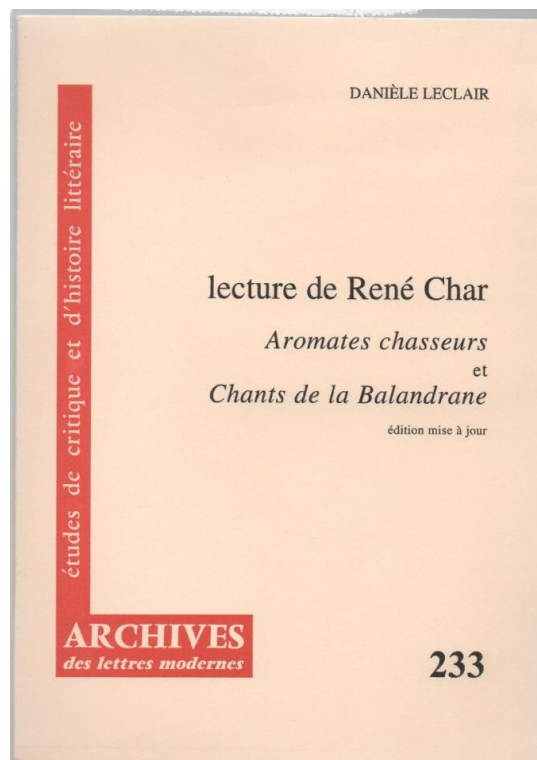


Danièle Leclair

**ATTRAVERSO
“CANTI DELLA BALANDRANE”**





Danièle Leclair, *Lecture de René Char. Aromates chasseurs et Chants de la Balandrane*, Paris, Lettres Modernes, 1988.

Traduzione di **Francesco Marotta**.

EDIZIONI UTILIZZATE

Per le opere recenti, si utilizzerà l'«édition blanche» (Paris, Gallimard), per quanto riguarda *Le Nu perdu* (Il nudo perduto), *Aromates chasseurs* (Erbe aromatiche cacciatrici), *Chants de la Balandrane* (Canti della Balandrane), *Fenêtres dormantes et porte sur le toit* (Finestre dormienti e porta sul tetto).

Per *La Nuit talismanique* (La notte talismanica), l'edizione Skira (1972) che è la sola completa.

Infine, per le opere più vecchie, si utilizzerà l'edizione tascabile della collezione «Poésie» (Paris, Gallimard), ogni volta che sarà possibile.

Poiché le prime raccolte di Char non sono mai state ristampate in edizione tascabile, ci si servirà delle seguenti edizioni:

Le Marteau sans maître (Il martello senza padrone) (Paris, Corti, [1934] 1975)

Dehors la nuit est gouvernée (Fuori la notte è governata) (Paris, GLM, 1971)

Trois coups sous les arbres (Tre colpi sotto gli alberi) (Paris, Gallimard, 1967).

Questo studio, completato nel 1981, non ha potuto utilizzare come testo di riferimento il volume *Œuvres complètes* (Opere complete) di René Char, pubblicato in «La Bibliothèque de la Pléiade» nel 1983. Per la stessa ragione, le raccolte di Char posteriori a *Fenêtres dormantes* (Finestre dormienti) non sono citate. Infine, questo studio non ha potuto tener conto dell'opera critica di J.-C. Mathieu, essenziale per la poesia di Char, edita nel 1984 e nel 1985.

All'interno di uno stesso paragrafo, le serie continue di riferimenti alla stessa fonte sono alleggerite della sigla comune iniziale e ridotte alla sola numerazione; inoltre, riferimenti consecutivi identici non vengono ripetuti all'interno di quel paragrafo.

Ogni citazione formalmente testuale (con il suo riferimento) è presentata o fuori dal testo, in carattere tondo compatto, o nel corpo del testo in *corsivo* tra virgolette; le sottolineature del testo originale sono rese dall'alternanza tondo / *corsivo* - ma solo le parole in MAIUSCOLETTO sono sottolineate dall'autore dello studio. Il segno * davanti a una sequenza indica lo scarto tipografico (*corsivi* isolati dal contesto non citato, MAIUSCOLETTO specifico del testo citato, possibili interferenze con qualche sigla dello studio) o fornisce una ridistribuzione * | tra due barre verticali | di una forma di testo non approvata, sia tipograficamente (calligrammi, rebus, montaggio, ritaglio, dialoghi cinematografici, trasmissioni radiofoniche, ecc.) sia nel manoscritto (forma in sospenso, alternativa, opzioni non risolte, ecc.).

SIGLE E ABBREVIAZIONI

I) Raccolte

- AC *Aromates chasseurs / Erbe aromatiche cacciatrici* (1975; nell'edizione tascabile «Poésie / Gallimard», 1978, la parola *ajonc* (*ginestra*) è sostituita da *jonc* (*giunco*) nel poema «*La Frontière en pointillé*» / «*La Frontiera tratteggiata*». (nel testo: *Aromates / Erbe aromatiche*).
- CB *Chants de la Balandrane / Canti della Balandrane* (nel testo: *Balandrane*)
- DNG *Dehors la nuit est gouvernée / Fuori la notte è governata*
- FD *Fenêtres dormantes et porte sur le toit / Finestre dormienti e porta sul tetto* (1979)
- FM *Fureur et mystère / Furore e mistero* (Paris, Gallimard, « Poésie », 1966)
- M *Les Matinaux / I mattinieri* (Paris, Gallimard, « Poésie », 1969)
- MM *Le Marteau sans maître / Il martello senza padrone*
- NP *Le Nu perdu / Il nudo perduto* (1971)
- NT *La Nuit talismanique* (1972)
- RBS *Recherche de la base et du sommet / Ricerca della base e della cima* (Paris, Gallimard, «Poésie», 1971)
- TCA *Trois coups sous les arbres / Tre colpi sotto gli alberi*

2) Poemi

- In *Aromates chasseurs / Erbe aromatiche cacciatrici*:

- | | |
|--------------------------------------|--|
| « <i>Aromates/Erbe aromatiche</i> » | « <i>Aromates chasseurs / Erbe aromatiche cacciatrici</i> » |
| « <i>Ce bleu/Questo blu</i> » | « <i>Ce bleu n'est pas le nôtre/Questo blu non ci appartiene</i> » |
| « <i>Éloquence / Eloquenza</i> » | « <i>Éloquence d'Orion / Eloquenza di Orione</i> » |
| « <i>Évadé / Evaso</i> » | « <i>Évadé d'archipel / Evaso dall'arcipelago</i> » |
| « <i>La Frontière/La frontiera</i> » | « <i>La Frontière en pointillé/La frontiera tratteggiata</i> » |
| « <i>Réception / Accoglienza</i> » | « <i>Réception d'Orion / Accoglienza di Orione</i> » |

- In *Chants de la Balandrane / Canti della Balandrane*:

- | | |
|--|--|
| « <i>Le Dos tourné/Voltate le spalle</i> » | « <i>Le Dos tourné, la Balandrane.../Voltate le spalle, la Balandrane...</i> » |
| « <i>La Flûte / Il flauto</i> » | « <i>La Flûte et le billot / Il flauto e il ceppo del boia</i> » |
| « <i>Pacage / Pascolo</i> » | « <i>Pacage de la Genestière / Pascolo della Genetière</i> » |
| « <i>Le Scarabée / Lo scarabeo</i> » | « <i>Le Scarabée sauvé in extremis / Lo scarabeo salvato in extremis</i> » |
| « <i>Souvent Isabelle/Sovente Isabella</i> » | « <i>Souvent Isabelle d'Égypte/Sovente Isabella d'Egitto</i> » |

CRONOLOGIA DELL'OPERA DI RENÉ CHAR

- 1928 *Les Cloches sur le cœur / Le campane sul cuore*
- 1929 *Arsenal / Arsenale*
- 1930 *Le Tombeau des secrets / La tomba dei segreti*
Artine
Ralentir travaux / Rallentare i lavori
- 1931 *L'Action de la justice est éteinte / L'azione della giustizia è spenta*
- 1934 *Le Marteau sans maître / Il martello senza padrone*
- 1936 *Moulin premier / Primo mulino*
- 1937 *Placard pour un chemin des écoliers / Dispensa per un cammino degli scolari*
- 1938 *Dehors la nuit est gouvernée / Fuori la notte è governata*
- 1945 *Seuls demeurent / Soli dimorano*
- 1946 *Feuillets d'Hypnos / foglietti d'Ipnos*
- 1947 *Le Poème pulvérisé / Il poema polverizzato*
- 1948 *Fureur et mystère / Furore e mistero*
Seuls demeurent
Feuillets d'Hypnos
Les Loyaux adversaires / I leali avversari
La Fontaine narrative / La fontana narrativa
- 1949 *Claire (théâtre) / Claire (teatro)*
- 1950 *Les Matinaux / I mattinieri*
- 1951 *Le Soleil des eaux (théâtre) / Il sole delle acque (teatro)*
À une sérénité crispée / A una serenità corrugata
- 1953 *Lettera amorosa*
- 1955 *Recherche de la base et du sommet / Ricerca della base e della cima*
Pauvreté et privilège / Povertà e privilegio
- 1962 *La Parole en archipel / La parola in arcipelago*
- 1964 *Commune présence / Comune presenza*
- 1965 *L'Age cassant / L'età squassante*
- 1966 *Retour amont / Ritorno sopramonte*
- 1967 *Trois coups sous les arbres (théâtre) / Tre colpi sotto gli alberi (teatro)*
- 1968 *Dans la pluie giboyeuse / Nella pioggia doviziosa*
- 1971 *Le Nu perdu / Il nudo perduto*
- 1972 *La Nuit talismanique / L notte talismanica*
- 1975 *Aromates chasseurs / Erbe aromatiche cacciatrici*
- 1977 *Chants de la Balandrane / Canti della Balandrane*
- 1978 *Commune présence (nouvelle édition revue et augmentée)*
Comune presenza (nuova edizione riveduta e accresciuta)

- 1979 *Fenêtres dormantes et porte sur le toit / Finestre dormienti e porta sul tetto*
- 1981 *La Planche de vivre* (traductions en collaboration avec Tina Jolas)
La tavola del vivere (traduzioni in collaborazione con Tina Jolas)
- 1983 *Œuvres complètes* (« Bibl. de la Pléiade ») / *Opere complete*
- 1985 *Les Voisinages de Van Gogh / Le vicinanze di Van Gogh*
- 1987 *Le Gisant mis en lumière / Il disteso messo in luce*

II
ATTRAVERSO
“CANTI DELLA BALANDRANE”



Erbe aromatiche cacciatrici si concludeva con una rottura, una sostanziale disperazione, una volontà di non scrivere più che rinchiudeva questa raccolta, compresa tra il ritorno di Orione e la sua nuova partenza, in un universo tragico. Orione-il-poeta ritornava al mondo degli dei, ci lasciava per l'ultima volta. La comparsa dei *Canti della Balandrane*, nel 1977, due anni dopo *Erbe aromatiche*, ne revocava in parte le ultime parole, poiché altri poemi avevano avuto modo di nascere e un'altra raccolta si era completata. L'esistenza stessa di *Balandrane* è segno evidente di un ritorno alla vita, nonostante la disperata violenza che attraversa questi canti. In che modo riemerge questa flebile vita? Il termine *canti* è da leggersi come un inno del ritorno alla vita?

In effetti, nella produzione precedente, in particolare in *Furore e mistero* dove il termine compare molto spesso, il canto apre l'avvenire e «*riporta la nuova vita*» (FM, 25). Il canto è la parola degli amanti (184), l'esaltazione dell'amore («*Questo canto di Voi*» (24)). Affine alla fascinazione, quindi, il canto glorifica la vita, il calore in tutte le sue forme: «*Canto il calore con il volto di neonato, il calore disperato*» (194). In tutta quest'opera il canto è l'antitesi del freddo e del suo funebre corteo: «*Il tempo felice. [...] il canto delle mani al lavoro e la vivida notte del cielo lo illuminavano*» (NP, 18), «*Il grillo cantava. Come faceva a sapere, lui, solitario, che la terra non sarebbe morta...?*» (FM, 51). Al lirismo del canto si accompagna l'idea di un'uscita dal negativo, di un superamento, di un avanzamento: «*Il canto pone fine all'esilio*». (25). Rispetto alla leggerezza della canzone, parola temperata, «*di tonalità mite*» (M, 21), il canto rappresenta la profondità e il fervore dello slancio poetico. È con tutta questa gamma di valori che lo si ritrova nell'ultimo poema di *Erbe aromatiche*. Questo canto costituisce allora un punto di snodo tra le sue due raccolte, *Erbe aromatiche* e *Balandrane*, il luogo di passaggio tra un passato glorioso e un presente momentaneamente salvo, nonostante l'esilio di Orione?

La ripresa di un termine identico («*CANTI mattutini*» (AC, 43); *CANTI della Balandrane*) non garantisce la continuità, la somiglianza di significato. Perché oggi, in *Balandrane*, cosa resta del «furore» dei poemi degli anni Quaranta, di quei canti di gloria di cui parla Orione nel suo ultimo messaggio al mondo, di quella voce interamente posta sotto il segno dell'estate: «*È sulle alture dell'estate / Che il poeta si ribella / E dal braciere del raccolto / Trae la sua torcia e la sua follia*». (M, 25)? E infatti, in *Balandrane*, per la prima volta, il canto è legato al freddo e all'inverno in un'intera opera¹⁵. Un tempo, invece, freddo e canto non potevano esistere congiuntamente, uno scacciava l'altro: «*Se l'angoscia che ci svuota abbandonasse la sua grotta ghiacciata, [...] il Canto riprenderebbe*» (194). Il gelo era allora ciò che blocca, che paralizza, che fa defluire («*svuota*») la vita.

Adesso l'avvicinamento lascia presagire tra di loro una lotta dall'esito incerto. Ma che il canto non possa più allontanare il freddo indica già che dovrà esistere *malgrado* lui. Se i *Canti della Balandrane* sono posti sotto il segno della brina e dell'inverno, della fine del fuoco, è forse perché sono meno la celebrazione di una rivolta, di una felicità, che la visione amara di una terra degradata. Certo, venendo dopo la chiusura al mondo di *Erbe aromatiche*, essi appaiono come la voce di un uomo salvato il cui ritorno alla vita si afferma in questo passaggio da una parola esausta ad una parola violenta, ironica, disillusa: «*La vicenda fu da un capo all'altro dolorosa, massa illuminata da luce lunare. Provate a vivere dopo tutto questo!*» (CB, 17). Pertanto, questi canti portano in sé la traccia della morte - morte del fuoco, morte della terra - ed è ancora sui passi del martoriato Orione che il poeta riprende il suo cammino. La convalescenza comincia con la marcia invernale di «*Sette afferrati dall'inverno*».

sotto il segno dell'inverno

La dedica che apre la raccolta - «*A Claude Lapeyre che mi ha aiutato a costruire sulla brina sette piccole case per accogliervi, quell'inverno, la mia inguaribile erranza*» - pone subito quest'opera sotto il segno del gelo. Non sono solo i sette poemi della prima parte della raccolta che trovano il loro punto d'incontro nella scelta dell'inverno, ma un gran numero (17 su 36) di testi di *Balandrane*. Se ne discostano in verità soltanto «*Crudeli assortimenti*», lungo poema in frammenti e alcuni poemi di «*Il flauto e il ceppo del boia I*». Eppure, nelle raccolte precedenti, l'inverno e il freddo apparivano poco. *I mattinieri*, per esempio, sono nella sua interezza una raccolta dell'estate, del mezzogiorno. In «*I leali avversari*» (FM, 151), l'inverno entra in alcuni poemi, ma vi entra con il vigore dell'estate e il giubilo che essa fa nascere: «*Ti amo / Inverno dai semi bellicosì*» (153). In quel momento, l'inverno non è l'unico signore e il fuoco della vita, della poesia, non rischia di lasciarsi prendere dal ghiaccio. Per questo anche l'inverno può allora aprire lo spazio (della marcia, della vita e della poesia). Ma oggi, in *Balandrane*, l'inverno è diventato onnipotente. Molti sono i termini che ritornano per dare peso a questa presenza: *brina* (5 volte), *inverno* (5), *glaciale* (4), *neve* (4), *vento* (3), *brivido* (2), *freddo* (2), *gelido* (1), *banchisa* (1).

Un poema, «*Verrine*» (CB, 19), ultimo dei «*Sette afferrati dall'inverno*», mostra come la raccolta si radica nell'inverno, è annessa, «afferrata» da lui. Apparso prima degli altri sei, questo poema ne differisce profondamente, per la sua lunghezza (contrapposta alla brevità dei precedenti) e anche per il suo lirismo

che lascia il posto alla violenza, all'autorità degli altri sei. In esso si colloca la leggerezza di una visione felice. In esso, inoltre, l'inverno sembra scomparire e la sorpresa nasce dalla contraddizione tra una primavera già là - nel cielo - e un inverno ancora là - sulla terra. Eppure, fin dal titolo, *verrine*, da intendersi non nel suo significato moderno molto ristretto di «lampada di timoneria» o di «piccolo globo a protezione di una lampada», ma nella sua accezione medievale, cioè nel senso di vetro e più precisamente di vetrata¹⁶, la fragilità della primavera è percepibile: la visione della primavera è la visione fuggevole («*non avrebbe tardato ad allontanare*») non della primavera stessa ma di una vetrata illuminata per un istante nel cuore dell'inverno.

Se si prosegue la serie fonetica introdotta dal titolo – *verrine* (*vetrata*) – *verres* (*occhiali*) - *inverno* - *terra* - e rafforzata dalla simmetria («*occhiali blu*» - primavera /«*occhi color terra [...]*» - inverno), la primavera (presente come suono, ma non etimologicamente, in *verrine*, attraverso l'intermediazione del latino *ver*) è subito condannata dalla sua prossimità sonora con l'inverno. La primavera è presente nel poema solo come «pretendente», funzione alla quale il triplice riavvicinamento sonoro [pr], [t], [â] la relega irrimediabilmente. L'immagine della nascita («*prime luci del giorno*», «*culla*», «*dove tre dei suoi figli dormivano fasciati di tegole*») è quella di un evento anticipato di cui l'inverno e il Ventoux sventano l'apparizione. Anche la «*culla gigantesca*» viene ripresa dall'inverno, da lui afferrata, e il Ventoux («*sovrano*», «*rivierasco*») è di nuovo vittorioso sulla primavera («*Il Ventoux non tarderebbe ad allontanare [...]*»).

Dal primo poema, «*Pascolo della Genestière*», all'ultimo, «*Voltate le spalle*», la raccolta è dunque rinserrata nell'inverno. La ripresa e la riunione dei due siti, «*la Genestière*» e «*la Balandrane*», nel primo poema e nell'ultimo, invita a leggere questo ritorno come una chiusura. E, in effetti, tutti gli attributi dell'inverno sono là, inclusi in queste ultime parole dell'opera: «*Quando, in questi ultimi inverni, alle prime luci del giorno, ti sentivi gelare, Genestière, Balandrane [...]*» (CB, 80).

È sulla terra che questa preminenza del freddo si fa più sensibile. I *Canti della Balandrane* sono soprattutto una raccolta della terra, dove lo spazio e le stelle sussistono solo debolmente: «*La stella ritardataria è a sua volta esplosa*» (CB, 68). Questa terra percorsa dal poeta gli appare come una terra abbandonata. Quando si mostra nella forma precisa di una coltura o di una specie, è sempre in un modo negativo, con l'aggettivo qualificativo che distrugge la realtà vivente del sostantivo: «*suolo indurito*», «*campo abbandonato*», «*vigna deserta*», «*ampi erbari delle terre abbandonate*». La terra è nominata solo in quanto portatrice delle tracce di una vita passata, trascorsa, di una presenza antica dell'uomo. Oggi la terra muore, «*trascurata dalle mani callose*» (40).

L'uomo stesso e il suo universo mentale sono contaminati da questo generale torpore della terra e del paesaggio. In questa raccolta è costante il parallelo tra la morte della terra e la morte degli uomini. Nel lessico, i termini sono utilizzati indifferentemente per l'una o per gli altri, tessendo un sistema di echi da un capo all'altro dell'opera:

Terra: il suolo indurito (CB, 40) - [...] nella *neve* (18) - il sole [...] è solo (21) - Tutto si canta in cenere, tanto la stella che noi (68) - Il tuo canto increspa il folto / Che comincia a spogliarsi (56);

Uomo: la mia erranza endurcie (*inguaribile*) (11) - il nostro immaginario si copre di neve (67) - [...] l'uomo è solo (21) - l'uomo in cenere (31) - Il tuo canto increspa i cespugli / Dove noi ci denudiamo (56).

E' nel poema «*Spazio!*» (CB, 18), uno dei «*Sette afferrati dall'inverno*», che si evidenzia al meglio lo stato di dipendenza dell'uomo nei confronti dell'inverno, e quanto la sua annessione da parte del freddo sia la stretta della morte su di lui. In questo poema, l'uomo vinto dal freddo è un uomo sminuito, paralizzato. Il primo paragrafo mette in evidenza questa riduzione dell'uomo parallela a quella della natura; la catena fonetica della oclusiva [p] («*p*endant (*durante*) - *imp*aurito - *p*ressarsi - *p*iccoli - *p*reparano - *p*rova - *p*rossimo») contribuisce a rimpicciolire l'universo dell'uomo; innanzitutto, egli è rinchiuso (con tutto ciò che di peggiorativo questo termine contiene per Char, poeta del camminare e dell'aria aperta, per il quale la poesia è apertura dello spazio): «*imp*aurito - *p*ressarsi contro - *nel* recinto», le preposizioni *contro* e *nel*, accentuano qui il confinamento, la mancanza di spazio. Lo spazio umano è ridotto al perimetro di un letto¹⁷ la cui unica funzione è quella di essere lo scenario del sonno, momento negativo di intorpidimento e prima immagine della morte, cui si contrappone nella poesia stessa (terzo paragrafo) la verticalità della marcia, immagine della vita. Il desiderio di spazio, espresso dal punto esclamativo del titolo, è desiderio di respiro, di apertura di fronte a questa asfissia¹⁸.

Sonno e inverno non sono separabili, come dimostra un poema molto più antico, «*Le guglie di Montmirail*» (M, 202): «*Dormite, disperati, è subito giorno, un giorno d'inverno*». Per opporsi alla «*prova glaciale del giorno che verrà*», «*i piccoli soli chiacchieroni*» di «*Spazio!*» hanno scarso potere. L'espressione è tre volte riduttiva di quel fuoco vitale: per l'utilizzo della parola *sole* al plurale innanzitutto, un plurale che segna la fine del sole unico, fonte del fuoco, e il passaggio a dei sostituti; per l'utilizzo poi dell'epiteto *piccoli*, che indebolisce

ulteriormente il termine *solì*; per l'utilizzo, infine, del secondo qualificativo, *chiacchieroni*, un termine peggiorativo, una parola malevola o quantomeno insignificante che, a più di quarant'anni di distanza, si contrappone a quella dei «*Solì cantori*», «*Coloro che incanalano la schiuma del mondo sotterraneo / Gli innamorati nell'estasi / I poeti sterratori / I maghi con la spiga [...]*» (MM, 60). *Chiacchieroni*, parola triviale, si oppone a *cantori*, parola poetica che nel corso del poema «*Spazio!*» riappare sotto forma di «*suono melodioso*». Tra questi due poli, la natura occupa una posizione intermedia: tra l'insignificanza e il canto, essa è una parola semplice. Al mutismo degli uomini, alla povertà delle loro speranze, offre la sua voce lucida («*dotata di vita*», «*sa riconoscere*»), il suo monito: «*L'insistenza degli animali, i rimproveri dei fiori sono all'alba i primi suoni a farsi sentire*».

L'inverno è dunque riduzione della vita, scomparsa del fuoco, scomparsa dei fuochi: il fuoco del sole come il fuoco dell'estate o il fuoco del focolare. Questi fuochi non hanno la stessa funzione ma il freddo della morte li ghermisce tutti: «*Oggi tutto si canta in cenere, la stella al pari di noi*» (CB, 68). Le ceneri hanno un ruolo importante in *Balandrane* perché sono costantemente opposte alla vita: «*Tu non eri che un fuoco [...] che, nella migliore delle ipotesi, perirebbe in mancanza di fuoco riattizzato, se non per la febbre delle ceneri inalate*» (35). Sebbene siano apparse nelle opere precedenti come dotate di una certa virtù, le ceneri sono oggi prive di qualsiasi valore positivo. Simbolo della morte, esse raggiungono - come l'inverno - l'uomo stesso: «*Io resterò nel mio verbo, in prossimità dei bacini dove il mio secolo ripara le sue chiglie. Quanto all'uomo di ceneri, modello di vanità, vada pure a disunirsi altrove.*» (31).

Alla larga da questi uomini «*in cenere*», «*materia immonda*», ci sono coloro che Char chiama «*uomini del limitare del bosco*» (CB, 18), i detentori del canto. All'assopimento degli altri, essi rispondono con la marcia, al chiuso con l'aperto, all'asfissia della reclusione con la respirazione in uno spazio allargato, alla riduzione (del luogo e del linguaggio) con la grandezza dello spazio («*i vostri passi crescono a fiocchi disseminati*») e del linguaggio (che diventa quel «*suono melodioso*» di cui dà conto l'armonia dell'ultima frase del poema «*Spazio!*»: «*orée (limitare) - suono - melodioso - immondo - voi - fiocchi*»). Mentre la massa degli uomini è colpita da intorpidimento, vinta nella sua intimità più profonda dal freddo dell'inverno, gli «*uomini del limitare del bosco*», simili al poeta, attraversano l'inverno senza protezione, vulnerabili ma cresciuti proprio perché hanno lasciato il rifugio dall'interiorità per un'esteriorità che minaccia di distruggerli.

Inserito nel paesaggio invernale, il poeta è in primo luogo l'interlocutore privilegiato di questa terra ghiacciata che egli interpella e di cui si prende cura:

«Ancora la notte scorsa, non mentivamo all'erba color avorio che si copriva di brina». (CB, 13); «Mi sembri passata sotto la sferza, povera terra [...]» (41). Ma «il terreno che assorbe, non è il solo a fendersi sotto l'azione della pioggia e del vento» (14). Anche l'Io rischia di essere sopraffatto dalla glaciazione del paesaggio.

La seconda parte di «Il flauto e il ceppo del boia», «Scena di Moustiers» (CB, 63), si apre infatti con una marcia funebre: «Sprofondi inciampando. Somigli all'orso bianco nel caos della banchisa. [...] Il suo corpo potente si indebolisce, il suo muso diventa rosa e il mare tarda a inabissarlo.» Sono gli ultimi passi dell'orso, che è immagine del poeta. Questa marcia si colloca tra due rotture, la prima dopo l'epigrafe (* «Risposta a un piatto di maiolica»), che fa corpo con il titolo, la seconda dopo «il nuovo corso del tuo esilio». Il ritorno di una medesima sonorità - *Moustiers/sabotiers* (calzolai) - alle due estremità del poema è il primo segno di questa doppia frattura che isola (ma li riunisce tra loro) l'inizio e la fine del testo dal resto del poema. Questi due momenti rimandano infatti a un passato familiare, quello dei piatti di maiolica, quello dei calzolai, universo benevolo e felice dove l'uomo ha il suo spazio; sul piano fonetico e semantico, le ultime due frasi del poema mettono in evidenza la notevole positività di questo momento: «Il dono di quel giorno: la festa dei calzolai! Dispensano la loro fede e riscaldano la terra.» A questa positività dei termini (*dono - festa*) si aggiunge quella del «dispensano», parola sempre valorizzata nell'opera di Char in contrapposizione al fattore economico. Infine, il verbo «riscaldano» presenta il potere dei calzolai come quello di dare la vita; essi soltanto in questo poema possiedono il fuoco (la cui presenza è latente dietro le altre [f]) e sono in grado di resistere alla glaciazione che trascina il resto del testo.

Di fronte all'universo benevolo della terra, la banchisa si presenta come uno spazio fondamentalmente ostile. Contrapposto alla terra, il mare riprende qui la funzione negativa che ha sempre avuto in Char: esso è quel «*nulla-che-pesa*» (FM, 190), quel baratro della morte, «*nulla sulla terra, agitato e suscettibile, vorace e tempestoso*» (TCA, 71). È la giovane donna di *Claire* che ci dà la spiegazione di questa visione:

LUI. – Da dove prendi che il mare sia un nulla?

L'INCONTRATA. - Ricorda: SOPRA IL LIVELLO DEL MARE. Così parlano gli atlanti, i muri delle stazioni, le guide compiacenti e tutti i buoni samaritani. È un punto di riferimento, l'inizio del respiro, l'inizio della speranza. (TCA, 71)

Nel mare tutto si conclude ed è per questo che la marcia dell'orso trova (in «*Scena di Moustiers*») il suo punto d'approdo nella scomparsa tra le onde, nell'aspirazione al nulla marino: «*il mare tarda a inabissarlo*» (CB, 63). Il mare è

qui il luogo reale della morte, vocazione primaria già leggibile in questo poema di *Furore e mistero* che associa i due volti della morte (naufragio e cenere) e di cui *Balandrane* riprende la scrittura: «*Ridate loro ciò che non è più presente in loro, / Vedranno il grano del raccolto chiudersi / Nella spiga e agitarsi sull'erba. / [...] / Perché niente naufraga o si compiace della cenere*» (FM, 165).

Tra l'inizio e le ultime parole del poema, tempo del passato, della terra e della vita, «*Scena di Moustiers*» iscrive dunque il tempo presente della morte. Questa è leggibile in tre fasi che corrispondono ai tre paragrafi del testo: una prima che è quella della sua generalizzazione, una seconda che si apre con il martellamento del *tu* e costituisce il primo momento del paragone tra il poeta e l'orso polare, creando un passaggio dal generale all'eccezionale: il destino dell'orso polare. La sua marcia è costruita come un cammino verso il supplizio, ogni verbo costituisce una delle prove della sua via crucis: «*inciampando - ferendosi - cadendo - diventa rosa - il mare tarda a inabissarlo*». La terza fase è quella di un ritorno al *tu*, seconda istanza del paragone. Qui il poeta si rivolge a se stesso. Il paragone riprende, un termine dopo l'altro, la marcia dell'orso - nuova forma del «*gigante*» - per caratterizzare quella del poeta. Questa comparazione (così come il martellamento delle forme della seconda persona) ha la funzione di insistere sulla situazione tragica del poeta. E' un poema molto cupo che prolunga «*Eloquenza*» (AC, 43); non si tratta solo dell'immagine del poeta solitario, presente da tempo nell'opera di Char (da *Il martello senza padrone*: «*Nelle navette dell'incudine vive il poeta solitario*» (MM, 56)), ma del distacco - «*il nuovo corso del tuo esilio*» (CB, 63) - del poeta, nel senso fisico e morale del termine, del rifiuto del fuoco; «*l'erba aromatica del [suo] mondo profondo*» subisce qui la presa dell'inverno: «*Per quello che ti riguarda, un modo di neve interiore rivela a coloro che ti seguono la fine dei tuoi legami...*».

Tuttavia, il poeta, pur essendo parte anch'egli del paesaggio invernale, mentre un tempo era tutt'uno con l'estate («*L'estate e la nostra vita eravamo una cosa sola*» (FM, 61)), accentua il suo distacco dal resto degli uomini, la sua diversità. Infatti, come abbiamo visto in «*Spazio!*», in inverno egli è ancora - ed essenzialmente - il camminatore; in altre parole, l'uomo dell'aperto («*Al lavoro nelle notti di dilagante glaciazione*» (FD, 19), in contrapposizione agli altri uomini che si rifugiano in casa. Ed è proprio perché il poeta guarda l'esterno dall'esterno stesso e non da un interno protetto che l'intera raccolta risente del soffio gelido dell'inverno, che tutti i poemi (tranne «*Sono stato cresciuto*», un poema del passato) sono poemi dell'esterno e affermano la preminenza dell'esterno sull'interno. Perché lo spazio è il luogo della poesia e della pienezza dell'essere.

Il ritorno della figura paterna

La seconda parte di *Balandrane* - due poemi raggruppati sotto il titolo «*Il rumore del fiammifero*» - introduce un ritorno della figura del padre. In effetti, per Char, questa raccolta è anche il luogo di uno sguardo verso il passato, in particolare verso il mondo della sua infanzia, mondo nel quale si staglia la figura paterna. L'universo dell'infanzia è ugualmente presente - senza esserne il fondamento - nei poemi successivi: «*Alla prua del tetto*», «*Il giunco ingegnoso*», «*Il Crepuscolo*», «*Voltate le spalle*».

Questa presenza dell'infanzia non è separabile dall'inverno in cui è inserita. I poemi dell'infanzia sono anche poemi dell'inverno: «*Sono stato cresciuto tra i fuochi di legna [...]. L'inverno ha favorito il mio destino. (CB, 23)*»; «*Quando, in questi ultimi inverni, alle prime luci del giorno, ti sentivi gelare, Genestière, Balandrane, come la stufa ben attizzata che accoglieva nella scuola comunale i bambini che eravamo [...]*» (80). Tuttavia, in essi l'inverno non è come oggi il momento di una glaciazione mortale dell'essere; mentre gli inverni presenti sono per il poeta solo esteriores - e un'esteriores ostile -, quelli del passato, quelli dell'infanzia hanno ancora il privilegio di appartenere a due spazi, interno ed esterno, di essere vissuti dall'interno (casa, scuola, ecc.).

L'interno invernale è soprattutto la presenza del focolare, del fuoco, fuoco del camino o della stufa. L'infanzia è un universo protetto dove l'interno è preservato dalle ingiurie dell'inverno. Il fuoco, fonte di calore e di vita, è costantemente alimentato: «*Sono stato cresciuto tra fuochi di legna, vicino a braci CHE NON FINIVANO MAI IN CENERE*» (CB, 23); la vitalità del fuoco si oppone con forza alla sua morte odierna, alla sua riduzione in cenere.

La dimora è dunque protettiva, ma protettiva fino al punto di imprigionare; il bambino, infatti, vi è tenuto prigioniero dal duplice potere di queste armi:

- il fascino del fuoco: «*Il bambino che, venuta la notte, d'inverno scendeva con precauzione dal carro della luna, una volta all'interno della casa balsamica tuffava subito i suoi occhi nel rosso focolare di ghisa [...] LO SPAZIO ARDENTE LO TENEVA COMPLETAMENTE AVVINTO.*» (FM, 43);

- l'autorità del padre, perché lo spazio della casa è dominato dalla sua presenza. La sua apparizione nell'opera di Char è il più delle volte legata al camino, al focolare, all'interno.

In *Balandrane*, il ritorno della figura paterna dà vita a un intero poema, proprio come avveniva in *La Notte talismanica*, dove il frontespizio era già un ritratto del padre, anzi una storia. Infatti, nel testo contenuto in *La Notte*

talismanica, il ritratto con cui comincia il poema è interrotto dall'arrivo della madre e viene ripreso solo nell'ultimo paragrafo. Tra questi momenti, il racconto, che inizia all'imperfetto, si conclude con una successione di passati remoti - «*si ammalò*» (NT, 9), «*una foresta di querce passò nel cammino*», «*poi il male [...] si stancò*», «*Morì*» - che, uniti alla fulminea brevità delle frasi, precipitano il testo nella tragedia della morte.

In questo poema, padre e madre appaiono antitetici: mentre la madre appartiene al mondo dell'illusione ed esiste solo attraverso i suoi sogni («*sogni di ore ricche di cui lei era il teatro*» (NT, 9)), il padre vive la tragedia nel suo stesso corpo. Paradossalmente, è colui che sta per morire a essere il più vivo tra i due: «*Un pittore di nome Hierle ha fatto di lui un VIVENTE ritratto*». E le sue azioni, i suoi gesti hanno forza e grandezza; la madre, invece, svanisce dal presente (non compare più nel primo paragrafo, che è il tempo del commento, il tempo del senno di poi), così come era già svanita dal passato: «*Mia madre SEMBRAVA toccare tutto e NON APPRODARE A NULLA*». Su di lei la vita non aveva presa: «*Scuse e teneri richiami la lasciavano DI MARMO*». La preferenza del poeta tra questi due esseri, la cui discordia esplose molto presto nel poema, è chiara: la figura paterna sarà sempre per lui una figura positiva, al tempo stesso benevola e nobile. La figura materna, invece, per lo più negativa e distruttiva.

In «*Sono stato cresciuto*» (CB, 23), la madre è completamente scomparsa, ma il suo sogno fortunato - «*solo un sogno fortunato che coltivava, fortunato come fu l'imperiale Teodora di Bisanzio [...] metteva fine al loro disaccordo*» (NT, 9) - si ritrova in un altro poema di *Balandrane*, «*La scorciatoia*» (CB, 56): «*Lasciaci soli, i piedi alla sorgente, / Stiamo già pensando a Bisanzio, / [...] / Nel puro specchio curvilineo, / Possiamo rivedere la piccola Teodora / Spazzare i sedili del circo / E spingere il letame / Col suo gracile piede* ». In questa raccolta, padre e madre sono distanti, separati, non si ritrovano più al centro di uno stesso poema ma presenti in scritti distinti, molto distanti l'uno dall'altro (due parti e quattordici poemi li separano).

Inoltre, i termini stessi *padre* e *madre* non si trovano da nessuna parte in quest'opera, e quelli sostitutivi utilizzati accentuano il divario tra loro; il padre è diventato «*l'EROE malato*» (CB, 25), e la sua incarnazione nella figura mitica dell'eroe, un essere semidivino, ne sottolinea il potere e la grandezza, mentre la madre è presente solo attraverso il suo sogno. Tuttavia, la ripresa di questo sogno avviene sotto il segno del degrado: in *Balandrane*, Teodora è vista in sogno prima della sua fortuna e della sua gloria, nel suo ruolo originario di umile ballerina di circo. Da *La notte talismanica* a *Balandrane*, questo sogno segna dunque il passaggio da una condizione imperiale a una condizione

servile, e questo passaggio, questa trasformazione del sogno, influisce sul posto della madre nello spazio del poema. Infine, «*Sono stato cresciuto*», in cui il padre rimane solo, non è un nuovo ritratto che rimanda a quello de *La notte talismanica*. Infatti, qui egli rimane sullo sfondo e, in termini quantitativi, si può addirittura parlare di un movimento di sparizione, o almeno di rimozione, dal momento che riappare solo in due frasi e il suo essere è meno importante della sua lezione, del suo esempio, di ciò che il bambino ha preso da lui. A questa parziale cancellazione del padre corrisponde una maggiore affermazione del figlio (e viceversa). L'uso del passato prossimo e del presente testimoniano la maggiore presenza del poeta nel poema, mentre il frontespizio di *La notte talismanica* era essenzialmente un racconto nel quale egli si faceva da parte.

In che termini avviene questo inserimento? Se il poema di *La notte talismanica* metteva in luce, attraverso la separazione nel racconto tra «mio padre» / «mia madre», la divergenza o quanto meno un conflitto, «*Sono stato cresciuto*» (CB,23) si presenta invece come un poema dell'equilibrio: «[...] *l'orizzonte rotante* [...] RICONCILIAVA *la chioma bruna delle canne con la placida palude*», «*questo fragile ordine MANTENUTO IN SOSPELO DALL'ALLEANZA dell'amore E dell'assurdo*»; «A VOLTE *mi arrivava* [...] *una vampata*, A VOLTE *un fumo acre*». Il poema è quindi costruito intorno a una dualità che non sfocia in conflitto ma si risolve in alleanza; momento privilegiato come il mondo dell'infanzia, che mette in evidenza lo slittamento del conflitto, il suo cambio di antagonisti. Qui, infatti, la separazione non è tra padre e madre, ma tra padre e figlio. Il poema insiste sulla precarietà dell'equilibrio familiare, che sarà messo in discussione dalla partenza del bambino, dal suo passaggio dall'infanzia protetta - all'interno della casa - alla condizione di adulto (e di poeta), che implica un'uscita dalla casa paterna, un andare verso il mondo esterno. Eppure, sempre in questo poema, il padre, ingigantito, continua un dialogo silenzioso con il figlio: «*L'eroe malato mi sorrideva dal suo letto quando non teneva gli occhi chiusi per la sofferenza.*» (23). Un dialogo che non è veramente tale, poiché non c'è scambio, ma amore-ammirazione del figlio per il padre. Grandezza del padre che sa e piccolezza del figlio che non capisce («*Le sue labbra tremavano senza che io sapessi perché*» (NT, 9)). Ed è il peso di questo modello che provoca la rottura, la partenza del figlio.

Così come il padre è al tempo stesso autorità tutelare e modello opprimente, la casa paterna è un luogo protettivo e imprigionante. Moralmente e fisicamente questa casa è soffocante per il bambino e fa

nascere il desiderio di liberarsene. Teatro d'azione limitato, suscita in lui la voglia di trasgredire, di evadere da «*questo mondo murato*» (NP, 43). Il bambino aspira a conoscere l'altra parte, oltre i vetri, quella che è all'esterno, quella del «*ribelle*» (M, 52), dopo aver conosciuto «*quest'altra, la finestra di chi è felice, tremante davanti al fuoco di legna*». Dall'altra parte dei vetri, il bambino diventato poeta potrà finalmente toccare le cose e se stesso. Perché questo passaggio dall'interno all'esterno è un passaggio dall'infanzia alla poesia, l'accesso alla quale appare innanzitutto come un cambiamento di luogo, una rottura con l'universo protetto della casa.

Ma questa rottura è possibile solo dopo la morte del padre. La trasformazione del bambino in poeta passa attraverso quella del padre vivente in padre morto, idealizzato; pur sempre un modello, ma che lascia al bambino la possibilità di essere egli stesso il creatore della propria legge, il poema. I due poemi citati prima - il frontespizio di *La notte talismanica* e «*Sono stato cresciuto*» - testimoniano questa doppia trasformazione. Il primo oppone un lungo movimento narrativo all'ultimo paragrafo che costituisce, grazie all'impiego del presente, il tempo del commento, cioè quello della comparsa nel poema del poeta in quanto tale. Mentre nel racconto c'era ancora incomprendimento tra padre e figlio, nel commento l'uno e l'altro si trovano riuniti: «*insieme noi siamo Colui che ascolta*». Tra questi due momenti, una frase: «*Morì*». È questa che permette l'abbandono del racconto e, parallelamente all'affermazione del poeta come tale, il riconoscimento del padre. Morto, costui acquisisce un'esistenza che non aveva quando era vivo («*un VIVENTE ritratto*», «*il PRESENTE del suo sguardo*», «*noi SIAMO insieme Colui che ascolta*»), perché il bambino, diventato l'adulto, può accordargliela oggi senza il rischio di esserne chiuso, soffocato. Allo stesso modo, in «*Sono stato cresciuto*», al gruppo degli imperfetti e dei piuccheperfetti fa seguito una serie di domande, seguite dalla relativa risposta, nei tempi verbali del commento; il passaggio dall'imperfetto al passato prossimo segna la rottura tra il tempo dell'infanzia - tempo dell'interno, dell'autorità del padre - e il tempo della poesia, della scrittura: «*Ho imparato da lui a restare silenzioso?*» Tutta la parte finale del poema è contrassegnata dall'intransigenza, ogni frase nomina una delle linee di forza della scrittura di Char: «*restare silenzioso*»; «*non sbarrare la strada al calore grigio*»; «*affidare il legno del mio cuore alla fiamma che ne avrebbe fatto scintille sconosciute nelle insenature del futuro*».

Triplo movimento che va ampliandosi per giungere a questa conclusione - «*Io non conosco le convulsioni del compromesso*» - con la quale il poeta si congiunge al padre e lo oltrepassa, acquisendo una statura di gigante (si veda *Erbe aromatiche* e, ad esempio, questo poema più antico: «*Tu condannerai la gratitudine che diventa*

un rituale. E domani ti identificheranno con qualche gigante dissociato, signore dell'impossibile. E tuttavia non hai fatto altro che accrescere il peso della tua notte [...]») (FM, 179).

Ma l'uscita dalla dimora paterna non è un'impresa priva di insidie. Il fuoco che il poeta rifiuta, quello del focolare, del camino all'interno della casa, è un fuoco che viene costantemente alimentato («*Sono stato cresciuto accanto a braci che non finivano in cenere*») (CB, 23), un fuoco che non corre il rischio di spegnersi; il fuoco che invece porta fuori, come Prometeo, rischia di lasciarsi vincere dall'inverno, di diventare cenere: è quello che succede in *Balandrane*, dove il fuoco non resiste più all'intensificarsi del freddo e si spegne.

Questo rischio è però anche un'opportunità, perché il fuoco che egli porta all'esterno, «questo focolare della scuola nei boschi» - così come lo chiama Gaston Bachelard - lo rende uguale al padre, gli dà il suo potere, e anche accresciuto. Egli è, a sua volta, «padre del fuoco», e questo nuovo fuoco rappresenta l'immagine della scrittura poetica, del poema: «*Come mi è venuta la scrittura? Come una piuma d'uccello sulla mia finestra in inverno. Immediatamente è sorta nel focolare una battaglia di tizzoni che non si è, ancora oggi, conclusa*». (M, 145). Il fuoco è, diventa la poesia stessa: «*Oltrepassando l'uomo estensibile e l'uomo trafitto, arrivai alla porta di tutte le gioie, quella della parola (verbo) dissigillata dalle sue spoglie mortali, che si fa nuova, fuoco di verità, e forte della mia verde credenza, bussai (je frappai)*». (NP, 75). Qui, la doppia catena fonetica delle [v] e delle [f] che si intersecano mette in rilievo la forza, la violenza di questa creazione, la novità assoluta di questo fuoco e di questa scrittura poetica. Si tratta proprio di un altro fuoco, non della riedizione del fuoco paterno. Lo stesso poema - «*Dyne*» - contrappone infatti il futuro del poeta al passato del padre, la sfida del primo alla scomparsa del secondo: «*Così raggiungerai il paese lavato e deserto della tua sfida [...]. Ma chi avrebbe scommesso e puntato su di te, dai siti memorabili alla lira fuggitiva del padre?*» (NP, 75). Come il poeta è diventato più grande del padre, così il fuoco che fa nascere dalle sue mani sarà più «grande» dell'antica fiamma del focolare.

«*Sono stato cresciuto*», ma anche molti altri poemi in tutta l'opera di Char, mostrano questa gerarchia dei fuochi; in effetti, i diversi termini utilizzati non sono equivalenti: da «fuochi di legna» a «scintille» c'è una gradazione che è quella dal continuo al discontinuo, un cammino verso una maggiore positività degli stessi. Perché per Char, come scrive J.-P. Richard, «una delle grandi catastrofi della durata è [...] l'erosione, il degrado fatale delle freschezze primitive, il loro ridimensionamento all'ordine rassegnato dell'opaco e di ciò che è spento». (p.72²⁰). Ora, se

i fuochi di legna, le braci, i ceppi fanno parte del continuo, cioè del fuoco del Pastore che non si spegne, la fiamma e le scintille fanno parte del discontinuo. Esse sono ciò che emerge, ciò che non è dato una volta per tutte; sono l'ignoto in relazione al noto del ceppo di legno. È questo dono dell'inatteso, dello sfolgorio, la sua capacità di distruggersi appena nata, che fa della scintilla la guida del poeta, il nucleo vivente del poema: «[...] *ho imparato [...] ad affidare il legno del mio cuore alla fiamma che lo AVREBBE RESO [...]?*» (CB, 23). La poesia nasce in questa metafora del cammino («*non sbarrare LA STRADA al calore grigio*», «*la fiamma che lo CONDURREBBE*») che, in tre occasioni, mostra il ruolo della scintilla nella liberazione del poeta. Grazie ad essa, il poeta rompe l'incanto del recinto familiare, perché essa sola lo conduce non verso un futuro conosciuto ma verso l'insperato.

I due poemi riuniti sotto il titolo «*Il rumore del fiammifero*» (CB, 23) rivelano questa distanza (attraverso l'intervallo stesso che li separa) tra un prima e un dopo la scrittura: «*Non avendo altro che il respiro, mi dico che ritrovarsi più tardi accanto a un fuoco di legna tra le scintille, sarà altrettanto difficile e improbabile che su un sentiero cosparso d'ossa di stelle sventurate in questa notte bianca di brina.*» Il poeta si erge oggi *tra* le scintille (nel cuore di quella battaglia di tizzoni di cui parlava un tempo) mentre da bambino apparteneva ancora al mondo chiuso, conosciuto, della casa: «*Sono stato cresciuto TRA i fuochi di legna.*» L'inversione delle preposizioni testimonia questo passaggio all'esterno:

- oggi, «*TRA le scintille*» (rapporto di inclusione, complicità) e «*ACCANTO a un fuoco di legna*» (rapporto di esclusione, distanza);
- ieri, «*TRA i fuochi di legna*» e «*ACCANTO alle braci*».

Il valore positivo della scintilla è confermato, in uno con la sua precarietà, dall'immagine che lega «*scintille*» (CB, 24) e «*stelle sventurate*»: il suo rischio è la sua grandezza. Altri testi dicono di questa forza della scintilla, che tiene essenzialmente alla sua brevità, al suo viaggio («*Scintilla nomade che muore nel suo incendio*») (FM, 202); in *Balandrane*, in questo poema in modo particolare: «*Nella fucina della mia notte / Una scintilla provocante / Colpì il grembiule di cuoio / Che tenevo per abitudine / Intorno ai miei fianchi inoperosi.*» (CB, 65). Poema che insiste sul ruolo benefico della scintilla, alla quale si legano termini che hanno sempre un valore positivo per Char, «*provocante*», «*colpì*», perché la scintilla è azione. Essa rompe l'inattività del poeta ed è profetica («*Forse una parola sommersa di Cassandra*») perché lo guida verso una realtà nuova senza rapporti con la precedente, imprevedibile: «*Noi facciamo le nostre strade come il fuoco le sue scintille. Senza mappa catastale.*» (64). Senza passato, senza futuro, istante che non è il prolungamento di niente, la scintilla, «*questa sorgente nel cielo, / [che] non era luna inaridita / Ma la stella sfregata di sale, / Dono di un Passante di fortuna*»

(66) è proprio l'immagine più esatta della poesia di Char («*Due scintille, le MIE nonne*», scriveva nella prima versione di «*Lettera amorosa*», nel 1953). Allo stesso tempo immagine spaziale di frammentazione e dispersione - la scintilla dissemina il fuoco del focolare, accende l'incendio in lontananza - e immagine temporale dell'istante, della brevità, essa porta ciò che costituisce una delle grandi forze di questa poesia, di cui si è spesso detto che crea un mondo condensato in cui mille convergenze ancora vive trovano il loro compimento.

Ed è per questo, probabilmente, che il poeta ha fatto ricorso a questa immagine della scintilla per definire la sua poesia, dall'inizio della sua opera fino ai poemi recenti (CB, 25); così, a questo dialogo del 1951: «*Chi sei tu, dall'AMPIA SCHIENA, i polmoni a mantice, che ti sfianchi, apparentemente scontento del tuo salario?*» - Sono lo sciocco delle ceneri ben fredde ma che crede in un TIZZONE SOPRAVVISSUTO DA QUALCHE PARTE.» (RBS, 175), dialogo del poeta con se stesso, risponde quest'altra parola del poeta a un altro poeta, in un testo del 1979 (*Facile da portare*): «*Bisogna vivere l'inverno, Arthur Rimbaud, per il tramite di un RAMO VERDE LA CUI LINFA SCHIUMA e SPINGE NEL CAMINO in mezzo all'indifferenza dei ceppi che si inceneriscono.*» Nei due poemi è leggibile l'opposizione tra morte («*le ceneri ben fredde*», «*l'indifferenza dei ceppi che si inceneriscono*») e vita: «*un tizzone SUPERSTITTE*», «*un ramo VERDE di cui LA LINFA SCHIUMA e SPINGE*». Anche qui il tizzone, la scintilla che sgorga dal legno verde che scoppietta nel fuoco, sono portatori della parola del poeta, voce rara («*UN tizzone*», «*UN ramo*») che si eleva in mezzo all'insignificanza delle altre voci («*DELLE ceneri*», «*DEI ceppi*»).

Il ritorno della figura paterna nella raccolta è dunque più di un ritorno al mondo dell'infanzia; è un nuovo sguardo del poeta sulla nascita della sua scrittura, su questa frattura tra il mondo dell'infanzia dominato dall'autorità del padre e quello dell'adulto che, con i suoi poemi, ha acquisito un potere superiore a quello del padre. Scrittura poetica e autorità paterna sono quindi antitetiche, non possono esistere insieme, una scaccia l'altra. Quando Char, di fronte alla guerra, affermava la sua momentanea volontà di non scrivere più, il suo «*canto del rifiuto*», utilizzava già questa immagine: «*Il poeta è tornato per lunghi anni NEL NULLA DEL PADRE. [...] Chi panificava la sofferenza non è visibile nella sua rosseggiante letargia.*» (FM, 48).

il flauto e il ceppo del boia

Sotto questo titolo sono riuniti, in due momenti distinti, «*Il flauto e il ceppo I*» e «*Il flauto e il ceppo II*», la metà dei poemi di *Balandrane*. Si vedrà più avanti che questi due momenti corrispondono a differenti raggruppamenti.

Fin dal titolo (che si ripete), appare una tensione tra i due termini - il *flauto* e il *ceppo* - che dicono le due funzioni antitetiche di uno stesso materiale di partenza, il legno, modellato dalla mano dell'uomo: l'una, il flauto, l'aria che si lascia attraversare dal soffio, è il canto, la poesia e la vita; l'altra, il ceppo, massiccio e chiuso, dà la morte. Due immagini che già apparivano (ma sempre *separatamente*) nell'opera di Char, con gli stessi valori che hanno qui, positivo: «*Le nostre mani si chiudono su una stella flagellaria. IL FLAUTO è da intagliare. A fatica, se la punta di un sole brutale tocca il giorno ai suoi inizi.*» (M, 85); e negativo: «*Il mio tesoro è colato contro il vostro CEPPO*» (FM, 62). Il flauto è il tempo del lirismo, è l'affermazione di un potere della poesia sul mondo («*Non è mezzanotte che lo impone*» (CB, 51); «*La renderò di nuovo selvaggia*» (60)); il ceppo è la perdita di questo potere («*Tu sprofondi, inciampando ad ogni passo* » (63); «*Il mondo quotidiano dell'internamento, dei pedinamenti, della deportazione, delle torture e della cremazione diventava piramidale, a immagine dell'enorme mercato che prosperava sotto il suo aureo patibolo.*» (69)).

Questi due momenti esistono l'uno contro l'altro nella raccolta, nessuno dei due riesce a eliminare l'altro. Questo stato di lotta - di cui rende conto la *e* che mette di fronte il flauto e il ceppo - testimonia che il canto ha potuto riprendere nonostante la disperazione e la prossimità della morte. Ma testimonia anche che la morte non è eliminata, che si aggrappa al canto e che, per quest'ultimo, grande è il rischio di lasciarsi prendere dal freddo mortale dell'inverno. Da una parte e dall'altra, non c'è né sconfitta né vittoria.

Il titolo di un poema di «*Il flauto e il ceppo I*», «*La bonaccia*» (AC, 49), dà la misura dei dieci testi che compongono questa parte. In questo lungo poema formato da sei unità, è percepibile un triplice movimento: la riaffermazione del potere della poesia, legata comunque a una fragilità di questo stesso potere («*A un sentiero stretto / Confido il mio segreto*») (51) e l'importanza dell'ironia: «*Coprisci con una coperta di debiti / Dopo averci aumentato la paga.*» (50). Questi tre momenti sono caratteristici dei poemi di «*Il flauto e il ceppo*», presenti insieme o separatamente in ogni testo. Ciò che forse contrassegna di più la scrittura moderna di Char (in particolare quella che inizia con

Balandrane e poi prosegue con *Finestre dormienti* e alcuni poemi ancora inediti) è questa ironia del poeta nei confronti del mondo ma anche verso se stesso, il suo ruolo e quello della poesia nel mondo attuale. Scrittura spesso violenta e disillusa dove la funzione poetica è a volte messa in discussione.

La differenza tra i due momenti (I e II) di questa parte centrale della raccolta, risiede in particolare nel trattamento dell'ironia: leggera e irridente in I, disperata in II. Il poema che apre «*Il flauto I*», «*Spesso Isabella d'Egitto*» (CB, 45), mette in evidenza questa nuova caratteristica della scrittura di Char. In effetti, siamo in presenza di un poema aforistico, poema che manifesta sempre uno stato di crisi, di tensione. E' sufficiente rileggere tutti i lunghi poemi che costituiscono la prima parte di *Erbe aromatiche* per essere colpiti da questa costante. Ora - e questo sembra un'eccezione nell'opera di Char -, con «*Spesso Isabella*» si opera un vero rovesciamento del poema aforistico.

Il titolo, che prende come punto di avvio quello di una novella di Achim von Arnim (*Isabella d'Egitto*), intende richiamare l'attenzione, anche grazie all'aggiunta dell'avverbio *spesso*, sulla leggerezza del poema; non solo perché *spesso* introduce una ripetizione e una temporalità, ma anche perché questo titolo, così costituito, potrebbe facilmente trovare posto all'inizio di un racconto. Vengono quindi subito ruscate l'altezza e l'atemporalità dell'aforisma. Inoltre, l'ironia del poeta appare proprio come una presa in giro, una parola irridente e che rifiuta ogni solennità. Possiamo riunire nello stesso campo semantico i termini «*gaio - canta - blandisce - prende in giro*», parole di allegria che il gioco dei significanti accentua: «*Il letto (lit) al mattino rafforza i tuoi disegni (desseins). Il letto (lit) la sera (soir) coccola la tua speranza (espoir), se è in procinto di fuggire via (fuit)*». (CB, 45). Le metafore «*mentre rotola l'allegro baule del vento*», «*la pioggia sottile smoccola la lumaca*», «*non ricamare nella nebbia*», privilegiano due assi: da una parte, un'attività domestica, familiare, senza «*grandezza*», dall'altra, l'elemento concreto. L'assenza totale di termini astratti in questo poema contribuisce infatti ad accentuare ciò che abbiamo chiamato la sua «*leggerezza*». In questo si contrappone fortemente all'abituale poema aforistico di Char, che non solo testimonia un momento di forte tensione ma si presenta anche come un poema del destino umano, poema che mette a confronto astratto e concreto in metafore dove l'uno e l'altro polo trovano posto: «*A ognuno la sua clessidra per farla finita con la clessidra. Per continuare a DISSEMINARSI NELL'ACCECAMENTO*» (AC, 10); «*Odiato dal tiranno quale che sia il suo peso. E per OGNI ALPEGGIO LA SCINTILLA TRA DUE FIAMME*» (13); «*Appena nasci appartieni al lampo. Sarai PIETRA DEL LAMPO [...]*» (14).

In «*Spesso Isabella*» non è la struttura della frase ad essere diversa da quella dei poemi aforistici di *Erbe aromatiche* (perché anche qui il poeta privilegia gli

imperativi, l'ordine e la difesa) ma è il vocabolario utilizzato che permette il capovolgimento: all'assenza di termini astratti si aggiunge, infatti, la presenza di termini che affermano una realtà domestica («letto - ricamo - cuscino»), il quotidiano più umile, «suda», «smoccica». Gli ordini impartiti partecipano di questa «riduzione» della grandezza: «Non essere altezzoso», «Conta otto braccialetti al ragno». Enunciati su una modalità leggera, essi non riguardano il destino dell'uomo e sono più vicini al proverbio che all'aforisma. L'ironia del poema va nella stessa direzione: il termine *Estropios* (forgiato su *storpio* con l'aiuto di una desinenza greca - *os* - forse in ricordo di Efesto, il dio zoppo) non ne è che un elemento. È caratteristico dei poemi scritti a partire da *Balandrane* che questa ironia si rivolga sempre di più contro il poeta stesso. L'attività poetica che egli ha ripreso («La tua partenza è un segreto. Non divulgarlo. [...] cantalo.») cerca di affermarsi come un anti-eroismo (*Estropios* succede a *Orione*): «Affronta *Estropios* QUANDO E' TUTTO SUDATO.»; «Non ricamare NELLA NEBBIA»; «La sorgente ha reso guardinga la ginestra, tenendola lontana dal giunco. NON ESSERE ALTEZZOSO, AVVICINA la prima al secondo.» Frammento che fa direttamente riferimento a un poema di *Erbe aromatiche*, «La Frontiera tratteggiata», di cui questo passaggio della prima edizione: «Un lago, non una sorgente in mezzo alle sue GINESTRE, ma un puro lago [...]» fu modificato nella seconda in «Un lago, non una sorgente in mezzo ai suoi GIUNCHI, ma un puro lago [...]»²¹.

Nei dieci poemi di «*Il flauto e il ceppo I*», la riaffermazione del potere della poesia è spesso legata alla ricomparsa nel testo di un paesaggio o di «oggetti» familiari. Ma ciò che, in «*Spesso Isabella*», si accompagna a un'ironia beffarda, favorisce negli altri poemi il ritorno del lirismo. Presenza molto marcata dell'io, in alcuni poemi in versi, che ne esprime il «canto», permettendo attraverso la disposizione dei versi, il rifiuto, il bianco, la messa in rilievo dell'elemento affettivo principale: «Sento la pioggia anche quando non è la pioggia/ MA LA NOTTE;» (CB, 48), «Sempre verso di te / Senza dirtelo / Fino alla tua bocca / AMATA.» (53). Lirismo che nasce anche dalla sensazione felice provocata dall'incontro con un mondo amato: il pozzo, il giunco, il ciliegio selvatico, l'alocco, la fontana, la Tortorella..., un mondo ancora protetto, rimasto fuori dalle insidie della modernità, lo stato di felicità che procura. «*Il giunco ingegnoso*» lo dice in una sorta di ebbrezza: «Io gioisco dell'alba anche quando non è l'alba / Ma il candore della mia polpa sul fondo fangoso. / [...] Al biancospino l'usignolo, / A me i giochi affascinanti.» (48). In questo poema, l'eco delle sonorità («*pluie* (pioggia) - *pluie* - *nuit* (notte) - *jouis* (gioisco)») e «*ingénieux* (ingegnoso) - *silencieuses* (silenziose) - *jeux* (giochi)») e in particolare la catena fonica del [3] che si introduce nelle diverse serie e le fa incontrare («*giunco* - *ingegnoso* - *j'entends*

(sento) - *gioisco* - *gioco*»), manifesta un evidente godimento: è l'universo della sensazione, del piacere, che viene qui evocato con passione. L'allegria del poema è rafforzata dalla costruzione dei primi quattro versi che, rigettando un primo termine, danno al secondo una forza doppia, tanto più che questo serve da supporto alla metafora; «*Sento [...] la notte*», «*Gioisco [...] della bianchezza della mia polpa*».

Questa felicità non può essere vissuta senza una rivendicazione, un'affermazione dell'Io che il testo evidenzia in modo preciso: nella ripetizione all'inizio dei versi 1 e 3 di *io*, amplificato nell'ultimo verso dal pronome tonico *me*; e anche con la presenza semplicemente fonetica di questo *io* attraverso tutto il testo. A questo riguardo, l'ultimo verso («*A me i giochi affascinanti.*») che gioca sulla vicinanza vocalica tra *je* (*io*) [ə] e *jeu* (*gioco*) [oe] è particolarmente rivelatore di questo filo che attraversa il poema: esso si unisce foneticamente (e semanticamente) al titolo, «*Il giunco ingegnoso*», e si crea un intero sistema di echi tra *je* (*io*) e *jeu* (*gioco*). Perché la rivendicazione dell'Io è anche quella del «gioco», del gioco «affascinante», del «genio» - percepibile in «ingegnoso» -, dell'eccezionale. Infine, le opposizioni che regolano il testo accentuano questa superiorità dell'Io (e del «gioco»). In questo, «*Il giunco ingegnoso*» anticipa «*Come legge impone*», poema finale di «*Il flauto e il ceppo I*», che si conclude con questa rivendicazione: «*Parola d'albatro, di nuovo la renderò selvaggia.*» L'Io, padrone del futuro e del potere di dare la libertà, qui volge le spalle non solo all'«addomesticato» ma anche alla morte, come appare in *Erbe aromatiche* (dove quasi tutti i poemi terminano con un passato) o in molti poemi di *Balandrane*.

Se c'è qualcosa di eccezionale che l'Io ritrova in «*Il flauto I*», quello è l'amore. Mentre «*Leggerezza della terra*» (poema che faceva parte di *Erbe aromatiche* nell'edizione preoriginale) parlava della sua assenza: «*L'amore, questo freno sublime, è rotto, fuori uso*», in «*Il giunco*», «*Il secchio incagliato*», «*Alta sorgente*», «*Non venire troppo presto*», piacere e amore ritornano. I giochi affascinanti del giunco o del secchio del pozzo («*Lo sento gemere di piacere / Se tiene tra le sue pareti di ferro, / Senza stringerla mentre danza, / L'amata bambina zoppicante*», (CB, 47)) riscrivono nel poema una sensualità che era scomparsa da *Erbe aromatiche* e un «furore» felice che - al di là della parola disperata e apocalittica di *Erbe aromatiche* - potrebbe ricollegarsi ad una scrittura più antica. Così in questi versi: «*Eccoti, amore nudo, FRUTTO DELL'URAGANO / Ti ho sognata INTENTA A SCUCIRE LA CORTECCIA*» (55). C'è sempre, come in «*Come legge impone*» (60), il rifiuto di un ordine domestico e il richiamo allo spazio.

Tuttavia, quando il secchio del pozzo o il giunco prendono la parola e dicono *io*, è un universo quotidiano e protetto che riappare e, nello stesso

tempo, il segno di una falla in questo universo. Perché questa presa di parola da parte dell'inanimato testimonia che per Char l'altra parola - quella dell'uomo - non ha più senso. I poemi di «*Il flauto I*» costituiscono dunque una «tregua», un momento preservato, e questo è tanto più significativo in quanto in essi il mondo moderno si cancella per lasciare il posto a un tempo remoto: quello, glorioso, della Grecia antica in «*Alla prua del tetto*» o, semplicemente, quello dell'infanzia, ancora in «*Alla prua del tetto*», «*Il giunco*», «*Sequenze dell'accordatore*», «*Il secchio incagliato*». Tutta la prima parte di «*Il flauto*» privilegia dunque il mondo della sensazione, dell'emozione felice (infanzia, amore, ecc.) e gli ridona la parola. Eppure i segni di fragilità sono numerosi anche all'interno di questi poemi «felici».

C'è innanzitutto, sullo sfondo di parecchi testi, la figura di un uomo anziano, stanco, che non è molto distante dal passante mitico di *Erbe aromatiche*, un «*uomo scosso*» (AC, 40), dai «*passi oggi contati*» (17). Così il pozzo «*carico di anni*» (CB, 41) non riesce a custodire il suo tesoro e mescola gloria e logoramento, come l'Io mescola grandezza e debolezza fisica: a volte Estropio, nel quale si uniscono la forza divina di Efesto e l'infermità dell'uomo; a volte albatro, che, nonostante la positività di cui si ammanta in «*Come legge obbliga*» (60), conserva tuttavia la dualità che Baudelaire ha dato a questo «*viaggiatore alato*»: «*Il Poeta è simile al principe delle nuvole / Che abituato all'uragano ride dell'arciere; / Esiliato a terra in mezzo alle grida, / Le sue ali da gigante gli impediscono di camminare.*» («*L'Albatro*»).

Anche le prime parole di «*Il flauto*», che il poeta indirizza a se stesso, recano (nonostante la metafora che fa da «diversivo» e gli toglie una parte della loro gravità) tracce di un antagonismo: «*La tua partenza è un segreto. Non divulgarlo. [...] cantalo.*» (CB, 45). Tra il non detto e il dire, la scelta che qui viene fatta denota sia una vittoria della poesia (la scrittura del poema) che un ritrarsi del poeta: il «canto» che nascerà dirà il suo allontanamento, la sua «partenza». In ciò, questo frammento è vicino a «*Eloquenza di Orione*» (AC, 47,) e «*Scena di Moustiers*» (CB, 67): «*Quanto a te, una specie di neve interiore rivela a coloro che ti seguono la fine dei tuoi legami e, nello stesso tempo, il nuovo corso del tuo esilio.*»

Inoltre, mentre nelle raccolte più vecchie (*Furore e mistero*, *I mattinieri* per esempio), quando l'amore appariva generava una pienezza di felicità e dell'essere - creava un momento perfetto -, le poesie di *Erbe aromatiche*²² e anche qui, «*Il Secchio incagliato*», evidenziano una separazione e sottolineano l'impossibilità dell'unione; impossibilità dovuta non a uno scontro tra i due elementi, ma ad una differenza essenziale: tra il secchio del «*pozzo carico di anni*» e l'acqua giovane (il suo tesoro), l'età ha creato una frattura che è una

caratteristica delle raccolte moderne di Char. Così, in *Finestre dormienti*, un dialogo paragonabile a quello che costituisce «*Il secchio incagliato*» fa emergere la stessa separazione²³: «- *il tuo amore, mentre, completata la casa, ti occupi di erigere per lui un'aiuola di fiori [...] - Costeggiando la campagna, gode di un altro agio [...]*» (FD, 77).

A ciò si aggiunge la presenza del ricordo o del sogno che nascono ai margini della realtà (ad esempio, la visione di Teodora di Bisanzio è incastonata nelle due strofe dell'inverno (CB, 56)) e senza potere su di essa. In «*Non venire troppo presto*» (55) l'imperfetto finale - «*Sognavo*» - accentua la distanza tra l'attesa e la realtà. Poema difficile nonostante la sua apparente semplicità, perché questo appello alla moderazione («*Non venire troppo presto*») è inusuale in Char; e, tra il presente dei primi sei versi - in particolare l'«*eccoti*» del verso 6 - e l'imperfetto dell'ultimo verso - «*Ti sognavo intenta a scucire la corteccia.*» - l'opposizione non è solo quella del reale e del desiderato. L'eco della labio-dentale [v] (8 presenze nel poema), particolarmente significativa nella prima strofa, insiste sull'importanza del significato più prossimo: la *vita*. Quando il termine *corteccia* riappare in *Finestre dormienti*, è di nuovo lo stesso significante [vi] che l'accompagna: «*Cortecce dotate di magia. Compresa la pelle degli uomini, che, con i loro piccoli zaini sulla schiena, si ammassano in tutti i sentieri dirupati (ravins). Come i percorsi della vita sotto la corteccia.*» (FD, 24). La corteccia, etimologicamente «mantello di pelle», è per Char un termine massimamente positivo, come dimostrano le espressioni ad esso legate: «*dotate di magia*», «*sentieri dirupati*», «*percorsi della vita*». La metafora finale di «*Non venire troppo presto*» («*che scucivi la corteccia*») è forse da leggere allora come un doppio richiamo (un doppio sogno): da una parte, alla profondità della vita (in contrapposizione alla superficie, alla corteccia, alla vita solo «tremolante»); dall'altra, a uno scavo che non sia una distruzione. È questo potere di sconvolgimento profondo, di intensificazione della vita che l'amore avrebbe qui perduto.

Nonostante questi segni di fragilità nella felicità, la tensione tra «*Il flauto I*» e «*Il flauto II*» appare immediatamente. L'ultimo poema di «*Il Flauto I*», «*Come legge impone*», si conclude, come si è visto, con un'affermazione del potere dell'Io, mentre «*Scena di Moustiers*» che apre «*Il Flauto II*» registra la presenza della morte (vedi *infra*, p. 56). Il contrasto tra i due poemi è molto forte. Ed è l'immagine di questi due tempi, tempo del flauto e tempo del ceppo, definiti in precedenza. Perché la seconda parte del «*Flauto*» è di nuovo una visione disperata del mondo; la morte è presente in quasi tutti i poemi e il poeta le parla («*Senza cercare di sapere*», «*Lo scarabeo*», «*Il revisore*»). Così «*Il revisore*» (CB,

69) reintroduce la visione apocalittica offerta da *Erbe aromatiche* e fa riemergere le immagini negative della guerra e del carnefice: «*Sempre all'opera nell'universo, delatori frenetici e tranquilli carnefici si applicavano seguendo precetti superiori. [...] Sullo schermo della mia veglia, di fronte al ghiaccio diffuso delle lune e dei soli, il mondo quotidiano dell'internamento, dei pedinamenti, della deportazione, delle torture e della cremazione diventava piramidale.*»

Anche la leggerezza di «*Spesso Isabella*» e la sensualità del «*Giunco ingegnoso*» hanno qui lasciato il posto a una questione fondamentale, nuova e antica allo stesso tempo: quella del poeta e della poesia nel mondo attuale. È questo sguardo del poeta sulla propria scrittura che studieremo nella prossima sezione.

Questa doppia parte al centro della raccolta incarna dunque più delle altre la dualità inerente a questi canti che devono lottare contro la distruzione e la morsa della glaciazione. Parola più clemente a tratti, «furore» che non è più solo denuncia, ma lascia parlare anche la gioia. «*Il flauto I*» esprime essenzialmente dei momenti felici (poemi di una natura amata), mentre «*Il flauto II*» ritrova, con «*poemi il cui soggetto è la poesia in modo esclusivo*»²⁴, «*lo spavento, la gioia, gli esseri docili*» (CB, 64). Tuttavia, l'ultimo poema di questa parte, «*Venatio*», poema in versi che rompe con la violenza del lungo poema in prosa che è «*Il revisore*» (69), fa che si mescolino questi due poli:

L'inverno, tu lo sai, ha due bisacce,
Una davanti, l'altra dietro.
L'aspro mattino di rappresaglia
Prepara ai compiti dell'illusione.
Bordato di nero, piccolo dinasta,
L'albero rigido che non si dipana
Si copre di verde oscurità.

(CB, 73)

Le «*rappresaglie*» assicurano la continuità con il carnefice presente nel *Revisore*, ma l'insieme del poema si avvicina piuttosto a «*Spesso Isabella*»: attraverso l'uso del concreto, attraverso la ripresa anche della formula popolare e familiare («*L'inverno, TU LO SAI, ha due bisacce*») che l'ultima strofa sopra citata mette in gioco: «*davanti*» / «*dietro*», «*rappresaglie*» / «*illusione*», «*verde*» / «*oscurità*». In ciò, questa poesia annuncia la postfazione alla raccolta e il suo gioco tra *balandran* / *balandrane*.

il ritorno di una «teoria» della scrittura

Canti della Balandrane, in cui sono leggibili diversi segni di un ritorno al passato (immagini dell'infanzia, del focolare paterno), fa riemergere anche una traccia spesso presente nell'opera di Char, quella di una «teoria» - nel senso primario del termine, *sguardo* del poeta sul proprio operare - della scrittura poetica inserita nel corpo stesso del poema, di cui diventa l'elemento fondante. Riflessione da lungo tempo abbandonata e ripresa qui in molti testi (CB,13, 14, 16, 27, 33, 64, 65, 71, 77). Questi sono il prolungamento di altri poemi, da altre raccolte, sul poeta o la poesia: 1945, «*Partizione formale*» (FM, 65); 1946, «*Foglietti di Hypnos*» (86); 1947, «*La meteora del 13 agosto*» (202); 1951, «*A una serenità agitata*» (RB, 1962), «*La biblioteca è in fiamme*» (M, 143), «*Abbiamo*» (193), «*Le guglie di Montmirail*» (202); 1965, «*L'età squassante*» (RBS, 177). Elenco che mostra come, in Char, lo sguardo del poeta sulla sua poesia, la teoria della scrittura, non sia separabile dal poema. I poemi di *Balandrane* proseguono dunque una catena interrotta con «*L'età squassante*» ma sempre viva. Tuttavia, vedremo che questa ricomparsa di una riflessione teorica all'interno del poema non avviene negli stessi termini di prima.

Nelle raccolte precedenti, i testi sulla poesia erano di solito sempre lunghi ma frammentati, riunione-separazione di «aforismi» che occupavano una frase o un paragrafo. In *Balandrane*, questa riflessione del poeta sulla sua scrittura e sulla funzione della poesia si inserisce più saldamente nella raccolta. Infatti, la percorre dal primo all'ultimo poema e non costituisce un momento particolare, un'entità a sé stante, isolata dal resto dell'opera. Inoltre, questa riflessione qui non è più solo specifica della formula aforistica, del frammento, ma entra in tutte le altre forme del poema, in versi o in prosa.

Così come il ritorno della figura paterna avveniva nel quadro dell'inverno, analogamente quello di una teoria della poesia, nel poema, è legato all'evocazione della nascita della scrittura, come si può leggere in «*Sono stato cresciuto*», per esempio. La presenza in questi poemi del fuoco e in particolare della scintilla, immagine della scrittura chariana, sarà uno dei segni dello sguardo del poeta sulla sua scrittura: non più sul passaggio alla poesia, ma su tutto un percorso poetico. L'ultima parte della raccolta contiene tutti i poemibilancio che, posti sotto il segno del fuoco, rimandano ad una concezione della poesia già presente nei primi poemi di Char e che cinquant'anni di poesia non smentiscono.

Il riferimento all'opera precedente è del resto esplicito in questi poemi; si articola attorno a due grandi assi, due grandi temi che sono delle costanti

dell'opera di Char: il tema del poeta-artigiano e quello del poeta-camminatore. Così «*Il nodo nero*» rimanda direttamente a *Martello senza padrone* in questi versi: «*Abbiamo del martello / La lingua avventurosa*» (CB, 71). Ma anche «*La stella di mare*», che riprende questa immagine del poeta-fabbro: «*Una scintilla provocante / Colpì il grembiule di cuoio / Che tenevo per abitudine / Intorno ai miei fianchi inoperosi.*» (65), già presente in *Il martello senza padrone*: «*Quelli che si lasciano la testa con un grembiule da fabbro / [...] I poeti sterratori*» (MM, 56) e in *Fuori la notte è governata*: «*Al momento di entrare in eruzione / Grembiule del fabbro cielo carnale della mia oscura infanzia*» (DNG, 41). Artigiano delle parole, il poeta ritrova nella sua funzione di fabbro, di panettiere (CB, 71), il potere artigianale delle mani.

L'altra immagine, quella del camminatore, anch'essa presente nell'intera opera, è particolarmente utilizzata in questa raccolta che si pone subito sotto il segno dell'«erranza»; numerosi sono i poemi di *Balandrane* dove interviene questa marcia che è sempre una percorrenza dei sentieri, delle strade (si veda, ad esempio, CB, 23, 40, 51, 66, 72): «*Siamo credenti / Per strade mulattiere.*» (72). Se questa immagine compare nei poemi che trattano di scrittura poetica, è perché definisce una delle grandi opzioni del poeta: contro l'interno, contro l'economia della vita, contro gli scopi prestabiliti, per il nomadismo («*I nostri frutteti sono transumanti*» (64)), per la disponibilità del camminatore («*senza piano catastale*»), cioè per l'apertura all'incontro, all'avventura, all'imprevisto in generale. La poesia è questo passaggio allo spazio di cui abbiamo già parlato. In «*Il nodo nero*» (71), questi versi tracciano foneticamente ciò che altri dicono più tematicamente: «*Il pane che prepariamo / Nelle avvenenti notti / E' un vecchio re che avanza / Aprendo (en ouvrant) le sue braccia.*» La catena fonetica delle [v] segna questa apertura all'evento. Ed è questa erranza che garantisce la saldezza di questa poesia: «*Parola d'alba che ogni giorno ritorna. Luogo che si trasforma SENZA LOGORARSI.*» (64).

Ed è per questo che i poemi di «*Il Flauto II*» ripropongono poeticamente una definizione di scrittura chariana che è allo stesso tempo immutata rispetto all'inizio dell'opera e diversa. La definizione della poesia data da «*Come il fuoco le sue scintille*» contiene la spiegazione di questa ripresa. Perché questa poesia è una parola per la quale conta solo «*l'orlo della conoscenza*» (RBS, 160), «*che non indugia nel solco dei risultati*» (FM, 86) e rifiuta di infossarsi perché «*Raggiungere l'albero equivale a morire*» (CB, 64). Simili alla scintilla che vive intensamente il tempo di un lampo e muore, i poemi sono la scrittura di una non-durata, di momenti eccezionali, tanto brevi quanto intensi, che si susseguono gli uni agli altri in una catena costantemente spezzata e tuttavia ininterrotta, una parola sempre nuova perché ognuno di essi costituisce a suo modo una cima. Il

poeta è «*nativo dell'insurrezione*» scrive Georges Blin²⁵, per questo i poemi si rispondono, senza ripetersi, da un capo all'altro dell'opera.

Accanto a questi poemi che definiscono un bilancio e rimandano a un passato poetico, poemi che insistono su una continuità dell'opera («*Continuo a RIPETERMI, [...] / Quello che SO DA SEMPRE*» (CB, 71), «*Quella sorgente nel cielo / Dal veleno MILLE VOLTE succhiato*»(65), «*CONTINUERÒ*» (64)), ci sono quelli che si ancorano di più nel presente, una riflessione dell'autore sulla materia poetica più che su se stesso. Ed è qui, in questi poemi («*Con animo semplice*», «*Il mio foglio colore del vino*», per esempio), che si può misurare la differenza, la distanza dagli altri poemi o dalle raccolte citati prima, che costituivano un'arte poetica prolungata tematicamente di testi come «*Il nodo nero*» (71) o «*Stella di mare*» (65).

Da un punto di vista puramente tipografico, si possono infatti contrapporre i poemi verticali come «*Il nodo nero*» e «*La stella di mare*», poemi a strofe dove il ritmo è quello del verso, ai poemi orizzontali «*Con animo semplice*» (CB, 14) e «*Il mio foglio colore del vino*» (16), poemi a strofe dove il ritmo è quello della frase. I primi costituiscono quello che chiameremo il tempo del lirismo (spesso anche tempo del racconto, particolarmente in «*La stella di mare*»); non solo perché la parola *lirismo* (derivata da *lira*) che si applica a «*un tipo di linguaggio poetico che un tempo si cantava sulla lira, che era destinato ad essere cantato [...] e che oggi si definisce in senso metaforico come il canto delle [...] emozioni personali del poeta*»²⁶, corona e rappresenta il culmine di tutto un campo semantico inaugurato dal titolo: quello del canto, della musica, del verso, del flauto, sotto il cui segno sono collocati diciotto dei trentasei poemi della raccolta: «*Meno la chiarezza si curva, / Più la canna si buca / Sotto le dita presaghe*» (72). Lirismo anche perché questi poemi sono il luogo di una metaforizzazione dell'Io, non esattamente del suo «essere» ma della sua funzione. Ora, queste metaforizzazioni della funzione dell'Io-poeta (il fabbro, il panettiere, il camminatore) si riferiscono tutte ad un passato se non mitico almeno anteriore alla modernità e che si ricongiunge senza nessuna rottura all'antichità, mondo eminentemente positivo per Char.

Gli altri poemi, quelli in prosa, abbandonano i tempi del racconto per il presente del commento. Parola impositiva, carica di una violenza che porta questi testi fuori dalla sfera lirica (tanto quanto l'abbandono del verso). In essi non solo non compare più il *passato* (tempo del passato e sguardo sul passato), ma sono proiettati in un presente che si apre al futuro. Sono parte della modernità e dell'inverno - e come tali saranno necessariamente carichi di una asprezza che non apparteneva al passato.

In questi poemi, l'io diventato noi si trova, nonostante questo ampliamento, arretrato rispetto alla materia concreta del poema, le parole. Mentre in «*Il nodo nero*» e «*La stella di mare*», la metaforizzazione riguardava la funzione del poeta (e metteva quest'ultimo in primo piano nel poema), in «*Con animo semplice*» e «*Il mio foglio colore del vino*», questa metaforizzazione si riferisce alle parole stesse che sono diventate la forza vivente del poema, forza nei confronti della quale il poeta afferma la sua dipendenza, la sua sottomissione: «*Le parole che stanno per nascere sanno ciò che noi ignoriamo di loro. Per un po' saremo l'equipaggio di questa flotta composta da unità ricalcitranti e, per il tempo di una folata, il suo ammiraglio. Poi il largo la riprenderà, lasciandoci ai nostri torrenti fangosi e ai nostri reticolati brinati.*» (CB, 16). Questo poema non fa che riprendere testi più antichi che pure affermavano il potere delle parole: «*Ascolta la parola compiere ciò che dice. Senti la parola essere a sua volta ciò che tu sei. E la sua esistenza diventa doppiamente la tua.*» (INP, 67), o: «*Levatasi prima del suo significato una parola ci risveglia, ci prodiga la chiarezza del giorno, una parola che non ha sognato*» (189). Qui, infatti, il potere delle parole si accresce grazie ad una sottomissione che si può leggere a due livelli:

1) nell'opposizione tra 'attivo' (le parole: «*stanno per nascere*» (CB, 16), «*sanno*», «*unità ricalcitranti*») / e 'passivo' (il poeta: «*ignoriamo*», «*equipaggio*», «*lasciandoci*»). Le parole sono il veicolo di un'energia che il poeta non padroneggerà (per appropriarsene) che per «*il tempo di una folata*». Qui sono le parole che prendono l'iniziativa e non più, come un tempo, il poeta stesso, che, «*PIANTATO nella tremolante alba*» (FM, 181) aspettava sicuro di sé «*parole che non volevano perdersi*» e cercavano «*di resistere all'esorbitante spinta*»: «*Vi aspetto, o amiche che state arrivando*», parole antiche legate all'energia che attraversa *Furore e mistero*.

2) sottomissione leggibile anche nella metafora marina che imprime il suo dinamismo a tutto il poema e che dà alle parole la priorità sul poeta. Infatti, fin dal titolo («*Il mio foglio colore del vino*»), esse sono legate al mare perché l'epiteto *vinoso* che amplia il supporto delle parole è da considerarsi non come un semplice aggettivo di colore - 'che ha il colore del vino' - ma come la ripresa di un aggettivo omerico ampiamente utilizzato nell'*Odissea* per designare il mare (ad esempio, μέσῳ ἐνὶ οἴνοπι πόντῳ), «*in mezzo al mare vinoso*» (*Odissea*, libro V, verso 132). Questa metafora si sviluppa nella seconda frase del poema, frase centrale in cui il poeta si trova attratto, trascinato da essa - dalle parole. Ma mentre alla fine del poema le parole rimangono nella metafora marina, il poeta ne esce. Ritorna alla terra e all'inverno.

Questa energia, questa forza delle parole appare anche in «*In maniera uniforme*» (CB, 14), poema attraversato dalla loro violenza: «*sfendere - precipitato - sisma - secche - parole - penetranti - come il tridente*») e che presenta la parola poetica come essenzialmente pericolosa, per la sua brevità e per la capacità di penetrare, lacerare, ferire, capacità leggibile soprattutto nel paragone: «*parole [...] penetranti come il tridente della notte*», poiché il tridente è un'arma²⁷, arma di pescatore ne *Il sole delle acque*, capace di assicurare la vittoria, il dominio; così in quest'altro poema: «*Il cuore del mio Amico mi entrava nel cuore come un tridente, cuore sovrano*» (FM, 193). Inoltre il paragone, facendo riemergere questa antica arma - il tridente -, arma di Poseidone prima di tutto (il cui tridente è il simbolo del dominio sulle acque), riscrive le parole, la materia poetica, nel mondo dell'antichità che si carica di tutta la vitalità perduta dal mondo moderno dei *Canti della Balandrane*, mondo annesso all'inverno e all'intorpidimento: «*La parola richiamava uno sciame di significati dal pozzo del nostro cuore intirizzito.*» (CB,79). Le parole si liberano dal carcere imposto loro dal mondo. Sono loro, oggi, i sovrani, sono loro che si aprono allo spazio.

La vitalità delle parole si risponde dall'inizio alla fine della raccolta: «*All'orizzonte della scrittura: l'incertezza e la spinta di un'energia vincente [...] Niente di meno definito di una parola venuta dalla separatezza e dalla lontananza, che dovrà la sua salvezza solo alla velocità della sua corsa.*» (CB,79). In quest'ultimo poema, la vitalità delle parole, energia e abbondanza, è ripresa per la prima volta in modo ironico nell'opera di Char - perché in «*Sulla golen*» (M, 97) le variazioni sull'iris non toccano il termine stesso *iris* e sono solo definizioni «accreditate». «*Voltate le spalle*» (CB, 79) si presenta quindi come un gioco del poeta che si mette in ascolto delle parole e le fa risuonare in tutti i sensi (dal femminile al maschile, dal sostantivo al verbo, con cambiamenti vocalici - variazioni che Ponge non disapproverebbe): *balandran, balandra, balandron, balandrin, oscillare, balandran, Balandrane*; enumerazione di termini per i quali il poeta immagina ogni volta una definizione. «*A questo stadio, però, questi proiettili futuri non sono ancora accreditati.*» (80). E il gioco si ferma qui, su questo non-accreditato.

Tuttavia, questa ironia - lo abbiamo già visto - è costitutiva della scrittura moderna di Char. Ed è inseparabile da una violenza del linguaggio che può arrivare fino alla trivialità: «*Ogni mattina ringrazio cortesemente il diavolo o uno dei suoi delegati chino sulla mia tavoletta di ardesia. [...] - Che cosa ti risponde? - Ragazzo, lascia perdere. Quello è un testone.*» (CB, 37). Questa ironia distruttiva si trasforma anche in derisione verso ciò che più conta per il poeta, i suoi poemi: «*PER IL PIACERE DI UN ISTANTE, ho cantato la brina [...]*» scrive in *Finestre dormienti* (FD, 74), raccolta che segue *Balandrane* e vi fa esplicito riferimento in questa frase

sminuendola stranamente, come se il canto, grave, fosse diventato frivolo. Questo perché la parola ironica del poeta è legata all'inverno, metafora della disperazione di Char di fronte al mondo moderno (che per lui è un mondo che sta morendo) e al ruolo della scrittura poetica in un tale mondo: «Ascoltate, prestate orecchio: anche se accantonati, alcuni libri amati, alcuni libri essenziali, hanno cominciato a rantolare.» (CB, 27).

*

Canti della Balandrane, di cui si è detto all'inizio di questa seconda parte che costituiva una ripresa della scrittura (dopo la decisione di non scrivere più) e il passo ritrovato di un «convalescente», inserisce dunque questo ritorno alla vita entro limiti ancora ristretti. Da una parte, in uno sguardo del poeta sul suo passato; in tutta questa raccolta, infatti, la vita è scritta al passato, come se già non esistesse più: «AVEVO VISSUTO così, come un lago di montagna, in prossimità della neve e del borgo.» (CB, 70); «UNA VOLTA SCOMPARSO, potrà mai riposare in pace? Vivrà ovunque sia il suo libro irrigidito [...]» (28); e il poeta si rinchiude in una parola che rivolge a se stesso: «Mi ripeto» (71), «Continuerò a raccontarMI» (64), «La tua partenza è un segreto. NON DIVULGARLO.» (45). Quanto ai suoi altri interlocutori, essi fanno parte del mondo inanimato o almeno del non umano: stelle, fontana, terra... «Non mentivamo all'erba color avorio che si copriva di brina» (CB, 3).

Dall'altra parte, il ritorno alla vita si iscrive nel rifiuto della modernità e degli uomini che la costruiscono; rifiuto che è il luogo di una violenza del linguaggio e di un'ironia che, l'una così come l'altra, caratterizzano la sua scrittura moderna e, più precisamente, quella di *Balandrane* e dei poemi successivi a questa raccolta.

La raccolta oscilla quindi tra due momenti, quello del lirismo, della «bonaccia», del canto ancora possibile, e quello del «ceppo», tempo della morte, morte di una certa grandezza (degli uomini e della terra), morte del fuoco e del canto. Questi due momenti che, come abbiamo visto, coesistono nella raccolta, traducono sia il potere che il rischio di una parola che egli riprende dopo una rottura, dopo una rinuncia alla poesia. Questo nuovo canto è un canto ghiacciato, prossimo, dice Char, a un canto funebre: «Ah! Oggi tutto si canta in cenere [...]» (CB, 68). Canto che esiste nonostante l'angoscia ma con essa, mentre una volta era l'espressione della spinta vittoriosa dell'amore, della vita e della poesia.

Note

¹ Starobinski, «René Char et la définition du poème» (*René Char e la definizione del poema*).

² *Le Nouvel observateur*, 3 marzo 1980, pp. 100-11.

³ *Argile* [Paris, Maeght], n° 1, inverno 1973, pp. 6-24.

⁴ Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine* (*Dizionario della mitologia greca e romana*), Paris, Larousse, 1965.

⁵ Le note su Poussin e le citazioni sono tratte dall'introduzione al catalogo su *La Peinture française du XVII^e siècle dans les collections américaines* (*La pittura francese del XVII^o secolo nelle collezioni americane*). Introduzione a cura di Fumaroli (Paris, Éditions des Musées nationaux, 1982), pp. 30-3.

⁶ Claude Simon, *Orion aveugle* (*Orione cieco*), Genève, Skira, 1970.

⁷ Lo spirito aspro di ὄριος - che segnala in greco antico una aspirazione (cfr. in francese «borizon» che viene dalla stessa radice) - sembra in effetti interdire ogni avvicinamento a Ὠρίων con spirito dolce (senza aspirazione) anche se in greco c'è stata una notevole oscillazione tra forme aspirate e prive di aspirazione all'interno di una stessa radice. (Si veda Michel Lejeune, *Phonétique historique du mycénien et du grec ancien*, § 320 [Paris, Klincksieck, 1972].)

⁸ In Char, Cefeo sembra essere il sincretismo dei due Cefeo della mitologia, l'argonauta e il re dei Cefiesi, messo tra gli astri dopo la sua morte proprio come Orione.

⁹ Benveniste, *Problèmes de linguistique générale* (*Problemi di linguistica generale*), t. 1 (Paris, Gallimard, 1966).

¹⁰ Jean-Pierre Vernant, « Introduction (Introduzione) », p. I-XLVIII in Détienne, *Les Jardins d'Adonis* (*I giardini di Adone*), Paris, Gallimard, 1972.

¹¹ Scena X - *«François, [...] scopre un baule antico [...]. Su un seggiolino, a destra del baule, un rametto di timo sul quale vibra un filo di lana passato in una spilla d'oro.» (TCA, 20)^a.

Scena XI - * «Egli offre alla sconosciuta la spilla col filo di lana.» (23).

Scena XII - * «Si avvicinano alla finestra; le loro mani sono unite.» (24).

^a. Come Orione, di cui prendono il posto, le erbe aromatiche sono dunque da sempre, nell'immaginario di Char, legate all'oro che rappresenta concretamente la luce o il fuoco, ma anche, in modo più considerevole, la forza del lampo e dello slancio, la «punta di diamante» sulla quale tutte le energie si concentrano.

¹² Détienne, *op. cit.*, *supra* n. 10.

¹³ Il confronto tra «*La dote di Maubergeonne*» e un poema più antico, «*Marthe*» a cui è molto vicino per alcuni aspetti, mette in evidenza la differenza tra due tipi di relazione: «*Non entrerò nel tuo cuore per limitarne la memoria. Non tratterrò la tua bocca per impedirle di aprirsi al blu dell'aria e alla sete di partire. Voglio essere per te la libertà e il vento notturno che varca la soglia del sempre prima che la notte diventi introvabile.*» (FM, 191). Se il dono della libertà è lo stesso, qui assistiamo a un dialogo concreto tra il poeta («*io*») - con l'insistenza dei tre *io* all'inizio di ogni frase - e la donna («*tu*»). Rapporto d'amore che unisce gli amanti al centro del

poema: «*ci uniremo*». All'assenza di sensualità in «*La dote di Maubergeonne*» rispondono qui: «*il tuo cuore*», «*la tua bocca*».

¹⁴ Tutte le citazioni incentrate sulla poesia, sparse nell'opera di Char, sono riprese in una piccola raccolta: *Sur la poésie (Sulla poesia)*, Paris, GLM, 1974.

¹⁵ In *Erbe aromatiche*, in effetti, l'associazione canto / freddo / disperazione appare già, ma in modo puntuale: «*Oggi la lira a sei corrdè della disperazione [...] ha cominciato a cantare in un giardino pieno di nebbia.* » (AC, 30).

¹⁶ Littré cita questo esempio del XV secolo: «*À Michel Trouvé, vetraio [...] per le vetrate del cancello della chiesa.*»

¹⁷ Letto molto differente da quello che un tempo occupava: «*La camera diventata leggera e che un po' alla volta sviluppava I GRANDI SPAZI DEL viaggio*» e nella quale «*il donatore di libertà si apprestava a sparire, a confonderSI con ALTRE NASCITE ancora una volta*» (FM, 40). Allo spazio del viaggio risponde oggi la chiusura, alla libertà la prigionia, alla nascita la morte.

¹⁸ Ora, questo desiderio di respiro è anche un desiderio di vita e di poesia; così in «*Gamme dell'accordatore*» (CB, 59), il poeta dà aria al bambino che soffoca: «*Né migliori né peggiori, noi mureremo il forno / E apriremo la stanza dove il bambino celeste guarisce.*»

¹⁹ La tendenza a utilizzare questo termine al singolare nei testi recenti, in particolare in *Erbe aromatiche* («*E per ogni alpeggio, LA SCINTILLA tra due fiamme*» [AC, 13]; «*Oh la novità del soffio di chi vede UNA SCINTILLA solitaria penetrare nella fessura del giorno!*» [22]), mentre un tempo il poeta parlava più frequentemente della molteplicità delle scintille («*Noi abbiamo allungato notevolmente il cammino [...]. Noi ABBIAMO MOLTIPLICATO LE SCINTILLE.*» [NP, 97]), è da leggersi come un'espressione della vita impalpabile, della rara gioia che è oggi la sorte del poeta?

²⁰ Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne (Undici studi sulla poesia moderna)*.

²¹ Modifica apportata da Char in seguito a una segnalazione di un lettore che aveva letto *ginestra* al posto di *giunco*, pianta che effettivamente non cresce nelle vicinanze dell'acqua, mentre per Char e tutti gli abitanti della Provenza «*ginestra*» significa «*giunco*». Non importava, in fin dei conti, che la lingua provenzale avesse deformato *giunco* in *ginestra*, perché con quest'ultimo termine essa intendeva precisamente «*giunco*». D'altronde, questo passaggio di *Erbe aromatiche* è il solo nel quale Char abbia apportato questa correzione e in parecchi altri testi la parola *ginestra* sussiste con il significato di «*giunco*»: «*La pietra miliare dove si spandeva davanti ai 'giunchi' ogni sorgente da conquistare è ora mutilata.*» (AC, 33). Allo stesso modo, nell'opera teatrale *Il sole delle acque*, che risale al 1951: Scena XIII : *«*Stagni fiancheggiati da 'giunchi' e canne*» (TCA, 124); Scena XXIII : *«*Una coppia di pescatori intreccia dei cesti di 'giunchi'*» (162).

²² Cfr. «*La Dote di Maubergeonne* » (AC, 28).

²³ Al contrario, un tempo, l'amore aveva il potere di far sgorgare continuamente l'acqua del pozzo: «*Io sono il guardiano di un pozzo prosciugato che le tue lontananze, amore mio, riempiono d'acqua.* » (*Sur la poésie (Sulla poesia)*, [Paris, GLM, 1974]).

²⁴ Char in *Le Débat* [Gallimard], n° 14, luglio-agosto 1981.

²⁵ Prefazione alla nuova edizione di *Commune présence (Comune presenza)*.

²⁶ Felman, «*Lyrisme et répétition* » («*Lirismo e ripetizione*»), *Romantisme*, n° 6, 1973.

²⁷ Si vedano anche, in *Erbe aromatiche*, le armi di Orione (la freccia, la falce, il coltello) e, nell'ultimo poema di *Balandrane*, quest'altra arma intorno alla quale «*si arrotolerà la concreta*

nebulosa» delle parole, l'«ardiglione» - linguetta appuntita di un amo – anch'esso, come il tridente, arma di pescatore.

²⁸ «Il mondo dove si nutre la poesia di René Char è un mondo rurale e mediterraneo.»; «Questo mondo meridionale fornisce al poeta i più luminosi vocabolari di gioia.» (Mounin, *Avez-vous lu Char? (Avete letto Char?)*, pp.46 et 48).

²⁹ «Non abbiamo più morti né SPAZIO; / Non abbiamo più i mari né le isole;» (AC, 41).

³⁰ Si veda per esempio questo passaggio di «*A una serenità agitata*»: «Ah, se ogni uomo, nobile per natura e sciolto per quanto possibile, innalzasse la sua montagna, rischiando i suoi beni e le sue viscere, allora passerebbe di nuovo l'uomo terrestre, l'uomo che va, il garante che elargisce, e i migliori che seminano il prodigio [...]» (RBS, 175).

³¹ «Oggi il mondo è un caos sanguinante e borioso, dove l'essere meglio dotato non è che un maestro di tronfia retorica.» (AC, 21).

³² «Voi avete forzato la porta dell'Eden solare, / [...] / Avete avuto paura nelle vostre prime stanze oscure / Poi vennero la vostra ebbrezza, le vostre tavole, le vostre scale, NIENITE. » (FD, 51).

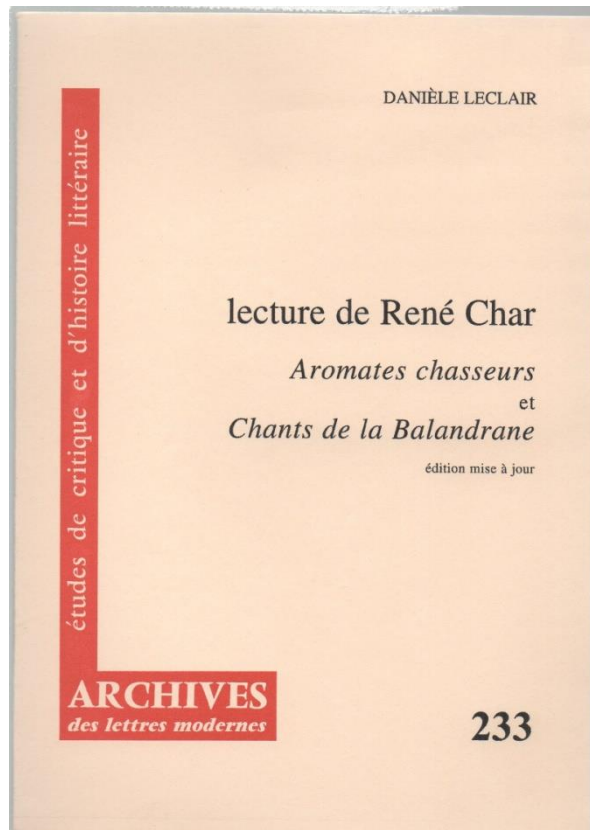
³³ «Pochi avranno saputo guardare la terra su cui vivevano e familiarizzare con lei abbassando gli occhi.» (AC, 10).

³⁴ «C'è stato il volo silenzioso del Tempo nel corso dei millenni, mentre l'uomo veniva formandosi. Arrivò la pioggia, senza interruzione; poi l'uomo camminò e cominciò ad agire. Nacquero i deserti; il fuoco si sollevò per la seconda volta. L'uomo allora, in forza di un'alchimia sempre rinnovata, dissipò le sue ricchezze e massacrò i suoi simili.» (AC, 12-3). «Noi esistevamo da prima di Dio, così fiero della sua cresta. Siamo ancora qui dopo di lui. Mentre Dio ostentava la sua indolenza, non c'era nessuno sulla terra, solo dèi che il padre malizioso, morendo, lasciò [...]» (CB, 30).

³⁵ «Morte, davanti a te io sarò il Tempo in persona, il Tempo infallibile. Ma tu mi guarderai solo con gli occhi della vita. E non mi vedrai.» (CB, 29).

DANIÈLE LECLAIR

LECTURE DE RENÉ CHAR
AROMATES CHASSEURS
ET
CHANTS DE LA BALANDRANE



ÉDITIONS UTILISÉES

Pour les œuvres récentes, on utilisera l'« édition blanche » (Paris, Gallimard), cela concerne *Le Nu perdu*, *Aromates chasseurs*, *Chants de la Balandrane*, *Fenêtres dormantes et porte sur le toit*.

Pour *La Nuit talismanique*, l'édition Skira (1972) qui est la seule complète.

Enfin pour les œuvres plus anciennes, on utilisera l'édition de poche de la collection « Poésie » (Paris, Gallimard), à chaque fois que c'est possible.

Les premiers recueils de Char n'ayant jamais été repris en édition de poche, on se servira donc pour ceux-ci des éditions suivantes :

Le Marteau sans maître (Paris, Corti, [1934] 1975)

Debors la nuit est gouvernée (Paris, GLM, 1971)

Trois coups sous les arbres (Paris, Gallimard, 1967).

Cette étude, achevée en 1981, n'a pu prendre comme texte de référence le volume *Œuvres complètes* de René Char paru dans « La Bibliothèque de la Pléiade » en 1983. Pour la même raison, les recueils de Char postérieurs à *Fenêtres dormantes* ne sont pas cités. Enfin, cette étude n'a pu tirer profit de l'ouvrage critique de J.-C. Mathieu, essentiel pour la poésie de Char et édité en 1984 et 1985.

À l'intérieur d'un même paragraphe, les séries continues de références à une même source sont allégées du sigle commun initial et réduites à la seule numérotation; par ailleurs les références consécutives identiques ne sont pas répétées à l'intérieur de ce paragraphe.

Toute citation formellement textuelle (avec sa référence) se présente soit hors texte, en caractère romain compact, soit dans le corps du texte en *italique* entre guillemets, les soulignés du texte d'origine étant rendus par l'alternance romain/ *italique* -, mais seuls les mots en PETITES CAPITALES y sont soulignés par l'auteur de l'étude. Le signe * devant une séquence atteste l'écart typographique (*italiques* isolées du contexte non cité, PETITES CAPITALES propres au texte cité, interférences possibles avec des sigles de l'étude) ou donne une redistribution * | entre deux barres verticales | d'une forme de texte non avérée, soit à l'état typographique (calligrammes, rébus, montage, découpage, dialogues de films, émissions radiophoniques...), soit à l'état manuscrit (forme en attente, alternative, options non résolues...).

SIGLES ET ABRÉVIATIONS

I) Recueils

- AC *Aromates chasseurs* (1975; dans l'édition de poche « Poésie / Gallimard », le mot *ajonc* est remplacé par *jonc* dans le poème « *La Frontière en pointillé* », 1978)
(dans le texte : *Aromates*)
- CB *Chants de la Balandrane*
(dans le texte : *Balandrane*)
- DNG *Dehors la nuit est gouvernée*
- FD *Fenêtres dormantes et porte sur le toit* (1979)
- FM *Fureur et mystère* (Paris, Gallimard, « Poésie », 1966)
- M *Les Matinaux* (Paris, Gallimard, « Poésie », 1969)
- MM *Le Marteau sans maître*
- NP *Le Nu perdu* (1971)
- NT *La Nuit talismanique* (1972)
- RBS *Recherche de la base et du sommet* (Paris, Gallimard, « Poésie », 1971)
- TCA *Trois coups sous les arbres*

2) Poèmes

- Dans *Aromates chasseurs* :

- | | |
|-------------------------|---------------------------------------|
| « <i>Aromates</i> » | « <i>Aromates chasseurs</i> » |
| « <i>Ce bleu</i> » | « <i>Ce bleu n'est pas le nôtre</i> » |
| « <i>Éloquence</i> » | « <i>Éloquence d'Orion</i> » |
| « <i>Évadé</i> » | « <i>Évadé d'archipel</i> » |
| « <i>La Frontière</i> » | « <i>La Frontière en pointillé</i> » |
| « <i>Réception</i> » | « <i>Réception d'Orion</i> » |

- Dans *Chants de la Balandrane* :

- | | |
|-----------------------------|--|
| « <i>Le Dos tourné</i> » | « <i>Le Dos tourné, la Balandrane...</i> » |
| « <i>La Flûte</i> » | « <i>La Flûte et le billot</i> » |
| « <i>Pacage</i> » | « <i>Pacage de la Genestière</i> » |
| « <i>Le Scarabée</i> » | « <i>Le Scarabée sauvé in extremis</i> » |
| « <i>Souvent Isabelle</i> » | « <i>Souvent Isabelle d'Égypte</i> » |

CHRONOLOGIE DE L'ŒUVRE DE RENÉ CHAR

- 1928 *Les Cloches sur le cœur*
1929 *Arsenal*
1930 *Le Tombeau des secrets*
Artine
Ralentir travaux
1931 *L'Action de la justice est éteinte*
1934 *Le Marteau sans maître*
1936 *Moulin premier*
1937 *Placard pour un chemin des écoliers*
1938 *Dehors la nuit est gouvernée*
1945 *Seuls demeurent*
1946 *Feuillets d'Hypnos*
1947 *Le Poème pulvérisé*
1948 *Fureur et mystère*
Seuls demeurent
Feuillets d'Hypnos
Les Loyaux adversaires
La Fontaine narrative
1949 *Claire* (théâtre)
1950 *Les Matinaux*
1951 *Le Soleil des eaux* (théâtre)
À une sérénité crispée
1953 *Lettera amorosa*
1955 *Recherche de la base et du sommet*
Pauvreté et privilège
1962 *La Parole en archipel*
1964 *Commune présence*
1965 *L'Age cassant*
1966 *Retour amont*
1967 *Trois coups sous les arbres* (théâtre)
1968 *Dans la pluie giboyeuse*
1971 *Le Nu perdu*
1972 *La Nuit talismanique*
1975 *Aromates chasseurs*
1977 *Chants de la Balandrane*
1978 *Commune présence* (nouvelle édition revue et augmentée)
1979 *Fenêtres dormantes et porte sur le toit*

- 1981 *La Planche de vivre* (traductions en collaboration avec Tina Jolas)
1983 *Œuvres complètes* (« Bibl. de la Pléiade »)
1985 *Les Voisinages de Van Gogh*
1987 *Le Gisant mis en lumière*

II
À TRAVERS
CHANTS DE LA BALANDRANE



AROMATES CHASSEURS s'achevait sur une rupture, un désespoir essentiel, une volonté de ne plus écrire qui enfermait ce recueil, situé entre le retour d'Orion et son nouveau départ, dans un univers tragique. Orion-le-poète rejoignait le monde des dieux, nous quittait pour la dernière fois. La venue des *Chants de la Balandrane*, en 1977, deux ans après *Aromates*, abolit partiellement les dernières paroles de cet ouvrage puisque d'autres poèmes ont pu naître, un autre recueil se constituer. L'existence même de *Balandrane* est signe d'un retour à la vie, en dépit de la violence désespérée qui traverse ces chants. Comment cette vie ténue resurgit-elle? Ce terme de *chants* est-il à lire comme un hymne de retour à la vie?

Car dans l'œuvre antérieure, en particulier dans *Fureur et mystère* où le terme apparaît très souvent, le chant ouvre l'avenir et « ramène la vie neuve » (FM, 25). Le chant, c'est la parole des amants (184), c'est l'exultation de l'amour (« Ce chant de Vous » (24)). Proche de l'enchantement alors, le chant glorifie la vie, la chaleur sous toutes ses formes : « Je chante la chaleur à visage de nouveau-né, la chaleur désespérée. » (194). Partout dans ce recueil, le chant est l'antithèse du froid et de son cortège funèbre : « L'heureux temps. [...] le chant des mains à l'œuvre et la vivante nuit du ciel l'illuminaient. » (NP, 18), « Le grillon chanta. Comment savait-il, solitaire, que la terre n'allait pas mourir...? » (FM, 51). Au lyrisme du chant, s'ajoute l'idée d'une sortie du négatif, d'un dépassement, d'un en-avant : « Le chant finit l'exil. » (25). Par rapport à la légèreté de la chanson, parole tempérée, « d'un coloris clément » (M, 23), le chant représente la gravité et la fièvre de l'élan poétique. C'est avec toutes ces valeurs qu'on le retrouve dans le dernier poème de *Aromates*. Ce chant constitue-t-il alors un point d'articulation entre ses deux recueils. *Aromates* et *Balandrane*, le lieu d'un passage entre un passé glorieux et un présent momentanément sauvé, par-delà l'exil d'Orion ?

La reprise d'un terme identique (« CHANTS *matinaux* » (AC, 43) ; CHANTS *de la Balandrane*) ne garantit pas la continuité, la similitude de sens. Car aujourd'hui, dans *Balandrane*, que subsiste-t-il de la « fureur » des poèmes des années Quarante, de ces chants de gloire dont parle Orion dans son ultime adresse au monde, de cette voix tout entière placée sous le signe de l'été : « C'est sur les hauteurs de l'été / Que le poète se révolte j Et du brasier de la récolte / Tire sa torche et sa folie. » (M, 25) ? En effet, dans *Balandrane*, pour la première fois, le chant est lié au froid et à l'hiver tout au long d'un recueil¹⁵. Alors qu'autrefois froid et chant ne pouvaient exister conjointement ; l'un chassait l'autre : « Si l'angoisse qui nous évide abandonnait sa grotte glacée, [...] le Chant reprendrait. » (194). Le glacé était bien alors ce qui bloque, ce qui paralyse, ce qui fait sortir (« évide ») la vie. Aujourd'hui, leur rapprochement laisse pressentir une lutte entre eux dont l'issue est incertaine. Mais que le chant ne puisse plus expulser le froid indique déjà qu'il devra exister *malgré* lui. Si les *Chants de la Balandrane* sont placés sous le signe du givre et de l'hiver, de la fin du feu, c'est peut-être qu'ils sont moins la célébration d'une révolte, d'un bonheur, que la vision amère d'une terre dégradée. Certes, venant après la fermeture au monde de *Aromates*, ils apparaissent comme la parole d'un homme sauvé dont le retour à la vie s'affirme dans ce passage d'une parole exténuée à une parole violente, ironique, désabusée : « L'aventure fut d'un bout à l'autre douloureuse, masse éclairée lunairement. Allez vivre après ça! » (CB, 17). Cependant, ces chants portent en eux la trace de la mort - mort du

feu, mort de la terre - et c'est encore dans les pas d'Orion meurtri que le poète reprend sa marche. La convalescence s'ouvre sur cette marche hivernale de « *Sept saisis par l'hiver* ».

sous le signe de l'hiver

La dédicace qui ouvre le recueil - « *À Claude Lapeyre qui m'a aidé à bâtir sur le givre sept petites maisons pour y recevoir, cet hiver-là, mon errance endurcie* » - place d'emblée celui-ci sous le signe du glacé. Ce ne sont pas seulement les sept poèmes de la première partie du recueil qui trouvent leur point de rencontre dans le choix de l'hiver mais un grand nombre (17 sur 36) de poèmes de *Balandrane*. Seuls s'en dégagent vraiment « *Cruels assortiments* », long poème fragmenté et quelques poèmes de « *La Flûte et le billot I* ». Pourtant dans les recueils antérieurs, l'hiver et le froid apparaissaient peu. *Les Matinaux* par exemple sont tout entier un recueil de l'été, de midi. Dans « *Les Loyaux adversaires* » (FM, 151), l'hiver entre dans quelques poèmes, mais il y entre avec la vigueur de l'été et la jubilation que celui-ci fait naître : « *Je t'aime / Hiver aux graines belliqueuses.* » (153). À ce moment, l'hiver n'est pas le seul maître et le feu de la vie, de la poésie, ne risque pas de se laisser prendre par la glace. C'est pourquoi l'hiver peut alors, lui aussi, ouvrir l'espace (de la marche, de la vie et de la poésie). Mais aujourd'hui, dans *Balandrane*, l'hiver est devenu tout-puissant. Nombreux sont les termes qui reviennent pour donner poids à cette présence : *givre* (5 fois), *hiver* (5), *glacial* (4), *neige* (4), *vent* (3), *frisson* {1}, *froid* (2), *gelée* (1), *banquise* (1).

Un poème, « *Verrine* » (CB, 19), dernier des « *Sept saisis par l'hiver* », montre comment le recueil s'enracine dans l'hiver, est annexé, « saisi » par lui. Paru avant les six autres, ce poème diffère profondément d'eux, par sa longueur (opposée à la brièveté des précédents), par son lyrisme aussi qui fait place à la violence, à l'autorité des six autres. En lui s'écrit la légèreté d'une vision heureuse. En lui également, l'hiver semble s'abolir et la surprise naît de la contradiction entre un printemps déjà là - dans le ciel - et un hiver encore là - sur terre. Pourtant, dès le titre, *verrine*, à lire non dans son sens moderne très restreint de « lampe de timonerie » ou de « petit globe protégeant une lampe », mais dans son acception du Moyen Âge, c'est-à-dire dans le sens de verre et plus précisément de vitrail¹⁶, la fragilité du printemps est perceptible : la vision du printemps est la vision fugitive (« *ne tarderait pas à échapper* ») non du printemps lui-même mais d'un vitrail un instant illuminé au cœur de l'hiver.

Si l'on poursuit la série phonique instaurée par le titre - verrine - verres - hiver - terre - et que renforce la symétrie (« *verres bleus* » - printemps / « *yeux terre [...]* » - hiver), le printemps (qui est aussi sensible phonétiquement, mais non étymologiquement, dans *verrine* par l'intermédiaire du latin *ver*, le printemps) est immédiatement condamné par sa proximité phonique avec l'hiver. Le printemps n'est présent dans le poème que comme « prétendant », fonction à laquelle le triple rapprochement sonore [pr], [t], [â] le voue irrémédiablement. L'image de la naissance (« *premier pli du jour* », « *berceau* », « *où trois de ses enfants dormaient emmaillottés de tuiles* ») est celle d'une naissance anticipée dont l'hiver et le Ventoux déjouent l'apparition. Le « *berceau gigantesque* » est lui aussi repris par l'hiver, saisi

par lui, et le Ventoux (« *souverain* », « *riverain* ») est à nouveau victorieux du printemps (« *Le Ventoux ne tarderait pas à écarter [...]* »).

Du premier poème, « *Pacage de la Genestière* », au dernier, « *Le Dos tourné* », le recueil est ainsi enfermé dans l'hiver. La reprise et la réunion des deux sites, « *la Genestière* » et « *la Balandrane* » dans le premier poème et dans le dernier invite à lire ce retour comme une clôture. Et en effet, tous les attributs de l'hiver sont là, inclus dans ces derniers mots du recueil : « *Lorsque tu te sentais refroidir, au petit jour des hivers récents, Genestière, Balandrane [...]* » (CB, 80).

C'est sur la terre que cette prééminence du froid est la plus sensible. Or, les *Chants de la Balandrane* sont surtout un recueil de la terre où l'espace et les étoiles ne subsistent que faiblement : « *L'étoile retardataire vient à son tour d'éclater* » (CB, 68). Cette terre parcourue par le poète lui apparaît comme une terre abandonnée. Lorsqu'elle surgit sous la forme précise d'une culture ou d'une espèce, c'est toujours d'une façon négative, la qualification détruisant la réalité vivante du substantif : « *sol durci* », « *champ à l'abandon* », « *vigne déserte* », « *larges herbiers des terres à l'abandon* ». La terre n'est nommée que comme porteuse des traces d'une vie passée, révolue, d'une présence ancienne de l'homme. Aujourd'hui, la terre se meurt, « *délaissée des mains calleuses* » (40).

L'homme lui-même et son univers mental sont contaminés par cet engourdissement général de la terre et du paysage. Le parallèle est constant dans ce recueil entre la mort de la terre et la mort des hommes. Dans le vocabulaire, les termes sont utilisés indifféremment pour l'une ou pour les autres, tissant un système d'échos d'un bout à l'autre de l'ouvrage :

Terre : le sol durci (CB, 40) - [...] dans la *neige* (18) - le soleil [...] il est seul (21) - Tout se chante en cendres l'étoile autant que nous (68) - Ton chant fronce les halliers / Qui vont se dénudant (56) ;

Homme : mon errance endurcie (11) - nos imageries s'enneigent (67) - [...] est seul l'homme (21) - l'homme en cendres (31) - Ton chant fronce les halliers / Où nous nous dénudons (56).

C'est dans « *Place !* » (CB, 18), un des « *Sept saisis par l'hiver* », que se lit le mieux la dépendance de l'homme vis-à-vis de l'hiver ; et combien son annexion par le froid est emprise de la mort sur lui. Dans ce poème, l'homme gagné par le froid est un homme réduit, paralysé. Le premier paragraphe du poème met en évidence cette réduction de l'homme parallèle à celle de la nature ; la chaîne phonique de l'occlusive [p] (« *pendant - apeuré - se presser - petits - préparent - épreuve - prochain* ») contribue à rapetisser l'univers de l'homme ; celui-ci est tout d'abord enfermé (avec tout ce que cela contient de péjoratif pour Char, poète de la marche et de l'extérieur, pour qui la poésie est ouverture de l'espace) : « *apeuré - se presser contre - dans l'enceinte* », les prépositions *contre*, *dans* accentuant ici l'enfermement, le manque de place. Son espace est réduit à l'espace d'un lit¹⁷ qui a pour seule fonction d'être le cadre du sommeil, moment négatif de l'engourdissement et première image de la mort à laquelle s'oppose dans le poème même (troisième

paragraphe) la verticalité de la marche, image de la vie. Le désir de place (exprimé par le point d'exclamation du titre - « *Place!* » -) est désir de respiration, d'espace face à cette asphyxie¹⁸.

Sommeil et hiver ne sont pas séparables ainsi qu'en témoigne un poème beaucoup plus ancien, « *Les Dentelles de Montmirail* » (M, 202) : « *Dormez, désespérés, c'est bientôt jour, un jour d'hiver* ». Pour s'opposer à « *l'épreuve glaciale du jour prochain* », « *les petits soleils jaseurs* » de « *Place !* » ont faible pouvoir. L'expression est triplement réductrice de ce feu vital : par l'emploi du mot *soleil* au pluriel tout d'abord, pluriel qui marque la fin du soleil unique, source du feu, et le passage à des substituts ; par l'utilisation ensuite de l'épithète *petits* qui affaiblit encore le terme de *soleils*; par l'emploi enfin, du second qualificatif *jaseurs*, terme péjoratif, parole médisante ou tout au moins insignifiante qui, à plus de quarante ans de distance, s'oppose à celle des « *Soleils chanteurs* », « *Ceux qui canalisent l'écume du monde souterrain / Les amoureux dans l'extase / Les poètes terrassiers / Les magiciens à l'épi [...]* » (MM, 60). *Jaseurs*, parole triviale, s'oppose à *chanteurs*, parole poétique qui dans le cours du poème « *Place !* » réapparaît sous la forme du « *son mélodieux* ». Entre ces deux pôles, la nature occupe une position intermédiaire ; entre l'insignifiante et le chant, elle est la simple parole. Au mutisme des hommes, à la pauvreté de leurs espoirs, elle offre sa voix lucide (« *doué de vie* », « *sait reconnaître* »), son avertissement : « *L'insistance des animaux, les blâmes des fleurs sont à l'aube les premiers entendus* ».

L'hiver est donc réduction de la vie, disparition du feu, disparition des feux : feu du soleil comme feu de l'été ou feu de l'âtre. Tous ces feux n'ont pas même fonction mais le froid de la mort les atteint tous : « *Aujourd'hui, tout se chante en cendres, l'étoile autant que nous.* » (CB, 68). Les cendres ont un rôle important dans *Balandrane* parce qu'elles sont constamment opposées à la vie : « *Tu n'étais qu'un feu [...] qui, au mieux périrait faute de feu renouvelé, sinon de la fièvre des cendres inhalées.* » (35). Alors qu'elles ont pu apparaître dans l'œuvre antérieure comme douées d'une certaine vertu, les cendres sont aujourd'hui dépossédées de toute valeur positive. Symbole de la mort, elles atteignent - comme l'hiver - l'homme lui-même : « *Je resterai dans mon verbe, à proximité des bassins où mon siècle radoube ses coques. Quant à l'homme en cendres, modèle de loisir, il ira se désunir ailleurs.* » (31).

À l'écart de ces hommes « *en cendres* », « *matière immonde* », ceux que Char appelle « *les gens d'orée* » (CB, 18), sont les détenteurs du chant. À l'ensommeillement des autres, ils répondent par la marche, à l'intérieur par l'extérieur, à l'asphyxie de l'enfermement par la respiration dans un espace élargi, à la réduction (du lieu et du langage) par la grandeur de l'espace (« *vos pas grandissent par flocons éparpillés* ») et du langage (qui devient ce « *son mélodieux* » dont rend compte l'harmonie de la dernière phrase du poème « *Place !* » : « *orée - son - mélodieux - immonde - vos - flocons* »). Alors que la masse des hommes est frappée d'engourdissement, gagnée dans son intimité la plus profonde par le froid de l'hiver, les « *gens d'orée* », semblables au poète, traversent l'hiver sans protection, vulnérables mais grandis précisément parce qu'ils ont quitté le refuge de l'intérieur pour une extériorité qui menace de les détruire.

Inscrit dans le paysage hivernal, le poète est d'abord l'interlocuteur privilégié de cette terre glacée qu'il interpelle et qu'il tutoie : « *La nuit dernière encore, nous ne mentionnons pas à*

l'herbe ivoirine qui se givrait. » (CB, 13); « *Tu m'apparais passée par les verges, pauvre terre [...]* » (41). Mais « *le sol qui recueille n'est pas seul à se fendre sous les opérations de la pluie et du vent* » (14). Le Je risque aussi d'être saisi par la glaciation du paysage.

La seconde partie de « *La Flûte et le billot* », « *Scène de Moustiers* » (CB, 63), s'ouvre en effet sur une marche funèbre : « *Tu t'enfonces en trébuchant. Te voici comme l'ours blanc dans le chaos de la banquise. [...]* *Son puissant corps s'affaisse, son museau rosit et la mer tarde à l'ensevelir.* » Derniers pas de l'ours qui est l'image du poète. Cette marche s'inscrit entre deux ruptures, la première après l'épigraphe (*« Réplique à une assiette de faïence ») qui fait corps avec le titre, la seconde après « *la conversion de ton exil* ». Le retour d'une même sonorité (*Moustiers / sabotiers*) aux deux extrémités du poème est le premier signe de cette double rupture qui isole (mais les réunit entre eux) le début et la fin du texte du reste du poème. Ces deux moments renvoient en effet à un passé familial, celui des assiettes de faïence, celui des sabotiers, univers bienveillant et heureux où l'homme a sa place ; phoniquement et sémantiquement, les deux dernières phrases du poème mettent en évidence la positivité très grande de ce moment : « *Bienfait de ce jour-là : c'est la fête des sabotiers ! Ils dépensent leur foi et réchauffent la terre.* » À cette positivité des termes (*bienfait - fête*) s'ajoute celle de « *dépensent* », mot toujours valorisé dans l'œuvre de Char contrairement à l'économie. Enfin le verbe « *réchauffent* » présente le pouvoir des sabotiers comme celui de donner la vie; eux seuls dans ce poème possèdent le feu (dont la présence est latente derrière les autres [f]) et sont capables de résister à la glaciation qui entraîne le reste du texte.

Face à l'univers bienveillant de la terre, la banquise se présente, elle, comme un espace fondamentalement hostile. Opposée à la terre, la mer retrouve ici la fonction négative qu'elle a toujours eue chez Char ; elle est ce « *pèse-néant* » (FM, 190), ce gouffre de la mort, « *néant sur terre, agité et susceptible, vorace et orageux* » (TCA, 71). C'est la jeune femme de *Claire* qui donne de cette vision l'explication :

LUI. - Où prends-tu que la mer soit un néant ?

LA RENCONTRÉE. - Souviens-toi : AU-DESSUS DU NIVEAU DE LA MER. Ainsi parlent les atlas, les murs de gares, les guides complaisants et tous les bons Samaritains. C'est un repère, le début de la respiration, le commencement de l'espérance. (TCA, 71)

Dans la mer tout s'achève et c'est pourquoi la marche de l'ours trouve (dans « *Scène de Moustiers* ») son aboutissement dans cette disparition dans les flots, cette aspiration du néant marin : « *la mer tarde à l'ensevelir* » (CB, 63). La mer est ici le lieu réel de la mort, vocation première déjà lisible dans ce poème de *Fureur et mystère* qui associe les deux visages de la mort (nauffrage et cendres) dont *Balandrane* reprend l'écriture : « *Redonnez-leur ce qui n'est plus présent en eux, / Ils reverront le grain de la moisson s'enfermer / Dans l'épi et s'agiter sur l'herbe. / [...] / Car rien ne fait naufrage ou ne se plaît aux cendres.* » (FM, 165).

Entre le début et les derniers mots du poème, temps du passé, de la terre et de la vie, « *Scène de Moustiers* » inscrit donc le temps présent de la mort. Celle-ci est lisible en trois temps qui correspondent aux trois paragraphes du texte : un premier temps qui est celui de la généralisation de la mort, un second temps qui s'ouvre sur le martèlement du *tu* et

constitue le premier moment de la comparaison entre le poète et l'ours polaire ; ce temps instaure un passage du général à l'exceptionnel : la destinée de l'ours polaire. La marche de celui-ci est construite comme une marche au supplice. Chaque verbe constitue une des épreuves de son chemin de croix : « *trébuchant - se meurtrit - s'affaisse - rosit - la mer tarde à l'ensevelir* ». Le troisième temps est celui d'un retour au *tu*, deuxième temps de la comparaison. Ici le poète s'adresse à lui-même. La comparaison reprend terme à terme la marche de l'ours - nouvelle forme du « *géant* » - pour caractériser celle du poète. Cette comparaison (ainsi que le martèlement des formes de la deuxième personne) a pour fonction d'insister sur la situation tragique du poète. Poème très sombre qui prolonge « *Éloquence* » (AC, 43) ; il ne s'agit pas seulement de l'image du poète solitaire, présente depuis longtemps dans l'œuvre de Char (dès *Le Marteau sans maître* : « *Dans les nacelles de l'enclume vit le poète solitaire* » (MM, 56)), mais du détachement - « *la conversion de ton exil* » (CB, 63) - du poète, au sens physique et moral du terme, du refus de feu ; « *l'aromate de [son] monde profond* » subit ici l'emprise de l'hiver : « *Toi, une façon de neige intérieure révèle à tes suivants la fin de tes attachements...* ».

Cependant, le poète, s'il participe lui aussi du paysage hivernal, alors qu'il faisait autrefois corps avec l'été (« *L'été et notre vie étions d'un seul tenant* » (FM, 61)), accentue son détachement du reste des hommes, sa différence. Car on l'a vu dans « *Place!* », dans l'hiver, il reste toujours - et essentiellement - le marcheur ; c'est-à-dire l'homme du dehors « *à l'ouvrage dans les nuits de glaciation qui s'étendent* » (FD, 19), par opposition aux autres hommes réfugiés à l'intérieur. Et c'est parce que le poète pose sur l'extérieur un regard situé depuis l'extérieur lui-même et non depuis un intérieur protégé que tout le recueil est atteint par le souffle glacé de l'hiver, que tous les poèmes (excepté « *J'ai été élevé* » qui est un poème du passé) sont des poèmes de l'extérieur et affirment la prééminence de l'extérieur sur l'intérieur. Car l'espace est le lieu du poème et de la plénitude de l'être.

le retour de la figure paternelle

La deuxième partie de *Balandrane* - deux poèmes regroupés sous le titre « *Le Bruit de l'allumette* » - introduit un retour de la figure du père. En effet, ce recueil est aussi pour Char le lieu d'un regard vers le passé et notamment vers le monde de son enfance, monde dans lequel se dresse la figure paternelle. L'univers de l'enfance est également présent - sans les fonder - dans les poèmes suivants : « *À la proue du toit* », « *Le Jonc ingénieux* », « *Le Crépuscule* », « *Le Dos tourné* ».

Cette présence de l'enfance n'est pas séparable de l'hiver dans lequel elle s'inscrit. Les poèmes de l'enfance sont aussi des poèmes de l'hiver : « *J'ai été élevé parmi les feux de bois [...]. L'hiver favorisait mon sort.* » (CB, 23) ; *Lorsque tu te sentais refroidir, au petit jour des hivers récents, Genestière, Balandrane, comme le poêle bien tisonné qui accueillait à l'école communale les enfants que nous étions [...].* » (80). Cependant en eux, l'hiver n'est pas comme aujourd'hui le moment d'une glaciation mortelle de l'être ; alors que les hivers présents ne sont pour le poète qu'extériorité - et une extériorité hostile -, ceux du passé, ceux de l'enfance

possèdent encore le privilège d'appartenir à deux espaces, intérieur *et* extérieur, d'être vécus depuis l'intérieur (maison, école, etc.).

Or, l'intérieur hivernal, c'est avant tout la présence du foyer, du feu, feu de l'âtre ou du poêle. L'enfance est un univers protégé où l'intérieur est préservé des atteintes de l'hiver. Le feu, dispensateur de chaleur et de vie, y est constamment entretenu : « *J'ai été élevé parmi les feux de bois au bord de braises QUI NE FINISSAIENT PAS CENDRES* » (CB, 23); vitalité du feu qui s'oppose fortement à sa mort actuelle, à sa réduction en cendres.

La demeure est donc protectrice, mais protectrice jusqu'à l'emprisonnement ; en effet, l'enfant est retenu prisonnier à l'intérieur par le double pouvoir de ces armes :

- la fascination du feu : « *L'enfant, que la nuit venue, l'hiver descendait avec précaution de la charrette de la lune, une fois à l'intérieur de la maison balsamique, plongeait d'un seul trait ses yeux dans le foyer de fonte rouge [...] L'ESPACE ARDENT LE RETENAIT ENTIÈREMENT CAPTIF.* » (FM, 43) ;

- le pouvoir du père, car l'espace de la maison est dominé par la présence du père. L'apparition de celui-ci, dans l'œuvre de Char, est le plus souvent liée à l'âtre, au foyer, à l'intérieur.

Dans *Balandrane* le retour de cette figure paternelle donne naissance à un poème, comme dans *La Nuit talismanique* où le frontispice constituait déjà un portrait du père, une histoire plutôt. En effet, dans ce texte de *La Nuit talismanique*, le portrait qui commence le poème est interrompu par l'arrivée de la mère et ne sera repris que dans le dernier paragraphe. Entre ces temps, le récit tout d'abord à l'imparfait, s'achève sur une succession de passés simples - « *il s'alita* » (NT, 9), « *une forêt de chênes passa dans la cheminée* », « *puis le mal [...] se lassa* », « *Il mourut* » - qui, alliés à la soudaine brièveté des phrases, précipitent le texte dans la tragédie de la mort.

Dans ce poème, père et mère apparaissent antithétiques : alors que la mère appartient au monde de l'illusion et n'existe que par ses rêves (« *rêves de riches heures dont elle était le théâtre* » (NT, 9)), le père, lui, vit la tragédie dans son corps même. Paradoxalement, c'est celui qui va mourir qui est le plus vivant des deux : « *Un peintre nommé Hierle a fait de lui un VIVANT portrait.* » Et ses actes, ses gestes ont force et grandeur ; la mère, elle, s'efface du présent (elle n'apparaît plus dans le premier paragraphe qui est le temps du commentaire, temps du recul) comme déjà, elle s'effaçait du passé ; « *Ma mère SEMBLAIT toucher à tout et N'ATTEINDRE RIEN.* » Sur elle, la vie ne prenait pas : « *Excuses et tendre appel la laissaient DE MARBRE.* » Entre ces deux êtres dont la discorde éclate très tôt dans le poème, la préférence du poète est claire : la figure paternelle sera toujours pour lui une figure positive, à la fois bienveillante et noble. La figure maternelle sera au contraire le plus souvent négative et destructrice.

Dans « *J'ai été élevé* » (CB, 23), la mère a complètement disparu, mais son rêve fortuné - « *seul un rêve qu'elle avait fortuné, fortuné comme fut impériale Théodora de Byzance [...] mettait fin à leur mésentente* » (NT, 9) - se retrouve dans un autre poème de *Balandrane*, « *Le Raccourci* » (CB, 56) : « *Laisse-nous seuls, nos pieds en source, / Nous songeons déjà à Byzance, / [...] / Dans le pur miroir curviligne, / Revoyons la petite Théodora / Balayer les stalles du cirque / En poussant le crottin / De son pied gracile* ». Dans ce recueil, père et mère sont distants, séparés, ne se

rejoignant même plus au cœur d'un poème mais appartenant à des poèmes distincts, très éloignés l'un de l'autre (deux parties et quatorze poèmes les séparent).

En outre, les termes mêmes de *père* et de *mère* ne sont nulle part repris dans cet ouvrage et les substituts utilisés accentuent l'écart entre eux ; le père est devenu « *le HÉROS malade* » (CB, 25) , et cette incarnation dans la figure mythique du héros, être semi-divin, souligne son pouvoir et sa grandeur alors que la mère n'est présente que par son rêve. Or la reprise de ce rêve se fait sous le signe d'une dégradation : dans *Balandrane*, Théodora est vue en rêve avant sa fortune et sa gloire, dans sa fonction première d'humble danseuse de cirque. De *La Nuit talismanique* à *Balandrane*, ce rêve assure donc le passage d'une condition impériale à une condition servile et ce passage, cette transformation du rêve affecte la place de la mère dans l'espace du poème. Enfin, « *J'ai été élevé* », où le père subsiste donc seul n'est pas un nouveau portrait renvoyant à celui de *La Nuit talismanique*. En effet, celui-ci y reste en retrait et quantitativement, on peut même parler d'un mouvement de disparition, d'effacement au moins, du père puisqu'il ne resurgit que dans deux phrases, que son être y est moins important que sa leçon, son exemple, que ce que l'enfant a retiré de lui. Cet effacement partiel du père correspond à une affirmation plus grande de l'enfant (et inversement). L'utilisation du passé composé et du présent témoigne de l'inscription plus grande, dans le poème, du poète alors que le frontispice de *La Nuit talismanique* était essentiellement un récit duquel le poète se retirait.

Comment se fait cette inscription ? Si le poème de *La Nuit talismanique* mettait en lumière, par la séparation du récit « mon père » / « ma mère », la mésentente ou du moins un conflit, « *J'ai été élevé* » (CB, 23) se présente au contraire comme un poème de l'équilibre : « [...] *l'horizon tournant [...] RÉCONCILIAIT le plumet brun des roseaux avec le marais placide* », « *cet ordre fragile MAINTENU EN SUSPENS par L'ALLIANCE de l'amour ET de l'absurde* » ; « *TANTÔT m'était soufflé [...] l'embrasement, TANTÔT une âcre fumée* ». Le poème est ainsi construit autour d'une dualité qui n'éclate pas en conflit mais se résout dans l'alliance ; moment privilégié que cet univers de l'enfance et qui va mettre en évidence le glissement du conflit, son changement d'antagonistes. Ici en effet, la séparation va s'écrire non entre le père et la mère mais entre le père et le fils. Le poème insiste sur la précarité de l'équilibre familial qui va être remis en cause par le départ de l'enfant, son passage de l'enfance protégée - à l'intérieur de la maison - à l'état d'adulte (et de poète) qui implique une sortie de la maison paternelle, un départ vers l'extérieur. Pourtant, dans ce poème encore, le père grandi poursuit un dialogue muet avec son fils : « *Le héros malade me souriait de son lit lorsqu'il ne tenait pas ses yeux clos pour souffrir.* » (23). Dialogue qui n'en est pas vraiment un puisqu'il n'y a pas échange mais amour-admiration du fils pour le père. Grandeur du père qui sait et petitesse de l'enfant qui ne comprend pas (« *Ses lèvres tremblaient sans que je sache pourquoi* » (NT, 9)). Et c'est le poids de ce modèle qui provoque la rupture, le départ de l'enfant.

Car de même que le père est à la fois puissance tutélaire et modèle écrasant, le foyer paternel est un lieu protecteur et qui enferme. Moralement et physiquement, ce foyer est, pour l'enfant, étouffant et suscite le désir de s'en affranchir. Théâtre d'action réduit, il fait naître chez l'enfant le désir de la transgression, le désir de franchir « *ce monde muré* »

(NP, 43). Cet enfant aspire à connaître l'autre face du carreau, celle qui est à l'extérieur, celle du « *révolté* » (M, 52) après avoir connu « *l'autre, la vitre de l'heureux, qui frissonne devant le feu de bois* ». De l'autre côté de la vitre, l'enfant devenu poète touchera enfin aux choses mêmes et à lui. Car ce passage de l'intérieur à l'extérieur est passage de l'enfance à la poésie dont l'accession apparaît avant tout comme un changement de lieu, une rupture avec l'univers protégé de la maison.

Mais cette rupture n'est possible qu'après la mort du père. La transformation de l'enfant en poète passe par celle du père vivant en père mort, idéalisé ; modèle toujours mais qui laisse à l'enfant la possibilité d'être lui-même le créateur de sa propre loi, le poème. Les deux poèmes cités plus haut - le frontispice de *La Nuit talismanique* et « *J'ai été élevé* » - donnent à lire cette double transformation. Le premier oppose un long mouvement narratif au dernier paragraphe qui constitue, par l'emploi du présent, le temps du commentaire, c'est-à-dire celui de l'apparition du poète en tant que poète dans le poème. Alors que dans le récit l'incompréhension demeurerait entre le père et le fils, dans le commentaire, l'un et l'autre se trouvent réunis : « *nous sommes ensemble l'Écoutant* ». Entre ces deux moments, une phrase : « *Il mourut.* » C'est elle qui permet l'abandon du récit et, parallèlement à l'affirmation du poète en tant que tel, la reconnaissance du père. Mort, celui-ci acquiert une vie qu'il n'avait pas de son vivant (« *un VIVANT portrait* », « *le PRÉSENT de son regard* », « *nous SOMMES ensemble l'Écoutant* »), parce que l'enfant devenu l'adulte peut la lui accorder aujourd'hui sans risquer d'être enfermé, étouffé par elle. De même, dans « *J'ai été élevé* », au groupe des imparfaits et plus-que-parfaits succède une série d'interrogations, suivies de leur réponse, aux temps du commentaire ; le passage de l'imparfait au passé composé marque la rupture entre le temps de l'enfance - temps de l'intérieur, de la puissance du père - et celui de la poésie, de l'écriture : « *Auprès de lui, ai-je appris à rester silencieux ?* ». Toute la fin du poème est marquée par l'intransigeance, chaque phrase nommant une des lignes de force de l'écriture de Char : « *rester silencieux* » ; « *ne pas barrer la route à la chaleur grise* » ; « *confier le bois de mon cœur à la flamme qui le conduirait à des étincelles ignorées des enclaves de l'avenir* ».

Triple mouvement qui va s'amplifiant pour aboutir à cette conclusion - « *Je ne connais pas les convulsions du compromis* » - par laquelle le poète rejoint le père et le dépasse, acquérant une stature de géant (voir *Aromates* et par exemple ce poème plus ancien : « *Tu condamneras la gratitude qui se répète. Plus tard, on t'identifiera à quelque géant désagrégé, seigneur de l'impossible. Pourtant tu n'as fait qu'augmenter le poids de ta nuit [...].* » (FM, 179)).

Mais la sortie de la maison paternelle n'est pas une sortie sans risque. Car le feu que récuse le poète, celui du foyer, de l'âtre à l'intérieur de la maison, est un feu constamment entretenu (« *J'ai été élevé au bord de braises qui ne finissaient pas cendres* » (CB, 23)), un feu qui ne court pas le risque de s'éteindre. Alors que le feu qu'il porte au dehors, tel Prométhée, est susceptible de se laisser gagner par l'hiver, de devenir cendres : c'est ce qui arrive dans *Balandrane* où le feu ne résiste plus à la montée du froid et meurt.

Mais ce risque est aussi chance; car ce feu qu'il emporte à l'extérieur, « ce foyer de l'école buissonnière » - ainsi que le nomme Bachelard - le rend l'égal du père, lui donne son pouvoir et plus que lui. À son tour, il est « père du feu » et ce nouveau feu devient

l'image de l'écriture poétique, du poème : « *Comment me vint l'écriture ? Comme un duvet d'oiseau sur ma vitre en hiver. Aussitôt s'éleva dans l'âtre une bataille de tisons qui n'a pas, encore à présent, pris fin.* » (M, 145). Il est, il devient la poésie même : « *Passant l'homme extensible et l'homme transpercé, j'arrivai devant la porte de toutes les allégresses, celle du verbe descellé de ses restes mortels, faisant du neuf, du feu avec la vérité, et fort de ma verte créance, je frappai.* » (NP, 75). Ici, la double chaîne phonique des [v] et des [f] qui s'entrecroisent met en relief la force, la violence de cette création, la nouveauté absolue de ce feu et de cette écriture poétique. Il s'agit bien d'un *autre* feu, et non de la réédition du feu paternel. Le même poème - « *Dyne* » - oppose en effet le futur du poète au passé du père, le défi du premier à l'effacement du second : « *Ainsi atteindras-tu au pays lavé et désert de ton défi [...]. Mais qui eût parié et opté pour toi, des sites immémoriaux à la lyre fugitive du père ?* » (NP, 75). De même que le poète est devenu plus grand que son père, de même le feu qu'il fait naître de ses mains sera plus « grand » que l'ancien feu du foyer.

« *J'ai été élevé* », mais aussi de nombreux autres poèmes tout au long de l'œuvre de Char, donnent à lire cette hiérarchie des feux ; les différents termes utilisés ne sont pas en effet, équivalents : de « feux de bois » à « étincelles », il y a une gradation qui est celle du continu au discontinu, chemin vers une plus grande positivité des termes. Car, pour Char, ainsi que l'écrit J.-P. Richard, « *l'une des grandes catastrophes de la durée, c'est [...] l'érosion, la dégradation fatale des fraîcheurs primitives, leur ravalement à l'ordre résigné du terne et de l'éteint.* » (p.72²⁰). Or, si les feux de bois, les braises, les bûches participent du continu, c'est-à-dire du feu de Père qui ne s'éteint pas, la flamme et les étincelles participent, elles, du discontinu. Elles sont ce qui surgit, ce qui n'est pas donné une fois pour toutes, elles sont l'inconnu en regard du connu de la bûche. C'est ce don de l'inattendu, du foudroiement, sa faculté de se détruire à peine née, qui font de l'étincelle la conductrice du poète, le noyau vivant du poème : « *[...] ai-je appris [...] à confier le bois de mon cœur à la flamme qui le conduirait [...] ?* » (CB, 23). La poésie voit le jour dans cette métaphore du chemin (« *ne pas barrer LA ROUTE à la chaleur grise* », « *la flamme qui le CONDUIRAIT* ») qui, à trois reprises, montre le rôle de l'étincelle dans la libération du poète. Par elle, le poète rompt l'enchantement de la clôture familiale car elle seule le mène non vers un avenir connu mais vers l'inespéré.

Les deux poèmes réunis sous le titre « *Le Bruit de l'allumette* » (CB, 23) dévoilent cette distance (par l'intervalle même qui les sépare) entre un avant et un après l'écriture : « *N'ayant que le souffle, je me dis qu'il sera aussi malaisé et incertain de se retrouver plus tard au coin d'un feu de bois parmi les étincelles, qu'en cette nuit de gelée blanche, sur un sentier ossu d'étoiles infortunées.* » Le poète se tient aujourd'hui *parmi* les étincelles (au cœur de cette bataille de tisons dont il parlait autrefois) alors qu'enfant, il appartenait encore au monde fermé, connu, du foyer : « *J'ai été élevé PARMIS les feux de bois.* » L'inversion des prépositions témoigne de ce passage à l'extérieur :

- aujourd'hui, « *PARMI les étincelles* » (rapport d'inclusion, complicité) et « *AU COIN D'un feu de bois* » (rapport d'exclusion, distance) ;
- hier, « *PARMI les feux de bois* » et « *AU BORD DES braises* ».

La valeur positive de l'étincelle est confirmée, en même temps que sa précarité, par l'image qui lie « *étincelles* » (CB, 24) et « *étoiles infortunées* » ; son risque est sa grandeur.

D'autres textes disent cette force de l'étincelle, qui tient essentiellement à sa brièveté, à son voyage (« *Étincelle nomade qui meurt dans son incendie* » (FM, 202)) ; dans *Balandrane*, ce poème surtout : « *Dans le foyer de ma nuit / Une étincelle provocante / Heurta le tablier de cuir / Que je gardais par habitude / Autour de mes reins désœuvrés.* » (CB, 65). Poème qui insiste sur le rôle bénéfique de l'étincelle; à elle, s'attachent des termes qui ont toujours valeur positive pour Char, « *provocante* », « *heurta* », car l'étincelle est action. Elle rompt l'inactivité du poète et elle est prophétique (« *Sans doute un mot bas de Cassandre* ») car elle guide le poète vers une réalité nouvelle sans rapport avec la précédente, imprévisible : « *Nous faisons nos chemins comme le feu ses étincelles. Sans plan cadastral.* » (64). Sans passé, sans futur, instant qui n'est le prolongement de rien, l'étincelle, « *cette source dans le ciel, / [qui] n'était pas lune tarie / Mais l'étoile frottée de sel, / Cadeau d'un Passant de fortune* » (66) est bien l'image la plus juste de la poésie de Char (« *Deux étincelles, MES aieules* », écrivait-il dans la première version de « *Lettera amorosa* », en 1953). Image à la fois spatiale de l'éclatement et de l'épars - l'étincelle dissémine le feu du foyer, allume l'incendie au loin - et temporelle de l'instant, de la brièveté, elle porte ce qui constitue une des grandes forces de cette poésie dont on a dit souvent qu'elle réalisait un monde condensé dans lequel mille convergences encore vivantes trouvaient leur aboutissement.

Et c'est pourquoi sans doute, le poète a recours à cette image de l'étincelle pour définir sa poésie, depuis le début de son œuvre jusqu'aux poèmes récents (CB, 25) ; ainsi, à ce dialogue de 1951 : « *Qui es-tu, large de carrure, robuste au soufflet qui t'échines, frustré apparemment de ton salaire? - Je suis l'imbécile des cendres bien froides mais qui croit à UN TISON QUELQUE PART SURVIVANT.* » (RBS, 175), dialogue du poète avec lui-même, répond cette autre parole du poète à un autre poète, dans un texte de 1979 : « *Il faut vivre Arthur Rimbaud, l'hiver, par l'entremise d'UNE BRANCHE VERTE DONT LA SÈVE ÉCUME ET BOUT DANS LA CHEMINÉE au milieu de l'indifférence des souches qui s'incinèrent.* » (*Aisé à porter*). Dans les deux poèmes, est lisible l'opposition entre mort (« *les cendres bien froides* », « *l'indifférence des souches qui s'incinèrent* ») et vie : « *un tison SURVIVANT* », « *une branche VERTE dont LA SÈVE ÉCUME et BOUT* ». Ici encore, le tison, l'étincelle qui jaillit du bois vert éclatant dans le feu, sont porteurs de la parole du poète, voix rare (« *UN tison* », « *UNE branche* ») qui s'élève au milieu de l'insignifiance des autres voix (« *DES cendres* », « *DES souches* »).

Le retour de la figure paternelle dans le recueil est donc plus qu'un retour au monde de l'enfance ; c'est un nouveau regard du poète sur la naissance de son écriture, sur cette brisure entre le monde de l'enfance dominé par le pouvoir du père et celui de l'adulte qui, par ses poèmes, a acquis un pouvoir supérieur à celui du père. Écriture poétique et pouvoir paternel sont donc antithétiques ; ils ne peuvent exister ensemble ; l'un chasse l'autre. Quand Char, face à la guerre, disait sa volonté momentanée de ne plus écrire, son « *chant du refus* », il usait déjà de cette image : « *Le poète est retourné pour de longues années DANS LE NÉANT DU PÈRE. [...] Celui qui panifiait la souffrance n'est pas visible dans sa léthargie rougeoyante.* » (FM, 48).

« La Flûte et le billot »

Sous ce titre, la moitié des poèmes de *Balandrane* sont réunis, en deux temps, « *La Flûte et le billot I* », « *La Flûte et le billot II* ». On verra plus loin que ces deux temps correspondent à des regroupements différents.

Dès le titre (qui se redouble), une tension apparaît entre les deux termes - la *flûte* et le *billot* - qui disent les deux fonctions antithétiques d'un même matériau de départ, le bois, façonné par la main de l'homme : l'une, la flûte, l'aérée qui se laisse traverser par le souffle, est le chant, la poésie et la vie, l'autre, le billot, massif et fermé, donne la mort. Deux images qui apparaissent déjà (mais toujours *séparément*) dans l'œuvre de Char, avec les mêmes valeurs qu'ici, positive : « *Nos mains se ferment sur une étoile flagellaire. LA FLÛTE est à retailler. À peine si la pointe d'un brutal soleil touche un jour débutant.* » (M, 85) et négative : « *Mon trésor a coulé contre votre BILLOT* » (FM, 62). La flûte, c'est le temps du lyrisme, c'est l'affirmation d'un pouvoir de la poésie sur le monde (« *N'est pas minuit qui vent* » (CB, 51) ; « *Je l'ensauvagerai* » (60)) ; le billot, c'est la perte de ce pouvoir (« *Tu t'enfonces en trébuchant* » (63) ; « *Le monde de l'internement, de la filature, de la déportation, des supplices et de la crémation devenait pyramidal à l'image du haut négoce qui prospérait sous sa potence en or.* » (69)).

Ces deux moments existent l'un contre l'autre dans le recueil, aucun des deux ne parvenant à éliminer l'autre. Cet état de lutte - dont rend compte le *et* qui met aux prises la flûte et le billot - témoigne que le chant a pu reprendre malgré le désespoir et la proximité de la mort. Mais il témoigne aussi que la mort n'est pas éliminée, qu'elle s'accroche au chant et que pour celui-ci, le risque est grand de se laisser prendre par le froid mortel de l'hiver. D'un côté comme de l'autre, il n'y a ni défaite ni victoire.

Le titre d'un poème de « *La Flûte et le billot I* », « *L'Accalmie* » (AC, 49), donne la mesure des dix poèmes qui composent cette partie. Dans ce long poème formé de six unités, un triple mouvement est perceptible : la réaffirmation du pouvoir de la poésie, liée à une fragilité de ce pouvoir (« *Dans un sentier étroit / J'écris ma confiance.* » (51)) et l'importance de l'ironie : « *Couvre-nous d'une housse de dettes / Après nous avoir augmentés.* » (50). Ces trois moments sont caractéristiques des poèmes de « *La Flûte et le billot* », présents ensemble ou séparément dans chaque texte. Ce qui marque peut-être le plus l'écriture moderne de Char (en particulier celle qui commence avec *Balandrane* puis se poursuit dans *Fenêtres dormantes* et dans des poèmes encore inédits) est cette ironie du poète envers le monde mais aussi envers lui-même, son rôle et celui de la poésie dans le monde actuel. Écriture souvent violente et désabusée où la fonction poétique est parfois remise en cause.

Entre les deux temps (I et II) de cette partie centrale du recueil, la différence réside en particulier dans le traitement de l'ironie ; légère, moqueuse, dans I, violente, désespérée dans II. Le poème qui ouvre « *La Flûte I* », « *Souvent Isabelle d'Égypte* » (CB, 45), met en évidence cette nouvelle caractéristique de l'écriture de Char. En effet, on se trouve ici en présence d'un poème aphoristique, poème qui manifeste toujours un état de crise, de tension. Il suffit de relire tous les longs poèmes qui constituent la première partie de *Aromates* pour être frappé par cette constante. Or, - et ceci semble unique dans

l'œuvre de Char - avec « *Souvent Isabelle* » s'opère un véritable retournement du poème aphoristique.

Le titre, qui prend comme point de départ celui d'une nouvelle de von Arnim (*Isabelle d'Égypte*), entend insister, par l'adjonction de l'adverbe *souvent*, sur la légèreté du poème ; non seulement parce que *souvent* inscrit une répétition et une temporalité mais aussi parce que ce titre ainsi constitué pourrait aisément prendre place au début d'un récit. Tout de suite, la hauteur et l'atemporalité de l'aphorisme sont donc récusées. En outre, l'ironie du poète apparaît plutôt comme une moquerie, une parole qui se rit et refuse la gravité ; on peut faire se rejoindre dans un même champ sémantique ; « *gai - chante - cajole - se moque* », parole de gaieté que le jeu des signifiants accentue : « *Lit le matin affermit tes desseins. Lit le soir cajole ton espoir, s'il fuit.* » (CB, 45). Les métaphores « *durant que roule le gai tonneau du vent* », « *fine pluie mouche l'escargot* », « *ne brode pas dans le brouillard* », privilégient deux axes ; d'une part, une activité domestique, familière, sans « grandeur », d'autre part, l'élément concret. L'absence totale de termes abstraits dans ce poème contribue en effet à accentuer ce qu'on a appelé sa « légèreté ». En cela, il s'oppose fortement à l'habituel poème aphoristique de Char qui, non seulement témoigne d'un moment de forte tension mais aussi s'offre comme un poème de la destinée humaine, poème qui fait se confronter abstrait et concret en des métaphores où l'un et l'autre pôles sont contenus : « *À chacun son sablier pour en finir avec le sablier. Continuer à RUISSELER DANS L'AVEUGLEMENT.* » (AC, 10) ; « *Détesté du tyran quel qu'en soit le poids. Et pour TOUT ALPAGE, L'ÉTINCELLE ENTRE DEUX FLAMMES.* » (13) ; « *Toi qui nais appartiens à l'éclair. Tu seras PIERRE D'ÉCLAIR [...]* » (14).

Dans « *Souvent Isabelle* », ce n'est pas la structure de la phrase qui est différente de celle des poèmes aphoristiques de *Aromates* (car ici aussi, le poète privilégie les impératifs, l'ordre et la défense) mais c'est le vocabulaire qui permet le retournement : à l'absence d'abstrait s'ajoute en effet la présence des termes qui affirment une réalité domestique (« *lit - brode - oreiller* »), le quotidien le plus humble : « *il sue* », « *mouche* ». Les ordres donnés participent de cette « réduction » de la grandeur : « *Ne fais pas le fier* », « *Compte huit bracelets à l'araignée* ». Énoncés sur le mode léger, ils ne concernent pas le destin de l'homme et tiennent plus du proverbe que de l'aphorisme. L'ironie du poème va dans le même sens : le terme *Estropios* (forgé sur *estropié* à l'aide d'une désinence grecque – *os* - en souvenir peut-être d'Héphaïstos, le dieu boiteux) n'en est qu'un élément. Il est caractéristique des poèmes qui s'écrivent à partir de *Balandrane* que cette ironie se tourne de plus en plus vers le poète lui-même. L'activité poétique qui a repris (« *Ton partir est un secret. Ne le divulgue pas. [...] chante-le.* ») cherche à s'affirmer comme un anti-héroïsme (*Estropios* succède à *Orion*) : « *Affronte Estropios TANT QU'IL SUE.* » ; « *Ne brode pas DANS LE BROUILLARD* » ; « *La source a rendu l'ajonc défensif en le tenant éloigné du jonc. Ne FAIS PAS LE FIER, RAPPROCHE le premier du second.* » Fragment qui, fait directement référence à un poème de *Aromates*, « *La Frontière en pointillé* », dont ce passage de la première édition : « *Un lac, non une source au milieu de ses AJONCS, mais un pur lac [...]* » fut modifié lors de la seconde édition en ; « *Un lac, non une source au milieu de ses JONCS, mais un pur lac [...]* »²¹.

Dans les dix poèmes de « *La Elûte I* », la réaffirmation du pouvoir de la poésie est souvent liée à la réapparition dans le poème d'un paysage ou d'« objets » familiers. Mais

ce qui, dans « *Souvent Isabelle* », s'accompagne d'une ironie moqueuse, favorise dans les autres poèmes le retour du lyrisme. Présence très forte du Je, dans des poèmes versifiés qui en exprime le « chant », permettant par la disposition des vers, par le rejet, par le blanc, la mise en relief de l'élément affectif principal : « *J'entends la pluie même quand ce n'est pas la pluie / MAIS LA NUIT ;* » (CB, 48), « *Toujours vers toi / Sans te le dire / Jusqu'à ta bouche / AIMÉE.* » (53). Lyrisme qui naît aussi de la sensation heureuse que provoque la rencontre d'un monde aimé : le puits, le jonc, le cerisier sauvage, la hulotte, la fontaine, la tourterelle.... Monde encore protégé, resté hors des atteintes de la modernité. Cet état de bonheur qu'il procure. « *Le Jonc ingénieux* » le dit dans une sorte d'ivresse : « *Je jouis de l'aube même quand ce n'est pas l'aube / Mais la blancheur de ma pulpe au niveau de la vase. / [...] À l'aubépine le rossignol, / À moi les jeux fascinants.* » (48). Dans ce poème, l'écho des sonorités (« *pluie - pluie - nuit - jouis* » et « *ingénieux - silencieuses - jeux* ») et en particulier la chaîne phonique du [ʒ] qui s'introduit dans les différentes séries et les fait se rencontrer (« *jonc - ingénieux - j'entends - je jouis - jeux* ») manifeste une évidente jouissance ; c'est l'univers de la sensation, du plaisir qui est évoqué ici avec passion. L'allégresse du poème est renforcée par la construction des quatre premiers vers qui, rejetant un premier terme, donnent au second terme une force double, d'autant que celui-ci sert de support à la métaphore ; « *J'entends [...] la nuit* », « *Je jouis [...] de la blancheur de ma pulpe* ».

Ce bonheur ne peut être vécu sans une revendication, une affirmation du Je que le texte donne précisément à lire : dans la répétition à l'initiative des vers 1 et 3 de *je*, amplifié dans le dernier vers par le pronom tonique *moi* ; et aussi dans la présence simplement phonique de ce *je* à travers tout le texte. À cet égard, le dernier vers (« *À moi les jeux fascinants.* ») qui joue de la proximité vocalique entre *je* [ə] et *jeu* [œ] est particulièrement révélateur de ce fil qui traverse le poème : il rejoint phoniquement (et sémantiquement) le titre : « *Le Jonc ingénieux* », et tout un système d'échos se crée entre le *je* et le *jeu*. Car la revendication du Je est aussi celle du « jeu », du jeu « fascinant », du « génie » - perceptible dans « ingénieux » -, de l'exceptionnel. Enfin, les oppositions qui régissent le texte accentuent cette supériorité du Je (et du « jeu »). En cela, « *Le Jonc ingénieux* » anticipe sur « *Loi oblige* », poème final de « *La Flûte I* », qui s'achève sur cette revendication : « *Parole d'albatros, je l'ensauvagerai.* » Le Je, maître du futur et du pouvoir de donner la liberté tourne ici le dos non seulement au « domestiqué » mais aussi à la mort, telle qu'elle apparaît dans *Aromates* (où presque tous les poèmes se terminent sur un passé) ou dans de nombreux poèmes de *Balandrane*.

S'il est un exceptionnel que le Je retrouve dans « *La Flûte I* », c'est celui de l'amour. Alors que « *Légèreté de la terre* » (poème qui faisait partie de *Aromates* dans l'édition préoriginale) disait son absence : « *L'amour, ce frein sublime, est rompu, hors d'usage* », dans « *Le Jonc* », « *Le Seau échoué* », « *Haute fontaine* », « *Ne viens pas trop tôt* », plaisir et amour resurgissent. Les jeux fascinants du jonc ou du seau du puits (« *Je l'entends gémir de plaisir / S'il tient dans ses parois de fer, / Sans la serrer lorsqu'elle danse, / La chère enfant qui boitillait,* » (CB, 47)) réinscrivent dans le poème une sensualité qui avait disparu de *Aromates* et une « fureur » heureuse qui - par-delà la parole désespérée et apocalyptique de *Aromates* - pourrait se rattacher à une écriture plus ancienne. Ainsi dans ces vers : « *Amour nu, te voici, FRUIT DE L'OURAGAN / Je rêvais de TOI DÉCOUSANT L'ÉCORCE.* » (55). C'est toujours, comme dans « *Loi oblige* » (60), le refus d'un ordre domestique et l'appel à l'espace.

Cependant, lorsque le seau du puits ou le jonc prennent la parole et disent *je*, c'est à la fois un univers quotidien et protégé qui réapparaît et le signe d'une faille dans cet univers. Car cette prise de parole par l'inanimé témoigne que pour Char, l'autre parole - celle de l'homme - n'a plus de sens. Ces poèmes de « *La Flûte I* » constituent donc bien une « accalmie », un moment préservé, et cela est d'autant plus sensible qu'en eux le monde moderne s'efface pour laisser la place à un temps ancien : celui, glorieux de la Grèce antique dans « *À la proue du toit* » ou simplement, celui de l'enfance dans « *À la proue du toit* » encore, « *Le Jonc* », « *Gammes de l'accordeur* », « *Le Seau échoué* ». Toute la première partie de « *La Flûte* » privilégie donc le monde de la sensation, de l'émotion heureuse (enfance, amour, etc.) et lui redonne la parole. Pourtant, les signes de fragilité sont nombreux à l'intérieur même de ces poèmes « heureux ».

C'est tout d'abord, à l'arrière-plan de plusieurs textes, la silhouette d'un homme âgé, fatigué, qui n'est pas très éloigné du passant mythique de *Aromates*, « *cet homme heurté* » (AC, 40) aux « *pas aujourd'hui comptés* » (17). Ainsi, le puits « *chargé d'ans* » (CB, 41) ne parvient pas à garder son trésor et mêle gloire et usure, comme le Je mêle grandeur et faiblesse physique ; tantôt Estropios en lequel s'unissent la force divine d'Héphaïstos et l'infirmité de l'homme, tantôt albatros, qui, en dépit de la positivité dont il jouit dans « *Loi oblige* » (60), n'en conserve pas moins la dualité que Baudelaire a donnée à ce « *voyageur ailé* » : « *Le Poète est semblable au prince des nuées / Qui hante la tempête et se rit de l'archer ; / Exilé sur le sol au milieu des huées, / Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.* » (« *L'Albatros* »).

Les premiers mots de « *La Flûte* », adresse du poète à lui-même, portent eux aussi (en dépit de la métaphore qui fait « diversion » et leur ôte une part de leur gravité) les traces d'un antagonisme : « *Ton partir est un secret. Ne le divulgue pas. [...] chante-le.* » (CB, 45). Entre le non-dire et le dire, le choix qui est fait ici dénote à la fois une victoire de la poésie (l'écriture du poème) et un retrait du poète : le « chant » qui naîtra dira l'éloignement du poète, son « partir ». Par là, ce fragment est proche d'« *Éloquence d'Orion* » (AC, 47) et de « *Scène de Moustiers* » (CB, 67) : « *Toi, une façon de neige intérieure révèle à tes suivants la fin de tes attachements en même temps que la conversion de ton exil.* »

En outre, alors que dans les anciens recueils (*Fureur et mystère*, *Les Matinaux* par exemple), quand l'amour apparaissait, il engendrait une plénitude du bonheur et de l'être - créait un moment parfait -, les poèmes de *Aromate*²² et même ici, « *Le Seau échoué* », donnent à lire une séparation et mettent l'accent sur l'impossibilité de l'union; impossibilité due, non à un heurt entre les deux êtres, mais à une différence essentielle : entre le seau du « *puits chargé d'ans* » et l'eau jeune (son trésor), l'âge a créé une rupture caractéristique des recueils modernes de Char. Ainsi, dans *Fenêtres dormantes*, un dialogue comparable à celui qui constitue « *Le Seau échoué* » fait ressortir le même divorce²³ : « *- ton amour, alors que, la maison achevée, tu t'occupes de dresser pour lui un parterre de fleurs [...] - Jalonnant la campagne, il jouit d'une autre aise [...]* » (FD, 77).

À cela s'ajoute la présence du souvenir ou du rêve qui naissent en marge de la réalité (par exemple, la vision de Théodora de Byzance est enchâssée dans les deux strophes de l'hiver (CB, 56)) et sans pouvoir sur elles. Dans « *Ne viens pas trop tôt* » (55) l'imparfait final - « *Je rêvais* » - accentue la distance entre l'attente et la réalité. Poème difficile en

dépît de son apparente simplicité car cet appel à la modération (« *Ne viens pas trop tôt* ») est inhabituel chez Char ; et, entre le présent des six premiers vers - en particulier le « *te voici* » du vers 6 - et l'imparfait du dernier vers - « *Je rêvais de toi décousant l'écorce.* » -, l'opposition n'est pas seulement celle du réel et du souhaité. L'écho de la labio-dentale [v] (8 occurrences dans le poème), surtout sensible dans la première strophe, insiste sur l'importance du signifié le plus proche : la *vie*. Or, lorsque réapparaît le terme *écorce* dans *Fenêtres dormantes*, c'est à nouveau le même signifiant [vi] qui l'accompagne : « *Écorces douées de magie. Y compris la peau des hommes, ceux-ci, leur petit sac sur le dos, se pressant en tous chemins ravïnés. Comme les trajets de la vie sous l'écorce.* » (FD, 24). L'écorce, étymologiquement « manteau de peau », est bien pour Char un terme éminemment positif ainsi que le montrent les expressions liées : « *douées de magie* », « *chemins ravïnés* », « *trajets de la vie* ». La métaphore finale de « *Ne viens pas trop tôt* » (« *décousant l'écorce* ») est alors peut-être à lire comme un double appel (un double rêve), d'une part, à la profondeur de la vie (par opposition à la surface, à l'écorce, à la vie seulement « tremblée »), d'autre part, à un creusement qui ne soit pas une destruction. C'est ce pouvoir de bouleversement profond, d'intensification de la vie que l'amour aurait ici perdu.

En dépit de ces signes de fragilité dans le bonheur, la tension entre « *La Flûte I* » et « *La Flûte II* » apparaît tout de suite. Le dernier poème de « *La Flûte I* », « *Loi oblige* », se termine, on l'a vu, sur une affirmation du pouvoir du Je alors que « *Scène de Moustiers* » qui ouvre « *La Flûte II* » inscrit la présence de la mort (voir *infra*, p. 56). Le contraire entre les deux poèmes est très fort. Et il est à l'image de ces deux temps, temps de la flûte et temps du billot, définis précédemment. Car la seconde partie de « *La Flûte* » est à nouveau une vision désespérée du monde ; la mort est présente dans presque tous les poèmes et le poète lui parle (« *Sans chercher à savoir* », « *Le Scarabée* », « *Le Réviseur* »). Ainsi, « *Le Réviseur* » (CB, 69) réintroduit la vision apocalyptique qu'offrait *Aromates* et fait resurgir les images négatives de la guerre et du bourreau : « *De frénétiques délateurs, des bourreaux tranquilles, à l'ouvrage dans l'univers, s'appliquaient selon des préceptes supérieurs. [...] Sur l'écran de ma veille, [...] le monde quotidien de l'internement, de la filature, de la déportation, des supplices et de la crémation devenait pyramidal.* »

La légèreté de « *Souvent Isabelle* » et la sensualité du « *Jonc ingénieux* » ont également ici cédé la place à une question fondamentale, à la fois neuve et ancienne ; celle du poète et de la poésie dans le monde actuel. C'est ce regard du poète sur sa propre écriture que nous étudierons dans la section suivante.

Cette double partie au cœur du recueil incarne donc plus que les autres la dualité inhérente à ces chants qui ont à lutter contre la destruction et l'emprise de la glaciation. Parole plus clémentine par instants, « *fureur* » qui n'est plus seulement dénonciatrice mais laisse aussi parler la joie. « *La Flûte I* » exprime essentiellement des moments heureux (poèmes d'une nature aimée) alors que « *La Flûte II* » retrouve, avec des « *poèmes dont le sujet est la poésie à demeure* »²⁴, « *l'épouvante, la joie, les dociles* » (CB, 64). Pourtant, le dernier poème de cette partie, « *Venatio* », poème en vers qui rompt avec la violence du long poème en prose qu'est « *Le Réviseur* » (69), fait se mêler ces deux pôles ;

L'hiver, tu sais, a deux besaces.
L'une devant, l'autre derrière.
L'aigre matin de représailles
Prépare aux tâches d'illusion.
Bordé de noir, petit dynaste.
L'arbre roide qui ne se dévide
Est lourd de verte obscurité. (CB, 73)

Les « *représailles* » assurent la continuité avec le bourreau du réviseur mais l'ensemble du poème se rapproche plutôt de « *Souvent Isabelle* » : par l'utilisation du concret, par la reprise aussi de la formule populaire et familière (« *L'hiver, TU SAIS, a deux besaces* ») que la dernière strophe citée plus haut fait jouer : « *devant* » / « *derrière* », « *représailles* » / « *illusion* », « *verte* » / « *obscurité* ». En cela, ce poème annonce la postface du recueil et son jeu sur *balandran* / *balandrane*.

le retour d'une « théorie » de l'écriture

Chants de la Balandrane où sont lisibles plusieurs signes d'un retour au passé (images de l'enfance, du foyer paternel) fait aussi resurgir une écriture souvent présente dans l'œuvre de Char, celle d'une « théorie » - au sens premier du terme, *regard* du poète sur sa propre écriture - de l'écriture poétique inscrite dans le poème, le fondant. Réflexion depuis longtemps abandonnée et reprise ici dans de nombreux poèmes (CB, 13, 14, 16, 27, 33, 64, 65, 71, 77). Ces poèmes sont le prolongement d'autres poèmes, d'autres recueils sur le poète ou la poésie : 1945, « *Partage formel* » (FM, 65) ; 1946, « *Feuillets d'Hypnos* » (86) ; 1947, « *Le Météore du 13 Août* » (202) ; 1951, « *À une sérénité crispée* » (RBS, 157) ; 1962, « *La Bibliothèque est en feu* » (M, 143), « *Nous avons* » (193), « *Les Dentelles de Montmirail* » (202) ; 1965, « *L'Âge cassant* » (RBS, 177). Énumération qui montre à quel point chez Char, le regard du poète sur sa poésie, la théorie de l'écriture n'est pas dissociable du poème. Les poèmes de *Balandrane* pré-cités poursuivent donc une chaîne interrompue depuis « *L'Âge cassant* » mais toujours vivante. Pourtant, on va voir que cette réapparition d'une réflexion théorique au sein du poème ne se fait pas dans les mêmes termes que précédemment.

Dans les recueils antérieurs, les textes sur la poésie étaient toujours des textes souvent longs mais fragmentés, réunion-séparation d'« aphorismes » s'étendant sur une phrase ou un paragraphe. Dans *Balandrane*, cette réflexion du poète sur son écriture et la fonction de la poésie s'insère plus étroitement dans le recueil. En effet, elle le parcourt du premier au dernier poème et ne constitue pas un moment particulier de l'ouvrage, une entité propre, isolée du reste de l'ouvrage. En outre, cette réflexion n'est plus ici seulement le propre de la formule aphoristique, du fragment, mais elle entre dans toutes les autres formes du poème, poème en vers ou en prose.

De même que le retour de la figure paternelle prenait place dans le cadre de l'hiver, de même le retour d'une théorie de la poésie dans le poème est lié à l'évocation de la naissance de l'écriture lisible dans « *J'ai été élevé* » par exemple. La présence dans ces poèmes du feu et en particulier de l'étincelle, image de l'écriture charienne, sera un des signes du regard du poète sur son écriture ; non plus sur le passage à la poésie mais sur tout un trajet poétique. La dernière partie du recueil contient tous les poèmes-bilans qui, placés sous le signe du feu, renvoient à une conception de la poésie déjà présente dans les premiers poèmes de Char et que cinquante ans de poésie ne démentent pas.

La référence à l'œuvre antérieure est d'ailleurs explicite dans ces poèmes ; elle s'articule autour de deux grands axes, deux grands thèmes qui sont des constantes de l'œuvre de Char : le thème du poète-artisan et celui du poète-marcheur. Ainsi « *Le Nœud noir* » renvoie directement au *Marteau sans maître* dans ces vers : « *Nous avons du marteau / La langue aventureuse* » (CB, 71). Mais « *L'Étoile de mer* » aussi qui reprend cette image du poète-forgeron : « *Une étincelle provocante / Heurta le tablier de cuir / Que je gardais par habitude / Autour de mes reins désœuvrés.* » (65), déjà présente dans *Le Marteau sans maître* : « *Ceux qui s'entourent la tête d'un tablier de forgeron / [...] Les poètes terrassiers* » (MM, 56) et dans *Dehors la nuit est gouvernée* : « *À son tour d'entrer en éruption / Tablier du forgeron ciel charnel de ma sombre enfance.* » (DNG, 41). Artisan des mots, le poète retrouve dans la fonction de forgeron, de boulanger (CB, 71), le pouvoir artisanal des mains.

L'autre image, celle du marcheur, présente aussi dans l'œuvre entière, est particulièrement développée dans ce recueil qui d'emblée se place sous le signe de « l'errance » ; les poèmes de *Balandrane* sont nombreux où intervient cette marche, qui est toujours une marche des sentiers, des chemins (voir par exemple CB, 23, 40, 51, 66, 72) : « *Nous sommes des croyants / Pour chemins muletiers.* » (72). Si cette image intervient dans les poèmes de l'écriture poétique, c'est qu'elle définit une des grandes options du poète : contre l'intérieur, contre l'économie de la vie, contre les buts préétablis, pour le nomadisme (« *Nos vergers sont transhumants* » (64)), pour la disponibilité du marcheur (« *sans plan cadastral* »), c'est-à-dire pour l'ouverture à la rencontre, à l'aventure, à l'imprévu en général. La poésie est ce passage à l'espace dont on a déjà parlé. Dans « *Le Nœud noir* » (71), ces vers écrivent phoniquement ce que d'autres disent plus thématiquement : « *Le pain que nous cuisons / Dans les nuits avenantes, / Tel un vieux roi s'avance / En ouvrant ses deux bras.* » La chaîne phonique des [v] marque cette ouverture à l'événement. Et c'est cette errance qui garantit la non-usure de cette poésie : « *Parole d'aube qui revient chaque jour. Lieu qui tourne et NE S'USE PAS.* » (64).

Et c'est pourquoi les poèmes de « *La Flûte II* » réécrivent poétiquement une définition de l'écriture charienne à la fois inchangée depuis le début de l'œuvre et autre. La définition de la poésie que donne « *Comme le feu ses étincelles* » contient elle-même l'explication de cette reprise. Car cette poésie est une parole pour laquelle ne compte que « *l'orée de la connaissance* » (RBS, 160), « *qui ne s'attarde pas à l'ornière des résultats* » (FM, 86) et refuse de s'enfouir car « *Atteindre l'arbre équivaut à mourir* » (CB, 64). Semblables à l'étincelle qui vit intensément le temps d'un éclair et meurt, les poèmes sont l'écriture d'une non-durée, de moments exceptionnels, aussi brefs qu'intenses, qui se succèdent les uns les autres dans une chaîne constamment brisée et pourtant ininterrompue, parole toujours neuve car ils constituent chacun autant de cimes. Le poète est « *natif de*

l'insurrection » écrit Georges Blin²⁵, c'est pourquoi les poèmes se répondent, sans se répéter d'un bout à l'autre de l'œuvre.

À côté de ces poèmes qui constituent un bilan et renvoient à un passé poétique, poèmes qui insistent sur une continuité de l'œuvre (« *Je me REDIS, [...] / Ce que JE SAIS DÉJÀ* » (CB, 71) « *Cette source dans le ciel / Au poison MILLE FOIS sucé,* » (65) « *je CONTINUERAI* » (64)), il y a ceux qui s'ancrent davantage dans le présent, réflexion du poète moins sur lui-même que sur la matière poétique. Et c'est là, dans ces poèmes (« *Uniment* », « *Ma feuille vineuse* », par exemple) que l'on peut mesurer la différence, la distance avec les autres poèmes ou recueils cités plus haut, qui constituaient un art poétique que prolongeaient thématiquement des textes comme « *Le Nœud noir* » (71) ou « *L'Étoile de mer* » (65).

Du simple point de vue typographique, on peut en effet opposer les poèmes verticaux que sont « *Le Nœud noir* » et « *L'Étoile de mer* », poèmes à strophes où le rythme est celui du vers, aux poèmes horizontaux que sont « *Uniment* » (CB, 14) et « *Ma feuille vineuse* » (16), poèmes à strophes où le rythme est celui de la phrase. Les premiers constituent ce qu'on appellera le temps du lyrisme (temps du récit aussi, souvent, en particulier dans « *L'Étoile de mer* ») ; non seulement parce que le mot *lyrisme* (dérivé de *lyre*) qui s'applique à « *un type de langage poétique qui autrefois se chantait sur la lyre, qui était destiné à être chanté [...] et qui aujourd'hui se définit dans un sens métaphorique comme le "chant" des [...] émotions personnelles du poète* »²⁶, couronne et forme l'aboutissement de tout un champ sémantique inauguré par le titre : celui du chant, de la musique, du vers, de la flûte, sous le signe desquels sont placés dix-huit des trente-six poèmes du recueil : « *Moins la clarté se courbe, / Plus le roseau se troue / Sous les doigts pressentis.* » (72). Lyrisme aussi parce que ces poèmes sont le lieu d'une métaphorisation du Je, non pas exactement de son « être » mais de sa fonction. Or, ces métaphorisations de la fonction du Je-poète (le forgeron, le boulanger, le marcheur) font toutes référence à un passé sinon mythique, du moins d'avant la modernité et qui rejoint sans rupture l'antiquité, monde éminemment positif pour Char.

Les autres poèmes, poèmes en prose, abandonnent les temps du récit pour le présent du commentaire. Parole autoritaire, chargée d'une violence qui fait sortir ces textes de la sphère lyrique (autant que l'abandon du vers). En eux, non seulement le passé (temps du passé et regard sur le passé) n'apparaît plus, mais ils sont projetés dans un présent qui s'ouvre au futur. Ils appartiennent à la modernité et à l'hiver - et à ce titre, ils seront nécessairement chargés d'une dureté qui n'appartenait pas au passé.

Dans ces poèmes, le *je* devenu *nous* se trouve, malgré cette amplification, placé en retrait par rapport à la matière concrète du poème, les mots. Alors que dans « *Le Nœud noir* » et « *L'Étoile de mer* », la métaphorisation portait sur la fonction du poète (et donnait à celui-ci la première place dans le poème), dans « *Uniment* » et « *Ma feuille vineuse* », cette métaphorisation porte sur les mots eux-mêmes qui sont devenus la force vivante du poème, force par rapport à laquelle le poète affirme sa dépendance, sa soumission : « *Les mots qui vont surgir savent ce que nous ignorons d'eux. Un moment nous serons l'équipage de cette flotte composée d'unités rétives, et le temps d'un grain, son amiral. Puis le large la reprendra, nous laissant à*

nos torrents limoneux et à nos barbelés givrés. » (CB, 16). Ce poème ne fait pas que reprendre des textes plus anciens, qui, eux aussi, affirmaient le pouvoir des mots : « *Entends le mot accomplir ce qu'il dit. Sens le mot être à son tour ce que tu es. Et son existence devient doublement la tienne.* » (NP, 67) ou : « *Levé avant son sens un mot nous éveille, nous prodigue la clarté du jour, un mot qui n'a pas rêvé.* » (189). En lui en effet, le pouvoir des mots se double d'une soumission qui se lit à deux niveaux :

1) dans l'opposition actif (les mots : « *vont surgir* » (CB, 16), « *savent* », « *unités rétives* ») / passif (le poète : « *ignorons* », « *équipage* », « *nous laissant* »). Les mots sont le véhicule d'une énergie que le poète ne maîtrisera (pour se l'approprier) que « *le temps d'un grain* ». Ici, ce sont les mots qui ont l'initiative et non plus, comme autrefois, le poète lui-même, qui, « *PLANTÉ dans le flageolant petit jour* » (FM, 181) attendait sûr de lui « *des mots qui ne voulaient pas se perdre* » et tentaient « *de résister à l'exorbitante poussée* » : « *Je vous attends, ô mes amis qui allez venir* », parole ancienne liée à l'énergie qui traverse *Fureur et mystère*.

2) soumission lisible aussi dans la métaphore marine qui imprime sa dynamique à tout le poème et qui donne aux mots la priorité sur le poète. Dès le titre en effet (« *Ma feuille vineuse* ») ceux-ci sont liés à la mer car l'épithète *vineuse* qui amplifie le support des mots est à lire non comme un simple adjectif de couleur - qui a la couleur du vin - mais comme la reprise d'une épithète homérique abondamment utilisée dans l'*Odyssée* pour désigner la mer (par exemple, *μέσῳ ἐνὶ οἴνοπι πόντῳ*), « *en pleine mer vineuse* » (*Odyssée*, V, 132)). Cette métaphore se développe dans la seconde phrase du poème, phrase centrale où le poète se trouve attiré, entraîné par elle - par les mots. Mais alors qu'à la fin du poème, les mots restent dans la métaphore marine, le poète, lui, s'en dégage. Il retourne à la terre et à l'hiver.

Cette énergie, cette force des mots apparaît aussi dans « *Uniment* » (CB, 14), poème que traverse leur violence : « *fendre - précipité - séisme - sèches - paroles - pénétrantes - comme le trident* ») et qui présente la parole poétique comme essentiellement dangereuse, par sa brièveté et cette aptitude à pénétrer, déchirer, blesser, aptitude lisible surtout dans la comparaison : « *paroles [...] pénétrantes comme le trident de la nuit* » car le trident est une arme²⁷, arme de pêcheur dans *Le Soleil des eaux*, capable d'assurer la victoire, la nomination ; ainsi dans cet autre poème : « *Le cœur de mon Ami m'entraîne dans le cœur comme un trident, cœur souverain* » (FM, 193). En outre la comparaison, en faisant resurgir cette arme antique - le trident -, arme de Poséidon avant tout (dont le trident est le symbole de la domination sur les eaux) réinscrit les mots, la matière poétique, dans le monde de l'Antiquité et celui-ci se charge de toute la vitalité perdue par le monde moderne des *Chants de la Balandrane*, monde annexé par l'hiver et l'engourdissement : « *Le mot appelle un essaim de sens hors du puits de notre cœur gourde.* » (CB, 79). Les mots se libèrent de la prison qui leur était imposée par le monde. Ce sont eux, aujourd'hui, les souverains, ce sont eux qui s'ouvrent à l'espace.

La vitalité des mots se répond du début à la fin du recueil : « *À l'horizon de l'écriture : l'incertitude et la poussée d'une énergie gagnante [...] Rien de moins desséché qu'un mot venu de l'écart et du lointain, qui ne devra son salut qu'à la vitesse de sa course.* » (CB, 79). Dans ce dernier poème, la vitalité des mots, énergie et foisonnement, est reprise sur un mode ironique pour la première fois dans l'œuvre de Char - car dans « *Sur le franc-bord* » (M, 97) les variations sur

l'iris ne touchent pas au terme même d'*iris* et ne sont que des définitions « accréditées », elles. « *Le Dos tourné* » (CB, 79) se présente donc comme un jeu du poète qui se met à l'écoute des mots et les fait jouer dans tous les sens (du féminin au masculin, du substantif au verbe, avec des changements vocaliques - variations que ne désavouerait pas Ponge!) : *balandran, balandra, balandron, balandrin, se balandrinier, balandran, Balandrane* ; énumération de termes pour lesquels le poète imagine à chaque fois une définition. « *Mais ces projectiles futurs, à ce stade, ne sont pas encore accrédités.* » (80). Et le jeu s'arrête là, sur ce non-accrédité.

Cependant, cette ironie est - on l'a déjà vu - constitutive de l'écriture moderne de Char. Et elle est indissociable d'une violence du langage qui peut aller jusqu'à la trivialité : « - *Je remercie chaque matin courtoisement le diable ou l'un de ses agents penché sur mon ardoise. [...] - Que répond-il ? - Mec, laisse tomber. C'est un daru.* » (CB, 37). Cette ironie destructrice tourne même en dérision ce qui compte le plus pour le poète, ses poèmes : « POUR L'AGRÉMENT D'UN INSTANT, *j'ai chanté le givre [...]* » écrit-il dans *Fenêtres dormantes* (FD, 74), recueil qui succède à *Balandrane* et y fait dans cette phrase explicitement référence en le réduisant étrangement, comme si le chant, grave, était devenu frivolité. C'est pourquoi cette parole ironique du poète est liée à l'hiver, métaphore du désespoir de Char face au monde moderne (qui est pour lui un monde en train de mourir) et au rôle de l'écriture poétique dans un tel monde : « *Écoutez, prêtez l'oreille : même très à l'écart, des livres aimés, des livres essentiels ont commencé de râler.* » (CB, 27).

*

Chants de la Balandrane dont on a dit au début de cette Seconde partie qu'il constituait une reprise de l'écriture (après une volonté de ne plus écrire) et le pas retrouvé d'un « convalescent », inscrit donc ce retour à la vie dans des limites encore étroites : d'une part dans un regard du poète sur son 85 passé ; dans tout ce recueil en effet, la vie est écrite au passé, comme si elle n'était déjà plus : « *Comme un lac de montagne avoisinant la neige et le hameau, J'AVAIS VÉCU.* » (CB, 70); « *Repose-t-il en paix LORSQU'IL A DISPARU ? Vivant là où son livre raidi se trouve [...]* » (28) ; et le poète s'enferme dans une parole qu'il s'adresse à lui-même : « *Je me REDIS* » (71), « *Je continuerai à ME raconter* » (64), « *Ton partir est un secret. Ne LE DIVULGUE PAS.* » (45). Quant à ses autres interlocuteurs, ils font partie du monde inanimé ou tout au moins du non humain : étoiles, fontaine, terre... « *Nous ne mentionnons pas à l'herbe ivoirine qui se givrait* » (CB, 3).

Le retour à la vie s'inscrit d'autre part dans le refus de la modernité et des hommes qui la font ; refus qui est le lieu d'une violence du langage et d'une ironie, qui, l'une comme l'autre, caractérisent l'écriture moderne de Char et plus précisément, celle de *Balandrane* et des poèmes ultérieurs à ce recueil.

Le recueil oscille donc entre deux temps, celui du lyrisme, de « *l'accalmie* », du chant encore possible et celui du « *billot* », temps de la mort, mort d'une certaine grandeur (des hommes et de la terre), mort du feu et du chant. Ces deux temps qui existent, on l'a vu, conjointement dans le recueil, traduisent à la fois le pouvoir et le risque d'une parole qui

a repris après une cassure, après un renoncement à la poésie. Ce nouveau chant est un chant glacé, proche dit Char, d'un chant funèbre : « *Ab ! Aujourd'hui tout se chante en cendres [...]* » (CB, 68). Chant qui existe malgré l'angoisse mais *avec* elle, alors qu'autrefois, il était l'expression de la poussée victorieuse de l'amour, de la vie et de la poésie.

Notes

¹ Starobinski, « René Char et la définition du poème ».

² *Le Nouvel observateur*, 3 mars 1980, pp. 100-11.

³ *Argile* [Paris, Maeght], n° 1, hiver 1973, pp. 6-24.

⁴ Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine* (Paris, Larousse, 1965).

⁵ Les remarques sur Poussin et les citations sont tirées de l'introduction au catalogue sur *La Peinture française du XVII^e siècle dans les collections américaines*. Introduction faite par Fumaroli (Paris, Éditions des Musées nationaux, 1982), pp. 30-3.

⁶ Claude Simon, *Orion aveugle* (Genève, Skira, 1970).

⁷ L'esprit rude de ὄπιος - qui note en grec ancien une aspiration (cf. en français « horizon » qui vient de la même racine) — semble en effet interdire tout rapprochement avec Qpiov à esprit doux (sans aspiration) bien que les flottements aient été nombreux en grec entre formes pourvues et dépourvues d'aspiration au sein d'une même racine. (Voir Lejeune, *Phonétique historique du mycénien et du grec ancien*, § 320 [Paris, Klincksieck, 1972].)

⁸ Chez Char, Céphée semble être le syncrétisme des deux Céphée de la mythologie, l'argonaute et le roi des Céphéens placé après sa mort parmi les astres, comme Orion.

⁹ Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, t. 1 (Paris, Gallimard, 1966).

¹⁰ Jean-Pierre Vernant, « Introduction », p. I-XLVIII in Détienne, *Les Jardins d'Adonis* (Paris, Gallimard, 1972).

¹¹ Scène X - * « François, [...] découvre un coffre ancien [...]. Sur un siège, à droite du coffre, une branche de thym où frissonne un brin de laine passé dans une broche d'or. » (ICA, 20)^a.

Scène XI - * « Il offre à l'inconnue la broche au brin de laine. » (23).

Scène XII - * « Ils s'approchent de la fenêtre; leurs mains sont unies. » (24).

^a. Comme Orion, dont ils prennent la place, les aromates sont donc depuis toujours dans l'imaginaire de Char liés à l'or qui représente concrètement la lumière ou le feu, mais aussi, plus fortement, la force de l'éclair et de l'élan, le « point diamanté » en lequel toutes les énergies se concentrent.

¹² Détienne, *op. cit.*, *supra* n. 10.

¹³ La comparaison de « *La Dot de Maubergeonne* » avec un poème plus ancien, « *Marthe* », dont il est très proche par certains aspects, met bien en relief la différence entre deux types de relation : « *Je n'entrerai pas dans votre cœur pour limiter sa mémoire. Je ne retiendrai pas votre bouche pour l'empêcher de s'entrouvrir sur le bleu de l'air et la soif de partir. Je veux être pour vous la liberté et le vent de la nuit qui passe le seuil de toujours avant que la nuit ne devienne introuvable.* » (FM, 191). Si le don de la liberté est le même, ici on assiste à un dialogue concret entre le poète (« je ») - avec l'insistance des trois *je* à l'initiale de chaque phrase - et la femme (« vous »). Relation d'amour qui réunit les amants au centre du poème : « *nous nous unissons* ». À l'absence de sensualité dans « *La Dot de Maubergeonne* » répondent ici : « *votre cœur* », « *votre bouche* ».

¹⁴ Toutes ces citations portant sur la poésie, éparses dans l'œuvre de Char, sont reprises dans un petit recueil : *Sur la poésie* (Paris, GLM, 1974).

¹⁵ Dans *Aromates* en effet, l'association chant / froid / désespoir apparaît déjà, mais de façon ponctuelle, dans un poème : « *Aujourd'hui la lyre à six cordes du désespoir [...] s'est mise à chanter dans le jardin empli de bronillard.* » (AC, 30).

¹⁶ Littré cite cet exemple du XV^e siècle : « *À Michel Trouvé, verrier [...] pour les verrines du cancel de l'église.* »

¹⁷ Lit combien différent de celui qui autrefois occupait « *La chambre devenue légère et qui peu à peu développait LES GRANDS ESPACES DU voyage* » et dans laquelle « *le donneur de liberté s'apprêtait à disparaître, à SE confondre avec D'AUTRES NAISSANCES, une nouvelle fois* » (FM, 40). À l'espace du voyage répond aujourd'hui l'enfermement, à la liberté l'emprisonnement, à la naissance la mort.

¹⁸ Or, ce désir de respiration est désir même de vie et de poésie; ainsi, dans « *Gammes de l'accordeur* » (CB, 59), le poète donne de l'air à l'enfant qui s'asphyxie : « *Ni meilleurs ni pires, nous murerons le four / Et ouvrirons la chambre où guérit l'enfant bleu.* »

¹⁹ La tendance à utiliser ce terme au singulier dans les textes récents, en particulier dans *Aromates* (« *Et pour tout alpage, L'ÉTINCELLE entre deux flammes* » [AC, 13] ; « *Ô la nouveauté du souffle de celui qui voit UNE ÉTINCELLE solitaire pénétrer dans la rainure du jour!* » [22]) alors qu'autrefois le poète disait plus souvent la multiplicité des étincelles (« *Nous avions allongé puissamment le chemin [...]. Nous AVIONS MULTIPLIÉ LES ÉTINCELLES.* » [NP, 97]), est-elle à lire comme l'expression de la vie ténue, de la joie rare qui est aujourd'hui le lot du poète?

²⁰ Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne.*

²¹ Modification faite par Char à la suite d'une remarque d'un lecteur qui avait lu *ajonc* pour *jonc*, plante qui effectivement ne pousse pas près de l'eau, alors que pour Char et tous les habitants de la Provence, « *ajonc* » signifie « *jonc* ». Peu importait en somme que la langue provençale ait déformé *jonc* en *ajonc* puisque sous ce terme, elle entendait « *jonc* ». D'ailleurs, ce passage de *Aromates* est le seul où Char ait apporté cette correction et dans plusieurs autres textes, le mot *ajonc* subsiste avec le sens de « *jonc* » : « *La pierre milliaire où se dépensait devant les ajoncs toute source à saisir est maintenant mutilée.* » (AC, 33). De même dans cette pièce, *Le Soleil des eaux*, qui date de 1951 : Scène XIII : * « *Mares bordées d'ajoncs et de roseaux* » (TCA, 124); Scène XXIII : * « *Un couple de pêcheurs tresse des paniers d'ajoncs* » (162).

²² Voir « *La Dot de Maubergeonne* » (AC, 28).

²³ Au contraire, autrefois, l'amour avait le pouvoir de faire jaillir sans cesse l'eau du puits : « *Je suis le meneur de puits tari que tes lointains, ô mon amour, approvisionnent.* » (*Sur la poésie* [Paris, GLM, 1974]).

²⁴ Char in *Le Débat* [Gallimard], n° 14, juill.-août 1981.

²⁵ Préface de la nouvelle édition de *Commune présence.*

²⁶ Felman, « *Lyrisme et répétition* », *Romantisme*, n° 6, 1973.

²⁷ Voir aussi dans *Aromates* les armes d'Orion (la flèche, la faucille, le couteau) et dans le dernier poème de *Balandrane* cette autre arme autour de laquelle « *va s'enrouler la concrète nébuleuse* » des mots « *le dardillon* » - languette pointue d'un hameçon - qui, lui aussi, comme le trident, est une arme de pêcheur.

²⁸ « Le monde où se nourrit la poésie de René Char est un monde rural et méditerranéen. » ; « Ce monde méridional fournit au poète le plus lumineux des vocabulaires de joie. » (Mounin, *Avez-vous lu Char?*, pp.46 et 48).

²⁹ « Nous n'avons plus de morts, plus D'ESPACE ; / Nous n'avons plus les mers ni les îles ; » (AC, 41).

³⁰ Voir par exemple ce passage de «*À une sérénité crispée*» : « *Ah! Si chacun, noble naturellement et délié autant qu'il le peut soulevait la sienne montagne en mettant en péril son bien et ses entrailles alors passerait à nouveau l'homme terrestre, l'homme qui va, le garant qui élargit, les meilleurs semant le prodige [...]* » (RBS, 175).

³¹ « *Aujourd'hui, le monde, c'est un chaos sanglant et boursouflé, où l'être le mieux doué n'est maître que de la bouffissure.* » (AC, 21).

³² « Vous avez forcé la porte de l'Eden solaire, / [...] / *Aviez-vous peur dans vos premières chambres noires / Puis vinrent votre ivresse, vos tables, vos échelles, RIEN.* » (FD, 51).

³³ « *Peu auront su regarder la terre sur laquelle ils vivaient et la tutoyer en baissant les yeux.* » (AC, 10).

³⁴ « *Il y eut le vol silencieux du Temps durant des millénaires, tandis que l'homme se composait. Vint la pluie, à l'infini; puis l'homme marcha et agit. Naquirent les déserts; le feu s'éleva pour la deuxième fois. L'homme alors, fort d'une alchimie qui se renouvelait, gâcha ses richesses et massacra les siens.* » (AC, 12-3). « *Nous existâmes avant Dieu Taccrété. Nous sommes là encore après lui. Durant que Dieu étalait sa paresse, personne sur terre; mais ce furent des dieux que le père malicieux laissa en mourant [...]* » (CB, 30).

³⁵ « *Mort, devant toi, je serai le Temps en personne, le Temps sans défaut. Mais voilà, tu me regarderas avec les yeux seuls de la vie. Et tu ne me verras pas.* » (CB, 29).