

ISABELLE CADORET

LE SUJET LYRIQUE CHEZ HÉLÈNE DORION

**Mémoire
présenté
à la Faculté des études supérieures
de l'Université Laval
pour l'obtention
du grade de maître ès arts (M. A.)**

**Département des littératures
FACULTÉ DES LETTRES
UNIVERSITÉ LAVAL**

MAI 2000



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions et
services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file *Votre référence*

Our file *Notre référence*

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-53931-8

Canada

RÉSUMÉ

La critique littéraire a, ces dernières années, constaté la nécessité de reconsidérer le sujet du texte littéraire, mis de côté par le structuralisme, et de redéfinir le lyrisme, cette notion dont on méconnaît trop souvent la complexité. En s'interrogeant sur ce que représentent l'intimité et l'émotion chez Hélène Dorion, on observe que l'intimisme de Dorion est une ouverture sur l'être et sur le monde, et non un repliement du sujet sur lui-même. Celui-ci se présente essentiellement comme un être, en quête de son origine et du mystère de l'existence. Incertain de son identité, le sujet se définit par ses rapports au temps et à l'espace, au monde et à la poésie, qu'Hélène Dorion associe à la vie.

Isabelle Cadoret, candidate

Anne-Marie Fortier, directrice

AVANT-PROPOS

Je tiens à remercier madame Anne-Marie Fortier, ma directrice de recherche, pour sa patience, son appui et sa confiance. Ce mémoire a grandement profité de ses lectures consciencieuses et de ses commentaires judicieux. Je remercie également monsieur François Dumont, qui a fait la prélecture du mémoire. J'ai beaucoup apprécié les fines observations de monsieur Dumont et ses précieux conseils m'ont permis d'achever ce travail.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	I
AVANT-PROPOS	II
TABLE DES MATIÈRES	III
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 : Temps et espace	8
La progression de l'œuvre	9
La traversée de l'intimité	12
Sans bout du monde	18
Un cœur dans l'immensité	28
La demeure de l'être	34
CHAPITRE 2 : Poésie et réalité	45
L'espace de l'absence	47
L'espace de la quête	55
Le savoir-aimer du corps	63
Habiter une absence au monde	70
Le commencement du monde	75

CONCLUSION

85

BIBLIOGRAPHIE

90

INTRODUCTION

L'étude du sujet lyrique chez Hélène Dorion poserait peut-être la question du sujet et du lyrisme, n'était de leur « destin croisé » que paraît résorber en un seul le mot même de lyrisme — à tout le moins dans ses réévaluations récentes. Or, le lyrisme n'est pas un terme facile à définir. Il s'agit d'un aspect de la littérature qui semble se soustraire aux efforts de la critique pour le circonscrire et le rationaliser¹. La première occurrence du mot « lyrisme » en langue française date de l'époque du romantisme : alors qu'on pensait depuis longtemps que l'art devait reproduire fidèlement un modèle de la nature, on se met à considérer la marque de la subjectivité de l'artiste dans son œuvre. Aussi, on tend alors à croire que la poésie lyrique est inconciliable avec la *mimesis* et qu'elle ne vise pas à représenter les choses, mais à exprimer plutôt les sentiments personnels du poète. Hegel, dont l'*Esthétique* est typique de l'esthétique romantique, oppose la poésie lyrique (mode subjectif) à la poésie épique (mode objectif). Il regroupe sous l'appellation « poésie lyrique » les œuvres qui, au lieu de représenter une réalité extérieure, comme le font la peinture ou la sculpture, donnent voix à l'intimité du sujet, que le philosophe identifie à l'auteur lui-même. Ce dernier est doté d'une sensibilité particulière ; il possède une « vie poétique intérieure² » qu'il est enclin à extérioriser. Une force en lui le porte à verbaliser les mouvements de son âme : « l'état d'âme le plus instantané, la jubilation du cœur, les rapides éclairs de gaieté et de rire insouciant, la tristesse et la mélancolie, les plaintes, bref toute la gamme des sentiments dans leurs mouvements momentanés, provoqués par les objets les plus divers, sont fixés et rendus durables par l'expression verbale³ ». L'œuvre lyrique donne forme aux sentiments

¹ Voir Jean-Michel MAULPOIX, *La voix d'Orphée : essai sur le lyrisme*, Paris, José Corti, 1989.

² Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Esthétique*, vol. 4, Paris, Flammarion, 1979, p. 196.

³ *Ibid.*, p. 178.

vagues et obscurs, elle arrive à les rendre perceptibles, suscitant chez le lecteur des émotions similaires. Les *Lieder* de Goethe, écrit Hegel, témoignent de la richesse de sa vie spirituelle et traduisent sa joie et sa sérénité, comme les tiraillements de son âme. Si la poésie lyrique parle du monde, renvoie à un événement ou se rapporte à une circonstance, ce n'est jamais que pour servir la subjectivité du poète, pour l'extérioriser. L'objet dont parle le poème peut être banal en soi, car ce sont les émotions qu'il inspire à l'artiste qui lui donnent son importance.

Jugeant réductrice une telle conception de la poésie lyrique, certains critiques ont entrepris depuis quelques années de la redéfinir et de reconsidérer son sujet, mis de côté par le structuralisme. L'ouvrage *Figures du sujet lyrique*⁴ et le huitième numéro de *Modernités*⁵, qui rassemble les actes d'un colloque tenu en 1995, ayant pour thème *Le sujet lyrique en question*, montrent qu'il est nécessaire et fructueux de repenser le « je » du texte poétique. Pour ce faire, la critique littéraire dispose de notions empruntées à deux théories importantes : la linguistique de l'énonciation et la phénoménologie, qui relancent la réflexion sur le sujet et changent la perception de la subjectivité. La théorie de l'énonciation, qui distingue le niveau sémantique du langage de son niveau sémiotique, reconnaît la présence du locuteur dans son discours, qu'il soit pragmatique ou poétique. Pour Benveniste, tout fait linguistique constitue un acte d'énonciation impliquant nécessairement un locuteur et un contexte, un sujet et un référent. Le langage « est marqué si profondément par l'expression de la subjectivité », écrit Benveniste, « qu'on se demande si, autrement construit, il pourrait encore fonctionner et s'appeler langage⁶ ». L'énonciation se définit comme un « acte individuel d'appropriation de la langue⁷ ». Le locuteur se manifeste dans son énoncé, même lorsque celui-ci n'en porte pas de traces explicites (quand il ne contient pas de première personne du singulier par exemple), parce que c'est le locuteur qui organise et donne forme à son énoncé. On ne doit toutefois pas considérer le sujet comme un individu particulier. Il s'agirait plutôt d'un rôle, d'une fonction du discours. Le pronom personnel « je »,

⁴ *Figures du sujet lyrique*, sous la dir. de Dominique RABATÉ, Paris, P.U.F., 1996.

⁵ *Modernités*, n° 8 : *Le sujet lyrique en question*, textes réunis et présentés par Dominique RABATÉ, Joëlle de SERMET et Yves VADÉ, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1996.

⁶ Émile BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1966, p. 261.

⁷ Émile BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, vol. 2, Paris, Gallimard, 1974, p. 82.

contrairement au nom propre ou au substantif, ne renvoie pas à un individu ou à un concept, mais à la réalité du discours, c'est-à-dire au locuteur, singulier à chaque énonciation.

L'articulation du sujet dans son discours, la façon dont il y manifeste sa présence, aurait un rapport avec l'identité problématique du poème lyrique, selon Karlheinz Stierle. L'identité d'un discours, c'est-à-dire sa cohérence interne et sa conformité avec un schème discursif préexistant, dépend de la possibilité de réduire la complexité de ce discours en le ramenant à une signification univoque. Le poème lyrique, qui est par essence un texte ouvert, un anti-discours, transgresse les schèmes discursifs en favorisant la multiplication des connexions linguistiques et la plurivocité. L'identité du poème est donc problématique. Alors que le discours pragmatique rapporte un « point de vue unitaire » « sur un état des choses plus ou moins complexe⁸ », le discours lyrique multiplie les contextes, si bien qu'il paraît beaucoup plus difficile de saisir de quoi le texte parle et d'en simplifier le sens. Quoique le discours lyrique ne réponde pas à un schème identifiant, ses nombreux contextes convergent vers ce « point de fuite⁹ » qu'est le sujet lyrique. Le sujet lyrique donne au discours une identité qui demeure toutefois incertaine, puisque l'identité du sujet, qu'on ne connaît que par la lecture du poème, est elle-même précaire. La complexité discursive déploie « une constellation, une configuration de sujets¹⁰ ». Aussi, la poésie lyrique, écrit Stierle, a longtemps exprimé l'intériorité du sujet et traité de thèmes concernant la recherche d'identité :

Le sujet lyrique est donc a priori un sujet problématique, qui est à définir comme un sujet pourvu d'une identité sentimentale. C'est un sujet en quête de son identité, sujet qui s'articule lyriquement dans le mouvement de cette quête. C'est pourquoi les thèmes classiques de la poésie lyrique sont précisément ceux dans lesquels l'identité se met en jeu, comme l'amour, la mort, l'introspection, l'expérience de l'autre socialement immédiat, et surtout du paysage.¹¹

⁸ Karlheinz STIERLE, « Identité du discours et transgression lyrique », *Poétique*, n° 32, 1977, p. 433.

⁹ *Ibid.*, p. 435.

¹⁰ *Ibid.*, p. 436.

¹¹ *Loc. cit.*

Si la linguistique de l'énonciation amène la critique littéraire à reconsidérer le rôle du sujet dans le poème, la phénoménologie apporte une nouvelle description des rapports entre la conscience et le monde, qui posséderait des affinités avec la poésie.

L'intentionnalité est une structure de la conscience ouverte sur la réalité, une corrélation entre le sujet et l'objet qui unit l'intériorité de la conscience et l'extériorité du monde au lieu de les opposer¹². Chez Heidegger, ce rapport devient une caractéristique essentielle de l'homme, qui existe en étant au monde : « L'ek-sistence, c'est le mouvement par lequel la conscience sort de soi pour aller à la rencontre du monde et lui donner un sens. Cette signification s'élabore dans l'expérience sensible elle-même, qui est à la fois un accès aux choses et une expression de soi¹³ ». M. Collot écrit que l'affectivité est, au même titre que la connaissance sensible, un mode d'existence propre à l'homme. En effet, Heidegger fait de l'humeur, de la *Stimmung* à laquelle les romantiques accordent une grande importance dans l'expérience du paysage, une manière d'être au monde, « un mode originel d'ouverture à l'être¹⁴ ».

Käte Hamburger s'inspire à la fois de la phénoménologie et de la linguistique de l'énonciation pour définir la poésie lyrique. Selon la *Logique des genres littéraires*, le poème, contrairement à la narration fictionnelle, n'est pas l'énoncé d'un Je-Origine fictif. Le « je » lyrique s'apparente plutôt à celui d'un énoncé de réalité, c'est-à-dire de type communicationnel (historique, théorique ou pragmatique), mais il s'en distingue par son « attitude », en d'autres termes par l'orientation de la corrélation sujet-objet. L'énoncé de type communicationnel porte sur une réalité objective, sans tenir compte de la position du sujet par rapport à elle, alors que l'énonciation lyrique, qui n'est pas dirigée vers le pôle-objet mais vers le pôle-sujet, parle de l'expérience de l'objet plutôt que de l'objet lui-même. Le poème exprime cette expérience par le moyen d'une structuration (que Hamburger appelle un complexe de sens) qui lie indissolublement la forme et le sens du texte. On ne peut dissocier

¹² Edmund HUSSERL, « L'intentionnalité comme thème capital de la phénoménologie », *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures*, Paris, Gallimard, 1950, paragr. 84.

¹³ Michel COLLOT, *La matière-émotion*, Paris, P.U.F., 1998, p. 19.

¹⁴ *Ibid.*, p. 20.

l'objet du poème des procédés formels et esthétiques mis en œuvre. En dégagant un sens des multiples relations possibles entre les mots, le lecteur se fait une idée approximative d'un objet qu'il ne connaît qu'à travers l'expérience du sujet. C'est le sujet qui structure l'énonciation lyrique : le complexe de sens manifeste la présence du sujet dans son texte. Hamburger associe l'expérience du sujet lyrique aux notions d'*Erlebnis* et d'*Erlebnisfeld*, importantes en phénoménologie, et qui, pour Husserl, englobent les multiples modalités de la conscience, dont la perception, la représentation, la connaissance et l'imagination. Le « terme d'expérience désigne chez [Husserl] l'intentionnalité de la conscience, en tant qu'elle est conscience de quelque chose ; c'est pourquoi il l'appelle aussi "expérience intentionnelle" »¹⁵. Quand Hamburger qualifie le sujet lyrique de réel, elle n'affirme pas qu'on peut l'identifier à l'auteur, mais qu'il correspond au sujet de l'expérience, qui « est l'élément structurel, constitutif de l'énonciation lyrique ; à ce titre, son comportement n'est pas différent de celui de l'énonciation non lyrique ; il structure de la même manière les énoncés qui disent " je " et ceux qui ne le disent pas »¹⁶.

Les travaux théoriques et critiques qui redéfinissent le lyrisme et caractérisent son sujet apportent ainsi de nouveaux arguments contre l'interprétation « biographiste » des œuvres et contre une conception du lyrisme qui le réduirait à l'expression de sentiments personnels. La question de l'identité du « je » et de l'auteur n'est pas pertinente : le sujet de l'énonciation est une fonction discursive. Des études sur la poésie lyrique, romantique en particulier, montrent que, si elle place le moi au centre du poème et de l'univers, c'est souvent pour le fondre avec l'autre, avec l'humanité, avec la nature et même avec Dieu¹⁷. « Le lyrisme est dès lors cet élan escaladant de l'âme et du langage qui vise à abolir la distance maintenue par l'idée d'imitation entre le sujet et le monde, et qui œuvre à rejoindre, par la sublimité de son chant, la totalité essentielle de la nature »¹⁸.

¹⁵ Käte HAMBURGER, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, 1986, p. 242.

¹⁶ *Ibid.*, p. 243.

¹⁷ Voir Pierre ALBOUY, « Hugo, ou le Je éclaté », *Mythographies*, Paris, José Corti, 1976, p. 66-81, et Jean-Marie GLEIZE, *Poésie et figuration*, Paris, Seuil, 1983.

¹⁸ Jean-Michel MAULPOIX, *op. cit.*, p. 56.

En considérant ces réflexions, on peut s'interroger sur le statut du sujet lyrique chez Hélène Dorion, dont l'œuvre est parfois partagée par la critique en deux périodes, l'une intimiste et l'autre se caractérisant par son universalité, comme en témoignent les propos de François Paré sur *Un visage appuyé contre le monde* :

Cette œuvre importante, évoquant en filigrane le récit assez conventionnel d'une déception amoureuse, se démarque pourtant de l'intimisme qui avait fait jusque-là l'objet de l'écriture poétique chez Dorion. C'est qu'ici le sujet ne se contente plus de se replier sur le bonheur de sa propre singularité ; il veut maintenant s'inscrire dans l'histoire.¹⁹

Selon Paré, qui tient même pour autobiographiques des extraits de *Les corridors du temps*, les œuvres intimistes et personnelles précéderaient *Un visage appuyé contre le monde*, dans lequel le sujet affirme son appartenance à l'humanité et sa volonté de participer à l'histoire.

Toutefois, si le lyrisme tend à rapprocher le sujet et le monde, il y a lieu de remettre en question la façon dont on range habituellement les recueils de Dorion et de se demander s'il existe vraiment une rupture dans cette œuvre marquée par l'expression constante d'un désir d'unité et de totalité. L'unité du sujet, son identification à l'allocutaire et son appartenance au monde sont des aspects importants de la poésie d'Hélène Dorion. En tentant de cerner le sujet, d'en déterminer la nature, on peut revoir les conceptions simplistes de l'intimité et de la représentation de la réalité en poésie. L'aspiration du sujet à l'unité, chez Dorion, ne s'exprime pas seulement depuis *Un visage appuyé contre le monde*, puisque son premier recueil, *L'intervalle prolongé* suivi de *La chute requise*, parle de cette « distance qu'il importe d'habiter²⁰ » et qui sépare le sujet de lui-même, de « toi » et de la réalité. Et même, quelques années avant la publication de cet ouvrage, Dorion fait paraître un article dans lequel elle expose ce qu'elle appelle le projet d'existence et de création de l'homme, qui cherche à être et à accomplir son être en réunifiant son âme et son corps, en accordant sa raison et ses émotions, et en se reliant au monde²¹. L'étude du sujet lyrique chez Dorion

¹⁹ François PARÉ, « Hélène Dorion, hors champ », *Voix et images*, vol. 24, n° 71, hiver 1999, p. 341.

²⁰ Hélène DORION, *L'intervalle prolongé* suivi de *La chute requise*, Saint-Lambert, Le Noroît, 1983, p. 77.

²¹ Hélène DORION, « L'homme — être de / en création », *Considérations*, vol. 4, n° 2, 1981, p. 11-25.

reposerait sur l'implication du corps propre et de l'émotion dans le rapport de l'homme au monde sur lequel il se projette.

La distinction entre l'émotion et la cognition, de même que celle entre l'intériorité de la conscience et l'extériorité du monde n'étant pas aussi claires qu'on peut le croire à première vue, il est nécessaire d'examiner avec plus de précision ce que signifient l'intimité et l'universalité pour Hélène Dorion. La comparaison entre une poésie qui paraît orientée vers le sujet, son intériorité et son corps, et une poésie qui semble parler plus du monde, de l'espace extérieur, s'effectuera en deux temps.

Un premier chapitre, portant sur les rapports du sujet au temps et à l'espace, exposera comment les trois termes de cette relation s'organisent en une même structure. Dorion décrit souvent l'intimité et la vie de l'homme par des métaphores spatiales, c'est-à-dire par des images qui les visualisent et mettent en évidence la solidarité existant entre une conscience incarnée et la terre, unies par leur matérialité et partageant une même chair. Le corps sert d'intermédiaire entre l'homme et le monde et il constitue un élément primordial de l'expérience et du processus de connaissance chez Dorion.

Dans la mesure où certains auteurs (Paul Ricoeur, Michel Collot) estiment que la poésie est référentielle parce qu'elle décrit une réalité vécue et non objectivée, on peut présumer que la métaphore renvoie au sujet chaque fois qu'elle figure le monde. C'est pourquoi on doit, pour réfléchir sur le sujet lyrique, prendre en compte les rapports entre la poésie et la réalité. Le second chapitre examinera donc ces rapports dans des recueils rattachés à la deuxième époque de l'œuvre, mis en parallèle avec des articles de Dorion publiés, pour la plupart, pendant la première époque. On verra alors que, si le poète écrit à l'intérieur de soi pour exprimer le silence qui l'habite, la poésie lui permet aussi de pénétrer au cœur des choses. La poésie d'Hélène Dorion se tourne vers l'intimité du « je » pour mieux parler du fondement des choses et l'émotion qu'elle exprime relie l'homme avec tout ce qui existe. La métaphore porte au langage cette faculté d'aimer qui est, pour Dorion, un rapport à l'être et un mode d'existence.

CHAPITRE 1

TEMPS ET ESPACE

Pour les poètes et les théoriciens qui privilégient une interprétation herméneutique de la poésie, le langage poétique possède une fonction référentielle ; il « redécrit » le monde, selon le terme de Paul Ricoeur¹. La réalité représentée par le poème est perçue par le sujet. Il s'agit d'un monde vécu. Il peut parfois être l'image de la part imperceptible de soi, alors que l'émotion devient une façon de saisir le mystère des choses et leurs aspects inconnus. L'espace intérieur de la conscience, l'espace du monde et celui du texte sont ainsi liés par un même mystère que la parole tente d'exprimer, mais aussi par une structure unique. Une seule image peut parfois renvoyer à ces trois espaces, celle de l'horizon, par exemple. Pour Michel Collot, la structure d'horizon organise les trois termes de l'expérience poétique, à savoir le langage, le sujet et le monde².

Les trois termes de l'expérience poétique sont aussi les trois espaces traversés par le sujet dans la poésie d'Hélène Dorion. Puisque l'espace est souvent l'image du temps, le

¹ Voir Paul RICOEUR, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.

² Michel COLLOT, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, P.U.F., 1989, p. 5-6.

parcours du sujet s'effectue dans un espace-temps aux dimensions humaine et cosmique. L'ouvrage de Collot montre qu'il est possible et même fécond d'étudier les images du temps et de l'espace, intimes comme universels, à l'aide des notions de psychanalyse, de phénoménologie et d'ontologie. En effet, ces trois méthodes, qui s'élaborent autour de l'idée de visibilité et d'invisibilité de la conscience et / ou du monde, sont fort utiles à la compréhension d'une quête menant à l'intérieur de soi et des choses, vers ce lieu à la fois obscur et lumineux qu'on aperçoit au bout du chemin.

On pourra ainsi observer la progression, c'est-à-dire les différences et les similitudes, entre les deux époques de l'œuvre d'Hélène Dorion : une poésie du corps et de l'intime, suivie d'une poésie dont le propos est plus universel et métaphysique. Le désir d'aller au bout de soi-même et d'atteindre sa propre unité, présent dans *Hors champ*, sera mis en parallèle avec la marche vers la limite et l'immensité du monde de *Sans bord, sans bout du monde*. Puis, on examinera comment l'importance du quotidien et l'expérience de l'instant s'accordent avec l'aspiration à l'absolu et à l'éternité dans *Les états du relief* et *Les murs de la grotte*. On verra alors que, dans *Hors champ* comme dans *Les murs de la grotte*, le corps du sujet se compare à la Terre.

La progression de l'œuvre

La comparaison entre, d'une part, *Hors champ* et *Les états du relief*, et, d'autre part, *Sans bord, sans bout du monde* et *Les murs de la grotte* prend appui sur l'hypothèse d'une progression logique de l'œuvre d'Hélène Dorion. Certains critiques, considérant l'œuvre en son entier, affirment qu'elle serait marquée d'une division nette³. Toutefois, un bref aperçu de la chronologie des recueils et des poèmes publiés en revue jette un jour nouveau sur la question.

³ François PARÉ, « Hélène Dorion, hors champ », *Voix et images*, vol. 24, n° 71, hiver 1999, p. 337-347 ; Thierry BISSONNETTE, « Vers l'épique de l'intime », *Nuit blanche*, n° 73, hiver 1998-1999, p. 15-18.

Quoique *L'intervalle prolongé* suivi de *La chute requise*⁴ (1983) soit difficilement classable selon les caractéristiques de l'une ou l'autre époque, il serait le premier recueil d'une période qui se termine avec *Les corridors du temps*⁵ (1988). On trouverait, dans les recueils de cette période (1983-1988), une poésie de l'intime mettant l'accent sur la relation amoureuse et la vie quotidienne. « Filatures », la première section de *Hors champ* (1985), poursuit le projet de *La chute requise*, qu'Hélène Dorion considère comme la deuxième partie de *L'intervalle prolongé*⁶. Les autres sections de *Hors champ* développent plus amplement les principaux aspects de « Filatures », en insistant cependant sur l'événementiel et le quotidien, affirme l'auteure. Bien que la publication d'*Un visage appuyé contre le monde*⁷ soit antérieure à celle de *Les états du relief*, celui-ci appartiendrait à la première époque selon Thierry Bissonnette, qui note entre les deux périodes un nouveau départ dans l'œuvre :

En fait, c'est à un véritable recommencement à l'intérieur de son œuvre que l'on assiste depuis *Un visage appuyé contre le monde*, paru en 1990, mais écrit postérieurement aux *États du relief* (1991) qui présentaient un choix de textes inédits plus anciens. Depuis, l'importance accordée au quotidien, inspirée entre autres par Michel Beaulieu, a diminué.⁸

En effet, certains poèmes de *Les états du relief* ont été publiés plusieurs années avant le recueil. Les sections « Itinéraire » et « Les profils de l'intime » ont paru en revue respectivement en 1984 et 1986⁹. La rédaction de *Hors champ* précéderait aussi de quelques années la publication du recueil, car la dernière section, « Comme une prise sur l'éphémère », est datée de 1982¹⁰. Il existe aussi d'autres textes de *Les états du relief*, publiés plus tardivement, qui possèdent des particularités les rapprochant de la deuxième période. Ces poèmes sont ceux de la section « Dans la nuit lancée », publiée d'abord en 1988, et

⁴ Hélène DORION, *L'intervalle prolongé suivi de La chute requise*, Saint-Lambert, Le Noroît, 1983.

⁵ Hélène DORION, *Les corridors du temps*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 1988.

⁶ Hélène DORION, *Hors champ*, mémoire de maîtrise dactylographié, Faculté des études supérieures, Université Laval, 1985, p. 115 et 124.

⁷ Hélène DORION, *Un visage appuyé contre le monde*, Chaillé-sous-les-Ormeaux (France) / Saint-Lambert, Le Dé bleu / Le Noroît, 1990.

⁸ Thierry BISSONNETTE, *op. cit.*, p. 16.

⁹ Hélène DORION, « Les états du relief (extraits) », *Estuaire*, n° 30, hiver 1984, p. 47-59, et « Les profils de l'intime », *Arcade*, n° 12, octobre 1986, p. 5-7.

¹⁰ Hélène DORION, « Hors champ (extraits) », *Possibles*, n° 2, vol. 7, 1983, p. 17-24.

ensuite en 1993, avec des ajouts et des variantes, sous le titre « Privés de ce que nous sommes¹¹ ». On y emploie le « nous » et des villes y sont nommées. Les dates de publication de ces textes laissent penser que le recueil couvre une période longue, qui s'étendrait de 1984 à 1991 environ.

Puis, d'*Un visage appuyé contre le monde* (1990) jusqu'à *Les murs de la grotte* (1998), l'œuvre revêtirait un caractère plus universel et collectif. *Sans bord, sans bout du monde* et *Les murs de la grotte* se suivent chronologiquement et se ressemblent sur plusieurs points. On distingue, dans le premier, des poèmes et un lexique présentant des analogies avec ceux du recueil suivant. Ces poèmes sont, entre autres, ceux qui parlent du voyageur, de l'univers, de la mémoire de la terre, des éboulis de terre, des siècles et des millénaires. S'il existe une certaine continuité entre les œuvres, cette cohésion n'est cependant pas propre aux dernières publications. Des rapports similaires lient les ouvrages antérieurs, *Les corridors du temps* et *Un visage appuyé contre le monde*, par exemple. Il n'y a pas de véritable rupture entre les deux périodes : les changements de l'une à l'autre portent en partie sur les métaphores et les dimensions spatio-temporelles, mais les rapports du sujet au monde et à la vie, ainsi que les schèmes qui régissent les images d'un espace et d'un temps vécus demeurent constants au fil des ans. Aussi pourrait-on parler d'une progression logique de l'œuvre plutôt que d'un recommencement.

Quoique les caractéristiques relevées par la critique soient bien réelles, les dates de publication des poèmes en revues et en recueils ne permettent pas de distinguer un moment de rupture dans l'œuvre ; au contraire, on entrevoit de prime abord des ressemblances non négligeables entre les ouvrages, qui demandent une analyse plus poussée.

¹¹ Hélène DORION, « Dans la nuit lancée », *Estuaire*, n° 50, automne 1988, p. 44-45, et « Privés de ce que nous sommes », *Moebius*, n° 57, automne 1993, p. 71-79.

La traversée de l'intimité

La variété des images se rapportant au temps et à l'espace ne permet peut-être pas, à première vue, de constater l'unité de l'œuvre. Toutefois, une étude de *Hors champ* montre que le corps propre, envisagé comme un espace, et le paysage expriment une même expérience de la distance séparant le sujet de lui-même. Le rapport du sujet à son corps se transpose donc sur ses rapports à ce qui lui est extérieur, c'est-à-dire au monde et à son *alter ego*.

Cette marche qui conduit le sujet vers un paysage intérieur est très importante chez Dorion, qui réunit parfois les espaces du texte, de l'intimité et du monde en une même image. Le poème liminaire de *Sans bord, sans bout du monde* développe les principaux aspects de l'espace et du temps présents dans les écrits de Dorion :

Où est la beauté
que ne touche pas l'absence?

Tu as fait une demeure
de nos pas, des regards
qui portent la nuit
jusqu'au rassemblement
des mots dans un paysage. Un poème
grandit à l'intérieur.¹²

Poème, paysage et intérieur forment ici un seul lieu. Le lieu qu'on cherche sans arrêt est, dans ce poème, celui de la beauté et de l'absence, car demander où est la beauté, c'est laisser entendre qu'elle est effectivement absente. Toute la poésie de Dorion tend vers cet endroit, qui se situe aussi bien à l'extrémité du chemin qu'à l'intérieur du sujet. L'au-delà et l'intérieur sont une même profondeur, un même horizon lointain, ce qui rend possible la comparaison entre le sujet et le paysage. La conscience et le monde se rejoignent par leur aspect insaisissable et obscur, mais devenu visible ou palpable par la poésie. La nuit se fait poème : soutenue par le regard, elle crée le poème, semblable à un paysage intérieur, et elle conduit vers lui. Une seule structure organise donc les trois termes de l'expérience poétique. Même

¹² Hélène DORION, *Sans bord, sans bout du monde*, Paris, La Différence, 1995, p. 7.

si l'espace du poème ne fera pas l'objet d'une étude portant sur l'espace et le temps, on doit tout de même en tenir compte et souligner son importance. Le groupe μ remarque, dans sa *Rhétorique de la poésie*, que l'isotopie *logos* sert souvent de médiation entre les isotopies *cosmos* et *anthropos*¹³. On considérera l'isotopie *logos* comme un lien entre le sujet et le monde et comme un contrepoids à l'obscurité qui les unit.

Un passage dans l'obscurité mène le sujet jusqu'au poème et au paysage, ainsi qu'à l'intérieur de lui-même. L'écriture est une traversée qui transperce l'opacité des choses et celle du « je » :

« Traversée »... L'acte d'écrire gravite tout entier autour de ce mot. Il s'agit bien pour moi dans l'écriture de traverser le langage pour atteindre l'être et de traverser le « je » pour atteindre le réel. Par l'écriture, j'essaie d'aller toujours plus avant, de créer des fissures pour rompre l'opacité et percer la mince couche des apparences sous laquelle se terre une réalité mouvante. L'écriture tente de faire éclater les liens préétablis entre les mots et les choses pour ainsi révéler de nouvelles palpitations, des états inédits de l'être et du réel.¹⁴

Dorion croit elle aussi que la poésie est l'intermédiaire assurant une corrélation étroite entre le sujet et la réalité. La traversée de l'espace — intérieur, extérieur ou poétique — est un élément fondamental de sa poésie, un de ses thèmes privilégiés. La vie devient une marche conduisant le sujet d'un bout à l'autre de ces trois espaces. La poésie est une façon de percer l'implicite, le silence et l'opacité des choses, pour finalement saisir leur être ou leur réalité cachée.

Dès « Filatures », le projet poétique qui sous-tend *Hors champ* se présente comme une approche ou une attente. La distance à parcourir est, entre autres, celle qui sépare le sujet de lui-même et le poème se compare à un « récit orienté, [à une] trajectoire de soi à soi¹⁵ ». La première section de *Hors champ* explore l'intervalle qui divise l'être. Cette

¹³ GROUPE μ , « Le modèle triadique : sémantique du poème », *Rhétorique de la poésie : lecture linéaire, lecture tabulaire*, Paris, Seuil, 1990, p. 85-135.

¹⁴ Hélène DORION, *Hors champ*, mémoire de maîtrise, p. 109.

¹⁵ Hélène DORION, *Hors champ*, Saint-Lambert, Le Noroît, 1985, p. 14.

distance est intérieure : exilé de lui-même, le sujet se cherche en se frayant un passage dans le silence et l'ombre de son corps, en tentant d'en franchir les écrans :

Une fois encore, il s'agissait d'invertir les corps, d'en extraire la transparence, au-delà même des saccages, confusions et frayeurs ; de relever ces traces, car il savait, le corps, s'affubler de doublures.

Parcours de reliefs. Ce qui s'y trame, y provient : écran fait chair.

*Car il s'agissait bien de toi et moi.*¹⁶

La marche et les mouvements du sujet ou des autres personnes peuvent, conséquemment, être considérés comme les images d'une introspection, au sens où l'on tente de se traverser, de regarder à l'intérieur de soi et d'y voir la transparence au-delà « des saccages, confusions et frayeurs ». Dans sa réflexion sur *Hors champ* et sur l'écriture, qui forme la deuxième partie de son mémoire de maîtrise, Dorion appelle « inconscient » la zone d'ombre de la conscience. Les doublures et les couches opaques du corps, dans le recueil, figurent donc l'inconscient. Celui-ci est le point obscur de la conscience, « l'invisible de la vision¹⁷ », écrit Merleau-Ponty. Puisque l'inconscient est une mémoire et qu'on peut voir en lui un ailleurs lointain et inconnu, il semble particulièrement important pour l'étude du temps et de l'espace. De plus, la partie inconsciente de la vie psychique est associée au corps. Le corps entrave la perception du sujet ; c'est pourquoi il « apparaît comme le modèle ontique pour tout inconscient concevable¹⁸ », écrit Paul Ricoeur.

La mémoire du corps se compose des traces du passé, des restes de ce qui n'existe plus. Les « saccages » et « l'anéanti¹⁹ » peuvent désigner le vide que le temps a laissé sous la peau. Le sujet porte en lui son passé, autrement dit sa mort. Souvent, chez Dorion, la mort possède une durée, parce que le passé persiste, retenu par la mémoire. L'inconscient,

¹⁶ *Ibid.*, p. 11.

¹⁷ Maurice MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 309, cité par Michel COLLOT, *op. cit.*, p. 32.

¹⁸ Paul RICOEUR, *De l'interprétation*, p. 372, cité par Michel COLLOT, *op. cit.*, p. 109.

¹⁹ *Hors champ*, p. 22.

qui échappe à la conscience, représente tout ce qui, en soi, demeure confus et incompris. Il se forme de couches opaques, que figurent les peaux et les écrans de chair. En invertissant les corps, on traverse les murs de la mémoire pour revenir vers le passé, comme le suggère l'étymologie latine du verbe « invertir », *invertere*, qui signifie retourner. L'inversion des corps permet d'aller par-delà les écrans, de les franchir pour toucher la transparence, la lumière qui apparaît au bout de l'ombre. L'inconscient est l'autre côté de soi ou, comme l'affirme Lacan, le lieu de l'Autre²⁰. Lorsque le sujet de *Hors champ*, qui se sent divisé et qui marche au bord de lui-même, dit « vivre / ailleurs [...] / plus ailleurs encore / [...] avec quelqu'un / d'autre que moi²¹ » en parlant au passé, il semble faire allusion à l'altérité et à la distance qui l'habitent et qui le séparent de son passé. Le sujet se dédouble et cherche à retrouver son unité. Plusieurs recueils, notamment *Les états du relief* et *L'issue, la résonance du désordre*, parlent du poème comme d'un moyen de dire l'autre côté de soi-même²². Dans *Les murs de la grotte*, cette idée s'applique à l'espace terrestre. On cherche le versant caché de la montagne pour voir « l'autre côté de la vie²³ », tout en gardant les yeux clos.

La relation du sujet avec l'autre peut aussi être celle avec son allocutaire. Le sujet étant divisé, le « tu » apparaît comme son double. Il arrive parfois chez Dorion que le regard de l'autre ou que le regard du « je » sur celui-ci renvoie le sujet à lui-même, à sa propre invisibilité. Les yeux de l'*alter ego*, dans ce poème, deviennent le miroir de l'inconscient du « je » :

Empreintes, dirait-on. Tout au moins, conjoncture exacte.

Je te dirais l'étonnement suscité, la tendresse que tu renouvelles. Un certain sens émergeant autre dans l'abandon soudain, la version seconde des musiques : I'm high... to touch... a long long

²⁰ Jacques LACAN, « L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud », *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 524.

²¹ *Hors champ*, p. 95.

²² Hélène DORION, *Les états du relief*, Chaillé-sous-les-Ormeaux (France) / Montréal, Le Dé bleu / Le Noroît, 1993, p. 13 ; et *L'issue, la résonance du désordre*, Saint-Hippolyte, Le Noroît, 1994, p. 11.

²³ Hélène DORION, *Les murs de la grotte*, Paris, La Différence, 1998, p. 62.

*time... Je souriais. Défiante malgré ces traces de
toi derrière ton œil, ne croisant plus que ma
cécité.*

Combien de jours à te voir pour la première
fois?²⁴

La rencontre d'une autre conscience ramène la conscience à elle-même. En plongeant son regard dans celui de son allocataire, le sujet s'enfonce dans son propre corps et voit quelque chose qui, jusque-là, lui échappait. « Toi » permet au « je » de saisir sa cécité, autrement dit d'atteindre sa transparence, ce qui, en lui, est à la fois visible et invisible. Dorion nomme « conjoncture exacte » la rencontre de « je » et « tu », et de « je » avec lui-même. L'étymologie de « exact », *exactus*, signifie « jusqu'au bout, accompli », « achevé ». Au bout de lui-même, le sujet se retrouve et redevient complet, entier. La transparence révélerait aussi au sujet sa vérité, puisque que « exacte » signifie aussi « vraie ». Pour Hélène Dorion, qui accorde une grande importance à l'authenticité dans sa poésie, c'est la dissociation de l'homme qui l'empêche d'être soi et d'être authentique²⁵. En recouvrant son unité, l'homme perçoit sa vérité. Le néant et l'oubli privent l'être de sa vérité en l'altérant et en falsifiant l'espace corporel :

Finale^{ment} ressentir l'anéanti. Zones falsifiées,
fictives migrations — plus rien sous la peau.

*Avant de partir j'ai essayé de te rejoindre, mais tu
n'étais pas là.*²⁶

L'absence de l'allocataire reflète le vide intérieur du locuteur. Aussi, lorsque celui-ci cherche à se rapprocher de l'autre, il entre plus profondément dans son propre corps, pour parvenir enfin, dans « Comme une prise sur l'éphémère », la dernière section du recueil, à être « simplement bien²⁷ ». S'enfoncer à l'intérieur de soi ou laisser autrui entrer en soi décrit probablement l'accession de la conscience à elle-même et l'union d'un sujet dissocié. Que le « tu » désigne un individu distinct ou l'autre côté de soi, cette pénétration est la réalisation d'un désir de transparence, de proximité et d'unité.

²⁴ *Hors champ*, p. 24.

²⁵ Hélène DORION, « L'homme — être de / en création », *Considérations*, vol. 4, n° 2, 1981, p. 11-25.

²⁶ *Hors champ*, p. 22.

²⁷ *Ibid.*, p. 104-105.

L'inversion du corps, en plus de désigner la relation entre le sujet et son double, son passage à l'autre côté de lui-même, évoque l'idée d'un renversement, d'un mouvement vers le bas. Dans plusieurs de ses recueils, Dorion parle du désir de se jeter à l'intérieur de soi qui anime l'homme. Le sujet de *Hors champ*, tout en suivant le chemin qui le mènera au bout de soi, tombe dans son corps, passe par les pores de sa peau, comme s'il s'enfonçait dans le sol²⁸. Dorion compare la chair à de la terre. En traversant ainsi son corps, le sujet rejoint sa part d'altérité. L'« abrupt du désir » serait une brèche ouverte sur « l'insondable émoi²⁹ ». La voie prise par le sujet le conduit vers plusieurs directions à la fois. Au bout du chemin, au-delà de la distance séparant l'être de lui-même, se trouve la transparence que le sujet cherche à atteindre. On a identifié le terme du trajet à un état d'accomplissement et de plénitude. Le point le plus éloigné devant soi correspondrait donc au point le plus élevé, mais aussi au point le plus bas, puisque le lieu à regagner se situe au bout du chemin et au fond de soi. Si la traversée du corps est celle de la mémoire et si le terme du parcours coïncide avec son commencement, toutes les directions convergent vers un seul lieu, comme dans ce poème de « Ce qui remue sous la chair » :

Il n'y aurait que ce jour
cette façon de regarder
poindre la lumière à l'horizon
présentant cette levée
au bout d'elle-même

Ces reliefs d'une musique
comme ce qui alignera
les regards portés
sur l'ombre alors devenue
perspective d'éblouissement
qui transforme tes chemins
cette façon dis-je d'articuler
tes phrases tes peaux aussi
déplacera les espaces tu
ne seras plus que ce geste
de glisser vers toi-même vers
toi-même ne te retenant plus³⁰

²⁸ *Ibid.*, p. 57.

²⁹ *Ibid.*, p. 17.

³⁰ *Ibid.*, p. 62.

Un seul endroit, comparable à un centre où se croiseraient les axes vertical et horizontal, renferme tout l'espace. Cet espace que traversent « elle » et « toi » est à la fois intérieur et extérieur, puisque le monde est l'image de la conscience. « Elle » et « toi », dont la quête ne diffère pas de celle qui, dans d'autres poèmes, entraîne le « je », se rejoignent en touchant l'horizon, le lieu qui contient tous les autres, et franchissent l'intervalle qui les sépare d'eux-mêmes. L'unité de l'espace extérieur reflète celle de la conscience. En reliant l'humain et le monde par l'analogie, la métaphore les unit l'un à l'autre. Ainsi, l'unité cherchée par le sujet semble dépasser les limites de son corps pour s'étendre au monde entier, à l'horizon illimité.

L'horizon, qui désigne à la fois la possibilité et l'impossibilité de voir, est l'image des profondeurs de la conscience. Le bout de l'étendue et le regard de « toi » permettent au sujet de distinguer une lumière au-delà de l'ombre, comme s'il traversait les écrans de son corps pour aboutir à sa propre réalité, à sa transparence. La réalité extérieure est donc nécessaire à l'intégralité de l'individu. Dès lors, la distance que le sujet doit explorer pour se rejoindre et pour apercevoir la lumière de l'origine l'éloigne aussi d'autrui et du reste du monde, si bien que l'unité que trouve le sujet pourrait, en plus de l'accorder à lui-même, le relier à l'autre personne et au monde.

Sans bout du monde

La marche vers soi-même n'est pas propre au « je » puisque, dans *Hors champ*, des personnes désignées par les pronoms « elle » et « tu » recouvrent leur unité en touchant l'horizon. Dans *Sans bord, sans bout du monde*, qui est un recueil appartenant à la seconde période de l'œuvre, tout être se dirige vers l'horizon de sa vie. Le bout du monde est un lieu d'unité qui évoque le double destin de l'homme, de l'arbre et de l'oiseau : il représente à la fois le début et la fin, l'accomplissement et la mort, l'infini et le néant. Le sens ambigu que Dorion prête à l'image de l'horizon reflète le problème du sens de l'existence. Bien que celle-ci semble sans but et sans raison, au terme du voyage, la vérité et la beauté de la vie se révèlent au voyageur.

Dans *Sans bord, sans bout du monde*, l'horizon est celui du monde, comme l'indique le titre du recueil. Toutefois, l'horizon peut encore représenter la limite et la grandeur de la conscience. Le caractère plus universel des poèmes ne réduit pas l'intérêt des thèmes du corps propre et de la recherche de soi. Au contraire, en employant le pronom « nous », l'auteure en fait une expérience commune à tous :

Nous apprenons à quitter le centre
 puis à le retrouver.
 Nous pointons le doigt vers l'étendue
 et tout se dresse devant nous.

Soudain nous tenons dans cet espace fragile
 le corps telle une ligne d'horizon
 un chemin vers la hauteur.³¹

Les ressemblances entre ce poème et le précédent sont nombreuses, comme celles entre l'espace de la conscience et celui du monde, de même qu'entre *Hors champ* et *Sans bord, sans bout du monde*. On ne doit cependant pas interpréter l'espace extérieur comme une simple métaphore de l'incarnation et de la conscience. Une plus grande importance accordée à l'espace terrestre élargit aussi l'horizon du sujet à toute l'étendue qui s'étale devant lui. Le dehors apporte une autre dimension à l'expérience que le sujet fait de lui-même et des choses. La verticalité peut être celle de l'arbre qui, tel « un chemin vers la hauteur », relie le ciel et la terre :

L'arbre s'élève pour s'élever ;
 l'oiseau vole pour voler.
 Le soleil et la lune créent
 le balancement du jour et de la nuit.

En tout être repose
 le souffle qui le nourrit
 l'épuise et de nouveau le nourrit.
 Sans demander pourquoi
 nous respirons la rose.

Trouée de bleu, lumière
 empilée sur la lumière ;

³¹ *Sans bord, sans bout du monde*, p. 85.

au bout de nos doigts s'amoncellent
les plus fragiles éternités.³²

L'arbre et l'oiseau, pareils au sujet suivant le chemin que lui fraie son propre corps, vont vers le ciel, en direction de l'horizon vertical et inatteignable. Ils s'élèvent sans but.

Il n'y a pas de pourquoi à leur course, hormis la course elle-même. Le lieu où l'on va est inconnu ou inexistant. Dans *Hors champ*, le sujet est le point de départ et d'arrivée de sa trajectoire. L'endroit qu'il désire regagner se situe au fond de son corps, au-delà de l'ombre. Ce lieu où se tient l'autre part de soi demeure inconnu : « *Emmurée de silence, où suis-je, et où étais-je alors capable de vivre? [...] Elle me dit chercher les chemins qui mèneraient jusqu'à moi, je cherche l'exil*³³ ». Puisque s'exiler signifie s'éloigner du lieu de sa naissance, le sujet exilé tente de quitter et de retrouver la lumière qui apparaît au bout de soi ou l'aube qui pointe à l'horizon. Mais « Nulle part où aller³⁴ » prend une résonance différente dans les recueils de la deuxième période de l'œuvre. Ces trois interrogations fondamentales sur l'existence, telles que formulées dans *Un visage appuyé contre le monde* et *Les murs de la grotte*, établissent un rapport entre l'espace, l'être et la connaissance : « D'où venons-nous? », « Où allons-nous? », et « Qui » ou « Que sommes-nous? ». La marche est démarche spéculative en quête d'une direction, c'est-à-dire du sens de la vie. Se demander « où aller [et] où revenir », ne savoir « ni partir, ni commencer³⁵ », c'est s'interroger sur l'origine et la finalité de l'homme, qui ne peut connaître son identité qu'en retournant à son commencement³⁶.

Dorion nomme parfois « Dieu » cet horizon qui symbolise le début et le terme de l'existence. Dieu, pour les chrétiens, est l'Alpha et l'Oméga, le créateur et la finalité de l'homme. Dans *Les murs de la grotte*, le mystère intérieur des choses, que cherchent les poètes et les philosophes, se situe paradoxalement au bout du monde :

³² *Ibid.*, p. 13.

³³ *Hors champ*, p. 16.

³⁴ *Sans bord, sans bout du monde*, p. 12.

³⁵ *Ibid.*, p. 43.

³⁶ *Les murs de la grotte*, p. 34.

À tâtons, chacun avance, — archer, géomètre, astronome —
jusqu'aux extrémités du monde.

Bordées de vide, toutes choses se rejoignent, invisibles
dans leur mystère intérieur :
quiétude. Ultime plénitude.³⁷

On trouve le principe invisible et essentiel de l'être à la limite de l'espace, qui devient l'horizon intérieur des choses. Les vers « En tout être repose / le souffle qui le nourrit / l'épuise et de nouveau le nourrit » signifient que chaque chose est une demeure ou un port, le port étant le lieu de départ et d'arrivée du voyage. Ce qui réside au fond de l'être le génère et lui retire la vie. « Toi », semblable aux autres êtres, porte en lui un « visage / bercé comme une enfant morte³⁸ ».

Au bout du chemin se trouve la menace d'une fenêtre n'ouvrant sur rien³⁹ et l'espoir d'un recommencement, d'une renaissance. Collot écrit que l'horizon figure la mort, l'ultime impossibilité, mais aussi le nombre indéterminé des possibilités de l'existence. La poursuite de l'objet désiré se confond avec la marche vers la mort :

C'est pourquoi l'horizon, en vertu de son ambiguïté, peut signifier à la fois l'ouverture indéfinie de possibles toujours nouveaux, et la menace d'une ultime impossibilité, d'une mort définitive que ne saurait plus suivre aucune renaissance. Pour les poètes modernes, le « désir de l'horizon » peut ainsi coïncider avec celui « de la mort ».⁴⁰

On retrouve cette double signification de l'horizon dans le titre du recueil d'Hélène Dorion. *Sans bord, sans bout du monde* exprime à la fois le caractère éphémère de la vie et « l'ouverture indéfinie » d'une existence sans bornes. Le bout du monde constitue un lieu de grandeur et d'éternité. Lorsque le voyage s'achève, on arrive au « jour où il n'y a pas de plus grand jour⁴¹ » (la formulation de ce vers engendre deux significations opposées), alors qu'une même lumière et un même visage éclairent tout ce qui est. Les choses sont

³⁷ *Ibid.*, 64.

³⁸ *Sans bord, sans bout du monde*, p. 20.

³⁹ *Ibid.*, p. 103.

⁴⁰ Michel COLLOT, *op. cit.*, p. 70 ; Collot cite Paul CLAUDEL, *Théâtre complet*, Pléiade, 1965, t. 1, p. 1306.

⁴¹ *Sans bord, sans bout du monde*, p. 113.

rassemblées et unifiées. La « vie ressemble enfin à la vie⁴² ». L'identité de la vie avec elle-même peut aussi être celle du sujet puisque, dans le recueil, il est question d'un sujet qui se perd, se cherche et se retrouve, et que la venue d'un visage ramène à lui-même⁴³. L'homme cherche la clarté qui le jettera à l'intérieur de soi⁴⁴. Si la distance rend l'humain étranger à lui-même, la proximité réconcilie tout ce qui s'oppose en lui. Elle permet à la conscience de recouvrer son authenticité :

[La] solitude origine d'une aliénation de l'être, perpétuellement en quête d'unité et de totalité. Aliénation face au monde, silencieux devant les appels / désirs de l'homme, mais surtout, et antérieurement, aliénation de l'homme face à lui-même. L'être est déchiré en lui-même ; il vit à l'écart, distancé de lui. L'homme est un être d'éloignement ; il cherche la proximité.⁴⁵

Les paroles de Dorion rappellent la pensée de Heidegger, qui qualifie l'homme d'être des lointains. Parce qu'il ek-siste, le *Dasein* se tient au devant de lui-même. Il est en devenir et toujours incomplet. L'être étant temporel, on doit considérer le mot « être » comme un verbe. L'essence, pour Heidegger, n'est pas figée, elle n'est pas une simple persistance. Au contraire, elle est en mouvement et en devenir. L'être se déploie. L'essence du *Dasein* réside dans sa possibilité, dans son « (avoir) à-être⁴⁶ ». Toute l'existence du *Dasein* tend vers le futur. Le *Dasein* ne se donne donc pas dans son intégralité, mais il va plutôt vers son être-entier propre, vers son authenticité. Comme il se tient hors de lui-même, il est « chaque fois pas encore quelque chose⁴⁷ ». Autrement dit, il est maintenant son pouvoir-être et sa non-entièreté. Mais puisque l'être est temporel, la vie et la mort du *Dasein* forment une unité. Si le *Dasein* est son pouvoir-être-entier, il est aussi déjà un n'être-plus-au-monde. Son possible être-entier coïncide avec sa fin :

Il y a dans le *Dasein*, aussi longtemps qu'il est, chaque fois quelque chose qui reste encore en attente et qui est ce qu'il peut être et ce qu'il sera. Mais la « fin » fait elle-même partie de cette manière de rester en attente. La « fin » de l'être-au-

⁴² *Ibid.*, p. 114.

⁴³ *Ibid.*, p. 66.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 38.

⁴⁵ « L'homme — être de / en création », p. 13.

⁴⁶ Martin HEIDEGGER, *Être et temps*, Paris, Gallimard, 1986, paragr. 42.

⁴⁷ *Ibid.*, paragr. 233.

monde, c'est la mort. Cette fin appartenant au pouvoir-être, c'est-à-dire à l'existence, délimite et détermine l'entièreté chaque fois possible du *Dasein*.⁴⁸

De la même façon que le *Dasein* est chaque fois sa non-entièreté, il doit toujours être prêt à mourir, car le moment où la mort surviendra demeure incertain. L'intégralité et la mort ne se trouvent pas seulement à la fin de la vie. Elles sont ce vers quoi va le *Dasein*, mais elles déterminent aussi son être actuel. Le *Dasein* est « toujours déjà sa fin⁴⁹ », puisqu'il l'envisage. Heidegger considère la mort comme une manière d'être du *Dasein*, sa possibilité la plus propre. Elle est inaliénable. On ne peut donc pas dissocier l'être-vers-la-mort de l'authenticité. Le souci, la *Sorge*, sous-tend le passage de l'impropriété à la propriété. Il permet au *Dasein* d'être à soi, c'est-à-dire de se retrouver. Se soucier implique un mouvement en avant, une projection vers l'avenir :

Le *Dasein* ne vient à saisir son intégralité, et la signification qui en est inséparable, que lorsqu'il fait face à son être-là comme un « ne-plus-être-là » (*sein Nicht-mehr-da-sein*). Aussi longtemps que le *Dasein* n'est pas parvenu à son propre terme, il demeure incomplet. Il n'a pas complété sa *Gänze* (« intégralité »). Le *Dasein* accède au sens de l'être — la question est d'une importance extrême — pour la seule raison que l'être est fini. L'être authentique est donc un être-vers-la-mort, *Sein-zum-Tode*.⁵⁰

Steiner ajoute que la possibilité du *Dasein* dépend de la mort, qui représente son impossibilité. Possibilité et impossibilité sont corrélatives. Le pouvoir-être-entier du *Dasein* présuppose sa fin imminente et n'a de sens que par elle.

L'être devient et dépérit : « En tout être repose / le souffle qui le nourrit / l'épuise et de nouveau le nourrit ». Dorion tient la mort et la vie pour les deux aspects inséparables d'un même processus. On constate que, dans *Sans bord, sans bout du monde*, la régénération repose sur l'épuisement et sur la perte, que le vide et le plein composent une parfaite unité. Les « fragiles éternités » passent et s'accroissent simultanément, édifiant ainsi le chemin

⁴⁸ *Ibid.*, paragr. 234.

⁴⁹ *Ibid.*, paragr. 245.

⁵⁰ Georges STEINER, *Martin Heidegger*, Paris, Flammarion, 1981, p. 135.

ascendant de l'arbre et de l'oiseau. Hélène Dorion fait durer l'instant fugitif. Ce poème exprime comment ce qui vient dépend de ce qui fuit et comment le passé devient le futur :

Un chant vient avec l'ombre
 laissée au bord des routes
 nous marchons seuls
 et ne cessons d'échapper
 à l'horizon qui nous devance.

La terre accueille la douleur
 dénoue le vide.
 Me rappelle où aller, où revenir
 où recommencer chaque fois.⁵¹

Le chant qui arrive avec l'ombre abandonnée pendant la marche s'apparente au poème qui grandit, dont parle le texte liminaire : les pas et la noirceur de la nuit se rassemblent pour former un poème, que l'auteure compare à une maison. La vie éphémère, qui passe et se disperse, demeure, comme si la mémoire la retenait. La beauté touchée par l'absence, ou la clarté qui « garde trace de son absence⁵² » et qui surgit de la nuit, attend le marcheur au bout de la route. Cette lumière mêlée d'obscurité figure parfois le croisement du présent et du passé⁵³. Le passé est un devenir : le temps passé s'accumule peu à peu pour faire la grandeur de l'être. Le futur est un retour vers le passé et vers le commencement. Le marcheur traverse sa mémoire. Si les petites éternités éphémères s'amassent pour former un chemin menant au ciel et si l'horizon est un tel chemin, échapper sans fin à l'horizon signifie dépérir, mourir pas à pas et, par là, étendre cet horizon qui est devant soi. Ce n'est pas l'horizon qui fuit, mais bien ce qu'on perd de soi en passant. La terre représente la mémoire et accueille, comme une maison, la souffrance que causent la nuit et le vide⁵⁴. Celui-ci est dénoué, c'est-à-dire libéré et déployé par la terre, qui rappelle, en nommant et en éveillant à la conscience, l'endroit où tout commence et s'achève. La terre nomme le bout du monde, le lieu du poème et du chant. Le manque et l'ombre élèvent l'être, le poussent à aller plus loin, en direction du poème. L'« ombre [...] / délivre [les] pas⁵⁵ » du marcheur, en lui donnant la

⁵¹ *Sans bord, sans bout du monde*, p. 11.

⁵² *Ibid.*, p. 67.

⁵³ *Ibid.*, p. 65.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 15 et 59.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 20.

volonté et la possibilité d'avancer. Lorsque l'homme ne peut plus vivre, il écarte de lui ce qu'il cherche dans sa quête, à savoir un nom et un visage ; il les perd. Il doit dériver et quitter son centre pour le retrouver. Il s'égare et s'abandonne au vide afin de se rejoindre et de découvrir la lumière du plus grand jour, celle qui apparaît comme la promesse de toute chose. En ignorant où le conduisent ses pas, le sujet arrive à la lumière et au commencement attendus.

Le chemin, « sans issue / autre que ce chemin⁵⁶ », se confond avec l'horizon vers lequel il mène. Le but à atteindre réside dans la marche elle-même. Le chant, associé à l'horizon, possède deux significations opposées, mais que Dorion concilie dans ces vers : « Un chant redevient possible / qui nous accomplit⁵⁷ ». Le chant, ou le poème, représente à la fois le devenir et l'achèvement. L'aboutissement devient ; il est sa propre possibilité. L'accomplissement n'est donc pas un état fixe, stable et durable, mais un processus, lui-même soumis au cercle des commencements et des fins répétitifs. Redevenir, c'est-à-dire devenir à nouveau, signifie aussi retourner vers le passé. Le futur réactualise le passé, conservé par le chant qui, comme le poème, tient lieu de mémoire. La marche, allant vers la hauteur, la grandeur et l'accomplissement, conduit au dépassement. Le mot « traversée » se compose du préfixe *trans*, qui veut dire aller « au-delà de ». Mais si l'humain aspire au dépassement et à la transcendance, celle-ci reste immanente et contenue dans les limites du corps. En effet, Hélène Dorion compare le corps propre à un chemin et à l'étendue sur laquelle ce chemin débouche. Et dans cette traversée, le désir même de parvenir au port, ce lieu d'arrêt et de repos, doit être surpassé.

Dans les dernières pages du recueil, le sujet (désigné par les pronoms « nous » et « on ») atteint le port et voit enfin la lumière du plus grand jour. Ce jour, cependant, est celui où il devient possible de traverser à nouveau l'opacité afin de redécouvrir cette clarté. L'arrivée n'est qu'un autre départ et la fin, un commencement :

Vient le jour où l'on quitte la gare.
Enfermé depuis toujours, on cesse soudain

⁵⁶ *Ibid.*, p. 101.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 16.

de chercher des abris.
 On lâche les amarres.
 Tout s'allège et le ciel s'entrouvre.

Alors, plus nue de n'avoir jamais été nue
 notre âme écoute pour la première fois
 son silence intérieur.⁵⁸

On appareille alors même que le jour tant attendu arrive. Après avoir recouvré totalité et unité, on se dénude et s'abandonne au vide. Parce qu'il représente la stabilité et l'immobilité, le quai du monde est l'image de l'équilibre. La déstabilisation que provoque le départ fait contrepoids à l'équilibre, dans un parfait balancement des choses. Le voyage se termine un jour d'unité, lors duquel s'accordent la plénitude et le vide, la présence et l'absence. Le dépouillement de l'âme la grandit, tandis que son silence laisse entendre son chant. Le silence devient audible, de la même façon que l'ombre se fait « perspective d'éblouissement » dans *Hors champ*. Dans l'un et l'autre recueils, il s'agit de rendre l'absence palpable ou de saisir l'objet insaisissable du désir. L'arrivée au bout du monde étant un nouveau départ et un abandon, l'horizon évoque l'impossibilité de satisfaire le désir. On n'y atteint que le manque ou l'objet toujours fuyant d'un désir absolu : le chant du silence.

Le chant du silence, le poème, s'apparente à la lumière qui vient de l'obscurité et cette lumière peut révéler la vérité de l'existence, qui ne semble pourtant pas avoir de sens. La marche étant une quête et une spéculation sur les trois grandes questions existentielles, on peut trouver au bout du chemin une réponse, une vérité. Si la raison n'explique pas le pourquoi des choses et de la vie, qu'elle ne leur donne pas un sens, il est tout de même possible de découvrir une vérité qui relève du cœur et de la connaissance sensible. Parmi les quatre derniers poèmes du recueil, qui commencent par « Vient le jour » et qui disent l'arrivée au bout du monde, un poème parle d'une vérité effleurée, soit à peine touchée. Cette vérité, identifiée à la beauté, ressemble à un visage, à une lumière qui se montre enfin :

Vient le jour où la beauté borde notre chemin.
 On se penche sur la vie, et aussitôt
 on se relève, le cœur tremblant, plus fort
 d'une vérité ainsi effleurée.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 116.

Vient le jour où l'on pose la main
 sur un visage, et tout devient la clarté
 de ce visage. Tout se nourrit
 du même amour, d'un même rayon de bleu
 et boit au même fleuve. Tout va
 et vient dans un unique balancement des choses.⁵⁹

Dorion assimile la beauté à la vérité et, dès lors, la poésie au sens de la vie. D'après Baumgarten, le fondateur de la discipline nommée esthétique, la beauté est à la connaissance sensible ce qu'est la vérité à la connaissance noétique⁶⁰. La vérité de *Sans bord, sans bout du monde* se manifeste aux sens : elle apparaît comme un visage et une couleur, et on peut la toucher. Elle est aussi un sentiment qu'on associe souvent à une poésie intimiste : l'amour. Les vers « Sans demander pourquoi / nous respirons la rose » signifient peut-être que, si la raison ne parvient pas à justifier l'existence ou à l'expliquer, on peut toujours sentir et percevoir le souffle vital. Vivre, c'est faire l'expérience de ce qui, en soi, donne et reprend la vie, de ce mystère intérieur qui dégage une odeur de rose. La sensation donne à l'homme le sentiment d'exister, elle le crée, écrit Georges Poulet à propos de la conception du temps chez les philosophes du XVIII^e siècle. « Si je sens, je suis. [...] Être odeur de rose, c'est être sa sensation ; et être sa sensation, c'est psychologiquement être créé par sa sensation⁶¹ ». La sensation tire la conscience du néant psychologique.

Le corps est toujours un élément important de la poésie d'Hélène Dorion à l'époque de *Sans bord, sans bout du monde*. Il représente le chemin de la vie, la voie menant l'être à sa vérité. Comparé à l'arbre et à l'oiseau, le sujet apparaît comme un être parmi les autres. Chaque chose renferme une intimité semblable à un horizon intérieur. Habité par le souffle qui lui donne vie et mort, l'être recèle un mystère qu'on peut nommer « Dieu » et qui ne diffère pas tant de la lumière intérieure au sujet de *Hors champ*. Dans *Sans bord, sans bout du monde*, « je » voit sa beauté et sa divinité dans le regard de son allocutaire⁶², comme il les

⁵⁹ *Ibid.*, p. 115.

⁶⁰ Voir Alexander Gottlieb BAUMGARTEN, *Esthétique précédée des Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l'essence du poème et de la Métaphysique*, Paris, l'Herne, 1988.

⁶¹ Georges POULET, *Études sur le temps humain*, vol. 1, Paris, Plon, 1949, p. XXIII-XXIV.

⁶² *Sans bord, sans bout du monde*, p. 109.

voit au bout du monde. La vérité de l'être, telle une lumière unificatrice et totalisante, se révèle au voyageur, qui la perçoit par ses sens et dans son cœur.

Un cœur dans l'immensité

Le problème du sens de la vie et la possibilité qu'il n'y ait rien au terme de l'existence marquent l'expérience du temps. Dans *Les états du relief*, la vie éphémère s'égrène en une succession d'instant, à laquelle la mort peut, à tout moment, mettre fin. Dorion, qui désire donner de l'importance aux petites choses et aux faits banals de la vie quotidienne, cherche à faire de chaque seconde un moment de plénitude, d'unité et d'éternité. Le cœur, dont le battement rythme le passage du temps, est le symbole de l'unité trouvée dans l'instant contingent. Son mouvement alterné de systole et de diastole rappelle que la vie implique la mort et que la plus petite particule de matière, parce qu'elle est soumise au temps, qu'elle est et périt, fait partie de l'univers.

Percevoir l'être par les sens est une façon, pour l'homme, d'accorder son âme et son corps, et de donner une signification à l'existence. Hélène Dorion écrit dans son article « L'homme — être de / en création » que l'humain doit penser et vivre la réalité, parce qu'il est non seulement un esprit, mais aussi un corps. Par l'expérience sensible, l'âme s'incarne :

L'unité de l'homme réside donc dans l'affirmation du corps comme lieu de dévoilement de l'être. La conscience doit rejoindre son corps ; elle se doit d'être vécue, et non pas simplement « pensée comme objet de pensée abstraite ». La seule objectivation de la conscience ne suffit pas à lui donner sens ; elle doit aussi et surtout objectiver elle-même le réel. Car le dualisme qui habite l'être n'est pas que celui du corps et de l'âme ; il comporte aussi la dissociation entre l'absolu comme objet de désir et l'avalissement du quotidien vécu comme seul réel possible. Et la « donation » de sens au quotidien, la quotidienneté vécue comme lieu investi de sens par la

conscience, et ainsi récupérée comme objet d'« intentionnalité », se révèle être la voie d'affirmation de l'être unifié à l'intérieur de son projet d'existence.⁶³

En prenant le monde pour objet d'intentionnalité, la conscience ne se le représente pas ; elle le sent et le ressent. Le corps, comme le cœur, est le siège des sensations et des émotions, mais aussi celui de l'intentionnalité de la conscience. La notion d'intentionnalité, chez Husserl, désigne un éclatement vers les choses, à travers des sentiments tels que l'amour, la haine ou la crainte, écrit Sartre⁶⁴. Ces sentiments sont des façons de connaître les choses et ils deviennent les attributs des objets dont la conscience fait l'expérience. Comme l'écrit Ricoeur⁶⁵, le corps occupe une fonction de médiation entre l'intimité du moi et le monde, l'espace extérieur. L'expérience permet d'appréhender les choses et, simultanément, de se connaître soi-même.

La division dont souffre l'homme se répercute sur la réalité et sur son quotidien. La vie subit elle aussi la dissociation entre l'éternel et l'éphémère, entre l'absolu et le contingent. D'où la nécessité de reconnaître la valeur intrinsèque de la vie quotidienne, de la vivre pour elle-même et non en vue d'une existence supraterrrestre. Dorion cherche le sens de l'être dans le quotidien et elle exprime ce projet de différentes manières dans son œuvre. Dans *Hors champ*, le lexique se rapporte parfois aux petites choses de la vie. La poésie y est une « biologie quotidienne⁶⁶ ». Certains facteurs accordent une plus grande présence à l'aspect banal de l'existence dans les premiers recueils, de *Hors champ* à *Les corridors du temps*. La relation amoureuse entre « je » et « tu », les mots qui rappellent les détails de la vie, ainsi que les lieux nommés donnent, en effet, un caractère intimiste à cette poésie. Le café, les croissants, le bar, la ville et l'autobus, par exemple, sont des choses communes et apparemment anodines, qui meublent la vie de tous les jours. Mais lorsqu'on remet ces éléments dans leur contexte et qu'on connaît l'importance et la signification de l'eau, de la circularité, du rassemblement et du mouvement dans le recueil, ces choses sans intérêt revêtent un sens déterminant.

⁶³ « L'homme — être de / en création », p. 18.

⁶⁴ Jean-Paul SARTRE, *Situations*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1947, p. 34.

⁶⁵ Paul RICOEUR, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 178.

⁶⁶ *Hors champ*, p. 12.

Il est également possible de concilier l'absolu et le contingent et de donner un sens à la vie en reconnaissant la valeur de l'instant présent et en le vivant comme un moment de plénitude. Telle que la conçoit Hélène Dorion, la vie se déroule en une suite de brefs moments dont rien n'assure la continuité, excepté la mémoire. Dans *Les états du relief*, les instants passagers se succèdent, mais chaque seconde de vie que le temps accorde à l'être fuit aussitôt vers le vide. Cette façon de penser le temps, d'y voir une « reprise perpétuelle de l'existence par un être qui glisse à chaque instant au néant⁶⁷ » correspond à ce que Poulet appelle la création continuée, si ce n'est que, chez Dorion, il n'y a pas de Dieu conservateur qui préserve l'être. Chaque seconde est un moment originel et la mort menace constamment. Toute la vie de l'homme tient donc dans l'instant actuel, bordé par le néant. Cet instant en est un d'unité : parce que le présent est toujours déjà passé, il renferme la vie et la mort, les deux phénomènes qui forment l'unité de l'être chez Dorion. Toute vie en devenir se déploie et se consume avec le passage du temps. Le souffle de la respiration et le battement du cœur sont, en quelque sorte, les agents de cette création continuée : ils nourrissent et épuisent l'être. Le cœur tremblant de *Sans bord, sans bout du monde* joint la force à la fragilité. Il figure aussi l'équilibre. Le cœur, qu'on peut considérer comme un centre, tremble, c'est-à-dire qu'il oscille de part et d'autre de sa position d'équilibre. Le cœur est le centre et le mouvement alterné autour de ce centre, il suit l'« unique balancement des choses » et marque le va-et-vient du temps. L'homme au cœur tremblant se penche et se relève aussitôt, en un même geste et en un même instant. Le cœur est l'image de l'unité contenue dans l'instant.

Quand le locuteur de *Les états du relief* dit : « il est vingt-deux heures je suis / ces petites choses accumulées⁶⁸ », il affirme, d'après le premier vers, qu'il existe dans le moment présent, marqué singulièrement par l'heure, par un « vingt-deux heures » irréversible. Le chiffre lui-même, composé d'un double deux, évoque les battements du cœur et rappelle le balancement du temps, par lequel le présent glisse si vite vers l'absence qu'il semble la contenir. Le battement du cœur joint donc dans l'instant présence et absence, vide et totalité. Le petit cœur de l'homme représente l'intimité et une vie faite d'instantanés fragiles. Il peut

⁶⁷ Georges POULET, *op. cit.*, p. XXIV.

⁶⁸ *Les états du relief*, p. 13.

aussi être la métaphore de l'univers, qui se meut selon un mouvement similaire. Le rythme du cœur anime tout ce qui est :

N'être rien
 pour personne, sinon une particule de plus
 soudée à la matière
 n'être rien qu'un instant
 de l'univers qui s'agrandit
 et se contracte
 à travers nos histoires
 de petits pas et de fragiles lumières.

N'être rien
 qu'un cœur de plus
 qui bat dans l'immensité.⁶⁹

La coupe du premier vers met en relief le non-être. Puis, « n'être que » dit la petitesse et la fragilité de l'humain et de la vie. « N'être rien / pour personne » exprime la solitude, l'absence et l'isolement. Mais être « une particule de plus / soudée à la matière » signifie faire partie du monde, s'ajouter au grand tout comme un élément nécessaire. Chaque petite chose est un instant d'existence offert à l'univers. « Plus » a ici un surcroît d'importance, parce qu'il s'oppose à « seulement que », à la petitesse de la particule, qui est la plus infime unité de matière. Soudée à la matière, la particule ne semble toutefois plus si fragile. L'atome et l'univers qui le comprend rapprochent les termes opposés : la vie et la mort, le plus petit et le plus grand, l'instant et l'histoire, tout et rien, si bien que l'être, peu importe sa taille ou sa durée, est un lieu et un moment d'harmonie et de plénitude.

En plus d'englober l'espace intégralement, l'instant, que Dorion compare à un éclat d'éternité et à une lumière fragile, contient l'infini temporel ou l'intemporalité. L'instant d'éternité exprime la volonté de concilier le désir d'absolu et la contingence de la vie quotidienne. Il s'agit d'un moment de vie qui n'est rien, mais qui renferme tout. L'expérience de l'instant chez Hélène Dorion rappelle l'expérience ek-statique du temps, telle que la conçoivent Heidegger et certains poètes modernes. Collot explique que l'extase poétique est une sortie du temps et de l'espace qui s'apparente au mouvement alternatif de

⁶⁹ *Ibid.*, p. 29.

systole et de diastole⁷⁰. Dans l'instant, qui part aussitôt qu'il vient, l'homme fait l'expérience de l'horizon spatio-temporel qui s'ouvre à lui. Ancrée dans l'ici-maintenant de son corps, la conscience possède la faculté de se projeter là-bas, vers un hors-lieu et un hors-temps, concentrant ainsi l'immensité du temps et de l'espace en un instant qui peut se distendre.

Dans « Pourquoi des poètes? », Heidegger écrit que la perception du cœur permet au poète d'appartenir au grand tout de l'étant. Selon Rilke, l'homme ne fait pas partie de l'ouvert, parce qu'il n'est pas dans le monde, comme le sont l'animal ou la fleur, mais devant le monde. L'ouvert de Rilke ne désigne pas l'ouvert sans retrait de l'être, notion conçue par Heidegger, mais le grand tout de l'étant. L'homme objective les choses parce qu'il possède une conscience de degré supérieur à celle des bêtes, alors que l'ouvert englobe « la totalité du non-objectif⁷¹ ». La représentation de la conscience calculante n'est pas figurative. « L'intuition possible de l'aspect des choses, l'image qu'elles offrent à la connaissance sensible immédiate fait défaut. La production calculante de la technique est un “ faire sans image ”⁷² ». L'intuition des artistes — celle des poètes en particulier, car la parole est la demeure de l'être — permet d'entrer dans l'ouvert, de renverser l'être sans abri. La conscience doit se retourner dans la sphère même de la conscience, afin de trouver son être propre dans ce qui est plus intérieur et plus invisible que la *res cogitans*, c'est-à-dire dans la sphère du cœur :

L'intérieur et l'invisible de la dimension du cœur est non seulement plus intérieur que l'intériorité de la représentation calculante — et, pour cela, plus invisible — mais il porte en même temps plus loin que la région des simples objets productibles. [...] Le pourtour le plus vaste de l'étant devient présent dans l'espace intime du cœur. L'entier du monde, en toutes ses perceptions, accède ici à une présence également essentielle. [...] l'aversion représentante et produisante contre l'ouvert s'est retournée vers l'espace intime du cœur, en partant de l'immanence de la conscience calculante. Aussi, l'espace intérieur du cœur pour l'existence mondiale s'appelle-t-il encore l'« espace intérieur du monde ».⁷³

⁷⁰ Michel COLLOT, *op. cit.*, p. 53.

⁷¹ Martin HEIDEGGER, « Pourquoi des poètes? », *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1962, p. 342.

⁷² *Ibid.*, p. 366.

⁷³ *Ibid.*, p. 367-368.

La logique du cœur de Pascal constitue pour Heidegger ce qui permet à l'homme d'appartenir au grand tout de l'étant. Dans *Les états du relief*, l'homme et l'univers s'unissent par le cœur et par la matière. Avec *Les murs de la grotte*, il s'agira d'expliquer comment un même espace correspond à l'intérieur invisible de la conscience et à celui du monde.

Le vers « il est vingt-deux heures je suis », considéré séparément des vers qui le suivent, affirme que le « je » existe dans l'instant présent. Par contre, le vers qui le complète dit que le « je » consiste également en une multitude de souvenirs : « il est vingt-deux heures je suis / ces petites choses accumulées ». Les petites choses peuvent désigner de brefs moments de vie passés, car l'instant de l'univers se compare à une particule de matière. Elles symbolisent aussi le détail de la vie, ce qui est fragile et contingent, comme le sont « ces jours » et « ces gestes / livrés à la banalité du quotidien⁷⁴ ». Les éclats d'éternité nomment donc parfois des souvenirs, des instants passés, qui sont la condition même du présent :

Je n'aurai jamais qu'un présent sans nom
une détresse versée dans mon corps
l'émotion finit toujours
par quelques mots confiés au vent
à un arbre isolé.

Je ne saurai jamais ce que disent les mots
— autrefois, — se souvenir, — avoir vécu
ces éclats d'éternité
que je ne sais pas retenir.⁷⁵

Le présent et, conséquemment, l'existence et le sujet lui-même ne possèdent plus de nom lorsque rien ne conserve les parcelles de temps passé. Ce qu'écrit Jean Marcel à propos du nom et de la mémoire semble ici approprié : « Un *nom*, c'est avant tout une *identité* ; et une identité (le mot le dit) c'est le retour du même : “ Faisons-nous un nom ” signifie “ Faisons-nous une mémoire ”, seule la mémoire assurant le retour de l'identique, du même, de l'identité, du nom⁷⁶ ». Avec l'oubli viennent la dissociation, la dispersion et la désolation. La détresse est un manque, une solitude qui vide le corps au lieu de le remplir, et l'arbre

⁷⁴ *Les états du relief*, p. 13.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 44.

⁷⁶ Jean MARCEL, *Pensées, passions et proses*, Montréal, l'Hexagone, 1992, p. 86.

esseulé ne relie plus le ciel et la terre, alors que le vent éparpille les éclats qu'on lui confie, les petites choses accumulées.

Les petites choses et les faits anodins de la vie quotidienne, dont parle Hélène Dorion dans les recueils de la première époque de son œuvre, exprimeraient la fragilité de l'existence, la précarité de l'atome et celle de l'univers. Ceux-ci, animés par le même battement de cœur, sont reliés par la vie et par la mort. Ils sont, l'un comme l'autre, des êtres de matière et de vide. L'être, le plus infime soit-il, est une composante du monde et un instant de l'histoire. La mémoire, celle de l'univers ou celle du « je », se fait de ces petits moments de vie contingents, qu'elle accumule pour les rendre durables, voire éternels. De cette mémoire dépend le présent de celui qui remonte son passé, à la recherche de son identité, c'est-à-dire de lui-même.

La demeure de l'être

L'homme du recueil *Les murs de la grotte* est aussi fait de temps accumulé, d'instant d'éternité que figurent cette fois-ci les pierres. Les pierres font durer le temps dont elles marquent le passage : elles tracent un chemin qui devient la demeure du marcheur. La demeure est un corps que la conscience habite — celui de l'homme, de la Terre ou de l'univers. L'homme et le monde, unis par leur corporéité, se confondent en une même chair et chaque chose, chaque particule de matière, ressemble à une grotte abritant le jardin divin, dont la lumière est perceptible par la vue et le toucher, mais occultée par l'épaisseur charnelle du corps.

Dans *Les murs de la grotte*, la chair de l'homme se compare à de la matière rocheuse. Le temps passe d'une pierre, d'un atome à l'autre, comme s'il s'agissait d'instant réifiés. « [...] pétrifié par l'éternité⁷⁷ » dans la spirale des pas, le temps se matérialise, balisant le chemin de la quête et formant les corps ou les demeures, qui sont de multiples incarnations

⁷⁷ *Les murs de la grotte*, p. 53.

de la conscience. Le passage du marcheur devient celui du temps, de sorte qu'en marchant, l'homme meurt. Malgré cela, à mesure que les pas s'accumulent, une demeure se bâtit et, paradoxalement, ce qui est passager devient éternel. La maison retient le temps passé, comme le fait la mémoire. La maison et la pierre dont elle est faite, qui est une matière durable, figurent donc le corps et la mémoire de l'homme. La Terre se compose également d'âges gravés sur des fossiles, qui constituent l'histoire du monde :

Algues, poissons, reptiles se rassemblent
comme des milliards d'années
en un seul corps.

Main tendue, tête levée vers l'horizon
à peine né cherchant le passage
où pointe le monde.

En sa première incarnation
l'homme souffle avec le vent
de l'origine à la fin
les marées traversent son âme.⁷⁸

Le temps se mesure en milliards d'années et les fossiles conservent l'image des différents êtres peuplant le monde : algues, poissons, reptiles, oiseaux. Les éternités fragiles qui s'amoncellent ne sont plus seulement des instants, mais aussi des jours, des saisons, des années et des âges car, quelle que soit l'unité de mesure du temps, celui-ci se présente toujours comme une succession de fragments. L'expérience du temps et la façon de le vivre restent essentiellement les mêmes. Ce corps dans lequel s'amassent les fossiles peut aussi être une des incarnations de la conscience. Le texte mis en exergue à « La terre, l'univers », la section qui ouvre le recueil, énonce que l'homme habite plusieurs corps : le sien, celui de la Terre et celui de l'univers. La première strophe d'une version antérieure du poème se lit ainsi :

Algues, poissons, reptiles se retrouvent
en toi comme des milliards d'années
réunies en un seul corps.⁷⁹

⁷⁸ *Ibid.*, p. 22.

⁷⁹ Hélène DORION, « Poèmes », *Arcade*, n° 37, 1996, p. 18.

Rien n'indique que l'apostrophe s'adresse à la planète plutôt qu'à l'humain. Le « toi » anonyme désigne en général un être anthropomorphe dans la poésie de Dorion. L'impossibilité de déterminer la nature de l'allocutaire montre que l'homme et la Terre sont semblables et confondus en une même chair. L'homme s'incorpore à la Terre et possède en lui toute la mémoire du monde. Puisqu'il est lui-même un amas d'atomes, son origine ne remonte pas qu'à ses ancêtres humains, mais à la première particule de matière. On pourrait comparer les restes de l'histoire — les ruines, les catastrophes et les tremblements intérieurs — à la mort qui subsiste sous la peau du sujet de *Hors champ* et les pierres, qui érigent des murs, ne semblent pas très différentes des traces du passé qui font écran entre le sujet et lui-même.

La métaphore rapproche l'individu et le monde, parce que celui-là appartient à celui-ci. Les corps propre et terrestre sont consubstantiels, car une même matière compose tous les êtres. L'homme, qu'Hélène Dorion compare à un grain de sable ou à un amas d'atomes, partage avec les objets une nature commune. Sa matérialité le range parmi les autres substances. La moindre petite chose, pareille à un moment de vie de l'univers, est nécessaire à la constitution du monde. Les planètes forment le corps de l'univers, les choses forment le corps de la Terre et les particules, celui de l'homme. Cette « parfaite géométrie / [...] tient tout ensemble⁸⁰ ».

Dans *Soi-même comme un autre*, Paul Ricoeur explique que le corps propre sert de « médiateur entre l'intimité du moi et l'extériorité du monde⁸¹ ». Il est la dimension de l'homme qui fait de lui un être dans le monde. Le monde auquel l'homme se lie par son corps ne se compose pas de la totalité des étants. Il correspond plutôt à l'horizon du *Dasein*. Le monde est l'horizon du *souci* heideggerien, c'est-à-dire de la pensée, de l'action et de la sensation de l'homme, qui habite ainsi la terre, à laquelle il est retenu par sa chair :

En vertu de la fonction médiatrice du corps propre dans la structure de l'être dans le monde, le trait d'ipséité de la corporéité s'étend à celle du monde en tant que corporellement habité. Ce trait qualifie la condition terrestre en tant que telle

⁸⁰ *Les murs de la grotte*, p. 71.

⁸¹ Paul RICOEUR, *op. cit.*, p. 372.

et donne à la Terre la signification existentielle que, sous des guises diverses, Nietzsche, Husserl et Heidegger lui reconnaissent. La Terre est ici plus et autre chose qu'une planète, c'est le nom mythique de notre ancrage corporel dans le monde.⁸²

Les corps de *Les murs de la grotte* sont des habitations : caverne, église, temple, cathédrale, château, tour de Babel et ville, ou des constructions comme le puits, les arches et les portiques. L'intérieur de la demeure est celui de la conscience ou celui des choses car, en plus de faire matériellement partie de l'espace extérieur, les choses possèdent une intimité. Ces demeures, dont plusieurs sont des lieux de spiritualité et de divinité, abritent l'origine de l'être. Dans *Les murs de la grotte*, chaque être recèle une part de divinité et de mystère, un envers invisible qu'on appelle un jardin divin. Dieu et l'âme sont des noms qui désignent le fondement des choses, objet de réflexion des philosophes et des poètes :

Fête de roc et de roseau, d'écorce
et de pierres dressées entre le ciel et la mer.
Héraclite, Empédocle, Anaxagore s'y jetèrent
descendant au fond de l'être. D'autres sages
philosophes, poètes prirent la sphère entre leurs mains
et le monde fut matière, mouvement, divinité
en toutes choses.⁸³

En plaçant l'âme au centre de la grotte ou de la terre⁸⁴, Dorion exprime peut-être sa volonté d'abolir le dualisme de l'âme et du corps. Sur la surface interne de la caverne, l'homme trace des figures animales. Selon certains archéologues, l'art pariétal, que pratiquait l'*Homo sapiens* il y a trente mille ans, traduit l'incertitude de l'homme sur ses origines : « Un trait de couleur à peine suggéré, le corps d'un animal gravé dans la pierre... L'homme accomplit des gestes inédits, comme pour témoigner de son propre mystère⁸⁵ ». Ce sont là les premiers signes de croyances. La peinture rupestre est un moyen de « se représenter le monde au-delà de l'horizon⁸⁶ » et ce que l'esprit ne peut saisir. Elle possédait à l'époque une fonction spirituelle, de sorte que la beauté et le sacré étaient indissociables. Les fresques de Lascaux

⁸² *Ibid.*, p. 178.

⁸³ *Les murs de la grotte*, p. 29.

⁸⁴ Hélène DORJON, « Lettre de la matière », *Liberté*, n° 241, vol. 41, n° 1, février 1999, p. 26.

⁸⁵ André LANGANEY, Jean CLOTTES, Jean GUILAINE et Dominique SIMONNET, *La plus belle histoire de l'homme. Comment la terre devint humaine*, Paris, Seuil, 1998, p. 65.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 13.

demeurent jusqu'ici les plus anciens vestiges d'un esprit religieux. Elles marquent donc le début de l'art et de la religion. Au centre de la caverne, se trouve la beauté de l'être. De plus, Dorion compare les poèmes aux roches qu'on assemble pour bâtir la demeure. La parole, unie à la matière, construit le monde à mesure qu'elle le nomme. Chaque poème est une pierre constituant la tour de Babel, un jalon bordant le chemin qui mène vers Dieu.

On découvre Dieu, ou l'énigme de l'être, à l'intérieur des choses comme au bout du chemin. Le dehors et le dedans, le bout du monde et le fond de l'être représentent un même lieu :

Nul n'est chez soi
ici, là-bas, l'unique espace
est le monde, l'intérieur du monde
que l'on gravit, pas à pas
jusqu'aux racines silencieuses du ciel, — gravir
plaines et océans, neiges et semailles
de nos pays de froids.

Nul n'est chez soi, ici
là-bas, nous creusons, nous cherchons
ces âges jamais perdus, jamais possédés
— le rivage où s'arrête la petite aiguille de nos vies.

Nul n'est chez soi. Ne possède rien.
Nul n'avance, ne va
plus loin qu'en lui-même.⁸⁷

Un seul lieu recouvre l'espace entier. Les racines qui plongent dans le ciel accordent celui-ci à la terre, comme le font l'arbre et la pluie, symboles de l'origine retrouvée. La route qui monte et qui descend est unique, énonce un fragment d'Héraclite, mis en exergue à la troisième section de *Les murs de la grotte*. Ce chemin, suivi par l'homme pendant sa vie, est à la fois vertical et horizontal. Si le marcheur le gravit pour toucher le ciel, il le longe aussi pour traverser les plaines et les océans. Le marcheur parcourt ainsi les espaces infinis, qu'ils soient célestes, terrestres ou marins, de même que les plus infimes espaces, les flocons de neige et les grains qui germeront. L'espace décrit dans *Les murs de la grotte*, comme celui qui l'est dans un poème de *Hors champ* (celui dont les premiers vers sont « Il n'y aurait que

⁸⁷ *Les murs de la grotte*, p. 82.

ce jour / cette façon de regarder »), s'étend indéfiniment et tous les points de cet espace en représentent un seul. Les quatre directions conduisent à un même endroit, intérieur et extérieur. Rien ne distingue le dehors du dedans, et l'homme du reste de l'univers. Le monde possède un intérieur ; le monde *est* intérieur, puisqu'il contient tout dans les limites de cet espace. L'ubiquité de ce lieu, partout présent, est aussi celle de l'homme. L'homme se tient ici, dans son propre corps, et là-bas, au bout du monde, figuré par le zénith ou le rivage. Pour se retrouver, l'homme prend, en un même mouvement, deux directions opposées : il se jette en lui-même, c'est-à-dire qu'il chute au fond de son être et qu'il se projette à l'horizon, là où le monde commence. Il s'éloigne de soi pour mieux s'en approcher. En se jetant dans son corps, l'être s'accorde à lui-même et à la vie, à l'ensemble de ce qui existe. Mais ce lieu de plénitude et d'unité n'en serait pas un s'il ne comprenait aussi son contraire : le vide. Les vers « Nul n'est chez soi. Ne possède rien. / Nul n'avance, ne va / plus loin qu'en lui-même » indiquent que la terre est creuse et que l'être porte en lui sa négation, sa mort. Là où on ne possède ni ne perd, on vit et on meurt.

Ici et là-bas coïncident parce qu'un même mystère, une même obscurité y réside. Dans *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Michel Collot explique comment, chez Merleau-Ponty, la conscience se projette à l'horizon. Merleau-Ponty reprend la notion de structure d'horizon de Husserl, en mettant l'accent sur la part imperceptible de l'être sensible. L'horizon, écrit Collot, est la métaphore de la perception de la conscience, mais également celle de sa limite. Derrière toute visibilité qui s'offre au regard, le poète devine la présence d'un arrière-fond, de l'invisibilité irréductible des choses. En faisant l'expérience de l'horizon et en cherchant à voir au-delà de celui-ci, la conscience se perd dans ses propres profondeurs intérieures : « sujet et objet se confondent dans l'appréhension indistincte d'une seule et même profondeur de présence. Or, cette participation du sujet au fond obscur des choses n'est possible que par son incarnation⁸⁸ ». L'homme se sent incorporé au paysage à demi perceptible, parce qu'il en fait matériellement partie. Il n'est pas qu'un esprit qui pourrait survoler les choses, mais il appartient au visible. En plus de restreindre la connaissance que le sujet a du monde, le corps représente la portion occultée de la conscience :

⁸⁸ Michel COLLOT, *op. cit.*, p. 28.

Non seulement mon corps m'attache à un point de vue toujours partiel et limité, mais il constitue lui-même un point de non vision absolue. La profondeur cachée du visible est solidaire de celle que représente pour le voyant lui-même son propre corps. C'est par l'enveloppe opaque de sa chair qu'il est relié à l'invisible de l'horizon. [...] « celui devant qui s'ouvre l'horizon y est pris, englobé. Son corps et les lointains participent à une même corporéité ou visibilité en général, qui règne entre eux et lui, et même par-delà l'horizon, en-deçà de sa peau, jusqu'au fond de l'être ». [...] « ma localité pour moi est le point que montrent toutes les lignes de fuite de mon paysage et qui est lui-même invisible ».⁸⁹

Le sujet étant, pour Hélène Dorion, consubstantiel à la Terre, on peut dire, comme Collot, qu'il est en abyme dans le paysage. Quand il marche vers le lointain, il traverse aussi sa distance intérieure et sa mémoire. Il perce une brèche dans la paroi de la grotte :

Le pèlerin jette ses cailloux ; le passage s'ouvre
devant lui apparaît une scintillante géométrie
de fils tendus qui retiennent l'obscurité.

Sur ces routes, il avance, à travers les saisons
il accompagne le courant.

Cherche-t-il la source
ou l'embouchure, lorsqu'il tâte du bout du doigt
la paroi de la grotte?⁹⁰

En plus d'ériger les murs de la grotte, les pierres bordent le chemin et marquent le passage du temps. Le temps laisse ainsi des traces, suivies par le marcheur qui remonte les années en avançant. Dans ce poème, la géométrie scintillante forme une constellation et cette image de la mémoire semble très juste, puisque les étoiles sont du temps devenu perceptible. En observant le ciel, pendant la nuit, on obtient un véritable tableau de l'histoire de l'univers. L'éclat des étoiles représente bien la solidarité du temps et de l'espace, car la distance qui sépare les étoiles de la Terre est si grande qu'on ne peut voir leur scintillement que plusieurs années après son émission. Cette distance se mesure en calculant le temps nécessaire à la lumière pour parvenir jusqu'à la Terre. Le passé du cosmos apparaît donc avec la lumière

⁸⁹ *Ibid.*, p. 28-29 ; Collot cite Maurice MERLEAU-PONTY, *op. cit.*, p. 195 et 68.

⁹⁰ *Les murs de la grotte*, p. 15.

des étoiles : « En regardant “ loin ”, nous regardons “ tôt ”. [...] C'est la jeunesse du monde que leur lumière nous donne à voir au terme de cet incroyable voyage. [...] Dans notre vision du monde, le point le plus avancé dans le temps est celui où nous sommes. Tout autour, notre regard plonge dans le passé⁹¹ ». De plus, puisque les étoiles peuvent être très éloignées les unes des autres et qu'elles n'ont pas toutes le même âge, elles s'étagent comme les paliers de l'histoire qui, dans *Les murs de la grotte*, montent vers les profondeurs du ciel et du temps.

Les cailloux brillants traversent le temps et l'obscurité de la nuit, comme s'ils perçaient les murs de la caverne. *Les murs de la grotte* poursuit la traversée poétique dont parle Dorion dans sa réflexion sur *Hors champ*. La poésie, écrit-elle, permet de traverser le « je » et d'outrepasser les apparences et leurs couches qui masquent l'essentiel. Le veilleur de *Les murs de la grotte*, qu'on peut identifier au poète, est celui qui, en éclairant les choses, tente d'ouvrir les portes avec ses paroles. Comme le pèlerin, il se fraie une voie dans la nuit du corps, qu'il s'agisse du corps de l'homme, des objets ou de l'univers. Il peut alors voir par les fenêtres de la demeure le fond de l'être. Quand le pèlerin jette ses cailloux, il s'approche aussi du fond de l'être, car l'auteure emploie le verbe « jeter » pour dire, notamment, que le « je » chute à l'intérieur de lui ou que les penseurs et les poètes sondent le contenu des choses. Les poussières d'étoiles, les pierres scintillantes, permettent au regard de percer l'obscurité corporelle.

Elles donnent aussi à l'homme la possibilité de toucher l'ombre, puisque Dorion associe le regard à la perception tactile. En effet, le pèlerin traverse la nuit alors qu'il tâte les parois de la caverne et les mains de l'enfant, dans un autre poème, se comparent à des étoiles⁹². L'homme appréhende ce qui est par ses sens et prend dans ses mains le visage des choses⁹³. Si les pierres sont à la fois des étoiles et des fragments du mur, le corps, bien qu'il représente la limite de la conscience, constitue aussi le siège de la sensation. L'homme habite un corps d'ombres et de lumières, et il va de mystères en dévoilements. Quoique

⁹¹ Hubert REEVES, *Patience dans l'azur. L'évolution cosmique*, Paris, Scuil, 1988, p. 44-45.

⁹² *Les murs de la grotte*, p. 42.

⁹³ *Ibid.*, p. 78.

l'incarnation restreigne la perception de la conscience, qu'elle soit un mur ou une *barrière* entre l'homme et le monde, elle est aussi un *pont*. Par les sens et l'émotion, la conscience accède à soi et aux choses. L'expérience pathique du paysage, telle que la décrit Collot, dépend plus du sentir et du ressentir que d'une perception réelle, puisque l'objet d'intentionnalité, l'Être, est dissimulé. La chair, en tant que récepteur des impressions tactiles, entre en contact avec la substance des choses. La chair « est la matière (*hylè*), en résonance avec tout ce qui peut être dit *hylè* en tout objet perçu, appréhendé⁹⁴ », écrit Ricoeur, qui ajoute que le contact entre le corps propre et les choses constitue la forme primordiale de la sensation. Dans *Hors champ*, l'ombre devient lumière. C'est dans l'épaisseur même de son corps que le sujet trouve sa transparence, qu'il peut voir surgir la clarté de la nuit et entendre le chant du silence.

Le même désir de voir l'invisible, cette lumière qui apparaît dans la nuit du corps et dans la nuit cosmique, anime le sujet de *Hors champ* et le veilleur de *Les murs de la grotte*, de sorte qu'un seul chemin mène vers soi et vers Dieu. Quoique présente dans *Hors champ*, l'interdépendance entre l'intimité et l'espace extérieur à l'homme est plus manifeste dans *Les murs de la grotte*. L'intimité n'y exprime pas un repliement sur soi, mais une ouverture sur le monde : un unique espace englobe l'homme et le monde, entourés de matière et cernés par l'horizon. Ce lieu, celui de l'origine, se situe aux quatre points de l'espace comme à la croisée des axes vertical et horizontal ; il est aussi bien le centre de l'univers que l'immensité qui l'entoure.

L'expérience du temps et de l'espace que met en images la poésie d'Hélène Dorion est entièrement sous-tendue par la traversée poétique de l'être sensible et occulté. La quête du sujet l'entraîne d'un bout à l'autre de l'intervalle qui le sépare de lui-même, de l'horizon et du mystère recelé par les choses. Le sujet appréhende donc la réalité qui l'entoure tout en explorant les profondeurs de sa propre intimité. Cette double expérience est, en grande partie, sensible. La conscience entre en contact avec la substance des choses parce qu'elle habite un corps apte à percevoir les sensations et qui appartient au monde par sa matérialité.

⁹⁴ Paul RICOEUR, *op. cit.*, p. 375.

Cette homologie entre la terre et la chair permet à l'auteure de faire du monde l'image de l'intimité de la conscience. Le sujet peut se projeter sur l'horizon et entrer en lui-même en prenant une seule direction, car toutes les routes aboutissent à un même lieu, à la fois intérieur et extérieur. Le déplacement du sujet dans l'espace décrit également son expérience du temps. Puisque le chemin se confond à l'horizon auquel il mène, le sens de la vie, comparée à la marche, réside dans la vie elle-même. Chaque instant fragile accordé à l'être renferme l'infini auquel l'homme, qui se sait éphémère, aspire. C'est pourquoi, en suivant le chemin de sa vie, le marcheur grandit et s'accomplit, alors qu'il passe et dépérit. Ces deux processus opposés et parallèles conduisent le sujet à son unité comme au néant qui menace toute existence. Si le bout du chemin représente la mort, il suscite aussi l'espoir d'une renaissance.

On discerne dans cette conception du temps et de l'espace une volonté d'accorder l'être à lui-même et aux autres êtres, malgré les différences qui les opposent. Hélène Dorion rattache la plus petite chose à l'univers auquel elle appartient, elle met l'essence de l'homme en rapport avec les faits contingents de son quotidien et elle raccorde au monde l'intimité de la conscience, considérée comme un espace. Le désir d'unité qui s'exprime dans *Hors champ*, *Les états du relief*, *Sans bord, sans bout du monde* et *Les murs de la grotte* témoigne de la constance de l'œuvre qui, depuis ses débuts, s'élabore selon une même conception du temps et de l'espace, mais aussi, semble-t-il, selon une même conception de la poésie. Car, à l'époque de *Hors champ* et à celle de *Les murs de la grotte*, Hélène Dorion décrit l'œuvre du poète ainsi : l'œuvre ressemble à un corps constitué de poèmes et à un parcours progressant d'un poème à l'autre. La réflexion de Dorion sur *Hors champ* expose cette façon d'envisager l'écriture. Les poèmes de *Hors champ*, pareils aux cellules du corps humain, organisent le recueil en un tout cohérent, qui se développe à la manière d'un récit. Chaque poème possède son autonomie, tout en interagissant avec les autres. Les poèmes « s'interpellent [et] se répondent⁹⁵ », et leur succession fait avancer le « récit ». On retrouve une vision similaire de l'œuvre poétique dans *Les murs de la grotte*. Les poèmes, figurés par les fossiles, s'assemblent pour construire l'œuvre ou la tour de Babel, comparées à un corps, et pavent le

⁹⁵ *Hors champ*, mémoire de maîtrise, p. 129.

chemin qui entraîne l'homme vers son destin. Si cette façon de concevoir l'écriture régit la composition de tous les recueils, on pourrait considérer chacun d'eux comme un pas faisant progresser l'œuvre. De *L'intervalle prolongé* à *Pierres invisibles*⁹⁶, la poésie serait pour Dorion une demeure et une voie jusqu'à l'énigme de l'être, au sens de la vie.

⁹⁶ Hélène DORION, *Pierres invisibles*, Saint-Benoît-du-Sault, Tarabuste, 1998.

CHAPITRE 2

POÉSIE ET RÉALITÉ

L'étude du temps et de l'espace vécus par le sujet lyrique met en évidence le lien charnel unissant le poète et le monde. Dans le recueil intitulé *Les murs de la grotte*, la conscience habite corporellement la Terre, que le temps édifie en une demeure à mesure que l'homme se fait et se défait. Si la matière sert d'intermédiaire entre le sujet et son milieu, le langage peut également remplir cette fonction. Merleau-Ponty estime même que la parole est une troisième chair par laquelle le sujet s'exprime et qui incarne la pensée¹. Les trois termes de l'expérience poétique étant souvent organisés selon une même structure chez Hélène Dorion, l'œuvre se bâtit elle aussi comme une demeure, ce qui signifie qu'elle pourrait exprimer la faculté qu'a le poète d'habiter le monde ou de se laisser habiter par lui. Le monde de l'œuvre poétique, figuré par la métaphore, serait alors celui dont parle Paul Ricoeur dans *La métaphore vive* : « un monde que nous habitons² ».

¹ Michel COLLOT, « Le sujet lyrique hors de soi », *Figures du sujet lyrique*, sous la direction de Dominique Rabaté, Paris, P.U.F., 1996, p. 115.

² Paul RICOEUR, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 387.

L'étude du sujet lyrique comprend nécessairement celle des rapports entre la poésie et la réalité, car ceux-ci supposent un sujet parlant. C'est dans la parole, dans la langue actualisée en discours, c'est-à-dire au niveau sémantique du langage, qu'on trouve cette subjectivité, affirme Ricoeur³. La sémiologie, au contraire, ne tient pas compte du sujet, qui n'existe pas au niveau du système de la langue. À chaque fois qu'il désigne quelque chose et qu'il s'exprime, le locuteur renvoie à lui-même : « le sujet, en effet, c'est ce qui a référence à soi dans la référence au réel⁴ ». Cependant, si le discours descriptif met en corrélation la rétro-référence (référence à soi) et la référence au réel, on doit, lorsqu'il s'agit de poésie, considérer en outre l'autoréférentialité du langage, remarque John E. Jackson⁵. Le poème est une œuvre de langage qui peut parler de l'existence. Ces deux fonctions, représentative et poétique, sont impliquées par la notion de sujet lyrique. Aussi, il semble possible d'examiner comment le sujet lyrique de *L'issue, la résonance du désordre* et de *Les murs de la grotte* découvre qui il est en cherchant à connaître et à figurer le monde.

L'issue, la résonance du désordre compare l'espace du poème à l'autre côté de soi. Le poète écrit à l'intérieur de l'autre, lieu d'une absence qui revêt plusieurs formes : le vide originel, le silence, la mort et l'invisible. Cet espace est également celui de la quête. La poésie interroge le pourquoi de l'être et du non-être, le sens de l'existence, en substituant toutefois au « pourquoi? » les questions « où? » et « comment? ». Le sujet cherche le lieu de l'origine et de la fin que lui révèle son rapport à « toi » et aux choses. En effet, c'est en aimant et en touchant son *alter ego*, cette image de l'univers, que le sujet découvre la vérité de l'être. L'appartenance de l'homme à un monde qu'il intériorise constitue une manière d'être pour le mortel, une façon d'habiter son « absence au monde⁶ ». Ce mode de connaissance s'exprime par la métaphore. La poésie n'explique pas le mystère de l'existence ; elle le figure. Dans *Les murs de la grotte*, la figure, logée en chaque chose, dévoile la présence d'une énigme qui demeure toutefois irrésolue. La parole s'incarne dans

³ Paul RICOEUR, « La question du sujet : le défi de la sémiologie », *Le conflit des interprétations : essai d'herméneutique*, Paris, Seuil, 1969, p. 233 à 262.

⁴ *Ibid.*, p. 253.

⁵ John E. JACKSON, *La question du moi. Un aspect de la modernité poétique européenne*, Neuchâtel, La Baconnière, 1978, p. 14-15.

⁶ Hélène DORION, entrevue accordée à Thierry BISSONNETTE, « Vers l'épique de l'intime », *Nuit Blanche*, n° 73, hiver 1998-1999, p. 16.

la matière et le sens, dans l'existence. C'est pourquoi le poète, comparé à un enfant, refait l'ordre du cosmos en recomposant celui du langage. Le monde a gardé toute sa fraîcheur pour le poète, qui recrée le moment d'émergence du langage et redécouvre l'univers à chaque fois qu'il écrit.

L'espace de l'absence

Si le poème ne pouvait faire l'objet du chapitre précédent, portant sur le temps et l'espace, il semble maintenant nécessaire de l'envisager comme un espace, point de rencontre de la vie et de la mort, du monde et du sujet sans cesse en quête d'une destination. Le poème est le lieu de l'autre, écrit Hélène Dorion dans « Le détail du poème » :

Peut-être n'ai-je jamais écrit hors de l'autre, ce microcosme du manque, de la quête, du désir et de l'approche. L'écriture n'abrite pas du vécu ; elle m'emporte plutôt vers ses points d'équilibre les plus précaires, là où se joue une saisie du provisoire. Écrire est une façon de réagir contre la fragilité qui nous enserre.⁷

L'altérité telle que la conçoit Dorion ne désigne pas qu'autrui. Elle comporte plusieurs significations qu'il est impératif d'examiner séparément, mais qui, finalement, se rejoindront toutes. Quelques-unes d'entre elles devaient être évoquées dans la visée d'une réflexion sur l'espace du monde et de la conscience : l'Autre de l'inconscient, l'*alter ego*, le côté sombre de la montagne. On a mentionné que « toi » peut refléter l'intimité secrète du moi, faisant coïncider l'altérité intrinsèque du « je » et celle de son allocataire. Une étude plus approfondie de l'autre s'impose car, qu'il soit la personne à qui le sujet s'adresse, les choses, l'inconnu, l'intérieur de la terre ou de l'homme, il correspond chaque fois au lieu où le poème prend forme. Avant d'examiner les liens du « je » au « tu » ou aux objets dans leurs rapports à l'écriture, on considérera l'autre comme l'intimité de la conscience, l'espace de son absence, de son passé et de son mystère, au sein duquel le sujet écrit. La poésie résiste à la finitude, retient le passé et révèle l'origine inconnue de l'existence.

⁷ Hélène DORION, « Le détail du poème », *Estuaire*, n° 40-41, septembre 1986, p. 64.

Le poème qui ouvre *L'issue, la résonance du désordre* répond à la mort en s'inscrivant sur la surface blanche du papier :

Certains jours, une pièce blanche.

Et l'on dit lumière, approche
complicité.

On ajoute des mots
de l'autre côté de nous-même
la vie
essaie de ne pas céder.

Mais cède parfois.

Quand l'absence est pleine.⁸

Le poème repose entre l'être et le non-être. Ces vers expriment l'accord de l'être et du vide d'une façon telle que l'absence, sans être comblée et remplacée par son contraire, semble présente. Dans *L'issue, la résonance du désordre*, le poème sert de contrepoids au manque, qui prend plusieurs visages dont quatre font l'objet du texte liminaire : l'origine, le silence, la mort ou le passé, de même que l'invisible. En s'ajoutant à l'absence, les mots sont. Le nombre, la grandeur et la hauteur font allusion à la vie chez Hélène Dorion. Le poème occupe la pièce vide tout en s'y joignant, en s'unissant à elle. Il « habite » l'absence d'un être fini, ainsi que le poète cherche à le faire, selon les propos mêmes de l'auteure⁹. La comparaison de la mort et de la page vide conforte cette correspondance entre la vie et l'écrit. On met des mots de l'autre côté de soi, là où l'existence ne résiste plus et faiblit, où elle se montre fragile et éphémère. Ce côté ressemble donc à la pièce blanche, la feuille vierge. Un texte de *L'empreinte du bleu* décrit cette absence comme le blanc situé derrière les objets¹⁰. Le blanc, écrit Wassily Kandinsky, représente le chaos qui précède la création et, même en peinture, il est la couleur du « silence absolu » et de « l'absence de son¹¹ ». Les choses naissent du rien pour Hélène Dorion et, si le poème constitue une présence, il se

⁸ Hélène DORION, *L'issue, la résonance du désordre*, Saint-Hippolyte, Le Noroît, 1994, p. 11.

⁹ « Vers l'épique de l'intime », p. 16.

¹⁰ Hélène DORION, *L'issue, la résonance du désordre suivi de L'empreinte du bleu*, Saint-Hippolyte, Le Noroît, 1999, p. 79.

¹¹ Wassily KANDINSKY, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Paris, Denoël / Gonthier, 1969, p. 128.

fonde lui aussi sur le néant, sur le blanc. Il semble que toute œuvre littéraire — ou picturale, suivant Kandinsky — requiert un blanc initial.

L'inconnu et le vide appellent le poème, écrit Michel Collot. Le poème ne peut être une création, c'est-à-dire une œuvre nouvelle et originale, et traduire le silence des choses comme le silence intérieur de l'écrivain que si celui-ci a en premier lieu abandonné « ses habitudes intellectuelles et linguistiques¹² ». Le poète se dispose ainsi à rencontrer l'imprévisible. Pour être créatif, l'artiste devient sensible aux aspects cachés de la réalité, demeurés inouïs, puisque son poème dira ce qu'on n'a jamais entendu auparavant. « “ Il importe qu'il n'y ait plus en lui qu'une *distance*, un silence, un vide où puissent d'abord venir s'inscrire des présences sorties de leur obscurité ”. Attente où le poète ausculte le silence et guette l'invisible¹³ ». Les mots surgissent du silence de la page blanche de la même façon que l'être naît du néant. Le tout autre peut alors trouver son expression. Cet autre est à la fois l'innovation formelle et linguistique qui constitue le poème et la nouvelle manière d'être des choses dont le poème parle. Le vide permet aux objets de montrer leur côté ordinairement occulté et au rien de devenir, ce qui ouvre de nouvelles perspectives sur le plan sémantique :

[« L'intention significative »] n'est encore qu'un trou dans l'espace linguistique, qui seul peut permettre de dire enfin l'inexprimé, comme l'horizon est cette lacune qui promet la possibilité de voir de l'autre côté du paysage [...]. C'est l'attente de la parole manquante qui arrache le langage à son inertie et le monde à son autarcie, qui donne à voir l'invisible, et éveille le visible à des possibilités nouvelles de sens.¹⁴

L'espace vide de la page laisse le monde être différent et le poème dire ce changement ; il favorise la création de l'œuvre et celle du monde. Cette idée ressortira plus clairement d'une réflexion ultérieure sur *Les murs de la grotte*. Le blanc de *L'issue, la résonance du désordre* est la couleur de l'abandon à laquelle s'allie le rouge du recommencement¹⁵.

¹² Michel COLLOT, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, P.U.F., 1989, p. 162.

¹³ *Loc.cit.* Collot cite J.-C. RENARD, *Une autre parole*, Seuil, 1980, p. 32.

¹⁴ *Ibid.*, p. 164. Collot cite Maurice MERLEAU-PONTY, *Signes*, Gallimard, 1960, p. 122.

¹⁵ *L'issue, la résonance du désordre*, p. 31.

Les mots se posent sur la feuille, tels une présence, et ils parlent de cette présence en disant « lumière, approche / complicité ». Si la complicité désigne un accord tacite entre personnes, elle unit probablement les vers et le silence, les mots et le blanc. Le vocable « complicité » serait un signe de cette entente. Les paroles se joindraient à l'indicible pour le nommer, pour dire ce qui demeure muet, comme le poème s'ajoute au blanc. À l'instar de l'absence, le silence deviendrait plein, audible. En poésie, le non-dit possède souvent un sens obscur, mais important, notamment parce que la nouvelle forme linguistique du poème essaie de traduire l'inexprimé et qu'on ne peut la rendre totalement intelligible en la paraphrasant¹⁶. De plus, les rapports entre les signes et les blancs, créés par la disposition typographique ou la distribution des mots en vers par exemple, participent à la signification du texte¹⁷. Dans *L'issue, la résonance du désordre*, l'aire scripturale des poèmes, qui sont tous brefs et versifiés, semble laisser une large place au silence, indissociable des mots. Le poète se dirige « vers l'inavoué¹⁸ » et scrute « le rebord / des mots dits à voix basse¹⁹ ». Il travaille à la limite du langage et de l'ineffable. Sa voix tente de trouver sa propre disparition²⁰, « l'éclipse du fond », pour donner « corps [au] vide²¹ », pour lui donner une réalité. Le poème est une rencontre entre la parole et le silence intérieur :

Si la rencontre a eu lieu
on ne sait pas.

Si l'on peut appuyer doucement
quelques mots contre le silence
de l'autre, le silence en nous.

On ne sait plus.
Et tout demeure sans écho.²²

Le poème ne remplace pas le silence. Il s'en approche pour le rencontrer et prend appui sur lui. Les mots s'unissent au silence — et, par conséquent, à l'oubli et à l'inconnu qui, chez

¹⁶ Voir Octavio PAZ, *L'arc et la lyre*, Paris, Gallimard, 1965, et Georges STEINER, *Réelles présences. Les arts du sens*, Paris, Gallimard, 1991.

¹⁷ Voir Stéphane MALLARMÉ, *Crise de vers*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1945, et Paul CLAUDEL, *Réflexions sur la poésie*, Paris, Gallimard, 1963.

¹⁸ *L'issue, la résonance du désordre*, p. 20.

¹⁹ *Ibid.*, p. 21.

²⁰ *Ibid.*, p. 34.

²¹ Roberto JUARROZ, cité dans *L'issue, la résonance du désordre*, p. 23.

²² Hélène DORION, *L'issue, la résonance du désordre*, p. 13.

Dorion, accompagnent souvent le silence — qui reste ce qu'il est. C'est pourquoi le poème exprime l'incertitude. Il balance entre le savoir et l'ignorance, ainsi qu'entre le souvenir et l'oubli. Malgré le vide et le silence (« sans écho »), la mémoire retient tout (« tout demeure »), dit le dernier vers, qui accorde ainsi les mots et le silence, la présence et l'absence, puisque le poème (l'écho) rend présent le passé dans *L'issue, la résonance du désordre*. Ce vers place la parole contre le silence, « contre » exprimant à la fois le contact et l'opposition. Le poème rapprocherait donc l'autre et le même, c'est-à-dire les antinomies, qui sont dès lors unis, bien qu'éloignés. Dans le texte liminaire, les mots viennent aussi se joindre à l'inconnu, puisque leur lumière révèle une vérité sur la page vide : « Certains jours, une pièce blanche ». La lumière, qu'on peut associer à la couleur et plus précisément au bleu auquel l'œuvre de Dorion fait parfois mention, contraste avec le blanc du papier. Le blanc paraît incolore ou invisible, mais il « regorge de possibilités vivantes²³ », d'après Kandinsky. Lorsqu'il sera question de l'espace de la quête, on expliquera comment la couleur dévoile le mystère et rend l'imperceptible perceptible. Le poème montre l'invisible comme le fait la mémoire. Dans un autre texte de la première section du recueil²⁴, le souvenir évoque les choses disparues, c'est-à-dire qui n'existent plus et ne sont plus visibles, mais qui réapparaissent sur le bord d'une fenêtre, à la limite du visible. La mémoire ramène le passé absent dans le présent et répond par là à l'expectative : « L'attente soudain comblée / par sa disparition ». À l'image de la fenêtre et de la mémoire, le poème rappelle le passé. Il résiste à la finitude, qui pourtant le suscite.

« Le sujet sans nom », paru en 1988 dans la revue *Urgences*²⁵, met aussi en rapport la mort et la création littéraire. Il s'agirait du seul texte que Dorion ait publié sous un pseudonyme. Le sujet sans nom s'appelle « Elle » et c'est « Elle » qui rédige le poème, puisqu'elle le signe. Chaque paragraphe du poème débute par cette phrase : « Elle se lève et quitte la pièce », comme si le départ du sujet entraînait l'écriture des lignes qui suivent. Lorsque la femme s'éloigne et qu'il n'y a plus personne dans la pièce, les feuilles se couvrent

²³ Wassily KANDINSKY, *op. cit.*, p. 128.

²⁴ *L'issue, la résonance du désordre*, p. 19.

²⁵ Hélène DORION, « Le sujet sans nom », paru sous le pseudonyme « Elle », *Urgences*, n° 20, mai 1988, p. 20.

de mots. Ce texte parle d'un abandon similaire à celui qu'expriment les premiers vers de *L'issue, la résonance du désordre*, abandon nécessaire, semble-t-il, pour que s'écrive l'histoire qui raconte l'effacement de l'auteur. La pièce, qui rappelle la page blanche délimitant l'espace du poème dans *L'issue, la résonance du désordre*, est vide et les feuilles se remplissent. L'absence entoure celle qui écrit : « Il n'y a plus personne derrière, devant elle ou à ses côtés ». L'autre côté de soi, le lieu du passé, se situe également derrière le sujet. « Elle » ne possède ni passé ni avenir, puisque le passé revient et constitue le futur pour Dorion. D'où l'importance de la mémoire et l'attente de ce qui est disparu. Dans « Le sujet sans nom », le poème est appelé « histoire » parce qu'il sert de mémoire et parle de ce qui n'existe plus. Le poème apparaît au moment où le sujet disparaît, cherchant à retenir et à nommer l'existence provisoire. C'est pourquoi le sujet dépourvu de tout, de vie comme de nom, s'appelle « Elle ». « Elle » n'est pas un véritable nom. Il s'agit d'un pronom qui ne sied pas au sujet parlant ou écrivant, qui devrait employer le « je ». La troisième personne du singulier désigne l'anonyme, l'impersonnel, la « non-personne » ou l'absent :

Mais « il » peut être une infinité de sujets — ou aucun. C'est pourquoi le « je est un autre » de Rimbaud fournit l'expression typique de ce qui est proprement l'« aliénation » mentale, où le moi est dépossédé de son identité constitutive. [...] « il » en soi ne désigne spécifiquement rien ni personne.²⁶

« Elle » est un nom qui porte en lui sa négation. Aussi, il ne convient qu'à ce qui ne peut être nommé, en l'occurrence un personnage caractérisé par son absence, son invisibilité (« sans visage »), son ignorance, son oubli et son silence.

L'effacement qui affecte l'écrivain est parfois un état de plus grande sensibilité à l'être, une expérience de la mort qui amène l'individu à « penser l'Être », au sens où Heidegger entend cette expression. L'œuvre devient alors le lieu de la solitude essentielle de l'écrivain. Dans *L'espace littéraire*, Maurice Blanchot écrit que lorsque l'auteur se met à l'œuvre, le langage se retire du monde courant. Ce monde, où se trouvent les personnes et les choses, est celui du travail, de l'action et du temps, mais aussi celui de l'oubli de l'être et de sa dissimulation. L'homme se sépare de l'être en le niant et cette négation se concrétise

²⁶ Émile BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, vol. 1, Paris, Gallimard, p. 230.

par le travail et par l'action. Les différentes façons dont on modifie et altère la nature, par exemple, masquent l'être. L'homme qui vit dans cet oubli affirme qu'il est en refusant d'être :

Quand je suis, *au niveau du monde*, là où sont aussi les choses et les êtres, l'être est profondément dissimulé (ainsi que Heidegger nous invite à en accueillir la pensée). Cette dissimulation peut devenir travail, négation. « Je suis » (dans le monde) tend à signifier que je suis, seulement si je puis me séparer de l'être : nous nions l'être — ou, pour l'éclairer par un cas particulier, nous nions, nous transformons la nature — et, dans cette négation qui est le travail et qui est le temps, les êtres s'accomplissent et les hommes se dressent dans la liberté du « Je suis ». Ce qui me fait moi est cette nécessité d'être en tant que séparé de l'être, d'être *sans* être, d'être cela qui ne doit rien à l'être, qui tient son pouvoir du refus d'être, l'absolument « dénaturé », l'absolument séparé, c'est-à-dire l'absolument absolu.²⁷

Toutefois, l'œuvre diffère du monde courant. Blanchot la définit comme l'espace de la mort et de l'absence de temps, et comme le lieu de la solitude essentielle. L'écrivain ne s'isole pas à la manière de l'individu qui, au niveau du monde, s'éloigne des hommes. La solitude de l'auteur, même si elle le sépare aussi des autres personnes, est plus essentielle. Celui qui écrit s'efface dans l'œuvre, ce lieu où il n'est personne. Il n'exprime pas son être propre, son individualité, il n'écrit pas à propos de lui-même, mais de l'être. Le monde ne se parle pas dans l'œuvre ; c'est l'être, plutôt, qui le fait. La parole *est* et l'être parle à travers elle. Le livre ne constitue une œuvre que lorsqu'il parle de l'être et qu'il est l'intimité ou la solitude essentielle du lecteur et de l'auteur. Ce dernier abandonne le « je » pour le remplacer par le « il ». « “ Il ”, c'est moi-même devenu personne, autrui devenu l'autre²⁸ ». Le sujet anonyme et sans figure n'est pas moins lui-même. Il s'approche de ce qu'il occultait ou niait dans l'affirmation du « Je suis » et il devient ce qui se trouve derrière lui, c'est-à-dire l'être. L'être, qui demeure caché, apparaît en tant que dissimulé dans la solitude de celui qui écrit. Au niveau de la réalité commune, l'homme peut dire « Je suis » parce qu'il se tient à l'écart de l'être, mais seul, il comprend qu'il vit sans être, que son « Je suis » prend appui sur le néant. La négation de l'être ne lui semble plus constituer le fondement de son pouvoir, de

²⁷ Maurice BLANCHOT, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 337-338.

²⁸ *Ibid.*, p. 23.

son travail et de ses rapports au monde. Cette prise de conscience correspond à l'angoisse. L'homme se rend compte qu'il n'est pas : « Je suis celui qui n'est pas, celui qui a fait sécession, le séparé, ou encore, comme il est dit, celui en qui l'être est mis en question²⁹ ». La solitude essentielle nomme ce moment où le sujet s'absente et interroge l'être. Celui qui comprend qu'il se fonde sur une telle séparation, qu'il pourrait ne pas être, ressent le manque de l'être et s'en approche. L'être se manifeste alors dans sa dissimulation, c'est-à-dire que l'homme prend conscience de son absence : « Quand l'être manque, l'être n'est encore que profondément dissimulé. Pour celui qui s'approche de ce manque, tel qu'il est présent dans " la solitude essentielle ", ce qui vient à sa rencontre, c'est l'être que l'absence d'être rend présent, non plus l'être dissimulé, mais l'être *en tant que* dissimulé : la dissimulation elle-même³⁰ ». Dans le monde de la vie courante, l'occultation demeure cachée, l'homme l'oublie, alors que du côté de la solitude essentielle, elle apparaît. C'est l'essence même de l'être qui se montre ainsi, car elle consiste à manifester que l'être manque lorsqu'il manque. L'être est là dans son absence, parce qu'on le pense et parce qu'on sait qu'il manque.

L'individualité de l'écrivain s'efface dans l'œuvre, faisant place à cette présence plus essentielle qu'est le manque de l'être. La solitude de l'œuvre est un moment d'angoisse qui suscite chez l'écrivain le questionnement de l'être, la pensée qu'« il y a » (*es gibt*³¹) l'Être, selon les termes de Heidegger. L'entente de l'Être est la faculté de comprendre que les choses sont. La poésie d'Hélène Dorion parle aussi de l'être. Les mots se comparent à une présence, unie à l'absence de la page blanche. La création, celle du monde comme celle de l'œuvre, tire quelque chose du rien. En voulant rappeler le passé, Dorion cherche à nommer et à éclairer le mystère de l'origine caché de l'autre côté de soi, autrement dit l'essence de celle qui écrit.

²⁹ *Ibid.*, p. 339.

³⁰ *Loc. cit.*

³¹ Martin HEIDEGGER, *Lettre sur l'humanisme*, Paris, Aubier-Montaigne, 1983, p. 87.

L'espace de la quête

L'espace du poème peut réunir la mort et la quête, car le principal problème que soulève l'œuvre d'Hélène Dorion est celui du sens de l'existence, de son fondement. S'interroger sur le pourquoi des choses revient à demander « où? » et « comment? » pour Dorion. La mort semble vouer la vie à l'absurdité. Aussi, c'est dans l'être lui-même, à l'intérieur des choses, que loge la possibilité de trouver un sens. Le poète cherche avant tout à être et les moyens qui s'offrent à lui relèvent du cœur et du corps. En effet, l'amour et le regard conduisent le poète à l'origine, portée au langage par la métaphore, qu'Hélène Dorion compare à une image.

Dans l'étude du temps et de l'espace, on a expliqué comment Dorion compare la démarche spéculative à la marche du sujet. Le passage de l'humain lie également le caractère éphémère de la vie au questionnement. Dans le poème intitulé « Le sujet sans nom », le déplacement du sujet et, par conséquent, la temporalité soulèvent la question du sens de la vie et de l'identité de la passante sans figure et sans nom : « Elle se lève et quitte la pièce. Derrière le corps, un nom effacé, un chemin disparu. Elle a oublié qui elle est pour ne plus savoir où elle va ». Non seulement « Elle » est entourée d'absence, mais elle ne connaît pas l'endroit d'où elle vient ni celui vers lequel elle avance. Il n'y a derrière elle que le vide d'un passé dont elle ne se souvient pas, ce qui explique pourquoi elle ne possède plus de nom. L'oubli et la mort la dépouillent de son identité et de sa direction. Si on tient compte de l'ensemble des écrits d'Hélène Dorion, on ne peut réduire l'identité du sujet à sa personnalité. On lit dans « Le détail du poème » que l'« écriture n'abrite pas du vécu » et dans « La fenêtre ouverte » que l'auteure ne différencie pas les sujets individuel et universel³² ; la première personne du singulier désigne l'un et l'autre. Les paroles et les inquiétudes du « je » lyrique concernent tous les êtres. Si la marche du sujet suscite trois questions fondamentales sur l'existence : « D'où venons-nous? », « Où allons-nous? » et « Qui sommes nous? », *L'issue, la résonance du désordre* pose deux autres questions portant

³² Hélène DORION, « La fenêtre ouverte », *Estuaire*, n° 47, hiver 1987-1988, p. 52.

aussi sur les fondements de l'être : « *Pourquoi rien / et pourquoi quelque chose?*³³ ». En fait, le recueil énonce plusieurs autres interrogations dont certaines, dans la deuxième section, sont mises en relief par l'italique : « *La fin de l'ordre et du désordre / est-elle une issue?*³⁴ », « *Pourquoi les choses / s'enfuient-elles ainsi?*³⁵ », « *Faut-il consentir / à tant d'obscurité?*³⁶ ». Mais ces questions-ci semblent se rapporter à celles qui précèdent et qui, bien qu'elles intéressent la philosophie, occupent une place très importante dans l'œuvre du poète. Leibniz aurait fondé la métaphysique en demandant : « Pourquoi y a-t-il plutôt quelque chose que rien? », question qu'ont posée avant lui Parménide et Héraclite³⁷. Dorion ne postule pas qu'il y a « plutôt quelque chose que rien », mais qu'il y a *et* qu'il n'y a pas quelque chose, que l'être et sa disparition ne se dissocient pas et qu'on doit les penser conjointement. Elle distingue ainsi la pensée poétique du raisonnement. La pensée occidentale, écrit Octavio Paz, refuse toute ambiguïté. Elle repose sur un système d'oppositions ne permettant pas d'assimiler l'une à l'autre des idées éloignées ni d'admettre l'identité de l'être et du non-être, alors que l'image poétique affirme leur ressemblance en exprimant que « ceci est cela »³⁸ :

Depuis Parménide, notre monde a été celui de la distinction nette et tranchée entre ce qui est et ce qui n'est pas. L'être n'est pas le non-être. Ce premier déracinement — car il consistait à arracher l'être au chaos primordial — constitue le fondement de notre pensée. Sur cette conception se construit l'édifice des « idées claires et distinctes » qui, s'il a rendu possible l'histoire d'Occident, a aussi condamné à une sorte d'illégalité toute tentative de saisir l'être par des voies qui ne soient pas celles de ses principes.³⁹

La poésie connaît des moyens différents de ceux mis en œuvre par la philosophie pour comprendre l'être. Le cœur en serait un.

³³ *L'issue, la résonance du désordre*, p. 28.

³⁴ *Ibid.*, p. 29.

³⁵ *Ibid.*, p. 31.

³⁶ *Ibid.*, p. 35.

³⁷ Georges STEINER, *Martin Heidegger*, Paris, Flammarion, 1981, p. 95.

³⁸ Octavio PAZ, *op. cit.*, p. 132.

³⁹ *Ibid.*, p. 131.

Le savoir vient d'un cœur où alternent la vie et la mort :

Le cœur qui bat, une telle douceur
dans cette voix, la certitude
de savoir où se poser.

*Non pourquoi, mais où
et comment.*⁴⁰

La certitude se trouve dans le battement du cœur et dans la vibration de la voix, entre l'intensité et la douceur. La dernière strophe semble cependant indiquer que la vérité du cœur ne répond pas à la question « pourquoi? ». En fait, ces vers n'affirmeraient pas qu'on ne cherche plus le pourquoi des choses, mais reformuleraient l'interrogation. Le pourquoi de l'être réside dans sa causalité et sa finalité. Poser cette question équivaut donc à demander « où? ». On ne connaît pas la raison du vol de l'oiseau et de la croissance de l'arbre, s'élevant pour s'élever et sans autre but, dit un texte de *Sans bord, sans bout du monde*⁴¹. Le bout du monde, qui représente le terme du voyage, évoque aussi bien l'infinie grandeur de l'être, l'accomplissement de celui qui s'élève, que la mort et le néant. Il y a *et* il n'y a pas de sens à l'existence comme de limite au monde. La vie et sa signification sont associées à la hauteur ; la mort et l'absurdité, au vide. L'être donne un sens à l'être et le néant le lui retire : « La véritable et seule mort intérieure est la mort du sens⁴² ». « *Non pourquoi, mais où* » exprime ces antinomies, puisque demander « pourquoi? », c'est aussi demander « où? ». Le lieu qu'on cherche se situe donc dans un cœur qui bat : l'origine et la fin, qui coïncident, sont l'être et le rien demeurant en chaque chose, et le rythme du cœur, pareil à la respiration, unit la vie et la mort.

Mais le vers de Dorion pourrait également vouloir dire que la poésie, que la voix, ne cherche pas de raison ou d'explication. Le poème de *Sans bord, sans bout du monde* suscite cette hypothèse : quoiqu'on n'arrive pas à expliquer logiquement l'être, on peut lui donner un sens par les sens, en respirant une rose, par exemple. « Rose » désigne aussi bien une couleur qu'une fleur parfumée. Le « rouge très pâle⁴³ » dans *L'issue, la résonance du*

⁴⁰ *L'issue, la résonance du désordre*, p. 33.

⁴¹ Hélène DORION, *Sans bord, sans bout du monde*, Paris, La Différence, 1995, p. 13.

⁴² Hélène DORION, « L'homme — être de / en création », *Considérations*, vol. 4, n° 2, 1981, p. 16.

⁴³ *L'issue, la résonance du désordre*, p. 31.

désordre, résultant vraisemblablement d'un mélange de rouge et de blanc, de visible et d'invisible, unit la défaillance et le recommencement, à l'instar du cœur battant et de la respiration. L'odorat et la vue trouveraient une signification qui n'expliquerait pas l'origine de l'existence, mais la rendrait palpable. Demander « pourquoi quelque chose? » manifeste avant tout un étonnement devant la présence et une sensibilité au fait que le monde est. À tout prendre, Dorion chercherait une manière d'être plutôt qu'une raison d'être, substituant ainsi le « comment » au « pourquoi ». Dans une entrevue accordée à la revue *Nuit blanche*, Hélène Dorion parle de ce qui l'a amenée à abandonner une recherche pour une autre :

« J'étudiais la philosophie, et la rencontre indirecte avec Bonnefoy m'a révélé toute une partie inactive de moi-même. En sa compagnie j'ai mis plusieurs années — et quelques livres! — à découvrir qu'on ne résout pas une absence au monde : *on l'habite*. J'ai cessé de rechercher un *pourquoi* pour travailler dans un *comment*. » [...] « À ce stade-ci, l'humanité a besoin de choses comme la poésie, entre autres pour nous restituer notre capacité à aimer, souvent oubliée, qui est le fondement, sous toutes les formes qu'elle peut prendre, de notre présence au monde. »⁴⁴

Influencée par l'œuvre de Bonnefoy, Hélène Dorion délaisse l'étude de la philosophie pour se consacrer à l'écriture de la poésie, puis passe de la recherche du « pourquoi » à celle du « comment ». La poésie permet de retrouver le pouvoir d'aimer et, par conséquent, d'être puisque l'amour « est le fondement [...] de notre présence au monde ». Les multiples formes d'amour ou de présence seraient, pour Dorion, des façons d'habiter sa propre absence. Le poète cherche donc à découvrir l'origine de l'être par l'émotion, comme par les sens (la vue ou l'odorat).

C'est pourquoi il peut nommer « amour » le fondement de l'être, le commencement des choses, et répondre ainsi aux questions « où? » et « comment? » :

⁴⁴ « Vers l'épique de l'intime », p. 16-17.

La ligne fuyante
des regards, des corps.

Puis-je appeler — amour
ce bleu des choses
quitté depuis toujours?

Une désolation qui s'engouffre
au creux de nos vies.⁴⁵

La ligne fait allusion à l'écriture et à l'image, que la deuxième strophe assimile l'une à l'autre, et elle s'oppose aux regards et aux corps fuyants. Puisque Dorion associe souvent l'opacité et le passé, les regards qui fuient seraient comparables à l'aspect flou des choses qui passent et se perdent. « La ligne fuyante / des regards » ressemble alors au rebord de la fenêtre qui fait apparaître la disparition. La longueur et la continuité de la ligne laissent entendre que la poésie fait durer le passé, puisqu'elle le remémore. Aussi, nommer ce qu'on a « quitté depuis toujours », c'est rendre éternel le néant primordial qui, dans ce poème, est associé au dépérissement des corps. La mort est un retour à l'origine. En assignant un nom et une couleur à l'origine des choses, on la *figure*. À la fois parole et couleur, la figure franchit la ligne d'horizon, c'est-à-dire qu'elle va au-delà du visible et d'elle-même pour rejoindre l'origine trouble des choses⁴⁶. L'image poétique est souvent décrite comme une image sensible chez Hélène Dorion. *L'empreinte du bleu*, notamment, développe largement cette comparaison, puisque le recueil, réalisé en collaboration avec le graveur Marc Garneau, comprend quelques reproductions des œuvres de l'artiste. Le bleu, le blanc, le noir, la ligne, le contour et la forme sont, dans les textes, des métaphores exprimant les rapports de l'écriture à la vie et à la mort. Lorsque le bleu des choses est appelé, c'est-à-dire nommé et convoqué, il manifeste le retour du disparu, du passé devenu invisible. Celui-ci s'est engouffré, c'est-à-dire caché et perdu, au fond de l'être. Le bleu est la couleur d'un mystère invisible ; il est le bleu opaque auquel les corps croient, dit le poème qui demande « *Faut-il consentir / à tant d'obscurité?*⁴⁷ ». Si le bleu révèle une vérité, elle demeure toutefois

⁴⁵ *L'issue, la résonance du désordre*, p. 15.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 22.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 35.

incertaine. C'est pour cette raison que l'auteure interroge le pouvoir de nommer cette couleur, maintenant ainsi le doute sur l'apparition de la vérité, à la fois claire (bleue) et obscure (opaque).

La possibilité de voir l'intimité des choses (leur « creux » ou leur côté blanc) dépend de la finitude. Le poème initial de *L'empreinte du bleu* parle d'un bleu qui s'étend jusqu'à disparaître et qui, ensuite, « ramène tout : / la mer, l'horizon, le regard⁴⁸ ». L'exergue de la première section de *L'issue, la résonance du désordre* est un poème de Roberto Juarroz énonçant une idée semblable⁴⁹. Quand les yeux du dormeur tentent de découvrir une autre couleur, les couleurs et les lumières s'éteignent ; l'espace du regard est alors désolé. Le poète désire trouver la couleur de l'autre absent et invisible, qu'il cherche tout en gardant ses yeux « endormis » fermés. Le poète rêve : il peut voir ou produire des images dans la nuit, ou même dans la mort :

Les choses défaites se remplissent
de minuscules trouées
par où je rêve.⁵⁰

La perception du cœur chez Rilke, dont parle Heidegger dans « Pourquoi des poètes? », représente une façon pour le poète d'accéder à son intimité invisible et d'appartenir au monde. L'image du cœur de l'homme uni à celui de l'univers qu'on retrouve dans *Les états du relief* a conduit la réflexion du premier chapitre, ayant pour objets le temps et l'espace, aux propos de Heidegger. La logique du cœur, écrit le philosophe, correspond à la mort, « qui touche les mortels en leur essence, les met sur le chemin de l'autre côté de la vie et les place ainsi dans la pure perception⁵¹ ». Interprétée par Blanchot, la pensée de Rilke permet de poursuivre la réflexion qui précède, portant sur la manière dont le regard transperce les apparences et sur les rapports de ce regard à la mort et à la poésie.

⁴⁸ *L'issue, la résonance du désordre* suivi de *L'empreinte du bleu*, p. 71.

⁴⁹ Roberto JUARROZ, cité dans *L'issue, la résonance du désordre*, p. 9.

⁵⁰ Hélène DORION, *L'issue, la résonance du désordre*, p. 49.

⁵¹ Martin HEIDEGGER, « Pourquoi des poètes? », *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1962, p. 365.

Rilke, en quête d'une existence et d'une mort authentiques, ne dissocie pas l'œuvre d'art, qui est pour lui l'« affirmation somptueuse de notre personne⁵² », de l'œuvre d'une vie et d'une mort accomplies et personnelles. Il n'oppose pas plus vivre et périr. Rilke croit que l'être porte en lui sa fin, comme le fruit contient son noyau. La mort loge dans la profondeur et l'intimité de l'existence humaine. « [...] nous mettons au monde l'enfant mort-né de notre mort⁵³ » est une image qui décrit cette union et qui rappelle une métaphore de *Sans bord, sans bout du monde*, citée au chapitre précédent : il y a en « toi » un « visage / bercé comme une enfant morte⁵⁴ ». La naissance de l'homme implique sa fin et, dans les *Élégies*, ce sont là les deux éléments essentiels de l'existence. Rilke nomme la mort « l'autre côté de la vie », côté que l'humain ne comprend pas : « *La mort est le côté de la vie qui n'est pas tourné vers nous, ni éclairé par nous : il faut essayer de réaliser la plus grande conscience possible de notre existence qui est chez elle dans les deux royaumes illimités et se nourrit inépuisablement des deux...*⁵⁵ ». Pour atteindre l'autre côté de la vie, l'homme doit renverser son regard en changeant sa façon de voir, car son regard est celui d'une conscience qui se place devant les choses, les objective et s'en sépare en les représentant. Il s'agit d'une manière de percevoir qui relève de la *res cogitans*. Retournée, la conscience ne réfléchit et ne représente plus les choses, mais les ouvre. Cette expérience, ou « pur rapport », est un regard extatique qui permet au sujet de se projeter hors de lui pour rejoindre les choses et pour entrer en elles. Blanchot compare cette conversion à l'intentionnalité et Heidegger la nomme « pensée du cœur ». Le renversement s'effectue dans l'espace intérieur du monde, c'est-à-dire dans l'intimité de la conscience et des choses, et dans le lieu de leur rencontre. En se détournant toujours plus du réel pour s'orienter vers sa propre intimité, la conscience touche ce qu'il y a de plus intérieur et de plus invisible en elle, mais pénètre également au dedans des choses, qui entrent, elles aussi, en leur obscurité. Ce mouvement du perceptible vers l'imperceptible est le dépérissement : la mort est « le moment où [...] nous avons accès à l'être profond⁵⁶ », à l'essentiel. Le devoir d'accomplir la transformation du visible en invisible revient à l'homme, parce que sa condition fait de lui le plus mortel des êtres. La

⁵² Maurice BLANCHOT, *op. cit.*, p. 157.

⁵³ *Ibid.*, p. 158.

⁵⁴ *Sans bord, sans bout du monde*, p. 20.

⁵⁵ Rainer Maria RILKE, cité par Maurice BLANCHOT, *op. cit.*, p. 169.

⁵⁶ Maurice BLANCHOT, *op. cit.*, p. 181.

fragilité de l'être permet à l'homme d'avoir un rapport avec le monde plus essentiel que la pensée rationnelle, car l'autre côté de la vie, la mort, se trouve dans l'intimité des choses. La grandeur et la valeur de l'existence lui viennent de sa précarité. Si vivre signifie périr, l'homme fait déjà dans sa vie l'expérience du pur rapport. Il y a cependant un autre espace que celui de l'absence où les êtres entrent intimement en eux-mêmes : il s'agit de l'espace du poème. Le poète traduit le langage étranger des choses et en fait un langage intérieur :

L'Ouvert, c'est le poème. L'espace où tout retourne à l'être profond, où il y a passage infini entre les deux domaines, où tout meurt, mais où la mort est la compagne savante de la vie, où l'effroi est ravissement, où la célébration se lamente et la lamentation glorifie, l'espace même vers quoi « se précipitent tous les mondes comme vers leur réalité la plus proche et la plus vraie. »⁵⁷

Le poème réalisant le passage d'un domaine à l'autre pourrait être personnifié par Orphée. Orphée symbolise l'origine du poème, le lieu où se rencontrent et s'accordent la mort et la vie, parce qu'il est le poète le plus périssable, celui qui est sans cesse en train de mourir. Il ne cherche pas à posséder, mais s'abandonne à la disparition, qui devient sa parole. Son chant est « le pur mouvement de mourir⁵⁸ ». En plus d'effectuer la métamorphose, le poème orphique, l'origine du poème, porte également la trace de l'absence de Dieu.

L'art, en particulier la poésie, exprimerait le regard renversé ou extatique, ce rapport à l'être plus essentiel que celui de la *res cogitans*, qui réfléchit et représente les objets au lieu de les ouvrir. Le pur rapport, qui s'accomplit dans la mort ou dans l'espace du poème, permet à la conscience de pénétrer l'intimité invisible des choses. Le regard du « je » chez Hélène Dorion dépasse l'horizon et entre au creux des choses afin d'atteindre la vérité bleu opaque, l'autre couleur qui apparaît lorsque tout a disparu. Cette faculté de voir dans la nuit se rattache au pouvoir d'aimer et d'être ; elle est une façon d'habiter une absence au monde. Dorion appelle aussi « le savoir-aimer du corps » cette recherche de l'origine ou de la vérité de l'être par l'émotion et par les sens.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 183.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 184.

Le savoir-aimer du corps

Blanchot associe le pur rapport de Rilke à l'intentionnalité phénoménologique. Or, dans son article « L'homme être de / en création », Hélène Dorion écrit que l'intentionnalité est le mode de connaissance qui permet à l'homme de donner du sens à la réalité et d'unifier le corps et l'esprit. Dans « La fenêtre ouverte », Dorion attribue à l'amour des possibilités similaires. L'amour désigne un rapport à « toi » et au monde qui consiste à toucher la réalité extérieure par l'intériorité de la conscience et qui conduit le sujet à découvrir sa propre vérité en appréhendant le monde. La métaphore, qui selon Ricoeur exprime une manière d'être au monde, traduit cette expérience relevant d'un autre mode de connaissance que l'objectivisme et donc d'une autre référence que la représentation.

Le regard du poète qui ouvre les choses au lieu de les réfléchir et de les représenter se comparerait au rapport intentionnel de la conscience au monde d'après Blanchot. L'article « L'homme — être de / en création » désigne par l'intentionnalité le processus de connaissance de l'homme unifié. L'homme, parce qu'il est un corps et un esprit, a besoin de saisir la réalité aussi bien par les sens et par l'émotion que par la raison. La conscience incarnée cherche à se lier au monde, ce « lieu de "co-naissance"⁵⁹ », et à donner un sens à la vie quotidienne en se projetant dans le monde et en devenant elle-même le « lieu de dévoilement de l'être⁶⁰ ». L'individu retrouve son unité et son authenticité en réconciliant ainsi l'âme et le corps, de même que la pensée et la réalité. Chez Merleau-Ponty, le corps sert également de substrat matériel à l'intentionnalité de la conscience et la rend indissociable du monde, comme le sont le sujet et l'objet, l'émotion et la perception sensible⁶¹.

Dorion redéfinit ce mode de connaissance en d'autres termes dans « La fenêtre ouverte ». On peut nommer « savoir-aimer du corps » un rapport à l'être similaire à celui

⁵⁹ « L'homme — être de / en création », p. 17.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 18.

⁶¹ Michel COLLOT, *La matière-émotion*, Paris, P.U.F., 1998, p. 49.

décrit dans « L'homme — être de / en création ». La formule « Je t'aime donc je suis », qu'Hélène Dorion oppose au « Je pense donc je suis » de Descartes, résume ce rapport :

Ce que *je* cherche, ce n'est pas *un être*, mais une qualification du rapport à l'être. [...] Lorsque je dis que je t'aime, je dis aimer non seulement l'être qui vit en toi, mais aussi le rapport au monde dont il témoigne. Lorsque je dis que je t'aime, je ne dis pas, mais écris, osant parler de moi et te nommant, toi, comme le savoir-aimer du corps extérieur. Lorsque j'écris que je t'aime, j'affirme l'être engagé tout entier dans l'humain. Aucune existence n'en découle ; il n'y a que le glissement continu d'une émotion qui alors ne touche plus qu'au territoire poétique.⁶²

L'amour est le fondement de l'existence. En effet, lorsqu'elle affirme « Je t'aime donc je suis », Hélène Dorion énonce qu'elle existe en aimant quelqu'un. Son sentiment ne se limite pas à sa vie intérieure. Pour un sujet qui désire trouver « une qualification du rapport à l'être », c'est-à-dire un « comment », il s'agit plutôt d'une façon d'appréhender l'autre et de se lier avec le monde. Le savoir-aimer du corps implique l'émotion et les sens, et met en corrélation la subjectivité et son objet. L'amour est une façon de *toucher* une vie, un être, autrement dit de connaître le monde par l'émotion et par les sens, et le dehors par le dedans. C'est pourquoi dans plusieurs poèmes de Dorion, le cœur et les sensations, telles la couleur, l'odeur ou le son de la voix, parviennent à rendre la vie palpable et à révéler une vérité. Puisque « toi » apparaît comme une image du monde ou un microcosme, le sujet, en l'appréhendant, peut percevoir l'univers entier. Quand l'homme touche le corps de la personne qu'il aime, ce corps lui communique sa propre façon d'aimer et de voir, qui détermine son rapport particulier au monde. Par l'entremise de « toi », le sujet entre en contact avec la vie, avec l'être. Mais l'amour représente aussi pour Hélène Dorion un moyen d'être soi. Le poète parle autant de lui-même que de l'espèce humaine lorsqu'il emploie la deuxième personne du singulier, parce que « tu » et « je » sont des sujets universels. Il semble en outre que l'intersubjectivité ne soit qu'une modalité du rapport entre le sujet et le monde. Qu'on approche un homme ou un arbre, on touche avant tout une vie. L'arbre témoigne de l'existence et de sa précarité, et tous les êtres partagent sa condition.

⁶² « La fenêtre ouverte », p. 52-53.

L'authenticité de l'individu, cette « vérité dont [il] est le gîte⁶³ », se ramènerait au simple fait de vivre et de mourir. Le battement du cœur, qui répond aux questions « où? » et « comment? », symboliserait cette certitude. Le lieu cherché par le poète serait l'intérieur du corps, là où le fait que les choses sont et périssent se manifeste lorsque la conscience rencontre le monde.

« La fenêtre ouverte » décrit non seulement une façon de toucher et de connaître la réalité, mais parle aussi d'un mode d'existence : l'homme *est* en aimant l'autre. Pour mieux comprendre comment l'intentionnalité, qui unit la conscience au monde, permet à l'homme de découvrir son être, il semble nécessaire de se référer à l'étude du sujet phénoménologique menée par Paul Ricoeur dans *Le conflit des interprétations*. Ricoeur dégage de la phénoménologie de Husserl les éléments qui servent de fondements à l'ontologie de Heidegger. Les notions d'intentionnalité et de *Lebenswelt*, qu'on traduit par « monde de la vie » ou « monde vécu », de même que la critique de l'objectivisme effectuée par Husserl auraient influencé la pensée de Heidegger. La *Lebenswelt* désigne l'expérience pré-objective du monde. Cette expérience est celle d'un sujet décrit comme pôle intentionnel, pour qui le monde est l'horizon de ses visées et « un champ de significations antérieur à la constitution d'une nature mathématisée⁶⁴ ». Bien que les premiers ouvrages de Husserl se rapprochent de l'idéalisme et du subjectivisme (dans *Les idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures*, Husserl idéalise la subjectivité sans le savoir), la dernière phase de sa phénoménologie affirme l'unité de la conscience et du monde en abolissant le dualisme entre le sujet et l'objet. Elle distingue des sciences de la nature et de sa méthodologie un mode de compréhension qui est aussi une manière d'être dans le monde :

La question de l'historicité n'est plus celle de la connaissance historique conçue comme méthode ; elle désigne la manière dont l'existant « est avec » les existants ; la compréhension n'est plus la réplique des sciences de l'esprit à l'explication naturaliste ; elle concerne une manière d'être auprès de l'être, préalable à la rencontre d'étants particuliers.⁶⁵

⁶³ *Ibid.*, p. 54.

⁶⁴ Paul RICOEUR, *Le conflit des interprétations : essai d'herméneutique*, p. 13.

⁶⁵ *Loc. cit.*

Le mode de compréhension adopté par la phénoménologie devient une manière d'être. Ricoeur l'estime plus fondamental que celui des sciences de la nature, car il se définit d'abord comme un mode d'existence et ensuite comme un mode de connaissance. Sartre voit en l'intentionnalité « cette nécessité pour la conscience d'exister comme conscience d'autre chose que soi⁶⁶ ». Il affirme également que Husserl ne réduit pas la découverte du monde à la connaissance « représentative ». Il existe plusieurs autres formes d'expériences : aimer, haïr et craindre sont autant de manières d'être dans le monde et de « s'éclater⁶⁷ » vers les choses.

Heidegger a élaboré son ontologie fondamentale à partir, entre autres choses, de ces éléments de la philosophie de Husserl. C'est pourquoi la question de l'être devient une question sur celui qui interroge l'être, sur le *Dasein*. La question de l'être, ou *Seinsfrage*, concerne le mystère et les fondements de l'existence. Elle demande : « Qu'est-ce que l'Être (*das Sein*) qui rend possible tout étant (*das Seiende*)? », en d'autres termes « Pourquoi y a-t-il quelque chose? »⁶⁸. L'homme possède la faculté, voire la responsabilité, de penser l'être. Heidegger considère que l'entente de l'être constitue l'existential (le mode d'être) fondamental du *Dasein* ; elle distingue le *Dasein* des autres étants. Puisqu'il n'y a plus de distance entre le sujet et l'objet de la connaissance, il faut, avant même d'interroger l'être, interroger le *Dasein*, celui qui existe en questionnant l'être. Questionner l'être revient à se questionner sur celui qui existe dans la compréhension de l'être⁶⁹. Heidegger ne fait pas mention du soi dans sa pensée et dans sa définition du *Dasein*, mais en questionnant l'être, le *Dasein* réfère nécessairement à lui-même et ce, de deux façons. Le *Dasein* renvoie à lui-même parce que la question sur l'être requiert qu'on s'interroge sur celui qui questionne. De plus l'« *ego*, en tant qu'impliqué dans la question, n'est pas posé comme certain de soi-même. Il est posé comme étant lui-même un être, l'être pour qui il y a la question de l'être⁷⁰ ». Le *Dasein* est celui qui a référence à soi par la question de l'être et il « ne se découvre lui-même

⁶⁶ Jean-Paul SARTRE, *Situations*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1947, p. 33.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 32.

⁶⁸ Georges STEINER, *Martin Heidegger*, p. 53.

⁶⁹ Martin HEIDEGGER, « La primauté ontique de la question de l'être », *Être et temps*, Paris, Gallimard, 1986, p. 36-39.

⁷⁰ Paul RICOEUR, *op. cit.*, p. 224.

qu'en saisissant la réalité⁷¹ ». Contrairement au *Cogito* cartésien, l'enquête du *Dasein* pose l'existence avant la compréhension, le « Je suis » avant le « Je pense ». La pensée de l'être précède donc le *Cogito* et elle est plus fondamentale que lui, tout comme la compréhension qui consiste en une manière d'être auprès de l'être est préalable à la méthodologie et à la connaissance représentative.

Après avoir expliqué comment le sujet se révèle à lui-même en touchant « toi », un arbre ou l'univers, on doit préciser les raisons pour lesquelles la poésie implique un tel rapport et de quelle façon elle l'exprime. La poésie ne se surajoute pas au savoir-aimer du corps, mais en constitue un élément essentiel : « Lorsque je dis que je t'aime, je ne dis pas, mais écris », affirme Dorion. L'appréhension du monde par l'intimité est une manière de regarder. En touchant l'autre personne, le sujet perçoit son image. Le regard vise la transparence des choses et de « toi », cette « image de l'univers qui contient toutes les autres⁷² ». Le sujet désire voir et écrire « à travers toi tous les corridors de l'être⁷³ ». Traverser signifie pour Dorion voir au-delà des apparences⁷⁴, ce que permet la figure poétique dans *L'issue, la résonance du désordre*, puisqu'elle franchit la ligne d'horizon et que la couleur cherchée émerge de l'obscurité. Si la métaphore se compare à une image sensible et que la figure réunit la parole et la couleur, la forme qui apparaît dans la pièce vide exprime le rapport entre « je » et « tu » :

Ce qui passe sans passer.
Une silhouette
dans la pièce encore vide
le paysage d'une main.

Ton regard
dans ma vie, penser à toi
à travers la mémoire
que tu me redonnes.⁷⁵

⁷¹ Georges STEINER, *op. cit.*, p. 114.

⁷² « La fenêtre ouverte », p. 52.

⁷³ *Ibid.*, p. 54.

⁷⁴ Hélène DORION, *Hors champ*, mémoire de maîtrise dactylographié, Faculté des études supérieures, Université Laval, 1985, p. 109.

⁷⁵ *L'issue, la résonance du désordre*, p. 53.

La forme et l'image (la silhouette, le paysage) occupent la place et la fonction des mots dans la pièce, sur le côté de l'être où il n'y a rien. La silhouette rappelle le rebord de la fenêtre sur lequel on voit revenir ce qu'on croyait évanoui : il s'agit d'une ombre au contour clairement apparent. La silhouette indique que le poème se maintient à la limite du perceptible et, par conséquent, de l'expression. Le poème joint également l'intérieur et l'extérieur, puisqu'il montre, dans la pièce, le monde en un paysage. Le poème est une image de l'univers. Les deux espaces n'en forment plus qu'un seul et ce lieu serait celui que l'on cherche : lorsque l'homme touche une autre vie que la sienne, sa propre vérité se révèle à lui et en lui. On peut lire dans un autre poème que ce sont des lieux et des visages que la mémoire pose sur le cadre de la fenêtre⁷⁶. La silhouette symbolise aussi la mémoire et la vie, car elle fait durer le vide intérieur, c'est-à-dire la vulnérabilité de l'être. Le poème, qui réunit l'image et la vie, provient du regard et de la mémoire de « toi », qu'appréhende le locuteur.

La métaphore refléterait l'expérience phénoménologique et créative du monde. C'est du moins ce que conclut Ricoeur au terme des huit études composant *La métaphore vive*. La greffe de l'herméneutique sur la phénoménologie entreprise dans *Le conflit des interprétations* a peut-être conduit Ricoeur d'une théorie de l'interprétation des signes « multivoques » à celle de la métaphore. La métaphore possède le pouvoir de « redécrire » la réalité et réfère également au sujet parlant : « La poésie articule et préserve, en liaison avec d'autres modes de discours, l'expérience d'*appartenance* qui inclut l'homme dans le discours et le discours dans l'être⁷⁷ ». La référentialité de la métaphore n'est toutefois pas celle du langage descriptif. Ricoeur relève la nécessité de s'interroger sur la signification des concepts de « réalité », de « vérité » et même d'« être », puis de les redéfinir lorsqu'on les applique au discours littéraire. Si certains critiques n'admettent pas que la poésie peut parler de la réalité ou dire la vérité, c'est parce qu'ils ont une conception positiviste de la réalité : d'après eux, la réalité correspond à ce que le discours scientifique en dit et la vérité se définit comme l'adéquation de la thèse à la chose. Aussi opposent-ils le discours descriptif au littéraire, de même que la dénotation et la connotation, la représentation et le sentiment, la

⁷⁶ *Ibid.*, p. 19.

⁷⁷ Paul RICOEUR, *La métaphore vive*, p. 398.

cognition et l'émotion. Ces critiques qui considèrent les œuvres selon un point de vue positiviste limitent le monde de l'œuvre à la signification immanente de celle-ci, que Ricoeur nomme, d'après Aristote, le *muthos*. Mais la *poiésis* est à la fois *mimésis* et *muthos*. Le monde de l'œuvre est aussi un monde possible, hors du langage. La métaphore comprend un *muthos* et une *mimésis* lyriques, cette dernière étant rendue possible par une suspension de la référence littérale, similaire à l'*epoché* de Husserl. La métaphore requiert une *epoché* de la référence ordinaire pour introduire un mode plus fondamental de référence, impliquant ce que les poéticiens appellent le *mood*, l'état d'âme ou le sentiment, et que Ricoeur rapporte à l'objectivité phénoménologique⁷⁸. Le discours poétique comporte donc une « référence dédoublée ». La copule de la métaphore sous-entend toujours le « comme » de la comparaison, c'est-à-dire qu'elle maintient la tension entre les références littérale et métaphorique. « Être comme » signifie être et n'être pas. La copule exprime la différence dans la ressemblance. L'*epoché* permet à l'œuvre de constituer un monde tel que le perçoit et l'imagine une conscience : « Un état d'âme c'est une manière de se trouver au milieu de la réalité. C'est, dans le langage de Heidegger, une manière de se trouver parmi les choses (*Befindlichkeit*)⁷⁹ ». L'état d'âme n'est pas uniquement dirigé vers l'intériorité du sujet. Au contraire, il ouvre et redécouvre le monde, c'est-à-dire qu'il « redécrit » la réalité. Le sentiment est heuristique ; il fait voir la réalité différemment. Si le sujet connaît habituellement le monde en l'objectivant, en le mettant à distance de soi et en le représentant, il en est autrement du sentiment, qui « fait participer à la chose⁸⁰ ».

Les notions de réalité et de vérité métaphoriques définies par Ricoeur relèvent d'une manière d'être auprès de l'être, d'un rapport pré-objectif au monde qui dépasse le dualisme du sujet et de l'objet et qui diffère de la représentation :

Ce que le discours poétique porte au langage, c'est un monde pré-objectif où nous nous trouvons déjà de naissance, mais aussi dans lequel nous projetons nos possibles les plus propres. Il faut donc ébranler le règne de l'objet, pour laisser être et se dire notre appartenance primordiale à un monde que nous habitons, c'est-à-dire qui, tout à la fois, nous précède et reçoit

⁷⁸ *Ibid.*, p. 320.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 289.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 309.

l'empreinte de nos œuvres. Bref, il faut restituer au beau mot « inventer » son sens lui-même dédoublé, qui implique à la fois découvrir et créer.⁸¹

Le pouvoir heuristique de la métaphore répond au besoin de décrire un monde en devenir. Parce qu'elle invente, c'est-à-dire crée et découvre, la métaphore traduit diverses manières d'être des choses. Elle parle d'un monde qui s'offre à l'expérience et à l'imagination, remettant ainsi en question les distinctions, qui semblent fondées aux positivistes, entre le sujet et l'objet, l'intérieur et l'extérieur, le sentiment et la représentation.

Cette conception de la métaphore possède plusieurs éléments communs avec la façon dont Hélène Dorion, qui s'est manifestement inspirée de la phénoménologie, pense la poésie. Comme l'a montré Collot dans *La poésie moderne et la structure d'horizon*, de nombreuses affinités lient la poésie contemporaine et la phénoménologie. La compréhension du monde que Dorion nomme le « savoir-aimer du corps » joint l'émotion aux sensations, et elle fait passer le dehors du monde par le dedans du corps et de la conscience. La figure poétique, qui procède de l'inclusion réciproque de l'intérieur et de l'extérieur, exprime la faculté d'habiter le monde dont l'homme est pourvu.

Habiter une absence au monde

Dans le recueil *Les murs de la grotte*, Dorion compare l'homme, l'œuvre et le monde à des demeures. Cette analogie entre les trois termes de l'expérience poétique, liés par leur corporéité, met en évidence le fait que les objets possèdent une intimité. Un poème de *L'issue, la résonance du désordre* suggère que le bleu, qu'on a associé à la métaphore, se cache au creux des choses. Ce trait de l'imaginaire poétique d'Hélène Dorion ressort davantage dans *Les murs de la grotte*. La figure y révèle le mystère intérieur des choses. L'habitation semble désigner cette concordance des espaces intérieur et extérieur, de même que la réciprocité entre ce qui touche et ce qui est touché. Il s'agit aussi du désir de faire une

⁸¹ *Ibid.*, p. 387-388.

demeure avec sa propre absence, de bâtir sa vie comme on construit une maison qui s'effrite avec le passage du temps.

Un même texte des *Murs de la grotte* exprime tous ces aspects de l'habitation. Il y est question d'une feuille qui fait apparaître à l'intérieur des choses le paysage du monde et la vérité essentielle des êtres :

Soudain une feuille prend figure d'oiseau
de paysage, d'insecte ; ainsi toute chose
à l'intérieur d'elle-même — pure faculté
d'habiter un jardin divin
ou touché par le divin.

Feuille, dans la lumière oblique de l'aube
qui tremble, pareille au marcheur, tard venu
bâtir sa demeure parmi les grottes, temples
villes et châteaux, — se fraie un passage
en ce temps qui nous fait
et nous défait.⁸²

La feuille, espace du poème, se trouve au cœur des objets, y introduisant des images de l'univers : oiseau, paysage, insecte. Les êtres — et parmi eux l'homme, qui fait de sa vie une habitation — ressemblent à des demeures accueillant l'existence sous ses diverses formes. La variété des images peintes suggère que la feuille présente l'univers entier au regard. La figure de l'oiseau incarne la voix, de même que la hauteur et la grandeur, corrélats de la vie. L'insecte, par contre, évoque le sol, la petitesse et la fragilité. Le poème montre l'ensemble de ce qui existe en un paysage. Les choses sont donc, tout comme « toi », des microcosmes, des images de l'univers. Les espaces intérieur et extérieur se recouvrent. La première strophe exprime cette unité de plusieurs façons. Les objets appartiennent à un monde qu'ils intériorisent et habitent un jardin situé en eux-mêmes. Le jardin, que Dorion place au centre des maisons, est un lieu clos, fermé. La strophe parle en outre de la réciprocité entre ce qui touche et ce qui est touché. L'amour consiste à toucher le dehors par le dedans. Or, les choses qui contiennent des images de la réalité sont aussi saisies et intériorisées. Quand le sujet affirme : « Je t'aime donc je suis », il dit percevoir le rapport de « toi » au monde et découvrir sa propre vérité, la vie qui l'habite. Cette vérité, ou divinité, se révèle avec les

figures du poème. L'oiseau et l'insecte sont des images du fondement de l'existence. L'origine, on le sait, unit l'herbe et la pluie, le ciel et la terre, la vie et la mort. L'aube éclaire la feuille, qu'on compare au marcheur, ce mortel qui, à la fin du voyage, rejoint l'origine. Le passage de l'homme est parallèle à la traversée de la lumière, qui ouvre la voie au regard. En figurant la réalité, la poésie dévoile l'être des choses, leur sens. Elle jette la lumière sur leur mystère intérieur. Le jardin divin, parfois appelé jardin de l'être, est le centre illimité que le poète cherche à nommer et que le veilleur tente de discerner lorsqu'il fait nuit ou lorsqu'on ferme les yeux. Le poète et le veilleur aspirent à saisir l'imperceptible et le monde commence, dit le poème liminaire des *Murs de la grotte*, avec l'inscription de la forme visible de la vie sur la paroi de la caverne, au milieu du silence et de la nuit⁸³.

D'après le poème qui parle d'une feuille au cœur des choses, l'habitation chez Hélène Dorion comporte au moins deux aspects. Il s'agit, d'une part, d'une inclusion réciproque de l'homme et de la terre : l'intérieur de la conscience appréhende un monde auquel elle appartient. D'autre part, l'homme fait de son passage une demeure, de sa précarité une présence éternelle et un accomplissement. Habiter une absence au monde pourrait alors se définir ainsi. Le corps du voyageur s'assemble comme une œuvre et les pierres qui le constituent sont aussi bien des poèmes que des sentiments et des façons d'entrer en relation avec le monde⁸⁴. Les joies, les douleurs, l'amour, le toucher, le don et la souffrance sont de minuscules « ruisseaux de vie⁸⁵ » qui comblent l'âme et le corps du sujet, alors que les poèmes, tels des pierres, tombent dans le bassin du temps. Dorion compare le corps plein à la tour, dont le voyageur atteint le sommet, et au bassin qui, normalement, devrait contenir de l'eau. Si le corps ressemble à une tour, qu'on devine être celle de Babel, les pierres balisent le chemin du même nom, confondant ainsi le poète, sa vie et son œuvre en une même demeure.

⁸² Hélène DORION, *Les murs de la grotte*, Paris, La Différence, 1998, p. 83.

⁸³ *Ibid.*, p. 9.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 50.

⁸⁵ Voir une version différente de ce poème, Hélène DORION, « Les murs de la grotte (extrait) », *Estuaire*, n° 80-81, p. 91.

Dans *La poésie n'est pas seule*, Michel Deguy s'intéresse à l'habitation poétique du monde. Selon Deguy, l'individu réside dans le rapport du monde à l'œuvre. *La poésie n'est pas seule* présente différentes façons dont l'art pourvoit l'homme de cette faculté d'habiter, alors que la terre devient de moins en moins habitable. Deguy redonne au mot « poésie » son sens étymologique de *poièse*, qui fait d'elle une création, un art. La notion de *poiesis* n'exclut toutefois pas la *mimesis*, recouvrant ainsi la découverte et la création : « l'art est la phénoménologie inventive du paraître (de la) nature⁸⁶ ». C'est pourquoi Deguy explore les multiples aspects de la relation réciproque, « chiasmatique », entre l'œuvre et le réel, relation qu'il compare à celle du dehors et du dedans. La figure, qui opère le passage de la nature à l'œuvre, est un « seuil » et l'homme habite ce lieu d'échange. La pensée de l'artiste transforme la réalité. Deguy appelle « voir-comme » cette expérience phénoménologique et « trans-figurante⁸⁷ » dont témoigne la métaphore. Puisque la copule de la métaphore maintient la différence dans la ressemblance et la tension entre « est » et « n'est pas », la vision poétique perçoit le rapport du monde à sa figuration, sans confondre ni séparer la chose et son symbole. Le monde est et n'est pas tel que l'art le représente. Le regard posé sur le voir lui-même, et ainsi sur le sujet, permet de sortir de l'œuvre, de passer de la fiction à la réalité :

Il y a un bon « point », d'où, et pour lequel, voir l'échange, la réversibilité ; voir en vision de voir-comme : c'est le point d'où paraît la beauté de ce qui est beau.

Comme quand le regard traversant une maison aux fenêtres ouvertes voit de l'autre côté de la maison *s'encadrant* par une fenêtre : tel le dehors remis au dedans, et inversement, « antidotiquement ». La vue de la réversibilité, des transitions et transactions, de l'*antidosis* — toujours accompagnée, dans l'apparence d'un autre registre « extéroceptif » (mais c'est leur jeu ensemble ou *noein*) de l'entente du rythme des portes laissant entrer et sortir, sortir l'entrée et entrer la sortie — est la vue qui a gagné le désintéressement *neutre* : vue en retrait (dans le site, donc, de la métaphore) *sur* la beauté au jeu du monde — vue contemplante?⁸⁸

⁸⁶ Michel DEGUY, *La poésie n'est pas seule. Court traité de poétique*, Paris, Seuil, 1987, p. 181.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 28.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 113.

L'œuvre ouvre sur le monde. Elle présente diverses manières de le saisir qui déterminent ensuite, dans la vie courante, la conception du monde que l'on a. Le beau, pour Deguy, est « beau-comme⁸⁹ », car il ne se manifeste que dans l'expérience et l'œuvre, qui donne à voir la beauté du monde, influe sur les rapports de l'homme à ce dernier. De cette façon, la nature et son image sont liées à la fois par l'analogie et par le symbole.

En figurant une chose, l'œuvre en devient un aspect ou une partie. Piero, Utrillo, Klee et Magritte, par exemple, ont tous peint une maison selon leur propre façon de la concevoir, montrant ainsi sous plusieurs angles ce qu'est une maison. Chacune de ces toiles est, en quelque sorte, une partie d'une véritable maison et permet à l'esthète de considérer l'être de la maison d'après ce que lui en ont présenté les œuvres. L'art rend l'invisible sensible, c'est-à-dire qu'il exprime de nouvelles expériences et des aspects de la vie demeurés inconnus. L'art fait apparaître la nature, l'ensemble de ce qui existe, en un monde qui varie suivant l'expérience que l'on en a, écrit Deguy. L'œuvre fait être le monde :

L'œuvre d'art produit ce à quoi l'art se réfère, ou *monde*, en cherchant elle-même à faire monde. *C'est un monde*, dit-on d'une grande œuvre — et le monde est ce qu'en dit l'œuvre. Soit ce mince exemple rapide dit par Baudelaire : « Et dans un bâillement avalerait le monde » : le monde est « avalable », corrélat de l'expérience de l'ennui.⁹⁰

Si la « beauté est dans le regard⁹¹ », il en est de même de la quiddité. Il n'y a que l'image esthétique, opposée à la reproduction identique, qui manifeste l'être de la chose, car seule une conscience peut percevoir que l'univers est. L'œuvre d'art est *poiesis* ; elle interroge la manière de voir de l'artiste et elle possède un rapport à elle-même qui manque à la copie ou au produit technologique. Ce dernier conduit la nature à sa disparition parce qu'il ne montre pas qu'elle existe. L'œuvre d'art, en préservant la différence entre l'objet et sa figure, fait apparaître l'essence de l'objet, saisie par la conscience dans l'expérience. Cette pensée est exprimée par Heidegger dans « L'origine de l'œuvre d'art ». L'œuvre est le lieu où se manifeste l'Être de l'étant, sa quiddité. Un tableau de Van Gogh représentant des chaussures

⁸⁹ *Ibid.*, p. 52.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 121.

⁹¹ *Ibid.*, p. 98.

de paysans communique à l'esthète l'« être-soulier » essentiel, le sens profond des chaussures. Il en révèle la vérité :

La toile de Van Gogh est l'ouverture de ce que le produit, la paire de souliers de paysans, *est* en vérité. Cet étant fait apparition dans l'éclosion de son être. L'éclosion de l'étant, les Grecs la nommaient *aletheia*. Nous autres, nous disons vérité, en ne pensant surtout pas trop ce mot. Dans l'œuvre, s'il y advient une ouverture de l'étant (concernant ce qu'il est et comment il est), c'est l'avènement de la vérité qui est à l'œuvre.⁹²

Hélène Dorion attribue aussi à l'œuvre le pouvoir de révéler l'être fondamental des objets. Le poème, comme l'homme ou les choses, est le gîte du mystère originel, le lieu de son dévoilement. L'enveloppe charnelle que la conscience habite se confond avec le corps terrestre parce qu'elle se compose des diverses formes de l'expérience. L'amour, le toucher, le don et la souffrance sont des façons de saisir la réalité qui lient la pensée à son objet et le corps de l'homme à la matière du monde. Le poète demeure dans son rapport au monde. On peut dire du voyageur des *Murs de la grotte* qu'il habite poétiquement la terre, comme le dit Deguy de l'être humain, car les « ruisseaux de vie » se comparent aux poèmes. Ces ruisseaux remplissent l'âme et le corps du sujet de la même façon que les pierres édifient la tour et que les poèmes comblent le bassin⁹³. En élaborant son œuvre, l'homme s'accomplit, mais crée aussi le monde.

Le commencement du monde

L'étude du poème liminaire de *L'issue, la résonance du désordre* a relevé l'analogie entre la poésie et la présence. On a alors constaté que l'acte d'écrire n'est pas sans rapport avec la création du monde. *Les murs de la grotte* semble donner plus de relief à ce rapprochement, car il y est question du début de l'univers, de l'humanité et de l'art. La

⁹² Martin HEIDEGGER, « L'origine de l'œuvre d'art », *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 36-37.

⁹³ *Les murs de la grotte*, p. 50.

naissance de l'art pariétal concorde avec celle du monde et la caverne, ce vide logé dans les entrailles de la terre, remplace la page blanche du poète. La parole s'incarne dans la matière et le sens, dans l'être. Cette fusion des mots et des choses permet au poète, comparé à un enfant, d'édifier le monde en le nommant. Dorion attribuerait à l'enfant le pouvoir d'ordonner l'univers en rassemblant les mots et d'informer la terre avec sa parole.

Le premier poème de *L'issue, la résonance du désordre* parle de l'écriture du poème qui naît du blanc, c'est-à-dire du néant. Les propos de Kandinsky, à qui la toile blanche rappelle le chaos originel, et ceux de Michel Collot s'apparentent sur quelques points à la façon dont Hélène Dorion envisage la création. Il est question, dans l'ouvrage de Collot, de la nécessité que l'écrivain se départisse des lieux communs, des dénominations habituelles, des représentations figées, bref de tous les *a priori* de la pensée et du langage. L'écrivain doit attendre ce qui manque pour découvrir de nouveaux horizons, saisir l'inouï et composer un poème original. Un nouvel agencement des mots porte au langage un point de vue différent sur la réalité, ce qui laisse entrevoir que l'espace vide de la page suscite à la fois la création du poème et celle du monde. *Les murs de la grotte* rattache le commencement du monde aux peintures rupestres, les premières œuvres d'art :

Quelques traits sur le mur de la grotte
la couleur de la bête
la forme visible de la vie ;
en ce mouvement
le monde a commencé.

Par le silence et la nuit
la gravité du noir, la terre
dans les mains qui tâtonnent ;
par les galets, l'eau, les fruits
l'oiseau secouant l'espace
et le bruit des pas incertains
nous avons commencé.

Lumières éteintes, portes refermées
au bout de l'horizon, le monde
ne tenait qu'à un fil.⁹⁴

⁹⁴ *Ibid.*, p. 9.

Ce poème possède plusieurs éléments communs avec celui de *L'issue, la résonance du désordre*, mais l'espace de l'écriture, notamment, distingue les deux textes. On met des mots derrière soi ou sur le papier dans *L'issue, la résonance du désordre*, alors qu'une figure est dessinée sur la paroi de la caverne dans *Les murs de la grotte*. La couleur et la forme, symboles de la vie, habitent la caverne, au creux de la terre. La figure se joint à son absence, à l'obscurité et au silence. Comparées à celles de *L'issue, la résonance du désordre*, les métaphores des *Murs de la grotte* paraissent plus concrètes. Dans le premier ouvrage, il est possible d'associer les mots à la présence d'après la signification du verbe « ajouter », ainsi que des substantifs « complicité », « approche » et « lumière ». Le plus récent recueil des deux relie la poésie et la réalité de façon plus manifeste : les « mots et les choses s'accord[ent]⁹⁵ », et les « paroles [sont] enfouies dans la matière⁹⁶ ». La figure est peinte sur la paroi rocheuse et opaque, et le fil, ou le trait de l'écriture, tient le monde, c'est-à-dire qu'il le fait exister. Ces images donnent de l'importance à la qualité matérielle et concrète de la réalité. C'est pourquoi elles semblent convenir à l'étude des rapports entre l'élaboration de l'œuvre et la genèse de l'univers.

L'accord de la parole et de la matière, des choses et des mots, exprime la volonté de retrouver l'unité et de donner du sens à l'existence. Il s'agit d'une des voies par lesquelles Dorion cherche à incarner l'âme dans le corps et l'absolu dans le monde. Le dualisme du corps et de l'esprit qui déchire l'homme, écrit-elle, se traduit aussi par la séparation de l'idéal auquel l'homme aspire et de la vie quotidienne⁹⁷. En mariant les mots et la matière, en gravant les poèmes sur des pierres, Dorion intègre le sens dans l'être. Inversement, la qualité sensible de la poésie, souvent comparée à une image ou à une voix, fait de la parole une présence, un être. Dans *Les murs de la grotte*, la poésie est plutôt un écho qu'une voix, un reflet qu'une image, parce qu'elle contient son absence et rappelle le passé⁹⁸. L'écho et le reflet unissent le sensible et l'impalpable, comme toute chose est faite de matière et de vide. L'aspect sensible de la poésie marque que le poète n'abstrait pas sa parole de la réalité.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 26.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 21.

⁹⁷ « L'homme — être de / en création », p. 18.

⁹⁸ *Les murs de la grotte*, p. 57 et 67.

Le bleu nomme donc aussi bien le sentiment (l'amour) que l'être ou le référent parce que Dorion cherche à traduire les « états de l'émotion » et les textures du réel⁹⁹. Michel Collot écrit que le matériau verbal concilie le sentiment du poète et le référent : « En réactivant la matérialité du langage, le poète lui permet d'exprimer à la fois les qualités sensibles de l'objet et les émotions du sujet. [...] Tout se passe comme si matière et langage échangeaient en poésie leurs attributs : l'une y reçoit un sens et l'autre une consistance¹⁰⁰ ». La poésie d'après-guerre, écrit Collot, manifeste un nouvel intérêt pour la matière, cet aspect de la réalité qui échappe au discours rationnel. Yves Bonnefoy fait partie de cette génération de poètes. La densité et l'opacité de la matière, qui rappellent à Bonnefoy « l'énigme de la présence¹⁰¹ », sont à l'origine la poésie, pareille à une lumière qui émane de la nuit. La sonorité et le rythme du langage sont aussi importants pour Bonnefoy, qui voit le mot comme un corps matériel qui rapproche et met en contact le corps humain et le monde « à ce niveau élémentaire, antérieur aux notions¹⁰² ». Plus près de la réalité que l'abstraction, la poésie d'Yves Bonnefoy cherche à « investir la matière du monde et des mots d'un sens incarné dans l'existence¹⁰³ ».

L'enfant des *Murs de la grotte* représente le premier homme, c'est-à-dire qu'il cherche l'origine, le sens de l'être, et ses paroles sont comparées à de la matière et aux quatre éléments :

Puis les premiers balbutiements
nous parviennent : semence et lave
fragments de ciels, éboulis, torrents
ruines enfoncées dans la terre.¹⁰⁴

L'enfant des *Murs de la grotte* ressemble à celui qui figure le poète chez Saint-Denys Garneau, et dont il est question dans l'introduction à ses *Poèmes choisis*, rédigée par Hélène Dorion. Saint-Denys Garneau compare le poète à un enfant parce qu'ils ont le même désir

⁹⁹ « Le détail du poème », p. 64.

¹⁰⁰ Michel COLLOT, *La matière-émotion*, p. 81.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 74.

¹⁰² Yves BONNEFOY, « Poésie et vérité », *Entretiens sur la poésie*, Mercure de France, 1990, p. 262-263, cité par Michel COLLOT, *op. cit.*, p. 75.

¹⁰³ Michel COLLOT, *loc. cit.*

¹⁰⁴ *Les murs de la grotte*, p. 21.

de connaître le pourquoi des choses et de découvrir « l'au-delà des apparences¹⁰⁵ ». Dorion qualifie l'enfant de métaphysicien. Dans *Les murs de la grotte* le poète, mais aussi tous ceux qui s'interrogent sur l'être, qu'ils soient philosophes, prophètes ou alchimistes, redeviennent enfants. Ils habitent ailleurs, dans le vide intérieur ou au fond des choses :

Fête de roc et de roseau, d'écorce
et de pierres dressées entre le ciel et la mer.
Héraclite, Empédocle, Anaxagore s'y jetèrent
descendant au fond de l'être. D'autres sages
philosophes, poètes prirent la sphère entre leurs mains
et le monde fut matière, mouvement, divinité
en toutes choses.

Puis l'enfant dont le royaume était ailleurs
rassembla sur la montagne une poignée d'hommes.
De la terre, de l'air, de l'eau et du feu
il fit l'argile et le souffle qui l'ordonne.¹⁰⁶

L'enfant « s'enfonce dans le vide / de sa propre existence¹⁰⁷ » pour retrouver l'origine et refaire le monde avec rien, puisque les demeures — dont la Terre — s'érigent à mesure que le temps s'écoule. Les choses sont, grandissent et s'accomplissent, alors qu'elles dépérissent et meurent. Aussi, en « rassembla[nt] sur la montagne une poignée d'hommes », l'enfant dresse un immense rocher, fait de très peu de matière. Comme la tour ou la maison, la montagne évoque les corps terrestre et humain, et la poignée d'hommes rappelle les restes dispersés et les pierres du passé, qu'on réunit pour former les corps. Quand les penseurs se jettent dans l'absence, logée au cœur de toute existence, un monde fait de « matière, mouvement, divinité » devient.

Grâce à l'enfant, « les choses devi[ennent] des mots¹⁰⁸ ». L'expansion du monde dépend des paroles de l'enfant, qui nomment les choses une à une comme on assemble les corps pierre par pierre. Ce sont les mots, comparés au souffle ou au vent, qui ordonnent l'univers. L'ordonnance, qui implique le rassemblement et l'agencement, s'oppose à la

¹⁰⁵ Saint-Denys GARNEAU, *Journal*, dans *Œuvres*, Presses de l'Université de Montréal, 1971, p. 411, cité par Hélène DORION, « Danser devant l'arche », dans Saint-Denys GARNEAU, *Poèmes choisis*, Saint-Hippolyte, Le Noroît, 1993, p. 13.

¹⁰⁶ *Les murs de la grotte*, p. 29.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 38.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 52.

dispersion et à la perte, symbolisées par la poussière¹⁰⁹, notamment. En ordonnant la matière, l'enfant compose aussi son œuvre. Celle-ci, enfouie dans la terre, s'accomplit avec le passage des saisons, à la façon des autres bâtiments¹¹⁰. L'enfant crée d'un même geste et de manières similaires la terre et la parole, « l'argile et le souffle qui l'ordonne ». La sphère, c'est-à-dire la terre informée, peut être une autre image de la matière ordonnée en un corps. L'enfant est un géographe : il écrit et il dessine la forme de la terre. Comme il « range¹¹¹ » « ses jeux de sable et d'eau¹¹² », il ressemble à l'enfant qui, chez Saint-Denys Garneau, refait l'ordre du monde et du langage. L'écriture de la poésie chez Saint-Denys Garneau se comparerait au jeu de l'enfant, souhaitant retrouver le centre, l'unité et l'équilibre. Écrire, explique Dorion, consiste à « créer des liens entre les mots pour tenter de trouver l'appui nécessaire¹¹³ ». La poésie, cette façon de combiner les unités linguistiques et d'assembler les vers, devient pour celui qui la pratique la possibilité de retrouver l'unité. En variant la disposition des mots, comme le fait l'enfant avec ses cubes de bois, le poète change l'ordre des choses et cherche à recréer l'univers. Refaire l'ordre du cosmos peut donc signifier rassembler les pierres dispersées par le temps afin de construire une montagne, un monde ou une œuvre.

En jouant avec les mots, le poète fait de l'invention un mode de référence : il forme des combinaisons de mots inusuelles pour actualiser des rapports entre les choses que ne rend pas la référence ordinaire. « Jouer avec les mots, c'est faire jouer les articulations secrètes du réel. Grâce au jeu de mots, l'objet révèle qu'il a du jeu. Le poème est *objeu*, pour reprendre la formule de Ponge : jeu de langage dont l'enjeu est la reconnaissance du jeu du monde¹¹⁴ », écrit Collot. Laurent Jenny considère que la recomposition de la langue révèle un changement dans la réalité, qui demeurerait inaperçu sans l'expression figurée. Jenny appelle « figural » « le processus esthétique-sémantique qui conditionne la reconduction du discours à la puissance de l'actualité¹¹⁵ ». Le figural possède une double fonction

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 30.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 79.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 38.

¹¹² *Ibid.*, p. 51.

¹¹³ « Danser devant l'arche », p. 13.

¹¹⁴ Michel COLLOT, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, p. 173.

¹¹⁵ Laurent JENNY, *La parole singulière*, Paris, Belin, 1990, p. 14.

représentative : il renvoie à la réalité et il re-présente la langue en en renouvelant la forme. Tout événement discursif est singulier parce qu'il consiste en un agencement de mots différent à chaque fois. Quoique l'énoncé puisse être un proverbe ou une expression figée, le contexte de son émission — qui détermine en partie le sens de l'énoncé — reste unique. Le figural est un « événement dans l'événement » ou à « puissance redoublée¹¹⁶ », c'est-à-dire qu'il possède les caractéristiques du discours ordinaire, mais de façon plus marquée. La langue se découpe arbitrairement en signes dont les possibilités combinatoires sont limitées par un code. Les règles qui modèlent la production d'énoncés influencent la vision du monde que l'on a. Le monde toutefois est en mouvement constant. En créant de nouveaux liens entre les mots, le figural rejoue l'origine du langage et il le recompose. Le figural signale en même temps un changement dans l'ordre des choses. Un rapport inconnu entre les objets et une vision du monde inhabituelle entraînent une transformation du dire, une re-présentation de la langue. L'actualité du figural répond à l'« événementialité » du réel, comme s'il s'agissait de décrire pour la première fois un monde tout à fait nouveau :

La crise du figural me confronte à une double ouverture du monde et de la langue et me les fait évaluer l'une par l'autre. La remise en débat de la forme de la langue me ramène à son moment « originaire » : celui où, supposément, elle s'affrontait à un monde neuf et encore innommé, celui où elle opposait au surgissement événementiel la monumentalité de ses symboles « premiers ». Le figural est l'indice que le monde s'est ouvert, que l'« origine » se poursuit, et qu'une nouvelle décision expressive est à l'œuvre, où s'entend l'écho de la fondation de la langue. L'événement du change de forme me donne ainsi la mesure de ce qui advient originalement. Et réciproquement l'inédit de ce qui advient rebondit dans un frayage de la signification, où un sens possible, une langue possible, se dégagent d'un travail des formes, sans preuves assurées.¹¹⁷

Puisque l'événement figural rappelle l'origine du monde et du langage, il est possible de comprendre son processus d'émergence en se référant aux mythes sur l'origine du langage. Ces mythes sont fictifs et invraisemblables, mais ils décrivent la réciprocité entre le changement formel de la langue et l'ouverture du monde, et ils mettent en évidence

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 20.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 25.

l'implication du sujet dans la production de l'expression figurée. L'apparition du figural coïncide avec la rencontre inopinée d'une nouvelle réalité, avec une expérience sans nom et jamais vécue. En voulant désigner la chose qu'il voit surgir, le locuteur nomme aussi sa propre réaction, l'« effet d'émergence¹¹⁸ » de l'événement. Dans le mythe de l'origine du langage de Rousseau par exemple, le sauvage « illusionné par sa peur voit comme géant et appelle “ géant ” celui qui n'est qu'un *alter ego*¹¹⁹ ». La première parole est une hyperbole parce qu'elle exprime mieux la peur devant l'inattendu et l'inconnu que l'objet qu'elle désigne, en l'occurrence un autre homme.

L'enfant ressemble à l'homme primitif : il découvre un univers qui lui paraît neuf et il apprend à le nommer. Mais l'enfant des *Murs de la grotte* crée lui-même le monde en le désignant, parce que ses paroles s'incarnent dans la matière. Jouer avec les mots comme s'ils étaient des objets, écrit Collot, c'est faire du fonctionnement le plus ludique du langage un mode de référence et, pour Dorion, un mode d'existence, puisque l'enfant des *Murs de la grotte* rassemble les pierres du passé pour bâtir sa vie et l'univers. Si la poésie n'éclaire pas l'énigme de l'existence, elle permet à l'homme d'habiter son absence au monde, c'est-à-dire d'être, même s'il est un être fini qui inéluctablement meurt à chaque instant.

Les divers rapports qui lient la poésie à la réalité dans l'œuvre d'Hélène Dorion se développent autour de cette idée maîtresse : le sujet puise dans la poésie le pouvoir d'être. Les mots sont une présence capable de répondre et de résister à la mort en l'habitant. Le vide intérieur du sujet comme celui des choses constituent l'espace de l'écriture, la page blanche, là où les mots s'accordent au silence. Le poème qui résulte de cette rencontre est une trace du passé, un écho du silence ou une image de la disparition. La figure, en effet, montre l'invisible. Elle permet au regard de traverser les corps pour en percevoir la vérité essentielle. Cette vérité bleu opaque, qu'on trouve dans le battement du cœur ou dans la vibration de la voix, demeure toutefois incertaine et fragile, comme l'est la vie. Car ce qui se révèle au sujet lorsqu'il touche une personne ou une chose, c'est le fait que les êtres sont et

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 92.

¹¹⁹ *Loc. cit.*

meurent. On n'explique pas l'être, mais on en éprouve la présence. À ce mode de connaissance impliquant l'émotion et les sensations correspond une référence métaphorique. La métaphore peut renvoyer à une réalité vécue, pré-objective, parce qu'elle comprend à la fois un *muthos* et une *mimêsis* lyriques. La *poiêsis* est, pour Ricoeur, invention, c'est-à-dire création et découverte. La référence métaphorique ne dissocie pas l'état d'âme et la dénotation, mais exprime l'appartenance de l'homme au monde qu'il habite. Pour Ricoeur, mais aussi pour Michel Deguy et Laurent Jenny, le poème est une œuvre de langage qui vise une réalité extralinguistique et qui renvoie aussi bien au sujet parlant qu'au monde dont il parle. La métaphore traduit des manières d'être parmi les choses. C'est pourquoi, chez Hélène Dorion, la figure unit la conscience et le monde en apparaissant à la jonction des espaces intérieur et extérieur. Dorion fait de l'œuvre un corps qui sert d'intermédiaire entre l'homme et la terre et qui, en se composant, accomplit l'homme et édifie le monde.

En assimilant le poème à de la matière, en accordant les mots et les choses, Hélène Dorion semble attribuer à la poésie le pouvoir de donner un sens à l'existence. La poésie est, au même titre que la science, un mode d'investigation s'offrant à l'homme qui tente de découvrir l'origine de la vie et de l'univers. Toutefois, poésie et science envisagent le problème sous des angles différents. Le problème de la poésie est métaphysique : la question du sens de l'être, « pourquoi y a-t-il quelque chose? », n'est pas du ressort de la recherche scientifique. Celle-ci consiste à étudier ce qui existe, à observer la réalité. Même si la cosmologie, qui repousse chaque fois un peu plus les limites de ses connaissances, arrive un jour à savoir ce qui a précédé le *big bang*, elle n'aura pas percé l'énigme fondamentale de l'être¹²⁰. La cosmologie est ce que Heidegger appelle une science ontique, alors que le sens de l'être est un problème ontologique, métaphysique ou théologique. La science se distingue de la métaphysique qui, écrit André Suarès, « est loin d'être rationnelle. Elle ne l'est qu'en apparence et dans son système ; elle est irrationnelle en son fond¹²¹ ». Là où finissent les concepts commence la poésie, ajoute Suarès. On trouve dans la poésie l'émotion, l'exaltation et l'effusion, étrangères à la science, mais propres à la vie spirituelle.

¹²⁰ Hubert REEVES, *Patience dans l'azur. L'évolution cosmique*, Paris, Seuil, 1988, p. 67-68.

¹²¹ André SUARÈS, *Musique et poésie*, Paris, Claude Aveline, 1928, p. 104.

La poésie joint le sentiment à la pensée ; elle est, en plus d'un mode de connaissance, un mode de vie, écrit Saint-John Perse. Elle fait partie de l'homme, de son âme, dont l'obscurité transparaît dans le poème : « L'obscurité qu'on lui reproche [à la poésie] ne tient pas à sa nature propre, qui est d'éclairer, mais à la nuit même qu'elle explore, et qu'elle se doit d'explorer ; celle de l'âme elle-même et du mystère où baigne l'être humain¹²² ».

¹²² SAINT-JOHN PERSE, « Poésie », *Amers* suivi de *Oiseaux*, Paris, Gallimard, 1963, p. 169-170.

CONCLUSION

La nuit de l'âme et le mystère de l'existence que scrute et éclaire le poème apparaissent, en dernière analyse, comme le point central de l'étude du sujet lyrique développée dans les deux précédents chapitres. Il ressort de cette réflexion que le sujet est essentiellement un être et, plus précisément, un être qui interroge l'Être, qui se sait issu d'une origine à jamais impénétrable. Celui qui dit « je » dans le poème, en tant qu'être humain, partage avec le reste du monde une même nature et une même condition.

Ce trait commun à l'homme et au monde permet de rapprocher une poésie qualifiée de personnelle et d'intimiste, et une poésie métaphysique, à caractère d'universalité. Une comparaison entre les recueils de l'une et de l'autre périodes dégage quelques-unes des constantes de l'œuvre, qui se rapportent à ce qu'on peut considérer comme un des principaux aspects de cette poésie : l'énigme fondamentale de l'être. Les ressemblances entre les cinq ouvrages choisis (*Hors champ*, *Les états du relief*, *L'issue*, *la résonance du désordre*, *Sans bord*, *sans bout du monde* ainsi que *Les murs de la grotte*) sont donc suffisamment importantes pour mettre en doute l'affirmation voulant qu'*Un visage appuyé contre le monde* rompe avec les recueils antérieurs et récuser les arguments sur lesquels elle s'appuie. Certes, il est question dans *Hors champ* et dans *Les états du relief* de la vie intime, du corps et du cœur du « je », de ses émotions et de son amour pour « toi ». Toutefois, si on replace ces éléments dans leur contexte, on ne peut les juger caractéristiques d'une poésie « intimiste », au sens où l'on entend habituellement ce terme. L'examen rétrospectif des œuvres montre, en effet, que ces éléments se retrouvent dans les recueils plus tardifs et qu'ils n'y sont pas l'expression d'un repliement sur soi, mais plutôt celle d'une ouverture sur le monde.

L'intimité, qu'on a identifiée au fond de l'être, le corps et le cœur unissent la conscience et le monde, qui se rencontrent en un même lieu, en un seul espace, et témoignent ainsi de la cohérence de l'œuvre. Même les critiques qui notent un changement majeur dans l'œuvre à partir d'*Un visage appuyé contre le monde* tiennent des propos nuancés sur ce point. T. Bissonnette admet que « le caractère intime [des] textes [de Dorion] ne les rend jamais strictement personnels¹ » et F. Paré dit de l'intimité qu'elle est un rapport à l'autre². Par ailleurs, si l'étude du sujet lyrique met en évidence les constantes de l'œuvre, elle en montre aussi la progression. Il existe des différences considérables entre les recueils, dues, entre autres, aux moyens d'expression utilisés, au lexique et aux images choisis par l'auteure pour parler de l'être. On peut voir en ces variations les multiples modes de figuration du sujet : que celui-ci emploie le « je », se désigne par le pronom « elle » ou se voit en « toi » ; que le poème parle de l'humain, de l'enfant, du veilleur ou du marcheur, le sujet se présente chaque fois comme un être à la recherche de son origine et de sa fin.

Le sujet transparait aussi à travers ce qui est dit de la vie et de la réalité dans les poèmes. Il se définit par ses rapports au temps et à l'espace, au monde et à la poésie, associée à la vie. Ainsi, la relation amoureuse entre l'énonciateur et son allocutaire, de même que la description du paysage renvoient une image du sujet. L'intersubjectivité et l'appartenance au monde sont des modalités du rapport à l'être, mais aussi, pour l'homme, le fondement de sa présence au monde, de son existence. En plongeant son regard dans celui de l'autre personne, le sujet reconnaît la lumière originelle qui l'habite, sa vérité essentielle et invisible. « Toi » devient le miroir du « je », un double du sujet divisé, car l'altérité dont celui-ci fait l'expérience peut être extérieure ou intérieure à soi. L'altérité, chez Hélène Dorion, désigne l'Être, c'est-à-dire l'énigme de l'existence, qui prend des formes diverses : les profondeurs insondables de la conscience, le début des temps et l'infini de l'univers représentent l'obscurité radicale de l'être. C'est pourquoi le sujet peut voir l'aube à l'horizon, comme il voit la lumière de l'origine dans le regard de « toi », et se rejoindre lui-même en se dirigeant vers elle. La traversée de l'intimité devient celle du paysage, l'espace intérieur se

¹ Thierry BISSONNETTE, « Vers l'épique de l'intime », *Nuit blanche*, n° 73, hiver 1998-1999, p. 16.

² François PARÉ, « Hélène Dorion, hors champ », *Voix et images*, vol. 24, n° 71, hiver 1999, p. 346.

confond avec l'espace extérieur et le bout du monde, avec le fond de l'être. Le pèlerin, qui marche vers Dieu en empruntant un chemin étoilé, parcourt le même trajet que celui qui suit les traces du passé marquées dans sa mémoire et qui franchit les écrans de son corps pour atteindre sa transparence. Ils cherchent tous deux la lumière qui apparaît dans la nuit et qui les unira à eux-mêmes. Quand il gagne le bout de l'horizon, l'homme retrouve sa plénitude et se joint au monde, avec lequel il partage une même origine. On a constaté dans *Hors champ* la présence de ces liens entre la conscience et le monde. Ils y sont toutefois moins manifestes que dans *Les murs de la grotte* qui, pour parler de l'être, emploie des images se rapportant surtout à l'espèce humaine, à la Terre et à l'univers. L'orientation prise par la poésie d'Hélène Dorion depuis quelques années semble se maintenir, puisque le poème « Lettre de la matière », publié en 1999, soit après *Les murs de la grotte* et *Pierres invisibles*, parus en 1998, reprend les mêmes images pour décrire l'existence :

Terre, corps comblé de toute chair, eau, air et feu — la
matière incarne la lumière.

Intime traversée au cœur d'elle-même, chaque vie se
fonde comme germe le grain [...].

Le vent fléchit les arbres, secoue les eaux, secoue
l'invisible auquel toutes choses sont vouées. Bientôt la
lumière, bientôt cette vie d'air et de feu, vie de terre et d'eau qui
nous accorde à nous-même.³

La lumière de l'origine, logée au fond de l'être, peut être celle de l'âme, comme dans « Lettre de la matière », ou celle du poème. Le poème, qui est une présence et une image, figure l'origine, ce qu'expriment ces vers de *Pierres invisibles* : « Quelle aube, quel visage cherches-tu? / Ô poème, ta vie est mienne⁴ ». Les rapports entre la poésie et l'être concernent donc le sujet, dont l'intimité sert d'espace à l'écriture. Le poème introduit dans l'homme, mais aussi à l'intérieur des objets, les images du monde, de la vie et de la mort. En figurant l'oiseau et l'insecte, la métaphore révèle le lieu de l'origine et de la fin, elle dévoile la vérité profonde des êtres. Il s'agit là des grandes lignes du second chapitre, dans lequel on a observé que la poésie a le pouvoir d'éveiller la conscience au fait que les choses sont et

³ Hélène DORION, « Lettre de la matière », *Liberté*, n° 241, vol. 41, n° 1, février 1999, p. 26-27.

⁴ Hélène DORION, *Pierres invisibles*, Saint-Benoît-du-Sault, Tarabuste, 1998, p. 10.

périssent. Mais si la poésie exprime que les êtres vivent et meurent, elle n'explique toutefois pas pourquoi il en est ainsi. Elle préserve l'incertitude qui la nourrit. Ce que la métaphore éclaire est essentiellement caché, parce qu'elle montre ce qu'il y a au-delà du visible ou derrière les choses. Dorion compare la métaphore à une couleur qui dépasse l'horizon, c'est-à-dire qui rend visible l'invisible. L'image poétique est, comme la vérité qu'elle expose, à la fois claire et obscure, bleue et opaque. Cette analogie entre la parole et l'image décrit aussi le rapport du langage au silence. Les mots s'accordent au silence, les vers et les blancs s'équilibrent pour former le poème, que Dorion dépeint comme un écho du silence initial. Au fond de soi ou au bout du chemin, aux limites de la vie et du poème, il y a un silence qu'on peut entendre lorsque la fin devient un autre commencement et lorsque la mort donne à la vie son importance et sa grandeur :

Alors, plus nue de n'avoir jamais été nue
notre âme écoute pour la première fois
son silence intérieur.⁵

Ce qu'écrit Saint-John Perse à propos de l'obscurité du poème pourrait s'appliquer à la poésie d'Hélène Dorion : l'obscurité du poème — ou son silence — est celle de l'âme et du mystère de l'être que le poème interroge. On peut aussi attribuer le caractère abscons du texte poétique aux procédés formels qui le composent. Ceux-ci libèrent une infinité de significations, mais le lecteur n'arrive pas à toutes les saisir. Le sens de l'expression figurée dépasse donc la compréhension de l'interprète et du critique. Cet infini sémantique présent dans l'œuvre d'art est, pour Georges Steiner, l'incarnation d'une transcendance⁶. L'œuvre rend sensible l'énigme de l'être. Le sens de l'œuvre et celui de l'existence échappent aux moyens dont disposent le langage et la logique pour les expliquer. Le discours analytique ne peut ni rationaliser, ni traduire, ni paraphraser ce que la métaphore exprime. L'art doit être vécu et pensé selon une logique d'un autre ordre que la logique rationnelle. Et cette expérience se rapporte, selon Steiner, à un acte théologique.

⁵ Hélène DORION, *Sans bord, sans bout du monde*, Paris, La Différence, 1995, p. 116.

⁶ Voir Georges STEINER, *Réelles présences. Les arts du sens*, Paris, Gallimard, 1991.

Paradoxalement, la théologie de la poésie, au XX^e siècle, s'appuie sur la mort de Dieu. En effet, ce sont la finitude, l'absurdité de la vie et l'incertitude qui rendent nécessaire la présence de la divinité. John E. Jackson, qui retrouve pareille « restructuration de la question de Dieu⁷ » dans les œuvres de T. S. Eliot, Paul Celan et Yves Bonnefoy, remarque que « Dieu pour [ces auteurs] désigne le lieu où l'être et le non-être, reconnus dans la simultanéité de leur affirmation poétique comme vérité de l'existence, trouvent à se concilier⁸ ». Ce trait caractéristique de la modernité poétique, dont on a constaté l'importance chez Hélène Dorion, est d'après Jean-Michel Maulpoix une particularité de la poésie lyrique. Le lyrisme, qui se traduit à la fois par une élévation du langage et du poète, est une aspiration à l'absolu, un élan vers Dieu ou vers l'Être. Cette expérience poétique est aussi, d'une certaine façon, religieuse, mais elle appartient à une époque où l'homme éprouve le manque de Dieu et de tout fondement. Elle est l'expression d'un individu conscient de sa finitude et appréhendant sa mort :

Par la grâce du lyrisme, poésie et religion échangent leurs vertus, soit que le sentiment religieux fonde l'entreprise poétique, soit que le poétique assure sa relève en temps de détresse. La poésie est un mode paradoxal de croyance qui rend le monde mieux habitable en y construisant de minces demeures de paroles. Obstinement, le lyrisme fait mouvement vers l'être, quel que soit son nom ou son anonymat.⁹

Le lyrisme est la parole d'un individu qui, communiquant aux hommes les mouvements de son âme, leur parle du tremblement de la vie. En le remettant à l'écoute de l'être lorsque les dieux se sont enfuis, ce chant doterait peut-être l'humain du pouvoir d'habiter la terre.

⁷ John E. JACKSON, *La question du moi. Un aspect de la modernité poétique européenne*, Neuchâtel, La Baconnière, 1978, p. 334.

⁸ *Ibid.*, p. 333.

⁹ Jean-Michel MAULPOIX, *La voix d'Orphée : essai sur le lyrisme*, Paris, José Corti, 1989, p. 200.

BIBLIOGRAPHIE

A. Écrits d'Hélène Dorion

a. Recueils

L'intervalle prolongé suivi de *La chute requise*, avec cinq dessins de l'auteure, Saint-Lambert, Le Noroît, 1983, 80 p. (L'instant d'après).

Hors champ, Saint-Lambert, Le Noroît, 1985, 109 p.

Hors champ, mémoire de maîtrise dactylographié, Faculté des études supérieures, Université Laval, 1985, 148 p.

Les retouches de l'intime, avec le parcours photographique de Louise Chatelain, Saint-Lambert, Le Noroît, 1987, 99 p.

Les corridors du temps, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 1988, 117 p.

La vie, ses fragiles passages, Chaillé-sous-les-Ormeaux (France), Le Dé bleu, 1990, 109 p.

Un visage appuyé contre le monde, avec quatre dessins de Marc Garneau, Chaillé-sous-les-Ormeaux (France) / Saint-Lambert, Le Dé bleu / Le Noroît, 1990, 105 p.

Les états du relief, Chaillé-sous-les-Ormeaux (France) / Montréal, Le Dé bleu / Le Noroît, 1993 [1991], 84 p. (Résonance).

L'issue, la résonance du désordre, Amay (Belgique), L'Arbre à paroles, 1993 ; Saint-Hippolyte, Le Noroît, 1994, 58 p.

Sans bord, sans bout du monde, Paris, La Différence, 1995, 116 p. (Littérature).

Les murs de la grotte, Paris, La Différence, 1998, 93 p. (Clepsydre).

Pierres invisibles, encres de Julius Baltazar, Saint-Benoît-du-Sault, Tarabuste, 1998, 53 p. (Doute) ; Saint-Hippolyte, Le Noroît, 1999, 60 p.

L'issue, la résonance du désordre suivi de *L'empreinte du bleu*, gravures de Marc Garneau, Saint-Hippolyte, Le Noroît, 1999 [1994], 102 p.

b. Poèmes parus en pré-publication ou inédits

« Brèches », *Estuaire*, n° 21, automne 1981, p. 9-16.

« Dans le tranchant », *Estuaire*, n° 25, automne 1982, p. 17-29.

« Hors champ (extraits) », *Possibles*, vol. 7, n° 2, 1983, p. 17-25.

« Ces chemins obliques », *Dérives*, n° 40, 1984, p. 71-78.

« Itinéraires » *Estuaire*, n° 32-33, été-automne 1984, p. 58-60.

« Les états du relief (extraits) », *Estuaire*, n° 30, hiver 1984, p. 47-59.

« Les profils de l'intime », *Arcade*, n° 12, octobre 1986, p. 5-7.

« Les retouches de l'intime (extraits) », *Estuaire*, n° 44, printemps 1987, p. 29-32.

« Le visage de la ville », *Estuaire*, n° 46, automne 1987, p. 17-19.

« Le sujet sans nom », paru sous le pseudonyme « Elle », *Urgences*, n° 20, mai 1988, p. 20.

« Les corridors du temps (extraits) », *Arcade*, n° 15, février 1988, p. 30-33.

« Dans la nuit lancée », *Estuaire*, n° 50, automne 1988, p. 44-45.

« Travaux du silence », *Arcade*, n° 21, printemps 1991, p. 49-52.

« Passerelles et poussières », *Estuaire*, n° 61, automne 1991, p. 9-13.

« Cinq poèmes », *Liberté*, n° 201, juin 1992, p. 11-13.

« Privés de ce que nous sommes », *Moebius*, n° 57, automne 1993, p. 71-79.

« Sans bord, sans bout du monde (extraits) », *Estuaire*, n° 76, février 1995, p. 13-17.

« Poèmes », *Arcade*, n° 37, 1996, p. 17-18.

« Les murs de la grotte (extraits) », *Estuaire*, n° 80-81, mars 1996, p. 91.

« Les murs de la grotte », *Les écrits*, n° 87, août 1996, p. 45-51.

« Les murs de la grotte (inédits) », *Arcade*, n° 40, printemps 1997.

« Origine », *Estuaire*, n° 88, septembre 1997, p. 65.

« Lettre de la matière », *Liberté*, n° 241, vol. 41, n° 1, février 1999, p. 26-27.

« Choix de poèmes [1983-1993] », *Autre sud*, 2^e année, n° 4, mars 1999, p. 9-20.

« Voyages de Porphyre (inédits) », *Autre sud*, 2^e année, n° 4, mars 1999, p. 21-36.

« Traits de ciel », *Autre sud*, 2^e année, n° 4, mars 1999, p. 37-39.

c. Enregistrement

Hélène DORJON, Violaine CORRADI et Denise DESAUTELS, *Alternances*, lu par H. Dorion et D. Desautels, musique de V. Corradi, enregistrement réalisé par V. Corradi et H. Dorion, Montréal, Production Le Noroît / Productions Angelo, 1992 (Poésie / Musique).

d. Articles

« L'homme — être de / en création », *Considérations*, vol. 4, n° 2, 1981, p. 11-25.

« Le détail du poème », *Estuaire*, n^{os} 40-41, septembre 1986, p. 63-66.

« Les figures de l'abandon », *Estuaire*, n° 46, automne 1986, p. 57-61.

« La fenêtre ouverte », *Estuaire*, n° 47, hiver 1987-1988, p. 51-54.

« Danser devant l'arche », dans Saint-Denys GARNEAU, *Poèmes choisis*, Montréal, Le Noroît, 1993, p. 11-20 (Résonance).

B. Articles et comptes rendus

ALMERAS, Diane, « Le cœur entre les dents », *Relations*, vol. 43, n° 493, 1983, p. 234-235.

BAYARD, Caroline, « À essayer de retenir : *Hors champ* d'Hélène Dorion », *Lettres québécoises*, n° 41, printemps 1986, p. 50.

BAYARD, Caroline, « Fables miniatures pour journées d'hiver », *Lettres québécoises*, n° 53, 1989, p. 38.

BISSONNETTE, Thierry, « Vers l'épique de l'intime », *Nuit blanche*, n° 73, hiver 1998-1999, p. 15-18.

BONENFANT, Joseph, « Des blessures toujours béantes », *Estuaire*, n° 51, hiver 1988-89, p. 74-76.

BOURASSA, Lucie, « À la recherche du silence », *Le Devoir*, vol. 86, n° 29, samedi le 4 février et dimanche le 5 février 1995, cahier D, p. 8.

BROCHU, André, « Temps et lieux du poème », *Voix et images*, n° 41, hiver 1989, p. 345-353.

CANTIN, David, « Le silence intérieur », *Le Devoir*, vol. 86, n° 245, samedi le 21 octobre et dimanche le 22 octobre 1995, cahier D, p. 5.

COUTIN, Jean, « La teneur en disparition du poème », *Lettres québécoises*, n° 65, printemps 1992, p. 36-37.

DURAZZO, François-Michel, « Hélène Dorion, poète de la blessure », *Autre sud*, 2^e année, n° 4, mars 1999, p. 48-57.

FOURNIER, Danièle, « Hélène Dorion, *Les corridors du temps* », *Urgences*, n° 22, 1989, p. 53-57.

GAUDET, Gérald, « Faire durer le désir », *Le Devoir*, vol. 79, n° 24, samedi le 30 janvier 1988, cahier D, p. 3.

GIGUÈRE, Richard, « Le Noroît en 1982-1983 : une nouvelle collection et deux prix littéraires », *Lettres québécoises*, n° 31, 1983, p. 40-43.

ISSENHUTH, Jean-Pierre, « Poésie pauvre », *Le Devoir*, vol. 83, n° 26, samedi le 1^{er} février 1992, cahier D, p. 5.

- JOUBERT, Lucie, « Tendre vers cela », *Estuaire*, n° 77, avril 1995, p. 61-63.
- LACROIX, Benoît, « Sur les routes de l'infini », *Le Devoir*, vol. 86, n° 216, samedi le 16 septembre et dimanche le 17 septembre 1995, cahier D, p. 6.
- LÉPINE, Stéphane, « Entretien avec Hélène Dorion », *Autre sud*, 2^e année, n° 4, mars 1999, p. 40-47.
- MALENFANT, Paul Chanel, « Lettres, fragments et discours amoureux », *Voix et images*, n° 47, hiver 1991, p. 345-357.
- MARQUIS, André, « Nos éclats d'éternité », *Lettres québécoises*, n° 60, hiver 1990-1991, p. 32-33.
- MARTIN, Raymond, « *L'intervalle prolongé* suivi de *La chute requise*, Hélène Dorion », *Moebius*, n° 18, 1983, p. 56.
- NEPVEU, Pierre, « Hélène Dorion, *L'intervalle prolongé* suivi de *La chute requise* », *Estuaire*, n° 29, automne 1983, p. 74-76.
- NOËL, Bernard, « Une barque remplie de visages », *Autre sud*, 2^e année, n° 4, mars 1999, p. 6-8.
- PAQUIN, Jacques, « Espaces mentaux », *Lettres québécoises*, n° 74, été 1994, p. 40.
- PAQUIN, Jacques, « Les mondes endormis », *Lettres québécoises*, n° 80, hiver 1996, p. 36.
- PAQUIN, Jacques, « La poésie est-elle soluble dans l'existentiel? », *Lettres québécoises*, n° 92, hiver 1998, p. 45.
- PARÉ, François, « Hélène Dorion, hors champ », *Voix et images*, vol. 24, n° 71, hiver 1999, p. 337-347.
- THIBAU, Hélène, « Dorion, Hélène, *Hors champ* », *Estuaire*, n° 44, printemps 1987, p. 80.
- THIBAU, Hélène, « Saisir », *Estuaire*, n° 57, septembre 1990, p. 77-81.

THIBODEAU, Serge Patrice, « Les registres de la voix », *Estuaire*, n° 67, hiver 1993, p. 78-81.

C. Arrière-plan conceptuel

ALBOUY, Pierre, « Hugo, ou le Je éclaté », *Mythographies*, Paris, José Corti, 1976, p. 66-81.

BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb, trad. du latin, présenté et annoté par Jean-Yves Pranchère, *Esthétique précédée des Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l'essence du poème et de la Métaphysique*, Paris, L'Herne, 1988, 248 p. (Bibliothèque de philosophie et d'esthétique).
Traduit de : « Aesthetica ».

BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 2 vol., 1966-1974 (Bibliothèque des sciences humaines).

BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, 382 p. (Folio / Essais ; 89).

CLAUDEL, Paul, *Réflexions sur la poésie*, Paris, Gallimard, 1963, 185 p. (Folio / Essais ; 214).

COLLOT, Michel, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Presses universitaires de France, 1989, 263 p. (Écriture).

COLLOT, Michel, *La matière-émotion*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, 334 p. (Écriture).

DEGUY, Michel, *La poésie n'est pas seule. Court traité de poétique*, Paris, Seuil, 1987, 185 p. (Fiction et Cie).

Figures du sujet lyrique, sous la dir. de Dominique RABATÉ, Paris, Presses universitaires de France, 1996, 162 p. (Perspectives littéraires).

GLEIZE, Jean-Marie, *Poésie et figuration*, Paris, Seuil, 1983, 307 p.

GROUPE μ , *Rhétorique de la poésie : lecture linéaire, lecture tabulaire*, Paris, Seuil, 1990 [1977], 368 p. (Points ; 146).

HAMBURGER, Käte, *Logique des genres littéraires*, trad. de l'allemand par Pierre Cadiot, préf. de Gérard Genette, Paris, Seuil, 1986 [1977], 312 p. (Poétique).
Traduit de : « Die Logik die Dichtung ».

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique*, trad. de l'allemand par S. Jankélévitch, vol. 4, Paris, Flammarion, 1979, 312 p. (Champ philosophique ; 75).
Traduit de : « Vorlesungen über die Aesthetik ».

HEIDEGGER, Martin, *Être et temps*, trad. de l'allemand par François Vezin, d'après les travaux de Rudolf Boehm et Alphonse de Waelhens (première partie), Jean Lauxerois et Claude Roëls (deuxième partie), Paris, Gallimard, 1986, 589 p. (Bibliothèque de philosophie).
Traduit de : « Sein und Zeit ».

HEIDEGGER, Martin, *Lettre sur l'humanisme*, trad. de l'allemand et présenté par Rogier Munier, éd. bilingue, Paris, Aubier-Montaigne, 1983 [1964], 188 p. (Philosophie de l'esprit).
Traduit de : « Über den Humanismus ».

HEIDEGGER, Martin, *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. de l'allemand par Wolfgang Brokmeier, Paris, Gallimard, 1962 [1949], 313 p. (Tel ; 100).
Traduit de : « Holzwege ».

HUSSERL, Edmund, « L'intentionnalité comme thème capital de la phénoménologie », *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures*, t. 1, trad. de l'allemand par Paul Ricoeur, Paris, Gallimard, 1950, paragr. 84 (Bibliothèque de philosophie).
Traduit de : « Ideen zur einer reinen Phaenomenologie und phänomenologischen Philosophie ».

JACKSON, John E., *La question du moi. Un aspect de la modernité poétique européenne*, Neuchâtel, La Baconnière, 1978, 347 p. (Langage).

JENNY, Laurent, *La parole singulière*, préf. de Jean Starobinski, Paris, Belin, 1990, 182 p. (Extrême contemporain).

- KANDINSKY, Wassily, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, trad. de l'allemand par Pierre Volboudt, avant-propos de Philippe Sers, Paris, Gallimard, Denoël / Gonthier, 1969, 187 p. (Bibliothèque Méditations ; 62).
Traduit de : « Ueber das Geistige in der Kunst, ins besondere in der Malerei ».
- LACAN, Jacques, « L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud », *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 493-528 (Champ freudien).
- LANGANEY, André, Jean CLOTTE, Jean GUILAINE et Dominique SIMONNET, *La plus belle histoire de l'homme. Comment la terre devint humaine*, Paris, Seuil, 1998, 182 p.
- MAULPOIX, Jean-Michel, *La voix d'Orphée : essai sur le lyrisme*, Paris, José Corti, 1989, 226 p. (Rien de commun).
- MALLARMÉ, Stéphane, *Crise de vers*, dans *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, 1945, 1659 p. (Bibliothèque de la Pléiade).
- MARCEL, Jean, *Pensées, passions et proses*, Montréal, l'Hexagone, 1992, 399 p. (Essais littéraires).
- Modernités*, n° 8 : *Le sujet lyrique en question*, textes réunis et présentés par Dominique RABATÉ, Joëlle de SERMET et Yves VADÉ, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1996, 301 p.
- PAZ, Octavio, *L'arc et la lyre*, trad. de l'espagnol par Rogier Munier, Paris, Gallimard, 1965 [1956], 384 p.
Traduit de : « El arco y la lira ».
- POULET, Georges, *Études sur le temps humain*, vol. 1, Paris, Plon, 1949, 407 p.
- REEVES, Hubert, *Patience dans l'azur. L'évolution cosmique*, Paris, Seuil, 1988 [1981], 324 p. (Points / Sciences ; S55).
- RICOEUR, Paul, *Le conflit des interprétations : essai d'herméneutique*, Paris, Seuil, 1969, 505 p. (Ordre philosophique).
- RICOEUR, Paul, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, 411 p. (Points / Essais ; 347).

RICOEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, 424 p. (Points / Essais ; 330).

SAINT-JOHN PERSE, « Poésie », *Amers* suivi de *Oiseaux*, Paris, Gallimard, 1963, p. 167-170 (Poésie ; 53).

SARTRE, Jean-Paul, *Situations*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1947, 308 p.

SUARÈS, André, *Musique et poésie*, Paris, Claude Aveline, 1928, 119 p. (La musique moderne).

STEINER, Georges, *Martin Heidegger*, trad. de l'anglais par Denys de Caprona, Paris, Flammarion, 1981 [1978], 216 p. (Champs ; 174).
Traduit de : « Martin Heidegger ».

STEINER, Georges, *Réelles présences. Les arts du sens*, trad. de l'anglais par Michel R. de Pauw, Paris, Gallimard, 1991 [1989], 280 p. (Folio / Essais ; 255).
Traduit de : « Real presences. Is there anything *in* what we say? ».

STIERLE, Karlheinz, « Identité du discours et transgression lyrique », trad. de l'allemand par Jean-Paul Colin, *Poétique*, n° 32, 1977, p. 422-441.