

**« D'autres mondes, d'autres voyages... »**  
**Les passages poétiques d'Hélène Dorion**  
**(une lecture archétypale de *Ravir : Les lieux*)**

Vincent TASSELLI  
Université Côte d'Azur, C.T.E.L.

**Introduction : La subtile passerelle**

« Nous venons d'un monde irréparable, – luttés  
inutiles, fragments d'os qui plongent  
plongent au centre du puits où se terrent les rêves »<sup>1</sup>

L'acte créateur est une traversée, la vision d'un réel passé au tamis de l'intime, filtré par un esprit à la marge du monde, sur les rives d'un inatteignable indicible. Echec toujours renouvelé, tentative constamment à venir, à refaire. De cette incapacité essentielle naît l'assemblage, ce sentier si mince de la reconstitution, fatal et sublime, du réagencement envolé – *Poïesis*<sup>2</sup>. L'artiste recompose son regard égaré en plongeant au plus loin de la pensée humaine, retrouvant les images pures, archétypales, qu'il redispense dans sa quête. Ecrire pour relier, renouer, lancer ensemble, et contrer la séparation irrémédiable – du *Dia-bolein* au *Syn-bolein*<sup>3</sup>. Hélène Dorion est un poète, dans le sens mystique et créatif du terme. Son recueil *Ravir : Les lieux* semble une démonstration sensible et symbolique du pouvoir de la poésie. Passeuse d'émotions, elle reconstruit un monde de mots-images ; l'écriture traduit ce passage, cette passerelle subtile, de la perte à la suture, de l'extérieur vers l'intérieur. Elle ose ici la catapse et remonte des souterrains chargées de pierres précieuses, un style étoilé, profond comme la légèreté. Au commencement était la plaie de l'absence, puis le geste advint, comme un pont illusoire, jeté dans le vide, d'une rive désespérée à l'autre, inconnue, infranchissable. Le recueil possède cette qualité d'exprimer en même temps la réussite et l'échec, la recherche rebâtie et l'impossibilité de la vivance du lien : tout le livre se structure autour d'un jeu de dialectique, entre absence et présence, mort et vie, dans l'infaisabilité du dialogue entre Je et Tu, qui avance et se fait, malgré tout, comme une réparation au cœur de la ruine définitive. Le titre-même traduit cette polysémie, cette volonté protéiforme : unir, recréer l'unité, dans une séparation, une pulvérisation constante. Le verbe « ravir », infinitif sans action, sans sujet identifiable, convoque soudain tous ses sens, du rapt à la joie, de l'imbécile heureux au regard dérobé – extase des retrouvailles, apothéose du deuil recommencé. La poésie contourne, mais la défaite est une béance interdite, une balafre qui demeure, à l'image de ces deux points qui brisent l'unité titulaire, se répercutent en échos menottés tout au long des cinq sections qui composent ce grand poème<sup>4</sup>. L'imaginaire androgynique ne peut qu'expérimenter la scission. Alors, dans la présence de l'absence, Je parle à Tu, Je Te parle, par-delà, à saute-mouton sur la ponctuation, d'un corps de texte à l'autre, à défaut de.

En éclairant simplement les grands faisceaux signifiants qui sous-tendent cette œuvre, et observant les symboles qui s'y développent ou s'y répercutent, nous proposons un cheminement en second, une errance aux côtés du pèlerin, de cette poétesse amoureuse d'un mort, amoureuse de la vie, et qui, écrivant dans cette tension constante, exténuante, parvient à nous transmettre avec force sa vision intime de l'acte poétique. Tour à tour Isis et Orphée, hantée par un corps aboli et hantant les lieux de cet amour détruit, elle consolide sa voix et s'érige en figure magistrale de l'artiste, amplificateur du vide, révélateur photographique de l'intime, énergie désespérée qui en passe par l'espoir pour s'effacer à jamais – de la *Poïesis* à l'*Opera*, de la perte de soi au visage dantesque du poète revenu.

---

<sup>1</sup> Hélène Dorion, *Ravir : Les lieux*, Paris, La Différence, coll. « Clepsydre », n°58, 2005, p. 41. Pour plus de lisibilité, nous intégrerons les références à cet ouvrage dans le corps de texte, sous l'abréviation *RL*.

<sup>2</sup> Article « Poème », in Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Robert, 2004, tome II, p. 2808. Le mot « Poème » vient du Grec « Poiéma » : ce que l'on fait, création manuelle ou intellectuelle, issu du verbe « Poiein » : faire, agir, fabriquer, recomposer.

<sup>3</sup> Annick de Souza, *Le symbolisme du corps humain*, Paris, Albin Michel, coll. « Espaces libres », 1991, p. 21. *Syn-bolein* signifie « lancer ensemble, unir », tandis que *Dia-bolein* exprime l'idée d'une séparation, d'une division mortifère. Le symbole, image première, serait donc le guide, l'ennemi du Diable, du Séparateur, qui sème l'errance.

<sup>4</sup> « Ravir : Les villes », « Ravir : Les ombres », « Ravir : Les miroirs », « Ravir : Les fenêtres », « Ravir : Les visages ».

## I° Ravir : Le mort – Retrouver le corps d’Osiris

« Il demande : par où  
le lieu qui n’est aucun lieu  
mais qui les porte tous. » (RL, 95)

Le motif de la mort étire son ombre sur l’ensemble du recueil ; de l’exhumation première à la fermeture définitive du tombeau livresque, la camarde court de section en section, de poème en élégie. Comme dans de nombreuses œuvres, la disparition est le point de départ de l’écriture, qui suscite l’inspiration. Cet acte artistique, s’il est parfois une étape du travail de deuil, peut aussi s’apparenter à une nécromancie et, si ce n’est devenir un crime tabou, revêtir les atours d’une soif de violation de la loi humaine, d’un faux rituel de résurrection. Un poète est un démiurge contrefait qui ne peut que crier sa révolte lorsqu’il voit la « gorge qui referme l’horizon » (RL, 16), perçoit « ce goût de sable sur la langue [et reconnaît] la douleur que fait la mort parmi des couloirs immaculés » (RL, 17). Ecrire renvoie donc à la plus ontologique rébellion face à l’effacement, l’horreur de la maladie et l’incompréhensible finitude. Hélène Dorion semble incapable de surmonter la perte, l’horreur des « vies inachevées » (RL, 70), et son œuvre laisse résonner le vide, comme un gong élégiaque, qui se répercute sans cesse et prend divers aspects. En effet, toutes les figurations canoniques de la mort se retrouvent dans *Ravir : Les lieux* ; au « désordre – insaisissable comme l’ombre qui l’enserme » (RL, 49) répond l’image classique du grondement et de la dévoration, des « crocs [qui] raclent et rongent » (RL, 24), ou celle biblique des traits de flèches et des plaies (RL, 48). Les animaux psychopompes et maléfiques s’avancent sournoisement : autour du cadavre, « les rapaces volent, les vipères rampent » (RL, 37). Nous longeons clairement une écriture archétypale, nourrie des images premières. La référence au triple visage mythologique des Parques se dessine dans plusieurs occurrences à travers l’allégorie « des fils, des nœuds » (RL, 18) de l’existence, trop tôt tranchés par l’injuste manne divine. Toujours élégamment, avec une grande originalité et une belle variété imagière, Dorion file la métaphore funeste et convoque dans son univers les motifs poétiques traditionnels de l’horloge où « le temps s’est arrêté » (RL, 34), du sablier (RL, 91), des épaves disparues (RL, 40), du livre dont les feuilles s’effacent et s’éparpillent dans le vent (RL, 69) ou encore de la danse macabre, avec son « défilé des squelettes » (RL, 91). Le vide silencieux et insupportable de l’absence est comparé à ces « trains qui ne partent plus, ne rentrent pas en gare, ne transportent aucun rêve, aucun désir [et] rouillent » (RL, 34), oubliés, à jamais égarés. Les éléments naturels viennent à leur tour cosmiciser cette douleur, l’amplifier vers l’universalité ; le « vent creuse » (RL, 20, 39 et 45), siffle lourdement, démontre puissamment l’abolition du corps aimé qu’il a balayé dans l’oubli, et cette brutalité aveugle et insensée de la mort est comparée à des pierres cassées (RL, 78), à une « aube rompue » (RL, 35) avant de rejoindre fatalement les sèmes de la froideur et du pourrissement :

contre les arbres pourris, l’hiver glacial  
la terre sèche, les murs incendiés des bâtiments  
les mâts où pendent des voiles que l’on déchire  
et traînent les drapeaux décolorés (RL, 39)

La poétesse, emportée par ces symboles qui ne cessent d’envahir et de nourrir son style, entame à travers son art une descente aux Enfers, poursuivant son exploration archétypale du deuil et rappelant alors la grande figure d’Orphée. L’acte créateur induit la sensation à la fois physique et imaginaire de l’abaissement vers le sol, du franchissement de la surface, en direction des sous-sols de la mémoire. La poésie est une autre porte vers le lac Avernus. Hélène Dorion expérimente cette catabase, comprend que « la pente est lente de nos âpres souvenirs » (RL, 41) et « s’enfonc[e] dans les eaux du passé » (RL, 85). Soudain, l’incertitude advient :

Vers quelle rencontre allais-je  
comme s’ouvre la plaie  
que soupèse le temps ? (RL, 85)

A la pente succède la chute « dans le paysage » (RL, 45), puis, enfin, le poète atteint le royaume d’Hadès, et « trouve : la profondeur du granit, l’orbite du monde, furieux qui brise ses filets et avale

son soleil » (RL, 93). Petit à petit, par touches successives, il palpe à nouveau la corporéité évanouie de l'autre. Plus que le mythe d'Orphée et d'Eurydice, la descente aux Enfers et les retrouvailles avec l'amour mort font davantage écho aux figures d'Isis et d'Osiris. C'est bien ici une entreprise de résurrection ; l'amante sacrilège recompose le cadavre de l'époux que la mort a morcelé. Deux motifs se rejoignent, celui de la salive (RL, 20 et 21), au pouvoir purificateur et cicatrisant, qui contient symboliquement les germes de la Lumière et de la salvation, ainsi que l'évocation de la mastication (RL, 70, 86), qui renvoie alchimiquement à la dissolution des formes nécessaire à la recombinaison (*Solve et Coagula*) :

Tu mâches les restes  
de silence que la terre  
n'a pas brûlé (RL, 63)

Le corps n'est quasiment jamais évoqué dans son unité, dans sa totalité, sauf pour en souligner l'absence et le manque, néanmoins de très nombreux poèmes évoquent des fragments symboliques, retrouvés épars le long du cheminement dantesque. En toute logique, la re-combinaison lyrique, voire même initiatique, débute par les « os maigres du souvenir... brisés » (RL, 16, 19, 35 et 65). Dans l'imaginaire collectif, l'ossature est la racine de la vie, la matrice continue d'où surgit la chair<sup>5</sup>. Le mot hébreu « Etssem » rapproche les étymologies du l'os et de l'arbre ; le squelette est la base solide du corps, le soutènement, la partie la plus intime de l'être, son essence profonde – donc le symbole du Soi<sup>6</sup>. La poétesse-prêtresse exhume en premier lieu la quintessence du disparu, sa substantifique moelle. Et, presque en même temps que les ossements, Isis retrouve un second symbole de cette force germinale ; les pieds (RL, 14 et 16) contiennent symboliquement la totalité des énergies, la somme des potentialités à accomplir. Par leur forme et leur ancrage au sol des origines, ils représentent le fœtus, le pôle de mutation, inscrivent le devenir de l'Homme contenu dans ses racines et nous invitent à enfanter le Fils Intérieur, à croître jusqu'au divin<sup>7</sup>. Osiris, son pied retrouvé, reprend ainsi contact avec la Terre-Mère et avec lui-même. Une fois cette force primitive revenue, la conscience se développe, la connaissance s'acquiert à nouveau, et le discernement s'opère. Les doigts, outils de distinction chacun relié à l'un des organes vitaux<sup>8</sup>, remuent soudain, « les mots brûlent au bout de [c]es doigts » (RL, 37), et recomposent une main qui s'ouvre (RL, 51 et 61), symbole d'un savoir et d'une protection renouvelés, d'une vision pénétrante qui creuse et touche au noyau des êtres et des choses. Ce retour corporel signale la reconquête de l'unité, d'une puissance de vie qui atteint des plans de réalité de plus en plus vastes, du toucher concret au toucher spirituel<sup>9</sup>. La main d'Isis, qui dans les mystères anciens était un emblème de justice, un talisman apotropaïque protégeant du mauvais œil<sup>10</sup> – comme plus tard la main de Fatma – vient ici recoudre celle de son amant, afin de s'unir à nouveau à lui et rebâtir l'union androgynique que la mort a brisée. Et le réassemblage sacré se poursuit ; c'est ensuite le regard qui revient. Osiris « ouvr[e] à peine les yeux... [et] [s]es regards peu à peu épuisent l'ombre parmi les cils » (RL, 36-37). Ce regard est une flèche, qui traverse notre tunique de peau et assure l'accession à la vision divine, à la transcendance. Tel le scarabée égyptien ou le motif du soleil levant, l'œil qui s'ouvre est la marque de l'éveil, de l'illumination et de la déification de l'homme (le troisième œil). La mort est dépassée, les dualités se résorbent et l'être parvient au bout du chemin, dans l'unité retrouvée<sup>11</sup>. C'est donc bien l'image mystique de la résurrection qui se profile dans l'œuvre. La bouche alors s'entrouvre (RL, 37 et 46, 51, 60, 69, 88), effleure le monde tandis que l'âme est « à nouveau en train de se faire et de se défaire » (RL, 86). Nous atteignons la libération, la conquête de l'ultime peau, qui engendre l'accomplissement du Verbe divin et révèle le secret du Nom<sup>12</sup>. La tête (RL, 47) est le couronnement, le redressement ultime qui permet d'atteindre le but – de la vertébralité à

<sup>5</sup> Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1989, p. 107-108.

<sup>6</sup> Annick de Souzenelle, *Le symbolisme du corps humain, op. cit.*, p. 224-226.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 87-90 et 117.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 308 : le pouce, doigt de Vénus, est lié à la tête, l'index, doigt de Jupiter, à la vésicule biliaire, le medius, doigt de Saturne, à la rate-pancréas, l'annulaire, doigt du Soleil, au foie et l'auriculaire, doigt de Mercure, au foie. Chaque doigt a son secret et sa puissance, mobilise les énergies mettant l'homme face à tel ou tel aspect de son potentiel divin.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 304-310.

<sup>10</sup> Marie-Louise von Franz, *Interprétation du conte d'Apulée : L'âne d'or*, Paris, La Fontaine de Pierre, 1997, p. 264.

<sup>11</sup> Annick de Souzenelle, *Le symbolisme du corps humain, op. cit.*, p. 383-395.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 364-367.

la verticalité spirituelle<sup>13</sup> –, l'ouverture vers le Soleil de Minuit, et la représentation sphérique de l'univers de Dieu qui se place au sommet du corps<sup>14</sup>. Puis, pour finir, enfin le cœur bat (*RL*, 54), siège de l'âme et de l'amour qui inonde le monde visible et invisible<sup>15</sup>. Cet organe symbolise la réalisation de l'union des contraires – la Lumière dans les Ténèbres, l'immuabilité dans le mouvement, le plein et le vide, en un mot, l'harmonie<sup>16</sup> :

Le vent appuie sur le navire –  
la mer contemple l'île –  
avec leurs traînées de salive sur les lèvres  
les vagues avancent, résonnent  
comme des syllabes contre la coque  
la lumière s'abat (*RL*, 20)

L'île (*RL*, 25, 62 et 80) peut métaphoriser cette tentative de réparation ; image maternelle, elle traduit un retour à l'intime, un lieu de repos, de retraite qui permet les retrouvailles avec la terre, la *Magna Mater*<sup>17</sup>. A la fois île des morts et paradis perdu-retrouvé, elle exprime une nouvelle création, autonome, qui sourd, germe, surgit des eaux de l'inconscient, se dissocie du chaos et sert de portail magique vers les autres mondes. Image de recreation et de transcendance, l'île pour Hélène Dorion matérialise cette volonté de reconnexion avec l'être disparu. Le pèlerinage funèbre est donc à la fois un voyage sans destination et une désorientation assurant le retour au cœur-même de la perte :

Il n'est de voyage  
qu'en cette forme heurtée  
du regard, cette boussole qui te déplace.  
Et la route se dérobe, révèle  
d'autres mondes, d'autres voyages.  
Tu deviens pour toi-même  
désert et limite, la frontière éclatée. (*RL*, 31)

Les premiers motifs de la renaissance apparaissent dès la page 23 : une fente s'ouvre, puis un œuf brisé engendre la pulsation, et l'homme, « comme une bête, lèch[e] la plaie ». Une vie s'étire entre les pages, se referme comme le livre. L'orage, archétype de fécondation et de réconciliation (l'eau céleste s'unissant à la terre)<sup>18</sup>, vient couronner la noce mystique :

Orages et noces annoncés –  
le vent casse dans nos bouches (*RL*, 41)

L'acte poétique semble ainsi aboutir à un retour de la vie, puisque l'être aimé « commenc[e] à respirer » (*RL*, 71). Les oppositions s'apaisent, désormais « accouplées, unies, légères » (*RL*, 103), et la poétesse se voit à présent « émerveillée, [regardant] par la serrure du monde, [ouvrant] les yeux, [ouvrant] la main » (*RL*, 86). Oui, *Ravir : Les lieux* peut être lu comme une épiphanie mystique, un récit initiatique qui parvient à contrer la disparition. Toutefois, il nous faut rapidement nuancer ce propos ; l'illumination ne sépare jamais d'une vision extrêmement lucide de la réalité de la mort, et tout en écrivant cette tentative poétique réparatrice, Hélène Dorion sait que tout n'est qu'illusion, que l'unité ne se reformera pas. Elle englobe tout dans son écriture, mort et vie en absolue concomitance. Au fond, en questionnant l'absence de l'autre, c'est sa propre présence qu'elle rencontre. La figure du poète émerge, se bâtit en même temps que la reconstitution du corps aimé, et révèle sa solidité au moment où tout retourne inévitablement à la poussière et à l'oubli.

---

<sup>13</sup> Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, PUF, coll. « Bibliothèque de la philosophie contemporaine », 1963, p. 143-148.

<sup>14</sup> Marie-Louise von Franz, *L'interprétation des contes de fées*, Paris, La Fontaine de Pierre, 1980, p. 182-183.

<sup>15</sup> Marie-Louise von Franz, *La voie de l'individuation dans les contes de fées*, Paris, La Fontaine de Pierre, 1978, p. 252.

<sup>16</sup> Annick de Souzenelle, *Le symbolisme du corps humain*, op. cit., p. 239-246.

<sup>17</sup> Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 255-256.

<sup>18</sup> Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, coll. « Payothèque », 1975, p. 166-167.

## II° Ravir : Le temps – De l'absence à l'intime, le moi retrouvé

Dans une ambivalence volontaire, exprimant ce double élan de perte et de retrouvailles simultanées, Hélène Dorion combine les symboles, donnant à ces images, selon les pages, des sens différents voire diamétralement opposés, sans systématisme stéréotypique. La poésie est le maître d'œuvre et c'est son avancée, son exigence et son urgence qui convoquent les figures, selon l'idée qui l'inspire, dans la joie émerveillée ou dans la tristesse la plus noire, selon que le contexte éclaire tantôt la vie ou tantôt l'irréparable séparation dans la mort. On sait qu'aucun archétype n'a de sens absolu et fixe, et la poétesse comprend cette donnée paradoxale et redispense ces reflets moirés avec intelligence et délicatesse. Poursuivons notre déambulation archétypique, et évoquons quelques-uns des symboles les plus récurrents dans le recueil.

L'eau, tout d'abord, est exploitée sous toutes ses formes, inondant l'imaginaire, lui redonnant force de vie ou engloutissant au contraire tout espoir. La mer, régulièrement associée au désert à travers le motif du sable, semble un paysage primordial qui accompagne l'errante dans sa recherche. N'oublions pas, comme le titre l'indique, que c'est par les lieux que le souvenir se réveille et que l'écriture revient. Le motif maritime (*RL*, 14, 15, 20, 62, 65, 71, 80, 88) représente le principe-même de l'existence, l'intensité vitale et la fécondité : la mer est le dynamisme par excellence, l'énergie qui coule en nous<sup>19</sup>. Reflet de l'inconscient, elle exprime l'évolution perpétuelle, le renouveau, la renaissance<sup>20</sup>. En effet, l'eau est la somme des virtualités, des possibilités – *fons et origo*. Commencement infini, elle précède toute forme et engendre toute création ; elle désintègre, abolit les contours, puis purifie et régénère. Il y a donc un double mouvement de retour aux origines et de continuation, de jouvence retrouvée – et, de fait, de sanctification, de salut<sup>21</sup>. Le motif des vagues « qui claquent contre la terre » (*RL*, 15) et de la marée (*RL*, 35) traduisent ce déferlement d'émotions, ce retour au pré-formel qui annonce la transformation cyclique de l'être. Cet élément pourrait donc être efficient dans le processus symbolique et poétique de résurrection. Pourtant, l'archétype se teinte de négativité et rappelle toujours davantage l'enfouissement et la disparition. L'amour ne revient pas, et « les vagues avalent la côte des souvenirs » (*RL*, 88). La mer « dénou[e] » (*RL*, 14) plus qu'elle ne reconstitue le cadavre d'Osiris. Le corps disparaît, la poétesse voit qu'« au fond de la mer les livres l'emportent » (*RL*, 71). Nulle Vénus ne surgit des eaux, et seules les ombres de Caron ou d'Ophélie s'esquissent dans le lointain. La recherche de l'autre n'entraîne qu'une dissolution sans cesse rejouée. De plus, le grand large est très peu évoqué, c'est toujours la grève et donc le sable qui l'emporte inévitablement sur la force des eaux, boit les écumes espérées, ne laissant qu'une trace, une insurmontable sécheresse. Ne reste que « l'intime bouillonnement de [s]a vie sur le sable » (*RL*, 65), éparpillé. Symboliquement, outre la métaphore du temps qu'on ne peut contrôler, le sable renvoie à la fragilité, à la ruine. Il n'est qu'un amas de particules infimes, sans cohésion, sans structure nouvelle possiblement émergente. On ne bâtit rien sur du sable, si ce n'est des faux-semblants, « châteaux de sable » (*RL*, 98), châteaux en Espagne. Le vent, fatalement, emporte les grains comme il nettoie les lieux de tous les souvenirs de l'absent. Omniprésent dans le recueil (*RL*, 17, 25, 46, 47, 65, 71 et 85), le sable ensevelit l'avancée. Osiris a « ce goût de sable sur la langue » (*RL*, 17), « de l'ombre dans la voix tel un peu de sable [qui] s'écoule » (*RL*, 47). Tout devient désert (*RL*, 85), image de stérilité, de vie arrêtée<sup>22</sup>. Orphée est dans l'impasse.

Alors, il faut tenter peut-être de convoquer l'eau sous d'autres aspects ; moins exploitée que la mer, l'imagerie du fleuve et du torrent revient régulièrement (*RL*, 35, 37, 46 et 64). Bachelard rattache l'eau douce au lait ; c'est ici, à la différence de la mer dont le sel corrode, un liquide nourricier, rafraîchissant, apaisant et désaltérant ; il apporte lumière et guérison<sup>23</sup>. Cette douceur retrouvée de l'eau ne laisse pas pour autant le disparu revenir. Le courant dans le livre est dévastateur, et Hélène Dorion n'entrevoit qu'une « bouche que traversent les fleuves – toute vie s'y broie » (*RL*, 46). C'est encore la mort qui triomphe, tandis que « le torrent heurte [s]on corps » (*RL*, 64).

<sup>19</sup> Marie-Louise von Franz, *La voie de l'individuation dans les contes de fées*, op.cit., p. 83.

<sup>20</sup> Marie-Louise von Franz, *La délivrance dans les contes de fées*, Paris, La Fontaine de Pierre, 2004, p.32.

<sup>21</sup> Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, op.cit., p. 165-169.

<sup>22</sup> Marie-Louise von Franz et Sybille Birkhäuser-Oeri, *La mère dans les contes de fées*, Paris, La Fontaine de Pierre, 2014, p. 194 et 199.

<sup>23</sup> Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, Paris, Livre de Poche, coll. « biblio essais », 1993, p. 161-179.

La pluie (*RL*, 27, 47, 64) n'est pas non plus l'image de la réconciliation. Elle ne lave pas, ne purifie pas. C'est un déluge sans retour de la terre nettoyée dans le bec de la colombe, un cataclysme sans régénération<sup>24</sup>. L'eau est donneuse de mort, la vie ne revient pas, seuls des cadavres, « des corps ressurgissent » (*RL*, 50), noyés. La renaissance est bloquée, et n'aura eu lieu que le retour définitif dans l'informe et l'indistinct, le « chaos » (*RL*, 63) ou « la boue qui creuse des tranchées » (*RL*, 64).

Sous un autre aspect, l'élément aquatique se retrouve dans l'image du lac. La tonalité évidemment devient lamartinienne dans ces instants, et la référence semble assumée :

Le lac... L'eau qui fuit. [...]  
Le flot des cloches avait cessé  
les oiseaux s'étaient tus, le chemin  
se perdait à mesure. [...]  
J'étais ici. Mais où  
suis-je donc  
maintenant que reviennent les forêts (*RL*, 18-19)

Nous percevons toute la mélancolie des eaux dormantes, si chère aux Romantiques ou à Gaston Bachelard<sup>25</sup>. L'eau étale devient le miroir du ciel, appelle à la contemplation, au sentiment du sublime. Le monde est soudain inversé, doublé, les reflets se croisent et se diluent, profondeur et hauteur se répondent. L'être est seul, face à la grandeur du monde<sup>26</sup>. Dans la prise de conscience de sa petitesse, il repense à sa vie et ne peut que faire émerger le cadavre en allé d'Ophélie, la mémoire de l'amour mort : la camarade est près de « l'onde froide » (*RL*, 35). Le présent n'est qu'une pétrification de l'absence, tout se suspend et tout s'enfuit, hélas... Ô temps...

Les flèches tombent  
au centre des eaux  
qui vacillent aussitôt  
– la plaie  
sur le dos du lac  
brouille le soir  
qui cherchait à venir. (*RL*, 48)

Puis « le lac remue soudain » (*RL*, 57), « rampe jusqu'[aux] lèvres » (*RL*, 35) de l'amant perdu. La poétesse se laisse bercer par l'illusion d'une résurrection, tandis que « le lac – le froid le rétrécit – ouvre la fente par où surgit la saison » (*RL*, 23). Croirait-on le printemps ? Non, cela reste l'hiver. Dans le deuil gelé, « la lune tranche le lac, creuse un puits de silence abrupt à l'horizon » (*RL*, 53). Isis sait qu'elle ne retrouvera pas Osiris. L'eau aura définitivement tout englouti. Un autre décor doit alors être convoqué, afin de poursuivre la quête dans le même temps que son échec.

Les symboles de la ville et de la maison, cristallisant les souvenirs de l'intimité et du quotidien, pourraient paraître plus efficaces pour présentifier l'absent et laisser éclater la joie du retour sensitif de la pulsation passée. Cercle magique, enceinte sacrée de protection, la demeure est un refuge dans lequel l'être vient se ressourcer, se recentrer afin de se développer – rejoignant ainsi l'isotopie de la mutation et de la renaissance<sup>27</sup>. Lieu concret autant qu'onirique, elle renferme la chaleur du foyer, l'âtre, les secrets du couple, les instants partagées, les voix si chères qui se sont tues. Les murs conservent toutes les émotions de l'amour et viennent nous reconforter dans notre solitude. La maison est un phare dans la nuit, un abri, une lumière – cocon et nid, centre de notre monde<sup>28</sup>. Hélène Dorion explore ce grand berceau, ce ventre, à la recherche de l'être nouveau, reconquis sur la mort. Le pèlerin arpente le vide de la maison dès le premier poème du recueil (*RL*, 11-12), caresse le piano dont « les notes... lentement tournoient » (*RL*, 14) – maîtrise du temps, temporalité sublimée jusqu'à l'intemporel et l'harmonie –, caresse les meubles, « lampe, table et chaise » (*RL*, 22 et 76), puis monte

<sup>24</sup> Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, *op.cit.*, p. 182-183.

<sup>25</sup> Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, *op.cit.*, p. 76-78.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 35-42 et 60-66.

<sup>27</sup> Marie-Louise von Franz, *L'ombre et le mal dans les contes de fées*, Paris, La Fontaine de Pierre, 1990, p. 96.

<sup>28</sup> Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, coll. « Les Massicotés », 2010, p. 127-135.

l'escalier (RL, 14 et 62), symbole d'évolution et de transcendance<sup>29</sup>, et atteint le cœur de l'intimité, la chambre nuptiale (RL, 17 et 36), spatialisation de l'union androgynique. L'errante n'y croise encore malheureusement que l'absence :

Ici l'espace de la chambre  
rétrécit, à force de battre  
le cœur et le temps  
se livrent au monde. (RL, 17)

Mircea Eliade perçoit dans l'archétype de la maison à la fois une représentation miniaturisée du cosmos (*Imago Mundi*) et un reflet du Soi, une réplique surdimensionnée du corps humain<sup>30</sup> – idée reprise par Bachelard dans son concept de « maison-corps »<sup>31</sup>. Hélas, ici, la demeure reste vide, autant que le corps aimé. Le poète poursuit son exploration, atteint le toit (RL, 54), point de contact avec l'invisible, et ne voit rien. Redescend sur le seuil (RL, 54), ouvre la porte, guette le retour de l'être aimé, et n'aperçoit que la « cendre sur les murs » (RL, 59). La maison, comme la mer, ne rendra pas le corps effacé. Alors, le regard se détourne ; les fenêtres sont l'élément le plus récurrent dans le texte (RL, 14, 21, 22, 33, 38, 39, 62, 69, 71, 76 et 81). Ce motif est un œil double, induisant une dialectique entre l'intérieur et l'extérieur, entre le visible et l'invisible, la vie et la mort. Du dedans, la poétesse voit « le ciel planté dans la fenêtre » (RL, 12), « le monde [qui] s'infiltr[e] » (RL, 21), « crach[a]nt la vie » (LR, 33). La vision s'agrandit, la fenêtre est « sans bords » (RL, 38), s'ouvre en balcon qui vacille (RL, 39). Un espoir peut-être ? Non. Déjà la fenêtre se referme, devient « presque le mur déjà » (RL, 69), « le paysage s'embrouille » (RL, 71), puis le spectre « referm[e] la fenêtre, referm[e] le monde qui chaque fois dénoue l'histoire » (RL, 81). Il est alors temps de quitter la maison.

L'extérieur donne sur un jardin (RL, 12, 20, 21, 54, 55, 69, 81, 86), reflet terrestre du paradis, symbole maternel de vie végétale et d'évolution, de calme et de plénitude<sup>32</sup>. Un « bourgeon » (RL, 21 et 76) entraîne une rêverie d'éclosion, de résurrection printanière. La fleur d'Isis et de Vénus apparaît. Il y a soudain des « roses partout » (RL, 55), formant bosquets et bouquets. Eros tend au poète ce symbole de sentiment pur et de régénération, Saint-Graal embaumé<sup>33</sup>. L'androgynie se redessine avec l'apparition de l'arbre (RL, 21, 22, 70), symbole masculin de croissance et de puissance, axe reliant les degrés du monde, qui s'entremêle à la rose. L'amoureuse se sent « invitée à cueillir la rose de [s]on propre jardin » (RL, 86). Toutefois, le déterminant possessif révèle la vérité : ce n'est plus leur jardin, plus le jardin de l'amant, mais le sien. A elle seule. L'effacement du « Tu » ne permet que l'émergence du « Je ».

La cité comme la demeure, symbole de féminité, sein maternel, représente un lieu clos et protecteur, un cocon qui assure le repos et le recentrement sur soi<sup>34</sup>. Hélène Dorion rêve d'un « monde clos avec des histoires qui tournent au-dedans » (RL, 18), un univers replié sur lui-même qui permettrait, dans les décors familiers, de recréer le couple séparé. La ville est également une *Imago Mundi*<sup>35</sup>, le reflet perdu de l'amour ; le pèlerin y erre, chemine sur dans des rues chargées de souvenirs (RL, 13), cherche, « revoit [t] la place, la fontaine » (RL, 24), arpente « les trottoirs où l'on perd son visage, les rues où il se fait si tard, les compteurs désormais expirés » (RL, 39). Des moments précis semblent revenir, des lieux sont identifiés. Paris et ses rues, lieu de vie commune, est évoqué (RL, 26-27), de même que Londres, cadre idyllique d'un séjour en amoureux, qui laisse remonter le souvenir d'une chambre d'hôtel sur Kensington (RL, 74). Toutefois, là encore, la ville ne convoque au final que l'absence, et semble petit à petit cosmiciser l'éparpillement corporel d'Osiris ; la ville mémorielle est « forclosée... désassemblée » (RL, 25), « défait[e] » (RL, 31). Le décor est « désossé, mis en pièces »

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 120-121.

<sup>30</sup> Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1987, p. 146-152.

<sup>31</sup> Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, *op. cit.*, p. 140-145.

<sup>32</sup> Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, *op. cit.*, p. 89

<sup>33</sup> Luc Benoist, *Signes, symboles et mythes*, Paris, Presse Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », n°1605, 2003, p.67.

<sup>34</sup> Marie-Louise von Franz, *L'Animus et l'Anima dans les contes de fées*, Paris, La Fontaine de Pierre, 2004, p.67.

<sup>35</sup> Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, *op. cit.*, p. 45 : « A l'image de l'Univers qui se développe à partir d'un Centre et s'étend vers les quatre points cardinaux, le village se constitue à partir d'un croisement... Le carré construit à partir du point central est une *imago mundi*. La division du village en quatre secteurs [quartiers], qui implique d'ailleurs un partage parallèle de la communauté, correspond à la division de l'Univers en quatre horizons. Au milieu du village on laisse souvent une place vide : là s'élèvera plus tard la maison culturelle, dont le toit représente symboliquement le ciel ».

(*RL*, 38), et le paysage comme le corps aimé « s'éparpill[e] » (*RL*, 41). La citadelle est un écrin qui ne renferme que le vide, une fois encore. Le poète sait qu'il ne recherche qu'un spectre dans une ville-fantôme. L'être aimé n'est plus, et « la ville l'appelle l'Ange Haut » (*RL*, 50) ; il n'est pas ici. Il n'y a plus rien ici, que la solitude. Les remparts n'ont pas su être une défense magique contre les forces du chaos. Plus rien ne tient. Le pèlerin poursuit alors sa marche endeuillée, demain, dès l'aube... Dans cette épreuve, ce n'est que lui-même qu'il redécouvre. La ville, cercle encerclé, redevient un mandala, un puissant symbole du Soi<sup>36</sup>, de l'intime plus que de l'altérité. Plus le cheminement s'opère, plus le « Tu » s'amenuise, tandis que le « Je » prédomine. Une figure scripturale se dresse puissamment à travers les symboles.

D'ailleurs, quelques autres symboles, plus rares que les précédents, ponctuent ça-et-là les pages et semblent davantage renvoyer à l'éclosion du poète qu'à la tentative de ramener l'absent. Si le feu brûle le livre des souvenirs (*RL*, 73), il apparaît à trois reprises dans sa dimension positive (*RL*, 13, 22, 59), en tant qu'image de transmutation, de purification et de métamorphose<sup>37</sup>, venant réchauffer l'égarée qui, en voyant s'élever les cendres du passé, retrouve le geste et devient poète. De même, le motif d'un « œuf brisé [qui] se répand le long des rives tandis qu'au centre, pareille pulsation des eaux enchâsse le naufragé » (*RL*, 23) ainsi que l'oiseau qui « naît de l'oiseau blessé » (*RL*, 12) signalent la concomitance du deuil achevé et de l'envol de l'endeuillée. Puissant archétype de libération, d'élévation, et d'intuition chamanique<sup>38</sup>, l'oiseau vient « brise[r] [l]es châteaux [du disparu] sur le sable » (*RL*, 15), « perc[e] une brèche, un rêve remue encore parmi les ruines » (*RL*, 37), et semble éveiller de sa légèreté la plume des écritures. La Lune (*LR*, 25, 53, 87), symbole féminin de réceptivité, d'ouverture et de changement cyclique<sup>39</sup>, couronne le front de Dante et révèle que « par tant de visages, j'entre en mon visage » (*RL*, 87). L'artiste advient, représenté par les deux motifs de renaissance et de renouveau que sont l'enfant (*RL*, 32 et 36) et l'aube (*LR*, 56) – retour du jour, retour de la sève et de l'innocence. Finalement, à travers cette constante dualité, c'est l'individuation de la figure du poète qui se structure tout au long de ce texte. Hélène Dorion relate sa propre initiation au cœur de sa perte.

### III° Ravir : L'Union – Une dialectique cosmique, du vide à soi

Les phénomènes d'échos inversés, les dialectiques constantes, les jeux de confrontation des contraires organisent l'ensemble de *Ravir : Les lieux*, toutefois ce qui paraît le plus intéressant n'est pas cette dichotomie en soi mais plutôt la simultanéité des oppositions évoquées, esquisant régulièrement les contours d'un passage étroit (Soleil de Minuit, *Coincidentia Oppositorum*). L'androgynie corporelle est impossible, et c'est l'unité textuelle qui permet dès lors le triomphe sur la mort et la métamorphose narrative, du deuil au poème. L'un n'empêche pas l'autre, l'un induit la présence de l'autre, et l'autre n'apparaît qu'en concomitance avec l'un – Alpha et oméga, yin et yang, souffre et mercure alchimiques ou encore animus et anima jungiens, « toute opposition appelée à s'abolir, par l'union du céleste et du terrestre, réalisée par l'homme »<sup>40</sup>. Cette *Unio Mystica* se retrouve dans la figure de l'hermaphrodite, de l'anthropos primordial – Adam Kadmon, Pan'Kou, Gayomard –, image de la divinité, du Soi reconquis et du retour à la *Materia Prima*<sup>41</sup>, ou encore à travers la pierre philosophale, ou double *Rebis* – homme et femme, eau et feu, soleil d'Apollon et lune de Diane. Le deux entraîne l'Un, baptisé *Puer Aeternus* ou *Filius Philosophorum*<sup>42</sup>. Il s'agit d'une expérience de la totalité, des retrouvailles avec la plénitude des commencements, d'une plongée dans le Temps sacré qui est une sortie du temps terrestre. Le mystère et le paradoxe sont le signe absolu de la réalité ultime, la moins imparfaite des définitions de Dieu, dépassant nos capacités de compréhension et ne se

<sup>36</sup> Marie-Louise von Franz, *Les modèles archétypiques dans les contes de fées*, Paris, La Fontaine de Pierre, 1999, p.68.

<sup>37</sup> Mircea Eliade, *Forgerons et alchimistes*, Paris, Flammarion, coll. « Idées et Recherches », 1977, p. 65 et 146.

<sup>38</sup> Marie-Louise von Franz et Sybille Birkhäuser-Oeri, *La mère dans les contes de fées*, op.cit., p. 112.

<sup>39</sup> Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, op. cit., p. 139-140

<sup>40</sup> Jean Chevalier (Jean) et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont-Jupiter, coll. « Bouquins », 2012, p. 31.

<sup>41</sup> Marie-Louise von Franz, *Les mythes de création*, Paris, La Fontaine de Pierre, 2004, p. 120-121.

<sup>42</sup> Carl-Gustav Jung, « La psychologie du transfert », in Etienne Perrot dir., *C.G. Jung et la voie des profonds*, Paris-Genève, Revue *Présence*, 4<sup>ème</sup> série, vol.1, n°1, 1977, p. 261-307.



concevant pas : en allant plus loin que les dualismes, l'on comprend l'existence du Mal et l'imperfection de notre monde, qui révèlent soudain la perfection du divin<sup>43</sup>. Au-delà du double, il y a le vide ; et c'est bien là que le poète semble venir achever sa recherche. La nostalgie du paradis perdu suture la plaie au cœur du néant ; de cette unité perdue et regagnée naît le livre. Si, pour Hélène Dorion, « d'ici bouge la lumière », c'est parce qu'en même temps « l'ombre jamais vue [devient] visible maintenant » (*RL*, 11) – l'artiste rejoignant ainsi les préceptes de la voie du Tao qui cherche à atteindre la non-dualité par le mariage du noir et du blanc, du lumineux et de l'obscur<sup>44</sup>. Ce regard mystique et poétique se traduit au cœur de l'oxymore (le troisième œil), tandis « la lumière s'abat jusqu'à la nuit » (*RL*, 20). De même, l'on entend « des mots poussés derrière le silence » (*RL*, 14), et, cependant que la voix de l'auteur « cherche à brûler le silence [...], la foudre s'acharne [simultanément] sur les phrases qu'elle brise à mesure » (*RL*, 80). Tout se mêle et s'équilibre. Face à l'arbre, l'on regarde « les branches comme des racines » (*RL*, 14) ; l'inversion s'opère définitivement et « le vent creuse de lourdes racines que recueillent les voiles » (*RL*, 20). Dans la maison, le toit rejoint la terre et les « poutres soutiennent notre vide comme s'étirent des racines » (*RL*, 98). De comparaisons en antiphrases, nous atteignons le paradoxe, cette modification spirituelle essentielle de la perception du monde, qui est la création artistique. La poétesse est une exilée volontaire, égarée entre deux pôles qu'elle unifie, partout et nulle part, d'un bout de la mer à l'autre, « le port... et l'horizon » (*RL*, 63). En recherchant son alter-ego, dans une réceptivité totale à la douleur comme à l'émerveillement, elle marie en son sein les symbolismes, afin de laisser émerger un style extrêmement visuel, qui dans un même geste convoque l'enfermement et la libération, l'effacement et la présence, la réussite et l'échec. L'écriture est un va-et-vient entre les regards posés sur le disparu et l'écran de l'absence qui s'interpose, intercepte, diffracte la vision et provoque la perte de l'objet à l'instant de l'écrit ; il s'agit bien là d'une odysée mystique. D'ailleurs, la référence au chant des aèdes apparaît dans le recueil, et rapproche le pèlerinage dans la poésie de la longue errance du héros sur la mer :

Le gouffre, le mirage que l'œil dévoile.  
 Ulysse s'éveille au milieu du brouillard  
 Ithaque s'efface, trop loin dans l'histoire  
 où se faufilent tes pas. (*RL*, 79)

Le corps aimé est une île natale dont on ne sait plus l'itinéraire et dont on rêve la rive défaut de l'atteindre ; les amarres n'existent plus que dans l'imaginaire. Présence et disparition s'opèrent dans la même seconde étirée, resserrée. Osiris « confon[d] les ombres avec les signes vivants de [s]on corps » (*RL*, 13). Passé et futur s'épousent, l'enfant et le vieillard voient que « le présent court derrière [leur] mémoire » (*RL*, 32). Tout a été dissolu dans la mer, et « si l'on porte à l'oreille un coquillage on entend murmurer chaque souvenir laissé là, enfoui sous les marées » (*RL*, 101) – notons au passage que le coquillage est une spirale, un symbole là encore d'équilibre des contraires, d'ordre géométrique au sein du changement, de croissance permanente<sup>45</sup>. Tout est détruit, donc tout est là, disponible : la mémoire dans l'oubli et l'amnésie dans l'anamnèse. Le corps aboli recueille toutes les rêveries :

Tu ouvres la bouche  
 ouvre les mains  
 et tout ce qui tenait encore  
 d'un souffle  
 bascule en toi. (*RL*, 51)

A plusieurs reprises, Hélène Dorion rapproche la perte de l'être aimé du motif du livre détruit. En même temps que l'amant s'évapore dans l'oubli, « les livres se défont, les feuilles se perdent dans l'orbite du ciel » (*RL*, 69), se retrouvent emportés au fond de la mer (*RL*, 71). Le livre « dévore [les visages] comme des ombres absentes [et tout] n'est que feuilles en feu » (*RL*, 73) : « les papiers

<sup>43</sup> Mircea Eliade, *Méphistophélès et l'Androgynie*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1962, p. 115-117.

<sup>44</sup> Carl-Gustav Jung, « Commentaire sur le secret de la fleur d'or », in Etienne Perrot dir., *C.G. Jung et la voie des profondeurs*, op. cit., p. 246.

<sup>45</sup> Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 337-338.

crépitent dans la cheminée » (RL, 76). A la fin du recueil, le livre est définitivement effacé (RL, 80), et pourtant un livre nouveau est là, qui a su ravir les lieux, un livre s'est créé au milieu des cris d'impuissance. Dorion comprend que l'échec laisse une trace, et que cent pages d'absences émergeront de l'absence première. L'acte d'écrire apparaît de plus en plus, notamment dans la dernière section du recueil (« Ravir : les visages »). La narratrice, qui jusqu'à présent ne s'adressait qu'au disparu, convoque soudain de très nombreux poètes, relais de Virgile, qui viennent l'épauler dans sa marche infernale et l'aident à se reconnaître, se revendiquer comme l'un des leurs. En moins de dix pages, nous croisons les ombres de Virginia Woolf, Hopkins, Henry James, Dylan Thomas, T.S. Eliot (RL, 74), puis Goethe, Rilke, Rûmi, Montaigne, Dante, Marina Tsvetaïeva et Homère (RL, 79) et encore Raine, Barnes, Bishop (RL, 81), jusqu'à Pascal (RL, 92). L'un des ultimes poèmes s'ouvre sur deux citations de Novarina et Juarroz (RL, 85) et se clôt sur deux vers de Maria Zambrano (RL, 86). Un second phénomène qui structure ce surgissement de la figure auctoriale et rapproche le pèlerinage d'Hélène Dorion de *La Divine Comédie* est l'apparition dans les quinze dernières pages de figures anthropomorphes aux allures d'allégories, toutes introduites par un article défini et une majuscule, qui semblent autant de visages du créateur demiurge, de l'égaré qui cherche, creuse et crée – sages-femmes venues aider la poétesse à accoucher d'elle-même. De l'Enfer au Purgatoire, l'endeuillée dantesque rencontre le Pianiste (RL, 88), le Menuisier (RL, 89), l'Errant (RL, 90), l'Horloger (RL, 91), le Puisatier (RL, 93), le Marcheur (RL, 95), le Harpiste (RL, 96), la Femme-Philosophe Hypatie (RL, 97), le Bâtitteur (RL, 98), le Chevalier-Poète (RL, 99), le Géographe-Navigateur (RL, 100), le Derviche (RL, 101), le Gardien des Lieux (RL, 102) et enfin le Lieur (RL, 103) – ravir les lieux, ravir les liens, creuser, ne rien trouver, et soudain découvrir. Le poète est bien ce fabricant qui redispense le réel et les images archétypales. En acceptant la perte définitive, l'artisan a exhumé son art.

## Conclusion : « Tout ce qui est advenu brûle encore » (RL, 22)

Dans une union des contraires flamboyante, de l'échec à l'œuvre, *Ravir : Les lieux* nous démontre la toute-puissance de la Poésie. Hélène Dorion comprend en écrivant que le sang répandu reformera un corps de mots seulement, une silhouette d'encre :

Si loin nous poussent les ombres  
pareilles à des taches  
d'encre opaque (RL, 40)

La mort restera la mort, et « derrière ce qui s'effondre reste des ombres, que des ombres » (RL, 33). Si la résurrection est irréaliste et irréalisable, la poésie, elle, a eu lieu. Le poète a écrit un livre, sait désormais que « le monde tient donc tout entier entre deux couvertures [...] sur des chemins que jamais [le disparu] n'emprunter[a] sinon dans le monde plein et insoumis [des] livres » (RL, 77). Voici le mausolée d'Osiris, matérialisé entre nos mains :

Seize par seize centimètres  
des mots de plomb sur le papier  
bouffant que déchirent les traits d'ocre  
et de bleu. Les signes, tels des pas  
avancent en un seul voyage (RL, 78).

A travers ce séjour infernal et cette progression mystique dans les grands symboles de l'imaginaire humain, Hélène Dorion nous apprend ce qu'est la perte, ce qu'est le gain, dans le même temps. En renonçant à Osiris, la femme-poète Isis existe désormais, renaît à elle-même et réalise que tandis que « l'argile entre [s]es mains peu à peu se liquéfiait, [s]on visage se mettait à naître » (RL, 87). De l'exhumation au chant funèbre, de l'absence à la sculpture, tout a eu lieu au cœur du rien. La poésie est la trace tangible d'un effacement encordé au vide.