa force dans l'utilisation de couleurs vives, un talent certain pour architecturer ses compositions et une façon de prononcer le contour des objets de la vie quotidienne. Sa technique unique (superposition de couches de couleurs à l'huile sèche en bâton) donne une grande profondeur à son travail. Natures mortes, motifs répétés, paysages, poissons, plantes explosent de couleurs.



Full Colour Garden,
Gordon Hopkins.

Warm blue table style life,
Gordon Hopkins.



« les clairières de Zambrano »



- « Parmi mes œuvres publiées, c'est, je crois, le livre qui répond le mieux à cette idée longtemps formulée que penser est avant tout, à la racine, en tant qu'acte, déchiffrer ce que l'on sent, si on entend par sentir le « sentir originel » (expression que j'emploie depuis des années). Et aussi cette idée que l'homme est l'être qui souffre sa propre transcendance en un incessant processus d'unification entre la passivité et la connaissance, l'être et la vie. Vie véritable, surprise seulement dans quelques clairières qui s'ouvrent entre ciel et terre au sein de l'initiale frondaison. Et à l'horizon lointain où se noient le ciel et la terre, l'être et la vie, la vie et la mort.»

