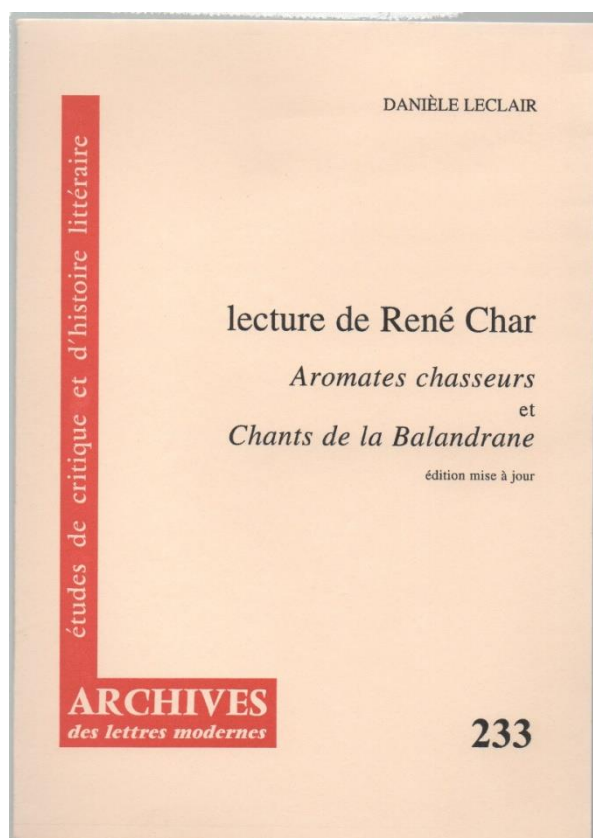


Danièle Leclair

**L'ITINERARIO DI ORIONE
IN "ERBE AROMATICHE CACCIATRICI"**



**L'ITINERARIO DI ORIONE IN
*ERBE AROMATICHE CACCIATRICI***



Tratto da:

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/Spesso 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*

I
L'ITINERARIO DI ORIONE IN
ERBE AROMATICHE CACCIATRICI



la presenza di Orione nell'universo di Char

Sul piano affettivo, Orione è una presenza di vecchia data nella vita di Char, che, parlando di uno dei fascinosi amici della sua infanzia, afferma: «*Mi insegnò i nomi di alcune stelle scintillanti e dei pianeti a luce fissa. Mi indicò, sulla linea dell'orizzonte, una coppia Orione e Betelgeuse che definì superba [...]*» (p. 102²). La costellazione di Orione, che l'osservazione e la lettura delle mappe del cielo gli avrebbero da allora resa familiare, comparirà solo molto più tardi nella sua scrittura, nel 1975, in *Erbe aromatiche cacciatrici*.

Anche se non viene mai nominato prima di questa raccolta, Orione è comunque riconoscibile in diversi testi, segnatamente nell'opera *La Notte talismanica*. Come in questo poema, «*L'anello dell'Unicorno*», che si riporta qui integralmente:

Si era sentito sballottato e solo ai margini della sua costellazione, che nello spazio ribollente non era che una piccola città freddolosa.

A chi gli chiese: «L'hai incontrato, alla fine? Sei finalmente felice?», si rifiutò di rispondere e strappò una foglia di viburno. (NT, 83).

In questo poema, il paesaggio è identico a quello di *Erbe aromatiche*; alcune costellazioni sono presenti, sono nominate e individualizzate [«*L'anello dell'Unicorno*» (NT, 83); *«*Orione verso l'Unicorno*» (AC, 12)] e soltanto una rimane fuori da questo spazio stellare. Orione, qui «*sballottato*» e «*solo*», «*ai margini della sua costellazione*», è anche, in *Erbe aromatiche*, «*Evaso dall'arcipelago*» (9). Già sono leggibili, e saranno temi dominanti in *Erbe aromatiche*, l'avvicinamento tra cielo e terra e la doppia appartenenza di Orione: «*L'anello [matrimonio, terra] dell'Unicorno [cielo]*», «*la sua costellazione [...] una piccola città freddolosa*» (NT, 83) preannunciano «*Rivoluzione di Orione ricomparso tra noi*» (AC, 7) e Orione «*meteora umana*» (27).

Da tempo, del resto, nelle raccolte che precedono *Erbe aromatiche*, era dato incontrare una presenza, quella del *gigante*, che prefigura uno dei volti di Orione - il suo volto terreno. Fin dagli esordi della produzione poetica di Char, l'immagine del «gigante» ha in sé i tratti futuri di Orione, così come appare e si definisce, poi, in *Erbe aromatiche*:

- le sue dimensioni, «*Cbi sei tu, dall'AMPIA SCHIENA, i polmoni a mantice, che ti sfianchi, apparentemente scontento del tuo salario?*» (RBS, 175);

- il suo passo, «*Noi SIAMO I PIEDI DI UNA GRANDEZZA SENZA PARI.*» (MM, 85);

- la sua infermità, «*obbediamo a leggi che non abbiamo razionalmente creato. Ci avviciniamo CON PASSI DI GIGANTE MUTILATO.*» (NT,13).

Dopo queste raccolte, la presenza di Orione si intensifica: egli compare col suo nome, alcuni poemi vengono creati in relazione a lui e intorno a lui. Ma già questa sua presenza, osservabile a un doppio livello - cosmico e terrestre - in *La notte talismanica*, annuncia la

doppia valenza che avrà in *Erbe aromatiche*. Si vedrà più avanti in che modo questi due livelli operano nella raccolta. Qui osserviamo ciò che ne costituisce il punto di partenza, la realtà originaria che sottendono.

Fino a *Erbe aromatiche*, l'iscrizione del mondo celeste nei poemi era controbilanciata da una forte presenza della terra, elemento allora per certi versi predominante: «*Mia terra tutta, come un uccello trasformato in frutto su un albero eterno, io sono tuo.*» (M, 151). Nelle ultime raccolte, *Erbe aromatiche*, *Balandrane* e *Finestre dormienti*, il mondo celeste occupa un posto sempre più ampio, come si può notare, ad esempio, in «*Con animo ingenuo*» (CB, 15), «*Virtuosistica aridità*» (36), «*Lo Scarabeo*» (68).

Mentre la terra è segno dell'estate portatrice di luce, il cielo e le sue stelle sono legati all'inverno e alla notte, a una qualche figurazione della morte; tra queste stelle ci sono quelle della costellazione di Orione, che si possono osservare solo nelle notti invernali. Questo immenso quadrilatero è la costellazione più imponente osservabile nelle nostre regioni alle medie latitudini. Nel firmamento, il gigante cacciatore Orione sembra lanciato all'inseguimento del Toro, in compagnia dei suoi due Cani. Tra le sue stelle più luminose, è possibile distinguere Betelgeuse, di colore rosso-arancio, sulla spalla destra del gigante, e Bellatrix su quella sinistra; Rigel, di colore blu, sul ginocchio e, al centro, tre stelle allineate definite «la cintura di Orione»; al di sotto della «cintura», si nota un filamento luminoso formato da tre stelle ravvicinate: è «la spada di Orione».

Tutta la prima parte di *Erbe aromatiche* è posta sotto il segno di questa costellazione. Ogni poema (tranne «*Evaso dall'arcipelago*», che comunque lo nomina al primo verso) è contrassegnato da un'epigrafe che reca il nome di Orione. Queste epigrafi, che scandiscono il suo cammino attraverso il cielo e che non erano incluse nell'edizione pre-originale³, sono indicazioni di luogo - significato locale di *a*, vocabolo di movimento: *«*Passaggio dei Gemelli*» (AC, 16), *«*attraversa [...] l'Eridano*» (19), *«*Ritorno di Orione alla terra dei Lombi*» (19) o sono indirizzate ad altre costellazioni vicine o lontane da lui nel cielo? Infatti, la preposizione *a* potrebbe non avere qui una funzione di localizzazione, ma servire a introdurre una relazione tra due personaggi attraverso un verbo non espresso: *«*Orione [si rivolge] al Toro*» (AC, 10). Mentre alcuni verbi di movimento rafforzano la prima ipotesi, altri confermano la seconda: *«*s'innamora della Stella Polare*» (14), *«*conosce l'Idra*» (19); così pure «*Viaggiatori*», marcato dall'epigrafe *«*Cefeo a Orione*» (23), un poema a due voci costruito in forma di dialogo. I due significati forse si fondono, nella misura in cui il discorso di Orione all'Unicorno o a Cefeo, ad esempio, richiede uno spostamento - uno spostamento puramente poetico, poiché in realtà la costellazione di Orione non si avvicina né si allontana mai dalle altre; ma nel cielo, vicine a lui e tutte visibili nelle notti d'inverno, quelle del Toro, dei Gemelli, dell'Unicorno e dell'Eridano sono naturalmente i suoi luoghi e interlocutori privilegiati

Orione, presente dunque in *Erbe aromatiche* come costellazione, lo è anche come personaggio mitico; il mito antico affiora in numerosi poemi, è un mito complesso di cui i Greci stessi hanno proposto differenti versioni. Pierre Grimal, riunendo tutti i frammenti dei testi latini e greci dove ne è fatta menzione, ricostruisce così la vicenda di Orione:

*Orione è un gigante cacciatore, figlio di Euriale e di Poseidone, o di Ireo. Si dice anche che sia nato dalla Terra, come quasi tutti i Giganti. Da suo padre gli deriva il potere di camminare sul mare. Era di grande bellezza e di forza prodigiosa. Sposò dapprima Sida, così bella e così fiera della sua bellezza da pretendere di rivaleggiare con Era - cosa che indusse la dea a gettarla nel Tartaro. Privato della moglie, Orione si recò a Chio, forse chiamato da Enopio che gli chiese di liberare l'isola dalle bestie selvagge. Qui Orione si innamorò di Merope, figlia di Enopio, che si mostrò contrario al matrimonio. A questo punto le versioni differiscono. A volte si dice che Orione, ubriaco, volesse usare violenza a Merope, a volte che sia stato lo stesso Enopio a farlo ubriacare. In ogni caso, Enopio accecò Orione mentre dormiva sulla riva. Orione si recò allora nella fucina di Efesto e lì, preso un bambino, se lo mise sulle spalle e gli chiese di condurlo verso il sole nascente. Orione recuperò la vista [...]. Poi l'Aurora si innamorò di Orione e lo portò con sé a Delo. Orione fu ucciso da Artemide, sia perché l'aveva incautamente sfidata in una gara di lancio del disco, sia perché aveva cercato di violentare una delle sue ancelle. Ma la storia della sua morte è la seguente: Orione aveva cercato di fare violenza ad Artemide stessa e la dea gli aveva mandato contro uno scorpione che lo aveva punto sul tallone. Per aver reso questo servizio ad Artemide, lo scorpione fu trasformato in una costellazione e Orione ebbe un destino simile. Ecco perché la costellazione di Orione fugge continuamente quella dello Scorpione.*⁴

Di questo mito, parecchi momenti sono riscontrabili nella raccolta di Char:

- Orione cacciatore, «Orione [...] senza più frecce da appuntire sull'antica falce» (AC, 9), «Tende il suo arco [...]» (27);
- Orione cieco, «È cieco e si dissemina » (27), «Due contadini ciechi» (40);
- Orione camminatore sulla terra e nel cielo, «Evaso dall'arcipelago » (9), «Orione verso il Toro» (10), «Orione verso l'Unicorno» (12), «Ritorno di Orione alla terra dei lombi» (25);
- Orione trasformato, «Una meteora umana» (27), «Orione / pigmentato d'infinito e di sete terrestre » (9), «Orione / carpentiere dell'acciaio» (37).

Questo riferimento al mito di Orione è parte di una più ampia apertura dell'opera di Char al mondo dell'antichità greca, alla letteratura e alla filosofia, alla storia e alla scienza dell'antica Grecia. La comparsa di Poussin nell'universo di Char partecipa di questa apertura; assente in *Ricerca della base e della cima*, raccolta di numerosi poemi dedicati ad alcuni pittori, Poussin viene nominato per la prima volta in «Contro una casa secca» - «Il pittore di Lascaux, Giotto, Van Eyck, Paolo Uccello, Fouquet, Mantegna, Cranach, Carpaccio, Georges de La Tour, Poussin, Rembrandt, lane del mio nido roccioso» (NP, 115) - poi ricompare più volte nei testi successivi e si impone gradualmente (AC, 16; CB, 61).

Ciò che attira Char verso questo artista è proprio la sua pittura incentrata sull'Antichità; Poussin, dice Char, è il pittore che tratta meglio la mitologia greca e romana. Ma, più in profondità, se Poussin diventa sempre più importante nell'opera di Char, è forse perché i suoi dipinti fanno rinascere un'Età dell'oro in cui gli esseri (umani e divini) sembrano spuntare dalla terra insieme agli alberi e condividere con loro una *felicità* che nessun ordine storico può distruggere. La ricerca personale di Poussin, di cui Marc Fumaroli dice che «*sfiorisce lentamente, lontano dalla Corte, e arriva alla contemplazione finale che sembra strappare il pittore al suo tempo ed elevare la sua opera nella sfera universale e atemporale dei miti*» (p. 30⁵), non può lasciare indifferente un poeta che cerca anch'egli di ritrovare, attraverso la figura di Orione, una grandezza che il mondo di oggi ha perduto. Inoltre, questo ritorno a un'esemplarità mitica è per Poussin un modo per ringiovanire il mondo, «*per rimmetterlo al cospetto di ciò che non muore*» (p. 31⁵): in *Erbe aromatiche*, Orione avrà dunque il compito di portare nel mondo attuale «*un nuovo spazio*», «*una rivoluzione*» (AC, 7). Infine, anche se non si evidenzia in questa raccolta, il legame, tipico di Poussin, tra l'ordine cosmico e l'ordine dell'amore è senza dubbio un motivo in più per cui Char predilige nel presente questo pittore. Ma laddove, nel tratteggiare la figura di Orione, Poussin sceglie un momento dell'itinerario del gigante - la sua marcia verso oriente -, Char prolunga il mito, riprendendolo dal suo epilogo - la metamorfosi di Orione in costellazione - e assicurandone la continuità. Se egli considera «incompiuto» quel dipinto di Poussin, *Paesaggio con Diana e Orione cieco*, è proprio perché la corsa di Orione è trattata solo nelle sue fasi iniziali: è la tela «terrestre» di Orione, che porta sulle spalle il bambino-guida e che è ritratto nella sua marcia verso il sole; una tela in cui le dimensioni gigantesche di Orione, messe in parallelo con quelle degli alberi in primo piano, contrastano nettamente con le piccole figure che osservano la scena. Alla fine del suo romanzo, *Orione cieco*, che contiene una descrizione dettagliata del dipinto di Poussin, Claude Simon insiste sull'immobilità del camminatore e fa già incontrare (al di là del dipinto stesso) Orione-uomo mitico e Orione-costellazione: «*Salendo sulla collina che si intravede in lontananza, proprio sullo sfondo del quadro, e già toccata dai raggi del sole nascente, il sentiero che Orione sta seguendo riaffiora come una linea sottile, chiara e tortuosa. Sembra, però, che il gigante non debba mai giungere fin là, poiché man mano che il sole si alza nel cielo le stelle impallidiscono, svaniscono, e LA GIGANTESCA SAGOMA IMMOBILE DAI GRANDI PASSI SI AFFIEVOLISCE POCO A POCO, SCOMPARENDO NEL CIELO PALLIDO [...]*» (p. 110⁶).

È questa la strada seguita da *Erbe aromatiche*: in quest'opera, non solo Orione è uomo e costellazione come nel mito ma, soprattutto, appartiene a entrambi gli universi *contemporaneamente* e non più cronologicamente all'uno e poi all'altro, uomo e poi stella, dopo la sua morte; egli è l'uno e l'altro simultaneamente, «*Una meteora umana*» (AC, 27). Questo doppio *status* che Char gli conferisce, come se Orione-costellazione conservasse

ancora la memoria, le tracce della sua precedente forma umana (e viceversa), farà della figura di Orione il luogo di un incontro-confronto tra due universi abitualmente separati.

*il cammino di Orione in ‘Erbe aromatiche cacciatrici’
la metamorfosi di Orione*

Il nome di Orione (Ὠρίων) non può essere collegato ad alcuna etimologia precisa. Nessun dizionario etimologico fornisce indicazioni per inquadrare l'origine di questa parola. Quella evocata più di frequente (τὸ ὄρος: «la montagna», Ὠρίων: «l'abitante della montagna») non si basa su un fondamento certo. Lo stesso dicasi per quella che accosterebbe Orione all'aggettivo ὄριος, epiteto attribuito a un dio col significato di «protettore dei limiti e delle frontiere»⁷. Nonostante il fascino di queste ipotesi sulla figura di Orione (da una parte lo spazio mediterraneo di Char privilegia sempre la montagna a scapito del mare, dall'altra Orione è situato proprio al limite di due universi), è il solo significante del termine che può essere esaminato e che costituirà il punto di partenza dell'analisi.

Orione è, in primo luogo, l'or - oro dell'astro luminoso, della meteora -, catena fonetica sviluppata in «*Vendetta della lepre*» e già in un poema del 1946:

Da quando veglio nell'immenso spazio dorato che Orione srotola ai suoi piedi, lui, aggirandosi ai bordi delle paludi, non mi considererebbe un'appestata, ancora meno mi catturerebbe nel mio sonno esausto. (AC, 36)

[...] *la voce d'oro della meteora (FM, 148)*

e sottesa in tutti i poemi che lo menzionano.

Vicino all'or (oro) per la sua posizione nella parola, lo *yod* [oRjô] è anch'esso un segno fondamentale della presenza di Orione (che marcia verso l'Oriente). Lo *yod* contenuto nel nome viene esteso all'intero poema, attirando a sé una vocale vicina, la [i]; insieme, [j] e [i], esprimono il volto stellato di Orione-costellazione:

«*Evaso dall'arcipelago*»

faucille (falce)— antica - induriti - calcinato (AC, 9);

«*Orione Irocheses*»

Orione - serions (*saremmo*) - superstizione - Orione carpentiere - acciaio - millennio - nobilita - brisée (*frantumata*) - oui (*sì*) - lui (37);

«Accoglienza di Orione»

chi - api - qui s'éveille (*che si risveglia*) - servitore - si dissemina - il (*egli*)- fuit (*fugge*) - chi - perseguitano - il (*egli*)- brilla - nuit (*notte*) - rischiate - miele (27).

L'eco di queste sonorità è il più conforme possibile poiché il poeta riprende le stesse consonanti di sostegno: *faucille, ancienne, noircis, calciné / Orion, serions / abeilles, s'éveille / fuit, poursuivent, nuit...* (*falce, antica, induriti, calcinato / Orione, saremmo, api, si sveglia / fugge, perseguitano, notte...*) e, talvolta, le stesse parole. Questa insistenza è volta ad affermare, ad assicurare il potere o semplicemente la presenza di Orione di fronte all'angoscia provocata dal mondo moderno. È significativo che in un poema di molto precedente, «*La biblioteca è in fiamme*», il giubilo di Char si esprima attraverso le stesse sonorità [i] et [j], con gli stessi termini («*inseguito*» e «*inseguitore*»): «*Benevolenza degli uomini in certe mattine stridenti. Nel brulichio dell'aria in delirio, io salgo, mi chiudo in me stesso, insetto non divorato, inseguito e inseguitore.*» (M, 150).

Ritornando al nome di Orione, vi si può anche leggere, invertendo l'ordine delle vocali [o] et [i], *roi* (re), cioè non più la sua faccia stellare ma già la sua faccia umana, prefigurazione del suo ritorno sulla terra dove avrà una funzione regale, al di sopra degli altri uomini come avveniva nella mitologia greca, dove le sue dimensioni gigantesche lo avvicinavano più agli dèi (si vedano le sue relazioni con Eos, Artemide, etc.) che agli esseri umani. Se la parola *roi* (re) [rwa], riferita a Orione, è presente una sola volta, «*Passa il vostro re servitore*» (AC, 27), la sonorità [wa] è, invece, percettibile in tutti i poemi a lui consacrati, nei quali essa indica il suo specifico universo:

«Evaso»

soif (*sete*) - épointant (*appuntendo*) [dove *oi* è leggibile graficamente] - noircis (*induriti*) - étoiles (*stelle*) (AC, 9);

«Accoglienza»

roi (*re*) (27);

«Orione Irochese»

Iroquois (*Irochese*) - pourquoi (*perché*) - soir (*sera*) (37);

«Eloquenza di Orione»

avoine (*avena*) - pointe (*punta*) - épointant (*appuntendo*) - fois (*volta*) - pouvoir (*potere*) - armoise (*ambrosia*) - étoiles (*stelle*) (43).

Avvicinamento che evidenzia, oltretutto, la prossimità tra il primo e l'ultimo poema della raccolta, con il ritorno di un vocabolo identico: «*pointe*» (*punta*), che rimanda a «*épointant*» (*appuntendo*), e «*étoile*» (*stella*) a «*étoiles*» (*stelle*). Questi due gruppi di sonorità, quello del [j] e dell'or (oro) e quello del [wa] e del *roi* (re) si ritrovano uniti in una nuova 'forma' di Orione, l'Irochese. Questa doppia presenza in *Iroquois* (*Irochese*) della [i] e del gruppo [wa], vale a dire di due catene fonetiche apparentemente antitetiche che sottendono due forme di Orione, una stellare e una umana, ne rivela la duplice natura e

ne annuncia già la funzione: al confine tra due mondi, Orione sarà contemporaneamente il punto di contatto tra questi due mondi - lo strumento della loro riunione - e l'incarnazione del loro scontro.

In *Erbe aromatiche*, quattordici poemi (su ventidue), più l'*argomento* della raccolta, menzionano il nome di Orione, che ha dunque un posto privilegiato nell'opera, tutta costruita in rapporto a lui. Essa è divisa in quattro parti di ineguale lunghezza: una prima composta di otto poemi aforistici molto lunghi, una seconda di undici brevi poemi in prosa, una terza comprendente due poemi aforistici e una quarta con un solo poema in prosa. La dissimmetria della raccolta non confina Orione in una parte piuttosto che in un'altra, in una tale o tal altra modalità di scrittura. Al contrario, Orione la attraversa tutta; è presente in ognuno dei momenti dell'opera e le sue apparizioni costituiscono altrettante tappe del suo spostamento, nel cielo («*Evaso dall'arcipelago*») o sulla terra («*Accoglienza di Orione*», «*Verde su nero*»). Ed è ancora in rapporto alla sua presenza (o alla sua assenza) che si chiarisce la struttura dell'opera. Il *decrecendo*, osservabile prima di qualsiasi lettura (da una prima parte lunghissima ad un'ultima ridotta a un solo poema), corrisponde, infatti, come si vedrà più avanti, a un'evoluzione e a una 'frattura' nella parola e nel cammino di Orione: un cammino sicuro all'inizio, poi esitante, sconnesso e, alla fine, la sua sparizione. Attività essenziale, dunque, questa marcia che richiama i numerosi viaggi del mitico cacciatore Orione, che andava di isola in isola sorretto dal suo favoloso potere di camminare sull'acqua. Il suo viaggio terrestre, tuttavia, fu interrotto dalla sua morte e dalla sua trasformazione in costellazione. È a questo punto della sua vicenda che Char lo incontra e lo libera, ponendo fine alla sua millenaria immobilità.

Assistiamo dapprima a una messa in movimento della *costellazione*: *«Orione verso il Toro», *«Orione verso l'Unicorno»... Poi Orione è associato, come viaggiatore, a Cefeo⁸, uno degli Argonauti, nell'epigrafe (*«Cefeo a Orione») che segue il titolo del poema, «*Viaggiatori*», e ne chiarisce il plurale. Fin dall'*argomento* della raccolta, questa dualità del cammino (cosmico e terrestre) è evidente. Il termine *rivoluzione* segna, allo stesso tempo, sia la nuova partenza di Orione (richiamata anche dal prefisso *ri* di «*ricomparso*») - la costellazione di Orione acquista la mobilità di un pianeta, poiché la rivoluzione di un astro è il suo periodico ritorno a un punto della sua orbita - sia un cambiamento della disposizione complessiva: la messa in movimento di Orione si accompagnerà a un'inversione di direzione rispetto al mito greco, in cui Orione passava dallo stato di essere umano a quello di costellazione. Il vocabolo dell'*argomento* rimane ambiguo; come la rivoluzione è un'attività tanto cosmica che umana, così «*ricomparso*» si applica sia a un astro (in questo esempio di Virgilio: «*luna surgit*», la luna sorge, ricompare) sia a un uomo (in latino, *resurgere* significa riprendere forza, rianimarsi): risveglio dell'astro e resurrezione (cioè, esattamente, ricomparsa, ritorno alla vita) del gigante cacciatore.

Due poemi paralleli, «*Evaso dall'arcipelago*» (AC, 9) e «*Accoglienza di Orione*» (27), che aprono rispettivamente la prima e la seconda parte della raccolta, ci mostrano il ritorno di Orione. In «*Evaso*», concepito come un suo ritratto, si colloca il movimento stesso di questa sua nuova metamorfosi; in «*Accoglienza*», egli tocca terra ancora una volta. Fin dal primo poema, la disposizione attesa (nella scrittura, il genere del ritratto; nel cielo, il posto di Orione) viene sovvertita: la messa in movimento del ritratto - «*il piede sempre pronto a evitare la faglia*» (9) -, tradizionalmente immobile e congelato nell'atemporalità della definizione, dà conto dello spostamento di Orione. Il poema è il luogo di una tensione tra due universi, uno celeste, l'altro terrestre: «*Evaso dall'arcipelago*»

<i>Orione</i>	(v. 1)
<i>Si trovò bene con noi / E rimase.</i>	(v. 6/7)
<i>Bisbiglio tra le stelle.</i>	(v. 8)

Tra il titolo e l'ultimo verso, il ritratto propriamente detto - corpo del poema - è l'immagine stessa di questa tensione. Infatti, è costituito da un'unica frase, allo stesso tempo tesa e spezzata dal ritmo dell'enunciazione: prodigiosamente estesa tra il primo verso che nomina il soggetto e gli ultimi che lasciano infine apparire i verbi. Dopo il primo verso e prima dei versi 6 e 7, due forti cesure (nel ritmo, il passaggio da un verso breve di due sillabe a quattro versi lunghi di dieci-dodici sillabe, e poi di nuovo il ritorno a due versi brevi) proteggono, racchiudono e mettono in rilievo i quattro versi centrali; questi formano un insieme strettamente connesso, dalla stessa lunghezza di ognuno di loro (11/12/10/11), dai parallelismi (passivi: «*pigmentato*», «*induriti*» / attivi: «*appuntendo*», «*evitare*») e dal ritorno delle medesime sonorità: forte presenza del [p] a inizio verso e forte presenza della [f] a fine verso.

Il ritratto è quindi una sorta di quadro privo di verbi personali, in cui la preminenza è accordata agli attributi del personaggio, a ciò che colpisce di più nel suo aspetto fisico (lineamenti, spalle, piedi). È uno sguardo rivolto alla sua exteriorità, simile a quello che noi rivolgiamo alla costellazione di Orione (di cui sono visibili solo le stelle più grandi). A quel punto (fine del verso 5), Orione non ha ancora realmente lasciato il cielo. Nonostante sia descritto nelle sue attività umane, egli appartiene ancora allo spazio celeste. Il suo ritorno sulla terra non è dato per immediatamente compiuto; mentre a partire dal titolo, prima ancora di essere nominato, il suo spazio-prigione viene lasciato con violenza, è solo nei versi 6 e 7 che il suo insediamento sulla terra assume un carattere definitivo. E, anche allora, il poema si conclude con la parola di riprovazione delle stelle; il mondo celeste non è cancellato e nell'impresa di Orione permane il rischio di un fallimento, di cui dà conto il ritmo del poema. Il cammino di Orione sulla terra sarà una marcia rischiosa e dolorosa, come i poemi successivi («*Accoglienza*», «*Verde su nero*») mostreranno.

Erbe aromatiche è costruito in relazione a questa marcia; ogni poema costituisce un punto di arresto, una tappa di questo cammino che si svolge innanzitutto in uno spazio mitico ed eroico (*«Orione verso il Toro», *«Passaggio dei Gemelli», etc.), essendo ogni costellazione incarnata da un eroe della mitologia greca (come nelle antiche mappe del cielo). Questa marcia appare come un momento felice - Orione incontra e ama stelle ed esseri a sua misura - che si interrompe bruscamente, si spezza quando egli si avvicina alla terra. Infatti, se seguiamo il movimento delle epigrafi, ci accorgiamo che esse configurano un passaggio dal cielo alla terra, dal mito alla storia, dalla felicità alla sofferenza. È nel mondo eroico delle epigrafi, con l'intrusione dell'Idra, la prima immagine della terra: *«Orione attraversa [...] l'Eridano e conosce l'Idra» (AC, 19) e poi *«Ritorno di Orione alla terra dei lombi» (24). Queste due epigrafi, alla fine della prima parte di *Erbe aromatiche*, sono da mettere in relazione con i titoli dei poemi che esse contrassegnano: «*Lombi*» e «*Dèi e morte*». Mentre tradizionalmente la marcia di Orione per recuperare la vista procede verso l'Oriente, verso il sole, qui il percorso si inverte poiché Orione attraversa l'Eridano, nome mitico di un fiume dell'Occidente: si tratta dunque di una marcia verso l'*ombra* (e non più verso la luce), verso *«la terra dei lombi». Il termine *lombi*, impiegato solo due volte in tutta l'opera di Char (qui per l'esattezza), è associato dal poeta contemporaneamente all'idra e alla terra, quella degli uomini. La lettura dei due poemi dove il termine compare ne rischiarà il senso.

Formalmente molto diversi (uno è un lunghissimo poema aforistico di diciotto frammenti, l'altro è un poema breve che privilegia il verso libero), i due testi propongono in effetti un'analogia violenza - ravvisabile, in particolare, nell'uso di un vocabolario triviale -, violenza sotto il cui segno Char pone la vita dell'uomo moderno: *«la terra dei lombi», la terra degli uomini d'oggi, su cui Orione rimette piede, è dunque un luogo di sofferenza, «*un caos sanguinante e rigonfio, dove l'essere più dotato è solo un maestro di arroganza*)» (AC, 21). Nessuna speranza è lasciata all'uomo, «*schivo identico allo schivo, sia pure in una condizione sempre meno opprimente*» (20). È la scienza che si è impadronita del mondo, «*la scienza-azione, la regista, diventata, da perfetta squaldrina, con i suoi volti assassini e i suoi travestimenti, la traghettatrice della nostra vita ibridata, una questione volgare*» (19). Di fronte a una visione così cupa, la formula di Rimbaud (in «*Mattinata di ebbrezza*»), che Char riprende in «*Dèi e morte*» - «*Ecco il tempo degli assassini!*» - sembrava davvero troppo povera; «*era molto ed era poco*» egli dice. La sua percezione del mondo moderno è qui, come in «*Lombi*», disperatissima e insiste sulla decomposizione concreta e morale del mondo: «*Ecco il tempo dello stillicidio!*», «*Ecco il tempo dei delatori!*». L'immagine di questa decomposizione è quella dell'essere ibrido, «*la scrofa dal collo di cigno*», una versione moderna dell'antica idra. «*Lombi*», titolo di un poema, appare anche come l'emblema di questa vita degradata offerta all'uomo moderno dalla scienza e dalla tecnica.

Del resto, il termine *lombi* può essere letto a diversi livelli, ma ogni lettura mette capo a un'immagine di sofferenza e di oscuramento. In effetti, la parola viene dapprima percepita foneticamente e, di conseguenza, la sua vicinanza sonora con *l'ombra* la colloca immediatamente in un universo in cui la luce è assente. Inoltre, la consonanza *limbi/lombi* fa intendere quest'ultimo termine come un offuscamento fonetico di *limbi*. Passare da *limbi* a *lombi* è lasciare un territorio di transizione, né inferno né paradiso, per una terra di sofferenza e tormento. Il significato abituale di *lombi* (la zona dei reni) viene a rinforzare questa doppia percezione sonora della parola. Innanzitutto perché i lombi sono un attributo tipicamente umano, e poi perché è quello, per l'uomo e per il poeta in particolare, il luogo di una sofferenza viva.

La corsa di Orione si orienta quindi in direzione della terra. Ancora una volta egli si unisce agli uomini. Ma la terra che incontra per la seconda volta nella sua storia - e per la prima nell'opera di Char - è una terra stravolta, lacerata, oscurata, completamente opposta al mondo mitico in cui si muoveva nella sua primitiva forma. È in questo universo distrutto, degradato, che Orione cercherà di far valere il suo potere.

Orione duplice e mediatore

Abbiamo visto come, in ragione del suo stesso nome, Orione fosse destinato a due spazi differenti (*or*, oro, immagine dell'abitante celeste; *roi*, re, immagine dell'abitante terrestre), e come Orione-costellazione fosse di nuovo proiettato verso la terra fin dall'inizio della raccolta. Tuttavia, questo passaggio dal cielo alla terra non comporta un abbandono definitivo della sua antica forma. Sulla terra o nel cielo, Orione conserva le tracce della sua precedente appartenenza: in quanto costellazione, è attraversato dal desiderio della terra; in quanto uomo, rimane comunque una meteora, pronta o costretta a ritornare al cielo. Egli si carica di tutte le forme assunte in precedenza. La rottura - si veda «*Evaso dall'arcipelago*» (AC, 9) - si produce a livello del *luogo* di evoluzione (partenza dallo spazio stellare e ritorno sulla terra) e non dell'*essere*. L'alterazione che egli subisce in ognuno dei suoi diversi passaggi da uno spazio all'altro non è una perdita, una mancanza, ma un nuovo «guadagno» che porta a una sempre maggiore pienezza dell'essere.

Se la sua marcia attraverso gli spazi è priva di ostacoli, è perché Orione è essenzialmente un essere doppio, non più, come nella mitologia greca, cronologicamente uomo e poi stella, ma uomo e stella nello stesso tempo. Molti poemi evidenziano questa sua duplice natura. «*Evaso dall'arcipelago*» (AC, 9) in primo luogo, dove Orione è descritto come «*Pigmentato d'infinito e di sete terrestre*»: in questo testo i due spazi opposti, cielo e

terra, vedono il termine della loro separazione perché egli partecipa sia dell'uno che dell'altro. Lungi dall'annullare l'antitesi tra i due universi, la *e* pone Orione proprio al centro di essa. In una identica frase di un altro poema, «*Vendetta della lepre*» (36), egli è sia stella che uomo; è il suo «attributo» essenziale - il piede - che nel poema permette il passaggio da una forma all'altra.

Orione è dunque alla confluenza, al limitare dei due universi. E si sa che, per Char, questa è una posizione privilegiata. Per lui, tutti i luoghi di passaggio, la soglia, la frontiera, il limitare del bosco, sono quelli in cui «*si produce uno slancio, al quale il poeta dà la sua approvazione*» (p. 7¹). Infatti, «*il punto di passaggio non è quello dove il conflitto si annulla: gli opposti rimangono antitetici, il tragico dell'opposizione resta intatto*». In *Erbe aromatiche*, Orione è colui nel quale due mondi si congiungono e si scontrano. Questa posizione sarà all'origine del suo potere ma, di questa tensione tra cielo e terra, conserverà una dimensione tragica.

Questo potere è affermato nel penultimo poema della raccolta, in termini eclatanti:

*Noi non abbiamo più i mari né le isole;
E l'ombra della clessidra sotterra la notte.
«Rivestitevi. Avanti il prossimo.» Questo è l'ordine.
E il prossimo siamo anche noi.*

RIVOLUZIONE CHE UN ASTRO MODIFICA,

CON LE MANI CHE NOI UNIAMO ALLE SUE.

(AC, 41)

Gli ultimi versi sono da ricondurre all'argomento della raccolta: «*Ma quali sono le leggi che possono sistemare e recuperare ciò che norme invasive e distruttive hanno lasciato incompiuto? E si tratta proprio di leggi? Esistono delle eccezioni? Come si manifesta il segnale? E' un terzo spazio in arrivo, fuori dal percorso dei due conosciuti? Rivoluzione di Orione ricomparso tra noi.*» La ripresa di uno stesso termine (*rivoluzione*) nel penultimo poema di *Erbe aromatiche* riecheggia l'argomento, che ne costituisce il prologo. Una ripresa che, ad ogni modo, non è una semplice ripetizione ma una garanzia, la conferma del potere di Orione in un testo particolarmente significativo proprio perché posto quasi a conclusione dell'opera.

In ventuno poemi, una soluzione auspicata ma incerta (5 interrogative preparano il suo arrivo nell'argomento), Orione diventa l'unico in grado di rimediare alla distruzione del nostro universo. In questo poema, «*La Riva violenta*», il presente attivo, «*un astro MODIFICA*», ha sostituito il participio passato passivo, «*Orione RICOMPARSO*», dell'argomento; e Orione, caratterizzato finora essenzialmente dalla sua arma (arco, freccia) e dal suo passo (piedi), acquisisce un nuovo «attributo», le mani, che sono l'immagine stessa del suo nuovo potere.

In effetti, in tutta l'opera di Char, nelle raccolte precedenti come in *Erbe aromatiche* o *Balandrane*, le mani sono lo strumento creativo per eccellenza (RBS, 174; M, 148; CB, 49). Ma più spesso sono le mani alle prese con la terra stessa, le mani che impastano,

modellano, scolpiscono una materia grezza, a costituire l'immagine del lavoro di creazione, della sovranità del poeta sulle cose e sul mondo. Ora, in *Erbe aromatiche*, la distruzione della terra genera quella dell'abitante di questa terra; e questa distruzione dell'uomo si traduce in un invecchiamento, in una degenerazione delle mani che oramai si rivelano impotenti a vincere la morte: «*Uno strumento di cui la nostra mano, priva di memoria, scoprisse in ogni istante l'utilità, non invecchierebbe, conserverebbe la mano intatta*» (AC, 10); «*Tutto ciò che si ritrae sotto la mano è, questa sera, essenziale*» (23); «*Il mattino [...] ha rivelato [...] / Che la terra poteva riplasmarsi da sola, / Così timorosa di mani distratte, / Così trascurata da mani callose*» (CB, 40). Di fronte a questa impotenza dell'uomo, Orione rappresenta quindi la nuova - e forse ultima - forza delle mani creatrici; recupera l'antico vigore delle mani dell'uomo [(«*Mani un tempo sublimi. Oggi completamente ignorate.*» (AC, 17)] e può così rompere l'ordine disumano imposto dalla storia nel poema sopra citato (41). Se Orione viene così investito di un potere perduto dall'uomo, potere simboleggiato dall'acquisizione delle mani, è soprattutto perché egli è duplice, sia stella che uomo.

Questa doppia appartenenza a due universi solitamente separati lo propone come *mediatore* tra cielo e terra. La sua funzione è quindi essenzialmente unificante, come dimostra la lettura di «*Orione Irochese*» (AC, 21). In questo poema, infatti, una frase centrale - «*Sì, sempre lui; e viene verso noi.*» - riassume e contiene tutto il senso dell'avvicinamento di Orione: «*lui VERSO noi*»; tre termini essenziali i cui precedenti inserimenti nella raccolta - «*Orione ricomparso tra noi*» / «*Orione si trovò bene con noi e rimase*» / «*Un passante mitico [...] ci venne incontro*» (40) - non sono che altrettante prove di uno stesso passaggio. Breve poema in prosa, «*Orione Irochese*» si sviluppa interamente intorno a questa frase cardine, verso la quale tutte le altre convergono. Le tre domande che la precedono ne preparano la venuta; in esse è già contenuta la risposta positiva. In un movimento a spirale che va dal più ampio (prima domanda) al più ristretto (terza domanda), queste domande si chiudono (e allo stesso tempo si aprono) su questa frase centrale, che ne risulta così evidenziata. Il passaggio dal gruppo di domande alla risposta non è brusco, poiché si passa da una frase nominale - «*Orione, carpentiere dell'acciaio?*» - a un'altra frase che potrebbe essere definita pronominale, poiché è costituita dall'opposizione tra due persone, *lui* e *noi*. Così la frase nominale che, seguendo Émile Benveniste, «*afferma una qualità propria del soggetto dell'enunciato, ma fuori da ogni determinazione temporale e da ogni relazione con il parlante*» (p. 159⁹), è qui contemporaneamente attualizzata e personalizzata dalla fortissima presenza delle persone. L'opposizione tra i due pronomi è amplificata dal resto del poema, che è organizzato a chiasmo intorno al pronome *lui*: «*nostrò*» / «*noì*» / «*LUI*» / «*noì*» / «*nostrò*». Ma questa opposizione, che è possibile osservare anche sintatticamente e tipograficamente nella pausa dopo «*sempre*», è in parte vanificata dalla preposizione *verso*. I due elementi, *lui* e *noi*, qui ancora separati, sono già riuniti. Perché questa frase è il luogo di un passaggio, dalla rottura all'unificazione, momento in

cui il testo si capovolge, mostrando l'operazione stessa con cui riunisce ciò che era separato. Al ritmo spezzato delle tre domande, giustapposte, senza legame sintattico, risponde infatti la lunga frase di riappacificazione che chiude il poema e in cui l'insistente ritorno dei suoni [s] salda l'unità: «*La massa dell'umana vicenda, oggi frantumata, ricomposta stasera, passa sotto i nostri ponti giganti.*»

Questo passaggio è possibile solo grazie alla venuta di Orione, il cui potere di mediatore è qui concretizzato dalla sua funzione di costruttore di ponti. La marcia, a grandi falcate, di questo gigante cacciatore, annulla le distanze, permette il passaggio tra due rive separate, due universi che, senza di lui, non comunicherebbero; nello spazio stellare, in ascolto dell'uomo - si veda «*Eloquenza di Orione*» (AC, 42) - e poi in cammino verso di lui, Orione riesce a raggiungerlo («NOSTRI ponti») e ad offrirgli una dimensione sopra-terrestre: «*i nostri ponti GIGANTI*». L'uomo fa un passo nello spazio degli dèi.

Alla rottura, distruzione, mutilazione, Orione risponde quindi con «*una salva d'avvenire*» (p. 15¹⁴), conciliando la fine di una mansione antica («*carpentiere*», da rapportare alla «*falce antica*») e l'uso di un materiale nuovo (l'acciaio); egli è colui che costruisce e permette il passaggio, un compito quasi divino che realizza l'andata e il ritorno, «*la voce e l'eco*» (CB, 81). Opera salvifica simile a quella dei pontieri che, in un altro poema di *Erbe aromatiche*, con la loro sola presenza nel titolo, stabiliscono un legame, una passerella tra sentieri interrotti: «*Occorrono due rive alla verità. [...] Strade che bevano le loro nebbie. Che conservino intatte le nostre risa felici. Che, interrotte, siano ancora salvezza per i nostri giovani che nuotano in acque gelide.*» (AC, 32).

La funzione di Orione appare dunque, in questi due poemi che raccontano la fine delle lacerazioni, come una funzione felice. Orione recupera qui l'antico potere detenuto dagli uomini del passato e perduto da quelli di oggi. L'acuta percezione della distruzione del mondo moderno si accompagna in Char al ricordo di un altro tempo, tempo del passato, della sua giovinezza, quando il mondo era diverso, quando cielo e terra comunicavano: «*La condotta degli uomini della mia infanzia aveva l'apparenza di un sorriso del cielo rivolto alla carità terrena [...]. Il passaggio di una meteora inteneriva. [...] Questo mondo è morto senza lasciare una tomba comune.*» (FM, 192). Ed è proprio per riunire ciò che è stato disgiunto che il poeta fa appello a Orione nell'argomento della raccolta *Erbe aromatiche*. Di fronte ai «*nostri due spazi immemoriali*» oggi sovvertiti - eppure, dice Char, «*erano inseparabili*» -, Orione si presenta come «*un terzo spazio in cammino*», in grado forse di ricomporre ciò che è stato disfatto.

Tuttavia, anche in «*Orione Irocheso*» la mediazione di Orione non è una soluzione definitiva; il passaggio non è sinonimo di unione. Se il ponte permette l'andata e il ritorno, non cancella lo spazio tra le due rive. In verità nell'opera di Char questa tensione tra due opposti, questo rischio, è positivo. Una vitalità leggibile in questo frammento di

un poema anteriore a *Erbe aromatiche*: «Giunto all'arco sonoro, smise di camminare in mezzo al ponte. Divenne immediatamente la corrente» (NT, 71).

In *Erbe aromatiche*, comunque, questa tensione esprime più la sofferenza che il giubilo e il grido di vittoria che un tempo la accompagnavano, come in questi poemi dei *Mattinieri* e della *Parola in arcipelago* dove il lampo, la luce scaturiscono da questo scontro degli opposti: «I muri interi sono di colui che la tua chiarezza mette al mondo / O detenuta, o sposa.» (M, 48); «Quello che luccica, là, sei tu / Mia caduta, mio amore, mio saccheggio.» (53); «Una polvere che cade sulla mano occupata a scrivere il poema, li fulmina, poema e mano» (133). Si potrebbero moltiplicare gli esempi di questa violenza felice e creatrice, di questo furore che oggi ha lasciato il posto a una visione del mondo più disperata e più cupa. Così Orione, costruttore di ponti o traghettatore tra due rive, che ha il potere di mettere in relazione il cielo e la terra ma non di abolire definitivamente la frontiera tra questi due universi, è lui stesso l'incarnazione di questo scontro permanente tra l'uno e l'altro; uno scontro doloroso. Essere lacerato, Orione, divenuto uomo, conserva tra gli uomini una condizione di *straniero*: Irochese da una parte, gigante dall'altra (l'uno e l'altro sono sovrapponibili), rimane ai margini della terra come era ai margini del cielo, «ai CONFINI della sua costellazione» (NT, 83).

La sua dualità costituisce quindi sia la sua *fortuna* che il suo *rischio*, indica la sua lacerazione ma anche il suo potere e la sua forza. Le immagini concrete del ponte o del pontile, metafore di passaggio e di iscrizione, nel paesaggio stesso - dell'uomo e del poema - di questo potere di Orione mediatore, provocano - altro segno della sua sovranità - uno spostamento, dal cielo alla terra o dalla terra al cielo, dei segni che sembravano più ancorati al loro spazio originario, i meno suscettibili di uscirne. Il primo di questi segni è l'estensione della parola umana che raggiunge il cielo, «Bisbiglio tra le stelle» (AC, 9). Altre trasposizioni sono percepibili: ad esempio, quella della rosa canina che, fino ad allora, aveva definito l'ambiente dell'infanzia tra i boschi (M, 15-6) e che nel poema «*La Ranetta*» (AC, 29) viene trapiantata nel cielo: «L'aberrazione occupa tutto il cielo: in alto, la divina rosa canina fustiga a morte le sue stelle.»

Sono altrettante risposte alla venuta di Orione, che appare, per la sua posizione intermedia alla congiunzione del cielo e della terra, come dotato di un potere eccezionale di mediatore o piuttosto di traghettatore; con lui le separazioni si affievoliscono, le frontiere esistono soltanto «tratteggiate». Nel corso della sua marcia nell'opera, Orione si afferma dunque come l'ultima soluzione proposta agli uomini. Eppure la sua venuta non è sinonimo di pacificazione. Come «*la pioggia [...] che fa ponte per non placarsi*» (NP, 80), la congiunzione che stabilisce è sentita con tutta l'angoscia contenuta in un'estrema risorsa. Al centro dello scontro tra due mondi, Orione incarna meno la ribellione, il «furore» di un tempo, che la tragedia del mondo moderno.

i rapporti tra Orione e le erbe aromatiche

Sono i rapporti che Orione intrattiene con loro a spiegare il titolo della raccolta, *Erbe aromatiche cacciatrici*. Queste erbe, infatti, gli danno la caccia, come il giorno dà la caccia alla notte e come l'estate, stagione delle erbe aromatiche, dà la caccia all'inverno, stagione di Orione, visibile solo nelle notti invernali. In «*Accoglienza di Orione*», la lavanda che, con la sua presenza, simboleggia tutte le erbe aromatiche, allontana il cacciatore Orione dalla terra, lo rimanda nelle tenebre: «*Cacciatore egli [Orione] fugge / I fiori che lo inseguono.*» (AC, 27). In questo poema, ogni termine è da leggere come duplice e richiama il suo opposto, presente o meno nel testo: accoglienza richiama esclusione o rifiuto, re servitore, cacciatore preda, cieco invisibile. Tutto un sistema di echi esprime l'ostilità della terra nei confronti di Orione; la catena fonetica della [v] («*lavanda - si risveglia - servitore - aveugle/ cieco - poursuivent /perseguitano*») pone Orione in un contesto che ora gli è ostile e nel quale la sua servitù si fa palese. Tutto ciò che costituiva il suo universo regale (l'oro, la luce) passa dalla parte della terra («*lavanda che si risveglia*», «*ogni bestia brilla*») mentre lui è condannato alla disgregazione, alla dissoluzione nel cielo. Parlando del quadro di Poussin, Claude Simon descriveva così la scomparsa della costellazione: «*Man mano che il sole si alza, le stelle delle costellazioni impallidiscono, si spengono una dopo l'altra, e il corpo gigantesco di Orione che gli andava incontro scompare.*» (p. 110⁶).

Questo perché, diceva Char in un poema scritto parecchio tempo prima, «*la meteora è nemica del gallo*» (FM, 203). Un altro prefigurava così Orione e il suo destino: «*Camminatore incurvato, il cielo si affatica velocemente; / Mediatore, non è compreso; / Io lo dipingo blu su blu, oro su nero.*» (NT, 79). Testo molto vicino a *Erbe aromatiche* nella misura in cui la conquista dello spazio celeste è qui ugualmente duplice. Senza che Orione sia nominato, sono già i suoi caratteri che vengono alla luce («*camminatore - mediatore - oro*») e alla sua sofferenza («*si affatica*», «*non è compreso*») si aggiungono «*cieco*» e «*si dissemina*». «*Blu su blu*» e «*oro su nero*» si fronteggiano, volto doppio di Orione, visibile (oro) o invisibile (blu) nel cielo, cacciatore o preda. Queste due formulazioni sono del resto prolungate da una terza, «*Verde su nero*», titolo di un poema di *Erbe aromatiche* che garantisce la filiazione tra i due testi.

Infatti, il poema «*Verde su nero*» (AC, 39) è precisamente il luogo di un confronto tra Orione e il mondo, tra l'ordine del desiderio e l'ordine della realtà. Prima e ultima parola del poema (che si iscrive nell'intervallo del suo ritorno), l'espressione «*Verde su nero*» è il culmine di un *decrecendo* annunciato dal termine «*vacillanti*», preludio di una parola che lentamente svanisce (perdita del verbo, brevità dell'aforisma) e finisce nel silenzio:

Quell'uomo scosso sembrava emettere dal petto solo battiti esigenti e vacillanti.

[...]

Negli occhi che non vedono, la forma e i gesti di un altrove.

[...]

Due contadini ciechi.

[...]

Verde su nero.

I tre poemi, «*Accoglienza*» (AC, 9), «*Artiglio*» (NT, 79) e «*Verde su nero*» (AC, 39) hanno in comune il fatto di descrivere la sparizione di Orione dalla terra, il suo ritorno nello spazio celeste dove la sua parola estenuata è rimpiazzata dalla vitalità nuova del colore, quadro muto offerto alla vista degli uomini. Ciò che inoltre è leggibile in «*Artiglio*» e «*Verde su nero*», è la fatica di Orione, la sua spossatezza, astro che la luce del sole fa impallidire. Questo perché, dice Char in un poema successivo, «*la sofferenza impegna poche energie. Meno di un sole. Meno di una gatta decisa a mordere.*» (CB, 68). Da questo confronto, Orione esce dunque apparentemente sconfitto. Le erbe aromatiche e il sole si alleano per negargli l'accesso alla terra, per negargli anche la vista - nel suo doppio significato: attivo (Orione non vede) e passivo (Orione non è visto) -, e questo, in contrapposizione all'esito mitico del cammino di Orione cieco, al quale il sole nascente restituiva la vista.

Da dove vengono queste erbe aromatiche che spodestano Orione e danno il titolo alla raccolta? Esse sono presenti in tutta l'opera di Char, fin dai poemi più antichi: «*Un aroma campestre prolungava il fiore appena spuntato*» (FM, 171); «*Rosmarino, brughiera impollinata*» (NP, 12); «*Chi, di cui domani ogni cosa si preoccuperà, è riuscito a nascere là, in mezzo alla menta?*» (131). Molto spesso appaiono sotto il termine complessivo di *erbe aromatiche* e nelle raccolte che precedono *La notte talismanica* solo alcune come la menta, il finocchio selvatico, il rosmarino sono differenziate; in *Erbe aromatiche* «si individualizzano» ulteriormente e prendono nome: «*l'ambrosia*» (AC, 28), «*un mazzetto di timo, un ramoscello di salvia, un po' di centauro [...], un ciuffo di basilico [...]*» (43). Ma le due vecchie erbe aromatiche - la menta e il rosmarino - qui non compaiono.

A cosa corrispondono l'apparizione e la sparizione delle erbe aromatiche nei vari poemi? Che cosa simboleggiano? Qual è la loro funzione? Piante mediterranee, esse sono legate al fuoco, al caldo torrido del sole estivo: «*La veglia è di alte erbe che non hanno amore se non col fuoco e la prigione che mordono.*» (FM, 145); «*Fate la breccia e che ne scaturisca la fiammata di un'erba aromatica*» (NT, 67). Sono fuoco esse stesse, come l'ambrosia che, nella lingua popolare, prende il nome di «erba di San Giovanni», «erba di fuoco». Questo legame delle erbe aromatiche con il fuoco non è casuale. Fin dall'antichità greca, esse sono poste sotto il segno della canicola, del caldo torrido e dell'aridità, «*momento in cui la terra, più vicina al sole, esala tutti i suoi profumi, in cui le erbe aromatiche arrivate a maturità devono essere raccolte.*» (p. X¹⁰). Metafora vegetale del fuoco e del lampo, le erbe aromatiche hanno nell'opera di Char un ruolo benefico. Poiché in esse si concentrano il profumo e il sapore più intensi, si uniscono alla catena positiva del lampo e della punta, della brevità e dell'intensità.

La loro apparizione nel poema rimanda a un doppio registro:

1) all'*amore*, e questo fin dai primi testi; in un'opera teatrale del 1947 - «*Sulle alture*» - innanzitutto, e poi in numerosi poemi posteriori: «*Elevando il suo lamento alla delizia, / Strofinai il tratto dei suoi fianchi / Contro le spine dei tuoi rami, / Rosmarino, brughiera impollinata*» (NP, 12); «*Stavamo per separarci. Tu saresti rimasta sul vassoio delle erbe aromatiche e io sarei entrato nel giardino del vuoto.*» (M, 64); «*Mia volpe [...] ricettacolo di menta e rosmarino.*» (FM, 145);

2) alla *presenza di Orione*: così in «*Accoglienza*», la lavanda, in «*Vendetta della lepre*», il finocchio selvatico, in «*Eloquenza*», l'ambrosia.

Questo doppio utilizzo delle erbe aromatiche appare vicinissimo alla loro antica funzione nel mondo greco. Analizzando il mito di Adone (nell'opera *I giardini di Adone*), Marcel Détiènné mostra come in effetti, presso gli antichi Greci, le erbe aromatiche avessero una duplice funzione, culturale ed erotica. In ognuno di questi ambiti (nel sacrificio come nel matrimonio), egli ne mette in evidenza il ruolo di strumenti di mediazione attraverso i quali si realizza la congiunzione degli opposti, l'unione del cielo e della terra come quello dell'uomo e della donna: «*Sacrificio e matrimonio sono [...] le due istituzioni umane dove intervengono le erbe aromatiche, nella prima, per unire gli dèi e gli uomini, nella seconda, per unire lo sposo e la sposa.*» (p. XXVII¹⁰). Se le erbe aromatiche hanno la proprietà di favorire il passaggio, ciò è forse dovuto al fatto che anch'esse sono «*nate da una congiunzione eccezionale della terra e del fuoco solare*»¹² essendo poste dai Greci sotto il segno di Sirio, l'astro che annuncia l'estate e «*marca il momento in cui la terra e il sole, normalmente distanti, si trovano nel punto di massima vicinanza*» (p. VI¹⁰).

È questa capacità delle erbe aromatiche di collegare cielo e terra che ci consente di metterle in relazione con Orione, il che spiega anche perché la caccia che esse gli danno non è negativa. Non si tratta del rovesciamento di uno *stato* del mondo che sta per compiersi («un terzo spazio in cammino»), né la rottura di un equilibrio tra alto e basso garantito dalla presenza di Orione. In effetti, le erbe aromatiche hanno, come lui, funzione di mediazione; se lo braccano, è per garantire la continuità della sua opera, per dargli il cambio. A un Orione stanco, disseminato e in dissolvenza, subentra il vigore delle erbe aromatiche nel cuore dell'estate, la nuova forza del giorno.

Il parallelismo della loro funzione rende le erbe aromatiche e Orione intercambiabili, di volta in volta presente(i) poi assente(i); senza che sia necessario fare appello allo *status* delle erbe aromatiche nell'antichità, l'ultimo poema della raccolta, «*Eloquenza di Orione*» (AC, 43), mostra a sufficienza la vicinanza delle *erbe aromatiche* e di *Orione*. Infatti in questo testo, discorso di Orione rivolto al poeta e bilancio di un'attività poetica, i due tempi (passato e presente) che corrispondono alla suddivisione del testo in due paragrafi, ne attestano anche una presenza o un'assenza: il primo paragrafo registra il tempo del passato, momento glorioso, epico (evidenziato dalla positività assoluta dei significati - «*sdegnosa distanza*», «*canti di ribellione*» - , dalla presenza di versi lunghi e dell'alessandrino), un tempo in cui una comunicazione tra Orione e il poeta era possibile: «*loro [i tuoi canti]*

mi [Orione] arrivavano [...]». Il secondo paragrafo, invece, è il tempo presente; il ritmo è meno ampio, più ristretto (6 o 8 sillabe invece di 10/12 o 14 in ogni frase); è il momento dell'irrealtà - quattro condizionali - opposto al compiuto del primo paragrafo (imperfetto), momento della lacerazione, della sofferenza; momento negativo («*alghe arenate - ti allontaneresti - abitanti insoddisfatti - oblio - gemere le tue scarpe sfondate*») che corrisponde alla scomparsa di Orione e al richiamo delle erbe aromatiche: «*ricorderesti l'ambrosia*», «*erba aromatica del tuo mondo profondo*».

La prossimità fonetica delle due parole, *aromates* (erbe aromatiche) e *armoise* (ambrosia) non spiega da sola la scelta di questa erba. L'ambrosia è anche «artemisia», la pianta di Artemide, dea cacciatrice, tanto più vicina al cacciatore Orione in quanto miticamente oggetto del suo desiderio e responsabile della sua morte; fu lei a farlo morire e ad esiliarlo in cielo, trasformandolo in costellazione. Come in «*Accoglienza*», quindi, questo poema afferma la forza delle erbe aromatiche che relegano Orione nel firmamento e gli subentrano nel ruolo di mediatore.

Le erbe aromatiche conservano questo potere anche nel secondo registro della loro apparizione nell'opera, ovvero nei confronti dell'amore? Servono anche qui, come nella Grecia antica, a favorire l'unione dell'uomo e della donna? In numerosi testi di Char, lo si è visto, le erbe aromatiche compaiono connesse alla donna amata. E sembra che in «*Eloquenza di Orione*» il richiamo all'artemisia (a causa dei riferimenti che il termine introduce) sia anche un appello all'amore. Tuttavia, appare difficile affermare che nelle raccolte precedenti, per esempio nel poema «*Sette appezzamenti di Lubéron*» (NP, 12), le erbe aromatiche siano qualcosa in più di un quadro naturale, sia pure favorevole e felice.

Vale lo stesso anche per «*La dote di Maubergeonne*» (AC, 28), poema di *Erbe aromatiche* che pure associa erbe e amore? Questo testo è davvero un poema di passaggio in cui le erbe aromatiche avrebbero la funzione di favorire l'avvicinamento dell'uomo e della donna? Una lettura attenta di «*La dote di Maubergeonne*» mette invece in evidenza il permanere di una distanza tra l'uomo - il poeta - e la donna; non si tratta infatti di un dialogo, parola diretta di un *Io* a una persona nominata *tu* o *voi*, ma di una parola rivolta al lettore e nella quale la donna appare solo in terza persona; ora, questa terza persona - seguendo l'analisi di Émile Benveniste - è esclusa dalla relazione con la quale io e tu si specificano. Ne esce quindi confermata la distanza tra un *Io* mai nominato e *Lei*, il cui impiego è proprio volto a «*sottrarla alla sfera personale del "tu"/"voi"*» (p. 231⁹). Questa presenza-assenza della donna è accentuata dalla scelta del nome, Maubergeonne, ripresa di un antico nome dato alla moglie da un principe d'Aquitania, e che oggi ha soprattutto valore di nome comune: *Maubergeonne* è colei che è male ospitata. Quanto al poeta, egli è presente solo attraverso la sua parola, il dono e l'augurio che formula; in quanto persona (*Io*), egli scompare.

Perché questa scomparsa? Il titolo stesso del poema risulta decisivo per la lettura dell'intero testo; infatti, il dono delle erbe aromatiche che qui viene fatto dall'uomo alla donna (mentre nei poemi che precedono *Erbe aromatiche* le erbe erano il privilegio, il bene della donna amata) assume la forma particolarissima della dote (bene offerto dai *genitori* alla figlia in vista del matrimonio) e testimonia fin dall'inizio la natura del rapporto tra quest'uomo e questa donna: non una relazione amorosa, ma un rapporto filiale, da padre a figlia. Lo scopo di questa relazione non è dunque l'unione - in questo poema è da rimarcare l'assenza totale di contatto, di sensualità tra l'uomo e la donna - ma, al contrario, la separazione¹³. Il padre si ritrae davanti all'amore della figlia: «*quando si innamorerà*», «*davanti alla sua camera nuziale...*» (AC, 28); i puntini di sospensione sottolineano questo sottrarsi del padre che rimane all'esterno. Il bouquet di spezie sembra qui essere stato distolto dalla sua antica funzione di mediatore.

Eppure la contraddizione con gli altri poemi dove compare è solo apparente; le erbe aromatiche hanno anche qui un ruolo positivo, ma ad essere cambiato è il luogo del passaggio. L'amore che le erbe aromatiche favoriscono non è quello delle persone presenti-assenti nel poema, padre e figlia, ma quello della figlia e del suo futuro sposo; il passaggio che esse permettono è quello dalla casa del padre alla camera nuziale. Due proposizioni sintatticamente vicine, «*quando si innamorerà*» e «*quando uscirà*» legano l'amore all'uscita dalla casa paterna (quella che 'ospita male'). Il dono delle erbe aromatiche fatto alla donna ha allora valore di rituale che presiede all'amore e all'unione, come una volta la corona di mirra posta sulla testa degli sposi.

La funzione positiva delle erbe aromatiche in questo poema può essere estesa agli altri momenti della loro comparsa: ovunque, esse svolgeranno, in modo più o meno marcato, questo ruolo di intermediazione tra due spazi o tra due persone; è questa facoltà di mediare, di avvicinare luoghi ed esseri separati, di favorire il passaggio, che le avvicina a Orione: non sono forse anch'esse - come il cacciatore Orione - allo stesso tempo cacciatrici e prede, cacciatrici di Orione e poi cacciate da lui, con le une che prendono il posto dell'altro, e viceversa?

L'incontro di Orione e del poeta

In tutta la raccolta, il parallelismo tra Orione e il poeta non cessa di affiorare. Abbiamo parlato della marcia di Orione, grazie alla quale egli ci appare, e che rappresenta una delle sue funzioni essenziali. Anche Char, il poeta, è un camminatore. Una delle modalità privilegiate di comparsa del poeta nei suoi testi è la figura del passante, «*passante profondo - camminatore incurvato - passante intento a passare - camminatore*

preceduto dal suo cane - passante di ventura», figura che ne attraversa tutta l'opera: «*Noi procediamo, buona polvere / Con un piede nuovo o un passo triste*» (NP, 63); «*Siamo dei credenti / Per sentieri mulattiere.*» (CB, 72). Questo camminatore è anche - come Orione - un gigante; e infatti, in tutta l'opera di Char, la marcia è associata all'alta statura: il passo, funzione principale in questa poesia dell'apertura, è sempre potente: «*Siamo i piedi di una grandezza senza pari*» (MM, 85); «*Avevamo allungato potentemente la strada.*» (NP, 97); «*Uomini sul limitare del bosco [...] i vostri passi crescono a fiocchi sparpagliati.*» (CB, 18).

Marciatore terrestre, il poeta è inoltre un abitante del cielo; la sua funzione di poeta gli conferisce ben presto un posto ai margini del mondo degli altri uomini, una grandezza eroica. Un'immagine anteriore a *Erbe aromatiche* lo paragona alla meteora: «*Sulla soglia della pesantezza, il poeta come il ragno costruisce la sua strada nel cielo.*» (FM, 76) e più tardi: «*Noi siamo delle meteore con gola di pianeta. Il nostro cielo è una veglia, la nostra corsa una caccia, e il nostro carniere è una goccia di chiarezza.*» (RBS, 173).

Per la loro statura, il mondo in cui si muovono, Orione e il poeta sono vicini l'uno all'altro. Anche il loro desiderio è identico: «*[...] ampliare lo spazio degli slanci, la terra del rispetto, il mormorio dei sì, da mezzogiorno a mezzanotte.*» (AC, 40). Questi due giganti hanno la stessa funzione regale. Di fronte al mondo ostile o distrutto, il poeta «*si organizza, abbatte il suo vigore, frantuma il termine, graffetta le punte delle ali.*» Da «*Evaso*» a «*Eloquenza*», primo e ultimo poema di *Erbe aromatiche*, rimane una parola, *appuntendo / punta*, a tenere ancora insieme l'antica funzione di Orione (*che appuntisce la sua freccia*) e quella, immutabile, del poeta che «*si aguzza nella premonizione*» (FM, 19) e il cui mestiere è «*un mestiere di punta*» (p. 23¹⁴). Perché la poesia è «*l'unica ascensione degli uomini*» (p. 24¹⁴).

Se il poeta è davvero uno scopritore, il suo cammino non sarà soltanto una avanzata, ma costantemente un andare e un ritornare, perché gli importa tornare indietro a riferire la verità scoperta. Anche tra la cosa scoperta e il mondo il poeta svolge un ruolo di mediatore. Come Orione diventato costruttore di ponti, il poeta è traghettatore tra queste due rive: «*Due rive occorrono alla verità: una per la tua andata, l'altra per il suo ritorno. Strade [...]. Che, interrotte, siano ancora salvezza per i nostri giovani che nuotano in acque gelide.*» (AC, 32). La poesia ha dunque funzione di collegamento, di ponte tra gli uomini e la loro stessa verità. Grazie ad essa, la terra cessa di morire perché il poeta è «*il conservatore degli infiniti volti di ciò che vive*» (p. 9¹⁴).

I cammini paralleli seguiti da Orione e Char, il poeta, trovano il loro punto d'incontro alla fine della raccolta, nel primo poema della terza parte, «*Verde su nero*»: «*Un passante mitico, di queste parti, ci venne incontro*». Il chiasmo è qui dispiegamento (2) e contrazione (1); l'apposizione mostra chiaramente sia una duplicazione del passante in due persone («*mitico*» rinvia a Orione e «*di queste parti*» al poeta), sia una doppia qualifica attribuita a Orione («*mitico*» E «*di queste parti*»), ma forse anche al poeta. L'incontro è qui prossimo a una fusione, mischiando strettamente non solo le due facce di Orione ma anche Orione

e il poeta: un passante doppio (Orione), immagine di un altro passante doppio (il poeta) o l'incontro di due passanti. Tutto il poema riposa sull'ambiguità del plurale.

Fin dall'inizio, l'epigrafe *«Noi» testimonia questa ambiguità; infatti, *noi* può essere sia un *io* «dilatato», sia una «congiunzione tra io e non-io» (p. 233⁹); questo non-*io*, in «*Verde su nero*», è una terza persona di forma *lui* (*noi* = *io* + *lui*, il poeta - Orione); in quest'ultimo caso, c'è una associazione, una riunione tra due persone differenti, con *me/io* che resta la persona più fortemente marcata. Ora, che l'epigrafe *«Noi» sia interpretata come uno (*io*) o due (*io* + Orione), non conduce a risultati veramente differenti poiché l'uno è l'altro, come è confermato un po' più avanti nel poema dall'espressione «*Due contadini ciechi*» (AC, 40), dove Orione e il poeta sono indicati come esattamente sovrapponibili; se la cifra due permane, non siamo comunque lontani dall'immedesimazione perché la differenza tra le due persone non esiste più. In questo senso, l'epigrafe anticipa il momento stesso dell'incontro e si presenta già come una conclusione, poiché o fonde completamente il poeta e Orione fino a mantenere solo una persona ampliata, oppure lega i due così strettamente in un unico pronome che non è più possibile distinguerli: Orione = il poeta e viceversa.

Questo incontro di grande intensità è il completamento di un accordo ininterrotto tra Orione e il poeta, di un dialogo tra l'uno e l'altro: i tuoi canti «*mi giungevano bagnati d'inclemenza e d'amore*» (AC, 43), dice Orione rivolgendosi a Char; un dialogo che cessa solo con la scomparsa del poeta. «*Eloquenza di Orione*, poema a una voce, annuncia questo silenzio del poeta. Orione diventa il suo portavoce, ne esplicita la sofferenza di fronte al mondo: «*Se tu avessi potere [...] ti allontaneresti dagli abitanti insoddisfatti, per un oblio che serve da stella.*» (42), fa il bilancio di una vita; riprende l'opposizione caratteristica delle ultime raccolte di Char (a partire da *Erbe aromatiche*), tra un passato, tempo in cui la poesia aveva un potere sul mondo, e il presente, tempo di silenzio e di ritiro dal mondo. In questo poema, il passato, dove la parola era possibile, contrasta nettamente - attraverso la ripetizione dello stesso verbo *dire* - col presente, dove la parola esiste solo allo stato di desiderio, in un sistema irreali. La parola proferita qui da Orione è da rapportare a quelle dette in precedenza nella raccolta, ad esempio in «*La frontiera tratteggiata*»: «*Mani un tempo sublimi. Completamente ignorate oggi. Un vivere evasivo, una lunga percorrenza impedita fino all'inutile servizio di prova.*» (17).

La grandezza di Orione, il suo potere e quello del poeta sono legati. La loro comune cecità - «*Due contadini ciechi*» - non è sinonimo di accecamento ma, al contrario, di lucidità: «*Alta è la sua notte*» (AC, 271), dice Char parlando di Orione. Simile all'indovino dell'antica Grecia che conosce «ciò che è stato, ciò che è, ciò che sarà», il poeta è colui che comprende i segni (del futuro, «i presagi», e del passato, «le tracce»), ed è proprio perché è cieco che è chiaroveggente. Come Calcante nell'*Iliade* o Tiresia nell'*Edipo Re*, la sua debolezza fisica, la sua vecchiaia (si veda «*Verde su nero*») testimoniano che il suo

potere è *altro*: solitario tra gli uomini, respinto da coloro che detengono il potere politico (Calcante da Agamennone, Tiresia da Edipo), egli è colui che sa, colui la cui parola profetica è sovrana. È questo potere della parola poetica che in *Erbe aromatiche* viene rimesso in discussione.

E infatti, in tutta la raccolta, Char contrappone il suo passato (parallelo e, come abbiamo visto, sovrapponibile a quello mitico di Orione) al suo presente (parallelo e sovrapponibile alla marcia dolorosa di Orione sulla terra), un momento molto cupo in cui, scrive, la sua lucidità non ha più un ruolo da svolgere. Come Orione, tornato sulla terra dove esercita la sua funzione di traghettatore, vi rimane uno straniero (un Irochese, cioè dotato di un potere proprio, costruire ponti giganteschi, ed escluso dal mondo in cui vive), così Char, come nota Orione in «*Eloquenza*», si tiene lontano dalla folla degli «*abitanti insoddisfatti*». *Erbe aromatiche* si chiude con una doppia scomparsa: quella di Orione, rimandato in cielo, e quella del poeta che, nel momento in cui scrive, vede questa come la sua ultima raccolta. Il poeta e Orione sono diventati intercambiabili in un momento di sostanziale disperazione, segno di una lunga intesa: «*Tutta la virtù del cielo d'agosto, della nostra angoscia confidente, nella voce d'oro di una meteora* » (FM, 148).

Orione, «*sfuoriuscito dal suo spazio*» (p. 102²), recuperato un nuovo volto umano, ha ripreso il suo cammino terrestre in *Erbe aromatiche*. Qui, la sua sostanziale ambiguità (uomo/astro, cacciatore/preda, cieco/chiaroveggente, saggio/impotente) diventa la sua forza: egli è il mediatore che fa in modo che si confrontino due universi separati. Tuttavia questo nuovo incontro con la terra si rivela un'avventura dolorosa; Char parla del «*dramma*» di Orione sulla terra. Il fatto è che la venuta di Orione coincide con un dubbio del poeta sul potere della propria scrittura, una lucidità disperata che mette una di fronte all'altra la sua poesia e una modernità vissuta come assolutamente distruttiva. Davanti a questa distruzione, la poesia ha ancora qualcosa da dire, da contrapporre, da costruire? In *Erbe aromatiche* Char ne dubita fortemente e l'intera raccolta è attraversata da questo sentimento angoscioso. Tra *Furore e mistero* e *Erbe aromatiche*, ad essere scomparso è proprio il furore, la rivolta; la capacità di ribellarsi ha lasciato il posto a una constatazione disperata e amara. Così il dramma di Orione è anche il «*dramma*» del poeta nel quale egli si incarna e in nome del quale parla. I parallelismi tra la figura mitica di Orione e il poeta precedono *Erbe aromatiche* e continuano anche dopo quest'opera. Ma solo in questa raccolta costituiscono una linea di forza. Presente in tutta l'opera, dall'*argomento* all'ultimo poema, Orione appare in tutte le tipologie di poemi: in quelli in versi liberi o in prosa che gli sono direttamente dedicati - altrettante tappe, pietre miliari del suo cammino - ma anche nei lunghi poemi aforistici dove la sua presenza non era prevista: epigrafi che accompagnano ogni poema della prima parte come due camminatori che procedono fianco a fianco fino al momento in cui in un altro poema aforistico, alla fine della raccolta, i due camminatori s'incontrano e si identificano;

l'epigrafe abbandona il nome di Orione e diventa *«Noi»; Orione e Char si mescolano in forme doppie. Orione ha quindi accompagnato il poeta fino a quando le loro due voci sono diventate una sola; anche se, a quel punto, questa duplice voce non è niente più di un sussurro («*Quell'uomo scosso sembrava trarre dal suo petto solo respiri esigenti e vacillanti.*») (AC, 40), appena udibile in un mondo di rumore e di violenza.

La stessa struttura della raccolta traduce questo affievolirsi della parola poetica: a una lunghissima prima parte, cammino sicuro di Orione nel mondo, segue una seconda più breve che registra numerosi segni di morte. Ma è con «*Verde su nero*» che la raccolta si spezza bruscamente, immagine precisa di una parola che si arresta. Infatti la terza parte, aperta da questo poema, si conclude subito dopo il successivo e la quarta comprende un solo testo. Il poema «*Verde su nero*» costituisce dunque una visione riassuntiva di tutta la composizione della raccolta: voce che si frantuma, impossibilità di scrivere che arriva fino al silenzio.

L'opera si chiude nella più assoluta disperazione: da questo mondo che ha perduto la volontà di cogliere l'essenziale, dove l'evento è «*spogliato del suo grano apicale*» (AC, 43), da questo mondo che non intende più la poesia, il poeta desidera ritirarsi. La sua sofferenza fisica («*Non sentiresti più gemere le tue scarpe sfondate*») e morale («*Ti tormenta la tua appartenenza a un popolo mangiatore di cavalli, spirito e stomaco adiacenti [...]*») è tale che «*Eloquenza*» sembra essere la sua ultima parola al mondo e la raccolta *Erbe aromatiche* termina con una rinuncia alla 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 «horizon» 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 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).

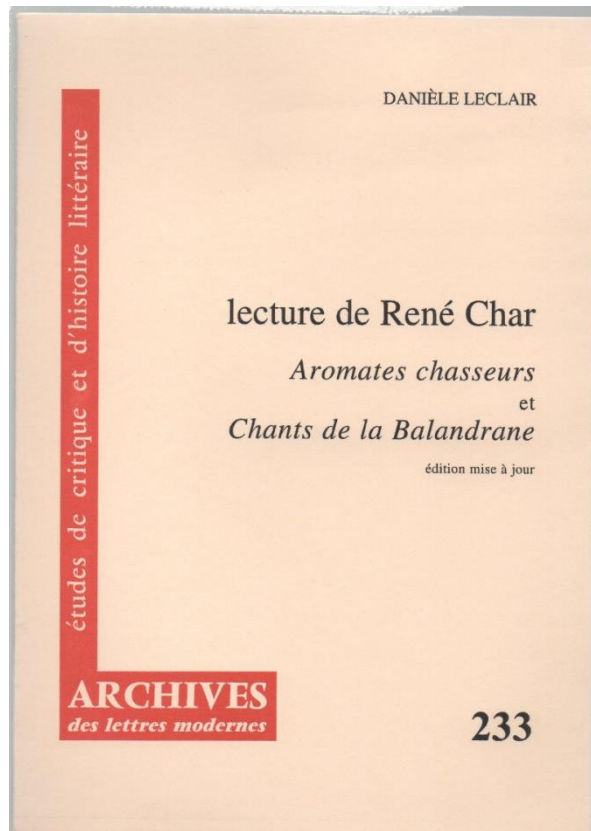
³³ «Pochi avranno saputo guardare la terra su cui vivevano e familiarizzare con lei abbassando gli occhi.» (AC, 10).

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
E
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*

I
L'ITINÉRAIRE D'ORION DANS
AROMATES CHASSEURS

la présence d'Orion dans l'univers de Char

Affectivement, Orion est une présence qui remonte loin dans la vie de Char ; parlant d'un des amis enchanteurs de son enfance, Char dit : « *Il m'apprit les noms de quelques unes des étoiles scintillantes et des planètes à lumière fixe. Il me désigna sur la ligne d'horizon, un couple Orion et Bételgeuse qu'il nomma superbe [...].* » (p. 102²). Cette constellation d'Orion que l'observation du ciel et la lecture des cartes du ciel maintiendront proche depuis lors, ne surgira que tardivement dans l'écriture, en 1975, dans *Aromates chasseurs*.

Pourtant, avant ce recueil, Orion, quoique jamais nommé, est perceptible à plusieurs reprises, dans *La Nuit talismanique* en particulier. Ainsi dans ce poème, « *L'Anneau de la Licorne* », cité ici en entier :

Il s'était senti bousculé et solitaire à la lisière de sa constellation qui n'était dans l'espace recuit qu'une petite ville frileuse.

À qui lui demanda: «L'avez-vous enfin rencontrée? Êtes-vous enfin heureux?», il dédaigna de répondre et déchira une feuille de vioerne. (NT, 83)

Dans ce poème comme dans *Aromates*, le paysage est le même; des constellations sont présentes, nommées, individualisées (« *L'Anneau de la Licorne* » (NT, 83); *« *Orion à la Licorne* » (AC, 12)) et dans cet espace stellaire, une constellation reste en dehors. Orion, ici, « *bousculé et solitaire* », « *à la lisière de sa constellation* », est aussi dans *Aromates* « *Evadé d'archipel* » (9). Déjà sont lisibles - ce qui dominera *Aromates* - le rapprochement du ciel et de la terre, la double appartenance d'Orion : « *L'anneau [mariage, terre] de la Licorne [ciel]* », « *sa constellation [...] une petite ville frileuse* » (NT, 83) annoncent : « *Révolution d'Orion resurgi parmi nous* » (AC, 7), Orion « *météore humain* » (27).

En outre, depuis longtemps, dans les recueils antérieurs à *Aromates*, une présence dans l'œuvre préfigure un des visages d'Orion - sa face terrestre - et cette présence, c'est celle du *géant*. Dès le début de l'œuvre de Char, l'image du «géant» porte en elle les traits futurs d'Orion tel qu'il surgit et s'inscrit dans notre recueil:

- sa taille, « *Qui es-tu, LARGE DE CARRURE, robuste au soufflet, qui t'échines, frustré apparemment de ton salaire?* » (RBS, 175);

- son pas, « *Nous SOMMES LES PIEDS D'UNE GRANDEUR SANS PAREILLE.* » (MM, 85);

- son infirmité, « *nous obéissons à des lois que nous n'avons pas intellectuellement instituées. Nous nous en approchons À PAS DE GÉANT MUTILÉ.* » (NT, 73).

Depuis ces recueils, la présence d'Orion s'est renforcée; Orion a pris nom, des poèmes se sont constitués par rapport à lui, autour de lui. Mais déjà, la présence d'Orion, lisible à un double niveau - cosmique et terrestre - dans *La Nuit talismanique* annonce la

double valeur - cosmique et mythique - qu'il aura dans *Aromates*. On verra plus loin comment ces deux niveaux interviennent dans le recueil. Voyons ici ce qui en constitue le point de départ, quelle réalité originelle ils recouvrent.

Jusqu'à *Aromates*, l'inscription du monde céleste dans les poèmes était contrebalancée par une forte présence de la terre dont on peut même dire qu'elle était alors souveraine : « *Ma toute terre, comme un oiseau changé en fruit dans un arbre éternel, je suis à toi.* » (*M*, 151). Dans les derniers recueils de Char, *Aromates*, *Balandrane* et *Fenêtres dormantes*, ce monde céleste occupe une place qui va s'accroissant, dans « *Esprit crédule* » (*CB*, 15), « *Virtuose sécheresse* » (36), « *Le Scarabée* » (68), par exemple.

Alors que la terre est signe de l'été porteur de lumière, le ciel et ses étoiles sont liés à l'hiver et à la nuit, à une certaine figure de la mort; parmi ces étoiles, celles de la constellation d'Orion qui n'est observable que par les nuits d'hiver. Cet immense quadrilatère est la constellation la plus impressionnante observable dans nos régions de latitude moyenne. Dans le ciel, le chasseur géant Orion semble lancé à la poursuite du Taureau et suivi de ses deux Chiens. Parmi ses étoiles les plus brillantes, on distingue : Bételgeuse rouge orangé, à l'épaule droite du géant et Bellatrix à la gauche; Rigel, bleue, au genou et au centre, trois étoiles alignées appelées « le baudrier d'Orion »; au-dessous du « baudrier », on peut apercevoir un filet lumineux formé de trois étoiles rapprochées: c'est « l'épée d'Orion ».

Toute la première partie de *Aromates* est placée sous le signe de cette constellation. Chaque poème (moins « *Évadé d'archipel* », mais celui-ci nomme Orion au vers 1) est souligné d'une épigraphe qui porte le nom d'Orion. Ces épigraphes qui jalonnent la marche d'Orion à travers le ciel et ne figuraient pas dans l'édition pré-originale³ sont-elles des indications de lieu - sens local de à, vocabulaire du mouvement : *« Passage des Gémeaux » (*AC*, 16), *« traverse [...] l'Éridan » (19), *« Retour d'Orion à la terre des Lombes » (19) - ou autant d'adresses à d'autres constellations voisines ou éloignées d'Orion dans le ciel? Car la préposition *à* peut n'avoir pas ici une fonction de localisation mais servir à introduire une relation entre deux personnes par l'intermédiaire d'un verbe ici non exprimé : *« Orion [s'adresse] au Taureau » (10). Alors que certains verbes de mouvement venaient renforcer la première hypothèse, d'autres renforcent la seconde : *« s'éprend de la Polaire » (14), *« connaît l'Hydre » (19), ainsi que le poème « *Voyageurs* » souligné de l'épigraphe *« Céphée à Orion » (23), poème à deux voix, construit en forme de dialogue. Les deux sens fusionnant peut-être dans la mesure où la parole d'Orion à la Licorne ou à Céphée, par exemple, exige un déplacement - déplacement purement poétique puisque dans la réalité, la constellation d'Orion ne se rapproche jamais ni ne s'éloigne des autres constellations; mais dans le ciel, voisines d'Orion et toutes visibles par nuits d'hiver, les constellations du Taureau, des Gémeaux, de la Licorne, de l'Éridan sont naturellement les lieux et les interlocuteurs privilégiés d'Orion.

Orion, présent donc dans *Aromates* comme constellation, l'est aussi comme personnage mythique; le mythe antique affleure dans de nombreux poèmes; mythe complexe dont les Grecs eux-mêmes ont établi différentes versions. Grimal, réunissant tous les fragments des textes latins et grecs où il est fait mention du mythe, reconstitue ainsi l'histoire d'Orion :

Orion est un chasseur géant, fils d'Euryalé et de Poséidon, ou bien d'Hyriée. On le disait aussi né de la Terre comme presque tous les géants. Il tenait de son père de pouvoir marcher sur la mer. Il était d'une grande beauté et d'une force prodigieuse. Il épousa d'abord Sidé, si belle et si fière de sa beauté qu'elle prétendit rivaliser avec Héra - ce qui décida la déesse à la précipiter dans le Tartare. Privé de sa femme, Orion se rendit à Chios, appelé peut-être par Oenopion qui lui demanda de le débarrasser des fauves de île. Là, Orion devint amoureux de Méropé, la fille d'Oenopion. Mais celui-ci ne voulut pas de ce mariage. Ici les versions diffèrent. Tantôt l'on dit qu'Orion, ivre, voulut faire violence à Méropé, tantôt qu'Oenopion lui-même l'enivra. Quoi qu'il en soit, Oenopion aveugla Orion alors que celui-ci dormait sur le rivage. Orion se rendit alors dans la forge d'Héphaïstos, et là, prenant un enfant, le mit sur ses épaules et lui demanda de le conduire face au soleil levant. Orion retrouva la vue [...]. Alors l'Aurore devint amoureuse d'Orion et l'enleva. Elle le transporta à Délos. Orion fut tué par Artémis, soit parce qu'il l'avait imprudemment défiée à un concours de disque, soit parce qu'il avait tenté de violer une de ses suivantes. Mais le récit de sa mort est le suivant : Orion ayant essayé de faire violence à Artémis elle-même, la déesse envoya contre lui un scorpion qui le piqua au talon. Pour avoir rendu ce service à Artémis, le scorpion fut transformé en constellation, et Orion eut un sort analogue. C'est pourquoi la constellation d'Orion fut continuellement celle du Scorpion.⁴

De ce mythe, plusieurs temps sont lisibles dans le recueil de Char:

- Orion chasseur, « Orion [...] n'épointant plus sa flèche à la faucille ancienne » (AC, 9), « Il tend son arc [...] » (27) ;
- Orion aveugle, « Il est aveugle et s'éparpille » (27), « Deux laboureurs aveugles » (40) ;
- Orion marcheur sur la terre et dans le ciel, « Évadé d'archipel » (9), « Orion au Taureau » (10), « Orion à la Licorne » (12), « Retour d'Orion à la terre des lombes » (25) ;
- Orion métamorphosé, « Un météore humain » (27), « Orion / pigmenté d'infini et de soif terrestre » (9), « Orion / charpentier de l'acier » (37).

Cette référence au mythe d'Orion s'inscrit dans une ouverture plus large de l'œuvre de Char au monde de l'Antiquité grecque, littérature et philosophie, histoire et science de la Grèce ancienne. La venue de Poussin dans l'univers de Char participe de cette ouverture ; absent de *Recherche de la base et du sommet* (recueil qui réunit de nombreux poèmes consacrés à des peintres), Poussin est nommé pour la première fois dans « Contre une maison sèche » - « Le peintre de Lascaux, Giotto, Van Eyck, Ucello, Fouquet, Mantegna, Cranach, Carpaccio, Georges de La Tour, Poussin, Rembrandt, lanes de mon nid rocheux » (NP,

115) - puis il réapparaît à plusieurs reprises dans les textes ultérieurs et s'impose peu à peu (AC, 16; CB, 61)

Ce qui attire Char vers ce peintre, c'est précisément sa peinture de l'Antiquité ; Poussin, dit Char, est le peintre qui traite le mieux la mythologie grecque et romaine. Mais plus profondément, si Poussin prend de plus en plus place dans l'œuvre de Char, c'est peut-être parce que les toiles de ce peintre font resurgir un Âge d'or où les êtres (humains et divins) semblent naître de la terre avec les arbres et participer avec eux à un *bonheur* qu'aucun ordre historique ne vient détruire. La quête personnelle de Poussin dont Fumaroli dit qu'« elle s'épanouit lentement, loin de la Cour, jusqu'à la contemplation finale qui semble arracher le peintre à son temps et exhausser son œuvre dans la sphère universelle et intemporelle des mythes » (p. 30⁵) ne peut laisser indifférent un poète qui cherche à retrouver lui aussi, à travers le personnage d'Orion, une grandeur perdue par le monde d'aujourd'hui. En outre, ce retour à une exemplarité mythique est pour Poussin une façon de rajeunir le monde, « de le remettre en présence de ce qui ne meurt pas » (p. 31⁵) ; dans *Aromates*, Orion sera ainsi chargé d'apporter au monde actuel « un nouvel espace », « une révolution » (AC, 7). Enfin, même si celle-ci ne se réalise pas dans ce recueil de Char, la liaison chez Poussin de l'ordre cosmique et de l'ordre de l'amour, est sans doute une raison supplémentaire pour Char de privilégier aujourd'hui ce peintre. Mais là où, dans le traitement d'Orion, Poussin choisit un moment de l'itinéraire d'Orion - sa marche vers l'Orient - Char poursuit le mythe, le reprend à son point final - la métamorphose d'Orion en constellation - et en assure la continuité. S'il juge le tableau de Poussin, *Paysage avec Diane et Orion aveugle*, « non terminé », c'est précisément parce que la course d'Orion n'y est traitée qu'à ses débuts ; toile « terrestre » d'Orion portant l'enfant-guide sur ses épaules et saisi dans sa marche vers le soleil ; toile où le gigantisme d'Orion, mis en parallèle avec celui des arbres du premier plan, s'oppose au contraire fortement aux petits personnages qui observent la scène. À la fin de son roman, *Orion aveugle*, que sous-tend une description détaillée du tableau de Poussin, Claude Simon insiste sur l'immobilité du marcheur et déjà fait se rejoindre (par-delà le tableau) Orion-homme mythique et Orion-constellation: « Escaladant la colline que l'on aperçoit dans le lointain, tout au fond du tableau et déjà touchée par les rayons du soleil levant, le chemin que suit Orion resurgit en une mince ligne claire qui s'élève en serpentant. Il semble cependant que le géant ne doive jamais parvenir jusque-là, puisque à mesure que le soleil s'élève dans le ciel les étoiles pâlisent, s'effacent, et LA GIGANTESQUE SILHOUETTE IMMOBILE À GRANDS PAS S'ESTOMPE PEU À PEU, DISPARAÎT DANS LE CIEL PÂLE [...]. » (p. 110⁶).

C'est cette voie que poursuit *Aromates*: là, non seulement Orion est homme et constellation comme dans le mythe mais surtout il appartient aux deux univers *en même temps* et non plus chronologiquement à l'un puis à l'autre, homme puis étoile, après sa mort ; il est l'un *et* l'autre simultanément, « Un météore humain » (AC, 27). Ce double statut

que Char lui confère, comme si Orion-constellation conservait encore le souvenir, les traces de son ancienne forme humaine (et inversement), va faire de la figure d'Orion le lieu d'une réunion-confrontation entre deux univers habituellement séparés.

la marche d'Orion dans Aromates, la métamorphose d'Orion

Le nom d'Orion (Ὠρίων) ne peut être rattaché à aucune étymologie sûre. Aucun dictionnaire étymologique ne donne d'indications pour situer l'origine de ce mot. Celle évoquée le plus souvent (τὸ ὄρος: « la montagne », Ὠρίων : « l'habitant de la montagne ») ne repose pas sur un fondement précis. De même celle qui rapprocherait Orion de l'adjectif ὄριος, qualificatif attribué à un dieu et signifiant « *protecteur des limites et des frontières* »⁷. En dépit de ce que ces hypothèses ont de séduisant pour la figure d'Orion (d'une part, l'espace méditerranéen de Char privilégie toujours la montagne au détriment de la mer, d'autre part Orion se situe précisément à la limite de deux univers), c'est le signifiant seul d'Orion qui peut être analysé et qui formera le point de départ de l'analyse.

Orion, c'est tout d'abord l'or - or de l'astre lumineux, du météore -, chaîne phonique développée dans « *Vindicté du lièvre* » et déjà dans un poème de 1946:

Depuis que je veille dans le vaste espace d'or qu'Orion déroule à ses pieds, lui, s'avancant aux abords des marais, ne m'estimerait pas ladre, encore moins me capturerait-il pendant mon sommeil exténué.
(AC, 36)

[...] *la voix d'or du météore* (FM, 148)

et sous-jacente dans tous les poèmes nommant Orion.

Proche de l'or par sa place dans le mot, le *yod* [oRjô] est aussi un trait fondamental de la présence d'Orion (qui marche vers l'Orient). Le *yod* contenu dans le nom d'Orion est étendu au poème entier, attirant à lui une voyelle proche, le [i]; à eux deux, [j] et [i], ils expriment la face étoilée d'Orion-constellation :

« *Évadé d'archipel* »

faucille - ancienne - noircis - calciné (AC, 9);

« *Orion Iroquois* »

Orion - serions - superstition - Orion charpentier - acier - millénaire - ennoblit - brisée - oui – lui (37);

« Réception d'Orion »

qui - abeilles – qui s'éveille - serviteur - s'éparpille - il - fuit - qui - poursuivent - il - brille - nuit - risquez - miel (27).

L'écho de ces sonorités est le plus conforme possible puisqu'il y a reprise des mêmes consonnes de soutien: *faucille, ancienne, noircis, calciné / Orion, serions / abeilles, s'éveille / fuit, poursuivent, nuit...* et reprise parfois des mots eux-mêmes. Cette insistance vise à affirmer, à assurer le pouvoir ou simplement la présence d'Orion face à l'angoisse provoquée par le monde moderne. Il est remarquable que dans un poème bien antérieur, « *La bibliothèque est en feu* », la jubilation de Char s'exprime par les mêmes sonorités [i] et [j], par les mêmes termes (« *suivi* » et « *poursuivant* ») : « *Bienfaisance des hommes certains matins stridents. Dans le fourmillement de l'air en délire, je monte, je m'enferme, insecte indévoré, suivi et poursuivant.* » (M, 150).

Revenant au nom d'Orion, on peut aussi lire en lui, si l'on intervertit l'ordre des voyelles [o] et [i], le *roi*, c'est-à-dire non plus sa face étoilée mais déjà sa face humaine, préfiguration du retour d'Orion sur terre où il aura une fonction royale, au-dessus des autres hommes de même que dans la mythologie grecque, son gigantisme le rapprochait davantage des dieux (voir ses relations avec Éos, Artémis, etc.) que des hommes. Si le mot *roi* [rwa] n'est présent qu'une fois, appliqué à Orion (« *Passé votre roi serviteur* » (AC, 27)), la sonorité [wa] est, elle, perceptible dans tous les poèmes consacrés à Orion, où elle nomme son univers propre :

«*Evadés*»

soif - époutant [où oi est lisible graphiquement] - noircis - étoiles (AC, 9)-

«*Réception*»

roi (27);

«*Orion Iroquois*»

Iroquois - pourquoi - soir (37);

«*Éloquence d'Orion*»

avoine - pointe - époutant - fois - pouvoir - armoise - étoiles (43).

Rapprochement qui fait par ailleurs ressortir la proximité entre le premier poème et le dernier du recueil, avec le retour d'un vocabulaire identique : « *pointe* » renvoyant à « *époutant* » et « *étoile* » à « *étoiles* ». Ces deux groupes de sonorités, celui du [j] et de l'or et celui du [wa] et du *roi* se réunissent dans une nouvelle forme d'Orion, l'Iroquois. Cette double présence dans *Iroquois* du [i] et du groupe [wa], c'est-à-dire de deux chaînes

phoniques apparemment antithétiques sous-tendant deux formes d'Orion, une forme stellaire et une forme humaine, met à jour la double nature d'Orion et annonce déjà sa fonction ; à la frontière entre deux mondes, Orion sera à la fois le point de contact entre ces deux mondes - l'instrument de leur réunion - et l'incarnation de leur affrontement.

Dans *Aromates*, quatorze poèmes (sur vingt-deux) plus l'argument du recueil mentionnent le nom d'Orion ; celui-ci tient donc une place privilégiée dans le recueil qui est tout entier construit par rapport à lui. L'ouvrage est divisé en quatre parties d'inégale longueur, une première partie composée de huit poèmes aphoristiques très longs, une deuxième composée de onze poèmes en prose courts, une troisième comprenant deux poèmes aphoristiques et une quatrième ne comprenant qu'un seul poème en prose. Cette dissymétrie du recueil n'enferme pas Orion dans telle ou telle partie, tel ou tel mode d'écriture. Au contraire, Orion traverse tout le recueil ; il est présent dans chacun des moments de l'œuvre et ses apparitions constituent autant d'étapes de son déplacement, dans le ciel (« *Évadé d'archipel* ») ou sur terre (« *Réception d'Orion* », « *Vert sur noir* »). C'est encore par rapport à sa présence (ou à son absence) que s'explique la composition du recueil. Le *decrecendo* perceptible avant même toute lecture (d'une très longue première partie à une dernière partie réduite à un seul poème) correspond en effet, ainsi qu'on le verra plus loin, à une évolution et à une brisure dans la parole et la marche d'Orion : marche assurée au début, puis hésitante, heurtée et finalement disparition. Activité essentielle donc que cette marche qui se souvient des nombreux voyages du chasseur mythique Orion qui allait d'île en île, aidé par son fabuleux pouvoir de marcher sur l'eau. Pourtant sa course terrestre fut arrêtée par sa mort et par sa métamorphose en constellation. C'est à cet endroit de son histoire que Char le rencontre et qu'il le libère, mettant fin à son immobilité millénaire.

On assiste d'abord à une mise en mouvement de la *constellation* : *« Orion au Taureau », *« Orion à la Licorne »... Puis Orion est associé, comme voyageur, à Céphée⁸, l'un des Argonautes, dans l'épigraphe (*« Céphée à Orion ») qui suit le titre du poème « *Voyageurs* » et en explicite le pluriel. Dès l'argument du recueil, cette dualité de la marche (cosmique et terrestre) est lisible. Le terme *révolution* marque à la fois le nouveau départ d'Orion (que donne aussi à lire le préfixe *re* de «*resurgi*») - la constellation d'Orion acquiert la mobilité d'une planète puisque la révolution d'un astre est son retour périodique à un point de son orbite - et un changement d'ordre : la mise en mouvement d'Orion s'accompagnera d'un renversement de direction par rapport au mythe grec où Orion passait de l'état d'être humain à celui de constellation. Le vocabulaire de l'argument reste ambigu ; de même que la révolution est une activité aussi bien cosmique qu'humaine, de même, « *resurgi* » s'applique aussi bien à un astre (dans cet exemple de Virgile : « *luna surgit* », la lune se lève) qu'à un homme (en latin, *resurgere*, c'est reprendre sa

force, se ranimer): réveil de l'astre et résurrection (c'est-à-dire exactement réapparition, retour à la vie) du chasseur géant.

Deux poèmes parallèles, « *Évadé d'archipel* » (AC, 9) et « *Réception d'Orion* » (27), qui ouvrent respectivement l'un, la première partie, l'autre, la deuxième partie du recueil, donnent à lire ce retour d'Orion. Dans « *Évadé* », conçu comme un portrait d'Orion, s'inscrit le mouvement même de cette nouvelle métamorphose d'Orion ; dans « *Réception* », Orion touche terre pour une nouvelle fois. Dès le premier poème, l'ordre attendu (dans l'écriture, le genre du portrait, dans le ciel, la place d'Orion) est subverti: la mise en mouvement du portrait (« *le pied toujours prêt à éviter la faille* » (9)), traditionnellement immobile et figé dans l'atemporalité de la définition, rend compte du déplacement d'Orion. Le poème est le lieu d'une tension entre deux univers, l'un céleste, l'autre, terrestre : « *Évadé d'archipel* »

<i>Orion</i>	(v. 1)
<i>Se plut avec nous / Et resta.</i>	(vv. 6/7)
<i>Chuchotement parmi les étoiles.</i>	(v. 8)

Entre le titre et le dernier vers, le portrait proprement dit - corps du poème - est l'image même de cette tension. En effet, il est constitué d'une phrase unique à la fois tendue et brisée par le rythme de l'énonciation : prodigieusement étirée entre le premier vers qui nomme le sujet et les derniers vers qui laissent enfin apparaître les verbes. Après le premier vers et avant les vers 6 et 7, deux fortes ruptures (dans le rythme, passage d'un vers bref de 2 syllabes à quatre vers longs de 10 à 12 syllabes puis, à nouveau retour à deux vers brefs) protègent, encerclent et mettent en relief les quatre vers centraux; ces quatre vers forment un ensemble fortement lié par la longueur même de chacun d'eux (11/12/10/11), par les parallélismes (passifs : « *pigmenté* », « *noircis* » / actifs : « *épointant* », « *éviter* ») et le retour des mêmes sonorités : forte présence du [p] en début de vers et forte présence du [f] en fin de vers.

Le portrait est ainsi une sorte de tableau dépourvu de verbes personnels, où la primauté est donnée aux attributs du personnage, à ce qui est le plus marquant dans son aspect physique (traits, épaules, pied). C'est un regard porté sur l'extérieur d'Orion, semblable à celui qu'on porte sur la constellation d'Orion (dont on ne voit que les plus grandes étoiles). À ce niveau (fin du vers 5), Orion n'a pas encore réellement quitté le ciel. Quoique décrit dans ses activités d'homme, il appartient encore à l'espace céleste. Son retour sur terre n'est pas d'emblée donné pour acquis ; alors que dès le titre, avant même d'être nommé, son espace-prison est quitté par la violence, il faut attendre les vers 6 et 7 pour que son installation sur terre prenne un caractère définitif. Et même alors, le poème se clôt sur la parole réprobatrice des étoiles ; le monde céleste n'est pas effacé et un risque d'échec subsiste dans l'entreprise d'Orion, ce dont rend compte le rythme du

poème. La marche d'Orion sur terre sera une marche hasardeuse, douloureuse, ainsi que les poèmes ultérieurs (« Réception », « Vert sur noir ») le donneront à lire.

Aromates est construit par rapport à cette marche d'Orion ; chaque poème constitue un point d'arrêt, une étape dans cette marche qui se déroule tout d'abord dans un espace mythique et héroïque (*« Orion au Taureau », *« Passage des Gémeaux », etc.), chaque constellation étant incarnée par un héros de la mythologie grecque (comme sur les anciennes cartes du ciel). Cette marche apparaît comme un moment heureux - Orion rencontre et aime des étoiles et des êtres à sa mesure - qui brusquement s'interrompt, se brise lorsqu'Orion s'approche de la terre. En effet, si l'on suit le mouvement des épigraphes, l'on s'aperçoit qu'elles instaurent un passage du ciel à la terre, du mythe à l'histoire, du bonheur à la souffrance. C'est dans le monde héroïque des épigraphes, l'intrusion de l'hydre, première image de la terre: *« Orion traverse [...] l'Éridan et connaît l'hydre » (AC, 19) puis *« Retour d'Orion à la terre des lombes » (24). Ces deux épigraphes, à la fin de la première partie de *Aromates*, sont à mettre en relation avec les titres des poèmes qu'elles soulignent: « *Lombes* » et « *Dieux et mort* ». Alors que traditionnellement, la marche d'Orion pour recouvrer la vue se fait vers l'Orient, vers le soleil, ici, elle s'inverse puisque Orion traverse l'Éridan, nom mythique d'un fleuve de l'Occident: c'est donc une marche vers l'ombre (et non plus vers la lumière), vers *« la terre des lombes ». Le mot *lombes*, qui n'est employé que deux fois dans toute l'œuvre de Char (ici précisément), est associé par le poète à la fois à l'hydre et à la terre, celle des hommes. La lecture des deux poèmes où le terme apparaît éclaire son sens.

Ces deux poèmes, formellement très différents (l'un est un très long poème aphoristique de dix-huit fragments, l'autre est un bref poème privilégiant le vers libre) offrent en effet une semblable violence - lisible en particulier dans l'emploi d'un vocabulaire trivial -, violence sous le signe de laquelle Char place la vie de l'homme moderne, *« la terre des lombes », terre des hommes d'aujourd'hui, sur laquelle Orion pose à nouveau le pied, est donc un lieu de souffrance, « *un chaos sanglant et boursouflé, où l'être le mieux doué n'est maître que de la bouffissure* » (AC, 21). Nul espoir n'est laissé à l'homme, « *esclave identique à l'esclave dans une condition sans cesse moins blutée* » (20). C'est la science qui a pris possession du monde, « *la science-action, la mettese en œuvre, devenue, la gueuse à son fait-tout, sous ses visages meurtriers et ses travestis, le passeur de notre vie hybridée, affaire triviale* » (19). Face à une vision aussi sombre, la formule de Rimbaud (dans « *Matinée d'ivresse* ») que reprend Char dans « *Dieux et mort* » - « *Voici le Temps des assassins!* » - paraissait en effet trop pauvre ; « *c'était beaucoup et c'était peu* » dit Char. Sa propre perception du monde moderne est ici, comme dans « *Lombes* », très désespérée et insiste sur la décomposition concrète et morale du monde : « *Voilà le Temps du suintement!* », « *Voilà le Temps des délateurs!* » (25). L'image de cette décomposition est celle de l'être hybride, « *la truie au col de cygne* », version moderne de l'hydre antique. « *Lombes* », titre de

poème, apparaît aussi comme l’emblème de cette vie dégradée offerte à l’homme moderne par la science et la technique.

Le terme de *lombes* peut d’ailleurs être lu à différents niveaux mais chaque lecture rejoint cette image de souffrance et d’assombrissement. En effet, le mot est d’abord perçu phoniquement et alors, sa proximité phonique avec *l’ombre* le place immédiatement dans un univers d’où la lumière est absente. En outre, le rapprochement *limbes/lombes* fait percevoir ce dernier terme comme un assombrissement phonique de *limbes*. Passer de *limbes* à *lombes*, c’est quitter une région de transition, ni enfer, ni paradis, pour une terre de souffrance et d’enfer. Le sens habituel de *lombes* (région des reins) vient renforcer cette double perception phonique du mot. D’abord parce que les lombes sont un attribut proprement humain, ensuite, parce que c’est là pour l’homme et pour le poète en particulier, le lieu d’une souffrance vive.

La course d’Orion s’infléchit donc en direction de la terre. A nouveau, il rejoint les hommes. Mais cette terre qu’il rencontre pour la seconde fois dans son histoire - et pour la première fois dans l’œuvre de Char - est une terre bouleversée, déchirée, obscurcie, en complète opposition avec le monde mythique où il évoluait sous sa première forme. C’est dans cet univers heurté, dégradé, que le pouvoir d’Orion va tenter de s’exercer.

Orion double et médiateur

On a vu comment par son nom même, Orion était destiné à deux espaces différents (*or*, image de l’habitant céleste, *roi*, image de l’habitant terrestre), comment Orion-constellation était à nouveau projeté sur terre dès le début du recueil. Cependant ce passage du ciel à la terre ne constitue pas un abandon définitif de son ancienne forme. Sur terre ou dans le ciel, Orion conserve les traces de sa précédente appartenance: constellation, il est traversé par le désir de la terre, homme, il n’en demeure pas moins un météore, prêt ou contraint à regagner le ciel. Orion se charge de toutes les formes qu’il a auparavant épousées. La rupture (voir « *Evadé d’archipel* » (AC, 9)) se fait au niveau du *lieu* d’évolution (départ de l’espace stellaire et retour sur terre) et non de l’être. L’altération que subit Orion à chacun de ses différents passages d’un espace à l’autre n’est pas une perte (un manque) mais bien un nouveau « gain » qui va vers une complétude toujours plus grande de l’être.

Si sa marche à travers les espaces est aussi aisée, c’est qu’Orion est essentiellement un être double, non plus, comme dans la mythologie grecque, chronologiquement homme puis étoile, mais homme *et* étoile en même temps. Plusieurs poèmes donnent à lire cette

dualité d'Orion. «*Evadé d'archipeles*» (AC, 9) tout d'abord, où Orion est ainsi décrit : « *Pigmenté d'infini et de soif terrestre* » ; là, les deux espaces opposés, ciel et terre, trouvent le terme de leur séparation parce qu'Orion participe à la fois de l'un et de l'autre. Bien loin d'annuler l'antithèse entre les deux univers, le *et* situe Orion au cœur même de celle-ci. Dans une même phrase d'un autre poème, « *Vindicta du lièvre* » (36), il est étoile et homme; c'est « l'attribut » essentiel d'Orion - son pied - qui, dans le poème, permet le glissement d'une forme à l'autre.

Orion est donc à la jonction, à la limite des deux univers. Et l'on sait ce que cette position a de privilégié pour Char. Pour lui, tous les lieux de passage, le seuil, la frontière, l'orée, sont ceux où « *un élan se produit, auquel le poète donne son acquiescement* » (p. 7¹). Car « *le point de passage n'est pas celui où le conflit s'annule : les contraires demeurent affrontés, le tragique de l'opposition reste entier* ». Dans *Aromates*, Orion est celui en qui deux mondes se rejoignent et se heurtent. Cette position sera à l'origine de son pouvoir mais, de cette tension entre le ciel et la terre, il conservera une dimension tragique.

Ce pouvoir d'Orion est affirmé par l'avant-dernier poème du recueil, en des termes saisissants:

*Nous n'avons plus les mers ni les îles;
Et l'ombre du sablier enterre la nuit.
« Rhabillez-vous. Au suivant. » Tel est l'ordre.
Et le suivant, c'est aussi nous.
RÉVOLUTION QU'UN ASTRE MODIFIE,
AVEC LES MAINS QUE NOUS LUI AJOUTONS. (AC, 41)*

Ces derniers vers sont à rapprocher de l'argument du recueil : « *Mais quelles sont les lois qui corrigent et redressent ce que les lois qui infestent et ruinent ont laissé inachevé? [...] Est-il un troisième espace en chemin, hors du trajet des deux connus? Révolution d'Orion resurgi parmi nous.* » La reprise d'un même terme (révolution) dans l'avant-dernier poème de *Aromates* fait écho à l'argument, au seuil même de l'œuvre; ce retour n'est pas simple reprise mais bien l'assurance, la confirmation du pouvoir d'Orion; texte particulièrement significatif puisqu'il clôt presque l'ouvrage.

En vingt et un poèmes, Orion, solution pressentie mais incertaine (5 interrogatives préparent sa venue dans l'argument) devient le seul capable de remédier à la destruction de notre univers. Dans ce poème - « *La Rive violente* » -, le présent actif, « *un astre MODIFIE* », a remplacé le participe passé passif, « *Orion RESURGI* », de l'argument ; et, Orion, caractérisé essentiellement jusqu'à présent par son arme (arc, flèche) et son pas (pieds), acquiert un nouvel « attribut », les mains, qui sont l'image même de son nouveau pouvoir.

En effet, les mains sont, tout au long de l'œuvre de Char, dans les recueils antérieurs comme dans *Aromates* ou *Balandrane*, l'outil créateur par excellence (RBS, 174 ; M, 148 ; CB, 49). Mais le plus souvent ce sont les mains aux prises avec la terre même, les mains pétrissant, modelant, sculptant une matière brute, qui constituent l'image du travail de la création, de la souveraineté du poète sur les choses et le monde. Or, dans *Aromates*, la destruction de la terre engendre celle de l'habitant de cette terre; et cette destruction de l'homme se traduit par un vieillissement, une dégénérescence des mains qui se révèlent impuissantes désormais à vaincre la mort : « *Un outil dont notre main privée de mémoire, découvrirait à tout instant le bienfait, n'envieillirait pas, conserverait intacte la main* » (AC, 10) ; « *Tout ce qui se dérobe sous la main est, ce soir, essentiel.* » (23) ; « *Ce petitjour [...] découvrit [...] / Que la terre pouvait seule se repétrir, / Point craintive des mains distraites, / Si délaissée des mains calleuses.* » (CB, 40). Face à cette impuissance de l'homme, Orion représente donc la nouvelle - et peut-être l'ultime - force des mains créatrices; il retrouve l'ancienne vigueur des mains de l'homme (« *Mains autrefois sublimes. Pas aujourd'hui comptés.* » (AC, 17)) et peut ainsi rompre l'ordre inhumain imposé par l'histoire dans le poème cité plus haut (41). Si Orion est ainsi investi d'un pouvoir perdu par l'homme, pouvoir que symbolise l'acquisition des mains, c'est avant tout parce qu'il est double, à la fois astre et homme.

Cette double appartenance à deux univers habituellement disjoints le désigne comme *médiateur* entre le ciel et la terre. Sa fonction est donc essentiellement unificatrice ainsi que le montre la lecture de « *Orion Iroquois* » (AC, 21). Dans ce poème en effet, une phrase centrale - « *Oui, lui toujours; et vers nous.* » - résume et contient tout le sens de la démarche d'Orion : « *lui VERS nous* »; trois termes essentiels dont les précédentes inscriptions dans le recueil (« *Orion resurgit parmi nous* » / « *Orion se plut avec nous et resta* » / « *Un passant mythique [...] nous rencontra* » (40)) ne constituent qu'autant d'épreuves d'un même pas. Petit poème en prose, « *Orion Iroquois* » s'articule tout entier autour de la phrase pivot pré-citée. Vers elle, toutes les autres convergent. Les trois interrogations qui la précèdent préparent sa venue; en elles, la réponse positive est déjà contenue. Par un mouvement de spirale qui va du plus ample (1^{re} interrogation) au plus resserré (3^e interrogation), elles se ferment (et en même temps s'ouvrent) sur cette phrase centrale, ainsi mise en relief. Le passage du groupe des interrogations à la réponse ne se fait d'ailleurs pas brutalement, puisqu'on glisse d'une phrase nominale - « *Orion, charpentier de l'acier?* » - à une autre phrase qu'on pourrait dire pronominale puisqu'elle est constituée de l'opposition entre deux personnes, *lui* et *nous*. Ainsi la phrase nominale qui, suivant Benveniste, « *asserte une qualité comme propre au sujet de l'énoncé mais hors de toute détermination temporelle et hors de toute relation avec le locuteur* » (p. 159⁹), se trouve ici à la fois actualisée et personnalisée par la présence très forte des personnes. L'opposition entre les deux pronoms est amplifiée par le reste du poème qui s'organise en chiasme autour du pronom *lui*: « *nos* » / « *nous* » / « *LUI* » / « *nous* » / « *nos* ». Mais cette opposition lisible

aussi syntaxiquement et typographiquement dans la coupure existant après «*toujours*» est en partie déjouée par la préposition *vers*. Les deux éléments, *lui* et *nous*, ici encore séparés sont déjà rapprochés. C'est que cette phrase est le lieu d'un passage, de la brisure à l'unification, moment où le texte se retourne, montrant l'opération même par laquelle il réunit ce qui était séparé. Au rythme brisé des trois interrogations, juxtaposées, sans lien syntaxique répond en effet la longue phrase d'apaisement qui clôt le poème et dont le retour insistant des sonorités [s] soude l'unité : « *La masse d'aventure humaine aujourd'hui brisée, ce soir ressoudée, passe sous nos ponts géants.* »

Ce passage n'est possible que grâce à la venue d'Orion dont le pouvoir de médiateur est ici concrétisé par sa fonction de constructeur de ponts. La marche, à grandes enjambées, de ce chasseur géant abolit les distances, permet le passage entre deux rives séparées, deux univers qui, sans lui, ne communiquaient pas ; dans l'espace stellaire, à l'écoute de l'homme (voir « *Éloquence d'Orion* » (AC, 42)) puis en marche vers lui, Orion parvient à le rejoindre (« *NOS ponts* ») et à lui offrir une dimension supra-terrestre : « *nos ponts GÉANTS* ». L'homme fait un pas dans l'espace des dieux.

À la brisure, destruction ou mutilation, Orion répond donc par « *une salve d'avenir* » (p. 15¹⁴) conciliant la fin d'une antique fonction (« *charpentier* », à rapprocher de « *faucille ancienne* ») et l'utilisation d'un nouveau matériau (l'acier), Orion est celui qui construit et permet le passage; fonction quasi divine que celle qui instaure l'aller et le retour, « *la voix et l'écho* » (CB, 81). Travail salvateur semblable à celui des pontonniers qui, dans un autre poème de *Aromates*, par leur seule présence dans le titre, établissent un trait d'union, une passerelle entre des chemins brisés : « *Il faut deux rivages à la vérité. [...] Des chemins qui boivent leurs brouillards. Qui gardent intacts nos rires heureux. Qui, brisés, soient encore sauveteurs pour nos cadets nageant en eaux glacées.* » (AC, 32).

La fonction d'Orion apparaît donc, dans ces deux poèmes qui disent la fin des déchirures, comme une fonction heureuse. Orion retrouve ici l'ancien pouvoir détenu par les hommes du passé et perdu par ceux d'aujourd'hui. Car la perception aiguë de la destruction du monde moderne s'accompagne chez Char du souvenir d'un autre temps, temps du passé, de sa jeunesse, où le monde était autre, où ciel et terre communiquaient : « *La conduite des hommes de mon enfance avait l'apparence d'un sourire du ciel adressé à la charité terrestre [...]. Le passage d'un météore attendrissait. [...] Ce monde est mort sans laisser de charnier.* » (FM, 192). Et c'est bien pour réunir ce qui a été disjoint que le poète fait appel à Orion dans l'argument du recueil *Aromates*. Face à « *nos deux espaces immémoriaux* » aujourd'hui subvertis - or, dit Char, « *les deux étaient inséparables* » -, Orion se présente comme « *un troisième espace en chemin* », apte peut-être à corriger ce qui a été défait.

Pourtant même dans « *Orion Iroquois* », la médiation d'Orion n'est pas une solution définitive; le passage n'est pas synonyme d'union. Si le pont permet bien l'aller et le retour, il n'abolit pas l'espace entre les deux rives. Il est vrai que dans l'œuvre de Char,

c'est précisément cette tension entre deux opposés, ce risque, qui sont positifs. Vitalité lisible dans ce fragment d'un poème antérieur à *Aromates* : « *Parvenu à l'arche sonore, il cessa de marcher au milieu du pont. Il fut tout de suite le courant.* » (NT, 71).

Mais dans *Aromates*, cette tension exprime plus la souffrance que la jubilation et le cri de victoire qui l'accompagnaient autrefois; ainsi dans ces poèmes des *Matinaux* et de *La Parole en archipel* où l'éclair, la lumière jaillissent de ce choc des contraires : « *Les murs entiers sont à celui que ta clarté met au monde, / Ô détenue, ô mariée!* » (M, 48) ; « *Ce qui miroite, là, c'est toi, / Ma chute, mon amour, mon saccage.* » (53) ; « *Une poussière qui tombe sur la main occupée à tracer le poème, les foudroie, poème et main.* » (133). On pourrait multiplier les exemples de cette violence heureuse et créatrice, de cette fureur qui aujourd'hui a cédé la place à une vision plus désespérée et plus sombre du monde. Ainsi, Orion, constructeur de ponts ou passeur entre deux rives, et qui a pouvoir de mettre en relation le ciel et la terre mais non d'abolir définitivement la frontière entre ces deux univers, incarne lui-même cet affrontement qui demeure entre l'un et l'autre; affrontement douloureux. Être déchiré, Orion devenu homme conserve parmi les hommes un statut d'*étranger*. Iroquois d'une part, géant d'autre part (l'un et l'autre pouvant se superposer), il reste en marge de la terre comme il était en marge du ciel, « *à la LISIÈRE de sa constellation* » (NT, 83).

Sa dualité constitue donc à la fois sa chance et son risque, explique son déchirement mais aussi son pouvoir et sa force. Les images concrètes du pont ou du ponton, métaphores du passage et inscriptions, dans le paysage même - de l'homme et du poème -, de ce pouvoir d'Orion-médiateur, provoquent - autre signe de sa souveraineté - un déplacement, du ciel vers la terre ou de la terre vers le ciel, des signes qui paraissent les plus ancrés dans leur espace originel, les moins susceptibles de s'en évader. Le premier de ces signes est l'extension de la parole humaine qui atteint le ciel, « *Chuchotement parmi les étoiles* » (AC, 9). D'autres transferts sont perceptibles: ainsi, celui de l'églantier qui définissait jusque-là le cadre de l'enfance buissonnière (M, 15-6) et qui dans « *La Rainette* » (AC, 29) est transplanté dans le ciel : « *L'aberration occupe tout le ciel : là-haut le divin églantier fouette à mort ses étoiles.* »

Autant de réponses à la venue d'Orion qui apparaît bien, de part sa position intermédiaire, à la jonction du ciel et de la terre, comme doué d'un pouvoir exceptionnel de médiateur ou plutôt de passeur ; avec lui, les séparations s'estompent, les frontières ne s'inscrivent plus qu'« en pointillé ». Au cours de sa marche dans le recueil, Orion s'affirme donc comme l'ultime solution proposée aux hommes. Pourtant sa venue n'est pas synonyme d'apaisement. Comme « *la pluie [...] faisant pont pour ne pas apaiser* » (NP, 80), la jonction qu'il établit se ressent de toute l'angoisse contenue dans un dernier recours. Au centre de l'affrontement entre deux mondes, Orion incarne moins la rébellion, la « fureur » d'autrefois que la tragédie du monde moderne.

les rapports entre les aromates et Orion

Ce sont les rapports qu'entretient Orion avec les aromates qui expliquent le titre du recueil, *Aromates chasseurs*. Les aromates en effet chassent Orion, comme le jour chasse la nuit et comme l'été, saison des aromates, chasse l'hiver, saison d'Orion - qui n'est visible que par les nuits d'hiver. Dans « *Réception d'Orion* », la lavande qui, par son arôme, tient le rôle des aromates, chasse le chasseur Orion de la terre, le renvoie aux ténèbres: « *Chasseur il [Orion] fuit / Les fleurs qui le poursuivent.* » (AC, 27). Dans ce poème, chaque terme est à lire comme double et appelle son revers, que celui-ci soit ou non inscrit dans le texte: réception appelle renvoi ou rejet, roi serviteur, chasseur chassé, aveugle invisible. Tout un système d'échos manifeste l'hostilité de la terre envers Orion ; la chaîne phonique du [v] (« *lavande - s'éveille - serviteur - aveugle - poursuivent* ») installe Orion dans un cadre qui lui est maintenant défavorable et où sa servitude apparaît. Tout ce qui constituait l'univers royal d'Orion (l'or, la lumière) passe du côté de la terre (« *lavande qui s'éveille* », « *chaque bête brille* ») tandis qu'Orion lui-même est condamné à l'éclatement, à la dissolution dans le ciel. Parlant du tableau de Poussin, Claude Simon écrivait ainsi la disparition de la constellation : « *Au fur et à mesure que le soleil s'élève, les étoiles des constellations pâlisent, s'éteignent l'une après l'autre, et le corps gigantesque d'Orion qui marchait à sa rencontre s'efface.* » (p. 110⁶).

C'est que, disait Char dans un poème bien antérieur, « *le météore est ennemi du coq* » (FM, 203). Un autre poème préfigurait ainsi Orion et sa destinée : « *Marcheur voûté, le ciel s'essouffle vite ; / Médiateur, il n'est pas entendu ; / Moi, je le peins bleu sur bleu, or sur noir.* » (NT, 79). Poème très proche de *Aromates* dans la mesure où la saisie de l'espace céleste y est également double. Sans qu'Orion soit nommé, ce sont déjà ses caractères qui sont mis à jour (« *marcheur - médiateur - or* ») et sa souffrance (« *s'essouffle* », « *n'est pas entendu* » rejoignent « *aveugle* » et « *s'éparpille* »). « *Bleu sur bleu* » et « *or sur noir* » se font face, double visage d'Orion, visible (or) ou invisible (bleu) dans le ciel, chasseur ou chassé. Ces deux formules sont d'ailleurs prolongées par une troisième « *Vert sur noir* », titre d'un poème de *Aromates* qui garantit la filiation entre les deux textes.

En effet le poème « *Vert sur noir* » (AC, 39) est précisément le lieu d'une confrontation entre Orion et le monde, entre l'ordre du désir et l'ordre de la réalité. Première et dernière parole du poème (qui s'inscrit dans l'intervalle de son retour), l'expression « *Vert sur noir* » est l'aboutissement d'un decrescendo qu'annonce le mot « *défaillants* », prélude à une parole qui va s'amenuisant (perte du verbe, brièveté de l'aphorisme) et qui aboutit à un silence :

*Cet homme heurté ne semblait tirer de sa poitrine que des battements exigeants,
défaillants.*

[...]

Avant d'être jeté dans les yeux, la forme et les gestes d'ailleurs.

[...]

Deux laboureurs aveugles.

[...]

Vert sur noir.

Les trois poèmes, « Réception » (AC, 9), « Griffé » (NT, 79) et « Vert sur noir » (AC, 39) ont en commun d'écrire la disparition d'Orion sur terre, son retour dans l'espace céleste où sa parole exténuée est remplacée par la vitalité neuve de la couleur, tableau muet donné à voir aux hommes. Ce qui est en outre lisible dans « Griffé » et « Vert sur noir », c'est la fatigue d'Orion, son épuisement, astre que la lumière du soleil fait pâlir. C'est que, dit Char dans un poème ultérieur, « la souffrance commet peu d'énergie. Moins qu'un soleil. Moins qu'une chatte décidée à mordre. » (CB, 68). De cet affrontement, Orion sort donc apparemment perdant. Les aromates et le soleil se liguent pour lui refuser l'accès à la terre, pour lui refuser la vue - dans son double sens, actif (Orion ne voit pas) et passif (Orion n'est pas vu) -, et ce, contrairement au déroulement mythique de la marche d'Orion aveugle à qui le soleil levant rendait la vue.

Ces aromates qui dépossèdent ainsi Orion et donnent titre au recueil, d'où surgissent-ils? Ils sont présents dans toute l'œuvre de Char, depuis les plus anciens poèmes: « Un aromate de pays prolongeait la fleur apparue » (FM, 171); « Romarin, lande butinée » (NP, 12); « Qui là, parmi les menthes, est parvenu à naître dont toute chose, demain, se prévaudra? » (131). Le plus souvent, ils apparaissent sous le terme global d'*aromates* et dans les recueils antérieurs à *La Nuit talismanique*, seuls quelques-uns comme la menthe, le fenouil, le romarin sont différenciés ; dans *Aromates*, ces aromates «s'individualisent» davantage et prennent nom: « l'armoise » (AC 28), « un bouquet de thym, une griffe de sauge, de la centaurée [...], un échelon de basilic [...] » (43). Mais les deux anciens aromates - la menthe et le romarin - ne se retrouvent pas ici.

À quoi correspondent l'apparition et la disparition des aromates dans les poèmes? De quoi sont-ils le signe? Quelle est leur fonction? Plantes méditerranéennes, ils sont liés au feu, à la brûlure du soleil de l'été: « De hautes herbes veillent qui n'ont d'amour qu'avec le feu et la prison mordue » (FM, 145); « Faire la brèche et qu'en jaillisse la flambée d'une herbe aromatique » (NT, 67). Ils sont feu eux-mêmes comme l'armoise qui, dans la langue populaire, porte le nom d'« herbe de la saint Jean », d'« herbe de feu ». Cette liaison des aromates avec le feu n'est pas fortuite. Depuis l'Antiquité grecque, les aromates sont placés sous le signe de la canicule, de la forte chaleur et de la sécheresse, « moment où la terre, rapprochée du soleil exhale tous ses parfums, où les aromates arrivés à maturité doivent être recueillis. » (p. x¹⁰). Métaphore végétale du feu et de l'éclair, les aromates ont dans l'œuvre de Char un rôle bénéfique.

Parce qu'en eux se concentrent le parfum et la saveur les plus forts, ils rejoignent la chaîne positive de l'éclair et de la pointe, de la brièveté et de l'intensité.

Leur apparition dans le poème renvoie à un double registre:

1) à l'*amour*, et cela dès les premiers textes; dans une pièce de 1947 - « *Sur les hauteurs* » - tout d'abord¹¹, puis dans de nombreux poèmes postérieurs: « *Élevant sa plainte au délice, Je frottai le trait de ses hanches / Contre les ergots de tes branches, / Romarin, lande butinée* » (NP, 12); « *Nous allons nous séparer. Tu demeureras sur le plateau des arômes et je pénétrerais dans le jardin du vide.* » (M, 64); « *Ma renarde [...] gîte de menthe et de romarin.* » (FM, 145).

2) à la *présence d'Orion* : ainsi dans « *Réception* », la lavande, dans « *Vindicté du lièvre* », le fenouil, dans « *Éloquence d'Orion* », l'armoïse.

Et ce double usage des aromates apparaît très proche de leur antique fonction dans le monde grec. Analysant le mythe d'Adonis (dans *Les Jardins d'Adonis*), Détienne montre en effet que chez les anciens Grecs, les aromates ont une double fonction, culturelle et érotique. Dans chacun de ces domaines (dans le sacrifice comme dans le mariage), il met en évidence le rôle des aromates, instruments de médiation par lesquels se réalise la jonction des opposés, l'union du ciel et de la terre comme celle de l'homme et de la femme : « *Sacrifice et mariage sont [...] les deux institutions humaines où interviennent les aromates, dans la première, pour conjindre les dieux et les hommes, dans la seconde, pour conjindre l'époux et l'épouse.* » (p. XXVII¹⁰). Si les aromates ont ainsi la propriété de favoriser le passage, c'est peut-être parce qu'eux-mêmes sont « *nés d'une conjonction exceptionnelle de la terre et du feu solaire* »¹² parce qu'ils sont placés par les Grecs sous le signe de Sirius, l'astre qui annonce l'été et « *marque le moment où la terre et le soleil, normalement disjoints, se trouvent dans la plus grande proximité* » (p. VI¹⁰).

C'est cette aptitude des aromates à relier le ciel et la terre qui nous permet de les rapprocher d'Orion, qui explique aussi pourquoi leur poursuite d'Orion n'est pas négative. Il ne s'agit pas du renversement d'un état du monde en train de se faire (« un troisième espace en chemin »), ni de la rupture d'un équilibre entre bas et haut assuré par la présence d'Orion. En effet, les aromates, ont, comme Orion, fonction de médiateur ; s'ils chassent Orion, c'est pour assurer la continuité de son œuvre, pour prendre sa relève. À Orion fatigué, éparpillé et pâissant succèdent la vigueur des aromates au cœur de l'été, la force neuve du jour.

Le parallélisme de leur fonction rend les aromates et Orion interchangeables, tour à tour présent(s) puis absent(s); sans qu'il soit nécessaire de faire appel au statut des aromates dans l'Antiquité, le dernier poème de *Aromates*, « *Éloquence d'Orion* » (AC, 43), montre assez la proximité des *aromates* et d'*Orion*. Dans ce poème en effet, parole d'Orion adressée au poète et bilan d'une activité poétique, les deux temps (passé et présent) qui correspondent au découpage du texte en deux paragraphes, recourent également une présence ou une absence d'Orion : le premier paragraphe inscrit le temps du passé, moment glorieux, épique (mis en évidence par la positivité absolue des signifiés

- « *sourcilleuse distance* », « *chants de la rébellion* » -, par la présence de vers longs et d'alexandrin), temps où une communication entre Orion et le poète était possible : « *ils [tes chants] me [Orion] parvenaient [...]* ». Le second paragraphe, lui, est le temps du présent; le rythme y est moins ample, plus rétréci (6 ou 8 syllabes au lieu de 10/12 ou 14 dans chaque phrase) ; c'est le moment de l'irréel - quatre conditionnels - opposé au réalisé du premier paragraphe (imparfaits), moment de la déchirure, de la souffrance ; moment négatif (« *varech échoué - t'éloignerais - habitants insatisfaits - oublié - geindre tes souliers entrouverts* ») qui correspond à la disparition d'Orion et à l'appel des armées : « *tu rappellerais l'armoise* », « *aromate de ton monde profond* ».

La proximité phonique des deux mots, aromates et armoise n'explique pas seule le choix de cet aromate. L'armoise, c'est aussi « artemisia », la plante d'Artémis, déesse chasseresse, d'autant plus proche du chasseur Orion qu'elle fut mythiquement l'objet de son désir et la responsable de sa mort; c'est elle qui le fit mourir et qui le chassa dans le ciel, le transformant en constellation. Comme dans « *Réception* » donc, ce poème affirme la force des aromates chassant Orion dans le ciel, et prenant sa suite dans son rôle de médiateur.

Les aromates conservent-ils ce pouvoir dans le second registre de leur apparition dans l'œuvre, c'est-à-dire face à l'amour ? Servent-ils là aussi, comme dans la Grèce ancienne, à favoriser l'union de l'homme et de la femme ? Dans de nombreux textes de Char, on l'a vu, les aromates surgissent en liaison avec la femme aimée. Et il semble bien que dans « *Éloquence d'Orion* », l'appel à l'armoise (à cause des références que ce terme introduit) soit aussi un appel à l'amour. Cependant, il paraît difficile d'affirmer que dans les recueils antérieurs (par exemple dans le poème « *Sept parcelles de Lubéron* » (NP, 12)), les aromates soient plus qu'un cadre naturel, certes favorable et heureux.

En est-il de même dans « *La Dot de Maubergeonne* » (AC, 28), poème de *Aromates* qui lui aussi, associe les aromates et l'amour ? Ou bien, le poème est-il réellement un poème du passage où les aromates auraient pour fonction de favoriser le rapprochement de l'homme et de la femme ? Une lecture précise de « *La Dot de Maubergeonne* » met au contraire en évidence le maintien d'une distance entre l'homme - le poète - et la femme; en effet, il ne s'agit pas d'un dialogue, parole directe d'un Je à une personne nommée *tu* ou *vous*, mais d'une parole adressée au lecteur et dans laquelle la femme n'apparaît qu'à la troisième personne ; or, cette troisième personne est - suivant l'analyse de Benveniste - exceptée de la relation par laquelle je et tu se spécifient. Ainsi se trouve confirmée la distance entre un Je jamais nommé et Elle, l'emploi de cette personne visant à la « *soustraire à la sphère personnelle du "tu"/"vous"* » (p. 231⁹). Cette présence-absence de la femme est accrue par le choix du prénom, Maubergeonne, reprise d'un nom ancien donné à sa femme par un prince d'Aquitaine, et qui aujourd'hui a surtout valeur de nom commun: Maubergeonne, c'est celle qui est mal hébergée. Quant au poète, il est présent

uniquement par sa parole, le don et le vœu qu'il forme ; en tant que personne (Je), il s'efface.

Pourquoi cet effacement ? Le titre même du poème est déterminant pour la lecture de tout le texte ; en effet, le don des aromates qui est fait ici par l'homme à la femme (alors que dans les poèmes antérieurs à *Aromates*, les aromates étaient le privilège, le bien de la femme aimée) prend la forme très particulière de la dot (bien offert par les *parents* à leur fille en vue de son mariage) et témoigne d'emblée de la nature des relations entre cet homme et cette femme ; non relation amoureuse mais relation filiale, de père à fille. La finalité de cette relation n'est donc pas l'union - dans ce poème est remarquable l'absence totale de contact, de sensualité entre l'homme et la femme - mais au contraire la séparation¹³. Le père s'efface devant l'amour de sa fille : « *dès qu'elle aimera* », « *devant sa chambre nuptiale...* » (*AC*, 28), les points de suspension insistant sur ce retrait du père qui reste à l'extérieur. Le bouquet d'aromates semble ici détourné de sa fonction antique de médiateur.

Pourtant la contradiction avec les autres poèmes où il apparaît n'est qu'apparente ; les aromates ont bien ici aussi un rôle positif ; mais c'est le lieu du passage qui se trouve déplacé. L'amour que les aromates favorisent n'est pas celui des personnes présentes-absentes dans le poème, père et fille, mais celui de la fille et de son futur époux ; le passage qu'ils permettent, c'est celui de la maison du père à la chambre nuptiale. Deux propositions syntaxiquement proches, « *dès qu'elle aimera* » et « *lorsqu'elle sortira* » lient l'amour à la sortie de la maison paternelle (celle qui héberge mal). Le don des aromates qui est fait à la femme a alors valeur de rituel présidant à l'amour et à l'union comme autrefois la couronne de myrrhe placée sur la tête des époux.

La fonction positive des aromates dans ce poème peut être étendue aux autres moments de leur apparition : partout, ils joueront, de façon plus ou moins marquée, ce rôle d'intermédiaire entre deux espaces ou entre deux personnes ; c'est cette faculté de médiatiser, de réunir des lieux et des êtres séparés, de favoriser le passage qui les rapprochent d'Orion : ne sont-ils pas aussi - comme Orion chasseur - à la fois chasseurs et chassés, chasseurs d'Orion puis chassés par lui, les uns prenant la place de l'autre et inversement ?

la rencontre d'Orion et du poète

Tout au long du recueil, le parallélisme entre Orion et le poète ne cesse d'affleurer. On a parlé de la marche d'Orion, par laquelle Orion nous apparaît et qui est une de ses fonctions essentielles. Char, le poète, est aussi un marcheur. Un des modes privilégiés

d'apparition du poète dans son œuvre est le passant, « *passant profond - marcheur voûté - passant appliqué à passer - marcheur précédé de son chien - passant de fortune* », figure qui traverse toute l'œuvre : « *Nous précédions, bonne poussière / D'un pied neuf ou d'un pas chagrin* » (NP, 63) ; « *Nous sommes des croyants / Pour chemins muletiers.* » (CB, 72). Or, ce marcheur est aussi - comme Orion - un géant ; dans toute l'œuvre de Char en effet, la marche est associée à la haute stature ; le pas, fonction majeure dans cette poésie de l'ouverture, est toujours puissant : « *Nous sommes les pieds d'une grandeur sans pareille* » (MM, 85) ; « *Nous avions allongé puissamment le chemin.* » (NP, 97) ; « *Gens d'orée [...] vos pas grandissent par flocons éparpillés.* » (CB, 18).

Marcheur terrestre, le poète est en outre un habitant céleste ; sa fonction de poète lui confère très tôt une place en marge du monde des autres hommes, une grandeur héroïque. Une image antérieure à *Aromates* le rapproche du météore : « *Au seuil de la pesanteur, le poète comme l'araignée construit sa route dans le ciel.* » (FM, 76) et plus tard : « *Nous sommes des météores à gueule de planète. Notre ciel est une veille, notre course une chasse, et notre gibier est une goutte de clarté.* » (RBS, 173).

Par leur stature, le monde où ils évoluent, Orion et le poète sont proches l'un de l'autre. Mais leur désir aussi est un : « *[...] accroître l'espace des élans, la terre des égards, le murmure des oui, de midi en minuit.* » (AC, 40). Ces deux géants ont même fonction royale. Face au monde hostile ou détruit, le poète « *s'organise, abat sa vigueur, morcelle le terme, agrafe les sommets des ailes* ». De « *Évadé* » à « *Éloquence* », premier et dernier poèmes de *Aromates*, un mot subsiste (*épointant / pointe*) qui relie encore l'ancienne fonction d'Orion (*épointant sa flèche*) et celle, inchangée du poète qui « *s'épointe dans la prémonition* » (FM, 19) dont le métier est « *un métier de pointe* » (p.23¹⁴). Car la poésie est « *l'unique montée des hommes* ». (p.24¹⁴).

Si le poète est bien un découvreur, sa marche ne sera pas seulement une avancée, mais constamment un aller et un retour, car il lui importe de revenir en arrière apporter la vérité découverte. Entre la chose découverte et le monde, le poète joue, lui aussi, un rôle de médiateur. Comme Orion devenu constructeur de ponts, le poète est le passeur entre ces deux rives : « *Il faut deux rivages à la vérité: l'un pour votre aller, l'autre pour son retour. Des chemins [...]. Qui, brisés, soient encore salvateurs pour nos cadets nageant en eaux glacées.* » (AC, 32). La poésie a donc fonction de trait d'union, de pont entre les hommes et leur propre vérité. Par elle, la terre cesse de mourir car le poète est « *le conservateur des infinis visages du vivant* » (p. 9¹⁴).

Les chemins parallèles suivis par Orion et Char, le poète, trouvent leur point de rencontre à la fin du recueil, dans le premier poème de la troisième partie, « *Vert sur noir* » : « *Un passant mythique, bien d'ici, nous rencontra* ». Le chiasme est ici déploiement (2) et resserrement (1) ; l'apposition manifeste aussi bien un dédoublement du passant en deux personnes (« *mythique* » renvoyant à Orion et « *bien d'ici* » au poète) qu'une double

qualification attribuée à Orion (« *mythique* » ET « *bien d'ici* ») mais peut-être aussi au poète. La rencontre est ici proche d'une fusion ; elle mêle étroitement non seulement les deux faces d'Orion mais aussi Orion et le poète ; un passant double (Orion), image d'un autre passant double (le poète) ou rencontre de deux passants. Tout le poème repose sur l'ambiguïté du pluriel.

Dès le début, l'épigraphe *« *Nous* » témoigne de cette ambiguïté ; en effet, *nous* peut être soit un *je* « dilaté », soit une « *jonction entre je et le non-je* » (p.233⁹) ; ce non-*je* étant dans « *Vert sur noir* », une troisième personne de forme *lui* (*nous* = *je* + *lui*, le poète - Orion) ; dans ce dernier cas, il y a association, réunion entre deux personnes différentes, *moi/je* restant la personne la plus fortement soulignée. Or, que l'épigraphe « *Nous* » soit interprétée comme un (*je*) ou deux (*je* + Orion), cela n'aboutit pas à un résultat réellement différent puisque l'un est l'autre ainsi que le confirme un peu plus loin dans le poème l'expression « *Deux laboureurs aveugles* », (AC, 40), où Orion et le poète sont nommés comme exactement superposables ; si le chiffre deux subsiste, nous ne sommes pas très loin de l'identification puisque la différenciation entre les deux personnes n'existe plus. À cet égard, l'épigraphe anticipe donc le moment même de la rencontre et se présente déjà comme une conclusion puisque soit elle fait fusionner totalement le poète et Orion au point de ne conserver qu'une personne amplifiée, soit elle lie si étroitement les deux dans un seul pronom qu'il n'est plus possible de les dissocier : Orion = le poète et inversement.

Cette rencontre profonde est l'aboutissement d'un accord ininterrompu entre Orion et le poète ; dialogue de l'un à l'autre: tes chants « *me parvenaient humides d'inclémence et d'amour* » (AC, 43), dit Orion s'adressant à Char ; dialogue qui ne cesse qu'avec la disparition du poète. Poème à une voix, « *Éloquence d'Orion* », annonce ce silence du poète. Orion devient son porte-parole, explicite sa souffrance face au monde : « *Si tu avais pouvoir [...] tu t'éloignerais des habitants insatisfaits, pour un oubli servant d'étoile.* » (42), fait le bilan d'une vie ; il reprend l'opposition caractéristique des derniers recueils de Char (à partir de *Aromates*), entre un passé, moment où la poésie avait un pouvoir sur le monde, et un présent, temps du silence et du retrait du monde. Dans ce poème, le temps du passé où la parole était possible, s'oppose de façon très vive - avec la reprise du même verbe *dire* - au présent où la parole n'existe qu'à l'état de vœu, dans un système à l'irréel. La parole proférée ici par Orion est à rapprocher de celles tenues plus tôt dans le recueil, dans « *La Frontière en pointillé* » par exemple : « *Mains autrefois sublimes. Pas aujourd'hui comptés. Un vivre évasif, un long courrier retenu jusqu'à son service d'évidence inutile.* » (17).

Sont liés la grandeur d'Orion, son pouvoir et celui du poète. Leur cécité commune - « *Deux laboureurs aveugles* » - n'est pas synonyme d'aveuglement mais au contraire de lucidité : « *Haute est sa nuit* » (AC, 27), dit Char parlant d'Orion. Semblable au devin de la Grèce antique qui connaît « ce qui a été, ce qui est, ce qui sera », le poète est celui qui comprend

les signes (de l'avenir, « les présages », et du passé, « les traces »), et c'est précisément parce qu'il est aveugle qu'il est clairvoyant. Comme Calchas dans *L'Iliade* ou Tirésias dans *Œdipe-roi*, sa faiblesse physique, sa vieillesse (voir « *Vert sur noir* ») témoignent que son pouvoir est autre ; solitaire parmi les hommes, rejeté par ceux qui détiennent le pouvoir politique (Calchas par Agamemnon, Tirésias par Œdipe), il est celui qui sait, celui dont la parole prophétique est souveraine. C'est ce pouvoir de la parole poétique qui, dans *Aromates*, est remis en cause.

Dans tout le recueil en effet, Char oppose son passé (parallèle et, on l'a vu, superposable au passé mythique d'Orion) à son présent (parallèle et superposable à la marche douloureuse d'Orion sur terre), moment très sombre où il écrit que sa lucidité n'a plus de rôle à jouer. De même qu'Orion, de retour sur terre où il exerce une fonction de passeur, y demeure un étranger (un Iroquois, c'est-à-dire à la fois doué d'un pouvoir propre, construire des ponts géants, et exclu du monde où il vit), de même, Char, ainsi que le constate Orion dans « *Éloquence* », se tient à l'écart de la foule des « *habitants insatisfaits* ». *Aromates* se clôt sur une double disparition : disparition d'Orion renvoyé dans le ciel, disparition du poète qui, au moment où il l'écrit, vit ce recueil comme son dernier recueil. Le poète et Orion sont devenus interchangeables à un moment de désespoir essentiel, trace d'une longue entente : « *Toute la vertu du ciel d'août, de notre angoisse confédente, dans la voix d'or du météore* » (FM, 148).

Orion « *déborné de son espace* » (p. 102²), ayant recouvré un nouveau visage humain, a repris sa marche terrestre dans *Aromates chasseurs*. Là, son ambiguïté fondamentale (homme/étoile, chasseur/chassé, aveugle/clairvoyant, sage/impuissant) fait sa force : il est le médiateur qui fait se confronter deux univers séparés. Pourtant cette nouvelle rencontre avec la terre est une aventure douloureuse ; Char parle du « drame » d'Orion sur terre. C'est que la venue d'Orion coïncide avec une interrogation du poète sur le pouvoir de sa propre écriture, une lucidité désespérée qui met face à face sa poésie et une modernité vécue comme absolument destructrice. Face à cette destruction, la poésie a-t-elle encore quelque chose à dire, à opposer, à construire ? Dans *Aromates*, Char en doute fortement et le recueil est tout entier traversé par ce désespoir. Entre *Fureur et mystère* et *Aromates*, ce qui a disparu, c'est bien la fureur, la révolte ; le pouvoir de rébellion a fait place à une constatation désespérée et amère. Ainsi le drame d'Orion est aussi le « drame » du poète en lequel il s'incarne et au nom de qui il parle. Les parallélismes entre la figure mythique d'Orion et le poète précèdent *Aromates* et se prolongent après lui. Mais dans ce recueil seul, ils constituent une ligne de force. Présent dans tout le recueil, de l'argument au dernier poème, Orion surgit dans tous les types de poème : dans les poèmes en vers libres ou en prose qui lui sont directement consacrés - autant d'étapes, de jalons dans sa marche -, mais aussi dans les longs poèmes aphoristiques où sa présence n'était pas attendue : épigraphes qui accompagnent chaque

poème de la première partie comme deux marcheurs allant côte à côte jusqu'au moment où dans un autre poème aphoristique, à la fin du recueil, les deux marcheurs se rencontrent et se confondent ; l'épigraphe abandonne le nom d'Orion et devient *« *Nous* » ; Orion et Char se mêlent dans des formes doubles. Ainsi, Orion a accompagné le poète jusqu'à ce que leurs deux voix n'en fassent plus qu'une ; même si, à ce moment, cette voix double n'est plus qu'un murmure (« *Cet homme heurté ne semblait tirer de sa poitrine que des battements exigeants, défaillants.* » (AC, 40), à peine audible dans un monde de bruit et de violence.

La composition même du recueil traduit cet amenuisement de la parole poétique : à une très longue première partie, marche assurée d'Orion dans le monde, succède une deuxième partie plus brève qui inscrit de nombreux signes de la mort. Mais c'est avec « *Vert sur noir* » que le recueil se brise brusquement, image exacte d'une parole qui s'interrompt. En effet, la troisième partie ouverte par ce poème se ferme aussitôt après le suivant et la quatrième ne comprend plus qu'un poème. Le poème « *Vert sur noir* » constitue donc une vision resserrée de toute la composition du recueil : voix qui se casse, impossibilité d'écrire qui va jusqu'au silence. Le recueil se clôt sur un désespoir absolu : de ce monde qui a perdu la volonté d'atteindre l'essentiel, où l'événement est « *dépouillé de son grain de pointe* » (AC, 43), de ce monde qui n'entend plus la poésie, le poète souhaite se retirer. Sa souffrance physique (« *Tu n'entendrais plus geindre tes souliers entrouverts* ») et morale (« *Tu te ronges d'appartenir à un peuple mangeur de chevaux, esprit et estomac mitoyens [...]* ») est telle qu'« *Éloquence* » semble être son ultime parole au monde et le recueil *Aromates* se clôt sur un renoncement à 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 ὀπιός - 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 Détiéne, *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. » (TCA, 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 Détiéne, *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*» : « *Ab! 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 boursoufflé, 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 Tacchrété. 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).