



Lycée(s)	Général	Technologique	Professionnel	
Niveau(x)	CAP	Seconde	Première	Terminale
Enseignement(s)	Commun	De spécialité	Optionnel	
Français				

Mes forêts et la poésie de la nature

Étude comparée

Hélène Dorion, Alphonse de Lamartine, Blaise Cendrars, Yves Bonnefoy

Liens avec le programme

Mes forêts d'Hélène Dorion et son parcours associé « La poésie, la nature, l'intime » sont inscrits au programme national des classes de première des voies générale et technologique, pour l'objet d'étude la poésie du XIX^e au XXI^e siècle, à compter de la rentrée 2023.

« Le programme de première réunit pour chaque objet d'étude ces deux orientations, afin de permettre une étude approfondie des œuvres et de l'inscrire dans une connaissance plus précise de leur contexte historique, littéraire et artistique. [...] L'étude de l'œuvre et celle du parcours sont étroitement liées et doivent s'éclairer mutuellement : si l'interprétation d'une œuvre suppose en effet un travail d'analyse interne alternant l'explication de certains passages et des vues plus synthétiques et transversales, elle requiert également, pour que les élèves puissent comprendre ses enjeux et sa valeur, que soient pris en compte, dans une étude externe, les principaux éléments du contexte à la fois historique, littéraire et artistique dans lequel elle s'est écrite » (programme de français de première des voies générale et technologique).

Comparer trois poèmes d'Hélène Dorion avec trois poètes de la nature d'époques différentes, du romantisme à la fin du XX^e siècle, permet de mieux faire comprendre ce qui fait la singularité de son approche de la nature et l'unicité de son écriture.

Trois textes ont été choisis, de Lamartine, Cendrars et Bonnefoy, qui illustrent toute une histoire du paysage en poésie, de sa libération des codes de l'écriture classique par le romantisme au début du XIX^e siècle, à sa redécouverte, après l'expérience textualiste des années 1960, en 1990.

Alphonse de Lamartine, « Le Mont Blanc », <i>Harmonies poétiques et religieuses</i> , 1830.	Hélène Dorion, « La cime », <i>Mes forêts</i> (p. 25), Éditions Bruno Doucey, 2021.
Le Mont Blanc Sur un paysage de M. Calame Montagne à la cime voilée, Pourquoi vas-tu chercher si haut, Au fond de la voûte étoilée, Des autans l'éternel assaut ? Des sommets triste privilège ! Tu souffres les âpres climats ; Tu reçois la foudre et la neige Pendant que l'été germe au bas. À tes pieds s'endort sous la feuille, À l'ombre de tes vastes flancs, La vallée où le lac recueille L'onde des glaciers ruisselants. Tu l'enveloppes de mystère, Tu la tiens dans un demi-jour, Comme un appas nu de la terre Que couve ton jaloux amour. Ah ! C'est là l'image sublime De tout ce que Dieu fit grandir ! Le génie à l'auguste cime S'isole ainsi pour resplendir. Le bruit, le vent, le feu, la glace, Le frappent éternellement, Et sur son front gravent la trace D'un froid et morne isolement. Mais souvent caché dans la nue, Il enferme dans ses déserts, Comme une vallée inconnue, Un cœur qui lui vaut l'univers. Ce sommet où la foudre gronde, Où le jour se couche si tard, Ne veut resplendir sur le monde Que pour briller dans un regard. En le voyant, nul ne se doute Qu'il ne s'élance au fond des cieux, Qu'il ne fend l'éther de sa voûte, Que pour être suivi des yeux ! Et que, du sein de la tempête, Il ne se penche que pour voir Les neiges de sa blanche tête Luire, ô lac ! dans ton bleu miroir.	<i>La cime</i> on dirait une goutte de terre pour le nuage qui passe une falaise d'où s'élancer quand on refait les saisons bientôt le regard se brouille avec le sommet qui s'effrite on quitte l'instant aigu

Les deux textes ont été sélectionnés et rapprochés parce qu'ils évoquent tous deux une cime, un sommet : la cime du mont Blanc pour Lamartine, et la cime des forêts, des arbres, ou des montagnes du Canada (le texte ne le précise pas), pour Hélène Dorion.

On constate d'abord combien la forme est différente. Lamartine présente un poème en dix quatrains d'octosyllabes à rimes croisées, poème vertical qui n'est pas sans rappeler la verticalité du sommet décrit. Hélène Dorion privilégie un poème à forme courte : trois strophes, deux distiques, un tercet, et des vers de 7 ou 8 syllabes. Lamartine propose un poème qui s'inspire encore de l'ode et se consacre à une célébration de la nature. Il conserve une forme ancienne, qui marque bien son attachement à la tradition poétique, et plus encore à une forme d'écriture encore classique. Hélène Dorion montre, au contraire, une méfiance plus marquée face au langage, dans un format court, qui ne permet pas la célébration du réel, ou l'effusion lyrique face au paysage. **Elle hérite de la crise du langage poétique du XX^e siècle, qui dit en se méfiant du dire, qui exprime sans épanchement, et sans débordement lyrique.**

L'abandon de la ponctuation, comme l'effacement de la majuscule à l'orée des vers, ne sont pas sans incidences sur l'écriture, puisqu'aucune ponctuation émotive (exclamative, interrogative) n'apparaît. Si le texte a pour vocation à dire le réel ou le monde regardé, chez Hélène Dorion l'émotion reste en retrait, et le locuteur est discret, presque effacé. L'investissement subjectif et explicitement affectif, voire sentimental, de la poésie romantique est jugé, par le XX^e siècle, comme une illusion lyrique. Pour Hélène Dorion, le paysage n'est pas paysage état d'âme, il n'est plus le support ou le miroir d'une émotion personnelle. Le locuteur, désormais, s'efface et s'efforce de céder la place à la réalité à dire, au monde qu'il perçoit.

De même, l'apostrophe romantique à la nature, ce tutoiement de la montagne ou de la cime du mont Blanc, que s'autorise Lamartine dans son poème, n'est pas concevable pour Hélène Dorion. Jamais dans son poème, ni d'ailleurs dans la totalité du recueil *Mes forêts*, elle ne se permet d'apostropher et de tutoyer la nature, ou de lui parler comme à un être capable d'écouter et de répondre. Elle est face au « je » qui regarde comme un monde vivant différent du monde des humains, étranger, fascinant d'une certaine façon dans sa singulière étrangeté. Dans l'imaginaire romantique, tout répond et parle, ou écoute, dans une langue commune, qui est d'abord celle du Moi. Chez Hélène Dorion, c'est à l'humanité désormais d'écouter, d'attendre et d'apprendre face au monde.

La posture du regardeur en est profondément changée. Chez Lamartine, celui qui regarde est au-dessus de la mêlée, et voit tout autant le sommet que la vallée, ou que le lac, dont il esquisse le « bleu miroir ». Chez Hélène Dorion, celui qui voit cède sa position dominante, et s'imagine, un temps nuage, ou essaie de s'imaginer comment la cime d'une forêt ou d'une montagne est regardée par un nuage : « on dirait une goutte de terre » ; « une falaise ». Il s'agit là, dans la poésie moderne, d'un décentrement essentiel. L'homme n'est plus maître de l'univers, de la nature. Il est redescendu sur terre et a perdu sa prétendue supériorité face au monde. Ainsi Louise Glück, la poétesse américaine prix Nobel de Littérature en 2020, se pense-t-elle en œillets ou en violettes, dans *L'Iris sauvage* ; elle envisage aussi comment œillets et violettes considèrent l'homme et le regardent.

L'être humain, face à la nature, apprend alors une humilité qui transparaît dans le pronom « on » du dernier vers : « on quitte l'instant aigu ». La locutrice du poème dit le très court instant où on a été nuage au-dessus de la cime, quand elle réintègre sa position de regardeur du monde réel : « bientôt le regard se brouille/avec le sommet qui s'effrite ». Lamartine, lui, n'abaisse le regard que pour voir la planète d'en haut, lac ou vallée. **La poésie d'Hélène Dorion vise à une simplicité, une pauvreté volontaire, une humilité devant la nature contemplée.** Cette économie contraste avec la

recherche de l'élégance du style, dans le lexique parfois standardisé de la tradition lyrique du premier romantisme, avec ses images, métaphores ou comparaisons, convenues, stéréotypées de « la voûte étoilée », « des autans l'éternel assaut », de la « vallée » qui « s'endort », aux « pieds », ou « à l'ombre (des) vastes flancs » de la montagne, ou encore de cette très longue personnification de la cime du mont Blanc, vue comme un « génie à l'auguste cime », « image sublime/De tout ce que Dieu fit grandir ».

Le lexique, ici soutenu, comme la référence au sublime, ou même à Dieu, dit quelque chose de la recherche d'écriture d'un texte où l'homme tente de s'égaliser au divin, dont les montagnes sont le séjour. Le vocabulaire, les inversions poétiques conservées de l'héritage classique, font du poème de Lamartine un texte qui montre sa poéticité et naît d'un regard esthétique devant la montagne qu'il évoque. Le modèle pictural, constamment employé dans la poésie descriptive des siècles classiques, trouve ici un prolongement. Métaphores visuelles avant tout : « montagne à la cime voilée » ; « tu reçois la foudre et la neige » ; « la vallée où le lac recueille/ L'onde des glaciers ruisselants » ; « les neiges de sa blanche tête », relayées ensuite par un jeu de métaphores plus abstraites, plus attendues : « l'image sublime/ De tout ce que Dieu fit grandir » ; « le génie à l'auguste cime » ; « sur son front (ils = le bruit, le vent, le feu, la glace) gravent la trace/ D'un froid et morne isolement ».

Très différente est l'écriture d'Hélène Dorion. Quelques images, certes, « goutte de terre », ou « falaise où s'élancer ». Mais des images au lexique peu soutenu, plutôt courant. Une simplicité qui peut dérouter au premier abord, tant la poésie contemporaine se démarque apparemment des représentations qui confondent le poème avec le langage ornemental. Les notations entrevues du monde regardé sont simplement juxtaposées, comme les choses mêmes du monde sont côte à côte dans notre monde, sans qu'on prétende accéder au sens de leur cohabitation.

Blaise Cendrars, « Le Nord », « II. campagne » <i>Documentaires</i> , 1924, Éditions Denoël, (p.160).	Hélène Dorion, « Les arbres mordent le sol... », <i>Mes forêts</i> (p. 61), Éditions Bruno Doucey, 2021.
Droits de reproduction de l'œuvre réservés par l'éditeur.	Les arbres mordent le sol corps séchés dans le froid des racines ombres maigres corps serrés contre d'autres on entend le chant de fêlure et de désir corps comme va la marée barque blême perdue dans sa nuit corps d'amour et d'orage abandonné à la terre qu'il lèche comme un mur à percer

Près d'un siècle sépare les textes de Cendrars et d'Hélène Dorion, mais beaucoup de choses les rapprochent. L'écriture d'Hélène Dorion est davantage en écho avec la poésie du XX^e siècle qu'avec celle du XIX^e.

Chez Cendrars, comme dans *Mes forêts*, on trouve un usage du vers libre, parfois scandé, qui fait que la métrique se libère des formes traditionnelles pour accéder à d'autres souffles, à d'autres rythmes. Blaise Cendrars et Hélène Dorion usent tous deux

d'un vers libre non ponctué. Le texte de Cendrars conserve toutefois la majuscule en début de vers, ce qu'Hélène Dorion abandonne ou néglige (sauf à l'attaque des poèmes, qui commencent toujours par une majuscule). Le vers de Cendrars, manifestement plus long que celui d'Hélène Dorion, tient du verset.

Cendrars tire profit de cette longueur « élastique » pour réaliser un collage quasi intégral créé à partir du roman-feuilleton de son ami Gustave Lerouge : *Le Mystérieux Docteur Cornélius*. Il a en effet recopié des pages extraites du roman de Gustave Lerouge, ayant fait avec lui le pari que ses descriptions étaient éminemment poétiques. Il les a mises sous forme de vers ou de versets, a retouché l'ensemble des phrases conservées, et a supprimé toute la ponctuation. L'effet est qu'il donne l'impression de mettre des mots sur des choses vues, qu'il offre de simples « cartes postales » ou des « photographies verbales » qui, à titre documentaire, montrent des faits enregistrés, des clichés de paysages. Le titre initial était *Kodak*, et Cendrars, sous la pression de la firme, a dû modifier son titre en *Documentaires*. D'où cet étrange vers-verset, qui abolit les frontières du roman et du poème, de la prose et du vers, et de la littérature populaire, de la poésie, jugée plus académique.

Hélène Dorion, *a contrario*, apparaît ici plus conventionnelle dans sa forme : deux séquences de 10 vers et de 4 vers de longueurs inégales. Dans *Mes forêts*, il arrive à la forme métrique d'être très inventive (par exemple dans le long poème intitulé : « Une chute de galets », ou dans la section : « Le bruissement du temps »).

Cendrars, en reprenant des pages ouvertement descriptives d'un roman-feuilleton, donne l'impression de faits bruts, rendus dans une langue purement dénotative, aux antipodes de ce qu'on appelle habituellement poésie. Hélène Dorion elle aussi juxtapose parfois des propositions, comme dans la première séquence du poème : « corps séchés/dans le froid des racines/ombres maigres corps/serrés contre d'autres » (avec l'espace blanc laissé dans le vers avant le mot « corps » qui spatialise le poème) ; ou, à la fin et au début de la seconde séquence : « corps comme va la marée/barque blême/perdue dans sa nuit//corps d'amour et d'orage/abandonné à la terre ». Ce dispositif s'accroît nettement dans d'autres poèmes du livre, comme au début d'« Une chute de galets » : « goutte de pluie et grain de sable/l'éclosion d'un bourgeon/la branche qui tombe l'avancée d'un nuage/dans le bleu la nuit se brise/à l'horizon un vent/plus léger que les autres » (p. 47). La simple juxtaposition de groupes nominaux, parfois sans déterminants, participe d'une écriture qui vise à neutraliser les qualificatifs, aspire au rendu du réel, ce qui sera repris, à leur manière, par les poètes modernistes issus de la poésie objectiviste américaine (Williams Carlos Williams, George Oppen, Charles Reznikoff).

Mais si, chez Cendrars, le lexique concret, énuméré, vise à la pure monstration et à un lyrisme sans image émanant de la seule nomination des choses, **Hélène Dorion ouvre le poème à un tout autre paysage**. Son texte s'enracine sur les mots du réel : « arbres », « sol », « froid », « racines », « terre », mais montre aussi les arbres en « corps séchés », en « ombres », ou en « corps serrés contre d'autres », en « corps comme va la marée », en « barque blême ». D'une métaphore à l'autre, l'autrice s'éloigne du paysage, ou, plus exactement, du site réel qui est regardé, pour en faire un *paysage* non au sens ordinaire, mais au sens esthétique du terme : un lieu hors de tout lieu. **Elle dit quelque chose d'elle-même en décrivant ce que ressent le paysage, ce qu'il éprouve et ce qu'elle éprouve en le rencontrant.**

Puis, prenant le large du lieu qu'elle regarde et qu'elle transfigure, elle superpose domaine terrestre et domaine maritime : « la marée/barque blême perdue dans sa nuit//corps d'amour et d'orage/abandonné à la terre ». Cendrars faisait choix de

nommer en donnant en un seul coup d'œil, synthétiquement et instantanément, ce qu'une longue description s'épuiserait à détailler au fil des phrases. **Hélène Dorion choisit de suggérer et non de décrire ; elle travaille à formuler ce qu'elle sent ou ressent de « présence » dans le paysage et ce qui se joue d'elle à lui.** Dans la terre, se dit quelque chose de notre existence commune, d'arbre ou d'homme, de plante ou d'humain, quelque chose que l'on partage avec tout ce qui est vivant, et qui ne peut que s'esquisser, que s'évoquer, sans se dire vraiment tout à fait.

Dans un texte intitulé « Fragments de paysages », Hélène Dorion écrit :

« On ne va pas à la rencontre du paysage, c'est lui qui nous rejoint comme une clairière surgit, lumineuse et inattendue, à peine espérée. [...] On effleure ses bords, recueillant dans cette présence les traces d'un dialogue passé avec l'invisible. » (*Sous l'Arche du temps*, p. 80-81)

Et elle ajoute, un peu plus loin :

« Faire voir l'invisible, ou plutôt ressentir l'imperceptible, ce pourrait déjà être là l'une des tâches de la littérature, un des pouvoirs nombreux et ignorés des mots. À travers ceux-ci, tout un monde se met à murmurer, pour peu que l'on arrive à tendre l'oreille. [...] De cette rencontre naîtrait la sensation, l'image intérieure des choses, de cette nature dont on a presque oublié le lien originel sacré qu'elle a, de tout temps, entretenu avec l'humain. » (*id.*)

Quand elle écrit le paysage des forêts des Laurentides, qu'elle contemple depuis sa fenêtre, elle recherche non pas à en donner une image subjective et sentimentale (comme la poésie romantique) ou à en livrer un cliché photographique (comme chez Cendrars) mais à entendre ce que dit la terre d'elle-même, et de nous, de ce fait d'exister ensemble sur la terre, arbres ou hommes, qui tous deux sont « corps », « corps serrés contre d'autres », remplis de « fêlure et de désir », remplis d'amour.

Et c'est ainsi que la poésie d'Hélène Dorion ouvre un champ de possibles à la poésie où l'homme se retrouve être vivant, au sein du monde.

Yves Bonnefoy, « Les arbres », <i>Ce qui fut sans lumière</i> (p. 17 et 18), Mercure De France, 1987.	Hélène Dorion, « L'arbre », <i>Mes forêts</i> (p. 14), Éditions Bruno Doucey, 2021.
Droits de reproduction de l'œuvre réservés par l'éditeur.	<i>L'arbre</i> le mur de bois s'est fissuré une pluie de longues tiges inquiète nos pas tombe comme on tombe parfois dans sa propre vie j'écoute cette partition du temps je déchiffre enfin le désordre des branches les forêts hurlent entre racines et nuages

Les textes d'Yves Bonnefoy et d'Hélène Dorion sont presque contemporains. Une trentaine d'années les rapproche, dans leur souci renouvelé d'écrire tous les deux le réel, comme dans leur manière respective, mais si proche, de l'aborder. Yves Bonnefoy a constitué, avec Philippe Jaccottet, Jacques Dupin, André du Bouchet, et plus tard James Sacré, un rempart contre le courant textualiste dominant des années 1960-70 où la poésie n'était plus qu'auto-référentialité, refus du lyrisme et recherche d'objectivité littérale, en se détournant du réel. **Plus d'une fois, Hélène Dorion a dit sa dette envers Yves Bonnefoy, comme envers Lorand Gaspar ou Jacques Brault.** Et c'est à juste titre qu'on peut rapprocher ces deux poèmes, notamment quand ils parlent de la nature.

Leur forme n'est pas éloignée, quoique cela ne saute pas aux yeux immédiatement. Pour Bonnefoy, ce sont 4 séquences inégales de 6, 7, 5 vers, ou 8 vers. Pour Dorion, 4 séquences aussi de 2, 5, 4 vers, et 2 vers. Chez Hélène Dorion, des vers libres, relativement scandés en tétrasyllabes approximatifs, notamment dans les premiers vers. Pour Bonnefoy, des vers libres aussi, mais un vers décasyllabique fantôme, qui semble paraître en sourdine, selon la prononciation ou non des « e » muets telle qu'elle fait jouer (richement) une incertitude, un déséquilibre délibéré dans la prosodie moderne. Hélène Dorion adopte le choix d'un vers toujours très court, dans bon nombre des textes de *Mes forêts*, justement pour l'effet inverse : **garder quelque chose des ombres, de la fumée qu'elle traverse, du paysage, conserver l'éphémère du temps et de l'instant, et le rendre ainsi éphémère, comme cela fut.** La fragilité de ses textes, leur impression de frêles écrits, de transitoires notations, d'épiphanies de ce qui est là, sont volontaires pour restituer ce qui fait l'éphémère des choses, et leur mystère.

L'un comme l'autre parlent des arbres et l'un comme l'autre les regardent : Yves Bonnefoy, dans l'évocation d'un souvenir, un temps d'arrêt sur la terrasse de Valsaintes, la maison achetée, puis revendue avec regret, dans les Alpes de Haute-Provence ; Hélène Dorion, dans la saisie fugitive d'un arbre de la forêt des Laurentides, où elle réside. Ni Bonnefoy ni Hélène Dorion ne citent le moindre nom propre. Il ne s'agit pas, pour eux, de dire un lieu réel, un paysage fréquenté, souvent contemplé, mais, tout au contraire, de saisir, dans un dialogue avec le monde devant nous, le concret du monde, ce qui est là, ce qui se dit, ce qui se joue, avec le même étonnement, le même regard.

Yves Bonnefoy écrit un souvenir, et le rapporte à l'imparfait et au passé simple : « Nous regardions », « nous regardâmes », « il étendit ». Le poème d'Hélène Dorion est écrit au présent (comme pratiquement tout le livre) : « inquiète », « tombe », « j'écoute », « je déchiffre », « les forêts hurlent ». Cependant, rien ne dit que ce qu'elle écrit est écrit sur le moment même ou est le souvenir d'un moment passé (comme Bonnefoy). Il est très probable que bon nombre des poèmes de *Mes forêts* aient fait l'objet d'une écriture après-coup, et non *in situ*. Mais Hélène Dorion préfère ce temps qui actualise, qui rend tout, soudain, immédiat, tout, soudain, là. **L'effet de présence qu'elle recherche s'en trouve, de fait, renforcé.**

Plus encore, le texte de Bonnefoy est en grande partie narratif du fait de ses choix temporels. Mais il est aussi discursif, argumentatif, tant dans le dialogue qu'il rapporte au style direct dans les séquences 2 et 3 du poème, qu'à travers les liens syntaxiques qui articulent, expliquent, joignent les faits, les choses, les événements : « mais en retrait » ; « puis il eut compassion », ou dans les subordonnées relatives, le plus souvent explicatives : « que nous laissions/à son pouvoir » ; « qui parurent les atteindre » ; « qui va sans fin ». Chez Hélène Dorion, il n'en est rien. Aucun lien syntaxique requis, ni aucune ponctuation qui permettrait d'articuler les actions du poème, ou d'établir des rapports logiques entre les données du réel et ce que ressent ou éprouve la poète. Tout a lieu simultanément. La nature a lieu, devant nous. Il faut en saisir la présence, le surgissement et les noter l'un l'autre tels quels, sans chercher à leur imposer un sens.

Yves Bonnefoy note des faits concrets, des faits réels : le soleil allant se coucher, et qui vient agrandir les ombres. Dans le discours du locuteur (séquences 2 et 3) il écrit également le glissement des ombres, celle des « épaules confondues », « celle des amandiers », « et celle même du haut des murs ». C'est la métaphore finale, en séquence 2, de la « barque », de la « proue qui dérive », qui dit cet envol éphémère, comme la vie transitoire, la vie fragile, notre état de « rêve ou [...] fumée », qui s'échappe, quand s'échappent les ombres. Hélène Dorion note, elle aussi, des faits concrets pour commencer son poème. Un simple constat : « le mur de bois/s'est fissuré », qui est une métaphore concrète pour dire l'éclaircie des forêts, une ouverture du regard plus importante, peut-être, une chose aperçue. Mais sitôt la première séquence achevée, la vision se métamorphose et le « mur de bois » des forêts devient « une pluie/de longues tiges », une « partition du temps », un « désordre de branches ».

Il devient monde à écouter, bien plus qu'à voir, à regarder et à interroger.

Pour Bonnefoy, la nature est lieu transitoire, fugitif, celui des ombres qui passent et fuient. Mais elle est bien plus lieu durable, permanent, comme le montre la permanence des chênes : « Mais ces chênes là-bas sont immobiles,/Même leur ombre ne bouge pas, dans la lumière ». Nous passerons, cela est certain, mais la nature durera immobile dans la durée. Aussi Bonnefoy oppose-t-il, dans la séquence 3 du poème, « ces chênes là-bas [...] immobiles », aux « rives du temps [...] où nous sommes », dont le « sol est inabordable ». Le soleil qui efface, en séquence 4 du poème, la différence entre « nos ombres » et « les arbres » aide à croire finalement à un rapprochement possible. Un « rêve » de permanence notée par la comparaison finale, qui permet que se touchent « deux êtres », dans le sommeil. Yves Bonnefoy suggère une possible existence qui durerait, comme les pierres, comme les arbres. Un court instant, le recours au soleil offre cette confusion de l'être humain avec la nature.

Mais Bonnefoy écrit son poème à l'extrême fin du XX^e siècle, en 1987. Hélène Dorion écrit en 2021. Bien des choses ont changé dans l'appréhension de la nature. Si les forêts s'entrouvrent un temps, si l'éclaircie d'un moment permet d'entrevoir ce qu'il y a derrière « le mur de bois », c'est non pour y voir un espoir d'éternité, ou au moins d'une durabilité, de notre condition éphémère face à la permanence du monde. C'est plutôt pour découvrir une « fissur(e) », « une pluie/de longues tiges [qui] inquiète », et même « le désordre des branches », et « les forêts [qui] hurlent/entre racines et nuages ». **C'est pour entendre le « temps », comme le fait si souvent Hélène Dorion dans *Mes forêts*, l'espace étant le réceptacle d'une histoire, le lieu d'une mémoire d'un temps passé qui s'est figé.** Mais cette histoire dit combien la terre souffre depuis que, nous, humains, la maltraitons. L'idée, qui est ici esquissée, sera le motif récurrent de la section « L'onde du chaos », par exemple à travers, la formule, maintes fois reprises, « il fait un temps... » : « un temps de verre éclaté » (p. 64) ; « un temps de biles et d'éboulis » (p. 65) ; « un temps de glace/et de rêves qui fondent » (p. 75) ; « de bourrasques et de cicatrices » (p. 64) ; « de pixels d'algorithmes » (p. 75).

Par cela, **Hélène Dorion fait entendre l'urgence qu'il y a à modifier nos comportements face au monde, à la planète qui nous porte.** Elle dit la souffrance de la terre, par toutes ces « forêts [qui] hurlent », et espère que nous retrouvons, grâce à la poésie, un rapport au monde moins violent, plus apaisé. S'il fait un temps de catastrophes, il serait, alors, peut-être, « temps (de) s'enfermer », comme elle l'écrit,

« dans nos maisons de forêt
avec le bruit secret des nuages
qui souffle
de l'autre côté de la nuit ».