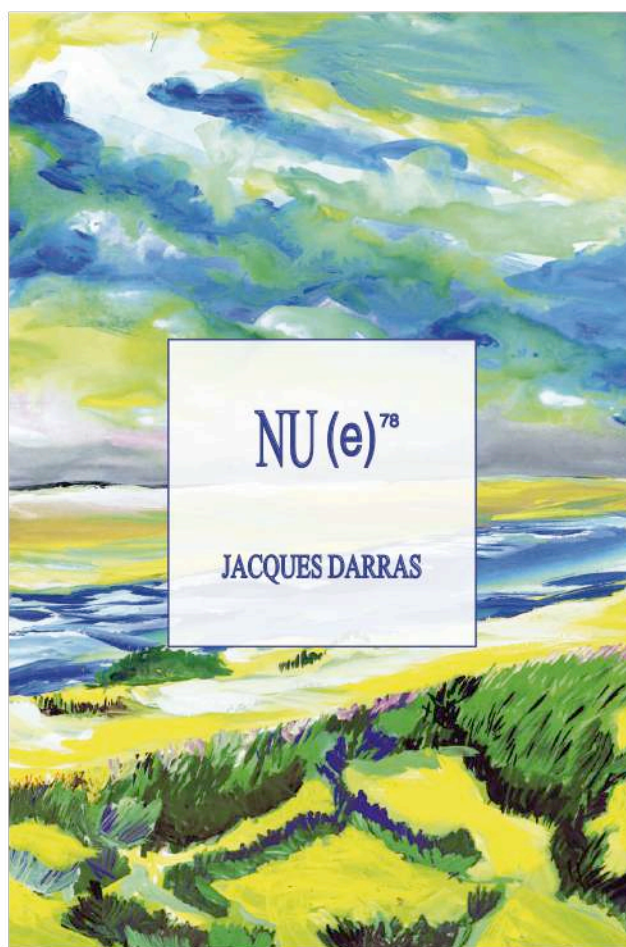




Un vent à faire rebrousser chemin à un fleuve,
gouache réalisée par Jacques Darras

**Jacques Darras,
citoyen du monde et de la Maye**

Actes du colloque de Tours des 7 et 8 octobre 2021

sous la direction de Christine Dupouy

NU(e)
Numéro 78

Numéro coordonné par
Christine Dupouy

Christine Dupouy, Avant-propos	11
---	----

Autour de Jacques Darras

Jean-Paul Louis-Lambert, Je peins des polyptyques. Entretien avec Jacques Darras	23
Jacques Darras, Des fruits des fleurs des rivières mon corps avec les oiseaux (inédit)	43
Jacques Darras, Gouaches	67

Études critiques
I – Poétique

Béatrice Bonhomme, Revisitation et recréation du genre épique par Jacques Darras	81
Patrick Quillier, <i>Je sors enfin du bois de la Gruerie</i> : épopée d'un genre nouveau..	99
Françoise Rouffiat, Jacques Darras : la voix dans l'écrit	121
Marie Étienne, Composition et prosodie : polyphonie, polymétrie. La rigueur de la liberté	137

II – D'une langue à l'autre

Marc Porée, Darras, traducteur trans-Manche	159
Christine Dupouy, Darras et Shakespeare	173

III – Géographies

Jacques Moulin, Les falaises de Shakespeare ou sur la falaise avec Darras	189
Gwenaëlle Abolivier, Le rapport à l'espace et aux voyages	207
Michel Collot, Des cours d'eau très considérables.....	219
Marina Ortrud M. Hertrampf, La production poétique d'une petite patrie européenne.....	231

IV – Flandres

Rony Demaeseneer, La notion de « places » communales	251
Isabelle Hautbout, Autoportrait du poète en Picardie : du webdocumentaire au mythe littéraire	261
Jacques Bonnaffé, Lire Darras	275
Olivier Engelaere, Jacques Darras et le picard.....	283
Marie Joqueviel-Bourjea, Brueghel ! Brueghel ! Oui ! t'égaliser	301

V – Ultimes mots

Élodie Bouygues, Du poème à l'essai, vers une imagination généreuse de la mort...	333
Bibliographie.....	349
Bio-bibliographies des contributeurs.....	365

***In memoriam* Françoise Rouffiat**

Lors de l'élaboration de ce numéro de *NU(e)* 78 consacré à Jacques Darras, nous avons appris une bien triste nouvelle : notre amie Françoise Rouffiat, qui avait travaillé sur « La voix dans l'écrit » lors du colloque d'octobre 2021, nous a quittés le 6 août 2022, des suites d'un cancer. Elle s'était prise de passion pour l'œuvre de Jacques Darras et souhaitait aller sur ses traces en baie de Somme et en Belgique, rêve qu'elle n'a pu réaliser. Ce volume lui est dédié.



Jacques Darras, Bibliothèque de Château-Thierry
Photographie Dominique Brisson, editrice

Christine Dupouy
Avant-Propos

Dans la critique darrassienne, deux dates sont particulièrement importantes : les 4-6 décembre 2008, à Nice, où a eu lieu le premier colloque international consacré au poète, et les 7-8 octobre 2021, à Tours, où treize ans plus tard des amis de la poésie se sont penchés sur son œuvre. Ces journées tourangelles s'intitulent « Jacques Darras, citoyen de du monde et de la Maye », car ce poète, s'il est bien ancré dans le terroir picard, n'en est pas moins universel, et l'accent sera mis sur ce double aspect. Treize ans séparent les deux colloques, ce qui est à la fois peu et beaucoup. Jacques Darras à partir de 2016 n'a cessé de réécrire ses œuvres. Il y aurait bien entendu une lecture comparative à faire de ces multiples versions, mais le travail du poète est en cours et il est donc trop tôt pour se livrer à cette démarche. De nouveaux recueils sont parus – les différentes *Maye*, où Darras reprend des éléments anciens, en ajoute d'autres et se livre à toute une architecture complexe. Ont été publiés également des Entretiens avec Yvon Le Men, Richard Sieburth et avec Marie Étienne, ainsi que l'inédit « Je peins des polyptyques ». Entretien de Jean-Paul Louis-Lambert avec Jacques Darras, sur lequel s'ouvrent nos Actes. Tout le début donne la parole au poète, qui outre l'entretien nous a offert, dans un lointain souvenir de Verlaine, un inédit intitulé « Des fruits des fleurs des rivières mon corps avec / les oiseaux ». Darras y narre, un peu comme l'avait fait René Char dans *Le Chien de cœur*, sa résurrection après un grave accident cardiaque.

Viennent ensuite des gouaches, art que pratique Darras depuis 1990 « à Calais, dans un lumineux appartement face à la Manche » – on retrouve ici l'inspiration de « William Shakespeare et la falaise de Douvres ». Dans ce message électronique qu'il nous a adressé en juillet 2022, Darras ajoute qu'il « poursui[t] depuis avec application et modestie tel le fantôme du peintre qu'[il] e[ût] pu être dans une autre vie. » Dans le colloque de Nice il n'était pas question de cette autre pratique artistique, demeurée très longtemps discrète. Darras a commencé à montrer cette autre facette de son talent dans les couvertures de ses livres à partir de 2018 – les différentes *Maye* – et de façon plus explicite dès 2011 dans *Irruption de la Manche*, poème avec 18 gouaches. *La Maye VII*.

Venons-en maintenant aux études critiques. Trois intervenants, et non des moindres, sont demeurés, les poètes et universitaires Béatrice Bonhomme et Patrick Quillier, et leur collègue Jacques Darras lui-même, également poète et universitaire, qui tous ont su se renouveler et apporter

une lecture plus approfondie de l'œuvre. Nous mentionnons ici Jacques Darras, car à Nice il s'était soumis au rituel de l'article, en donnant à son intervention un titre programmatique, « Une épopée fluviale », qui sera davantage creusé au colloque de Tours. Comme nous l'avons vu, sa contribution à cette dernière manifestation est plus importante, avec l'entretien, l'inédit et les gouaches. Enfin il ne faudrait pas oublier Rony Demaeseneer qui poursuit son étude sur les rapports de Darras avec la Belgique.

La première section s'intitule « Poétique » : qu'entendre par là ? Le Robert offre une définition qui a le mérite de la clarté. Ce dictionnaire distingue l'adjectif (« relatif, propre à la poésie ») du substantif : « Théorie générale de la poésie, de la création littéraire », renvoyant au parangon du genre, *La Poétique* d'Aristote et faisant le lien avec la rhétorique. On peut distinguer dans cet ensemble deux sous-parties, l'une consacrée à l'épopée et l'autre, plus en finesse, aux détails de l'écriture.

Dès son article sur le verset, en 2008, Béatrice Bonhomme annonçait sa future intervention à Tours. Comme l'épopée en effet, le verset se situe entre vers et prose. La critique fait un travail de fond, dès la première page de sa communication tourangelles définissant magistralement l'épopée en tant que poésie :

Car la poésie est reliée profondément au plus ancien qu'il s'agisse des formes les plus reculées d'oralité, ou des communautés tribales réglées par le mythe. Elle est reliée à la *vérité*, au sens de décision de « ne pas oublier ». Elle est reliée au *non-conceptuel* [...]. Elle est enfin reliée au cosmos, car elle amoindrit la place du sujet-roi, et fait « revenir le monde » dans un voyage « au-dehors ».

Il y a « épopée des éléments », « où plus personne ne dit *je*, multiplicité, démultiplication », ce qui fait penser à la distinction opérée par Jakobson entre le première personne, associée au lyrisme, et la troisième, emblématique de l'épopée. Enfin une autre caractéristique de l'épopée est la notion de « communauté ».

Au colloque de Nice, Patrick Quillier avait filé tout du long la métaphore musicale. Au colloque de Tours, il s'est attaché à un livre singulier, qui correspond à une expérience unique, comme il l'annonce au début de son article :

Lorsqu'il publie en 2014 *Je sors enfin du Bois de la Gruerie*, Jacques Darras a déjà revendiqué depuis longtemps une pratique renouvelée de l'épopée dans ses recueils précédents, et autour

d'eux. Avec ce livre, dont le premier sous-titre est « Tout reprendre à 1914 » [...] cette pratique prend un tour nouveau [...]

Remontant à la vieille opposition *mythos* / *logos*, Patrick Quillier introduit un troisième terme trop souvent oublié, *épos*, qui « est même le poème par excellence, puisqu'il est chant et englobe tous les modes poétiques. » Une autre caractéristique du *Bois de la Gruerie* et de Darras en général, est la technique de l'emprunt, « citation intégrale de poèmes écrits par d'autres poètes » ou « citation d'extraits ». L'épopée est de l'ordre du collectif et non du singulier, et Darras opère le tour de force de réunir ces contraires. On passe « du cas particulier du grand-père à celui, général, de toute la chair à canon pulvérisée. » Selon Darras, « Dix mille est un fardeau portable transportable par épopée. »

Les deux articles suivants, de Françoise Rouffiat et Marie Étienne, – tous deux à la fois très fins et singuliers – apportent quelque chose de neuf. Fidèle à son auteur, qui pour caractériser son œuvre parle d'« écriture parlée », Françoise Rouffiat a choisi d'étudier « La voix dans l'écrit », ce qui l'a amenée à une question qui se pose et qui jusqu'ici n'avait pas encore été évoquée, celle du rapport de Darras à sa profession. Françoise Rouffiat, par ailleurs elle-même universitaire, déclare que – et ce n'est pas péjoratif – « professeur et poète, Darras est un poète qui reste professeur dans ses poèmes » et contribue à réhabiliter le vieux genre de la poésie didactique. » Il faut enfin souligner que Françoise Rouffiat convoque – exhume ? – des textes anciens demeurés dans l'ombre, comme le *Conrad* ou Gertrude Stein la « revenante ».

Méditant sur son titre, « Composition et prosodie : Polyphonie, polymétrie. La rigueur de la liberté », Marie Étienne se demande « comment justifier une annonce aussi ambitieuse. » Loin d'une approche universitaire par trop rigide, elle se montre en train d'écrire : « Déjà, j'ai du mal à tenir mon sujet, à tenir les brides du cheval que j'ai eu l'audace de monter... » Elle met en avant sa subjectivité, et n'hésite pas à proclamer son empathie. Son projet, sous une allure légère – elle parle d'« une approche à petits coups discrets » –, n'en est pas moins ambitieux, comme elle le disait au début, « quelques pages rapidement tracées sur quatre tomes de l'épopée *La Maye*. » Elle ouvrait sa communication en se référant au Nouveau Roman (Claude Simon) et de ce fait met l'accent sur l'importance de la prose chez Darras. Ce saute-frontières géographiques sait aussi faire bouger les lignes des genres littéraires, confiant à Richard Sieburth que « [s]on poème est un roman avec chapitres. C'est le roman du poème qu'[il] est en train d'écrire. »

Viennent ensuite deux articles consacrés à la traduction, Darras étant au moins aussi connu comme traducteur que comme poète, peut-être plus. Dans un article habile comme du Barthes, Marc Porée s'est attaché plus particulièrement au rapport de Darras avec le romantisme anglais, essentiellement Coleridge, dont il donne plusieurs exemples de traduction de « Kubla Khan ». Place est faite aussi aux *Songs of innocence* de Blake. Darras est un « traducteur-auteur » et Porée a cette formule particulièrement éclairante à propos de « la poésie de langue anglaise qui le travaille [Darras]) autant qu'il la travaille. »

Darras se conçoit comme bâtisseur, architecte de cathédrales, monteur de vidéos, et c'est cet aspect-là que Christine Dupouy a voulu étudier en s'intéressant à la première section de *La Maye III*, « William Shakespeare sur la falaise de Douvres ». Ce titre donne le ton – salut au père fondateur de la littérature anglophone – et annonce la présence de ce dernier dans le texte de Darras sous la forme tout d'abord de deux séries de sonnets correspondant à deux traductions distantes de vingt ans (1993, 2013) qui reviennent de façon régulière, scandant l'œuvre. La version la plus ancienne est en vers libres, et la seconde en alexandrins blancs. Dans un premier temps, Darras jugeait la seconde plus aboutie, alors que nous avions l'impression inverse, et finalement il nous a avoué qu'un an plus tard il avait changé d'avis. La section est tout entière consacrée à Shakespeare, et indépendamment des sonnets fait écho au théâtre, que Darras lisait chaque matin, face à la falaise de Douvres. Dans le prolongement de ce que disait Marc Porée à propos du « traducteur-auteur », Darras confie à Richard Sieburth qu'il « écri[t] sa traduction comme si elle [lui] était dictée. Comme s'[il] écrivai[t] le poème [lui]-même. »

Vient une série d'études consacrées aux « géographies » de Jacques Darras, avec tout d'abord une intervention de Jacques Moulin sur les toujours fameuses « falaises de Shakespeare », envisagées d'un point de vue géologique. Jacques Moulin est poète, et c'est en poète qu'il aborde Darras. Comme il le dit au début de son article, « il [lui] plaît [...] de sauter poétiquement de la falaise-poème de Darras. »

Gwenaëlle Abovilliers quant à elle est journaliste et c'est en tant que telle qu'elle s'intéresse à Darras, qu'elle a rencontré à plusieurs reprises. Le nom du poète la fait rêver, dérivé de celui d'une ville du Nord, Arras, jadis importante économiquement et culturellement. Par ailleurs, elle revient sur son enfance, à la source si l'on ose dire de sa fascination pour la Maye : « Jacques Darras est un miraculé de la guerre d'où son européenisme radical et le sentiment que la seule chose inviolée était la rivière : la Maye », à qui il va consacrer toute son œuvre.

En écho à Trassard, Michel Collot a choisi d'intituler son intervention « Des cours d'eau très considérables », ce qui convient parfaitement à la rivière fétiche de l'auteur, longue de 36 km et qui se jette dans la baie de Somme. Le critique a d'abord découvert l'*Arpentage de la poésie contemporaine*, en 1987, et avait été frappé par « l'esprit d'ouverture » de Darras « qui contrastait heureusement avec l'esprit de chapelle qui sévissait alors dans la poésie française. » Collot pense que cela est en partie dû au fait que l'angliciste Darras connaît bien la poésie américaine et il retrouve chez lui une inspiration / aspiration qui lui est chère, l'ouverture au monde.

Fidèle à son habitude de clarté, Collot définit parfaitement l'écriture de Darras en quelques mots. Celui-ci « ne peut s'empêcher de dire et de voir grand » dans un « mouvement d'amplification » qui « entre en résonance avec sa pratique du vers et du poème longs, avec son érudition encyclopédique et avec son goût pour l'épopée. » Comme on l'a déjà vu, Darras réconcilie histoire personnelle et grande Histoire, et Collot risque un néologisme : « Sa géographie est devenue une "géo-histoire" ». Darras est « résolument tourné vers l'avenir, ennemi de la nostalgie et du passéisme, allergique à toute forme d'enracinement. » L'eau est en mouvement, coule vers l'aval, et le poète l'accompagne en nageant, au contraire du philosophe qui tel un pêcheur à la ligne demeure immobile sur la rive.

Marina Hertrampf, suivant en cela Alexandre Gefen qui parle sans doute plutôt de la littérature en général que de la poésie, commence par remarquer que « dès les années 80 du vingtième siècle, on peut observer que [...] l'accent n'est plus mis sur les métropoles, mais sur différentes régions de la province française. » Or nous avons montré dans notre essai sur *La Question du lieu en poésie* que ce phénomène remonte à la fin du surréalisme, avec des poètes comme Char, Follain, Frénaud, Guillevic, Jaccottet etc., dont Darras est l'héritier. Là où ce dernier innove, c'est par son côté transnational – européen, la « petite patrie » est effectivement européenne. De plus, cela a des conséquences sur l'écriture, Darras franchissant les frontières politiques comme celles qui séparent les différents genres littéraires. Marina Hertrampf est donc amenée à parler, pour caractériser Darras, de poème « autobiogéographique ».

Le colloque s'est ensuite attaché à la notion historico-géographique des Flandres. Le poète rêve de l'ancien Duché de Bourgogne, et dans cette perspective pourquoi ne pas commencer par la Belgique avec comme guide Rony Demaeseneer qui était déjà intervenu à ce propos lors du colloque de Nice. Il étudie cette fois-ci un haut-lieu des villes belges,

la « place communale », et plus particulièrement la Grand Place de Bruxelles, où il se rend en compagnie de son ami Darras.

De son côté, Isabelle Hautbout, dans le cadre d'une étude sur la nouvelle région dite « Hauts de France », a réalisé un « Autoportrait du poète en Picardie », ne voulant toutefois surtout pas l'enfermer dans sa terre natale. La réalisatrice s'est rendue en compagnie de Jacques Darras dans tous les lieux qui l'ont marqué et dont il parle dans ses poèmes : sa maison natale, le relais de poste, la Maye, la cathédrale de Laon et le Cap Blanc Nez...

Nous avons longtemps hésité sur la place à donner à l'intervention de Jacques Bonnaffé. Comme elle s'intitule « Lire Jacques Darras » – et la formule est justifiée – nous l'avons associée aux communications sur la poétique. Puis la relisant, nous avons pensé qu'elle devait plutôt s'intégrer à la section sur les Flandres, l'identité nordiste étant importante. En fait l'étude relève des deux ensembles. Bonnaffé et Darras se connaissent depuis longtemps, et ils ont mis au point un spectacle où le Picard et le Ch'ti dialoguent. Le comédien évoque leur « commune attraction pour l'exhibition foraine, l'oralité poétique, la marche parlée. » Les deux Jacques font la paire, et le poète-professeur échange avec ce diable de Bonnaffé.

Olivier Engelaere, spécialiste de la langue picarde, commence par évoquer le caractère problématique du rapport de Darras à celle-ci. En effet, « le poète est un homme de l'ouest et du nord, un homme des côtes, des ports, des ouvertures, des couloirs qui relient les mondes », alors que le picard « apparaît comme une langue de la terre, celle de l'intérieur, celle de la permanence, du temps qui s'arrête, du monde qui se fige. » L'expert donne les limites exactes de cette langue régionale, très étendue puisqu'elle va du Val d'Oise au Brabant wallon, et fait actuellement son entrée à l'école. Influencé plus « que d'autres langues romanes par les langues germaniques », néanmoins « le picard est resté « plus proche du latin vulgaire que le français actuel. » Le picard a été aussi une importante langue littéraire au Moyen Âge.

Darras, dont les parents ne parlaient pas picard – ils étaient instituteurs – a toutefois dans son enfance été plongé dans un bain linguistique picard, et la revue qu'il a fondée en 1977 porte un nom picard, *In'hui*, qui signifie « aujourd'hui » et renvoie bien évidemment aussi au grand Nord des Esquimaux. Dans les années quatre-vingt, suite à l'élection de François Mitterrand, ouvert avec Jack Lang à la réhabilitation des langues régionales, Darras milite pour la pratique du picard et son enseignement. Pourtant le poète n'a pratiquement pas écrit en picard, qu'il ne maîtrisait pas. Il ne s'est pas comme Pierre Garnier plongé dans les nombreux dictionnaires existants pour combler ses lacunes. Par ailleurs Darras, qui

est poète, pensait que le picard, dont le mètre privilégié est l'octosyllabe, qu'il a lui-même pratiqué à une occasion mais sans renouveler l'expérience, était malgré tout aux antipodes de ses longs vers et versets. Il n'existe qu'un seul texte de Darras en picard, composé à l'occasion d'une journée d'étude consacrée à la littérature picarde à l'université d'Amiens en 2019. Darras a eu bien du mal à trouver un sujet et finalement a été sauvé en se replongeant dans le picard de son enfance. Et l'article se conclut sur une pirouette de Darras : « Mon picard à moi, c'est l'anglais. »

Marie Joqueviel-Bourjea s'est pour sa part intéressée au rapport de Darras avec la peinture et plus particulièrement Brueghel, que le poète rêve d'égaler. La critique convoque tout d'abord le *Henri Matisse, roman*, où Aragon s'interroge sur la pertinence du dialogue poésie / peinture : « Si je voulais parler de *La Ronde de nuit* ou de *L'exécution de Maximilien*, je ne chercherais ni à en donner un équivalent sonore ni une réplique picturale : j'essayerais simplement de me représenter ce qui est avant le tableau pour le peintre, le suivant jusqu'où, n'étant pas peintre moi-même, je ne puis en rien rivaliser avec lui. » Mais selon Marie Bourjea, « Darras, contrairement à Aragon, suppose qu'il est possible, pour un écrivain, de "rivaliser" avec un peintre. » S'opposant à des contemporains comme Jaccottet ou Bonnefoy, Darras défend *l'incarnation*, par où la peinture peut communiquer avec les mots : « Acte physique la peinture, dit Brueghel. » « Émergence du corps, tout à coup, au détriment de l'âme. » « Je suis tout le temps en marche, oui j'ai une vision assez athlétique de ma présence au monde ! » Darras est du côté du rythme et de la danse dans une filiation américaine, et justement « on n'a jamais si bien dit la danse avant Brueghel. » De façon très convaincante Marie Bourjea met en lumière la commune modernité du peintre du XVI^e siècle et du poète contemporain, et telle est sans doute la leçon la plus intéressante de ce bel article.

Tout se termine, et c'est sur une note funèbre que s'achève notre parcours. Élodie Bouygues a choisi de centrer son HDR sur la mort, et c'est tout naturellement qu'elle a été amenée à traiter ce sujet chez Darras. Celui-ci a consacré en 2006 un essai à ce propos, *Nous ne sommes pas faits pour la mort*, dont « l'autre versant » est le poème intitulé « La visite au parc de Clères » (2004). Darras s'étonne que l'on ne parle pas davantage de la mort aujourd'hui, et que l'on considère si peu la vie d'après.

L'écrivain, qui a commencé par faire des études de philosophie, dénonce tout d'abord l'imposture de celle-ci. De manière audacieuse il proclame « la supériorité de la poésie pour nous "enseigner" sur la

mort. » Il « ne considère la mort ni comme le néant, ni comme une “coupure” absolue, mais comme une “lisière” ». Darras a été gêné par l’absence de rituel lors de la crémation laïque de sa mère, de même que Jaccottet à l’enterrement de son ami Du Bouchet. Darras se distingue des autres poètes par le fait qu’il « recourt à la science, et non aux sciences humaines, pour justifier non seulement la possibilité, mais la nécessité d’un imaginaire poétique et fécond de l’au-delà, stimulant pour l’esprit, et rassérénant pour l’âme. » Et le poète de rêver aux milliards d’années qui nous séparent du commencement de l’univers comme de sa fin. Élodie Bouygues termine sur cette forte phrase : « Jacques Darras, parce qu’il est, *de son vivant*, un poète de la totalité et du débordement, ne se laisse pas border par les frontières entre vivants et morts. » Saute-frontière, Darras le sera jusqu’à la mort.

Autour de Jacques Darras

Jean-Paul Louis-Lambert

Je peins des polytyques.

Entretien avec Jacques Darras,

19 juin 2019

D'un parcours essentiellement thématique

Jean-Paul Louis-Lambert : *Notre entretien sera un parcours thématique, et pas du tout biographique. Pour votre biographie, je renvoie à votre récent entretien avec Sophie Vallas et Marc Porée¹. J'ai établi une longue liste de mots-clefs lors de ma (re)lecture de votre œuvre. J'ai notamment repris le cycle de « La Maye » (actuellement huit chants, à partir de La Maye I, 1988), et tout particulièrement l'imposant « roman-poème » Van Eyck et les rivières dont la Maye (Le Cri, Bruxelles, 1996 ; réédité par Le Castor Astral & In'hui, 2019) qui m'a encouragé à faire moi-même une longue enquête sur l'histoire de l'Europe et ses guerres internes depuis le Moyen Âge (Guerre de Cent ans, etc.).*

Jacques Darras : Du document que vous m'avez envoyé avec votre liste de questions potentielles j'ai retenu quatre points : la poésie et la prosodie ; la langue et les langues ; le rapport espace/histoire, avec l'importance de la frontière ; la philosophie, la métaphysique. Peut-être trouvez-vous qu'il y manque des points essentiels...

JPLL : *Il manque en effet un point qui me paraît essentiel dans votre écriture, c'est ce que, faute d'un meilleur terme, j'appellerai « l'érotisme ». Dites-moi, par exemple, pourquoi vos rivières sont des femmes. Vos paysages, sont-ils des « paysages érotiques », comme on en connaît chez certains peintres ?*

JD : Je n'aborderai pas le propos tout de suite directement, si vous voulez bien, parlant d'abord de mon approche physique de l'espace, du lien qui s'est noué, il y a très longtemps, entre mon corps et la géographie.

¹ Jacques Darras, *Questions de discipline et...d'indiscipline*. Grand entretien avec Marc Porée et Sophie Vallas (e-Rea, revue électronique d'études sur le monde anglophone, 2019).

La dimension de mobilité du vers, les qualités d'assemblage de la prose

JPLL : *Dans un livre comme votre Van Eyck, il faut voir les différentes formes que vous avez choisies : des vers, des vrais vers ; des vers un peu longs (qui m'ont posé des problèmes typographiques, du point de vue visuel, à cause du rejet à la ligne suivante) ; des versets (un verset n'est pas un vers un peu long) ; des strophes et des paragraphes (ce n'est pas la même chose) ; des blocs de textes massifs, de proses ou de proses poétiques (ce n'est pas la même chose non plus). Derrière ces différentes façons d'écrire, il doit y avoir différentes poétiques. Qu'est-ce qui vous guide dans le choix de ces différentes formes ?*

JD : La majorité des livres du cycle de *La Maye* est composée en vers. C'est mon véhicule principal, le vers. Il se trouve que dans certains livres, en particulier *Van Eyck et les rivières*, j'ai conjugué la prose et la poésie sous une forme originale, pratiquant un vers plus ou moins court, donc plus ou moins long, pour tout ce qui relevait du mouvement, le mouvement de mon déplacement dans l'espace. Pour moi, le vers est en effet d'une mobilité infiniment supérieure à la phrase de prose. La grande qualité de la poésie, c'est sa liberté de mouvement, sa liberté de mobilité. Dans *Van Eyck et les rivières*, j'ai réservé les passages de prose à des portraits. Des portraits d'individus, hommes et femmes – une majorité de femmes d'ailleurs – qui, d'une certaine façon, composent un polyptyque aussi essentiel à mon travail que le fameux polyptyque gantois de Van Eyck, composé de 24 volets, 12 x 2. Douze qui s'ouvrent, douze qui se ferment. Douze « enluminures » et douze grisailles, comportant des personnages, en groupe ou individuels. Ont compté pour moi les individus qui sont à l'origine du tableau de Jan Van Eyck mais qui ne sont d'ailleurs pas présentés comme tels par le peintre, hormis le couple de donateurs Joos Vijd et Lysbette Borluut, ces deux bourgeois de Gand qu'on voit apparaître lorsque le tableau est refermé. Il y a des personnages plus intéressants qui sont derrière ou autour de ce tableau, la fille de Van Eyck, par exemple, qu'on suppose avoir fini dans un couvent aux environs de Maaseik sur la Meuse, le chancelier Rolin ministre des finances des Ducs de Bourgogne, Philippe de Bourgogne lui-même, dit le Bon, commanditaire suprême du tableau, Jeanne d'Arc, l'agneau sacrifié (?), puisque le tableau dût être peint vers 1433-1434, soit deux ans à peine après que Jeanne eut été brûlée à Rouen, à l'issue de cette douloureuse Guerre de Cent ans terminée par une réconciliation (sur le dos de Jeanne ?) entre Charles VII et le duc de Bourgogne, dont les père et frère s'étaient mutuellement assassinés. Je veux dire la fameuse Paix

d'Arras de 1435. Il y a aussi Charles le Téméraire, fils unique de Philippe le Bon, qui va rallumer la guerre avec Louis XI, et il y a, parmi d'autres, un fou de la cour, André ou Andrieu de la Plume, qui apparaît dans des histoires du duché de Bourgogne mais dont personne ne se soucie, car personne n'a jamais consacré d'étude (à ma connaissance) aux passionnants fous de la cour de Bourgogne, que l'on retrouvera plus tard dans le théâtre de Shakespeare. Tous ces personnages, citons encore l'épouse du chancelier Rolin, Guigone de Salins, qui va fonder l'hospice de Beaune, tous ces personnages, je les fais surgir et se figer dans des tableaux en prose et moi, petit lecteur « versifiant » du XX^e siècle, je m'agite en permanence autour d'eux, de leurs images, pour essayer de les lier entre eux historiquement, picturalement, géographiquement, réalisant mon propre tableau polyptyque de cette époque et de notre époque, que je considère toutes deux comme charnières dans l'histoire du Nord de la France, dans l'histoire des Pays-Bas et dans celle de l'Europe, totalement méconnues comme telles par les Français.

La prosodie, la polymétrie – peindre des polyptyques

JPLL : *Je reviens sur votre versification où j'entends un souffle épique très puissant, ce qui me semble être devenu très rare au XX^e siècle (au XXI^e, je ne sais pas), car je ne reconnaissais que deux poèmes épiques contemporains sur ce terrain, dont l'un est (je l'ai vérifié auprès d'experts) très sous-estimé, Agonie du général Krivitski d'André Frénaud (publié en 1960, avec des illustrations du grand André Masson, artiste auquel j'ai fait allusion, sans le nommer, tout à l'heure), et l'autre, peut-être oublié, Les Guerriers du Chalco d'Hubert Juin (1976). J'ai entendu ce souffle épique lorsque j'ai fait votre connaissance à l'occasion d'une rencontre avec un petit groupe de lecture auquel je participais, quand vous avez expliqué que, pour lire à haute voix votre première Maye, il vous fallait être debout.*

JD : Il faut que je dise quelques mots à ce stade sur la « genèse » du vers que j'emploie dans mes divagations géographiques. Dans les années 1960, au commencement de mon apprentissage poétique, j'avais grossièrement parlant à ma disposition trois mètres ou mesures dans le vers français. Il y avait l'alexandrin royal d'Aragon, qu'on retrouvait plus ou moins déguisé, c'est-à-dire cassé et caché, chez des poètes aussi divers que Saint John Perse, Bonnefoy, René Guy Cadou ou même Pierre Reverdy, et autour duquel allaient bientôt travailler les héritiers Roubaud et Réda, avec chez l'un et l'autre une incurable nostalgie pour ce seigneur

« vieillissant² ». Et puis il y avait le vers court de Guillevic, manquant de souffle comme me l'avoua lui-même par bravade et par défi le poète breton, au cours d'un programme auquel nous participions l'un et l'autre sur France-Culture ; enfin je n'oublie pas le verset de Claudel, celui des *Cinq Grandes Odes* que j'avais découvert avec passion mais trouvais un peu trop grandiloquent à mon goût ; il y avait enfin le décasyllabe du *Cimetière marin*, si admirablement ajusté à la méditation de Valéry, mais demeuré intestat dans la poésie française. Mes premiers essais, plutôt brouillons et fades, restèrent dans les tiroirs, comme s'il fallait que je connaisse d'abord un grand bouleversement de mon corps rythmique même, avant de découvrir ma propre prosodie. Ayant traversé la Manche, m'immergeant dans la tradition poétique de langue anglaise, je fis donc la connaissance de cette mesure, le décasyllabe « blanc », ou pentamètre iambique, demeuré quasiment identique à lui-même, de Shakespeare à Derek Walcott en passant par Milton et les romantiques. Je me souviens de mon immense surprise à suivre les modulations minimales de l'instrument utilisé par des souffles et des musiques aussi divers, passant souplement de la scène dramatique au lyrisme individuel. Pourtant, il y avait eu rupture dans cette uniformité, qui s'était produite en conséquence du passage de la monarchie anglaise à la république américaine, sous la conduite du poète de Brooklyn et Manhattan, Walt Whitman. D'entre tous il avait seul osé – cet autodidacte ! – congédier le décasyllabe « colonial » pour trouver la véritable mesure correspondant à l'immensité du nouveau continent américain, à savoir le verset. C'est chez lui que Claudel, nommé vice consul à Boston en 1893, un an tout juste après la mort du poète américain, était allé prendre son propre verset, sans jamais le reconnaître. Non plus d'ailleurs que ne l'avaient reconnu de leur côté Cendrars ni Apollinaire. Aussitôt transporté par ce pas allongé du marcheur whitmanien accordé aux longues transversales de New York, à peine bousculé, ici et là, par le jeu musical des croches pointées du jazz, j'en fis mon modèle. Mais quoi ! à défaut de changer totalement de langue, impossible de bouleverser les rythmes inhérents au français, plus facilement iambiques que trochaïques ou dactyliques ! Je commençai donc par des essais de traduction (Bunting, Pound), m'accoutumant à une langue accentuée à l'initiale, me familiarisant avec le rythme spondaïque, si étranger au français. Ne dissociant à aucun moment mon tropisme vers la peinture médiévale flamande de ma perception d'un Nord historique fragmenté, j'articulai mes « volets » rythmiques à la géographie et à l'histoire, changeant à volonté de véhicule, utilisant ici la prose des

² Cf. Jacques Roubaud, *La Vieillesse d'Alexandre*, Paris, F. Maspéro, 1978 et Jacques Réda, *Quel avenir pour la cavalerie ? Une histoire du vers français*, Paris, Buchet-Chastel, 2019.

chroniqueurs « dérimeurs », là le vers court de Jean Froissart, ou plus souvent encore l'octosyllabe de Bodel ou d'Adam. Car, même si le commun des lecteurs n'en est pas conscient, se joue dans les coulisses de la versification un combat permanent entre la norme alexandrine classique, royale pour tout dire et la périphérie, nordique en particulier, critique des académismes. Je n'en veux pour preuve que Jacques Réda jugeant récemment avec mépris le mètre octosyllabe, si courant depuis le Moyen Âge arrageois jusqu'à La Fontaine, le traitant de « *vieux routier* » de la poésie par contraste avec le beau vers d'essence alexandrine versaillaise. M'étant, pour moi, forgé en dehors des cours et des chapelles un parcours d'indépendance européenne, travaillant aux carrières historiques du Nord dont j'exhume et remue les tragiques cicatrices frontalières, je me suis progressivement affilié à une diversité totale de mesures. Dans *Le Petit Affluent de la Maye*, j'ai par exemple couru sur la distance de 64 huitains x par 10 chants, soit 5120 octosyllabes³. Ailleurs, dans *Avance à l'allumage sur moteur de marque alexandrine classique* j'ai « inventé » l'alexandrin blanc, m'étonnant que les poètes jusqu'à Yves Bonnefoy y compris aient pu sanctuariser le « e » muet comme indissociable de la prosodie du vers français⁴. Ailleurs encore, dans *Petite somme sonnante*, j'ai tutoyé le sonnet de manière désinvolte⁵. Dans *Moi j'aime la Belgique !* enfin, j'ai déposé le brevet du « *poème parlé marché* », dont je suis sûr en effet qu'à tous les sens du mot, il « *marche*⁶ » ! Bref, admirateur des polyptyques que je suis, dont le plus célèbre, *L'Agneau Mystique* de Jan van Eyck à Gand, je me suis fait semblablement l'adepte de la polymétrie. Ayant réfléchi à la rareté du « vers blanc » en poésie française, au blocage de la rime et par la rime, que les velléités d'un Verlaine, pourtant critique perspicace, n'ont pas déverrouillé en leur temps, réfléchissant à comment Rimbaud a dû passer de la raideur alexandrine à la prose, je me suis libéré, toujours consciemment, de tous les carcans, toutes les contraintes, persuadé que la seule prosodie ne suffisait pas à expliquer la force de conviction d'un ensemble de vers mais bien l'adéquation entre la prosodie choisie et la justesse de la parole s'y frayant passage. C'est aussi pourquoi à chaque fois, dans chacun de mes 8 *cantos*, j'ai articulé plusieurs volets entre eux, quelquefois selon un chiffrage plus ou moins hermétique, le plus souvent suivant un axe géographique tangentiel à un fleuve ou une frontière. J'ai

³ Jacques Darras, *Le Petit Affluent de la Maye. Autobiographie de l'espèce humaine*, Bruxelles, In'hui/le Cri, 1993 ; Paris, Le Castor Astral, 2016.

⁴ Cf. Jacques Darras, *L'Indiscipline de l'eau*, Paris, Poésie/Gallimard, 2016.

⁵ Jacques Darras, *Petite somme sonnante*, Gennevilliers, éditions Mihály, 1998.

⁶ Jacques Darras, *Moi j'aime la Belgique ! Poème parlé marché*, Paris, Gallimard, « L'Arbalète », 2001.

peint en quelque sorte des polyptyques, art médiéval flamand par excellence – voyez le retable de Saint Bertin peint par l’Amiénois Simon Marmion –, persuadé de ne pouvoir maîtriser la grande « lâcheté » du temps que dans une articulation non contraignante, tâchant de lui laisser du « jeu » par l’ajointement souple les uns aux autres de plusieurs volets, un peu à l’image fédératrice du continent Europe naguère frontalement conflictuel, aujourd’hui plus latéralement lié. Voilà, résumée, ma démarche poétique : je peins des polyptyques. Soit une totalité dont les parties sont à la fois nécessaires au tout et plus importantes chacune que le tout. Une totalité toujours en excès d’elle-même.

Faire rentrer l’histoire avec la poésie dans le tableau

JPLL : *J’ai fait une longue enquête à la fois dans les livres, sur La Toile (domaine où une célèbre Encyclopédie participative donne heureusement un assez grand nombre de renseignements factuels, en particulier des dates, des arbres généalogiques et des cartes), dans le temps et dans l’espace, car, grâce à un de vos livres, j’ai découvert que je ne connaissais rien à cette histoire des « provinces » du Nord de la France, ni au « Duché de Bourgogne », ni aux « Guerres bourguignonnes » qui ont pourtant tant compté pour « l’histoire de France », et pour l’histoire de l’Art qui compte encore tant pour nous, visiteurs réguliers de musées et de monuments. En effet, dans ce volume si excitant qu’est votre Van Eyck et les rivières dont la Maye, vous mettez en scène des lieux et des paysages, des personnes quelquefois encore illustres (Louis XI, Charles le Téméraire, Jeanne d’Arc, van Eyck), mais le plus souvent parfaitement inconnues ou oubliées des non-historiens professionnels, alors que des figures très attachantes apparaissaient – en particulier le bouffon « Plume », ou des femmes, comme Isabelle de Portugal, Guigone de Salins ou Hadjewich d’Anvers.*

JD : J’en reviens à l’histoire du Nord. Il n’y a, et pour cause, que les Belges et les Néerlandais qui se montrent toujours intéressés par cette histoire-là, et d’une certaine manière également les Allemands. Or, pour moi, c’est une période cruciale dans l’histoire de l’Europe, qui me permet de réfléchir à ce qui manque à la conscience française. J’explique pourquoi. En tant que Picard, l’analyse fondamentale de ce qu’est la conscience européenne est un de mes thèmes favoris, un de mes dadas, car je décèle dans cette période historique le creusement d’un abîme, d’une tranchée, littéralement, où tous se précipiteront un jour, tels les aveugles de Brueghel, et où il y aura beaucoup plus de morts que de

vivants, mais par-dessus tout beaucoup d'amnésie. Cette amnésie, je la retrouve en particulier dans la Guerre de 14-18, ce massacre épouvantable qu'il est si difficile de comprendre sinon d'expliquer. J'essaie de montrer qu'il y a, de période à période, des correspondances... bref je fais un travail d'historien, en quelque sorte, mais d'historien-poète, pas d'historien attaché à un segment particulier. Je montre par exemple qu'il y a des convergences, des échos, entre 1346, la bataille de Crécy, première manifestation de la Guerre de Cent ans, et 1946, la fin de la Seconde Guerre mondiale. Ces 600 ans, que je soulève d'un bloc, tel un nouvel Atlas, sans demander la permission à personne, surtout pas aux historiens, leur disant plutôt : ce bloc-là, voyez-vous, c'est l'histoire de l'Europe pendant 600 ans, je ne l'appelle plus *Guerre de Cent ans* mais plutôt *Guerre de six cents ans*. Dans *Van Eyck et les Rivières*, j'essaie donc d'expliquer le rapport entre le petit penseur automobile des XX^e-XXI^e siècles que je suis, qui traverse les frontières en tout sens – il y a un sens, en vérité, quoique ça ait l'air chaotique – et les portraits figés de mon polyptyque, peints par mes soins avec la plus grande précision historique possible. Vous-même qui m'avez lu avec attention et avez fait vos propres sondages, m'avouez n'avoir rien à reprendre sur aucun détail. J'ai beaucoup travaillé, j'ai lu les historiens belges, j'ai cherché, de portraits en portraits, à retracer des vies quotidiennes, des vies courantes de ce qu'on appelle « les Pays-Bas » de Belgique correspondant au fameux duché de Bourgogne entre 1340 et la mort de Charles le Téméraire en 1477, *i. e.* jusqu'au relais par les Habsbourg et l'élection au titre d'empereur du saint Empire romain germanique de Charles Quint, le Bourguignon. J'avais devant moi un bloc d'espace et d'histoire que j'ai essayé de morceler, d'effriter avant de l'articuler en reliant les fragments, les « volets » entre eux : j'en donne une vision fragmentée et en même temps cohérente, je crois.

JPLL : *Cela me convient très bien, car je voulais intervenir sur le phrasé de votre écriture quand vous mettez en scène l'histoire des ducs de Bourgogne. Van Eyck, votre roman-poème, est épique, et, alors que vous insistez justement sur les femmes de cette histoire, des femmes qui cherchaient la paix, je ressens votre phrasé comme très « mâle » – ce qui est, par ailleurs, complètement en phase avec la personnalité de ces rudes guerriers qu'étaient les ducs de Bourgogne, comme l'attestent leurs surnoms : le Hardi, le Sans Peur et le Téméraire. Il n'y a que Philippe le Bon dont le surnom pourrait laisser entendre qu'il est, sur ce plan, le plus nul, ce qui n'est pas le cas.*

JD : Ce fut au contraire le plus intelligent de tous, le plus politique. Il eut la malchance d'avoir comme fils unique un guerrier, bien nommé « Téméraire ». Philippe épouse deux françaises qui ne lui donnent pas d'héritiers mâles. Son seul héritier il l'a avec Isabelle de Portugal qui descend elle-même, du comte anglais Jean de Gand, autre fameux guerrier dont parle Shakespeare dans *Henry V*. Charles, c'est lui qui va tout gâcher.

JPLL : *Je voulais dire que votre écriture épique, d'une grande puissance, est alors tout à fait à la hauteur de ces personnages guerriers que, à titre personnel, je trouve extrêmement antipathiques. On parle de « la guerre de la France contre l'Allemagne, l'Angleterre, etc. », ce qui me semble faux. À l'époque le concept de « Nation » n'existe pas dans la plupart de ces territoires. Le pouvoir appartient à des propriétaires terriens qui cherchaient à conquérir de nouveaux territoires. Si Charles le Téméraire a été vaincu, ce n'est pas par Louis XI qui a simplement bénéficié d'un effet d'aubaine. C'est parce que le dernier duc de Bourgogne a d'abord annexé la Lorraine et l'Alsace et, poussé par son hubris, a voulu continuer en Suisse. Grave erreur ! Les Suisses n'allaient pas se laisser faire.*

JD : C'est beaucoup plus complexe. Charles le Téméraire, dans la droite logique de son père et de ses prédécesseurs, mais de façon précipitée, essaie de terminer le travail qu'ils ont commencé, en conquérant la Lorraine, pour faire se rejoindre les Pays-Bas ou duché de Bourgogne, l'Alsace et l'Allemagne, ce qui lui permettrait de postuler au Saint Empire romain germanique, la clef de tout à l'époque. L'Histoire étant ironique, les Bourguignons y arriveront mais pas de la façon qu'ils avaient imaginée. Ils y arriveront par les femmes en fait, Marie, la fille de Charles, épousant en hâte Maximilien I^{er} de Habsbourg, à la mort tragique de son père. C'était déjà l'ambition de Philippe le Bon, le père de Charles, qui agissait sans vraiment faire la guerre ni se montrer excessivement belliqueux. Lui, sa politique était matrimoniale. Vous dites que ce sont des guerriers antipathiques, pour Charles le Téméraire c'est vrai de toute évidence. Selon les historiens, ce Vaincu suprême disposait pourtant de la meilleure armée d'Occident, une armée d'avant-garde pour l'époque, or il se fait ratatiner à Grandson et à Morat par les Suisses, une armée mercenaire. Très intéressant cet épisode, une armée de fantassins tenant tête aux artilleurs du Téméraire.

JPLL : *Ce sont des Suisses alémaniques (voyez le nom des chefs : l'Argovien Hans von Hallwyl, le Zurichois Hans Waldmann, le Lucernois Kaspar von Hertenstein), ce ne sont pas des gentils garçons, ce sont sûrement des guerriers très efficaces.*

JD : C'est une armée plus égalitaire, plus « démocratique » aussi puisque la Suisse, historiquement, fut la toute première démocratie en Europe. Mais si, dans *Van Eyck*, j'insiste surtout sur les personnages féminins, c'est bien parce que ces femmes ont toutes joué un rôle considérable dans le duché de Bourgogne. Bien sûr, les hommes s'inscrivent dans la tradition des chevauchées « courtoises » féodales, de la Toison d'Or et autres vœux de croisades, pratiquant eux-mêmes la croisade. Mais les femmes, absentes de ces enjeux masculins, jouent un rôle modérateur considérable. Isabelle du Portugal, l'épouse de Philippe le Bon, la mère de Charles le Téméraire, se conduit en mécène des arts et des lettres (elle fera libérer le poète Charles d'Orléans de sa prison anglaise etc.), et essaie d'inculquer des éléments de paix. Il y a également des personnages comme Sainte Colette de Corbie, la Clarisse picarde, autrement dit la franciscaine, qui, grâce aux ducs de Bourgogne, va évangéliser, créer des hôpitaux, des EHPAD avant la lettre, dont il reste trace dans la vallée de la Canche, endroit visité par personne. Il y a tout un travail social, un travail de Béguines, d'hôpitaux, de léproseries, un travail de christianisme militant, actif, social en quelque sorte, qui subsistera dans le Nord, la Flandre française en particulier. Il y a donc de grands personnages féminins, qui sont aussi de grandes figures amoureuses. On prête des conquêtes infinies, donc un grand nombre de bâtards, à Philippe le Bon en particulier, lequel ne se comporte pas vraiment en guerrier, mais passe son temps, au contraire, à chercher la paix, à faire la paix, grâce à l'intervention de son chancelier Nicolas Rolin (l'Autunois), avec le roi de France Charles VII, d'où la fameuse Paix d'Arras. À ce propos, je ne connais pas d'autre ville en France qui ait été aussi souvent le théâtre de traités de paix qu'Arras. C'est invraisemblable, Arras, la ville des congrès de paix !

JPLL : *Parce que c'est une ville de frontière, qui a été ballottée entre « la France » et les « Pays-Bas bourguignons » ?*

JD : Assurément. Ces gens-là, Philippe le Bon tout particulièrement, cherchent à progresser par la paix⁷. Au moment où la France est aux prises avec une guerre de succession contre l'Anglais, ils jouent un rôle ambigu, à l'évidence, menant un jeu triangulaire dont va faire les frais la pauvre Jeanne d'Arc. La « pauvre » Jeanne d'Arc ? Je suis assez sévère sur son compte, sur son mythe, je prends le contre-pied de l'histoire officielle, car il faut embrasser toutes les conséquences que va déclencher la « porteuse » du sentiment national français, jusqu'à Michelet, Le Pen, et y compris Emmanuel Macron...

JPLL : (*JD néglige Péguy devant un ancien Orléanais !*)

JD : ... puisqu'il a fallu – il fallait quand même le faire ! – que ce soit la République qui donne l'argent à l'Église pour qu'elle soit canonisée par Rome – après pas mal d'hésitations vaticanes – au lendemain de 14-18. Jeanne, qui fut précisément celle qui empêcha Henry V l'Anglais, de bénéficier de la double couronne, à la fois française et anglaise, donc que l'Angleterre angevine (laquelle parlait encore le français) et la France pussent fusionner, avec la bénédiction de gens comme l'évêque de Beauvais (Cauchon), qu'on s'acharna ensuite à vilipender. À cette époque-là, rien n'était encore joué, la Sorbonne, avec une grande partie de Paris (la corporation des bouchers etc.) était favorable à Henry V. Celui qui a schématisé cette affaire, c'est ce Picard frontalier, originaire de Novion en Thiérache, Ernest Lavisse⁸. Quant à Michelet, d'ascendance picarde lui aussi, il est beaucoup plus complexe, il a de somptueux passages sur la civilisation bourguignonne⁹. Le simplificateur en chef, c'est Lavisse, avec son histoire de France en images d'Épinal pour l'école « nationaliste » guerrière de Jules Ferry. Moi je tisse, j'ourdis plutôt, fil à fil, une tapisserie, une tapisserie d'Arras, où l'impression de confusion peut paraître superficiellement régner mais dont je suis chacun des fils, chacune des pistes, chacune des nuances, m'appliquant à montrer la très riche complexité du tableau comme la grande cohérence européenne de cette histoire.

⁷ Leur meilleur héritier, direct ou indirect selon qu'on voudra, fut d'ailleurs à cet égard le « bourguignon » de Rotterdam, Érasme.

⁸ Ernest Lavisse, *Histoire de France depuis les origines jusqu'à la Révolution (1901)* *Histoire de France. Cours élémentaire*, Paris, Armand Colin, 1913.

⁹ Jules Michelet, *Histoire de France au Moyen Âge. Tomes I-VI*, Paris, Hachette, 1833-1844.

La « concorde » des langues européennes contre l'édit de Villers-Cotterêts

JPLL : *À partir de la question poétique, on peut passer aux questions posées par la langue et les langues, car derrière vos personnages, il y a les langues.*

JD : Restons d'abord sur l'écriture poétique. Il y a quelque chose, autant que je sache, qu'on n'enseigne jamais dans aucun programme littéraire français, à savoir que c'est dans ce même lieu géographique et historique, appelé Bourgogne ou Pays-Bas flamands, que l'on va passer, aux alentours du XV^e siècle, de la poésie à la prose. Quand je dis la poésie, je dois plutôt préciser l'écriture en vers – car depuis que le romantisme allemand est passé par là nous n'avons plus la même conception de la poésie, nous en sommes bien d'accord –, l'écriture en vers, donc, qui est par exemple celle de Chrétien de Troyes, celle d'Adam de la Halle, celle des Fabliaux et du Roman de Renard etc. Or le duc Philippe le Bon et ses conseillers vont presser les poètes de la cour, qui sont aussi les chroniqueurs du Duc, de délaisser les vers, les romans en vers, pour passer à la prose et devenir les premiers historiens en prose du Duché. C'est en cela aussi que Philippe est un duc « moderne », l'un des tous premiers à saisir l'importance de la médiation « prosaïque » ou si l'on préfère du journalisme (les chroniques) et de la communication. Sa communication se fait désormais par l'intermédiaire de poètes-chroniqueurs qui, tout en continuant d'écrire en vers pour eux-mêmes (Froissart, Molinet etc.) sont employés professionnellement à l'écriture en prose des chroniques de Bourgogne ainsi qu'à des opérations dites de « *dérimage* » i. e. de mise en prose des poèmes courtois, arthuriens naguère écrits en vers¹⁰. La Bourgogne autrement dit, c'est le passage de la poésie à la prose, c'est cela aussi qui, prosodiquement, a nourri ma réflexion – historique et poétique.

JPLL : *C'est André Gide qui crée la NRF contre le Mercure de France qui était surtout une revue de poésie, afin de quitter la poésie pour passer à la prose et au roman. Une étape fondamentale vers la modernité.*

JD : Si l'on veut, toutes proportions gardées. C'est un moment capital, cette opération de « *dérimage* », qui va transformer, je préfère dire

¹⁰ Georges Doutrepont, *Les Mises en prose des épopées et des romans chevaleresques du XIV^e au XVI^e siècle*, Bruxelles, Palais des Académies, 1939.

« aplatir », les vers dans lesquels sont écrits tous les romans courtois de chevalerie en phrases de prose. Tous ces poètes prosateurs, tous ces chroniqueurs, m'intéressent d'autant plus qu'ils sont tous Picards, quasiment sans exception¹¹.

JPLL : *Avec votre « roman-poème », vous êtes leur héritier direct. Ils écrivaient en quelle langue ?*

JD : Dans le franco-picard de l'époque, un français contenant des picardismes.

JPLL : *Charles le Téméraire parlait en quelles langues ?*

JD : Il parlait sept langues. Charles Quint, son arrière-petit-fils sait le français – la langue parlée par la cour à Maline et à Gand –, sait le néerlandais, apprend sans trop de peine l'allemand, l'espagnol avec plus de difficulté. Ce sont de vrais Européens avant la lettre, au moment où François Ier signe le décret de Villers-Cotterêts, affirmant la primauté du français sur le latin et les langues dialectales (1539). En résumé et pour revenir à *Van Eyck*, vous avez là l'explication pourquoi j'ai utilisé à la fois la forme poétique et la forme prosaïque, et pour en rester au poétique, utilisé majoritairement dans mon livre, le vers libre qui est nerveux, qui est condensé, qui est court et marqué par la mobilité et la rapidité : je circule, j'emploie une poésie circulatoire, circulante, qui couvre l'espace, qui court d'un portrait à l'autre, c'est ce que j'appelle ma « poésie automobile », car là où je suis né, dans cette vaste région frontalière européenne, je ne peux ressaisir l'Histoire qu'avec la saisie concomitante de l'espace.

Le corps amoureux, une irrésistible attirance pour l'espace primordial

JPLL : *Il faut maintenant revenir sur un sentiment que l'on a, que vos rivières sont des femmes, comme le suggère votre « accompagnatrice » de*

¹¹ Jacques Darras, *Tout Picard que j'étais. L'exceptionnelle richesse littéraire de la Grande Picardie à travers les siècles*, Amiens, éditions de la Librairie du Labyrinthe, Amiens, 2020.

Van Eyck et les rivières, *et je soupçonne vos paysages d'avoir une signification érotique souterraine.*

JD : C'est assurément la question la plus difficile à aborder. Tout d'abord en raison d'un principe naturel de pudeur qui fait que des éléments biographiques que je pourrais fournir – je m'interdis de le faire – concernent d'autres personnes toujours vivantes, Dieu merci, auxquelles m'a lié et me lie encore, tant que je suis vivant moi aussi, un lien d'intimité. Car je ne conçois pas que l'amour ne demeure pas jusqu'à la fin une affaire d'intimité. À savoir cela qui échappe à la ponctuation aussi longtemps que le temps, ce grammairien cruel, n'aura pas exercé son imprescriptible droit sur le cours de nos existences. Je crois l'amour intimement lié à notre souffle, à notre âme, merveilleuse conjonction dans la langue française d'âme et d'amour. D'âme. Quant au rythme, il n'est pas moins de la partie, conjointement dans le poème et dans la fusion sexuelle. Il n'y a pas à se forcer, une conception rythmée dansée de l'existence conduit nécessairement vers la manifestation corporelle amoureuse. C'est ce qui, à mon sens, fera toujours la poésie supérieure à la philosophie, ce sens de la vérité incorporée, accordée aux rythmes mêmes de l'Univers par lequel nous sommes tous entraînés comme sur une piste de bal. Le poème tourne, l'Univers tourne, les corps tournent, mus par un désir de pérennité harmonieuse que le moteur Temps évoque et nie tout à la fois. J'ai éprouvé, toute ma vie, un grand désir amoureux d'espace et de temps qui m'a fait aller vers l'avant, avec très peu le sentiment de nostalgie et une conscience assez tardive, à mesure que mes propres forces s'épuisaient, des conséquences douloureuses que ma folie du rythme avait créées sur mon passage. J'ai changé plusieurs fois de cavalières, cavalièrement, me suis-je fait réflexion aujourd'hui, comme si l'entrée sur la piste du poème avait nécessité et accéléré tout à la fois cette frénésie de valse, de swing ou de rock. On pourra toujours me dire que je me trouve de belles excuses pour qualifier mon attirance pure et simple pour le sexe opposé, mais j'avais cette irrépressible disposition en moi, que j'ai totalement exprimée, toutes barrières levées, avec la complicité du poème. Il n'empêche que, dans un texte comme *Van Eyck et les rivières*, dont la *Maye* qui a été l'objet de notre discussion ci-dessus, que j'ai ourdi comme une vaste tapisserie historique, j'ai fait courir le fil discret de mon histoire personnelle, dont un très douloureux éloignement amoureux que je vivais alors. Cette toile m'a coûté, comme si j'avais été pris dans la trame même que je tissais. Petite voix minuscule dans le grand concert angélique du polyptique van Eyck, j'ai avoué ma culpabilité à voix basse, mon déchant. Relisant le texte pour les besoins de sa réédition récente au Castor Astral, je me suis d'ailleurs aperçu que

la majorité des portraits féminins que j'y avais tracés présentaient des victimes de l'arrogance masculine, paternelle ou conjugale – Guigone de Salins à Beaune, délaissée par le chancelier Rolin son époux voyageant vers Bruxelles, Isabelle de Portugal se vouant à la paix en retrait de son époux volage, Philippe le Bon, Jeanne d'Arc emmenée à son supplice à travers la Baie de Somme etc. – comme si j'avais confié à ces femmes tout mon désir de repentance, les figeant dans l'immobilité de l'attente, cependant que je me réservais à moi seul l'activité et le mouvement. Pareille répartition des rôles, j'en conviens, n'est plus du tout dans l'air du temps. Est-ce à dire qu'en à peine trente ans les mœurs auraient à ce point changé ? Il faut le croire et cependant, par-delà cette confession masquée, demeure la question de l'impétueux désir masculin dans son exploration du mouvement, de l'espace et du temps. Il n'est ni domestique ni domesticable, il lui faut aller outre, les conquêtes amoureuses lui servant en ce sens d'alibi, donc, littéralement, d'ailleurs. Sur quoi je rappellerai que les 8 chants ou *Cantos* de *La Maye* se répondent, et qu'à l'image du tableau de van Eyck ils font polyptyque entre eux, huit panneaux deux fois quatre, tant et si bien que conçus à différentes époques telle une suite familiale chronologique de 8 enfants – avantage de la poésie sur la peinture –, ils peuvent très bien se contredire ou se critiquer l'un l'autre. C'est ainsi que *Le Petit Affluent de La Maye*, deuxième tome de la fresque, comporte des propositions à même de nous affranchir des contraintes spatiales auxquelles est lié notre désir. « *Nous ne tolérons la paix que comme une maladie transitoire avant la guérison* », disions-nous dans *Van Eyck* au soir de la bataille de Morat qui vit la défaite du Téméraire aux mains des Suisses, lesquels s'emparèrent alors de ses tapisseries « millefleurs » arrageoises comme butin privilégié. Qu'en est-il du rythme du poème, autrement dit ? Est-il possible de concevoir une épopée de la paix indépendamment du désir conquérant masculin, de ses mobilités exploratrices ? Est-ce qu'un désir d'histoire comme le nôtre, cherchant à tisser un ensemble unique et cohérent à partir d'une multiplicité de fragments, ne porterait pas encore les stigmates de la guerre ? Au chant 7 du *Petit Affluent de la Maye*, j'esquisse la venue d'une nouvelle sagesse du temps qui, immanquablement liée à l'emprise déclinante de la gravité terrestre, initierait le corps humain à d'autres rythme que le martèlement pédestre sur le sol. « *Le vieillissement du temps vieillit* » ai-je avancé, ne nous voyant pas renoncer pour autant à l'enlacement des danseurs à la taille, l'un par l'autre. Comment serons-nous érotisés à ce stade ? Démultipliant un comprimé d'histoire européenne enfermé dans les terres du Nord, batailles et frontières, j'ai ouvert 8 volets terrestres et célestes pour un ultime pas de danse viennoise, avant un changement radical des

dimensions de l'espace et du temps suivant lesquelles nos guerres et nos amours se sont jusqu'à présent chorégraphiées.

À la recherche d'un impossible équilibre : la transcendance ou la sagesse ?

JPLL : *Il y a dans vos poèmes, des interventions (parfois virulentes, polémiques) hors des thèmes reconnus habituellement comme « poétiques », ce que permet votre choix du vers libre et votre ton épique. Vous proclamez vos convictions, ainsi (juste quelques exemples) d'être autant Picard que Français, d'être un pacifiste qui aurait déserté pendant la guerre de 14-18, de savoir profondément que votre vie et votre œuvre ont largement été imposées par des situations historiques, géographiques, sociales. Bref, il y a un arrière-plan réflexif, philosophique, métaphysique, à la fois derrière et dans votre écriture.*

JD : Atterri sur la terre picarde par la naissance, je me suis vite retrouvé dans un espace démuní. Il y avait certes infiniment plus démuní que moi, ai-je compris assez tôt, plus vulnérable sur la Terre, mais très vite j'ai eu le sentiment de devoir lutter à mains nues, sinon pour survivre, du moins pour progresser. Sans doute cela a-t-il quelque chose à voir avec la seconde guerre mondiale que j'ai traversée dans une sorte d'hébétude, de stupeur liée à mon état d'*infans* – celui qui apprend à parler – protégé par la très fragile douceur maternelle et grand parentale qu'environnait le plus hostile des mondes, le monde guerrier de l'occupant. De là, probablement, ma conception héroïque de la vie, qui me fait penser que nous vivons tous une épopée individuelle, dans le cadre de nos existences propres, sans devoir nous rallier nécessairement à telle ou telle épopée collective. C'est ce combat primordial que nous avons tous en commun et pour lequel nous sommes plus ou moins bien « armés ». Pour ma part, je me suis, armé, j'ai été armé, par le savoir. Ce fut une longue période d'incubation scolaire puis universitaire où je me suis approprié une mémoire européenne longue, faite de langues classiques – latin, grec –, puis modernes – anglais – dans le même temps que je balbutiais en philosophie. Me protégea tout ce temps, et dirais-je même me distingua, un rapport sauvage et instinctif à l'espace. Qu'avec le recul je qualifierai de lien poétique privilégié. Ma lecture des sols, des formes spatiales, ma proximité oculaire à l'horizon, le rapport à une profonde échancrure maritime voisine, à un réseau de petits fleuves parallèles les uns aux autres coulant tous indépendamment vers la Manche, tout cela contribua une puissante compensation à la sécheresse abstraite du savoir. Je me

sentis très vite comme le Louis Laine de *L'Échange* de Claudel, gardant une profonde « indianité » dans le monde de l'urbanité parisienne. Ce décalage, il m'aura fallu en faire une cohérence, que j'ai trouvée dans l'articulation de l'Histoire locale à l'histoire nationale. De l'espace jusqu'au temps j'ai, pour ainsi dire, marché à reculons, tout en restant conscient qu'il s'agissait d'*anachronisme*, ce mouvement qui m'amenait à voyager à contre temps de l'actualité jusque dans les profondeurs de l'histoire européenne et à la lier à ma perception poétique de l'espace. Personne, autant que je sache, ne fut ni n'est aussi *anachronique* aujourd'hui, non seulement en France mais en Europe. J'ai hérité d'un sol, d'une terre tellement foulée de fois par le pied des combattants, des soldats de toute obédience, que le rythme conjoint de la guerre et de la poésie, de la guerre comme vertigineuse danse de poésie, m'a dicté un effort de déliaison, de dé-lecture, à rebours, oserai-je dire, des *avant-gardes*, terme militaire tellement affectionné par les groupes littéraires au XX^e siècle. De *l'anachronisme* à la *dissidence*, il n'y eut pour moi qu'un pas, qu'un pas de côté, mon refus viscéral de marcher au pas derrière quelque bannière que ce soit. Le poète, j'en suis convaincu et m'en ont convaincu tant d'exemples au cours du siècle précédent (les poètes russes en particulier), ne peut jamais être qu'un dissident par destination. Il ne dit pas seulement son refus ni ne campe sur son *non* comme ferait un opposant politique essayant de rallier à sa cause tout un groupe de sympathisants, il se désallie, il se dissocie, courant le risque de devenir l'objet des critiques de tout bord qui l'accuseront le plus souvent d'orgueilleusement se distinguer, alors qu'il n'engage que lui-même sur la voie du désaccord. Pourquoi ? Parce qu'il entend préserver dans sa réserve à tous les sens du terme – la précarité du mouvement lui-même. Un poème est mouvement, est le mime d'un mouvement, l'exemple d'une mobilité dont il n'y a pas d'équivalent dans d'autres formes artistiques, sauf peut-être la musique. Un poème passe et se résume dans son passage même avec une telle évidence, une telle simplicité qu'il en paraît le plus souvent décevant. Il faudra y revenir plusieurs fois de suite par la lecture afin de le fixer, de l'assigner à une immobilité. C'est, toutes proportions gardées, la question de *l'identité* et de la *fluidité* dont il s'agit ici. C'est ce problème-là que j'interroge et que je remets sur le métier dans le cours de mon poème *La Maye*. Contre le piétinement du champ de bataille, Crécy, la Somme ou Verdun j'ai choisi la rivière, Maye, Escaut ou Meuse, que j'accompagne sur toute la longueur de son cours sans l'arrêter dans son mouvement sinon de manière provisoire. Car il y a d'un côté la rivière ou encore l'image du cours du temps, et il y a de l'autre l'immobilité que nous sommes bien obligés d'aménager comme telle, dans l'écoulement du temps, pour endiguer ce sentiment qui

autrement nous plongerait dans le vertige. Il ne suffit pas de dire que *je est un autre* (ni, pour d'évidentes raisons sociales, que l'autre est un « je » comme moi) mais plutôt qu'il y a *pluralité*, contemporaine ou successive, c'est selon, du *un* que je suis. Qu'il y a une multiplicité de dissolutions ou de disparitions possibles du « je », qu'avec plus ou moins de certitude je persiste à croire que je suis dans l'apparente permanence de la société. De sorte qu'il semble que nous devions constamment vivre dans un déséquilibre, ou à défaut, un équilibre précaire, entre *l'identité* où nous sommes et la *fluidité* de la rivière du temps qui nous emporte au loin de nous. S'il y a sagesse du poème, c'est là que je la trouve : verticale, comme est le poème sur la page, image vertigineuse de paroi d'où l'on descend en chute plus ou moins raide, mais aussi bien horizontale, comme cette impression de stabilité que, parallèles l'un à l'autre, donnent les vers. Le poème indique pour moi la sagesse d'un départ multiplement recommencé. Mais y aurait-il dans votre poème, me demanderez-vous peut-être à la fin, l'esquisse d'une transcendance suprême au-delà de cette sagesse même ? Après tout ce que j'ai dit sur l'assemblage des images par la prose, portraits de femmes plus ou moins autonomes, plus ou moins « saintes », après ce que je viens de dire sur la « *pluralité du un* » comme sur le départ et sur la fluidité, j'avoue ne pas chercher à me dissocier du mouvement poétique qui m'anime depuis aussi longtemps et m'assujettit à l'espace comme au temps, pour viser une « dissidence » supérieure à la dissidence même. Autrement dit, je n'ai pas épousé la dialectique hégélienne ordonnant l'Histoire au Savoir absolu, me sentant infiniment plus proche de la réflexion dionysienne (Pseudo Denys) commentée par l'Irlandais Jean Scot Érigène, le philosophe de Laon, conjuguant l'analogie à l'anagogie. Comme lui je crois que nous avons été placés sur une route d'alternance ténébreuse et lumineuse, où nous devons pérégriner chacun jusqu'à déboucher sur une pacifique place communale où nous serait révélé avec d'autres le secret du Temps. Il y a immédiatement quelque chose ici, vous le remarquerez, de la naïveté « eschatologique » du polyptique de Saint Bavon dans ma vision. Je ne peux aller plus loin pour aujourd'hui, sous peine de me faire moi-même l'anachronique de mon intimité.

Jacques Darras
Des fruits des fleurs des rivières
mon corps avec les oiseaux

(inédit)

Me réveillant à l'automne 2010 d'une secousse cardiaque qui eût naturellement pu m'allonger pour le compte, j'ai réappris mon corps avec patience, endurance et ténacité tout un hiver, au cœur de la forêt de Compiègne, en compagnie d'autres infortunés mes égaux. Le printemps 2011 fut une explosion de fusées blanches et vertes. Jamais depuis l'enfance je n'avais vu avec une telle intensité, une telle incrédulité la souriante nécessité des fleurs, aubépines ou pruniers. Le bouquet de poèmes qui suit a été taillé dans un massif floral nettement plus touffu. Je l'offre à qui a déjà senti, dans son propre corps, ce miraculeux effort qu'exige de nous la vie. (J.D.)

Variations sur un prunier en fleurs

Luminaire blanc j'en suis l'abeille
humaine, chantonnant avec mes mots
une petite musique du matin
qui serait comme prière laïque à la pluie
à la vie dispensant de s'agenouiller
dans la mousse de la prairie
où cette torche saisonnière blanche
éclate pyrotechnique
fixe pour les yeux ébahis l'enfance
renaît à la lumière lorsqu'elle voit tel arbre
marial en Mars tardif faire déclaration d'état-civil
inouïe comment la baptiserons-nous
puisque la déclinaison des images
ne cesse de descendre vers le sol alors qu'il
faudrait candélabre ascensionnel
neuf où suspendre nos ex-
votos – non le poème demeure l'insuffisance
de la matière à se célébrer
elle-même !

*

il se dépouillera
il rentrera dans l'ordre légal de la nature verte
il s'harmonisera avec la banalité de l'herbe
il fera la proposition de ses fruits sa récolte
en temps ponctuel
il se blessera furtivement dans l'éclatement de ses chairs
contre le sol
nous ne l'assisterons plus alors
nous ne le plaindrons pas avec nos compassions imagées
il pleurera de tout son destin d'arbre
automnal
sans nous
qui ramasserons ses fruits avec sélection avec dilection
prudente

ne communiant qu'avec le sucre de l'un
ou l'autre
intact
humant l'esprit quintessencié
de la saison
au fond de nos bouches muettement satisfaites pour
le présent

*

la floraison est l'occasion exceptionnelle du temps
qui se fait calendrier
à lui-même
dans l'imprécision nuageuse instantanée –
nous prêtres vicaires
à l'autel de nos tables communions avec les yeux
la pensée nous murmurons
des salives des suc
vaguement intestinaux bourdonnants butineurs
de la saison viagère
voyageurs en rondes en ronds
autour de la fascinante couleur blanche qui excuse
qui rachète toutes les déclinaisons
temporelles futures –
buvons oui buvons le vin consubstantiel de l'arbre prunier
avant que la vendange automnale ne le
récolte dans son pressoir
son cellier
ses foudres poétiques poussiéreux et obscurs –
vivre est d'abord un partage
des humeurs
simultanées

*

la chance du poème est pouvoir changer d'angle
à son caprice
pour lui le monde est transformable plusieurs fois dans la même
seconde ou matinée
le réel n'insiste que par la permission
que notre fatigue mentale
lui accorde – fleur fruit lignage de bois pur de bois dur

c'est selon la saison
des mots que l'artisan poète décrète à son gré ou façonne potier
à son grès –
voyez vous me prenez à l'instant les mains dans l'argile

*

l'eau-de-vie
(vous prendrez bien une petite prune)
l'eau de vie clôturait les repas
les banquets
communion ou mariage
(vous prendrez bien une petite prune, jamais une pomme ni une
framboise)
emportait les gorges de son feu comme pour
brûler les graisses
les relents de viande de laitages
réaffirmait
la ségrégation hommes femmes dans
l'échelle de l'alcoolémie
(un Calvados ? un Armagnac ? un marc de Bourgogne ?)
nous passions l'examen de virilité requis cependant qu'elles
les apprenties Bénédictines nos petites sœurs
fruitières
entraient au couvent Marie Brizard

*

j'ai reçu le soleil de quatre heures d'une après-midi de Mars
en même temps que la brise d'ouest
assis à une table en plastique
blanc sous le
prunier blanc le pastel bleu du ciel s'il manque
le volume de mon corps
ma présence
dans ces lignes le lignage précis de l'heure qui m'a vu m'asseoir
et ne rien faire
qu'être là
sous les fleurs tutélaires leur vin
subtil effleurant
mes narines – j'ai voulu m'acquitter d'un acte gratuit de remerciement
à qui ?

à la ponctualité du temps par quoi il arrive que nous finissions
quelquefois
nos phrases
nos vers
dans une fruition laissée en suspens

abstraction

peintre j'eusse été dans une autre vie jusqu'à l'abstraction
des verreries potentielles irréalisées dans les moulins de l'usine sable
glaciaire auquel j'aurais campé héron debout sur
son crayon son pinceau au milieu de la palette de tous les couchants
dans l'attente de l'unique brème de mer argentée du brochet
égaré par l'eau douce dans les bâches me fondant gelée
de ciel violette bleu à neuf heures du soir en été cependant que
très haut fût passé tel courrier Paris Londres chant de moteur
mélancolique au-dessus de la réserve aux avocettes aux spatules
aurais trempé directement mes feuilles souples à l'acrylique
bouillonnant de la marée vieille cavale neuve cavale déboulant
sur la tête rebelle des statiques dans une fuite panique de crabes aurais
fixé éperdument la ligne du sable blanc couleur de seiche écoutant
sous la voûte de l'os tympan l'interminable déenroulement des myriades
d'anélydes étoiles de terre spiralées ne me
rappelant à moi-même ma conscience gellifiée de froid qu'au point
de fusion extrême de la nuit le matin quand les sarcelles
sortent pâturer entre les touffes de spartine mon canevas ma toile
mon chevalet dressés comme l'invisible signal géodésique moi-même
battant au vent des âmes Noroît séchante manche à air de la Manche
peintre quichottesque si vous voulez mais tellement fier d'avoir
monté à cru l'échine de la grande bête Rossinante rosissante l'Univers

La tourterelle

Une tourterelle me rend visite
Chaque matin depuis la pente du toit,
M'épie de sa perle d'œil
Latéral, cou sur ressort, ailes
Qui-vive d'alerte aérienne infatigable –
Je lève mes doigts du clavier les suspends
En l'air quelques minutes, plane
Sur le silence des mots – nous nous toisons
Une brève seconde avant qu'envol
Vers d'autres tuiles, elle, descente des doigts
Aux touches, moi, nous continuions
À dialoguer en notre absence
Mutuelle, moi l'accueillant sur mon perchoir
Poème, elle s'enfuyant en me laissant
La clé des chants suprêmes
Qui est à l'air, la légèreté des plumes de l'air
– Ne pas s'entendre n'est pas discorde
Mais bienfait, faites-le bien
Savoir, chacun sa portée sa note.

Grammaires d'envol

La question parfois s'énonce à mon insu
Alors même que je marche au milieu des vivants,
D'une seule phrase me faisant mon ombre
Interrogative. Je me dissous sur le mode
De la continuité des mots. S'évapore Darras en
Brume, buée nuageuse et par un
Miracle de la grammaire ascensionnelle, la phrase
Reprend à plusieurs voix dans la polyphonie
Des bonjours qui m'accueillent, tout jeune
Bizuth de la promotion Mort. Souriez ! Est-ce que
Je suis attendu au Ciel ? Reverrai-je mes parents,
Mon ascendance masquée dans quelque
Foule violette ou les couleurs des peintres,
Van Eyck Tintoretto se seront-elles subtilisées
À elles-mêmes, d'un corps mortel ne
Gardant que l'idée ? Je ne sais si l'on m'attendra,
Quel comité m'agrègera à quelle famille
Souriante, souriez mais ne me jugez pas,
S'attendre n'est pas obligatoirement s'attendrir
Sur soi. C'est croire qu'une cohérence
Nous suit et nous précède. Nous sommes nous ne
Sommes pas, est-ce la conjugaison
Identitaire qui nous régit ? Chaque fois que j'avance
Devant moi, que je marche, c'est comme de prendre le train
Pour nulle part. Un vide s'ouvre et j'y entre,
Nommez-le une forêt, une ville, une plaine mais l'oiseau
Qui m'habite pourrait me raccourcir
À mon trajet. Petit j'eus la pépie, à présent m'envoler
Me démange – changement d'ange directeur !
Nous aimons les adresses collées aux enveloppes :
Sommes-nous nominalement ou fûmes-nous
De nous-mêmes simples postiers ?

Trémières

La hampe des trémières, ces guimauves
Émollientes comme précise le dictionnaire à science herborisante
Froide, ferait un parfait drapeau
De la nation estivale. Grimpant à bout de mâts,
Vigies d'orages qui risquent de les coucher à terre, elles
Fleurissent néanmoins dans le sens optimiste
Des couleurs – rouge poivre, violet d'iris, rose à peine
Saumoné, blanc virginal – avec une puissance
De succession héréditaire qui assure remplacement
Des tissus abîmés par la pluie ou le vent. J'envie
La force de ces fausses faibles, courageuses
D'arriver dans la suite des roses si vite enfuies.
Nous tiendrons jusqu'aux chrysanthèmes, semblent-elles
Dire. Soldates de la vie faisant armée pacifique,
Ne défendant nul sol que détrempé, boueux,
Ni n'ayant jamais qu'emandé le moindre hymne de beauté
Patriotique. Ah ! les roses de Picardie ! mais qui
Pleurerait pour une trémière ? Orphée : une de perdue,
Eurydix etc. ! Les peindre ? Rouge corollaire
Contre sang fuligineux des briques : emparez-vous très tôt
De la boîte à nuances. Elles – nous n'existons que
Collectives et saisonnières. Ouvrières, en somme,
De la longue durée florale, déléguées de Koré ou
Perséphone parties se ressourcer en Attique
À des cours de mythologie solaire détendue. Anthologiques
D'elles-mêmes, leurs capsules s'éclipseront
Devant les florilèges automnaux de la décomposition –
L'humus romanesque, s'y enfonce, pour reparaître
Purpuréales et purpurines sur l'autre versant.

Diminutifs impériaux

Qui donc vous nomma ô rivières du Valois,
Prêtre Celte des sources détenant
Droit magique d'appellation ou centurion
Gallo-romain qui, s'ennuyant, pêchait la truite
Dans vos courants étincelants, soleil d'écailles
L'éblouissant, l'inspirant ? Voyez, j'hésite laquelle
Appeler en tête, Thève, Nonette
Ou Launette ? Guide-moi, Gérard, dis-moi
Par où tu commencerais, commenças, quand
Sur les routes valoisienne tu voyageais, jour
Ou nuit, d'Ermenonville à Chaalis, de Dammartin
Jusqu'à Senlis, guettant aux fenêtres des châteaux
Le féérique lumière qui te fît pénétrer dans un conte,
Bal d'ombres du temps jadis, du temps jadis !
Ah ! mes petites larmes d'eau comme vous riez
Dessous vos capes, vieilles carpes d'étangs
Déjouant, fillettes courant sans bruit
Dans les prairies, frôlant lisière, rasant orées,
Depuis Orry jusqu'à Orrouy, délassant vieux
Soldats décuirassés jusqu'à mi-therme
Au *sudarium* de Champlieu qu'alimente
L'Automne. Est-il plus beau nom de rivière
Que celui-là, au fond de sa vallée feuillue et
Resserrée, de Béthancourt à Béthisy ? Dans une vie
Autre j'eusse vécu de l'enrouement
Du temps aux portes de la rivière et la forêt,
L'Automne coulant à l'infini, et le dimanche à
Brunehaut par la colline haussant le pied, vif
Sylvanecte ou Suessonne allant attendre nouvelles
De Rome sur la *via* depuis Cologne, oreille
Ouvrte au bruit de l'eau dont nous ne captons que
Rumeur, saison divine des noms réduits à la mesure-
Échelle d'une Rhénanie diminutive.

Révolutionnaire

Moi j'écris des poèmes doux, généralement doux.
Où il y a des forêts, des haies, un buvard de feuilles végétales
Qui étouffent les aspérités du monde. J'en suis conscient, je ne
Concocte pas d'hymnes, ne tisse pas de drapeaux en tissus de cris,
Derrière quoi je défilerais moi-même cortège, appelant
Les autres à me rejoindre. Non, je déplie des lignes souples, flexibles
Comme des gaules en jonc de pêcheur chinois ou des marais picards
Du côté de Camon, Longueau ou Gouy, petits villages
Qu'il faut longtemps chercher sur la carte avant d'y asseoir son pliant.
Je suis spontanément nénuphar et reine des prés, je suis menthe
Sauvage, le parfum du paradis, au Nord. Bon, la liberté, pour moi,
Va impérativement de soi, n'est plus à conquérir ni
Revendiquer. C'est fait. Des coussins de mort résistante ou
Révolutionnaire se confondent à la végétation environnante
Qui a repoussé depuis, râles d'eau, bléries caquètent sans vergogne
Où plurent des obus. Eau bue, j'ose l'écrire. Mais, devant
Les canonnades reculées, très à l'est où le soleil
Se lève sur des décombres fumants, des immeubles aux fenêtres
Dévergondées, des formes humaines baignant dans des mares de sang,
Vais-je enfin dire quelque chose ? Le puis-je ? Quelque chose qui ne
Soit pas de circonstance, qui pourtant le soit ? Non et cependant
Oui, à savoir qu'il vient toujours un temps, à la fin,
Qui laisse sa chance à l'aube et aux pêcheurs, aux hommes vaquant
À leurs commerces, leurs étals dans un parfum de cardamome,
De cinabre et de menthe, la sempiternelle menthe du temps
Où le ciel se diffuse intensément dans toutes les veines
Substituant son bleu au rouge spontané de la rivière corporelle.
Il viendra ce temps, elles macéreront ces feuilles parfumées
Dans la théière en porcelaine du matin. Vous écrirez des poèmes doux
Des poèmes de douceur, de coussins, d'oreillers, de chants
Duveteux de sarcelles ou macreuses noires sérieuses
Comme des muftis, de hérons priant à une Mecque réfléchie.
Vous verrez, je prends la liberté insensée de vous le dire aujourd'hui.

Adieux du merle

Voyez-le sur la faîtière en tuile noire comme un accident
de cuisson générale dans le soleil couchant, sculpture
éphémère dépassant à peine, qui s'applique à sa flûte
bec tendu obliquement vers la voûte, ne cherchant pas
l'inspiration il la sent qui traverse son corps sa gorge,
c'est l'émotion tout entière du cosmos qu'il retranscrit
ponctuellement telle qu'elle chemine en lui soliste
sur l'avant-scène, dites un peu la confiance qu'il y a dans l'adieu
du merle, le soir, n'est-elle pas d'une touchante simplicité
comparée au cillement mécanique que le sommeil fait avec
nos yeux partout les oiseaux improvisent leurs prières à
l'église naturelle du jour, nous seuls rentrant dans nos absides
d'absence nous tournant vers la nuit oculaire du dedans
comme s'il y avait autre chose que l'avenir immédiat de la lumière
dont s'occuper – pourquoi ne sommes-nous pas chanteurs nés ?

Ensemencements à Crécy

En septembre les genêts sont éteints, leurs tiges
Réduites à la plus simple expression verte s'invisibilisent
En comparaison des ronces. Il faut s'affûter l'œil
Pour les cueillir contre la nuit des mûres. Ah ! comme jaune
À côté de noir se détacherait, sinon, la fleur.
La Nature a ses goûts, ses lois, ses compléments,
Très peu peintre, en vérité, mais nous piquant par ses
Absences. Nous incitant à la suivre. Vers où ?

*

Nous allions, Anne-Lise et moi, vers les cendres
De nos parents, grands-parents, Philémon et Baucis
Crécéens spontanés depuis leur mort dans les premières
Années du millénaire. Laissons en paix la mythologie,
M'étais-je averti depuis longtemps, la Grèce
S'acclimate mal au nord de certains parallèles. Or
Voici que le couple des reverdissant ressuscitait
De lui-même à nos mémoires. Précisons qu'Anne-Lise, prénom
Germanique, est helléniste professionnelle. Les dieux
S'étaient peut-être remués à son passage, malgré
L'écart des latitudes. Nous roulions au pas, cortège
D'hésitation, qui eût cherché la marque ancienne d'un temple.

*

« Est-ce la bonne route ? » « Je le crois. Avance encore
De quelques mètres, veux-tu ? » La 307 obéit,
Mécanique s'effaçant à la commande du cerveau
Au pied, faisant corps cérébral nous avec le mouvement
La route. « Des genêts ? Les fleurs sont jaunes,
N'est-ce pas, je les confonds toujours avec les ajoncs ! »
« Tu sais comme tes grands-parents aimèrent longtemps
Paraître jeunes » « Que veux-tu dire ? » Mais non, Perséphone
Ne m'a pas posé la question, elle s'enfonce dans la terre de ses
Rêveries, ses chevauchées d'enfance forestière à l'équilibre
Sur la surface désécorcée d'un tronc, d'un stère

De fûts attendant par terre la scierie. « Jeunes et genêts » : vient de
Me traverser l'évident voisinage des mots, comme chevreuil
Débuchant du sous-bois de la langue. Débuchant trébuchant, y
Eussé-je pensé avant, à la seconde même, de narrer notre voyage ?

*

Ce fut Juillet, je me souviens. Paul venait de mourir,
Paul mon père. Le quatorze, belle mort pour un Républicain !
Nous le crémâmes, sa volonté, mais, cuisine plus scabreuse,
Dûmes prendre le récipient plein d'atomes siens encore chauds,
Et, silencieux à quatre dans l'auto qui roulait vers Crécy
La forêt, exécuter au sol, tracée par sa propre main, la carte
D'épandage le mêlant aux cendres froides de sa femme
Notre mère, morte cinq ans plus tôt. Deux heures nous cherchâmes
Les « bons genêts ». Comme, deux ans plus tard, Anne-Lise et moi les
cherchions à nouveau, la fleur or rare ne brillant plus.

*

C'est ici, ralentis, dis-je à Perspéhône, désignant le côté
Droit de la route devant un panneau signalétique pour promeneurs
En mal de repère : « Aire de silence des Grands Hêtres ». C'est
Ici, j'en suis sûr, je crois. Nous descendîmes. Ronces et
Rejetons de noisetiers, de hêtres, assez peu de fougères. Sur quel
Rameau fixerons-nous notre émotion ? Deux années de pluie
Sont passées sur le sol. C'était le but n'est-ce pas ? L'atome
Cendré voyage en migration cosmique. Sous quelle forme revient-il ?
Nous nous tûmes dans le gris de l'automne,
Le vert sombre des houx, le craquement du bois mort. « Regarde ! »
Fines lanières vertes à mi taille montait l'impalpable
Palme d'un genêt, puis deux, puis trois. Comment nous
Pencher sur eux ? Nous regarder, ce fut alors. L'attention
Que nous portons aux choses autour de nous demande l'épaisseur
Fixe. Mobiles, nos yeux tournent, nos roues. C'est miracle qu'il
Y ait un axe aux cycles ! Pierre, terre voyagent, et nous
Dessus : quel couple pour apparaître à l'entre-deux des arbres,
Quel mythe donnant soutien précaire au mouvement ?

Pivoines

« *De Rungis ?* » « *Ce matin même, rouges*
Rares entre toutes aujourd'hui » « *Pourquoi ?* »
« *Aucune explication, roses, blanches autant que vous*
Voulez, plus de rouges! » – Cinq pivoines rouges,
À même le seau d'un fleuriste de Senlis
D'entre quinze têtes épanouies, se réveillent
Corolles incarnat dans la jupe collégiale dense des
Feuilles, cependant que timides leurs tiges
Marchent à travers transparence double l'eau le verre
Du vase – laissons-les parler à peine essoufflées
D'arriver d'aussi loin – « *La Chine, saviez-vous ?* »
« *Non !* » Centaines voire milliers de siècles de
Voyage, comme ponctuellement pour dire :
Pivoines, nous voici ! Ou, variante cultivée : nous,
Junoniennes rouges ! Car elles répètent, répètent
À chaque Juin qu'elles reviennent multi-
Séculaires d'orient du rouge, du matin rouge
D'elles-mêmes, regardez-nous, écoutez-nous!
Péonnes, pionnes, pionnières, paysannes
De la couleur rouge matinale révolutionnaire
Accomplie. Reprenez en chœur après nous « pivoine ! »
Vous n'irez pas plus loin que Juin ni que rouge ni que
Rungis ou Senlis ou l'épanouissante (pi-vouanne !) coïnci-
Dence du ciel vocalique avec le Temps corollaire

Verhaeren bis

La réalité parfois est beaucoup plus qu'étrange.
Elle dit dicte comment interpréter ce que nous faisons,
Lecteurs de nos actes qu'elle écrit à travers nous.
J'allais avant-hier parler à RTB Bruxelles,
De Verhaeren, le poète belge mort tragiquement à Rouen
Du train qui le ramenait à Saint Cloud, véhicule
Du Destin. C'était 1916. Sortant de l'Hôtel Métropole
Et cherchant vainement un taxi je descends dans la gare
Debrouckère, ligne 5, direction Parc, puis Tram 92 jusqu'à
Schaerbeek. Me voici sur le quai, la rame entre, s'im-
Mobilise, portes coulissant sur des ombres pressées
De rattraper à la course le temps – bonne chance ! –
Je m'apprête à monter, tends la jambe pour faire comme si,
M'affale fesses au pavé, pieds dans le vide, l'entre-
Deux de la rame et du quai. Cri spontané ! Les derniers à
Descendre – scène muette – se penchent, m'agrippent col et
Manche, me redressent aux aisselles, cependant qu'une voix
M'apostrophe « *Il ne faut pas tomber à genoux devant
Moi, cher Jacques !* » Humour douteux, qui me parle ?
Vaguement, de l'œil, me hissant dans le wagon, je reconnais
Istandael, poète flamand de Bruxelles qu'à peine je salue tant
Me fait mal l'hématome à la cuisse. Prostré deux stations
Durant sur la banquette, je me répète à l'esprit l'accident gravissime
De justesse évité : Verhaeren bis ? Trop étrange la
Coïncidence pour ne pas imposer sa lecture. Écrire, c'est
Certaines fois prédire, c'est mimer, c'est prescrire ce qu'ensuite
Nous vivons. À Schaerbeek, face à l'église Saint Servais, je descends,
Aiguillé par mon voisin marocain de banquette – retour
D'exotisme rassurant, d'étrangeté familière. À moi de rejoindre Ensuite,
avec l'aide du micro de Pascale, la parenthèse
Vierge du Temps, l'entre-deux de la vie où rien ne nous oblige
À lier ni lire le sens de notre vie entre les lignes – tramways ou vers.

Mes ombres

Cependant que la mer s'occupait à découvrir les bouchots,
Ces armées moussues moulues régulières ne respirant bien
Qu'amphibies, j'ai traversé la plage en solitaire, courlis
Éloigné, pour me poser, m'allonger au pied d'une touffe d'oyats,
Herbe gratuite en apparence mais dont les tiges vissent
La dune à son socle, j'ai accordé mes yeux à l'étendue, oreilles
Bruyantes de la basse marine continue, l'orchestre
Cymbales et peaux tendues qui ne parlent de lune et ses marées
Qu'avec la ponctuation comme si la phrase, dans l'univers,
Était superflue, j'ai convoqué mes ombres, mes chères ombres,
Elles sont venues à mon sifflet d'oiseleur ultra-son, elles
M'ont parlé de leur voix grêle frêle d'ombres-nuages de chair
Comme glissant dans un ciel d'entre-deux, se parlant entre elles
D'un langage humain quotidien prolongé, moi pleurant
Des larmes de bonheur invisibles à les regarder s'ébattre
Comme si de rien n'était, que ce fût jour ordinaire, prolongation
Du sursis de vivre, elles ombres se déshabillant en maillot
D'homme ou de femme, avant, pieds nus, d'aller à l'oblique
Se plonger aux vagues tandis que des toiles d'enfant conduites
Du poignet s'élevaient très haut au-dessus d'elles, jouant
À des jeux avec l'impalpable, et puis, baissant les yeux
À nouveau vers les rides du sable et les chenaux en miniature
Où l'eau reflue en bouillonnant, je ne les ai plus vues
Tout à coup, comme désailé d'eux, mais sans l'âpre d'une blessure,
Courlis esseulé en déguisement d'homme me redressant
Sur mes échasses j'ai attendu, oreilles au vent, le retour de leurs voix,
Vainement, mes ombres avaient quitté à nouveau l'enfance
De leurs ébats réels pour se réfugier dans une source
Connue d'elles seules, où la lune n'exerce plus d'influence,
Où les chars à voile s'appellent peut-être même chairs à voiles
Qui glissent non plus latéralement mais dans la profondeur,
De l'arrière vers l'avant, recoupant quelquefois nos dimensions.

Lilas d'Avril

Dans la rue ce matin qui débordait d'une grille
je suis allé vers un lilas échappé à son jardin l'ayant
vu de loin violet foncé fleurs par grappes fournies
j'en ai pris une l'ai cueillie mains libres cassant
le bois la confiant à deux doigts de la main gauche
l'ai promenade avec moi en ce début de matinée plongeant
la tête le nez la face entière tous les dix pas et parfois
moins dans son bouquet présence unique de son
parfum me répétant tout bas : lilas lilas c'est du lilas
la fleur d'Avril par excellence me récitant
tous les poèmes qui n'osèrent pas par crainte d'être
fades changer de rue ou de trottoir comment ferai-je
avec les mots pour peindre le rose le pourpre
le lilas n'a pas droit de cité – de campagne
tout au plus – en poésie ! j'ai persisté je suis entré
chez l'épicier le boulanger grappe serrée
dans le même poing chargeant la droite de deux
baguettes d'un pain en tranches d'un quotidien
et m'escrimant avec la clé sortie de la main la moins libre
de la poche ai déposé la fleur lilas dessus ma table
d'où je la prends pour m'assurer et confirmer que j'ai la
présence en chair du temps de mon côté
pour quelque temps encore avant qu'il ne s'envole
dans la saison d'été la prose des feuilles
l'essence lilas commune et rare tout à la fois
il faut qu'une main ne s'abstienne pas de la cueillir
à l'arbre que le poème n'en fasse pas
un symbole – une image déflorée de son temps
fier de moi ah ! comme je suis fier de moi quel
courage à mon âge d'avoir franchi une rue pour aller
chaparder une grappe privée qui sans moi
fût restée ce matin inodorante

SAMU

T'approcher de toi-même allongé sur la civière d'une voiture
de soins d'urgences s'ouvrant la voie dans l'affolement de l'allée
des arbres les écarts prudents des automobilistes éblouis par les flashes
bleus d'un gyrophare tympan déchirés par une asphyxie de hurlement
klaxonnant quasi carambolage généralisé bloquant la circulation
d'une ville avachie dans la lumière d'un samedi d'octobre commercial ce
ne peut être qu'avec la prudence souriante d'un infirmier taisant
ses angoisses sous masque de perfusion d'humanité goutte à goutte
votre tension est basse mon cher monsieur ne vous agitez pas
nous fonçons vers l'hôpital les chiffres sont 5 et 3 ne dites plus rien toi
bien sûr ne vas pas parler à ce moment là tu mesures la faiblesse
d'intervalle entre les battements de ton sang ton cœur est-ce bientôt
la fin dis est-ce bientôt la fin que fait-on quand on va finir vois-tu déjà la
porte arrière de la conscience s'ouvrir tout grand dis la lumière
la lumière le vois-tu ce fameux soleil ultime qui va te saluer
« bonjour ! bonjour » t'accueillent de bien vivantes infirmières qui
sourient mon dieu comme tu aimes voir sourire les femmes où que
tu sois j'en jurerais tu revis ta tension ne peut pas ne pas remonter
maintenant c'est éclipse médicale opérationnelle d'anesthésie tu
n'existes plus pour toi-même as laissé ton corps cette usine artérielle
tubulaire à la science couteaux fins fils de fer spirales métalliques
grand bricolage du bazar hospitalier où nous réparent nous
recolent nous rechapent nous ressemblent les garagistes de
l'intervention intensive supérieure ah ! merci merci messieurs les chiro-
urgentistes de *cheiro* qui veut dire la main en grec comme
dans chiromancien bien sûr qu'il faut aimer le grec qu'il faut continuer de
l'enseigner tu philologises tu hellénises pour peu tu te relèverais en
militant de l'hellénie obligatoire pour tous calmez-vous cher monsieur
calmez-vous votre cœur votre aorte
resteront reliés à une machine diastole/systole quelque temps oui
merci oui merci ta politesse est comme une euphorie sociale neuve te
souviendras-tu de la porte du fond de la conscience je m'en souviendrai
je m'en souviendrai le difficile avec le côtoiement éphémère de la mort
est comme la difficulté avec nos prières : que la répétition des mots nous
approche de la réalité

Chromatisme postal

Le dépli de l'enveloppe postale que nous sommes chacun
à nous-même qui nous fut adressée comme courrier à la naissance
care of nos soit disant géniteurs si hermétiquement collé que
nous ne sommes toujours pas parvenus à l'ouvrir, aucun de nous, ce
message s'il en est un n'attend l'explication d'aucun facteur
unique plutôt la lecture à plusieurs déchiffrements de codes
alphabétiques babélienne par définition est l'école primaire
de la liberté notre église peut être le rose de la fleur printanière
pommier aussi bien que le blanc merisier le jaune cytise
ou l'attente qu'éclate le chromatisme total des tulipes dans la plaine
Haarlem commune à toutes ces adresses est couleur la lumière
primitive par quoi nos yeux pressentent la transparence d'une
écriture cohérente parions pour que l'envoyeur d'origine soit écrivain

Le Scardon de Manessier

Peu de peintres savent, à mon sens, donner le sentiment
De l'eau, voulant dire l'eau qui coule tumultueuse
En mouvement, indépendante de la source ou l'embouchure.
Voyez, Rembrandt a besoin d'une femme, Hendrickje la sienne, pour
Lui donner réflexion de la profondeur, mais qui sera la plus
Insondable des deux à la fin, l'évidence est que l'eau
N'est plus qu'ombre du mystère liquide féminin. Ailleurs,
Marne ou Seine des Impressionnistes, c'est surface miroitante,
Jeu d'évitement de la lumière avec les saules, déballons
La nourriture à même les nappes capricieuses de l'herbe. Sinon
Qui ? Adressez-vous aux musiciens ! Oui mais la couleur en
Débat d'atomes liquides avec elle-même, l'explosion minérale
Ferrugineuse, l'accident d'écume contre la roche ? Courbet, la Loue ?
Lui va directement à l'origine. Laissez-moi faire mon enquête
Rétrospective depuis que j'ai vu, à deux pas de ma naissance
Soixante-dix ans amont, cette merveille d'Alfred Manessier
Éclaboussant un mur de Christine sa fille, quelques ricochets
À peine plus loin que l'eau de la rivière elle-même dont il était
Question – Scardon le Scardon, ruisseau à truites fario ou
Arc-en-ciel, cheveux de cresson lissés sur fond de lit de sable blanc
Où je domestiquai l'énigmatique peu de réfléchissement, jeune
Athée des écailles préférant épouser la prière mobile de l'eau
À la science hameçonnière. Manessier, maintenant. Du bleu,
Du blanc d'écume, des ouïes de rouge lumineux décomposé
Habitent sa brosse, dont il précipite les remous combattants,
Tournoi tourbillonnesque de molécules pigmentées qu'on entend
L'une contre l'autre qui se fracassent, créant le bruit là où
Sourdient les sources de la couleur – je m'y baigne comme jamais
Ne descendis dans cette virginité du souvenir. Le Chaos dans le
Local, ou bien dites l'Univers à demeure, c'est à dire en fuite
Désordonnée d'apparence. J'ai vu le Niagara sur les lieux-mêmes.
Cataracte dans l'oreille, le Scardon y chantait comme dans cette
Quadrature picarde la chute de Buffalo s'y déchaîne. Segmentons :
Nous travaillons toujours au cadre, mais c'est la force de l'éch-
Happement qui partout nous déborde, cavalier d'eau cavalière

Iona

Revenir chez les hommes ? S'éloigner, au contraire,
Surveiller les distances, les étendre aussi loin
Que peuvent courir les mots vers le ciel, comme à l'automne
S'allonge l'ombre d'un arbre projeté sur le sol
Et se plie au mur qu'inonde la lumière de midi. Moi les saisons
M'entraînent aux étoiles, je reprends leur cadastre, effaré
Par les choix quotidiens des humains qui s'encombrent
D'essences, s'enténébrent de boues pétrolifères
Sans penser lendemain – lents de main. La distance, par pitié !
Mais la distance pensée avec la règle de l'œil à la nuit rapportée,
Décimètre sagittaire, flèches d'Orion se fixant dans la fourrure
Glaciaire. Les étoiles ! Nous les lier, d'attelage
Imaginaire, havres des pensées froides y mouiller
Quand les nuits excessives déshaleront nos souffles.
Je veux tirer sur cordes & amarres cosmiques, je nous prépare
Aux astres comme jamais nécromants ni augures n'ont
Osé. C'est plan d'éloignement concerté mon départ,
Mon voyage, que la gloire n'entrave pas. Trop chagrins
Les trophées, trop mesquins les banquets du mensonge
Commensal. Cènes futures c'est de vin cryogène, outres
Gelées d'outre-lait galactique, gorges directes se calmant
Aux mamelles des rennes, longs poèmes préparés
Pour la nuit millénaire et, pour calendriers, le piquetage
Des failles, des séismes marins, leçons de mémoire appliquées
Aux cendres des volcans. Nous n'avons d'autre histoire qu'unie
À la planète inclinée sur son cercle, couchée et se levant
Jusqu'à la fin des siècles. Et la fin justement ? Nous n'en avons
Pas vu seulement le commencement. Un miracle aura
Lieu, récolte d'apocalypse assurée : moi je me fais vigneron
Des nuits grecques provisoires, Ionien des îles du Nord,
Hellène d'Iona où Colomba l'oiseau des familles hiberniennes
Fit sa mue, aigle des ongles élimés par les vagues,
Courlis d'eau cisailé du froid de la banquise aux appuis
De la plume et la main écrivante. Lors l'oraison sonnera,
L'alerte permanente. Et nous rassemblerons nos cordes et nos tentes
Pour décamper d'ici jusqu'à plus loin, plus haut – haute raison nous pressant.

Schubert

Ma mère me chantait, dans l'enfance, et sa voix
M'est restée dans des airs d'opéra se logeant, Carmen
Sa préférée, la Tosca l'italienne puis mon père revenu
De la guerre, quoiqu'amer à bon droit, nous enseigna
Schubert le forestier, nous chantions, tilleuls
À la fenêtre ouverte murmurant leurs ramiers,
Nous chantions *capella*, partitions à trois voix, lui
Soufflant au départ dans un diapason qu'il sortait de sa
Poche. D'harmonie il n'y eut pas uniforme au
Couple magistère mais, voyez, c'est le son
Que j'entends, aujourd'hui, y pensant, alors qu'eux
Sont poussière aux genêts de Crécy, le jeunot que j'étais
Pardonnant leurs colères, leurs soucis, en soi les fait
Chanter, ils chantaient en effet, ils chantèrent, le long
Voyage d'Hiver *Winter Reise* qu'après eux j'entreprends
À mon tour, faisant fondre la neige aux ornières,
Les rayons de leurs voix et la mienne conjuguées,
Nous chantons, nous chanterons jusqu'au bout,
Et mon fils, petit-fils musiciens, garderons le fil même
Que par-delà les mots les sons portent aux portées,
Fils de fer et d'oiseaux dégoisant à l'automne, cadencant
Les musiques qu'à nos gorges nous avons
Ou nous eûmes, nous vivants, dans un espoir de l'âme
Inouï, escaliers, espaliers et épars, épaules
Ascendant vers le, comment l'appeler, Ci-el,
Celui dont la sciure à l'oreille pluie d'en haut se charpente
D'écarts et quarts de temps et de tons, nuancière
La voix, dans le corps, est nuance, est nuage et nuée,
Nudité essentielle effeuillée quand les pluies
Passagères ont versé leur automne leur hiver et qu'elles
Font qu'en Juin, aux tilleuls, se diffuse du miel

Jacques Darras
Gouaches



Venant directement de Rue, la Maye s'apprête à entrer sous le pont-vanne.



La petite porte-vanne noire.



Statice et mobilité.



La Maye réfléchit, tôt le matin du 22 août 2019.



L'aube explose sur l'obione, l'aster et la spartine le 26 août 2019.



La Maye, dernier méandre avant la mer.



Un vent à faire rebrousser chemin à un fleuve.



La mer recouvre la Maye le 20 juin 2019.

Études critiques

I

Poétique

Béatrice Bonhomme

Revisitation et recréation du genre épique
par Jacques Darras

La poésie du XXI^e siècle est mémoire textuelle, circulation de fragments de textes dans la mémoire discursive d'une collectivité et des individus qui la composent. L'entreprise poétique contemporaine est adossée à une bibliothèque de travail. On n'écrit jamais seul, mais niché dans une mémoire généralisée, mur de textes légendés où la création s'engendre d'une lecture et d'une réécriture de textes antérieurs. La poésie est traversée et « redéfinition de la tradition », héritage et création, mémoire et circulation qui affluent vers l'avenir (Philippe Beck). Comment faire du neuf sans détruire les filiations, repenser (et relire) le passé autrement, avancer des propositions syntaxiques ou prosodiques originales, croiser modernité et tradition, admirer profondément les grandes œuvres du passé et tenir bon sur un caractère novateur, ouvrir des voies nouvelles tout en tenant compte d'un héritage retraversé, élagué, circulant dans notre contemporain (Yves di Manno) ?

Réinjecter de la vie, faire que ce qui s'est figé redevienne instant de conviction, restaurer le souffle vital d'un mouvement dans la « mer gelée » des discours arrêtés, voilà pour nous le propre de la recherche poétique au XXI^e siècle. La parole médusée, paralysante, cesse de l'être. Rouvrir le dossier de la poésie, c'est contribuer à rouvrir le dossier de la langue, langue inventée dans la langue. Le texte poétique est à l'image de toute littérature qui demande aux humains de l'éprouver, de la compléter dans l'expérience, la poésie attisant le désir de partager à nouveau, dans une humanité neuve dont le langage est le dépositaire. Ainsi le centre de notre interrogation essentielle sur la poésie, à travers l'exemple choisi de Jacques Darras : Qu'est-ce qui continue de se transmettre depuis la poésie ? Fait-elle signe vers une éthique future ? La poésie comme texte fondateur demande-t-elle à être continuée ? Le désir de recommencer la poésie crée-t-elle l'historicité de l'humain ? Quel rapport privilégié la poésie entretient-elle avec les problèmes du passé et de l'avenir, avec la mémoire vive, la vie comme mouvement d'échange vital ? La poésie est le mode d'expression qui coïncide le mieux avec l'idée d'un échange réciproque du passé et de l'avenir. Cet échange, prenant en charge la totalité du temps, peut être dit « communauté », non seulement comme formes communes déroulées par l'histoire du politique, mais une communauté de sens plus large, englobant tout rapport des humains entre eux et avec l'univers. La poésie renvoie à l'idée de peuple et de communauté.

Car la poésie est reliée profondément au plus ancien qu'il s'agisse des formes les plus reculées d'oralité, ou des communautés tribales régies par le mythe. Elle est reliée à la *vérité*, au sens de décision de « ne pas oublier ». Elle est reliée au *non-conceptuel*, le concept étant « volatilisé » par la force du souffle qu'expriment le mot et sa connotation prélogique. Elle est reliée enfin au cosmos, car elle amoindrit la place du sujet-roi, et fait « revenir le monde » dans un voyage « au dehors ». Si l'on peut ainsi le dire, la poésie est l'entre-langue des hommes les moins touchés par le concept et elle prête sa voix aux règnes non-humains, végétaux, animaux, êtres inorganiques. Elle est à la fois l'englobant et le socle à partir desquels peuvent s'échanger les cultures les plus différentes, les époques les plus éloignées, les conceptions les plus diverses du monde. On retrouve donc dans la poésie la politique au sens large (la question de la communauté), la vie dans son dialogue fort avec la mort.

Plus précisément, l'aspect novateur de la poésie est ce mouvement d'échange et de retour du passé vers l'avenir, des cultures les plus anciennes aux plus récentes, des règnes les plus valorisés (l'homme) aux plus méprisés. La novation vient d'une résistance (qui l'apparente à tous les arts) aux tendances qui veulent abandonner le « passé » et valoriser toujours plus la figure emblématique de l'homme et ses productions, ce qui revient à négliger ce sans quoi elles seraient impossibles, la terre-paysage qui les supporte, les êtres non-humains, la voix très ancienne qui remonte le cours de l'histoire, et cette lutte fragile entre vie et mort, qui nous donne énergie d'exister. C'est ce mouvement d'échange qui porte la poésie toujours plus loin dans l'entente du monde. Et c'est ce partage et cet échange que nous voudrions mettre en lumière auprès de nos étudiants par cet atelier d'écritures créatives qui nous permettrait de revisiter des formes anciennes pour retrouver le flux vital de la création vivante.

Jacques Darras parle pour son œuvre poétique d'« une épopée du moi pluriel, fluide et sonore » : « J'ai l'eau autobiographique. J'ai le narcissisme naturel » (*MR*, p. 7)¹. Le poème est une rivière : « le poème est le mimétisme le plus proche de la rivière. Une énergie de mots naît, coule et se perd dans l'océan des rythmes. » (*MR*, p. 11). La Maye réfléchit, elle est ce miroir narcissique, mais elle est aussi le poète lui-même. Geste autobiographique, épique, picaresque, éloge de l'élan, de la vie nomade lancée dans les cycles du devenir, refus de la nostalgie. Darras, tel qu'il se réinvente, en corps cosmopolite, délibérément hors du

¹ Jacques Darras, *La Maye Réfléchit, Poème*, Le Castor Astral & In'hui, 2020. Désormais cette référence sera indiquée dans le texte même par *MR*, suivi de la pagination.

troupeau, amateur de paradoxes et sans préjugés, savant curieux de toutes choses du monde. L'Homère de la modernité, le poète de l'émerveillement, du passeur d'histoires, du grand vivant, marqué au signe de la passion. Le monde, vu par Darras, l'architecture d'une épopée, à travers la Maye, la Meuse, les rivières, les planètes, l'univers. Écriture de variété polymorphique, dans sa superposition hélicoïdale d'époques, dans son travail de composition au sens musical par effets d'échos, de symétrie, de reprise décalée. Orchestration de strates d'événements en couches géologiques, de textes écrits entre lesquels des échos et relais symboliques conjurent l'éparpillement. Poésie qui réinvente à chaque ouvrage, à chaque tome ajouté, son lieu et sa formule. Le poète parcourt le panorama entier de la poésie, de la musique, de la peinture de son temps et des autres temps. Et sort du champ. C'est un poète de la totalité, du moi et de l'autre, et ses livres sont romans, sont poèmes, sont épopées des éléments. Chaque livre réinvente sa propre poétique : « À présent que votre roman votre poème coexistent bras-dessus-bras-dessous comme deux alter-égaux » (VE, p. 91)². C'est tout un monde à plusieurs voix dans une infinité de points de vue interséculaires, de rencontres variées, d'aventures, de pages d'histoire, de poèmes, de paysages et de voyages que l'on hésite à classer tant sa richesse est foisonnante, richesse apparemment rétive à la composition, mais tout à la fois fortement architecturée en profondeur. Efflorescence s'enroulant comme le thyrses autour d'une construction secrète. Cette construction est le reflet d'une conception de l'expérience humaine dont les lieux et les moments sont reliés les uns aux autres parce qu'ils se font écho, constituant ainsi une sorte de fil d'Ariane. Construction comme résultat de l'expérience et qui nous rapproche de la complexité humaine. Jeux d'association, annonces, rappels, échos, tout se lie pour former une rhapsodie, travail de greffe, *work in progress*, journal de bord assumant les fonctions historiques, érudites, pédagogiques, poétiques, s'adressant à l'imagination de ses lecteurs. Multipliant les documents, l'auteur devient romancier, dramaturge, chroniqueur, enquêteur, portant une œuvre de créateur qu'il veut construire où la vie, l'amour de la vie, l'écriture jubilante participent d'une seule et même entreprise en forme de kaléidoscope. Ainsi le point de vue de l'auteur s'accroît-il de celui de Liévine, et ne quitte pas, dans la suite de Péguy, l'amour de la Meuse : « C'est pourquoi elle aimait incomparablement mieux la grand route d'eau grise dans la large vallée où elle habitait maintenant – la Meuse – [...] » (VE, p. 7).

² Jacques Darras, *Van Eyck et les rivières* dont la Maye, Le Castor Astral & In'hui, 2019. Désormais cette référence sera indiquée dans le texte même par VE, suivi de la pagination.

La Meuse coulerait, coulerait sous les arches des ponts avant qu'ils ne l'apprirent parmi des millions d'autres secrets, au jour du Jugement dernier. Il y aurait alors une telle somme de secrets, une tellement volumineuse somme de Meuse de secrets que l'on verrait les hommes les femmes de la Résurrection flotter joyeusement nus à même la limpidité qui les laverait (VE, p. 8)

On retrouve également Jeanne, à travers l'épopée de Péguy :

Jeanne Jeanne pourquoi avoir ensorcelé Charles Péguy avec ta chanson ?
Pourquoi avoir joué les Meuses endormeuses les Filles du Rhin à la française ? (VE, p. 129)

Ou encore Guigone méditant sur la mort comme sur le cours d'une rivière :

Viendrait certainement un temps proche de l'échéance terminale où la domesticité de la mort aurait acquis la transparence de l'oubli. Aurait la transparence d'une rivière plus limpide que l'Arroux courant au bas de la colline. (VE, p. 50)

À ces points de vue se mêlent le journal ou les méditations, les descriptions de l'écrivain lui-même : « Je nous revois marchant par les ruelles au confluent de la Leie avec la Lieve » (VE, p. 25). Et à cela se mêle la présence picturale : « Pour avoir interminablement prêté sa surface aux pensées rouges et vertes des peintres de Latem » (VE, p. 25)

Pourquoi alors rhapsodie ? Parce que ce travail est comme une couture de plusieurs morceaux de vie à travers le feuilletage du temps, toutes les rivières joignant leurs fils de couture pour coudre le patchwork du monde. Le premier rhapsode fut ce chanteur de la Grèce antique qui, de ville en ville, allait récitant des poèmes épiques, des fragments homériques qu'il cousait ensemble en discours toujours nouveaux. Tombé en désuétude au XVII^e siècle cet emploi a été relayé à l'époque romantique par la rhapsodie musicale inventée par Franz Liszt. Profondément originale, la rhapsodie darassienne, en empathie avec celle de Blaise Cendrars, soutient une exigence de pluralité et de décentrement, dans une ardente libération de la diversité des formes, chaque histoire pouvant constituer comme un texte détaché et ce n'est que dans la totalité du Livre décliné en différents tomes, dans la construction de l'œuvre, que cela forme un Tout :

Depuis longtemps je lisais Cendrars / Le poète Cendrars [...] Je le suis comme son ombre Gènes Amsterdam Rotterdam Anvers / Je me faufile derrière lui dans la ruelle des vieux ports. (MR, p. 174)

Darras pourrait déclarer comme le fait Cendrars : « Je suis maître du temps et c'est pourquoi mon bouquin n'est pas linéaire mais se situe dans la profondeur ». La rhapsodie est un chant épique dont Darras est le rhapsode au sens grec antique. Mais c'est aussi la proposition d'une forme littéraire nouvelle, conçue pour donner l'impression d'une improvisation avec des changements de rythme constants. Cette rhapsodie rejoint le simultanéisme, une vision multiple et totale de l'individuel, du collectif, de l'humain et de l'universel dans une belle polyphonie :

Si le mot Maye revient chaque fois dans le titre, la singularité des formes graphiques, poétiques et surtout narratives de mon poème induit une distinction. Telle fois j'ai inventé la notion de « poème parlé marché » ; telle autre fois celle de « roman chanté compté...

(Entretien avec Marie Étienne)³

Œuvre contrastée, palimpseste déchiffrable à plusieurs niveaux, enracinée dans la culture populaire, dans la tradition de la corporalité et de la matière joyeuse, elle constitue une sorte de fête carnavalesque mais aussi assume un propos profondément sérieux qui s'adresse tout aussi bien à un public populaire qu'érudit. Œuvre encyclopédique, qui puise ses termes dans les domaines les plus divers de la connaissance, strates et personnages historiques, tradition hermétique, tradition héraldique, tradition satirique... c'est précisément l'originalité de cette œuvre de ne pas être manichéenne et d'accepter en elle toutes les discordances dans une sorte d'extraordinaire mélange des genres. L'écriture même de Darras, tributaire d'une esthétique gothique de la globalité et de la diversité tout à la fois, tend à embrasser les aspects les plus variés de la création. Il affirme une grande fermeté dans le mouvement de son œuvre, une puissance, une netteté, une allégresse qui porte d'un élan irrésistible.

Il faut préférer que le poème parle.
N'aimons pas qu'il soit silencieux d'un pourrissement jardinier de
feuilles d'automne.
N'aimons pas que des colonnes de fourmis pendent à la chaîne
leurs œufs à la base de sa glotte [...]

³ Entretien avec Marie Étienne, 3 juillet 2018, *En attendant Nadeau, journal de la littérature, des idées et des arts*, 3 juillet 2018, en ligne. Cet entretien sera désormais signalé dans le texte par *Entretien ME*.

Opérons-nous de l'aphasie dans le sens de la parole (VE, p. 89)

Auteur d'une épopée moderne, il tend, sans s'évader de la réalité historique, à nous en proposer, dans la suite de Descartes qu'il nomme, en accord avec Péguy, le premier poète épique français, une lecture philosophique plus profonde que celle des historiens et à nous la proposer sous la forme d'une véritable œuvre d'art littéraire. De la même façon, Cendrars mettra en épigraphe à *L'Homme foudroyé* un texte emprunté au *Discours de la méthode de Descartes* que l'on pourrait placer en épigraphe à la somme poétique de Darras :

...le grand livre du monde... : Voyager, voir des cours et des armées, fréquenter des gens de diverses humeurs et conditions, recueillir diverses expériences, s'éprouver soi-même dans la fortune⁴

Darras présente une œuvre totale et plurielle, faisant sien le principe de pluralité. Il emprunte à la musique le principe polyphonique : « D'Adam de la Halle et Josquin (autres Picards) à Bach et à Stockhausen, la polyphonie tient ensemble le chant et le déchant, l'affirmation avec sa contradiction », mais il accueille aussi la diversité picturale depuis les retables aux fresques. Opposé à la philosophie de l'Histoire de Hegel, il dit résister de toutes ses forces à l'inscription de l'absolu, de la transcendance dans la politique de l'histoire et s'arc-bouter sur son socle de fluidité fluviale, son rhéisme pré-socratique. Fasciné par la pluralité de l'univers et de l'homme, son esthétique est celle de l'ouverture ouvrant la fenêtre sur l'infini des galaxies :

Sur le spectacle des milliards et milliards de galaxies, immensément multiple semis lumineux sur fond noir. [...] Le poète, lui, a cette conscience, son petit vacillement, le poème l'indique. Il ne donne de clichés que de son incertitude. Soit une forme d'apparence close et tronquée (le vers) disant un maximum d'ouverture. Là le paradoxe de la poésie, son travail, son objet. La musique et le rythme avec la langue.

(Entretien avec Florence Trocmé⁵)

Il s'intéresse à l'histoire, il a le souci de la géographie, géographie surtout de l'expérience qui l'amène à un propos d'envergure sur l'humain. Il se promène entre les siècles depuis l'antiquité jusqu'au XXI^e siècle, il

⁴ Cité en épigraphe à *L'Homme foudroyé* de Cendrars.

⁵ Entretien avec Florence Trocmé, « Autour de la transfiguration d'Anvers », *Poezibao*, 16 mars 2015. Cet entretien sera désormais signalé dans le texte par *Entretien FT*.

franchit les frontières. Son œuvre, qui unit des morceaux, des fragments d'histoire dispersés, prend les dimensions d'une architecture épique, composition tant musicale que picturale, hymne à la vie, épopée de l'humanité déclinée à travers tous les éléments, les grands fleuves du Nord, les paysages et la beauté du monde. Pour ce faire, il propose au lecteur une écriture du débordement, une poésie explosive en dehors des normes. Il est le poète-voyageur, se situant dans le passage et la porosité du monde et rien ne peut endiguer la puissance de son vers, de sa prose, vers-prose ou verset. Car la phrase chez ce poète, est d'abord le corps du monde, et son propre corps, corps de fleuve, corps d'argile, ouvert aux dimensions de l'univers. La phrase se transmue en univers, le corps du poète se transforme en monde, avec ses pieds ne pouvant se forcer à entrer dans les pieds traditionnels du vers français. Il faut échapper au vers français un peu comme on parle de jardin « à la française ». Entre le vers et la prose, il est, dès lors, une forme autre qu'adopte Jacques Darras et celle-ci se situe d'emblée au-delà de la prose et au-delà du vers. La terre est ronde comme un verset, toujours recommencé comme la mer. Le poète est le voyageur cosmopolite qui crée un vers à la mesure, à la démesure, de sa marche au monde et d'un corps poétique transfrontalier. La poésie darrasienne est comme un universel reportage physique et spirituel de l'être au monde. Oui, c'est une épopée du moi, de l'homme et du monde, dans sa volonté d'embrasser tant de choses multiples :

Rien de moins qu'un projet épique. J'ose le mot. Car il faut véritablement « oser » une pareille affirmation dans le contexte poétique actuel. Rouvrir un genre clos depuis deux siècles, au moins depuis Hugo, dans un climat nettement plus propice à l'élégie (une majorité des bons poèmes français contemporains sont de nature élégiaque), demande une sacrée dose d'inconscience. Je l'avais, je l'ai toujours... À la manière d'un T. S. Eliot rassemblant les tessères cassées de la civilisation occidentale après la Première Guerre mondiale, j'ai tant bien que mal recollé les morceaux de mon existence brisée sans m'apitoyer sur moi-même une seconde, c'est-à-dire tomber dans l'élégie. J'ai plutôt avancé tel un personnage de Claudel, boitant et claudicant soulier à la main, ouvert à tous les aléas futurs... Comme la naissance m'avait précipité au Nord, dans une plaine ouverte à toutes les invasions militaires, l'anglaise comme la germanique, je me suis identifié aux malheurs de l'Europe venue se disloquer et en même temps se reconfigurer sur ces plaines nourricières d'Empire romain où des ombres de villas hantent encore aujourd'hui la terre, les matins d'été dans la rosée... Seul guide de vie dans mon cas, le fil ténu et tenace d'une petite rivière locale se

promettant de dissoudre d'elle-même, au besoin, la prétention du monument à se perpétuer. (Entretien ME)

Et c'est maintenant sur ce terme d'épopée que nous allons nous interroger en tentant de réfléchir à ce travail sur ce mode épique que revendique Jacques Darras, la simple définition de l'*epos* nous permettant déjà de fixer, en partie, notre propos :

Comme toute société féodale, la féodalité guerrière de l'âge héroïque grec, en même temps que ses preux, eut ses légendes épiques. Le Moyen Âge grec, de même que notre Moyen Âge eut ses légendes épiques. Le Moyen Âge grec, de même que notre Moyen Âge eut ses chansons de geste, les anciens grecs donnaient le nom d'*epos* qui veut dire *parole* parce que ces poèmes épiques furent leur première littérature⁶.

Pourquoi avoir choisi cette citation qui met exergue l'importance du Moyen Âge ? Sans doute parce que Jacques Darras, qui du Moyen Âge et de la Renaissance, de Rabelais plus particulièrement, possède la verve, garde l'ambition d'une totalité du savoir, entre littérature, philosophie, peinture et musique. Il se dit lui-même « médiéval » et « amoureux d'Érasme ». L'œuvre de Darras dans sa volonté d'embrasser tant de choses multiples se réfère à l'appétit boulimique de savoir qui caractérisait l'humanisme à son heure optimiste. En cela, elle a ambition d'une formation qui prépare l'homme tant à sa vocation sociale que spirituelle.

Il est, certes, d'autres mots qu'*epos* pour désigner la parole chez les Grecs, *muthos* ou *hieros muthos* pour toute parole touchant au sacré, le *logos* évoluant dans le sens de discours, l'*epos* restant lié à la geste guerrière, mais nous nous attarderons sur ce dernier terme car il nous semble essentiel pour comprendre le travail de Jacques Darras. Cet auteur, en effet, établit une relation d'oralité, de dialogue, de théâtralité, une dimension dramatique avec son auditeur ou plutôt son auditoire. Cette parenté qui unit l'épopée au théâtre comme deux modes de représentation des actions humaines, concerne particulièrement cet auteur et son choix d'une écriture de l'ampleur oratoire. À l'époque moderne, Northrop Frye dans *Anatomy of criticism*⁷, reprend d'ailleurs la notion d'*epos* mais la définit moins par son référent (la guerre) que par le rapport entre le destinataire et le destinataire. Celui-ci, auteur, ménestrel, récitant

⁶ *L'Odyssée*, introduction, p. 19-28, édition Classique Hachette, dir. par J. Bérard, H. Goube et R. Langunier.

⁷ Northrop Frye, *Anatomy of criticism*, Princeton, Princeton University Press, 1957 (dont une traduction française, *Anatomie de la critique*, existe chez Gallimard, en 1969.)

s'adresse à un auditoire, plus qu'à un simple auditeur qui lui fait face⁸. Cette forme de présentation explique la structure organique du rythme de l'*epos* qui est un rythme de récurrences ou des formes oratoires qui s'y rattachent⁹. Je prendrai, pour exemple, les énumérations démesurées de Jacques Darras, volontairement poète de l'addition, de l'addiction, de l'amplification, de l'accumulation et de l'*ubris*¹⁰. Au sein de cette écriture de l'épanorthose, de l'explosion, du déploiement paroxystique comme énumération, dénombrement complet, crescendo ou technique formulaire, nous ressentons un rythme épique qui s'adresse à un auditoire et pas seulement à un auditeur. Ce discours épique appelle d'ailleurs le discours et le discours dans le discours, l'abondance des discours, des dialogues, les lettres à d'autres, les lettres d'autres épistoliers, les lettres à soi-même :

Je peux aussi m'écrire une lettre.
 Je peux m'envoyer une lettre.
 Mais la lettre tombée dans la boîte me voici roman.
 La poste fait de nous des romanciers
 Romanciers parce que poètes affranchis.
 Romanciers par affranchissement de poésie. (VE, p. 107)

La poésie du texte réside dans l'alacrité du rythme. La phrase est une phrase virtuose alignant les séquences parallèles et les cadences majeures pour souligner la perfection de ses divisions rhétoriques mais sachant aussi devenir souple. Cette allégresse est une des clefs du style de Darras. Le ton de Darras est aussi celui des œuvres populaires, style inspiré de la foire et de la fête profane, gaîté et amour de la vie, rôle bénéfique du rire. Le fait que l'*epos* soit composé pour la diction épique, tourné vers un auditoire, entraîne qu'il revêt aussi un caractère dramatique, or nous savons combien Jacques Darras est fasciné depuis toujours par le théâtre. Ce caractère dramatique des poèmes homériques a d'ailleurs été relevé depuis l'Antiquité par Aristote dans sa *Poétique*, tout récit oral entraînant l'adhésion de l'auditeur et la communion affective de l'auditeur avec les actions dramatiques.

Mais, par-delà l'*epos*, la parole épique, il s'agit de passer à l'épopée afin de réfléchir également sur cette forme en tant que genre. La notion de « forme naturelle » est due à Goethe qui affirme qu'il n'y a que 3 authentiques formes naturelles de la poésie : celle de l'émotion exaltée

⁸ *Anatomie de la critique, op. cit.*, p. 434.

⁹ *Ibid.*, p. 305.

¹⁰ *Van Eyck et les rivières dont la Maye, op. cit.*, p. 172, p. 175-176, p. 178, 179, p. 184, p. 185, p. 186.

ou poésie lyrique ; celle préoccupée du subjectif ou drame ; celle, enfin, qui « raconte clairement » ou épopée¹¹. Or, à de nombreuses reprises, Jacques Darras va affirmer sa façon « claire » de dire « le réel ». L'essence même de la poésie épique, comme le remarque Finley, impose que la vie des personnages se déroule dans un monde pleinement réel. Le cadre social et les événements doivent donc toujours être décrits avec réalisme et objectivité, sans larmoiement, sans faux semblant. L'inspiration darrassienne est le sens de l'univers, l'expérience du tout. C'est l'ouverture poétique comme inspiration, qui lui permet de percevoir une profonde respiration remontée comme du fond du temps, de recueillir la mémoire du monde et des fables, mais c'est aussi celle du monde naturel et réel : « Comme le poète a beaucoup de persuasion à force d'avoir fréquenté les fables. / Qu'il raconte bien le monde naturel. » (*Vous n'aurez pas le vertige*, p. 350). L'épopée darrassienne évoque un sujet réel, le réel l'emportant sur le mythique. La parole chantée institue un monde qui est le réel même. Elle fait venir au jour, elle fait être devant nous. Toutes ses dénominations, opposées à ce qu'elle tait, donnent aussitôt aux objets l'existence. Tout ce qui est chanté par le poète entre dans le domaine de l'irrévocable. Car la parole une fois dite est chose vivante, elle est une force qui agit, qui réalise par sa parole. Jacques Darras pose son énergie claire à chanter le monde dans une œuvre épique où auteur comme personnage ont droit à la parole, contrairement comme nous le déclare Diogène de Sinope, systématisant Platon, aux œuvres lyriques où seul parle l'auteur et les œuvres dramatiques où seuls parlent les personnages. Ainsi, il ne s'agit ni de juger, ni de commenter mais de nommer les êtres et les choses, de les montrer, d'en parler. Il n'impose pas des idées et des opinions, mais propose une vision du monde. Cette vision est aussi simple et directe que possible. Elle s'impose à nous par la seule force de la parole. De cette puissance de la parole poétique qui fait exister ce qu'elle nomme, mais qui laisse mourir ce qu'elle tait, découle l'importance de l'épopée darrassienne. Car c'est à l'aède qu'il appartient de décider des paysages, des faits historiques et humains qui seront célébrés. Joyce fait exposer à son personnage Stephen Dedalus dans *Le portrait de l'artiste* sa théorie des trois formes esthétiques fondamentales : la forme lyrique où l'artiste présente son image en rapport avec lui-même, la forme dramatique où il présente son image en rapport immédiat avec les autres, la forme épique où il présente son image en rapport intermédiaire entre lui-même et les autres¹². Le je est ainsi

¹¹ Ducrot et Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Le Seuil, 1972, p. 198-199.

¹² Joyce, *The Portrait of the Artist as a Young man*, trad. française L. Savitzsky, Paris, Gallimard, 1943, p. 240.

objectivé dans une variété de la troisième personne, un intermédiaire entre un je, un il et un nous, un il ou un elle qui est aussi bien celui de Van Eck, que celui de sa fille Liévine, celui d'Isabelle de Portugal ou encore de Colette :

Elle avait aujourd'hui soixante-cinq ans. Vieille femme qui avait voyagé jusqu'à soixante années. Ces soixante années comptaient pour rien. Goutte d'eau de la Somme prise avec le creux de la main comme lorsqu'elle était petite fille. Goutte de Somme ou d'Ancre. (VE, p. 93)

La tension si essentielle dans l'épopée est aussi feuilletage de la mémoire. Jakobson insiste d'ailleurs sur le fait que la première personne du présent est à la fois le point de départ et le thème conducteur de la poésie lyrique alors que ce rôle est tenu dans l'épopée par la troisième personne d'un temps du passé¹³. Emil Staiger, sensible aussi à la dimension mémorielle de l'épopée, dans *Grundbegriffe der Poetik*¹⁴, postule également le rapport Lyrique-Présent, Dramatique-Futur, Epique-Passé, l'œuvre de Darras n'entrant, par ailleurs, dans aucune de ces normes ou taxinomies pré-conçues et fuyant, comme l'eau, les définitions qui voudraient la restreindre, elle qui embrasse aussi bien le présent que le passé ou le futur ! Épopée darrassienne, comme archives légendaires d'un peuple, d'une humanité, la puissance de la mémoire confère également à la parole poétique son statut de parole efficace. Toute récitation épique a quelque chose d'une récitation cérémonielle, rituelle et d'une présence vivante tout à la fois. Cette récitation a besoin d'une forme particulière, d'un souffle, d'une respiration ample. Récit ample qui s'édifie dans le pur déroulement du langage, ouvre les chemins de la liberté hors des mètres reçus, qui échappe à la métrique traditionnelle, c'est tout à la fois le vers, la prose, le dialogue théâtral, le verset qui permet le flou, l'excès, la démesure de Péguy ou celle de Claudel. Le verset accueille la poésie comme il accueille générosité et fantaisie. On ne peut plus dire qu'il y a du trop en lui ou alors cela se transforme en qualité d'être. Les poèmes sont heureusement trop longs, c'est là leur bonheur d'être « trop » : « Longs dans le sens de la longueur et de la hauteur » (*Vous n'avez pas le vertige*, p. 152-153) ; « trop haut trop large trop long trop grand pour le modèle » (*Ibid.*, p. 153).

¹³ Roman Jakobson, « Notes marginales sur la prose du poète Pasternak », 1935, repris dans *Questions de poétique*, Paris, Le Seuil, 1973, p. 130.

¹⁴ Emil Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich, Atlantis Verlag Zürich, 1946.

Comme le dit Benoît Conort¹⁵, le verset est cette forme que tous semblent vouloir ignorer, excès de prose dans le vers, il n'est pas l'intermédiaire entre vers et prose, mais en lui, réside plutôt la possibilité de dépasser les deux, ce qui évidemment dérange, bouscule les idées poétiques reçues. Hybride au-delà de l'hybride, il invente une autre phrase qui ne se réduit pas aux limites syllabiques, c'est-à-dire à ces jeux de chiffres réduits à deux mains et à cette sclérose du vers. Ce verset darrassien est d'abord le signe d'une liberté, d'une délivrance, d'un refus des normes attendues, des formes convenues, des convenances poétiques et culturelles. Ce vers, entre vers libre et prose, parfois si long qu'il vient à déborder une, puis deux, voire davantage de lignes, ignore les prétentions stratégiques, les positionnements rhétoriques, il demeure dans la souplesse polymorphe du vivant qui ne s'enferme ni ne se réduit, le poème devenant également questionnement plein d'humour sur le prosaïque, métatextualité, interrogation sur le genre poétique et ses débordements :

Il vous faut un restaurant.
 Il vous faut un petit poème en prose de menu
 Il vous faut quelques huîtres cueillies dans l'infini de la Zeelande.
 La Moselle en vin pour confluer dans votre bouche avec la Meuse
 (VE, p. 92)

Phrase comme une rivière et poète comme un fleuve, fleuve universel, pour nous tous. Le poète se met en marche, il s'écoule, il se confie à la matérialité, à la liquidité de l'espace, il devient le mouvement, il rythme le jour, la nuit, au balancier de ses pas, de ses bras de fleuve. De cette métamorphose stylistique de l'espace, les figures deviennent comme des arbres de gestes, leurs forêts, leurs rivières, marchent telles des images en transit, calligraphies, brodages de chiffres et de lettres, pleins et déliés, routes et fleuves de risques vendangés et d'instabilité du sens :

Qu'est ce qui nous fait tellement aimer une frontière ?
 Pourquoi ce tremblement au moment de la traverser ? [...]
 Comme s'il y avait terreur dans territoire.
 Comme s'il y avait terreur dans le mot terre. (VE, p. 82)

Cette vastitude de la parole épique c'est aussi celle que tente d'évoquer Aristote qui nous faisant passer de l'*epos* à l'*epopoia* la définit comme un récit ou *apangelia* empreint d'une dimension de révélation.

¹⁵ Benoît Conort, *Écrire dans le noir*, « En vers de prose », Seyssel, Champ Vallon, 2006, p. 145-156.

Boileau dans le Chant III de *L'Art poétique* (v. 160 sq) la définit comme récit (le vaste récit d'une longue action) de « Haute poésie » cet « air plus grand ». Dans notre modernité, pour Hölderlin : « le poème épique est naïf selon l'apparence, héroïque par sa signification, c'est la métaphore des grandes volontés », Staiger souligne « la vue d'ensemble épique », pour Friedrich Schlegel, la parole épique établit un lien, une tension fédératrice entre subjectif et objectif. Pour tous, la beauté de l'épopée se situe au-delà de l'agrément. C'est une beauté susceptible de conférer la dignité et la liberté à de véritables œuvres d'art. Mais l'épopée n'est pas statique, elle évolue au cours du temps, laisse mémorielle, elle est aussi profondément ancrée dans l'actualité de l'humanité, faisant sien le principe d'actualité que proclame Artaud. Étiemble a raison de noter qu'« une civilisation de marchands et d'industriels, de présidents directeurs généraux et de gestionnaires, d'ingénieurs et de technocrates, de chirurgiens et d'astronautes offre aux humains au XX^e siècle d'autres sujets d'exaltation ou de haine inexpiable que les coups d'estoc et de taille, que les miracles fomentés par cent dieux morts en faveur de leurs fidèles aujourd'hui poussiéreux ». Car l'épopée n'est pas seulement circonstancielle mais permanente et relève d'une structure anthropologique profonde qui est le fondement le plus sûr de l'épique. Le poème de Darras est poème de la force épique qui traverse les différents siècles, de cette force qui le pousse à aller de l'avant dans l'énergie. Le rythme est solide, un rythme qui n'attend pas. Ce rythme est celui d'une action dont les étapes sont scandées, comme celles que cadence Yannis Ritsos :

La cadence du marteau et de la pioche sont en moi
Et fidèle à la sincérité je fais jaillir une nouvelle source.
(Extrait de *Tracteurs*)

La progression pourrait, pourtant, sembler brisée, ralentie par les retardements itératifs, les répétitions : « Blanche évidemment. / Blanche comme seule la neige est blanche. / Blanche comme ne l'est jamais aucun papier d'aucune page. / Blanche comme un printemps universel. » La litanie des mots. C'est le « retardement épique » dont parlait Schiller, mais la plus étroite répétition peut se trouver associée à la plus régulière progression.

Poète ou romancier ?
Tu ne dis rien Charles
Tu chantonnes simplement à mi-voix.
Ta petite chanson de source qui sourd sourdement du côté de
Langres

L'épopée est ainsi efficace par ses répétitions qui sont relance, possédant une vertu rythmique qui agit sur l'auditeur. La répétition d'un fait déjà exprimé libère l'auditeur de son effort de compréhension littérale et lui permet de se pénétrer plus profondément de ce qui se passe, de saisir les nuances, de porter un jugement, de s'émouvoir. Insistance. Amplification. Redondances fréquentes dans la narration orale. Laisses parallèles où la pensée au lieu de progresser linéairement revient chaque fois au point de départ pour se développer dans une direction légèrement différente. C'est une diction d'énergie. Un souffle « ça souffle ça souffle, c'est le vent du nord, c'est le vent du nord oui, regardez mes platanes vous avez vu comme ils dansent comme ils dansent sur leurs racines, comme ils dansent oui ! » (M.R., p. 154). Tout mouvement de *pathos* se trouve aboli au profit de l'action qui, elle, doit continuer. L'épopée est une leçon de vie unanime, une action en commun car l'épopée n'a pas à proprement parler de message à transmettre, elle est ce message même car elle relève du constat de l'affirmation et de l'évidence. Le poète se jette dans l'épique. Il se laisse porter, il s'oublie. Dans l'épique, le poète s'efface. Il est partout, il se fait monde. Les événements sont posés comme ils se sont produits à mesure qu'ils apparaissent à l'horizon de l'histoire. Personne ne parle ici : les événements semblent se raconter eux-mêmes. Le poème darrassien constitue une manière de renouveler l'acte créateur, de réintroduire dans le monde l'énergie des premiers temps. Le corps du poète est un corps plein dans les veines d'une terre, d'un fleuve sans frontière, l'épopée est une création en commun sans cesse reprise en charge par le poète, sans cesse recommencée. Le rythme épique est l'affirmation de la liberté de l'homme, le triomphe de l'humain qui prend vie et mouvement par le rythme. Il y a entre les langues, dans l'entre-deux des langues, une autre langue qui est le langage darrassien, langage liquide de rivière et de fleuve « Je cherche une phrase [...] longue comme une rivière » (*Vous n'avez pas le vertige*, p. 70), langage de transgression des frontières, langage de l'eau qui est comme un sang nouveau en poésie, langage de fleuve coulant par le milieu du paysage. Le poème surgit là où l'on se détisse, se métisse, là où l'on lie les saisons et les amours dans une convergence d'horizon. La réciprocité entre le monde et le poète est telle que l'on peut se demander si c'est poète qui écrit la rivière ou la rivière qui écrit au poète :

Ma rivière m'écrit, c'est une histoire merveilleuse.

Recevoir une lettre de sa rivière favorite pleins et déliés est un miracle.

(*Vous n'avez pas le vertige*, p. 334)

L'architecture apparaît essentielle dans l'épopée darrassienne, car il y a bien dans la prolifération darrassienne, un plan majestueux, une composition. Si l'on en croit Marthe Robert dans *L'Ancien et le nouveau* : « Le dire épique fonde, perpétue, prescrit l'ordre » :

Par quelque côté qu'on la prenne, l'épopée montre toujours le même zèle pour sa tâche ; ses éléments, ses matériaux, sa composition, la forme verbale de sa narration, la stéréotypie de ses formules, tout concourt à cet énoncé de l'ordre qui est son premier et peut-être son seul objectif.

Marthe Robert développe le récit épique comme nous présentant un monde structuré, tous les éléments sont adaptés les uns aux autres dans cette perspective. Cohérence interne parfaite où chaque élément renvoie à l'ensemble, beauté qu'atteignent les œuvres qui nous donnent à travers leurs formes, une vision ordonnée du monde. Nous avons d'abord l'impression à la lecture des textes de Darras, d'un fourmillement, d'une diversité qui embrasse toutes les formes, tous les genres mais, en réalité, Darras affirme l'architecture de son œuvre aussi fortement que Pierre Jean Jouve, et cela entre ambition de totalité et refus de cette totalité, paradoxe fédérateur de vie :

Autre distinction possible, que je n'avais proposée jusqu'ici qu'allusivement : chacun des tomes correspond à un élément architectural d'une cathédrale gothique, celle de Laon par exemple, tellement lumineuse par sa clarté, tellement pétillante d'humour vigneron avec ses bœufs cornus juchés au sommet de ses tours. Soit un édifice aux parois de mots, de souffle et de lumière projetées telle une rose architecturale aux quatre coins de l'Univers... Je pourrais établir un plan guidé de l'édifice, joindre une carte topographique à l'intention du visiteur lecteur, tout en lui rappelant l'invisibilité de l'âme motrice du projet. Avant tout, j'ai cru composer, inspiré par les déboires des philosophies dialectiques, une totalité sécable et fragmentable, pour résister d'autant mieux à la totalisation, l'incompressible mystère demeurant partout et à chaque pas celui de notre individuation.

(Entretien ME)

D'où le paradoxe extraordinaire qui fait se rejoindre Héraclite et Parménide dans une « architecture de l'eau » :

Comment passe-t-on ensuite à l'épopée ? Je répondrai ; par l'architecture. Par désir d'architecture. N'est-ce pas étrange pour quelqu'un qu'obsède la fluidité ?

(Entretien ME)

Darras s'est engagé à construire l'une de ces grandes sommes poétiques, que les frères Schlegel appelaient de leurs vœux. Si l'on regarde de plus près la composition, on pourra noter de nombreuses symétries contrastées qui fondent les livres et l'observation de ces symétries nous suggère l'hypothèse d'une construction en inclusion concentrique comme le remarque Guy Demerson pour Rabelais. Ce procédé de disposition est bien connu de l'Antiquité et de la Bible et fréquemment utilisé à la Renaissance. On pourrait ajouter qu'il participe de l'intérêt que le Moyen Âge manifeste pour « la conjointure », cet art d'entrelacer les épisodes de manière que la disposition elle-même fasse sens. Dans la continuité du Moyen Âge, Darras a entrepris une épopée de l'Europe comme constitutivement ripuaire et frontalière. Il a ouvert une épopée du réfléchissement du temps en lui-même et par lui-même. Il élève une somme (qui est aussi une rivière), il l'édifie avec huit chants, car il aime la perfection du chiffre 8, dont il va souvent vérifier l'harmonie octogonale dans la basilique carolingienne d'Aix-la-Chapelle. Darras suit là, avec sa composition chiffrée, l'exemple de l'abbaye de Thélème qui est, elle, de forme hexagonale, forme que ne connaît aucun château de la Renaissance, rappelant, en revanche, l'importance numérolologique et la présence d'un centre ici constitué par une fontaine, fontaine de vie pourrait-on penser et l'on ne peut s'empêcher de la rapprocher des rivières darrassiennes, le nom même de Thélème renvoyant à la Volonté, l'unique règle étant « Fay ce que voudras » qui est la reprise partielle d'un célèbre mot de Saint Augustin « *Dilige et quod vis, fac* ». La règle thélémitte met l'accent sur le libre exercice de la volonté, la liberté. L'architecture de l'abbaye de Thélème contient en elle le chiffre de Dieu et de la création. Démiurge, Roi des eaux ou Roi des Aulnes, Darras, quant à lui, porte sur son épaule toutes les rivières et construisant comme un joueur de marelle, à plat sur le sol dans la poussière une cathédrale tout d'abord à la petite dimension d'un recueil, puis immense, de tome en tome, qui lui permet de recréer, par cette somme, le nouveau grand âge de l'humanité :

Sur quoi, nouant toutes les rivières françaises du Nord, sur mon épaule, j'emportai mon admiration pour la nef-cathédrale et le dallage noir de son labyrinthe et pris la décision de me construire une cathédrale avec les pieds, une cathédrale progressive horizontale que je redresserais symboliquement ou virtuellement dans les mots d'une somme poétique.

Patrick Quillier

Je sors enfin du bois de la gruerie :
épopée d'un genre nouveau ?

Lorsqu'il publie en 2014 *Je sors enfin du Bois de la Gruerie*, Jacques Darras a déjà revendiqué depuis longtemps une pratique renouvelée de l'épopée dans ses recueils précédents, et autour d'eux. Avec ce livre, dont le premier sous-titre est « Tout reprendre à 1914 », comme pour signifier que nous vivons dans une ère historique inaugurée dans la violence extrême de la Grande Guerre, cette pratique prend un tour nouveau, qu'il s'agit ici d'étudier au plus près. Sans nul doute ce livre est marqué par une indéniable singularité par rapport aux autres publications de Darras. Quelle est-elle ? Et comment s'articule-t-elle avec les traits distinctifs du genre épique ? Ces questions vont guider le présent travail.

Mythos, logos, épos

Notons pour commencer le deuxième sous-titre de l'œuvre : « Poème cursif/discursif ». Une écriture « cursive », rappelons-le, est une écriture qui court d'un seul élan, plutôt rapide d'ailleurs. Le « dis-cursif » dès lors, en raison du préfixe soudain mis en relief, c'est ce qui vient rompre le flux, rompre le cours. Rien n'empêche donc qu'on puisse retrouver dans cette expression darrassienne une variante particulière de la vieille opposition entre *mythos* (le récit, intrinsèquement cursif, c'est-à-dire suivant opiniâtrement son cours) et *logos* (le discours, insertion de la pensée, fût-elle purement rhétorique, dans le déroulement du récit). Or, cette vieille opposition, reprise à l'envi dans bien des livres, doit être remise en question, dans la mesure où son binarisme n'existe que par oubli d'un troisième terme, pourtant fondamental dans l'histoire des régimes de parole de l'antiquité grecque : *épos*. *Épos* est même le poème par excellence, puisqu'il est chant et englobe tous les modes poétiques : l'épopée homérique, par exemple, ne va pas sans moments lyriques, qui viennent s'associer à d'autres moments, tout aussi caractéristiques du genre. Formulons ici l'hypothèse suivante : *épos* a vocation à englober toutes les formes de paroles, car l'épique est préoccupé par les horizons les plus larges du monde comme de la pensée ; c'est à ce titre qu'il contient tous les genres poétiques, ce que Darras ne manque pas de rappeler : « Homère ! Homère ! Rapproche-toi / Tiens-moi la main / Car je pressens / Que de mon sang je vais bientôt devoir / Me séparer / & M'épancher / Lyriquement / Dans la rosée le goutte à goutte / De

l'épopée » (p. 152) ; mais surtout, *épos* accueille en lui et *mythos* (l'histoire ou les histoires qu'il prend en charge : par exemple, la guerre de Troie ou le retour d'Ulysse dans sa patrie) et *logos* (non seulement les discours des personnages, notamment quand ils doivent argumenter et persuader, mais encore le discours, sous-entendu, oblique ou explicite, de l'aède qui soutient toute l'épopée). Nous lirons donc l'expression « Poème cursif/discursif » de la manière suivante : « poème » renverrait à la dimension englobante d'*épos*, le poème par excellence, tandis que « cursif », en sus de son sens habituel (relatif à l'allure générale de l'écriture darrassienne), serait une reprise de *mythos* (beaucoup de récits dans ce livre), et « discursif » une reprise de *logos* (dans ce livre beaucoup de raisonnements et de réflexions).

Le je et le nous

Il est établi que si la poésie lyrique est, généralement, la poésie du *je* (tout aussi trans-personnel qu'il puisse être), la poésie épique est, généralement, celle du *nous*. Or, le titre de ce livre met le *je* en exergue : *Je sors enfin du Bois de la Gruerie*. Le titre du « chant » 7 (nommons ainsi les différentes parties numérotées qui composent l'ouvrage) permet de comprendre que ce *je* est pluriel : « Volatilisation d'Édouard Darras au Bois de la Gruerie le 24 septembre 1914. » Il est à entendre au moins sur deux registres : le petit-fils d'Édouard, Jacques, réussit, à travers son livre, à sortir du Bois de la Gruerie, autrement dit, à parler enfin de cet événement tragique ayant laissé son père, Paul, âgé d'un an, orphelin dès 1914 (« Mon père Paul eût été content. / 1913, sa naissance. / 1914, orphelin. / Père en Argonne. / Pulvérisé. » – p. 78 – « Je ne veux pas m'éterniser dans la forêt qui vit / Mon grand-père / Se faire expulser de ses racines ancestrales mêmes » – p. 194) ; mais le grand-père lui-même, Édouard, « volatilisé » dans l'explosion d'un obus, s'extraît enfin du Bois de son horrible disparition, autrement dit réussit, grâce à la prise de parole du petit-fils, à acquérir le statut de revenant, en réapparaissant dans un poème. Cette alliance inter-générationnelle est confirmée par l'énoncé suivant : « moi Jacques-Édouard » (p. 121), dans lequel Darras, qui a pour premiers prénoms Jacques et Édouard, insère un trait d'union entre eux, comme pour matérialiser dans la lettre du texte le trait d'union qu'il réalise entre son grand-père et lui, dès le premier mot du titre, tout au long de l'ouvrage. Bien entendu, cette histoire familiale a valeur d'exemple pour des millions d'autres familles, frappées de plein fouet par la même tragédie : il s'est bien agi pour Darras d'avoir le « courage

d'affronter le Bois de la Gruerie / & tous les autres Bois des Tueries voisines jusqu'à la Meuse » (p. 126).

Puisqu'il est question ici d'un *nous* immense et véritablement méta-personnel, il faut rappeler que, pour bien signifier que l'aède est avant tout le transmetteur de quelque chose qui le précède et qui lui survivra, Homère met en scène, au début de chacune de ses deux épopées, la réception par ce dernier d'une parole endossée par une autre instance, une déesse qui, dès le seuil de l'*Iliade*, va narrer « la colère d'Achille », une muse qui, aux premiers vers de l'*Odyssée*, est sollicitée pour dire qui est Ulysse, cet homme aux mille tours qui a beaucoup enduré d'adversités. L'effacement du *je* de l'aède derrière une parole existant avant lui et se perpétuant au-delà de lui est maintenu dans le cours du poème grâce au dispositif polyphonique inhérent à l'*épos*. Nous pouvons dire que dans ce livre, dont le *je* initial est, comme on vient de le voir, d'une part rassembleur d'humains par-delà le temps, d'autre part porteur d'universalité, la polyphonie est extrême, ordonnée dans un dispositif varié.

Une polyphonie singulière

À deux reprises, un chant entier consiste en la citation intégrale de poèmes écrits par d'autres poètes : les 10 pages du chant 5 (« *Brève approche du champ de bataille poétique en compagnie du poète infirmier verhaereno-whitmanien Pierre-Jean Jouve* ») sont occupées par trois poèmes de Jouve, tirées du recueil, *Poème contre le Grand Crime*, que lui a inspiré son expérience directe de la guerre, et qui a été publié en 1916, en Suisse, où il avait rejoint Romain Rolland ; les 2 pages du chant 8 (« *Reçu d'un poète allemand, Ivan Goll, un Requiem für die Gefallenen von Europa, qui m'est dédié* » [Romain Rolland, *Journal de Guerre, cahier XIX, 1917*]) contiennent le *Chant des Prisonniers* d'Ivan Goll, dans la traduction de Claire Goll. Chacune de ces citations intégrales est accompagnée, sur le plan du poème « discursif », par une réflexion : le chant 6 (« *Parenthèse réflexive sur une rupture de transmission devenue invisible par évidence.* ») nous dit pourquoi il faut « très vite réimprimer » le poème de Jouve présenté en partie dans le chant 5, en ce qu'il est le seul capable d'« assurer le service de transfusion d'âme dont [nos] morts ont tellement besoin » (p. 94) ; quant au chant 9, il revient à Romain Rolland, juste après la référence mentionnée dans le titre du chant 7, tout d'abord en le citant par deux fois, ensuite en le présentant comme un pôle majeur de la conscience européenne face à la guerre :

« les poètes français – Jouve, Arcos, Vildrac etc. exception Apollinaire – choisissent Rolland choisissent la Suisse » (p. 114).

Nous venons de parler de citations intégrales (les poèmes de Jouve et de Goll) et de citations d'extraits (Rolland). Il faut constater que le livre abonde en citations intégrales et en citations d'extraits. Au nombre des premières, il y a : le poème *Ende (Fin)* d'Ernst Maria Stadler p. 48 ; les lettres échangées entre Stefan Zweig et Sigmund Freud, et entre ce dernier et Romain Rolland, p. 131-136 ; 3 poèmes d'Edward Thomas, p. 156-161 ; la « déclaration contre la guerre » et le poème « Gloire féminine » de Siegfried Sassoon, p. 163-165 ; les poèmes « *Dulce et decorum est* » et « Étrange rencontre » de Wilfred Owen, p. 166-169. Quant aux extraits cités : quelques citations de lettres ou de poèmes d'Aragon et Breton, tout au long du chant 1, p. 10-21 ; quelques passages de Péguy, au chant 2, p. 34-40 ; un extrait de lettre de Robert Walser à Hermann Hesse, p. 40 ; quelques extraits de textes de Franz Marc, p. 50-52 ; une brève citation d'Ernst Maria Stadler, p. 61 ; un court passage d'une lettre de Teilhard de Chardin, p. 107 ; un long passage d'Hugo Ball, p. 116-118 ; deux strophes d'un poème adressé par Apollinaire à Léo Larguier, p. 139-140 ; deux extraits empruntés à Freud, p. 141-142 ; un vers tronqué de Victor Hugo, p. 179 ; toute une série de citations commentées de romanciers de 14-18, avec par ordre d'apparition : Henri Barbusse, Roland Dorgelès, Ernst Jünger, Blaise Cendrars, Louis-Ferdinand Céline, Erich Maria Remarque, Francis Scott Fitzgerald et, derechef, Remarque, p. 180-188 ; surtout, tout au long du livre, Darras se réfère avec constance à Romain Rolland, dont il cite : l'*Introduction à l'Anthologie de la Poésie française 1914-1919*, p. 113 ; le *Journal intime*, p. 133-134 ; le *Journal des années de guerre*, p. 55, p. 63-64, p. 69-70, p. 74, p. 111, p. 114-115, p. 127-128 ; les *Carnets de Vézelay*, p. 205-205.

Chœurs et protagonistes

Quels enseignements tirer de ce relevé ?

* En premier lieu, il faut constater que le dispositif des citations met en scène un long cheminement, qui vaut pour élévation, puisqu'il culmine au chant 14, en un surplombant « *Regard méditatif depuis la terrasse de Vézelay* », et tout le livre de converger vers le lieu du dernier domicile de Romain Rolland, entre le 9 juin 1938 et le 30 décembre 1944, date de son décès. En effet, la part écrasante de références à l'auteur de *Jean-Christophe* est d'une grande évidence, ce qui l'intronise *de facto* héros majeur du livre. Darras ne cache pas l'admiration qu'il a pour lui, d'avoir été l'un des rares à se situer « au-dessus de la mêlée », et s'il est associé à

Stefan Zweig et à Sigmund Freud dans le chant 10 (intitulé « *Je veux glorifier trio d'intelligence majeure à qui l'Europe doit d'avoir survécu à elle-même en ces années d'obscénité meurtrière.* »), il est constamment mis en avant, au point qu'on peut avancer l'hypothèse que, par rapport au chœur des voix qui se donnent à entendre dans le complexe jeu de citations que nous avons décrit, il lui est assigné sans ambages, *primus inter pares* de ce trio de « penseurs de la conscience lucide veillant l'humanité » (p. 136), le rôle de *coryphée*.

* En deuxième lieu, puisqu'il est question ici de la répartition des voix dans la tragédie antique, fille d'*épos*, il est nécessaire de distinguer en réalité plusieurs chœurs dans ce livre. D'une part les poètes que Darras considère comme les véritables témoins de la Grande Guerre, et pour lesquels il nourrit également une admiration analogue à celle qu'il porte à Romain Rolland : Pierre-Jean Jouve et Ivan Goll au premier chef, puisque deux chants sont occupés par des poèmes intégraux de ces deux poètes ; mais aussi, par ordre d'apparition, Ernst Maria Stadler (un poème entier puis un vers), mais surtout un trio de *War poets* anglais (Thomas, Sassoon et Owen, dont la voix est présente à travers deux ou trois poèmes chacun). À ces poètes sont opposés des poètes qui n'ont pas su atteindre la justesse exigeante à laquelle les appelait la guerre atroce : voir le chant 1, intitulé « *Mes remontrances aux fantômes André Breton et Louis Aragon* », chant dans lequel Apollinaire est d'entrée de jeu renvoyé au statut de « soldat-poète-patriote » (p. 7), et « les Dada d'Europe Centrale » à celui de praticiens d'une poésie « devenue quasiment annexe de la science artilleuse », « à portée d'écho de la canonnade/(Da-da-da etc.) » (*ibid.*), chant dans lequel Aragon et Breton ont à répondre à ce chef d'accusation virulent : « oui j'accuse le surréalisme de bâclage poético-hospitalier/systématique/par héritage du chef de service Dr. S. Mallarmé / ayant le premier / conseillé de / céder l'initiative aux mots »... (p. 21). Auparavant d'ailleurs, Darras s'était hautement indigné de l'inconséquence du surréalisme (et de ses épigones) : « Comment a-t-on pu peut-on encore / Appeler / "Peu de réalité" / Ce dé-peu-plement systématique de la Forêt des Vivants » ? (p. 16).

* En troisième lieu, une figure fait exception, car divisée et contradictoire, celle de Charles Péguy. Ce dernier est en effet partagé violemment entre le poète, très important pour la formation poétique de Jacques Darras, et le prosateur, haïssable notamment lorsqu'il parle méchamment de Jaurès. – Le poète Péguy est en effet celui qui inculqua à Darras « Magnétisme de champ et de souffle » (p. 27), en le préparant à recevoir la poésie américaine du grand large, puisqu'il est, Péguy, « Whitman ce versant-ci d'Atlantique / Souffle et répétition / Départ redépart » (p. 31), même s'il s'inscrit par ailleurs dans la lignée des Hugo,

La Fontaine et Villon. Il est aussi le maître des anaphores. Le chant 2, entièrement consacré à Péguy, et intitulé « *Que faire avec les anaphores du fantassin Charles Péguy ?* », débute ainsi : « Commencer par mon aveu mon lien / Revendiqué avec / Charles Péguy – j’aime / L’anaphore » (p. 23)... Il est à noter d’ailleurs que Darras se plaît à souligner à quel point tout oppose le « magnétisme » de Péguy aux « forces du court-circuit invoquées / Au compteur Breton » (p. 27). Or, avant l’aveu précité, une première série d’anaphores a été utilisée au chant 1, et ce, justement, pour fustiger Breton, en le soumettant précisément au rythme « magnétique » induit par le martèlement anaphorique, si incompatible avec l’écriture bretonienne : Darras y apostrophe directement le grand patron du surréalisme en recourant à 24 interrogations débutant toutes par « Fus-tu »..., depuis « Fus-tu l’Infirmier ou l’Infirmier, Breton ? » (p. 17) jusqu’à « Fus-tu le Prophète du Futur Indéfiniment Infini ? » (p. 18). À cet interrogatoire pressant, gorgé d’ironie et de raillerie, s’oppose, quelques pages plus loin, la connivence et l’harmonie d’un duo proprement musical, celui que Darras entonne, selon un juste et pertinent contrepoint, avec la voix poétique de Péguy : « Vous m’entendez chanter en accompagnement de Péguy ? » (p. 33). D’un côté (Breton), une inlassable et harcelante confrontation : de l’autre (Péguy), une entente profonde exprimée par la pratique commune de la musique. – Quant à Péguy le prosateur, puisque « comme chacun de nous / Péguy fut divisé » (p. 35), Darras dit de lui qu’il transformait dans sa prose « sa phrase poétique haletante / Anaphorisée / En infanterie piétonne toute lame dehors / Contre / Brunetière contre Lanson contre Herr contre Laudet / & autres socialistes / Mais surtout / Mais surtout / Contre Jaurès le condisciple de la rue d’Ulm devenu / D’un trait d’acier léger / (Baignol-Farjon ? Sergent-Major ?) / Le Pacifiste / Le traître à la Patrie / L’Allemand / L’homme à assassiner pourquoi pas ? » (p. 35-36) À la question posée par le titre du chant 2, la réponse est donc qu’en poésie l’anaphore est moteur du chant alors qu’elle est comptable des « ravages de l’assassin prose » et de ses « forfaitures » (p. 37).

* En quatrième lieu, si on laisse de côté quelques figures passagères, de Hugo à Robert Walser en passant par Teilhard de Chardin, il faut distinguer, puisqu’il est question de prose, le chœur des romanciers présenté dans le chant 12, intitulé « *Cependant que les poètes chantaient et mouraient, les romanciers ramassaient leurs cadavres avec des précautions d’infirmiers-brancardiers.* » Au seuil de ce chant, Darras revient sur la distinction nécessaire entre roman et poème : « Deux grammaires / L’une du souffle / L’autre mentale » (p. 177). Pour lui, les romans de la Grande Guerre manifestent la « victoire du roman populaire brancardier sur la médecine épique hugolienne » (p. 179). Et d’adopter

alors un dispositif composé de la citation d'un extrait de roman de 14-18 suivie par un commentaire singeant les gloses et autres questions émaillant les ouvrages scolaires de littérature dans le genre du Lagarde-et-Michard. Sont ainsi successivement caractérisés : Barbusse (« opération descriptive déréalisante en même temps qu'idéalisante », p. 180) ; Dorgelès (« application de bon élève de CM2 troussant une rédaction », qui en vient « à banaliser et à déprécier par du pittoresque de bazar », p. 181) ; Jünger (« conscience romantique ou faustienne, donc goethéenne, qui aborde la guerre comme une exploration des limites supérieures du moi », p. 182) ; Cendrars (« Avec Cendrars, nous sommes dans la légende et l'hyperbole. [...] Moins romancier-brancardier, en effet, qu'enlumineur de paraboles », p. 182-183) ; Céline (« du réel à la Brueghel, Céline. [...] Flaubert, en plus noir », p. 183-184) ; Remarque (« seul romancier réfléchissant à la guerre en même temps qu'il l'écrit », p. 185) ; Fitzgerald (« le diagnostic le plus impertinemment audacieux, auquel attention ne fut jamais vraiment portée, émis par le docteur/romancier Francis Scott Fitzgerald », p. 187). En conclusion à ce passage en revue conduit avec une grande lucidité, Darras en appelle à la poésie, très précisément à une « analyse poético-médicale. Cursive et discursive » (p. 187). Autrement dit, si les romanciers sont infirmiers-brancardiers, les poètes, ceux du moins qui sont soucieux de l'*épos*, dans sa double dimension de *mythos* et de *logos*, sont des médecins : et la « médecine épique hugolienne » de prendre sa revanche, jusques et y compris au sein du roman, comme, par exemple, dans un passage de *À l'Ouest rien de nouveau*, Remarque ayant l'honneur d'être à nouveau cité en raison de ses qualités de poète épique implicite, lorsqu'il évoque « le puissant contre-courant de la vie sauvée » (p. 187). Il faut le rappeler ici : l'épopée a toujours accompagné les périodes de crise (ces moments historiques troubles qui sont marquées par le « clair-obscur » où « surgissent les monstres », pour reprendre une célèbre expression de Gramsci) en mettant en place un dispositif de langage permettant l'émergence d'un sentiment de solidarité humaine, autrement dit en reliant les vivants avec les vivants pour qu'ils puissent collectivement faire face aux adversités inouïes et souvent incompréhensibles en profondeur que la crise dresse contre eux. Darras cite d'ailleurs Romain Rolland invoquant dans *Au-dessus de la mêlée*, à travers les figures de Whitman et Tolstoï, « la fraternité universelle dans la joie ou la souffrance... » (p. 74).

* En cinquième et dernier lieu, la polyphonie complexe qui sourd du dispositif qui nous occupe ici est l'un des aspects de l'adaptation darrassienne d'un des passages obligés de toutes les épopées du monde, à savoir l'évocation, invocation et convocation des trépassés. En effet, si

l'épopée a pour mission de relier les vivants entre eux, elle ne peut l'accomplir qu'en reliant dans le même temps les vivants aux défunts. De même qu'Ulysse converse avec ses morts dans le chant XI de l'*Odyssée*, de même que Pablo Neruda, au chant II de son *Chant général*, s'adresse aux ouvriers qui ont bâti Macchu-Picchu pour leur dire que désormais ils parleront par sa bouche (pour ne prendre que ces deux exemples dans l'immense florilège des *catabases* et autres *nekuia*s épiques), de même Darras dialogue-t-il, tantôt amicalement, tantôt avec toute la force du polémiste (on l'a vu), avec tous les morts célèbres qu'il convoque dans ce livre, selon les procédés déjà mentionnés.

Nekuia 1 ; fantômes vs cadavres

Il reste que la *nekuia* darrassienne ne se résume pas à ces différentes modalités de dialogisme. Ce sont bien nommément des « fantômes » qui apparaissent dès le chant 1 : Aragon, appelé « cher fantôme / Louis » (p. 10), est traité selon les modes du persiflage et de l'ironie ; quant à Breton, il est, comme on l'a déjà vu, la cible de nombreux traits acérés, notamment dans ces quelques vers : « Infirmier dangereux Breton : / *Le surréalisme vous introduira dans la mort qui est une société secrète.../Ah ! oui vraiment ? / 800 000 Français Allemands morts à Verdun/Par initiation numéraire ? / Par Orphisme massif ? / Par chevalerie d'élitisme ? / Par adoubement de Maçonnerie Funéraire ? / Tais-toi Breton ! / La Bêtise enrubannée de mots, péché littéraire gaulois par excellence ! » (p. 19-20) Mais si une première sorte de *nekuia* se met en place avec ce genre de fantômes, on peut en distinguer plusieurs autres, parmi lesquelles nous aborderons celle qui concerne Ernst Maria Stadler, celle qui concerne Édouard Darras et celle qui concerne la masse diffuse et indistincte de la chair à canon dans son ensemble. Il y a là en effet trois types singuliers de *nekuia*, reliés les uns aux autres, dans une sorte de *crescendo* expressif accompagnant la dynamique générale de l'ouvrage. Aux fantômes évanescents, Darras oppose en effet la chair même des cadavres. C'est donc pour ainsi dire à une *nekuia* matérielle ou matérialiste qu'il tente de se consacrer, c'est le cas de dire « corps et âme », même si se profile là comme une ombre portée entre les vers de son poème le magnifique passage consacré par d'Aubigné à la résurrection des corps. À propos des « expressionnistes » d'outre-Rhin présentés dans le chant 4, Darras écrit en effet : « Tirons leurs cadavres d'en dessous la tuerie l'entretuerie des patries européennes devenus folles. » (p. 60). Et puisqu'il a déjà distingué en le citant, quelques pages auparavant, Ernst Maria Stadler, il va commencer son entreprise*

proprement résurrectionnelle en prenant en charge le corps de ce dernier : « Oui laissez-moi extraire Ernst Maria Stadler de dessous le puant empilement comme prédit par lui-même dans *Der Aufbruch* : “*Peut-être quelque part serions-nous couchés sous des cadavres*” » (p. 61). À la toute fin du chant 4, sans le nommer, Darras donne à son lecteur la première référence à son grand père, déjà citée ici : « Pulvérisé. » (p. 78). Et donc quelques pages après l’opération d’extraction du corps martyrisé de Stadler est mise en place une articulation avec la prise en charge du corps pulvérisé du grand-père.

Nekuia 2 : Édouard Darras

La *nekuia* singulière en cela qu’impossible et pourtant nécessaire (pour sortir du Bois de la Gruerie), cette *nekuia* concernant spécifiquement Édouard Darras, prend place *grosso modo* au cœur battant de ce livre composé de 15 chants, à savoir dans le chant 7, encadré par les citations intégrales des poèmes de Jouve (chant 5, suivi d’une « parenthèse réflexive », le chant 6, consacrée principalement à ce même Jouve) et de Goll (chant 8). Ce chant 7 est intitulé « *Volatilisation d’Édouard Darras au Bois de la Gruerie le 24 septembre 1914.* » Or, à la fin du chant 6, un des fréquents passages méta-poétiques (« discursifs ») explique clairement en quoi consiste l’intention qui préside à l’épos spécifique de ce livre, et donc à la *nekuia* originale qui en découle : « assurer le service de transfusion d’âme dont mes morts ont tellement besoin ». (p. 94) On l’aura compris : s’il est aisé de dialoguer avec des « fantômes », dans la confrontation (Aragon, Breton et ainsi de suite) ou dans la conversation amicale (Jouve, Goll, les poètes anglais, et, au premier chef, Romain Rolland), il est bien plus difficile d’insuffler à nouveau de l’âme dans les corps martyrisés de la chair à canon, le cadavre de Stadler pour commencer, le corps volatilisé d’Édouard Darras ensuite et, au-delà de lui, celui des millions d’hommes victimes de la Grande Guerre, autrement dit du « Grand Crime » dénoncé par Jouve.

Comment Darras s’y prend-il pour son grand-père dans le chant 7 qui lui est consacré ? Tout d’abord en constatant qu’Édouard Darras est « mort deux fois » (p. 97) : une première fois le 24 septembre 1914, dans l’explosion d’un obus ; une deuxième fois dans l’impossibilité d’une inhumation véritable, puisque « volatilisé ». L’expression qui rend compte de cette impossibilité est saisissante : « Absentéisme du soldat Darras à son propre corps. » (p. 98) Or, l’injonction est claire et nette : « Inhumons Édouard Darras. » (p. 97) L’inhumation, avec tout le rituel qui va avec, apparaît donc comme l’acte préalable, autrement dit sa

condition *sine qua non*, au processus de la « transfusion d'âme ». Comment, dans cette perspective, inhumer un corps absent ? Dans *Le Grand Troupeau*, Giono met en scène la veillée *in absentia* d'un volatilisé de 14-18 : le « disparu », qui était pour son entourage « le sel de la terre », est figuré par un petit tas de gros sel disposé sur la table autour de laquelle a lieu la veillée. Ce tas de sel représente le corps absent. On pourrait, eu égard à une dimension christique sous-jacente dont nous aurons à reparler précisément, aller jusqu'à parler d'une sorte de transsubstantiation, qu'on oserait alors gloser alors ainsi : « voyez ce sel, contemplez-le, dans sa beauté cristallisée comme dans l'amertume qu'il exprime, il est mon corps. » Y a-t-il l'équivalent de ce petit tas de gros sel dans le chant 7 qui nous occupe ? Tout d'abord, la singularité du grand-père parmi les morts est soulignée, ce qui rend vraiment problématique la possibilité du tas de sel : « Pas d'apparition. / Pas de comparution. / Pas de réparation. » (p. 98). Édouard Darras ne peut être un fantôme, une entité avec qui s'entretenir au prix d'une *catabase* en bonne et due forme, un corps disséminé passible d'être rassemblé et recousu, tel celui d'Osiris, corps auquel à la fin des fins, une Isis est capable d'insuffler à nouveau de l'âme. En revanche, il y a une « rumeur d'ondes radio » (p. 99) perceptible par le « compteur à vies à vides interrompus » (*ibid.*) que constitue la sensibilité et la conscience du petit-fils. Autrement dit, c'est dans une fine écoute intérieure, une écoute donc de nature acousmatique, que le grand-père peut être manifesté : « Je suis capteur d'émissions particulières au parterre de vies florales mortes. / J'ensemence conditionnel d'existences qui eussent pu avoir lieu. / Je me fais raccommodeur de logiques naturelles. » (*ibid.*) En dépit d'une photo prise en 1914, « unique ultime portrait » d'Édouard Darras, le grand-père est « l'invisible total », « l'immatériel de la mémoire même. » (p. 100). Seule une *apparition-disparition* acousmatique est à sa mesure. Seule elle peut être l'équivalent du petit tas de gros sel de la veillée gionienne. L'injonction d'inhumation du grand-père se décline donc de la façon suivante : « Ouvre grand tes oreilles. / Trépane le mur-tympan des surdités. » (p. 101).

Nous arrivons là au cœur même du chant qui est, comme on l'a dit, le cœur battant de tout le livre. Et même à son exact milieu, pour ce qui est de la pagination, le texte allant de la page 7 à la page 214, et le passage fondamental que nous allons ici commenter occupant la page 104 et le tout début de la page 105. Les 20 vers qui scandent les battements de ce cœur reposent sur l'affirmation initiale suivante : « Il n'y a pas d'imagination possible d'un corps d'homme qui explose/Frappé de plein fouet par bombe & obus », puis sur cette autre affirmation : « Il n'y a qu'immense éclat de rire tragique où se résume sa dislocation », et puis sur cette autre encore : « Il y a simple poussière d'homme à

rassembler »... Successivement, Darras réécrit le célèbre passage inspiré à Bossuet par Tertullien (« Notre chair change bientôt de nature ; notre corps prend un autre nom ; même celui de cadavre, dit Tertullien, parce qu'il nous montre encore quelque forme humaine, ne lui demeure pas longtemps : il devient un je ne sais quoi qui n'a plus de nom dans aucune langue »), rattache une fois de plus son *épos* à la tradition de la tragédie, et donne à l'entreprise de *nekuia* qui lui est propre une dimension osirienne accrue : ce ne sont pas des *membra disjecta* qu'il s'agit de rassembler mais un nuage disséminé de poussière. Seule l'écoute acousmatique est apte à opérer le rassemblement désiré, elle qui permet de mesurer « la répercussion du vide dans une filiation », de sonder « l'écho prolongé d'un silence familial », d'enregistrer « les vibrations tombales d'une mort par absence » (p. 106).

Nekuia 3 : le retournement des morts

Or, le chant 7 consacré à Édouard Darras s'achève avec l'évocation de la cérémonie malgache du retournement des morts, dans un élargissement épique qui fait passer du cas particulier du grand-père à celui, général, de toute la chair à canon pulvérisée : « J'ai dix mille morts de plus en moi depuis ce 31 janvier/Je vous laisse Verdun je prends les anonymes / Je vais les ramener avec moi à Orry / Ne m'aidez pas à les porter ils sont légers / C'est l'avantage avec les morts collectifs leur poids s'allège / À mesure qu'ils sont plus densément nombreux / Dix mille est fardeau portable transportable par épopée » (p. 106-107). Comment Darras procède-t-il ? Eh bien, en évoquant, invoquant et convoquant directement son propre père, le fils d'Édouard, au moyen d'une *nekuia* tout particulièrement émouvante : alors qu'au chant XI de l'*Odyssée*, Ulysse est face à sa mère, Jacques est ici face à Paul, son père, qu'il fait au préalable venir devant lui : « Réveille-toi Paul respire reprends pied sur le sol ». Il s'agit ensuite d'inviter le père revenu à une nouvelle *catabase* : « descends dans le caveau / Aux souvenirs, mon petit père, adoucir le puits aux larmes / Refoulées au fond de toi ». Alors, après les allusions à Osiris et au travail résurrectionnel d'Isis, après les références homériques, c'est à une autre épopée que Darras tient à se relier, celle de Virgile. S'adressant toujours à son père lazaréen, il lui dit en effet : « vois le travail / Que tu me laisses, Anchise, emballer dix mille os/Plus les tiens et ceux d'Édouard ton père, les / Déterrer désenterrer comme Malgache mexicain ». On aura noté la force du contre-rejet détachant « les » (les os) des verbes dont ils sont le complément direct préposé. C'est bien à la coupure qui crée le vers que se situe toute l'action de

retournement dont il est très précisément question. Le poème ici, de façon tout particulièrement remarquable, dit bien ce qu'il fait et fait bien ce qu'il dit : il se constitue comme poème dans le passage à la ligne qui sépare les os de l'action dont ils doivent être l'objet ; dès lors, le va-et-vient inhérent au poème matérialise dans la lettre même du texte le rituel nécessaire du retournement des morts. En effet, une fois les os *déterrés désenterrés*, il faut, Énée renouvelé, « les porter dans [ses] bras » (p. 109). Et Darras d'ajouter : « Les porter dans mes bras sur quel autel ? Poésie ? / Oui faute de mieux »... Plus loin, il confirme que c'est bien au poème qu'échoit la tâche ardente de ce qu'on appelle souvent, sans toujours respecter ni l'extension ni la compréhension d'un tel concept, « travail de mémoire » ou encore « devoir de mémoire » : « La mémoire qui pèse de tout son ventre sur l'herbe / Cimetière ne peut être recueillie que dans les phrases / Brisées, les vers, ne peut être mesurée que par / Chanson rythmique, l'incantation douce à demi/Mots dessinant lisière d'un rêve vivant »... (p. 170).

Si la *nekuia* permet traditionnellement de relier les vivants aux vivants en reliant les vivants aux morts, cette manière nouvelle de procéder entreprend aussi de relier les morts aux morts : Édouard le grand-père, Paul le père, et les « dix mille morts », les « anonymes », qui valent pour toutes les victimes du Grand Crime.

Chemin de croix : un livre mausolée et cathédrale

Le moment est venu de s'interroger sur la structure générale du livre, en 15 chants. En effet, si l'on considère le bref poème dont est fait le chant 15, d'ailleurs intitulé « *Coda* », comme une sorte d'épilogue ou d'appendice final, on constate que l'ensemble restant comporte 14 chants, comme il y a 14 stations dans un Chemin de Croix. La dimension christique à laquelle il a été fait plus haut une brève allusion affleurerait dans cette composition : en lieu et place du Christ lui-même, ce serait donc l'ensemble des victimes de la Grande Guerre, et parmi eux, pélemêle, toutes celles que les différents dispositifs de *nekuia* adoptés par Darras ont convoquées dans le poème, dont ce livre constituerait le douloureux tout autant que roboratif Chemin de Croix. Nous émettrons cette hypothèse en nous appuyant par ailleurs sur le fait que des représentations du Chemin de Croix sont disposées sur les parois des églises et des cathédrales. Or, ce livre, qui s'apparente par ailleurs au genre des tombeaux littéraires en étant construit comme le mausolée d'Édouard Darras, dont le corps volatilisé occupe le centre même (ainsi qu'on l'a vu plus haut), ce livre est aussi une sorte de cathédrale, dont

chaque chant constitue un élément : porche, nef, collatéraux, transept, croisée, narthex, chœur, déambulatoire, abside, absidioles, chevet, chapelle axiale, chapelles latérales, crypte... Il serait vain ici d'assigner chaque chant à l'un de ces lieux architecturaux. En revanche, force est de constater que le texte se réfère à certains moments importants à des cathédrales réelles, comme s'il s'agissait de s'autoriser d'elles, édifices de pierre, pour se configurer lui-même en cathédrale de mots. À la « Maçonnerie Funéraire » liée à André Breton dans le chant 1 (p. 20) répondent au chant 2 les cathédrales d'Orléans, de Chartres, d'Amiens et de Paris, immédiatement articulées avec le poème : Darras nous raconte en effet comment ses pèlerinages de jeunesse de cathédrale en cathédrale accompagnaient une initiation profonde et non-conformiste à l'usage du « vers poétique » : « j'entrai dans les nefs religieuses comme/J'entrai en même temps/dans le vers poétique par les ailes plus que//L'allée centrale » (p. 26). Or, si le chant 14 vient faire culminer le livre à Vézelay, dernière demeure de Romain Rolland sur cette terre, comme on l'a dit plus haut, il nous conduit aussi à la Basilique de Vézelay d'où commençait le Pèlerinage à Saint Jacques de Compostelle : « s'embarquèrent ici tant de pèlerins après l'ultime regard / D'en haut embrassant futur proche & passé ancien mélangés / Dans une pacification des temps l'Histoire par la vastitude l'Espace / L'espèce de concordat passé entre eux pour repos temporaire / D'humanité d'Occident à l'abri de romane la basilique Marie-Madeleine / Voûtes claires dalles noires & blanches tympan agité par visions » (p. 200). Et de déclarer quelques vers plus loin : « Vézelay nous vivons dans le temps la légende au-delà des croisades/Passées & à venir » (p. 200-201). Nous sommes confortés dans notre lecture par l'analogie réitérée entre l'édifice religieux et le livre-poème, celui où *épos*, qui est à sa façon un « tympan agité de visions », permet effectivement la « pacification des temps »...

Romain Rolland et le préfixe re-

Revenir à Vézelay, c'est, on l'a dit, revenir à Romain Rolland. Il n'échappe sans doute pas à Darras, dont l'écoute, comme celle de tout poète, enregistre au plus près les moindres vibrations de la langue, que le prénom et le nom du grand pacifiste qu'il admire tant débutent chacun par un *R*. Tout semble indiquer que ce double *R* initial s'apparente au préfixe de la réitération et de l'intensification *re-*. On en veut pour preuve le passage où Romain Rolland est vraiment intronisé comme protagoniste du livre : « revenons à Romain Rolland. / Reprenons lecture, du temps chronométré par la Guerre » (p. 63). Le préfixe *re-* est bien deux fois

présent, dans les impératifs, tandis qu'en écho ironique il résonne à la toute fin du mot honni. Or, deux pages plus loin, le même préfixe est à nouveau matriciel : « Remettons Romain à sa place, / Tellement plus haute d'une conscience et demie que platitude de boue terrestre où pataugèrent les hommes 14-18. / Rolland, un peu Pdt Wilson avant la lettre, pèlerine aux épaules, joues émaciées, yeux creusés dans les orbites. / Résurrection d'entre les morts blanc de visage. » (p. 65). Il est significatif que la réhabilitation du pacifiste vilipendé par Péguy, et par la suite décrié avec constance par tout ce que l'intelligentsia compte de nationalistes belliqueux (« L'homme qui affirme la paix n'est pas aimé. » p. 66), débute par le préfixe en question, et tout aussi significatif qu'on le retrouve dans le mot-clé de toute l'entreprise épique conduite tout long de ce livre, le vocable « résurrection ». Si la figure du Christ, dûment désacralisée pour ce faire, a pu être rapportée à l'ensemble de la chair à canon victime du Grand Crime, il est dit noir sur blanc qu'elle convient au premier chef à la personne de Romain Rolland, proche de nous, frères humains effrayés par l'horreur innommable de la Grande Guerre, lorsqu'il est désigné par son prénom, et mis sur le piédestal qui lui revient lorsqu'on prononce son patronyme. D'autres passages réitèrent d'ailleurs le jeu anagrammatique significatif qui nous retient ici : « Jouvence de Jouve, à reprendre. / Réfléchir aux deux Jouve. / Jouve jeune Jouve mûr. / Arras repartir. » p. 95 ; « Tous bas-latins / Tous paladins / Re-latinisés / Re-lativisés ! » (p. 121) ; « Le poète / Le héros / Héros d'Éros / Qui retrempe le lien / Le refond / Le refonde / Renoue la cohésion » (p. 142) ; « Ici je balbutie & pose le treillis d'une épopée lointaine / Qui exigerait que la Craie / Temporelle / Se recousît / Se restaurât / Se re-crêât / Pour que les eaux d'un sens / S'infiltrassent &/ Ruisselassent / À nouveau / Source pure. » (p. 150-151) ; « Écrire en 2013 c'est changer de présent. C'est changer de futur. Reprendre sur des fondations des socles dûment, âprement, humblement nettoyés. Reprendre juste, juste reprendre. » (p. 206) On aura noté que chacun de ces passages est d'une teneur méta-poétique, ce qui nous autorise à penser que le premier sous-titre mentionné plus haut (*Tout reprendre à 1914*) a valeur de diapason pour l'ensemble du livre : l'épos darrassien dans *Je sors enfin du Bois de la Gruerie* est le grand poème du « tout reprendre », le long poème du *re-*toujours recommencé, à travers des dispositifs de reprises originales de la tradition épique. Il n'aura pas échappé à nos lecteurs le fait suivant : le *re-* du « tout reprendre » et de la résurrection est l'antidote par excellence du *dé-* observé plus haut dans le « dé-peu-plement systématique de la Forêt des Vivants ». Le préfixe de la séparation, de la scission et du démembrement est d'ailleurs repris dans la critique que Darras nourrit à l'égard des poètes du dadaïsme et leurs continuateurs : « les liens entre /

La désunion le découplage le désattelage génial / Du couple sémantique – sens, phonème – / Et la dislocation contemporaine du corps humain / Sous l'incroyablement explosive force pyrotechnique / D'artillerie calligrammatique moderne comme si / C'était le système d'écriture occidentale qui se fût fendu / En deux » (p. 121-122). D'une certaine façon, Darras entend reprendre l'épopée en recousant en elle tout ce qui a été désuni, sous le double choc de la Grande Guerre et du grand chambardement de la langue qui s'en est suivi.

Épos et Hyphen

De façon tout à fait cohérente, Darras ne manque d'ailleurs pas, comme on a déjà pu l'observer ici ou là, de présenter des références à l'épopée ancienne, dont il s'inspire tout en la renouvelant par adaptation aux temps nouveaux inaugurés par 14-18. Par exemple : « En direction des barbelés / Homère ! Homère ! / Reste avec moi à mon côté comme un Virgile / D'antiquité / Puisque Pallas n'est plus / Hélas / De la partie » (p. 151)... Il faut là et du *cursif*, par exemple par « assujettissement à Mélodie / La Cantinière / La Cantilène d'épopée » (p. 139), et du *discursif*, dans la mesure où il n'y a de la « pensée en poésie » que fondée sur « le continu du langage », pour reprendre une expression meschonnicienne, que Darras nomme « phrase continue » dans le contexte d'une « indépendance du chant » (*ibid.*). Si Darras parle ailleurs de « Parenthèse de pensée non nécessairement poétique » (p. 145), c'est que, dans la grande tradition épique qui veut qu'*épos*, notamment par le biais des catalogues épiques (on peut en repérer quelques-uns dans ce livre, p. 18, 53, 73, 125-127), a vocation à tout accueillir dans son poème, et donc à tout dire, du moins à tendre vers une telle asymptote, en bonne mécanique à la fois *cursive* et *discursive*, la façon dont il conçoit et pratique l'épopée dans ce volume (mais aussi dans ses autres livres) construit un immense dispositif de recueil (ou de récolte) et de recollement des bris, brisures et autres poussières que la guerre a produits. Tout participe à ce projet, et tout particulièrement cette dialectique serrée opposant, au suffixe séparateur *dé-* ou *des-* ou *dés-*, le suffixe de retour, de réitération et d'intensification *re-*. Il y a là une grande et haute entreprise de résilience consistant à relier le plus grand nombre possible de *membra disjecta*, fussent-ils être de minuscules grains de poussière. Si à deux reprises (p. 100 et p. 121) Darras instaure le trait d'union typographique entre ses deux premiers prénoms, Jacques Édouard devenant « Jacques-Édouard », c'est qu'il souligne dans la dimension typographique ce que le livre réalise sur les plans esthétique, éthique et

anthropologique, à savoir une *reliance* généralisée. On peut ici avec profit rappeler le nom savant du trait d'union, *hyphen*, dérivant de l'expression grecque « *hypo to hen* », qui veut dire littéralement « ce qui est sous le un », en d'autres termes « ce qui fait tenir les fondations qui soutiennent le un », « ce qui rassemble en un ».

Une expression qu'on trouve dans un passage courant sur deux des premières pages du livre (p. 12-13) est à cet égard tout particulièrement révélatrice. Dans ce passage à teneur méta-poétique composé en vers nerveux plutôt courts voire très courts (une syllabe), palpitations ou frémissements, Darras expose comment le poème vient au poète, et comment alors ce dernier n'est plus un *je* seul, mais un *je* pris dans un mouvement qui l'emporte et le transforme en *nous*. Ce mouvement venu de loin (de plus loin que lui) et allant loin (plus loin que lui) est celui d'un fleuve imaginaire auquel d'autres fleuves viennent mêler leurs eaux (« Meuse Escaut Rhin » par exemple sont alors nommément cités). Et l'expression significative dont nous parlons est la suivante : « Poésie : c'est dicter / Dictature politique à soi seul / S'entraîner à la mer / S'entraîner à la vague / Aussi précise / Qu'onde simple plurielle / Se me re- / peupler / Populaire / Foule de soi-même à flottement / Fluvial » (p. 13).

En ce qui concerne l'emploi du verbe « dicter », on rappellera la mise en scène chez Homère d'une voix définie comme extérieure (muse ou déesse) visant à dire la possession de soi par une instance tierce, incarnée ici par une *dictée-dictature-à-soi-seul*, autrement dit une voix impérieuse et exigeante venant s'emparer du for intérieur du poète. On aura sans aucun doute remarqué ce qui de fait constitue la première mise en valeur par effet de détachement et de contrerejet du préfixe majeur à l'œuvre dans le livre, le préfixe matriciel *re-*. Les deux vers « Se me re- / peupler », où le verbe scindé par sa répartition (préfixe en fin de vers, radical au vers suivant) est d'autant plus remarquable qu'il est alors le seul à ne pas arborer une majuscule initiale, comme pour mieux attirer l'attention sur l'opération de détachement qui l'a scindé en deux, ces deux vers donc sont marqués par une sorte de bégaiement initial amenant à une suspension inattendue (« Se me re- »), le tout étant suivi par un verbe faisant communauté humaine (« peupler »), lui-même redoublé au vers suivant par un adjectif de sa propre famille (« Populaire »), dont tout l'empan de l'extension et toute la substance de la compréhension se trouvent avec force activés en raison de ce rapprochement. C'est alors qu'une allitération en F et L, phonèmes d'abord séparés (« Foule »), puis rapprochés par deux fois (« flottement », « fluvial ») vient figurer dans le corps du texte et la présence d'un *nous* très collectif dans le *je*, et le flux du poème lui-même, dans son analogie et son rapport fondamental avec

le cours des fleuves et des rivières. Quelques vers auparavant, Darras n'a-t-il pas affirmé : « Vous allez au vers / Comme à une rivière » (p. 12) ?

Épos et cours d'eau

Deux remarques s'imposent ici. En premier lieu, le bégaiement qui a attiré notre attention semble nous renvoyer au moment inaugural où la parole épique commence à se manifester, à la manière du frémissement des eaux jaillissant d'une résurgence. Il faut rappeler ici une phrase citée plus haut en ce qu'elle fournit un écho et un complément à la présente analyse : « Ici je balbutie & pose le treillis d'une épopée lointaine / Qui exigerait que la Craie / Temporelle / Se recousît / Se restaurât / Se recréât / Pour que les eaux d'un sens / S'infiltrassent & / Ruisselassent / À nouveau / Source pure. » (p. 150-151). En deuxième lieu, le moment est venu de rapporter le livre que nous commentons ici au souci épique général de l'œuvre entière, qui est celui de réaliser, tout au long d'une vie créatrice, une manière d'épopée fluviale. *Je sors enfin du Bois de la Gruerie* est aussi, d'une certaine façon, très singulière certes, quand on la compare à celle du reste de l'œuvre, l'épopée d'une résurgence. Cela est d'ailleurs dit nommément dans le cours du livre. Par exemple, dans la formule méta-poétique suivante : « Même le poème épique peut faire bivouac au milieu d'une rivière s'il le décide » (p. 137).

Mieux encore, au cœur battant de l'œuvre, quand Darras constate : « Il n'y a pas d'imagination possible d'un corps d'homme qui explose ». En effet, le passage qui commence ainsi se termine de la façon suivante : « D'autre imagination possible de la pluie le sang d'une mort d'homme / Que l'impassible continuité d'écoulement des rivières / Jamais interrompues, elles, dans leur ruissellement leur recueillement » (p. 104-105). Et donc, au moment où *épos* est confronté à sa plus violente limite (l'impossibilité de dire l'innommable), c'est encore le flux des cours d'eau qui vient apporter une issue à la sidération, et par là même, un modèle opérant pour le poème épique. La fascination paralysante que produit la « volatilisation » d'Édouard Darras, manière de stase indépassable, est emportée, et elle vient s'y dissoudre, par l'écoulement sans fin de la rivière. Le passage sonore de « possible » à « impassible » suggère qu'on passe ainsi de l'impossibilité à l'impassibilité, autrement dit, via le « recueillement » (encore un vocable débutant par le préfixe matriciel), de la violence à la résilience, du silence à l'*épos*.

Une notation placée entre parenthèses (et on sait que les parenthèses sont censées contenir de simples compléments quand elles sont le plus souvent porteuses de détails significatifs) vient rappeler la rivière de

prédilection de Jacques Darras : « (La Maye en frissonne encore dans son lit) » (p. 61). La notation prend place au moment où le poète évoque sa naissance, et l'on voudra bien se souvenir que frissons et bégaiements manifestent une forte émotion, souvent inaugurale. La Maye est donc, depuis le premier instant, présente dans la vie et l'œuvre de l'auteur, jusques et y compris dans ce livre au statut particulier. Se plonger en pensée dans les eaux de la Maye c'est se recueillir et se rendre à la fois, pour reprendre une expression de René Char dans son poème « L'adolescent souffleté », « plus vulnérable et plus fort ». On se rappellera que c'est dans les eaux du Styx – le Styx dont le nom s'apparente au verbe « *stygeo* » (« détester », « haïr »), le Styx qui, avec l'Achéron, doit être traversé pour accéder au pays des morts – que Thétis plonge son fils Achille pour qu'il en devienne invulnérable (sauf au fameux talon). On se risquera donc à dire que la Maye, présente dans ce livre entre les parois anfractueuses de deux parenthèses (à la façon d'une résurgence), est à la fois le Styx de tous les Styx (ayant les eaux où Jacques-Édouard-Achille ne cesse de se régénérer), et la négation de tout Styx (puisque'elle fait passer du Bois de la Gruerie à la vie). On ira même jusqu'à affirmer que la Maye est aussi la négation de tout Léthé, ce fleuve de l'oubli définitif, en ce qu'elle est le mouvement même du « tout reprendre », mouvement secret et profond qui fait, comme on l'a vu, toute la dynamique de ce livre.

Épopée contre-épopée

En guise d'épilogue, rappelons l'admiration sans borne que Jacques Darras nourrit pour les *War Poets*. Dans le chant qu'il leur consacre, il s'explique sur les raisons de cette admiration. Nous allons voir que cette explication renvoie d'une part au caractère fluvial du poème, d'autre part à l'écoute fine qui préside à la constitution de l'*épos* : « ce que je viens toucher avec l'oreille c'est la limite inférieure des sons en deçà de laquelle le poème cesse de sourdre, de suinter, de jaillir. L'étincelle d'eau pure. Si on me le commandait, je ferais ici bas, dans la vallée, au pied du mémorial, un monument d'eau de l'Ancre en source permanente, pour rafraîchir notre mémoire et le palais de tous ces assoiffés de sons, de mots sonores, de poèmes. *Oh yes I would !* » (p. 176). Quelques pages plus loin, il livre à nouveau à son lecteur l'entrelacement obligé qui unit l'épopée d'un genre nouveau (bien que reprenant sans cesse l'ancien, à sa manière) à l'aventure des eaux dans les bassins hydrographiques : « me noircissant de boues d'Escaut comme d'un Congo épique / Car la Grande Guerre par ses dégâts m'a convaincu/De l'épopée qu'il y aurait fémininement à

naviguer/Au fil des fleuves dans la lenteur & la douceur / Du balancement bassin des femmes danse du corps/Accompagnant la voix du Temps dans son Voyage » (p. 197). Ces notations font écho à une autre, qui est présentée plus d'une centaine de pages auparavant : « Mais à bien te lire c'est le bruit des torrents auprès desquels tu vas chercher turbine d'énergie chutes directes dans le tympan capter résonance du temps lui-même. Son écho » (p. 72). Ce serait le but d'une autre étude que de comprendre à quel point l'écoute générale du monde est nécessaire au fonctionnement d'un chant relevant d'*épos*. Une écoute à la fois tous azimuts et attentive aux plus petites des perceptions, condition *sine qua non* de l'entreprise du « tout reprendre », bien loin des rhétoriques restreintes qui marquent ça et là la production poétique contemporaine. Mais alors, l'épopée d'un genre nouveau que nous avons lue peut être présentée d'une façon paradoxale, et Darras ne se prive pas de le faire, ce qui nous autorise à disparaître ici *in fine* derrière sa voix même : « Écrire en 2013 c'est contester le symbolisme linguistique et surréaliste, où se complaît le nostalgisme actuel. Écrire en 2013 c'est commencer par revenir en 1913, à la veille de commettre l'erreur dans la direction prise. C'est ensuite et surtout travailler au dénombrement des morts dans une manière de contre-épopée » (p. 206).

Françoise Rouffiat

Jacques Darras :
la voix dans l'écrit

« Le medium est le message », avait noté Susan Sontag dans son journal, avant l'ère de la déconstruction. Les moyens de communication ont toujours intéressé Darras : téléphone, radio, télévision, ordinateur, machine à écrire, voiture, glyphe, codex et imprimerie sont dans sa vie et son œuvre. Mais la voix est contenant et contenu, et transcende sa négation par l'écriture. Lui-même parle, pour sa poésie, d'« écriture parlée¹ ». Essentielle à la relation de l'auteur avec le lecteur, elle ne se confond pas avec la voix de l'écrivain en personne et malgré une familiarité parfois recherchée elle reste étrange et insaisissable, flottante. Nous nous interrogerons sur le phénomène de la présence/absence de la voix dans les poèmes ou essais de Jacques Darras, et sur le silence qui est en elle. Une et indivisible, elle est pourtant plurielle. Ce sont d'innombrables voix qui nous parviennent à travers le texte. On se limitera à la voix du poème, la voix du poète, et celle de la poésie.

La voix du poème

Dans l'appareil titulaire des livres de Jacques Darras, le sous-titre est aussi important que le titre. Seule *la maye*, cahier n° 16 de la revue *In'hui* n'en a pas. Tout est en minuscules, nom de la revue, titre et auteur. Présentation qui donne à la Maye, dont on ignore encore que c'est un nom propre, une forme d'existence, et à l'auteur un rôle modeste de créateur. Le nom de la rivière figure ensuite à une place variable dans tous les titres du cycle, composé de huit « chants » ou « tomes ». À partir de *La Maye II* est ajoutée une précision de genre. *Le Petit affluent de la Maye* est une « Autobiographie de l'espèce humaine », *Van Eyck et les rivières dont la Maye* un « roman-poème » et *L'Embouchure de la Maye* ou *La Maye réfléchit* portent le sous-titre de « Poème » et ainsi de suite. L'ensemble est décrit comme une « longue somme épique » ou un « long poème » dans la bibliographie qui suit le texte. « Poème » au sens épique du terme, puisqu'il conte « les aventures » de la Maye, petite rivière qui apparaît et disparaît au cours du texte, constitué de digressions sans fin.

¹ Jacques Darras, *Van Eyck et les rivières dont la Maye*, Le Castor Astral & In'hui, 2019, p. 106.

Poème de poèmes, poème-fleuve, le cycle de la Maye se caractérise par le débit, le flux verbal, un débordement de la poésie en prose qui sait aussi se canaliser en poèmes de mètres divers et par une écriture en quête de « fluidité » pleine de virtuosité et de prouesses techniques.

Il y a ainsi un devenir-fleuve d'une simple rivière d'enfance, qu'il suffisait d'appeler gentiment (« maye, petite maye, petite flèche d'eau coulant dans la craie des batailles [...] tu entres simplement dans la tourbe des noms, des fougères, ponctues l'angoisse du courlis d'une phrase limpide, [...] petite arche voyageuse, voûte vive, petite arche errante sans autre relique qu'un reste d'eau, qu'un inépuisable reste d'eau soluble, qu'un insoluble chemin d'eau qui nous semelle l'âme² »), pour que le rythme et la quantité, au-delà du sens, franchissent l'abîme qui la sépare du fleuve Amazone et de tout le réseau fluvial du globe terrestre. C'est « l'indianité » de Darras, son chamanisme qui parle et fait parler la nature sauvage :

les fleuves se parlent de bouche à bouche
les fleuves communiquent entre eux
on entend leur conversation au delà des mers
la conversation des fleuves se fait en tonnes en tonneaux
les fleuves n'ont plus besoin d'interprète
les fleuves parlent tout seuls
les fleuves pourraient se dispenser de couler
les fleuves coulent pour mémoire
la mémoire des fleuves s'efface
les fleuves ne se souviennent plus qu'ils furent amnésiques³

À l'exemple du « plus noble des fleuves, / Celui qui naît libre, le Rhin⁴ » d'Hölderlin, les « voies fluviales » de Darras ont une voix, serait-ce le « minuscule bruissement d'eau » de « la jeune Seine » (*Van Eyck et les rivières*). La Maye, c'est le Rhin de Darras et son anti-Rhin, le non-Rhin. Il faut savoir la perdre pour retrouver sa vérité de source.

Comme aux plus beaux temps du romantisme allemand il y a donc un devenir-poème du fleuve, mais il y a aussi un devenir – fleuve du poème. Le moindre cours d'eau a une voix et la voix est la rivière : « *je compare la voix à une rivière oui*⁵ », dit-écrit Darras. Fin de l'hymne.

² Jacques Darras, *la maye*, in'hui, n° 16, 1981, p. 5.

³ *Ibid.*, p. 27.

⁴ « C'était la voix du plus noble des fleuves », Hölderlin, *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1967, p. 850. Traduction Gustave Roud.

⁵ *Van Eyck et les rivières*, op. cit., p. 107.

Pourtant à l'époque de *la maye*, la première *Maye*, Darras est en pleine effusion lyrique. Malgré l'hétérogénéité du recueil certains poèmes sont de véritables odes :

la rivière ne se noie pas
elle est l'eau
elle passe dans la phrase
elle passe dans les voyelles de la phrase
elle est lumineuse
elle est la lumière
elle est la lumière dans sa forme liquide
elle ne brille pas
elle s'écoule
elle est l'écoulement
elle est de la lumière qui s'écoule⁶

Paradoxalement, ce qu'on peut appeler la poésie orale de Jacques Darras vise à casser ce lyrisme. Les différents marqueurs d'oralité : adresses, incises, citations, dialogues, polyphonie, construisent une écriture de la voix. La forme (typographie, mise en page, rhétorique, métrique) met à distance les affects. Même l'hypocoristique « petite Maye », tout proche de la réalité, est rhétorique et légèrement distancié. C'est peut-être cela le « supplément d'origine » dont parlait Derrida.

Dans la poésie interrompue de *Van Eyck et les rivières* et surtout de *La Maye réfléchi* Darras s'interpelle avec la solennité ou l'outrance qui sied au poème et lui confère sa résonance :

Écrirais-tu, Jacques Darras,
En 2006
En 2007
Pour la marque Fiat
Ou pour Peugeot ou pour Renault
Comme aurait fait Robert Desnos⁷

L'allusion savante aux publicités que Desnos écrivit pour Radio Luxembourg devient une affaire de rimes. Darras va jusqu'à retranscrire intégralement une émission radiophonique. L'interview de Guillevic par Alain Veinstein pour ses « Nuits magnétiques » occupe tout l'espace du poème :

⁶ *la maye*, *op. cit.*, p. 81.

⁷ *La Maye réfléchi. Poème*, Le Castor Astral & In'hui, 2020, p. 92.

Guillevic Eugène, un jour à la radio, voix cancérisée de vieux menhir résistant par toutes les graines de son granit à la marée montante.

Assis au bout de la table ovoïde que préside Alain Veinstein enregistrant
« Nuits magnétiques » en plein jour.

S'en prend à moi qui viens de publier *Arpentage de la poésie contemporaine* où il ne figure pas.

Je n'aime pas ce mot d'arpentage (Guillevic)

Pourquoi⁸ ? (Alain Veinstein)

Etc. Une fois dans un poème on ne sait plus s'il faut rire ou pleurer de la dispute. De même, le commentaire rapporté au discours direct d'un match de football est à prendre tout à fait au sérieux :

Van den Broucke sur le côté gauche reçoit une longue transversale contrôle droit de la poitrine met la balle sur son pied s'échappe s'échappe dribble dribble oh ! oh ! oh ! mais quel dommage, il a perdu la balle c'est Van Ilst Van Himst Vent des Flandres-qui-souffle-de-la-mer qui la récupère attention il faut dire « récupère » en rétrécissant au maximum l'ouverture du « è » le belge ferme les voyelles en même temps qu'il raidit les consonnes surtout les « r » cela fait du « r » quelque chose d'âpre de râpeux le français de Belgique est râperie à « r comprimé » la consonne s'appuie sur la voyelle tourne le dos à la voyelle pivote pivote pivote toujours dos appuyé contre la voyelle et tout à coup ââârrme son tir la balle va se ficher s'enfoncer s'incruster se loger action replay action replay directement dans la lucarne dans la luc luc luc luc lucarne⁹.

Il y a un triple enjeu, sportif et géolinguistique, phonologique et poétique. Chez Darras, on ne sait ce qui importe le plus, du ton (le « comique », le « parodique », le « paroxystique », l'ironie, l'auto-dérision, la passion ou l'émotion), du registre (le burlesque, l'héroïcomique, l'amoureux, l'exalté, le neutre) ou du mode (le lyrique, l'épique, l'argumentation, la poétique).

⁸ *Ibid.*, p. 129.

⁹ « Bruxelles, chacun suivant sa pente », *ibid.* p. 131.

S'ils donnent de la voix, il arrive que les textes *parlent* de la voix (ou des voix). Et chaque fois que la voix cesse d'être le contenant pour être le contenu du poème, c'est un événement. Voici un souvenir :

À l'heure des vêpres, le Dimanche, j'allumais dévotement le poste radio.

On entendait monter un chœur d'hommes et de femmes entonnant un *negro spiritual* d'une extrême beauté... *Deep river*. Chaque fois c'était un bouleversement, un remuement des profondeurs [...] Les voix des chanteurs noirs, hommes et femmes portés par la ferveur baptiste faisaient voir par transparence de leur chant les images superposées, sédimentées de l'Amérique, l'Afrique et la Judée¹⁰.

Et un art poétique :

Parler c'est avec la voix
Chanter c'est avec la voix¹¹

La voix apparaît comme un instrument et cette instrumentalisation est déjà une promotion. Le corps participe à ces activités proches de la poésie. Mais Darras ne dit pas d'abord s'il parle ou chante quand il fait de la poésie, même si la poésie aujourd'hui ne chante plus. Mais analyse la voix qui chante en racontant son expérience intérieure du chant :

Chez l'homme la voix qui chante s'entend sous la voix qui parle. La voix du chant est tout au fond de la gorge plus près des poumons que ne l'est la parole,

[...]

La voix du chant est chauffée directement par le sang des artères pulmonaires,

Ce qui fait que les hommes ont la voix plus ou moins chaude,
Cela tient au cœur, cela tient au sang¹².

La voix n'est plus un instrument mais un organe, « organe sexuel du haut¹³ », mais Darras ne dit pas s'il s'en sert en poésie. C'est alors qu'il en vient à Namur où Baudelaire devenu aphasique est mort à la poésie et avec lui sa conception d'un poème voué à l'aphasie. Aller à Namur est donc une épreuve qualifiante. Homme courageux, Darras y va « soigner

¹⁰ « Fleuves profonds, rivières fluides », *ibid.*, p. 12.

¹¹ Jacques Darras, *L'Embouchure de la Maye*, Poème, Le Castor Astral & In'hui, 2018, p. 115.

¹² *Ibid.*, p. 116.

¹³ *Ibid.*, p. 118.

les rivières » par la voix. Mais rien que « nommer Namur » (c'est le titre du poème) c'est « énamourer le nom¹⁴ », puisque finalement :

Il n'est de poésie que dans la déclaration d'amour que nous
faisons aux noms aimés par la parole ou par le chant¹⁵.

C'est lorsque le poème parle de la voix qu'on entend le mieux la voix du poète.

Par la voix, le poète est présent à son poème

La voix du poète

Puisque, selon lui, « Il n'est jamais de poésie que déclarative » le sujet lyrique sera le sujet de l'énonciation, le *ich origo* de Käte Hamburger. Aussi Darras ne s'embarrasse-t-il pas de détours par la fiction ou de complications psychologiques, le *je* des poèmes est d'abord autobiographique : « voici l'émigrant d'arras qui retrouva sur l'île d'alameda la petite isba de bois verte de sa lointaine tante flicourt¹⁶ » :

je suis votre arrière petit neveu
vous êtes morte en 1918
je suis né en 1939
[...]
j'ai vu votre petite maison verte cet été dans Park Avenue
il y avait des voitures devant la porte sous un saule pleureur
les volets étaient fermés
de l'autre côté du carrefour il y a encore trois salons de coiffure

Poème « objectiviste » ou souvenir d'Apollinaire ? C'est la même histoire et la même chute, ou presque, mais avec un glissement apparent du sujet autobiographique au sujet lyrique :

Je suis venu chercher la généalogie de votre regard
[...]
Je ne vous demande pas pourquoi vous avez émigré
Je suis venu par nostalgie de l'émigration
[...]
Je suis venu pour ce léger séisme d'encre
« comme nous changeons en vieillissant¹⁷ »

¹⁴ *Ibid.*, p. 122.

¹⁵ *Ibid.*, p. 122.

¹⁶ *la maye, op. cit.*, p. 48.

¹⁷ *Ibid.*, p. 63.

L'inclusion de la correspondance dans *la maye* justifie l'alternance de pronoms des deux premières personnes. La dédicace du poème « à daniel levigoureux » précipite l'adresse à l'incipit, geste poétique qui transporte dans un autre espace-temps :

daniel, l'écho d'une carte postale tombée du québec
dans ma boîte aux lettres ce matin¹⁸

la maye se structure sur l'opposition entre les aventuriers (« ils remontent les fleuves », ils « attrapent les sources ») – les fleuves ne sont pas à la troisième personne – et « nous qui philosophons sur le bord » :

je ne sais si l'on descend jamais vraiment dans une rivière¹⁹

Sauf dans les poèmes d'amour (et il y en a dans *la maye* et jusque dans *La Maye réfléchit*), dans le poème lyrique (il y a de la nostalgie dans la citation), sujet et voix se confondent. L'objet est indéfinissable. Il n'a de nom que la maye.

C'est tout un travail, pour le poète et aussi le lecteur supposé collaborer, de différencier la voix du sujet autobiographique et/ou lyrique omniprésent :

Ma première Meuse j'en tremble encore.

Tout passe d'abord par le regard.

Ensuite vient la voix.

Vivre c'est rejoindre le regard de l'enfance par la voix.

Dire le regard.

Dire la Meuse vue, je n'aurai vécu que pour dire la première Meuse.

Ma Meuse ma Muse.

J'y suis en transparence, je parle à travers l'eau, d'une voix de cuivre gravé²⁰.

¹⁸ *Ibid.*, p. 34.

¹⁹ *Ibid.*, p. 4.

²⁰ *La Maye réfléchit, op. cit.*, p. 123.

Il ne suffit pas de savoir qui parle pour deviner quelle est cette voix dont *je* parle. « Dire » est ce que fait le poète. Mais la voix du poète (qu'est-ce qu'une voix de « cuivre gravé » ?) reste mystérieuse. Par définition « les voix viennent de plus loin qu'elles-mêmes²¹ ».

Dans *La Maye réfléchit* Darras se définit comme « un poète qui n'a pas l'habitude de se taire [...] un poète tout haut pas un poète tout bas²² ». Il se reconnaît volontiers « bavard », « éloquent », « volubile ».

D'où vient cette propension au discours ? Professeur et poète, Darras est un poète qui reste professeur dans ses poèmes. C'est pourquoi il s'adresse si ostensiblement au lecteur. Le ton est didactique, le poème aussi. Darras contribue à réhabiliter le vieux genre de la poésie didactique.

En pleine polyphonie on reconnaît la voix de la philosophie, de l'histoire, de la science et de la religion. Darras, qui a fait des études de philosophie a un *ego* de philosophe, qu'il châtie régulièrement. Il s'affirme dans le dialogue et la méditation et demeure cartésien sans confondre, avec trop de phénoménologie, poésie et philosophie. C'est Van Gogh, et Darras à travers lui, qui répond drôlement à Descartes :

m' entends-tu Descartes ?
[...]
je n'entends pas ce que tu dis
qu'il y a deux substances
mon cher alchimiste la lumière est partout²³

Les poèmes historiques de *Van Eyck et les rivières* ont une profonde résonance. Ce sont des récits impersonnels où la focalisation interne se substitue à l'énonciation. Mais en surface seulement :

Elle souhaitait que ce fût un ciel d'automne comme
aujourd'hui²⁴.

Certes l'auteur parle à travers Isabelle mais plus justement les deux voix se marient dans la même phrase.

Philosophe, historien, Darras a-t-il eu aussi une vocation d'ornithologue ou d'archéologue ? Dans *la maye* il fait le rappel des oiseaux. Poète est celui qui imite leur chant, le « *touck touck* grave des labbes, le *houit houit* bruyant comme un sifflement de fouet de la marouette ponctuée, le *tsak tsak* ou *ouis tra tra* du traquier pâtre, le gloussement nuptial de l'érismaire ». L'archéologie de la Cathédrale est

²¹ *Ibid.* p. 121.

²² *Ibid.* p. 62

²³ *Ibid.*, p. 339-340.

²⁴ *Van Eyck et les rivières dont la Maye, op. cit.*, p. 76.

l'occasion des « dépôts de savoirs et de techniques » que préconisait Denis Roche, et Darras de se délecter de « sables fluviaux » « chappes marneuses » ou « coquilliers », d'« acheuléen » et de « levallois ».

Il y a de la passion dans le discours. C'est l'amour de la langue autant que du Ponthieux et du Marquenterre qui motive le poète qui se rattache ainsi au genre illustré par Queneau, Ponge ou Réda, dans l'espoir non dissimulé de parvenir peut-être un jour à un *De Natura rerum*.

Philosophique et scientifique, la poésie de Jacques Darras frôle aussi la métaphysique. S'il persiste à se vouloir laïc et républicain – Dieu n'est qu'une image et c'est le nom de la mort – il arrive que l'auteur lui donne la parole en tant que surmoi :

Poème la sueur, dit Dieu, la pluie du travail.

Poème le pain, le fruit de la sueur la pluie.

Non ! proteste quelqu'un, non non et non jusqu'à l'infinité du non !

Poème la fatigue le cisaillement des reins !

La fatigue le repos : re-poème, répond Dieu²⁵.

Darras est biblique. Paraphrase l'Évangile de Jean, le « commencement », la « lumière », le « Verbe ». La parole auctoriale, ou inspirée qu'il donne de temps en temps à entendre, semble supérieure, venue d'ailleurs. Poète et professeur Darras est aussi un peu prophète. Sa voix fait autorité.

Essais et poèmes, tels qu'il les conçoit, ont en commun, cette voix auctoriale, « l'étrange autorité de la voix » comme l'appelait Derrida²⁶. L'essai sur Conrad publié dans la collection « Lieux de l'écrit » prend la forme complexe de l'allégorie. Peu à peu se lèvent les voiles d'une vérité salvatrice. La crise des personnages romanesques rappelle le destin de Conrad lui-même, fils d'un aristocrate polonais arraché à sa terre natale, et, avant Kundera, annonce l'effondrement de l'Europe centrale et une véritable crise de civilisation. La présence/absence de la mer dans ses romans, alors même qu'il était officier de marine est à l'image de la « hantise de la voix au cœur de l'écriture européenne²⁷ », tel le narrateur d'*Au cœur des ténèbres* qui « n'était plus qu'une voix [...] sans l'intervention de lèvres humaines dans l'oppressante nuit », prédisant le retour de la littérature orale et du mythe dans la modernité. Poète qui

²⁵ *Ibid.*, p. 193.

²⁶ Jacques Derrida, *La Voix et le phénomène*, PUF, 1967, p. 78.

²⁷ Jacques Darras et Jorge Molder, *Joseph Conrad*, Paris, Marval, « Lieux de l'écrit », 1991, p. 43.

s'ignore, face au désastre, Conrad aurait opté, non pour la mélancolie comme Tchekhov, mais pour l'ironie romanesque, tout en montrant la voie à l'anthropologie. La participation de l'auteur à son essai est intense : « Ah ! Conrad le sent bien que le combat est désormais entre roman et poésie », « Ô la douleur du romancier dont la croyance au monde est à ce point en éclats²⁸ ». Le retour du lyrisme dans l'essai est à la mesure du propos : on assiste à une épopée des genres.

La transposition poétique de cet essai visionnaire est dans *L'Embouchure de la Maye* inspirée par Shakespeare. La métaphore marine qui ouvre le *Conrad* se retrouve dans le superbe « Marina a capella », dont le titre évoque le chant de la mer. Une double comparaison du vers à la vague puis de la mer au poème encadre le tableau des éléments déchaînés, confrontant sauvagerie et civilisation, jusqu'à ce que le poète rhétoricien et poéticien se retire, – et tout se termine sereinement dans la plus grande simplicité :

Lorsque s'abat la vague sur le rivage en un don gratuit d'eau
Joyeuse expirant un *voici* ! de pure démonstration rhétorique
Simple *il y a*, au contraire duquel aucune phrase ne convainc²⁹.

La voix est le phénomène. Et la prosopopée finale donne à entendre indissociablement la voix de la poésie – sa fraîcheur –, et le souffle de la mer.

La voix de la poésie

La voix du poète est la voix de la poésie mais la voix de la poésie est encore autre chose. Elle hante l'écriture. Elle est au-delà du poème.

Dans la Maye réfléchit c'est la peinture qui est mise en avant en vertu de l'ancien précepte « *ut pictura poiesis* », mais la poésie prend le dessus chaque fois qu'elle sort de la représentation. Ainsi la prosopopée du mur dans « Citoyenneté mitoyenne des murs de brique de Pieter de Hooch » anime le poème et le justifie :

Confession du mur : moi mur, je suis un mur républicain libre.
Je suis un mur sujet.
J'ai domestiqué la terre par le feu de mes briques.
[...]
Vous devriez vous mettre à ma place pour penser³⁰.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *L'embouchure, op. cit.* 20.

La prosopopée est déclarative comme doit l'être le poème pour Darras. Elle n'est pas que rhétorique. Poétique, elle se donne à entendre en assumant sa fonction, de donner au mur un surcroît d'existence et de présence.

Dans le deuxième poème du diptyque le mur acquiert une existence supplémentaire. Nous assistons à sa fabrique :

Nous sommes à l'arrière d'une maison.
Dans une arrière-cour.
Dans l'arrière-cour il y a un mur.
Dire que le mur est rouge est important³¹.

« Dire » désigne la fonction poétique. Mais « dire c'est faire » n'est pas suffisant. C'est d'abord décrire et interpréter : le rouge connote la lutte des classes, le poème est politique, actualise le tableau. Mais le rouge également différencie les peintres (« Pas mur Vermeer mais mur de Hooch ») et les écrivains (ce n'est pas non plus « le petit pan de mur jaune »). Même s'il y a aussi un enjeu de vie et de mort, ce mur est vivant, vital :

À nous, visiteurs d'un autre siècle, échoit le mur – l'écho, le
choir. Que faire ?
Cloués à notre paroi nous subissons la contrainte des cadres
La brique nous scelle à elle, nous voici faits et refaits
cellulaires³².

Comme poète, Darras est du côté des maçons, des ouvriers, des artisans. La poésie est son métier. Voici son autoportrait :

J'aime les voyelles, les femmes lettres
Je me sens consonne masculine,
Je me sens « r » j'aime frotter les voyelles avec mes « r »,
Je suis un rabot doux.
Je rabote doucement les copeaux vocaliques³³.

Non, ce n'est pas Rimbaud. Pas vraiment un rappeur non plus. Darras se présenterait plutôt comme un doux Joseph. Au plus fort de la séduction ou de la revendication identitaire, le sujet lyrique, que l'on reconnaît à la triade « je suis, j'aime, je chante », ne se dissimule plus que derrière un

³⁰ *La Maye réfléchit, op. cit.*, p. 329.

³¹ *Ibid.*, p. 329-330.

³² *Ibid.*, p. 335.

³³ *Ibid.*, p. 355.

art poétique. Tel le nom de la Maye la poésie de Darras est entre voisement et dévoisement.

Mais la patronne, la figure tutélaire de la poésie, c'est Gertrude Stein, à laquelle Jacques Darras avait consacré un numéro d'*In'hui* et un poème dédicace intitulé « La revenante » :

C'est une histoire de fantômes, gertrude revient en revenante, comme on la reconnaît, on ne voit pas qu'elle revient. [...] gertrude revient donc mais pas comme une revenante ordinaire de la nouvelle angleterre ni même comme une de ces gouvernantes troubles d'henry james qui reviennent sur leurs aveux, non, gertrude revient sur elle-même comme une toupie comme la terre sur son axe, comme un élastique sur ses bases, gertrude est une revenante cybernétique. Informatique. Gertrude Stein est le nom d'un ordinateur qui a de l'humour³⁴.

Le portrait salue le génie de celle qui a inventé la répétition *ad lib*. À la manière de Gertrude Stein il est entièrement fait de répétitions. Hypnose. Mais « la revenante » est aussi la poésie elle-même. La répétition est la poésie même : elle remplace la rime, elle soutient le rythme, elle est indissociable de la voix. Et la voix est la poésie.

Le poète lyrique adopte le principe de répétition comme une seconde nature. Anaphores et anadiploses lui viennent pour ainsi dire naturellement :

la rivière vient
la rivière s'étire
la rivière s'étire de toute son eau
la rivière se couche dans le lit de la terre³⁵

Dans la tradition moderne la sérialité subvertit le processus. Un « essai de voix » pour la radio peut devenir de la poésie :

Les rivières pas les fleuves les rivières pas les fleuves les rivières...
[...]
*Pas les fleuves les rivières pas les fleuves les rivières pas les fleuves*³⁶...

³⁴ In'hui, n° 0, « Gertrude Stein encore », Les Trois cailloux, 1979.

³⁵ « Lettres à Hélène », *La Maye réfléchit*, op. cit., p. 355.

³⁶ *la maye*, op. cit., p. 87.

Inspiré par la littérature américaine, pour sortir un peu de la fascination, Darras y ajoute la mobilité. Il conçoit son poème comme « mobile » et rend hommage à Tinguely comme à un maître :

[...] il roule il roule il roule Tinguely Tinguely Tinguely
Ting
uely Tinguely Tinguely n'est-ce pas extraordinaire comme le
nom de Tinguely
Tinguely roule roule roule tout seul tout seul comme s'il était
monté sur roues
Comme s'il était programme mécanique de lui-même [...] oui
mon Tintin mon Tintinaguely donne- nous la recette
Donne-nous la cassette enregistrée des mirabelles mirabiellles
du Paradis³⁷.

La sonorisation du nom propre, que Darras démonte et remonte à sa guise pour le faire tinter comme des sonnaillles ou un réveil suisse, fait entendre l'inouï, ce que Rilke nomme « la mélodie des choses ». On ne sait s'il faut parler de grâce ou de virtuosité. Chaque fois qu'il se lance dans la poésie expérimentale, naguère le spatialisme ici la poésie sonore, c'est au comble de la jouissance poétique. Pourtant Darras reste dans la tradition, puisqu'il s'agit de trouver sa voix/voie en poésie.

Lorsque le poète est touché par la grâce c'est la voix de la poésie que l'on entend :

*tu entends les oiseaux ! ---- j'entends, j'entends ton écoute dans
ta voix [...], et tu allumes la terre d'un feu d'oiseaux, et tu
soulèves la terre d'un levier d'ailes, et tu épelles ta voix, tu
entends les oiseaux³⁸ !*

La poésie prend sa source dans l'amour. L'italique détache les paroles de l'être aimé, une muse, comme de la poésie. La phrase semble s'élever comme un vers, Les mots révèlent leur véritable nature de syllabes. La langue de tous les jours devient une langue étrangère.

Si selon Darras il faut que « le poème parle », la voix du poète l'emporte sur les voix des autres poètes, sur la voix du poème et peut-être sur la voix de la poésie :

Je te dénonce Jeanne, je te dénonce contre Péguy contre
Claudel ou Bernanos.

³⁷ « Bâle », *Van Eyck et les rivières, op. cit.*, p. 225-226.

³⁸ *la maye*, p. 52.

Je te dénonce car j'ai le droit comme Picard de dénoncer ton inculture.
Ta scandaleuse inculture de petite cultivatrice du plateau de Langres.
Régressivement tournée vers la nuit sorcière des sources ancestrales.
Plutôt que d'ouvrir très grand ton embouchure à la traduction de toi-même.
Au concert concertant de toi-même en Meuse diphtonguée Maas³⁹.

Exit « la petite muse espérance ». La grâce s'est enfuie. Savante, la poésie se réfugie dans la traduction, la flexion de « Meuse » en Néerlandais, la dissonance. De même c'est un détail, un grain de la voix, l'intransitivité du verbe « danser », qui met en branle le poème, jusqu'à ce que, pris absolument, toute la poésie se retrouve dans une étrange *folia*. Le carnaval de Jacques Darras est muet mais le poète traduit le silence :

Ils dansent ils répètent qu'ils dansent qu'ils ne disent rien d'autre en dansant
[...]
Ils dansent ils disent que la danse est Folie de qui tourne en rond avec soi.
Ils dansent ils disent que Folie Sagesse dansent ensemble la même danse.
Ils dansent ils dansent ils ne diront plus rien plus rien ils dansent ils dansent⁴⁰.

³⁹ *Van Eyck et les rivières, op. cit.*, p. 130.

⁴⁰ « Binche », *ibid.*, p. 213.

Marie Étienne

Composition et prosodie :
polyphonie, polymétrie.
La rigueur de la liberté

I

Un projet beaucoup trop ambitieux

Je suis très heureuse d'avoir eu l'occasion, grâce à ce colloque, de me plonger à nouveau dans les livres de mon ami Jacques Darras, dont le compagnonnage, depuis les années 80, m'a toujours stimulée et réjouie. Merci donc, à son organisatrice, Christine Dupouy, de m'y avoir conviée.

Ceci dit, je ne suis pas une habituée de ce genre de manifestation, ne m'y rends qu'en de rares occasions, et généralement par amitié. D'autant que cette fois-ci le sujet que j'ai adopté est plutôt écrasant : « Composition et prosodie : polyphonie, polymétrie. La rigueur de la liberté. » Comment justifier une annonce aussi ambitieuse ?

Il y a quelques années (en 2016), lorsque j'avais relu le premier volume réédité de *La Maye*, sobrement et justement intitulé *La Maye*, la variété des formes adoptées m'avait stupéfiée. J'avais alors pensé, « Quelle liberté, quelle audace, vraiment ! » Certes, les textes avaient été initialement écrits à une époque (les années 80) qui le permettait, ainsi que Jacques Darras lui-même me le rappela avec la délicieuse modestie dont il est capable. N'empêche. J'étais en train, au moment de cette relecture, de travailler sur Claude Simon, sa *Route des Flandres* et surtout *Le Jardin des Plantes*. Il y avait, entre tous ces textes, une indéniable parenté. C'est donc avec ce souvenir, avec l'idée de revenir sur la vastitude du champ formel que parcourt dans ses livres Jacques Darras, que j'acceptais de participer au colloque.

Mon projet était trop ambitieux. Il nécessiterait une étude beaucoup plus longue et documentée que celle que je m'apprête à vous dire. Je me contenterai donc de l'esquisser, à charge, pour moi, ou quelqu'un d'autre, de le traiter moins congrûment, une autre fois.

Voici donc quelques pages rapidement tracées sur quatre tomes de l'épopée *La Maye*. Trois autres sont parus. Sans compter les volumes parallèles. Nous nous arrêterons cependant là pour ne pas déroger aux règles de la convivialité.

*

II

De la Maye à l'océan (tome I)

À vrai dire, ce ne sont pas seulement les formes qui sont, chez Jacques Darras, étonnamment variées, au point qu'il semble les goûter chacune, à tour de rôle, comme on teste les vins dans un chais renommé, ce sont aussi ses intérêts et ses curiosités, pour les auteurs et les sujets les plus variés, les pays qu'il parcourt, les matières qu'il aborde... Au fur et à mesure de mon travail, vous le voyez, je constatai que le sujet, choisi pour mon intervention, risquait d'avoir raison de moi.

Sauf à me comporter à l'inverse de l'auteur : faire court quand il est long !

Attardons-nous un peu sur le premier volume, *La Maye*, réédité en 2016, revu, relu et corrigé par son auteur. Et savourons, presque au hasard des pages, le texte qu'il nous livre, accompagné par cet axiome, ou ce mantra, ce cri réjouï (p. 85) :

la phrase est un lit trop étroit pour la rivière
elle ne s'étreint pas
elle est le plus liquide des mots
elle est un mot liquide
[...]
elle est l'eau

p. 85

On croit lire un passage de l'anthologie publiée par Poésie/Gallimard en 2016, *L'Indiscipline de l'eau*. Permanence, chez Darras, de la présence de l'eau, qui est la poésie éprise de liberté. Qui est aussi la Maye, rivière de son enfance, à propos de laquelle il écrit :

« je la pose, je la dépose, petite eau picarde dans sa corbeille de joncs, je la déserte, je la dessers, je l'aime au point de l'essaimer. des eaux d'asie, d'afrique, d'amérique, je fais ses multiples. la confluence m'emprunte. je ne suis l'exote de personne. il n'y a pas d'indiens en picardie. les mayas n'ont pas remonté la maye dans la seconde moitié du XIX pour fuir l'avance des ethnologues américains, conformément à leur calendrier... »

p. 9

D'entrée de jeu, Darras voyage, du lieu de son enfance aux quatre coins du monde et à ceux de l'histoire. Ce qu'il ne cessera de faire.

Déjà, j'ai du mal à tenir mon sujet, à tenir les brides du cheval que j'ai eu l'audace de monter : c'est lui qui décide de la direction à prendre et

non moi, il entre « simplement dans la tourbe des noms » (p. 9), dans « un insoluble chemin d'eau qui nous semelle l'âme ».

Essayons tout de même.

*

III La variabilité formelle Remarque sur quelques pages (tome I)

Page 12 et 13, trois textes différents, sans relation avec ce qui précède ni avec ce qui suit.

Page de gauche, l'abbé breuil (sans majuscule) s'extraie de son squelette et extrapole gaillardement en prose, « relevant sa soutane ».

Page de droite, toujours en prose, mais en caractères minorés, le picard fait son apparition, mécontent de n'être qu'un dialecte, « langue anachronique » qui ne reprendra pas de service car on ne peut pas « inverser un processus ». Le sujet est abordé par Jacques Darras tout au long de son œuvre. Et récemment traité dans *Tout Picard que j'étais... L'exceptionnelle richesse littéraire de la Grande Picardie à travers les siècles*, aux éditions de la Librairie du Labyrinthe (2020).

Enfin, toujours page de droite, un jacques (toujours sans majuscule) dialogue avec une pierre à propos de la contamination des langues, de leur métissage, interrompu en dernière ligne, « c'est-à-dire qu'on va peut- ».

La suite ne se trouvant pas exactement à la page suivante puisque cette dernière présente une longue citation de Denis Roche, extraite de *Dépôts de Savoir & de Techniques*, auteur qui, comme on sait, s'employa à la fin des années 70, à démanteler la poésie sous le prétexte qu'elle n'existait pas. À propos du *Mécrit* et de *Louve basse*, il décrétait que « la poésie était une lande pelée où le langage ne soufflait plus qu'à "mots couverts", que ses différents fermiers s'y gelaient le cul, que les rats se mettaient à y pisser partout. » (J'ignore dans quel ouvrage de Denis Roche on peut trouver la citation. Elle figure sur internet. Je la conserve pour sa méchanceté).

Est-à-ce à dire que Jacques Darras partage ce point de vue ? Il dut être séduit, s'est amusé à reproduire et la forme et la hargne, dans le bref paragraphe en prose qui succède à la citation, qui commence sans commencer, qui finit sans finir :

la page, la machine à écrire, moi l'écrivain, le frappeur de touches, derrière moi le monde, l'univers [...] comment vais-je me réceptionner [...] démarche marsupiale sur la pente d'une feuille, bien, je marche donc je suis, justifié par l'avancée, chaque foulée appuyant la précédente, ...

Pour résumer, les caractères varient, la mise en page de même, quant aux sujets, apparemment hétérogènes, ils se répondent, plus et mieux qu'on ne croit, de manière quasiment mystérieuse, souterraine, par sonorité,

l'humidité des lèvres s'appelant, s'approchant l'une de l'autre sous une grappe de cytises scelle la liquidité du temps, sagesse d'huile, sève sanve salive (p. 18)

par sujet renoués,

réintroduire en contrebande quelques vocables, les greffer, les introduire à dose homéopathiques, les parler (in'hui, tertous, asteur, adé etc...) non par impressionnisme, mais pour repousser les frontières [...] (p. 19)

de sorte que Jacques Darras n'imité personne que lui : il ne fait que se laisser porter par ce qui l'environne.

Dans cette première partie, intitulée "La Maye", et prolongée jusqu'à la page 113, il s'interroge sur le picard, nous interroge et nous bouscule, tantôt le défendant et tantôt constatant sa proche désuétude.

*

IV

La variabilité formelle

Remarque sur l'ensemble (tome I)

Dans les parties suivantes (« Œdipe en Ponthieu », « Christine au parc du Marquenterre », « La falaise d'Ault », « L'Ambe », « Usages de la forêt », « Jan Scot Érigène à Laon », « VIII^e poème »), on n'abandonne pas les outils précédents (pages paires impaires qui se répondent, graisses différentes des caractères, italique et romain qui alternent, citations sur la

gauche, parfois imitations...), on en découvre d'autres dont certains me ravissent.

Comme celui qui consiste à donner à chaque vers un sens complet qui l'autorise à être seul. Le poème sera donc une succession de vers numérotés comme autant de sentences (le VIII^e poème, p. 457 et suivantes), de vers-monde, de vers-somme.

En voici quelques exemples :

« Sculpteurs de la lumière nous taillons nos contre-jours »
« Animale l'âme »
« Chaque pas est un acte d'amour »
« Le retard de Dieu est sa bonté »

Lesquels, vous l'entendez, ne sont pas forcément réguliers.

“Christine au parc du Marquenterre” fait entrer le vers libre. Mais est-ce bien de vers libre qu'il s'agit ? Pas plutôt d'une prose découpée, mesurée, que nous retrouverons ensuite, dont nous reparlerons pour le dernier volume ?

on se couche ébloui
on fait une crise d'horizon
on se prend quelque temps pour la terre
puis la fièvre tombe
on se retrouve sur un plateau
avec son ombre
la vie vous suit fidèlement
partout
comme si elle avait peur qu'on la quitte (p. 129)

Une prose déjà là dans les pages de “L'ambe”. Ou comment la colère est une bonne conseillère en ce qu'elle fait sortir de soi pour s'ouvrir à plus vaste comme dans le poème ‘Gravité’ (p. 275). Lequel débute ainsi :

Le fait brut de vivre est une colère.

Se poursuit de la sorte :

Toujours le dehors t'habite, te hante. [...] Sauvage, tu te réveilles dans un souffle de vent étranger qui passe par l'entrebâillement de la fenêtre. Il faut aller identifier ce vent, prendre possession de la terre qui t'accueille. [...] Tu n'aspirez plus au retour, la mer te semble trop petite, les vagues ne polissent pas tes rêves, l'usure est

une idée ancienne. Neuf dans la vieillesse du monde tu fais briller
ta colère.

C'est dans un des poèmes de la série "Jan Scot Erigène", dont les strophes de 7 à 10 vers sont des segments de phrases interrompus en fin de ligne par l'aléatoire de la machine à qui la justification n'a pas été demandée, que nous cueillerons notre exhortation finale : « Ne nous laissez pas dans l'ignorance, donnez de la légende à nos faims ! » (p. 396)

*

V

Octosyllabe et Origine (tome II)

À notre tour, sautons par-dessus les années, parcourons-les rapidement en compagnie de Jacques Darras et voyons, avec lui, de quel bois il se chauffe, dans quelle rythmique il case, il enfourne, il modèle sa verve.

Le Petit Affluent de la Maye, tome II, sous-titré *Autobiographie de l'espèce humaine*, reparu en 2016, et illustré de son « autoportrait en mangabey », "parle" en octosyllabes.

Mais d'abord, qu'est-ce qu'un mangabey ? Jacques Darras me l'apprend (et wikipédia). C'est un singe de "l'ancien monde", avec une longue queue. Il ne mange que de l'herbe et il vit dans les forêts d'Afrique. Sa taille est fine, il semble avoir quatre yeux car ses paupières sont blanches, voire lumineuses. Darras en mangabey ne montre que sa tête, yeux rapprochés, bouche fermée sur fond noir. Notons l'humour à froid.

Et l'entrée en matière :

Vous êtes unique. Nous sommes plusieurs
À l'être. À l'être nous sommes plusieurs.
Vous, comme moi, avons cru
Etre les seuls à être seul.
Nous revenons de notre erreur,
Nous sommes dans un ordinateur,
Par lettres classés, à notre rang.
De me savoir classé m'enrage, ...

(p. 9)

Ici, l’octosyllabe est régulier, césuré au milieu en deux fois 5 syllabes, réparti en 8 vers. Quoi de mieux ? Aussi cette forme sera-t-elle maintenue au long de ses 210 pages ou presque, puisque le tome se clôt par un chapitre en prose, unique, et s’accompagne d’un CD.

Humour darrassien et octosyllabe font bon ménage, ils profitent l’un à l’autre, ils se rendent des services. Pour raconter, non pas exactement une histoire de l’espèce, mener travail d’anthropologue, mais l’histoire d’un seul homme représentant l’espèce et de surcroît pourvu de touches d’ordinateur.

J’ai cinquante ans d’avoir vécu.
J’ai cinquante fois franchi décembre
Où je suis né, hiver de glace. (p. 10)

Comme il se doit, Darras-le-mangabey se complaît en forêt et, ce qui est moins courant, emprunte l’ascenseur des mots, dont la marque est “Poème”.

... Les singes
Y montent aussi bien que les signes,
Etant l’un de l’autre l’anagramme.
C’est donc un zoo domestique
Commode et programmé, l’erreur
Y a droit de cité, mieux même :
L’erreur y est encouragée. (p. 14)

*

VI

La mort en ce jardin de vers (tome II)

En dépit de l’humour et de l’entrain favorisé par les octosyllabes, le poème est empli, est conduit par l’idée de la mort. Ce qu’annonçait, dès le début, le glas des cinquante ans. Anniversaire, apparemment, qui passe mal.

Le poète se voit mort.

Je ne sais pas dans quelle terre
On m’entertera, je ne sais pas
Dans quelle terre j’aimerais mieux
Me taire... » (p. 29)

Mais poète il demeure et choisit, pour qu'on ne l'oublie pas, de ne pas être seul : la compagnie des siens, c'est-à-dire les poètes, lui convient, qu'il s'agisse d'Adam de la Halle, dont il nous entretiendra par la suite, afin qu'il

Ranime dans le passé de sa
Ville médiévale la rue de la
Taillerie où les marchands taillaient
Au vif l'*arras*, drap de velours
Dont ils tendaient les murs de leurs
Maisons. Ce sont mes greffes de moelle
À moi, mes dos d'organe... (p. 43, 44)

Ou de Cendrars, Villon, Edgar Poe, tant d'autres.

On voit l'agilité mentale, la liberté chronologique dans ce passage : se réclamer du passé, pour demeurer dans les mémoires futures. N'est-ce pas proustien ?

Le poème est vertigineux, tantôt bouleversant, comme dans ce vers qui se suffit, qui fait sens à lui seul,

Ma mort me meut ma mort me meurt (p. 32)

tantôt écartelé, il embrasse le temps, il intègre les foules, il appelle au secours tous les morts pour faire barrage à l'ennemi de l'ombre :

... nombre
Contre nombre. La mort est le chiffre
Par quoi s'annulent les zéros (p. 33)

Nous voilà à nouveau dans le bain poésie, l'homo-singe est un homo poète, il se dit non comptable,

... qui casse et recasse
Son vers, ne sachant pas compter
Plus loin que huit que multiplie
Huit fois huit vers, soit soixante-quatre
Huitains pour explorer la nuit (p. 34)

celle, future qui succède à la vie. Le compte est bon, abandonnons le tome II, avec regret.

*

VII

L'expérience du sonnet (tome III)

Dans le tome III, *L'Embouchure de la Maye*, Jacques Darras expérimente le sonnet, avec des parenthèses ailleurs, des rafraîchissements vers d'autres tempérances.

À quoi ressemble le sonnet darrassien ?

Il est muni de 14 vers, comme il se doit, eux-mêmes munis, avec plus ou moins de régularité, des 12 pieds règlementaires. Il est justifié sur la gauche, alors que sur la droite il fait dans la dentelle. Bien obligé : 12 pieds obligeant.

Seule entorse aux contraintes du sonnet d'origine : chez Jacques Darras il est d'un seul morceau, pas de quatrain, ni de tercets. Cela nous va, il sonne juste, n'empêche rien, ni la faconde, ni l'émotion et pas du tout l'humour. Dans sa générosité, Darras va jusqu'à nous en proposer chaque fois deux versions.

Lesquelles alternent avec des variations, des sonnets qui s'allongent au-delà des limites, qui ont besoin de plus d'espace pour dérouler leurs mots, au-delà des quatrains, au-delà des 12 pieds :

... il y avait les blancs
Il y avait les noirs, non pas Américains ou Africains, tous bons,
Mais les autres les diagonalement fous sur l'échiquier Germanie,
J'y souscris, j'y souscrus, j'y souscroirai encore à leurs crustacés
Chevaleresques que le court-bouillon de la sorcellerie rougit...
(p. 143)

Qui deviennent carrément un parler musical : ils gardent l'air d'être des vers, ils s'interrompent quand ça leur chante. Un phrasé qui convient au souffle de Darras et qui reflleurira en longues laisses au tome IV.

Parler c'est avec la voix.
Chanter c'est avec la voix.
Parler n'est pas chanter.
La voix peut chanter des paroles.
La voix ne peut pas parler la chanson.
[...]
Si je me mets à parler les paroles d'une chanson sans la chanson
J'aurais l'air de dire un poème.
(p. 115)

Ou qui tournent à la prose : paragraphes minuscules séparés par des blancs.

Figure de rhétorique, l'île.

Disant le peu pour dire le plus.

La meilleure école pour apprendre la grammaire de l'espace.
(p. 162)

Ou paragraphes de 4 lignes, comme s'ils se souvenaient qu'ils étaient des quatrains. Comme dans "L'entretien imaginaire avec Augustin d'Hippone sur sa conception du paradis".

*

VIII

Une phrase nouvelle (tome IV)

Un vers du tome précédent, « L'effort d'approfondir ma nuit est le seul bien que je possède » (p. 14), me servira de transition pour aborder *Van Eyck et les rivières dont la Maye*, parce qu'il me touche et me semble exprimer une vérité royale et humble. Jacques Darras s'y expose davantage, même si cela se passe à travers des figures historiques, et peut-être de ce fait, trouve un ton et un rythme, qui sont pour moi parfaits. Qui sont vraiment les siens.

Van Eyck et les rivières s'organise en chapitres, 59 au total, si je lis comme il faut les chiffres dits romains. Certains chapitres sont pleins de trous, les autres, des bâtis, des bâtisses sans fenêtres avec justes deux portes, au début pour entrer, à la fin pour sortir.

Les pleins de trous sont des poèmes, les bâtisses sont des proses. Les uns alternent avec les autres.

Darras y parle d'or. Il parle poésie tout en parlant en prose. C'est du grand art. Parce qu'il inventerait « une phrase nouvelle qui ressemblerait à un vers ? » (p. 66), une phrase « en mouvement, toujours en mouvement ! Comme un moteur d'énergie » (p. 153) À l'évidence, la phrase-vers de Jacques Darras ne stagne pas. Elle avance en même temps que celui qui écrit. Elle voyage. Elle voyage avec lui qui voyage pour ses noces, en compagnie de sa moitié, ou de sa dulcinée. Voyage d'amour.

La phrase-vers parle du cœur et au cœur du lecteur. Est-ce une langue voluptueuse ? À coup sûr c'est une langue amoureuse, « dans l'impatience de l'inachèvement » (p. 25), toujours portée par le désir, qui, comme on sait, « dans son diffèremment interminable », peut se nommer virginité. Elle est désir d'échappement, ou d'élargissement, de fuite vers l'horizon, de sortie des resserres, de conquête d'espaces aussi bien intérieurs qu'extérieurs.

« Amour aval », pense Liévine, fille de Margarita et Jan van Eyck, qui ouvre et clôt le volume IV, « elle eût aimé se promener sur la grande rivière pour repousser les limites naturelles de sa journée » (p. 356).

Or elle a fort à faire pour gagner de l'ampleur car les limites sont de tout ordre. Temporelles : « Elle s'était depuis longtemps convaincue que le temps était une vaste illusion. » (p. 356) Géographique : « Avec les agnètes ses sœurs elle allait quelquefois respirer la libre circulation du vent sur ses rives » (p. 7. Il s'agit de la Meuse). Esthétiques : « La forme des choses était un dessin, une tension. » (p. 356). Philosophique : « C'était une scène qu'elle rêvait mais voyait distinctement dans le même temps. » (p. 358). Anthropologique : « Notre intérêt aux choses change suivant la découpe des langues nationales » (p. 11).

Oui, la philosophie nous l'a appris, la langue module notre pensée selon que nous sommes nés Aléoutes ou Français. D'après Darras, la sensibilité à la langue serait aussi grande que celle de la peau. Pour lui, toucher à la langue, c'est comme toucher au derme. Quand le réceptionniste, à l'hôtel de Maastricht, entend parler français, tout en lui se hérise, se rétracte, se révolse.

*

IX

Une prose mesurée

Nous l'avons dit rapidement, il y a alternance de séquences aérées et de blocs, de massifs.

Dans la partie très aérée, s'agit-il de vers libres ? Le premier, apprend-on, à user de ce terme, est Blaise de Vigenère, au XVI^e siècle, dans son *Psaultier de David Torné en prose mesurée ou vers libre*. Remarquons la première formule : « prose mesurée ». Et ajoutons que le vers libre sera utilisé par Jules Laforgue en premier lieu pour traduire les « *blank verse* » de Walt Whitman, le poète américain très aimé de Darras. Les deux sont-

ils équivalents ? Le vers blanc, en anglais, pentamètre iambique, est non rimé, à cinq accents toniques. On le trouve dans Shakespeare, dans l'*Hyperion* de Keats, et dans *Le Paradis perdu* de John Milton. Il n'a pas d'équivalent en français puisque dans notre langue l'accent tonique est faible. Ce que conteste Yves Bonnefoy, dans son essai sur Mallarmé et sur la pénultième. Darras enrage, il estime Bonnefoy « sans oreille ».

Jacques Darras écrit-il en vers libres ? Cela dépend de sa définition. Car son aspect a bien changé depuis sa création, évoluant, depuis Laforgue, Rimbaud, se dégageant des contraintes versifiées initiales jusqu'à n'en plus garder que l'aller à la ligne. À mon sens, chez Darras, ni vers libre, pas davantage poème en prose à la manière de Baudelaire. Lui-même répond, à sa manière humoristique et tangentielle, c'est-à-dire refusant de répondre :

« Mon poème est comme un roman avec chapitres. C'est le roman du poème que je suis en train d'écrire. » (*À l'écoute*, p. 42) Une assertion qui fait penser au *Grand Incendie de Londres*, de Jacques Roubaud. Est-ce à dire qu'il écrit, comme ce dernier, un ersatz de son rêve, le roman raté d'un roman parfait mais seulement rêvé ? Pas du tout. Les chapitres aérés de *Van Eyck et les rivières* ne peuvent être rangés dans une forme habituelle. Mais est-elle pour autant poésie ? Ah, répondrait Darras, cette manie de vouloir tout classer, alors que les frontières entre les genres sont si ténues et qu'on tant plaisir à sauter par-dessus ! Y a-t-il tant de différences entre un poème et une prose, entre un fait avéré et une fable ? Passer des uns aux autres, n'écouter que son goût, son allant et son cœur, n'est-ce pas cela, écrire, en dilatant ses pas et sa respiration ? La question est alors seulement de savoir comment s'y prendre pour se poser sans cesser de voler ! Darras se pose par l'alternance : confiné, aéré ; histoire privée, histoire publique ; théorie ou récit. Mais il se pose aussi en l'air comme dans « Bruxelles Grand Place », au chapitre 24. Dans le passage de « La brouette », (dont toutes les citations suivantes seront extraites, à l'exception de quelques-unes, précisées), il demeure dans les airs, pour conserver, pour préserver la vision haute, comme un oiseau. Il repose sans bouger, sans remuer ses ailes sur le coussin de l'air et regarde la Grand Place de Bruxelles, la détaille.

*

X

Architecture et poésie

Apprendre très vite à laisser place à l'admiration dans la phrase.
Apprendre à laisser les poumons se dilater dans nos propres phrases.

La phrase réfléchit, réfléchissant elle s'agrandit, d'une ligne à l'autre, de sa propre substance, elle n'hésite pas à répéter, les mots, le rythme, l'invocation.

Chacune d'elle forme un tout, qui s'élance à nouveau, qui repart du tremplin précédent.

Apprendre à faire place à la place qu'occupe l'air pulmonaire en nous.
Apprendre à parler à ciel ouvert ciel couvert en public à nous-mêmes.
Pas nécessairement en public pas nécessairement devant des foules publiques.

Il y a de la modestie dans ces objurgations puisqu'il s'agit d'apprendre. D'apprendre quoi ? À augmenter, à s'augmenter, en se fondant sur la puissance qui est en nous, sur le talent qui est en nous, parfois à notre insu, à nous renouveler, à nous expansionner. Quel que soit le moment et l'interlocuteur. Ne pas craindre d'en faire trop. À la raréfaction, préférer « le péché d'abondance ». De même, ne pas laisser de blanc, d'intervalle inactif entre un volume et le suivant. Ils doivent se succéder, chacun complétant l'autre, le prolongeant, ou au besoin contredisant.

Il y a une architecture de la parole parlée qui répond à l'architecture construite.
[...]
Il y a une architecture qui ne peut se construire qu'avec l'aide des poumons.

Écrire est indissociable de construire. L'œuvre entière est comparable à « Une grande place publique », c'est-à-dire à « un monument en creux [...] Ce sont les constructions autour qui la désignent ». (*À l'écoute*, p. 43) Très belle, et cette fois très orgueilleuse comparaison avec l'architecture et parfois pas des moindres, avec les cathédrales. « Quelle arrogance, non ? », s'écrie Darras, toujours dans *À l'écoute*. (p. 45)

Dans un entretien que nous avons réalisé pour *En attendant Nadeau* n° 59, il disait :

[...] chacun des tomes correspond à un élément architectural d'une cathédrale gothique, celle de Laon par exemple, tellement lumineuse par sa clarté, tellement pétillante d'humour pétillant avec ses bœufs cornus juchés au sommet de ses tours. Soit un édifice aux parois de mots, de souffle et de lumière projetées telle une rose architecturale aux quatre coins de l'Univers... Je pourrais établir un plan guidé de l'édifice, joindre une carte topographique à l'intention du visiteur lecteur, tout en lui rappelant l'invisibilité de l'âme motrice du projet. Avant tout, j'ai cru composer, inspiré par les déboires des philosophies didactiques, une totalité sécable et fragmentable, pour résister d'autant mieux à la totalisation, l'incompressible mystère demeurant partout et à chaque pas, celui de notre individuation.

*

XI Du féminin

Le souffle, l'anima, et la pierre, le ciment, l'aérien associé à la solidité, à l'intangible du bâti. Parler, marcher, chanter, compter. Sa poésie, comme sa prose, sont les deux faces d'un même objet, elles obéissent à la mesure, non pas celle qui restreint, celle qui scande. Prose mesurée.

Revenons donc aux textes en prose, et notamment à ceux qui concernent les femmes. J'aimerais m'attarder sur celui de Guigone, épouse du Chancelier Rolin, et tenter de comprendre à quoi tient sa beauté. À ce qui s'appelait, du temps des troubadours, la « mezura » – désir et sacrifice, érotisme et maîtrise, mysticisme et jouissance, plus terrestres que célestes ?

Comme Liévine, Guigone est une femme qui renonce (p. 49 à 54). Curieux choix de la part de Darras. Parce que celui des femmes. Et des femmes qui renoncent. Certes elles sont de leur temps qui leur laisse peu de place, hormis celle d'être mère dans le lit ou d'être nonne vouée à Dieu sur décision du père. C'est le cas de Liévine, pas de Guigone, plus complexe.

Guigone est généreuse, elle s'intéresse aux malheureux, aurait voulu s'y consacrer, mais ne possède, de son vivant, qu'une « force réprimée » et n'a aucun moyen d'action. Sa seule conduite possible, attendre, et « patienter jusqu'à la fin de l'existence. Ce serait long. Ce serait infiniment long. Elle recommencerait chaque jour à apprivoiser le

temps. » Un temps qui n'est pas nôtre. Et pourtant, la citant, Darras met en lumière un élément de sa psyché à mon avis encore actif chez bon nombre de femmes : l'impuissance à agir, à imposer sa volonté et à interférer sur les événements.

Mais dans cette impuissance Darras met une force qui n'a rien de passif. Une énergie puisée à quelques biens trop rares, la solitude, la pitié, et transmise, transmuée, chez Guigone, par « la somptueuse minutie des images peintes par les Flamands ». Néanmoins associée à des plaisirs terrestres à travers la peinture : « Contempler dans les plis du vin bourguignon l'image du saint liquide était un peu comme de lire l'Evangile avec la bouche qui parle et la bouche qui boit. » Capable enfin de procurer l'égalité avec l'époux : « Elle aurait son tableau comme Nicolas avait le sien à Autun [...] ».

Lucidité, souffrance, pardon, « Cependant elle avait mal pour les trahisons visibles de Nicolas. Elle avait honte, elle avait mal pour tous les deux mais elle ne l'abandonnerait pas », et accession au monde par la douleur, par la fournaise de la douleur représentée, symbolisée dans la peinture : omniprésence du rouge. Guigone se veut contrainte, contrite et abaissée : « Elle aimerait savoir que l'on marche sur elle. Sur sa dépouille. Elle aimerait savoir que l'on marche sur elle pour l'humilier. Elle aimerait la fréquentation des pieds sonores sur le caveau vide. Sur son néant. » Elle n'a de cesse de s'annuler, de s'effacer. « L'effacement de soi était sa forme de peinture à elle. Un art dont il n'y a pas d'image. »

Difficile de ne pas s'étonner d'un tel texte de la part de Darras, si peu en phase avec l'ampleur, la gourmandise et l'impérieux projet d'écriture majuscule qui est sien. Serait-il son envers, le non dit sur lequel il travaille, sa face cachée, maudite, enterrée avec soin ? Il ne craint pas de se montrer paradoxal, de révéler sa part inverse, sa part de féminin, sa faculté d'empêchement ou en tout cas son empathie, son don d'ubiquité et sa capacité de devenir « une » autre, comme Isabelle de Portugal (p. 76), épouse de Philippe le Bon et mère de Charles le Téméraire, ou de pauvres vieilles femmes « que leur famille ou leur mari abandonnent longtemps avant que ne les quitte leur corps. »

*

II

La peinture de soi par la peinture des Grands et par la grande Histoire

De même, lui qui est si à l'aise dans l'expression orale, qui parle d'abondance, nous apprend qu'autrefois il demeurait muet. « Je crois avoir transformé du mieux possible ma violence mutique en énergie. Je ne parlais pas alors. Quand j'ai quitté la campagne pour les écoles préparatoires, à Paris, comme au cours de mes relations difficiles avec la rue d'Ulm, je suis resté pendant dix ans dans une forme de mutisme total. » (*À l'écoute*, p. 114)

Est-ce en partie pour cette raison qu'il s'exprime à travers des figures historiques, à qui il prête, me semble-t-il, un aspect de lui-même, et qu'il désigne par leur prénom, comme s'il était leur familier ?

Ainsi, Philippe le Bon est une « alliance contradictoire de sensualité et d'ascèse. » Il a du goût pour le langage. « Il eût voulu le monde comme une conversation perpétuelle » (p. 64), « Les mots sont l'instrument, mais aussi la matière de l'histoire », (p. 62), « Dans la langue politique, les mots valent autant que les armes » (p. 63) Cependant que sa femme, Isabelle du Portugal, a du goût pour la paix et déteste l'histoire, qui n'est « que la somme des exploits guerriers mis dans l'ordre du récit » (p. 80). Elle lui préfère la poésie de Charles d'Orléans, qu'elle voudrait délivrer de sa prison de Douvres et les images des miniatures qui lui « donnaient le sens de l'infini » (p. 79).

De même le Téméraire. Né en novembre, aimant le froid comme Darras, et choisissant l'exil. « En mouvement, toujours en mouvement » (p. 146). Et choisissant, à l'instar de son père, de « guérir la plaie que lui-même avait dans le cœur avant de guérir les plaies du monde » (p. 65).

Tous et toutes sont blessés, sont rongés par un mal qu'ils ne dévoilent pas, dont dépendent leurs actes. Adopter la posture, romantique à souhait, du proscrit, est tentant. Darras en joue depuis longtemps. Et en nourrit ses personnages.

Le quotidien de soi voisine avec le quotidien des rois. Darras aime l'histoire sans laquelle l'épopée ne peut pas exister. « *An epic is a poem including history* », rappelle Pound. Darras s'appuie sur elle, il la privilégie, la fait parler pour lui, grâce à elle s'introduit dans le circuit des villes et la douceur, ou la violence, des paysages. Elle lui permet de donner corps et de donner du sens. De générer une trame sur laquelle circuler, passant subtilement et avec fluidité, de soi à l'autre, de soi à l'eau. Et d'introduire la perspective, la profondeur de champ, la distance temporelle sans laquelle celle des lieux demeure superficielle,

uniquement cartographique. Une manière presque naïve, autodidacte, de s'imprégner, penser, écrire. Revendiquée.

*

XIII

Du secret

Darras fait fi des codes, des schémas qui ont cours, des cours qui emprisonnent, passant, dans ses ouvrages, du trivial au sublime, du vers octosyllabe au vers qu'on prétend libre, de textes additionnés à la manière de Claude Simon à l'écriture labile, infiniment aisée de son *Van Eyck et les rivières*, mon livre préféré, où il a, je le crois, trouvé son rythme intime, sa forme appropriée qui épouse sans efforts les bonds et la vitesse de la prose poétique et du vers prosaïque. Parce qu'il est apaisé ?

Ce n'est pas un plagiaire, il parle de lui, pour lui, « Je me parle aussi souvent que je m'écris » (p. 108), également pour quelques autres, il écrit à partir de ce qu'il sait, de ce qu'il sent, qu'il est, voilà pourquoi on en est proche, et chacun, comme lui, pour un motif secret tout à fait personnel, s'envisage en proscriit, seul contre tous à défaut d'être avec.

Il se fraie des chemins imprévus pour les autres et connus de lui seul, parfois avec des rires, de grands éclats sans méchanceté. Est-ce pour cela qu'il agace tant et aussi bien qu'il entraîne tant, qu'il émeut et convainc à la fois ?

Un mot encore, me concernant.

Bien qu'assumant depuis longtemps la critique littéraire, j'ai des difficultés à expliquer mes préférences ou mes amours. Pourquoi tel texte est magnifique, tel auteur, telle autrice, bouleversant, bouleversante. Parler de ce qu'on aime c'est le dénaturer, c'est l'affadir, c'est le détruire en le déconstruisant, c'est lui faire perdre, enfin, sa qualité motrice, son pouvoir si précieux d'engendrer le voyage vers le nouveau de soi. Et dans le même temps, j'ai envie de faire part de ce qui me retient, oui qui me tient à cœur. Le résultat est une approche à petits coups discrets, certainement hanté, habité par la hâte d'aller vers l'impossible, une impossible perfection, une folie qui serait grâce, une coïncidence entre soi et le monde, une appropriation qui exclurait la captation, une posture princière qui serait sans orgueil.

II

D'une langue à l'autre

Marc Porée

Darras, traducteur trans-Manche

134 mètres au-dessus du niveau de la mer, et même 151 m, à en croire l'Observatoire de la côte d'Opale. Telle est l'altitude du Cap Blanc-Nez, la plus haute falaise septentrionale de France. C'est du haut de cette éminence – il est toujours bon de prendre de la hauteur – que Jacques Darras aime à porter les yeux, d'abord en contre-bas, du côté de la superbe plage de sable fin se dévidant sous ses pieds, mais aussi, et peut-être surtout, en direction d'autres falaises lui faisant face, *beyond*, de l'autre côté de la Manche, 21 miles, soit 34 km, plus loin. Au milieu coule le *Channel*. Ce cadre-là, qui est d'abord, et avant tout, un entre-deux, autant géologique que maritime, moins balnéaire que culturel, presque civilisationnel, et donc linguistique, lui tient lieu, tout autant que sa Picardie natale, de « paysage », j'emprunte pour la circonstance le terme à Jean-Pierre Richard, et à son *Paysage de Chateaubriand*¹.

Parlant d'un écrivain, s'interroge ce dernier, qu'appellerons-nous son paysage ? « D'abord l'ensemble des éléments sensibles qui forment la matière et comme le sol de son expérience créatrice² ». Un décor à interpréter, à l'évidence, en renvoyant aux mêmes « formes de ce murmure éternellement recommencé, de ce vide résonnant, de cette mort vivante : la littérature³ » que Richard discerne chez Chateaubriand, mais interprétées selon des modalités inverses : grand artiste du positif, dans le cas de Darras, « grand artiste du négatif⁴ », pour ce qui est de l'auteur des *Mémoires d'outre-tombe*. Mais le paysage d'un auteur, poursuit Richard, « c'est aussi peut-être cet auteur lui-même tel qu'il s'offre totalement à nous comme sujet et comme objet de sa propre écriture⁵ ».

Ce que démontrerait très précisément le recueil *Irruption de la Manche*, paru en 2011, aux éditions du Cri, à Bruxelles, avec lequel l'auteur amorce la conclusion des poèmes que lui inspire la Maye. Irruption de la Manche, il y a plus de 6000 ans, dans le Doggerland. Dans son sillage, un tsunami ravageur dont les violents courants d'aujourd'hui, dans les parages du détroit, sont les lointains héritiers ; dans son sillage, surtout, une cassure, une coupure entre le continent et l'archipel – on ne naît pas île, on le devient –, une faille, une brèche dans laquelle le sens de

¹ Jean-Pierre Richard, *Paysage de Chateaubriand*, Paris, Le Seuil, 1967.

² *Ibid.*, quatrième de couverture.

³ *Ibid.*, quatrième de couverture.

⁴ *Ibid.*, p. 176.

⁵ *Ibid.*, quatrième de couverture.

l'histoire s'est engouffré, un "*deep romantic chasm*", pour le dire avec les mots de Coleridge, l'auteur du *Kubla Khan*, que Darras a traduit⁶.

Cette irruption-là, sans article, ce qui en fait un absolu de l'irruption, elle se sentirait encore, depuis ce promontoire (*naes*, vieux saxon), d'où se perçoivent des vibrations pour ainsi dire fossiles. En tout cas, son écho, sa mémoire vive, Darras les prend en charge, *là-haut*, de façon, inlassablement, à y revenir, à l'unisson du « revenir » de la mer :

Revenir
Est l'infinitif de la mer
Est l'infinitif de la mer infiniment infinitive
Est l'infinitif de la mer revenant au repos d'elle-même
Est l'infinitif de la mer revenant verbe à elle-même redevenue nom
Est l'infinitif de la conjugaison ambiguë de la mer⁷

Ainsi l'angliciste, tant pis pour la redondance, aura-t-il consacré toute sa carrière à une littérature, l'anglaise, l'intégralement anglaise (incluant donc l'américain), dès lors qu'elle a fait « irruption » dans sa vie pour ne plus en sortir, à l'époque où il cherchait sa voie à l'École Normale Supérieure, et qu'il fut à deux doigts d'en être chassé avec pertes et fracas. Irrigué, rythmé, façonné par et baignant dans la poésie de langue anglaise qui le travaille autant qu'il la travaille, Darras est, à plus d'un titre, un homme de la Manche. Si parenté il devait y avoir entre l'immortel créateur du *Quichotte de la Mancha* et lui, elle se situerait dans la faculté de rêver debout, de s'insurger debout, de camper sur son promontoire debout. C'est en tout cas l'analogie qui vient à l'esprit de Lydie Salvayre, fille de républicains espagnols réfugiés en France, dont on se plaît à convoquer allusivement, le temps d'un clin d'œil autant malicieux que roboratif, les toutes récentes lettres qu'elle adresse à un certain Cervantès⁸.

Mais la géographie septentrionale, qui est aussi affaire géopolitique, renâcle et proteste. Aussi préférera-t-on rapatrier notre Quichotte picard, le restituer, sans l'assigner pour autant à résidence, à son Nord natal⁹. Et donc le requalifier en « Traducteur trans-Manche ».

« Trans » est le préfixe de notre temps, écrit Bruno Chaouat, dans un essai de 2019, *L'Homme Trans, Variations sur un préfixe*¹⁰. Préfixe de la

⁶ Voir *infra*.

⁷ « L'entrée dans la Manche », repris dans *L'Indiscipline de l'eau. Anthologie personnelle 1988-2012*, Paris, Poésie/Gallimard, 2016, p. 227.

⁸ Lydie Salvayre, *Rêver debout*, Paris, Le Seuil, 2021.

⁹ Voir son tout récent *Quatre à quatre vers le Nord*, Épaux-Bézu, Cours Toujours, 2022.

¹⁰ Bruno Chaouat, *L'Homme Trans. Variations sur un préfixe*, Paris, éditions Léo Scheer, 2019.

transgression des limites, TRANS affirme l'illimité et l'infini des possibles pour l'homme, ce « vivant sémantique¹¹ », argue l'essayiste. Lequel porte en lui, outre le retard à parler, la révolte métaphysique. Ce refus – d'être qui et ce qu'on est –, mais aussi ce désir de se vouloir plus grand, plus performant, plus sublime, se trouvent indissociablement à l'origine de l'attrait exercé sur Jacques Darras par le romantisme. Il en parle du reste fort éloquentement dans *Nous sommes tous des romantiques allemands*¹². Il y restitue une pièce manquante du puzzle, la relation avec Dante, vitale bien que souvent perdue. Dante et sa manière bien à lui de recommencer « au milieu du chemin » ; Dante et sa conviction selon laquelle la poésie ne peut naître et vivre que dans une tension constante entre le politique et le religieux, toute inclination unilatérale vers l'un ou l'autre de ces pôles compromettant la fonction démocratique du poète. Ce qui vaut à Darras de commencer son enquête généalogique par le moment du romantisme allemand, qui se voulut « philosophie nouvelle de l'origine », à l'origine de toutes sortes de radicalités, mais dont il importe de redire à quel point elle fut, elle aussi, un « milieu », fût-il déguisé en Ur-origine fondatrice.

Les premières pages de l'essai s'ouvrent, ici encore, par une prise de hauteur, avec une « navigation au-dessus de la forêt de Thuringe ». « C'est une assez longue ascension que celle de la Wartburg (420 mètres), qui permet « d'étalonner son cœur [...] La montée n'est pas innocente, nous allons vérifier quelque chose au sommet : vérifier l'évidence géographique d'un partage par l'histoire¹³ ». La route qui arrive à la Wartburg droit en provenance de l'Est traverse de petites villes dont les noms résonnent à l'esprit et à la mémoire. La plus lointaine est Iéna, c'est ensuite Weimar, Erfurt, Gotha. Point vivant destiné à devenir cercle, selon le mot de George Poulet, le panorama s'élargit concentriquement, jusqu'à embrasser au loin Tübingen, Heidelberg ; bref, de fil en aiguille, tout le romantisme allemand y passe. Et avec lui, le souvenir d'un certain Samuel Taylor Coleridge, quittant l'Angleterre sans même attendre la parution, en 1798, des *Lyrical Ballads* composées avec l'ami Wordsworth, pour mettre le cap sur l'Allemagne, sa langue, ses philosophes idéalistes, ses poètes. Entre autres, Coleridge s'inscrit à l'Université de Göttingen, s'abîme dans la métaphysique allemande et gravit les pentes du Brocken, dans le massif du Hartz. Sa marche au sommet, 1142 mètres, est « une marche au sublime¹⁴ ». « Il faut atteindre

¹¹ *Ibid.*, p. 12.

¹² Jacques Darras, *Nous sommes tous des romantiques allemands De Dante à Whitman en passant par Iéna*, Paris, Calmann-Lévy, 2002.

¹³ *Ibid.*, p. 17.

¹⁴ *Ibid.*

une certaine raréfaction de l'air et l'asphyxie du souffle pour que commence la nuit des symboles¹⁵ ». Au retour d'Allemagne, toutefois, Coleridge ira s'installer « dans les collines moyennes du Lake District, à la frontière de l'Ecosse et de l'Angleterre¹⁶ ». De la supériorité du romantisme allemand sur le romantisme anglais : « Le romantisme anglais demeure jusqu'au bout rousseauiste, lacustre et modéré¹⁷ ». Le jugement est assassin, excessif, mais il se peut qu'il ait dépassé la pensée de son auteur.

En tout cas, on s'efforcera de démontrer que le traducteur, doublé du préfacier, rachète l'essayiste, pour une fois déloyal. N'est-ce pas du reste vers deux poètes d'outre-Manche, deux ultras du romantisme anglais, que le traducteur de Whitman et de Pound aura mis le cap ? Mais je devrais plutôt écrire : n'est-ce pas à eux, sur eux, qu'il est *revenu*, comme reviennent la mer et ses vagues sur la grève :

Revenant à l'illusion d'une fin frontalière définitive
Que l'expiration de l'eau sur la terre déterminerait
Revenir
Revenir
Revenir
Revenir
Revenir
Revenir¹⁸

En (re)lisant en traduisant Blake et Coleridge, Darras sera donc revenu au bercail « anglais », sous l'effet d'un irrésistible *Nostos*, franchissant pour cela la Manche et son irruption dans un sens comme dans l'autre, ainsi que le veut le principe même d'une traduction, passage autant que traversée, transport avant que d'être importation et/ou exportation. Ce « revenir » aux romantiques anglais, lesquels valent assurément mieux que leur piètre réputation, en France du moins, il ne faut pas y voir l'expression d'un quelconque repentir, trop proche, pour cela, du regret, voire du remords, et nous connaissons trop bien Darras pour savoir qu'il ne regrette rien, ou pas grand-chose en tout cas. Ce revenir-là serait plutôt le signe que Coleridge, Blake, le réclamaient, lui, Darras, exigeant d'être traduits en retour : revenir, c'est entendre que ça insiste, puis, non pas céder à l'appel, mais le devancer.

Résolument « outre », irréductiblement « autres », et bien au-delà même, « trans », donc, Blake et Coleridge le furent, chacun dans son

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ « L'entrée dans la Manche », *op. cit.*, p. 229.

registre. Blake, « romantique absolu », tant « il domine, anticipe et dépasse tout à la fois les nouveaux principes qui se mettent en application dans une Europe bouleversée par des mouvements de fond sociaux et politiques¹⁹ » ; Coleridge, poète certes fracassé par la philosophie, mais poète bousculé comme personne par « l'ébranlement généralisé provoqué par le romantisme²⁰ ». Blake et Coleridge, ayant le radicalisme et la radicalité en partage, jusqu'au retour d'Allemagne pour le second, jusqu'au terme de sa vie, dans le cas du premier.

Revenir à Coleridge, prioritairement²¹. Avec son poème le plus énigmatiquement hors-norme, « Kubla Khan », que nous prendrons, non pas à son ouverture, mais « en son milieu », conformément à la leçon prodiguée par Dante :

*(...) But oh! that deep romantic chasm which slanted
Down the green hill athwart a cedarn cover!
A savage place! as holy and enchanted
As e'er beneath a waning moon was haunted
By woman wailing for her demon lover!
And from this chasm, with ceaseless turmoil seething,
As if this earth in fast thick pants were breathing,
A mighty fountain momentarily was forced: (12-19)*

[...] Oh ! mais ce gouffre romantique qui strie la pente
D'une colline verte, césure profonde au bois cédrier !
Quel lieu sauvage ! Jamais n'en fut d'aussi sacré
Ni enchanté sous une lune déclinante
Par femme lançant ses plaintes à son démon d'amant !
Du fond du gouffre grondant sans cesse d'un bouillonnement,

¹⁹ William Blake, *Le Mariage du Ciel et de l'Enfer et autres poèmes*, Choix, présentation et traduction de Jacques Darras, édition bilingue, « Inouï Blake », Paris, *Poésie/Gallimard*, 2013, p. 7.

²⁰ Samuel Taylor Coleridge, *La Ballade du Vieux Marin et autres textes*, Choix, présentation et traduction de Jacques Darras, « Coleridge, Poète faustien », Paris, *Poésie/Gallimard*, 2007, p. 19.

²¹ « Par mon fond terrien, terrestre et paysan, je me sentais beaucoup plus proche de Wordsworth qui dans sa marche, cherche un socle et s'assure d'un sol. *Ce n'est qu'après un très long détour que je reviens à Coleridge*. Il aura fallu quarante ans pour renouer avec lui et poser cette question : qu'en est-il du lien romantique ? Il aura fallu passer par les frères Schlegel et Novalis, absolument fondamentaux pour comprendre cette période. Ce n'est qu'après avoir relié et retissé ces liens que j'ai compris à quel point Coleridge était un poète penseur original de ce même romantisme et que, dans le fond, il était, du côté anglais, le symétrique des Novalis et Schlegel. », Entretien avec Jacques Darras, *Revue Geste* 4, « Traduire », Novembre 2007, propos recueillis par Pierre-Étienne Schmit, 63-71.

<https://www.revue-geste.fr/articles/geste4/GESTE%2004%20-%20Traduire%20-%20Darras.pdf>

Comme si la terre en brefs souffles rapides haletait,
Puissamment mue une grande source jaillissante

En plein milieu du paysage est un gouffre, une faille, qui barre la scène de tout son long, en une longue ligne de faille dans laquelle s'engouffre une « mighty fountain », une « grande source jaillissante », traduit Darras, propulsant en l'air le fleuve sacré. *Irruption* d'Alph (Alphée), avant qu'il ne renoue avec sa course en lents méandres vers la mer inerte, on allait dire la mer morte, la mer lourde, en songeant à ce que Marie Bonaparte dit de l'eau lourde et dormante dans les rêveries d'Edgar Poe. Cassure dans le paysage que Darras se fait même fort de localiser. Au pied des Quantock Hills où séjournait le poète, s'ouvre le large canal de Bristol (Bristol Channel), nourri par les rivières Severn et Wye qui va s'élargissant telle une bouche accueillant l'Océan Atlantique, et dans lequel s'élance, avant d'y revenir, le navire spectral du Vieux Marin. Préludant, à la veille de son embarquement pour l'Allemagne, à une sortie hors du territoire national, cette cassure, au sens temporel cette fois, ouvre dans l'existence de Coleridge, un avant et un après, l'expulsant assez largement de la création poétique. D'où la nécessité qu'il y a à bien rendre ce *chasm* bisyllabique²².

« Cassure », pourtant diablement intéressant, est récusé, au profit de « gouffre », qui sent fort son Baudelaire. Mais Darras rattrape le coup, pour ainsi dire, avec sa « césure profonde », « profonde » venant en quelque sorte faire oublier, *a posteriori*, l'omission de *deep* dans le segment *deep romantic chasm*, laquelle « césure » s'articule à merveille avec la nature métapoétique du récit en vers, qui est tout autant un mythe de création, un rêve de genèse, qu'un poème en train de se faire, avec ses *verse paragraphs* aux airs de « lourds fragments montant comme grêle qui rebondit » (dans l'original, *Huge fragments vaulted like rebounding hail* !).

Soit un poème mis au monde autant qu'engendré dans la violence d'une pénétration sexuelle d'un côté et d'une jouissance orgasmique de l'autre. La césure en question a pris en écharpe (« *athwart* »), a entaillé à l'oblique, a zébré, il n'y a pas d'autre mot, la nature. Rayure ou striure littéralement « dia-bolique », qui fend et écarte la roche, autant horizontalement, croit-on comprendre, que verticalement. Les signifiants fonctionnent de manière pleinement poétique, c'est-à-dire qu'ils libèrent toute la puissance équivoque dont ils sont porteurs. La couverture végétale (« *cedarn cover* ») n'est plus ; elle est désormais à découvert, ce

²² D'où ce raccourci, entièrement de notre cru : le *chasm* – la faille – est l'alpha et l'oméga du romantisme anglais. L'alpha, en lien avec le fleuve Alphée ; l'oméga, soit le point vers lequel tend la quête romantique et romanciste par la même occasion.

qui explique que se découvre « *A savage place!* », au vers 14. Paysage mis à nu, dévoilé mais aussi dévasté, et possiblement violé (*savaged*, en anglais). Tel est le monde, mi cultivé, mi-sauvage sur lequel Kubla a jeté son dévolu, son impérieux « décret ».

Il fallait bien, en français, deux syllabes, « césure », signifiant dont le c doux à l'entame laisse place à un s dur, un z, en fait, S/Z donc, cinglant comme un coup de fouet, pour rendre à l'identique ou presque le clivage occasionné par la faille béante du *chasm*. De fait, rien ne rapprochera les deux versants de la brèche ouverte à flanc de coteau.

*It was a miracle of rare device,
A sunny pleasure-dome with caves of ice! (35-36)*
[...]
*I would build that dome in air,
That sunny dome! those caves of ice! (46-47)*

O rare miracle d'ingéniosité,
Ce lumineux dôme de plaisir, ces grottes glacées !
[...]
Je construirais ce dôme dans l'air,
Cavernes de glace, dôme de lumière !

C'est tout l'enjeu de la répétition, presque à l'identique, entre les deux moitiés d'une séquence, d'allure semblable, mais la réalité est quelque peu autre. Répétition et différence. La seconde fois, s'affiche, en anglais du moins, la perte de la préposition initiale *with*, réunissant l'eau et le feu, le froid et le chaud, le féminin et le masculin, associant une chose et son contraire. Parfaitement scindé en son exact milieu, en sa « césure », 4/4, alors que le premier refrain, un décamètre, se décomposait, lui, en 6/4, le deuxième couplet n'a que son démembrement à offrir en partage : perte de l'harmonie primordiale et de l'unité du monde, dissociation de l'oxymore, ruine de la création holistique, à laquelle s'est substituée une pâle copie sous la forme d'un simulacre, certes plaisant mais en rien puissant. S'impose, la seconde fois, le mode de l'irréel, du conditionnel – là où Khan, le poète-bâtitteur n'avait, lui, qu'à vouloir pour pouvoir. Traducteur, Darras réagence la désastreuse dissociation survenue dans l'entre-temps : il change les hémistiches de place, la glace devient première, le soleil second ; à dire vrai, il convertit l'astre solaire en une « lumière » dont il a besoin pour rétablir un semblant de parité phonique à la rime : air / lumière.

Au final, ce poème intraduisible, à l'image de la tour de Babel, Darras le détruit tout autant qu'il le construit, dans « l'air » d'une langue tout autre, française, donc sienne. Et Darras de se trahir, façon de parler bien

sûr, quand, pour traduire *That with music loud and long* (vers 45), où n'apparaît aucun pronom possessif, il propose : « Qu'avec mes sons, les prolongeant ». C'est dire si pour Darras traduire, c'est s'approprier ; c'est entrer, consciemment ou non, dans un processus d'émulation, voire de rivalité ; c'est décréter qu'on fait l'autre sien (Darrassien ?), ou tout comme.

Ce qui requiert Darras traducteur, croit-on pouvoir en induire, est affaire d'autorité (*auctoritas*), où c'est moins l'autoritarisme que la « fonction auteur » qui prime. On pourrait multiplier les exemples, empruntés cette fois à la « Ballade du Vieux Marin », du même Coleridge, où d'emblée se dit une emprise, celle du « *strange power of speech* » (« parlant étrangement », mué en un participe présent, au vers 620), s'emparant du *frame* (de la charpente) du Vieux marin, à chacune de ses rencontres avec un tiers, prosaïque « Invité de la noce » ou non d'ailleurs, et ne le laissant jamais indemne. À l'image de l'entame du poème, comminatoire autant qu'entraînante :

*It is an ancient Mariner,
And he stoppeth one of three.
"By thy long grey beard and glittering eye,
Now wherefore stopp'st thou me?
"The Bridegroom's doors are opened wide,
And I am next of kin;
The guests are met, the feast is set:
May'st hear the merry din."*

*But still he holds him with his skinny hand,
"There was a ship," quoth he.*

C'est un Marin des temps anciens.
Sur trois qui passent, il en stoppe un :
« Vieille barbe grise œil étincelant,
« Pourquoi me retiens-tu la main ?

« Les portes du Marié sont ouvertes,
« Je suis son parent prochain ;
« Les Hôtes sont là, la Fête s'apprête, –
« Entends-tu la joie du festin ?

L'autre ne lui lâche pas la main –
« C'est un Bateau, commence-t-il –

Irruption, en son poème, du Marin. D'emblée impérieux, il nous tient par la *manche*. D'emblée, les mers et les océans traversés, sans parler de

la Manche, quand il s'en revient à son port d'attache, s'engouffrent dans la brèche. L'empire du devant être raconté, s'y convertit, par octosyllabes interposés, en un devant être traduit au moins aussi contraignant, sinon plus : « Me contraint à raconter / L'histoire dont je suis délivré ». Mais qu'on ne s'y trompe pas : le Marin insiste autant qu'insiste le vieil « anglois » pour se faire « françois », dans la langue contrainte autant que charmée du lecteur devenu traducteur :

J'insiste donc : un poème appelle *urbi et orbi* sa traduction. C'est une loi cardinale. Un poème ne se conçoit jamais sans son ou ses doubles. Qu'il suggère, qu'il suscite. J'irai même jusqu'à dire qu'un poème appelle son double en inégalité²³.

Prolonger les sons de l'autre par les siens propres, tel est également le principe qui préside à la traduction, cette fois, de William Blake. Poète inouï, écrit Darras, en tête de sa préface, « le plus inouï de tous les écrivains anglais », avant d'y revenir en fin de parcours : « c'est pourquoi nous avons lu et traduit William Blake comme un poète à dire et à entendre, créateur de cosmogonies dont la puissance visuelle suggestive ne peut prendre son vrai relief qu'à l'écoute. Inouï, William Blake le fut et le demeure²⁴ ». Donner à entendre un « Génie poétique » dont les irrégularités prosodiques n'ont d'égale que leur intensité, tel est l'objectif. Atteint avec le poème "*The Ecchoing Green*", tiré des *Chants d'Innocence*, où le traducteur se fait plus royaliste que le roi, allant jusqu'à faire « entendre » ce que Blake se contentait (?) de donner à voir :

[...] *Till the little ones weary
No more can be merry.
The sun does descend,
And our sports have an end:
Round the laps of their mothers,
Many sisters and brothers,
Like birds in their nest,
Are ready for rest:
And sport no more seen²⁵,
On the darkening Green.*

[...] Mais les petits se fatiguent,
Bientôt leur plaisir décroît.
Le soleil baisse, nos jeux

²³ Jacques Darras, « Le traducteur traduit », *En attendant Nadeau*, 1^{er} août 2017.

²⁴ Blake, *op. cit.*, p. 26.

²⁵ Nous soulignons.

A la fin cessent :
 Voici que sœurs et frères
 Aux girons des mamans,
 Tels de petits oiseaux au nid
 S'apprêtent au repos de la nuit :
 Plus d'amusement ne *s'entend*²⁶,
 Dans la Prairie s'assombrissant.

Mais objectif jamais mieux accompli qu'avec les premiers vers du
 « Tigre », d'une audace à nulle autre pareille :

*Tyger, Tyger, burning bright,
 In the forests of the night;
 What immortal hand or eye,
 Could frame thy fearful symmetry? (1-4)*
 [...] *What immortal hand or eye,
 Dare frame thy fearful symmetry? (23-24)*

Tigre Grand Tigre qui brûles brilles
 Au fond des forêts de la Nuit :
 Quelle main immortelle quel œil
 Tracèrent ta redoutable symétrie ?
 [...] Quelle main immortelle quel œil
 Osèrent ta redoutable symétrie ?

On peut certes entendre les réserves formulées par Carole Birkan-Berz, traductologue avertie²⁷. On peut cependant ne pas les partager, trouvant la manière darassienne éminemment propre à faire entendre... le propre du

²⁶ Nous soulignons. William Blake, *op. cit.*, p. 71.

²⁷ « Tous les traducteurs semblent avoir réfléchi à la manière de rendre le rythme trochaïque impulsé dès les deux premiers mots du texte. Certains optent pour le <e> muet prononcé et suivi d'une virgule (*Tigre, tigre*, Cazamian), d'autres pour une pause plus importante et majestueuse, ainsi qu'un changement de tonalité avec des points d'exclamation (*Tigre ! Tigre !*, Leyris), d'autres encore pour une combinaison de la virgule et du point d'exclamation. En revanche, la stratégie utilisée par Jacques Darras (*Tigre Grand Tigre*), ne nous paraît pas optimale, même s'il est possible d'imaginer qu'elle serve à imiter le grondement du félin, car l'allitération par groupe de consonnes ([gr] répétée trois fois) est de prime abord trop insolite (surtout lorsqu'elle est suivie d'une autre allitération par groupe de consonnes [br] : *Tigre Grand Tigre qui brûles brilles*) et allonge trop le vers initial pour qu'il puisse produire une force d'entraînement du rythme », Carole Birkan-Berz, « Traduire le rythme non iambique », *Palimpsestes*, 27 | 2014, 81-99. Online since 01 December 2016, connection on 09 June 2022. URL : <http://journals.openedition.org/palimpsestes/2044> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.2044>

tigre. À la cadence infernale de la pulsation trochaïque, remettant en mémoire le mot de T.S. Eliot quant aux origines de la poésie (*“Poetry begins with a savage beating a drum in the jungle (...) and it retains that essential percussion and rhythm”*), le traducteur-auteur substitue un premier, suivi d’un second redoublement formulaïque, à mi-chemin d’une comptine enfantine et d’une incantation rituelle. À l’instar de l’image du tigre gravé, puis coloré, sur la planche illustrée, le syntagme allitératif « Tigre, Grand Tigre » remplit une triple fonction : fonction mythographique (sur la fabrique du mythe) ; fonction apotropaïque, par laquelle le locuteur apostrophant cette espèce animale majuscule cherche à amadouer l’ogre des contes de fées, le loup déguisé sous les habits de Mère-grand, à défaut de pouvoir, ou d’oser, les dompter ; fonction mimétique, en phase avec le rugissement, le grondement, de l’animal (inexistant dans l’original). Du reste, gronder, en français du moins, est suffisamment polysémique pour évoquer la figure, toujours blakienne, de *Nobodaddy*, représentant l’imago paternelle, sur le mode d’un « Père-sévère » acrimonieux et punitif. Quant à « brûles brilles », consacrant la paronomase qui est la raison d’être du poétique, l’énoncé arde, pour le dire littéralement. Il fait entendre, à l’entame du poème, « le battement de la langue²⁸ ». À sa suite, le vers charrie les balbutiements d’un devenir-animal, verbalisé dans une langue qu’il ne faudrait pas beaucoup pousser dans ses retranchements pour qu’elle se mette à extravaguer, comme extravague, par exemple, « Grand Combat », le poème de Henri Michaux.

Au final, le « Tigre » de Darras est tout sauf un tigre de papier, apparemment menaçant mais en réalité inoffensif. Condensé d’éclat, d’intensité et d’audace, cette même audace que la main du Créateur a redoublée autant que façonnée en propre, l’inouï tient en deux syllabes : « brûles brilles », là où l’anglais, pourtant compact, en mobilise trois (*burning bright*). Il relève, sans l’ombre d’un doute, de la catégorie de « l’animot », ce mot-valise forgé par Derrida, philosophe à coup de marteau dans sa propre forge, « mot-chimère », un mot qui contredit les règles de la langue française, un mot hybride qui accueille l’irréductible multiplicité des vivants²⁹.

Traducteur trans-Manche, disions-nous ? Au sortir de ces deux traversées, de Coleridge et de Blake, demeure une dernière interrogation. Darras est-il trans-Manche, comme il est trans-Atlantique ? Darras traducteur de Whitman, son poète fétiche, est-il le même que Darras

²⁸ « La poésie, c’est quand j’entends la langue battre, le battement de la langue [...] Sur le seuil, le battement fait porte ; ainsi la langue-seuil (la porte-langue) s’appareille en seuil et en porte par son rythme », Michel Deguy, *La poésie n’est pas seule, Court traité de poétique*, Paris, Le Seuil, 1987, p. 43.

²⁹ Jacques Derrida, *L’animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006.

traducteur de Blake ? À cette question, il faudrait pouvoir apporter une réponse de Normand. Non, il diffère, car la Manche n'est pas l'Atlantique, elle ne coule pas entre les mêmes traditions poétiques. Oui, il reste le même, car dès lors qu'il y a « irruption » entre deux rives (où qu'elles soient), les dispositifs de traduction, faits des mêmes procédures d'arraisonnement et de négociation, cessent de différer, voire peuvent se modéliser : « Il y a partout des Manches à mesurer, à franchir³⁰ ». P'têt ben qu'oui, p'têt ben qu'non, parce que, dans le cas de la poésie britannique, et des « îles qui [en] gardent l'horizon³¹ », se pose une question tierce, mais surtout pas secondaire – celle de leur parenté, de leurs liens, souvent inexistants, mais pas toujours, avec la poésie continentale européenne – sachant que la poésie américaine, depuis sa rive plus lointaine, a su, elle, élaborer encore une autre manière de se situer par rapport à la poésie de l'Ancien Monde (mais ceci est une autre histoire...).

Traduire « trans-Manche » n'a rien de transitif ni de superposable. En dehors de rares endroits – transposons : à l'exception d'un petit nombre de zones à traduire (ZAT) –, les falaises crayeuses et autres « nez » évoqués plus haut ne se répliquent pas. En l'absence d'alter ego, ils restent sans vis-à-vis. D'une rive à l'autre, il revient au traducteur d'œuvrer dans la discontinuité. Point de « redoutable symétrie », donc, mais plutôt des dissonances en partage. Ce que Darras francise, il le franchise. Ce qu'il franchit, le trans-mancheur s'en affranchit. Ce que Jacques enjambe le met en chemin... de Darras, comme il y eut jadis, pour Paul, un certain « chemin de Damas ». Chemin de halage, aussi et surtout, le long des berges, bords et autres rives :

*A strong song tows
Us, long earsick.*

Un chant puissant nous
Hale, qui avions oreille morte³².

³⁰ Jacques Darras, « Le traducteur traduit », *En attendant Nadeau*, 1^{er} août 2017 <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2017/08/01/traducteur-traduit-darras/>

³¹ Jacques Darras, *Les îles gardent l'horizon*, Marches poétiques dans la littérature de langue anglaise, Paris, Hermann, 2006.

³² Basil Bunting (*Briggflatts*, coda), traduit par Darras. Repris en exergue de *À l'écoute*, entretiens avec Richard Sieburth sur la poésie de langue anglaise et sa traduction, Bègles, In'huil/ Le Castor Astral, 2018.

Christine Dupouy
Darras et Shakespeare

Bâtisseur de cathédrales

« Jacques Darras, *L'Embouchure de la Maye. Poème* » : ce gros livre de près de 300 pages, composé de dix sections, constitue aux yeux de leur auteur un seul bloc – poème. Il est vrai qu'il aime « les formes longues¹ », et il va même jusqu'à parler de son « poème » comme d'« un roman avec chapitres² ». Mais en même temps cela n'est pas satisfaisant, car il n'aime pas la prose : il condamne le prosateur Ponge, qui n'est pas digne du nom de « poète³ », et il ne peut pas « concevoir la poésie sans le rythme du vers⁴ ». Il opte en fait pour des vers réguliers amples, à la suite de Péguy, ou des versets, dans la postérité de Claudel, types de poètes français dont il se réclame, et bien sûr dans la filiation de Whitman, qui est sans doute le poète de langue anglaise dont il se sent le plus proche.

Quand il parle de son « œuvre », on ne sait trop s'il s'agit des huit chants de *La Maye*, qui forment bien un tout, avec les différents livres qui le constituent, *La Maye I, II, III* etc., ou chacun de ces livres, eux-mêmes conçus comme des « monuments » – « Cathédrales », dit le Picard, fier du passé de son pays : « je n'ai pas honte d'évoquer les cathédrales gothiques de Picardie, c'est le seul endroit sur terre où il y en a de telles quantités⁵. » Un peu à la manière de Proust, qui avait traduit *La Bible d'Amiens* de Ruskin et concevait *La Recherche* comme une seule et même architecture, il se désire bâtisseur. Comme il le confie à Richard Sieburth, il voulait « confusément, à l'origine, réaliser un travail de construction qui soit cohérent, qui se tienne, qui soit, si j'ose dire, monumental ». Dans la même page, il va même jusqu'à évoquer « le travail d'architecture de l'œuvre⁶ ». Poursuivant la même idée, il parle avec son interlocuteur de l'importance du montage au sens vidéo dans son écriture⁷.

¹ Jacques Darras, *À l'écoute. Entretiens avec Richard Sieburth sur la poésie de langue anglaise et sa traduction*, Les Passeurs d'In'hui / Le Castor Astral 2018 : « Moi qui suis toujours intéressé par les formes longues... » (p. 94)

² *Ibid.*, p. 42.

³ « Ponge, pour moi, n'est pas, au sens propre du terme, un poète. » (*ibid.*, p. 62)

⁴ *Ibid.*, p. 64.

⁵ *Ibid.*, p. 46.

⁶ *Ibid.*, p. 43.

⁷ *Ibid.*, p. 134.

Les sonnets

Pour mieux comprendre cette technique du montage, présente dans chaque *Maye*, nous allons nous intéresser plus spécialement à la première section de *La Maye III*⁸, intitulée « William Shakespeare sur la falaise de Douvres » qui donne le ton – salut au père fondateur de la littérature anglophone – et annonce la présence de ce dernier dans le texte de Darras sous la forme de deux séries de sonnets correspondant à deux traductions distantes de vingt ans (1993, 2013), qui reviennent de façon régulière, scandant l'œuvre. Chaque poème de la première version est suivi de la deuxième traduction, le tout réuni sous un même titre, qui n'existe pas dans l'édition originale : « Sonner sans trébucher » (p. 15, 16), liminaire, « Pailles d'écume » (p. 21, 22), « Dans la bouche le miel », etc. La première traduction des sonnets (1993) est alors incluse dans la version initiale de *La Maye III*. Ces trente sonnets sont transposés en français en vers libres. En 2013, Darras traduit l'ensemble des sonnets (p. 154) en alexandrins blancs et attend cinq ans pour intégrer les deux versions à la suite l'une de l'autre alors qu'il réorganise et réécrit *L'Embouchure de la Maye*.

La section s'intitule « William Shakespeare sur la falaise de Douvres », et les textes de vers de quinze syllabes, que la longueur rapproche de la prose et qui servent d'écrin à la forme brève des sonnets, mise en valeur par l'emploi de l'italique, sont également consacrés à Shakespeare mais cette fois-ci pour son théâtre. Le premier poème renvoie à une sorte de scène primitive, par ailleurs explicitée dans les *Entretiens avec Richard Sieburth*, évoquant en quelque manière la rencontre de Darras avec Shakespeare, ce qui justifie sa position liminaire. Tout part de la révélation des « blanches falaises de Douvres » vues depuis l'autre côté de la Manche. Il se trouve au mitan de sa vie (« Me voici moi-même aujourd'hui à l'âge de cinquante ans », *La Maye III*, p. 11). La géographie traduit sa position en tant qu'individu, « équidistant [...] / Du peuple anglais sur le versant géographique du Chenal / Et, sur l'autre versant, de la forêt crécéenne où j'ai grandi. » (*La Maye III*, p. 11).

Les hasards de l'Éducation nationale ont fait que Darras se trouve à Calais dans un appartement donnant sur la mer, d'où l'on peut apercevoir par beau temps les falaises de Douvres. Jeune agrégée, sa fille a en effet été nommée, pour son plus grand désespoir, dans un lycée de cette ville frontière – on ne peut pas aller plus haut, c'est la Belgique, et de l'autre côté c'est la mer. Darras loue puis achète ce fabuleux logis, d'abord pour

⁸ Jacques Darras, *L'Embouchure de la Maye. Poème*, Le Castor Astral & In'hui 2018. Nous renverrons désormais directement à cette édition par l'abréviation *La Maye III*.

sa fille puis pour lui, et c'est là qu'il commence à écrire le tome III de *La Maye*. Il explique clairement sa démarche à son interlocuteur :

Je commence par une méditation sur les pièces et les personnages du théâtre de Shakespeare, que j'entrecoupe, le matin, en me mettant à ma table, de lectures des *Sonnets*, au hasard, selon la technique des *sortes virginialae*, produisant des traductions très rapides, dans le mouvement, quasiment au poignet, d'une trentaine de *Sonnets* en rapport avec mes commentaires⁹.

Et il poursuit en évoquant ses « explorations rêveuses à travers les pièces, *Macbeth*, *The Merchant of Venice*, *As you like it*...¹⁰ ». Le choix des poèmes traduits dépend de l'humeur – rien de systématique. On commence au sonnet 30, puis on passe à 60, 65, 86 etc., sans que soit respectée la chronologie : le sonnet 15, précédé du sonnet 27, est suivi du sonnet 116, et tout se termine par le sonnet 71.

Nous avons eu envie de travailler sur le rapport à Shakespeare parce que les deux versions étaient très différentes, et que nous préférions indiscutablement la première – la plus ancienne – écrite en vers libres, avec un langage archaïsant, équivalent de l'ancienne langue de Shakespeare. La seconde, en alexandrins blancs et en langage plus moderne, nous a paru corsetée et – osons le dire – quelque peu laide à côté de la beauté extrême de la première version.

Dans son entretien avec Richard Sieburth, Darras s'explique :

Je ne traduis plus [les sonnets] avec l'innocence, la spontanéité et la fraîcheur de l'angliciste un peu fantaisiste que j'étais il y a vingt ans, je les traduis désormais en étant le plus près possible du vers de Shakespeare. De sa subtilité lexicale. Sa souplesse syntaxique. J'essaie de les traduire dans un français qui soit à la fois du XVI^e siècle, celui de Du Bellay puisque c'est lui le plus proche de Shakespeare et qu'il a lui-même été traduit par Spenser, et qui soit d'un autre côté, sinon rime à rime ou rimes croisées à rimes croisées ou embrassées, qui soit le plus proche de la prosodie du poème même¹¹.

Tout n'est pas clair : il nous semble que c'est dans la première version qu'il est le plus proche de *la langue* du XVI^e siècle, et que c'est dans la deuxième qu'il est plus préoccupé de la métrique. Comparons le début du

⁹ *À l'écoute*, op. cit., p. 58.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*, p. 59.

premier sonnet convoqué, le 30, dans chacune des deux versions, au titre programmatique, « Sonner sans trébucher ». D’abord Shakespeare :

*When to the sessions of sweet silent thought
I summon up remembrance of things past,
I sight the lack of many a thing I sought,
And with old woes new wail my dear time's waste [...]*¹²

Puis la première version de Darras, avec rimes embrassées (dans Shakespeare, les rimes étaient croisées) :

Lorsqu'en ses silencieuses, ses secrètes assises ma pensée
Convoque à son mandat l'image des choses anciennes,
Soupirs, soupirs alors de m'accabler tant mon enquête est vaine
Et mon chagrin recru accuse la perte du temps gâché.
(*La Maye III*, p. 15)

Et la deuxième version, avec une tentation de rime en « ée[s] » sur trois vers :

Quant au prétoire muet de mes chères pensées
Je convoque l'image des choses en allées,
Mes soupirs ont regret de mainte piste ancienne,
Mes pleurs, neufs d'anciennes plaies, pleurent la mort des
années.
(*La Maye III*, p. 16)

Les deux versions rendent bien compte du *sens* du poème de Shakespeare, mais la première est infiniment plus musicale. Ainsi l'allitération en [s] des deux premiers vers et son travail anaphorique : « Lorsqu'en ses silencieuses, ses secrètes assises ma pensée / Convoque à son mandat l'image des choses anciennes... » Par ailleurs, le recours au terme « prétoire » dans la deuxième version (« salle d'audience d'un tribunal » selon le Robert) est difficilement justifiable, « assises » dans la première version est beaucoup plus proche tant pour ce qui est de la forme que de la signification de l'anglais « sessions » (selon le Harraps, « tenue (d'une assemblée, des *assises* » – nous soulignons).

¹² Shakespeare, *Sonnets et autres poèmes*, édition publiée sous la direction de Jean-Michel Déprats et Gisèle Venet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 2021, p. 306.

Problèmes de traduction

L'exemple de Darras, auteur d'une traduction « juvénile » – il avait quand même cinquante ans – et d'une autre plus réfléchie mais pas forcément meilleure, peut peut-être se comprendre à la lumière de Michèle Finck, réfléchissant à son expérience de traductrice de Trakl. Dans « Traduire Trakl, traduire de la poésie. Invention et intonation »¹³, la comparatiste introduit la notion de « ton » et convoque en particulier le poète américain Robert Lowell se réclamant lui-même de Pasternak : « Boris Pasternak a pu dire que le traducteur fiable et ordinaire comprend le sens littéral [*literal meaning*] mais manque le ton [*misses the tone*] et qu'en poésie c'est surtout le ton qui fait tout [*in poetry tone is of course everything*] ». Robert Lowell poursuit : « J'ai été imprudent quant au sens littéral [*literal meaning*] et j'ai travaillé dur pour trouver le ton [*and laboured hard to get the tone*]¹⁴ ». Selon Michèle Finck se référant à Bonnefoy, « Encore faut-il pour y parvenir que le traducteur s'engage totalement dans son travail et que le poème traduit devienne aussi son propre poème¹⁵. » Ceci n'est pas sans faire penser à ce que Darras confiait à Richard Sieburth, à propos de sa traduction de Whitman : « J'écris ma traduction comme si elle m'était dictée. Comme si j'écrivais le poème moi-même¹⁶. » Et encore, toujours dans le même entretien, Jacques Darras évoque l'appropriation par le traducteur du poème – de la langue initiale : « C'est une façon de m'installer dans un poème étranger pour le franciser, en faire ma chose française (*frenchity*), s'il le faut malgré lui¹⁷. »

En écho à Bergson, Michèle Finck va jusqu'à dire que « Pour traduire la poésie, il faut préférer “l'intuition” à “l'intelligence”¹⁸ ». D'où il découle que « les poètes sont toujours les meilleurs traducteurs d'un poème¹⁹ ». Et il ne faudrait pas oublier la notion de « plaisir », essentielle à une bonne traduction. « Je ne dissocie jamais l'acte de traduire d'un accès de plaisir », confie Darras à Richard Sieburth²⁰.

On peut se demander pourquoi cet amateur de formes longues a choisi la structure brève du sonnet, mais ceux-ci font partie d'un tout, la série

¹³ Michèle Finck, in Georg Trakl, *Les Chants de l'Enténébré*, Poèmes choisis et présentés par Michèle Finck, Arfuyen Paris-Orbey 2021.

¹⁴ *Ibid.*, p. 115.

¹⁵ *Ibid.*, p. 116.

¹⁶ *À l'écoute*, op. cit., p. 121.

¹⁷ *Ibid.*, p. 106.

¹⁸ Michèle Finck, « Traduire Trakl, traduire la poésie. Invention et intonation », op. cit., p. 116.

¹⁹ *Ibid.*, p. 114.

²⁰ *À l'écoute*, op. cit., p. 106.

des sonnets, et plus encore la section consacrée en entier à Shakespeare. Darras s'inscrit dans la filiation de nombreux poètes, surtout anglophones, mais le sommet incontournable est bien sûr Shakespeare. Selon ses mots dans les *Entretiens avec Richard Sieburth* : « il n'y a finalement qu'un auteur, et c'est Shakespeare²¹. » « Ces sonnets, c'est de la musique pure²² » et donc il ne faut surtout pas les traduire en prose comme l'a fait Pierre Jean Jouve. Celui-ci d'ailleurs ne savait pas l'anglais et est parti d'une traduction littérale avant de passer à une dimension plus littéraire – poétique, respectant la structure strophique, et curieusement cette version nous a plu, tout comme celle de Chateaubriand, pionnier en la matière²³. Mais ceci est sans doute quelque peu subjectif.

Jacques Darras, grand traducteur de l'anglais s'il en est, se heurte à un problème de base, la moindre qualité de la langue française, ce qui expliquerait la multiplicité des tentatives :

la traduction de Shakespeare en français, je n'ai pas l'habitude d'annoncer cela, me paraît quasi impossible. Des tas de poètes s'y sont collés, Jouve, Supervielle, du Bouchet, etc. Gide a fait un *Hamlet* que j'ai vu, monté par Barreau. Qu'est-ce qui ne va pas dans la langue française, à propos de Shakespeare ? Une question pour moi de poids, de pesanteur, de matière linguistique proprement dite, comme si le français allait toujours trop vite, comme s'il effleurait, flirtait avec la langue²⁴.

Le théâtre de Shakespeare

Venons-en maintenant aux références shakespeariennes dans la suite de poèmes qui leur est consacrée. Dès le premier poème, qui sert d'introduction à la section intitulée « William Shakespeare sur la falaise de Douvres », on trouve une première allusion à la fameuse forêt d'Ardenne dans laquelle se perdent tous les personnages de *As you like it*. À noter que cette œuvre est bien pour plaire à Jacques Darras, car l'un des gentilshommes se nomme Jacques des Bois, d'où le titre du poème : « Jacques hors de la forêt » (*La Maye III*, p. 11). Ce décor se retrouve dans *Macbeth*, à qui le personnage éponyme verra un poème tout entier consacré, « Macbeth émeutier » (*La Maye III*, p. 17-18). Le titre est

²¹ *Ibid.*, p. 57.

²² *Ibid.*, p. 68.

²³ Voir la Pléiade des poèmes de Shakespeare, *op. cit.*, p. 591-592. Il est à noter que Chateaubriand ne respecte pas la structure strophique et que ses traductions se présentent sous une forme compacte.

²⁴ *À l'écoute*, p. 70.

clair, Philévoquant la révolte du vassal contre son roi, qui sera développée au cours du poème. Le deuxième poème mentionne dans son titre Jean de Gand, personnage sur lequel s'ouvre *Richard II*. Son fils, Bolingbroke – le futur Henri IV – est exilé par Richard II, et à sa mort tous ses biens seront confisqués par la couronne, d'où la formule de la page 14 qui pourrait d'ailleurs tout aussi bien s'appliquer au roi Lear, « je suis un roi découronné ayant coiffure de houx ».

Le poème suivant, « Marina a capella » à la fois renvoie à une pièce de Shakespeare peu connue, *Périclès* – Marina est la fille de Périclès et de Thaïsa – et est une rêverie sur le signifiant marin. Se fait alors le lien avec le sonnet qui suit, « Paille d'écume ». Celui-ci s'ouvre sur l'évocation des vagues – voir le premier vers, dont nous citons la première traduction : « Tout comme on voit des vagues courir aux rochers d'un rivage » (*La Maye III*, p. 21) et le poème ample qui le précède est tout entier consacré à la célébration « d'une vague courant / Depuis l'horizon où elle sera assemblée dans une réflexion / De l'eau avec elle-même, moins pour livrer assaut à la terre / Sans doute, que pour mesurer l'élasticité qu'elle possède en soi, / Son être indifféremment singulier de vague parmi tant d'autres » (*La Maye III*, p. 19) En fait tout au long du texte se déploie une métaphore filée de l'écriture, comme cela apparaît dès les premiers vers : « La simplicité de la ligne qui se prolonge aussi loin qu'elle peut / D'une seule avancée du souffle poussant devant lui les mots / Comme un pâtre sa troupe aux pentes d'une colline toscane... » (*La Maye III*, p. 19). Et encore : « Ainsi le poème commence-t-il par refluer très loin de la page / Avant de dérouler patiemment son rouleau, son volume d'eau / Épousant en une mémoire implicite le pli de l'ancien *volumen* » (*La Maye III*, p. 19).

Dans le poème de la page 23, Darras remonte aux origines du *Roi Lear*, évoquant « l'épopée saxonne », voulant sans doute plutôt parler de l'arrière-plan celtique. Mais outre la proximité des sonorités (Llyr), un autre indice nous renvoie à la fameuse tragédie, l'évocation de la lande où Lear perd la raison. Ce paysage est totalement inséparable du désordre mental du roi déchu : « Moi Mac Llyr des landes de Hexham près le mur d'Hadrien » (*La Maye III*, p. 24). Le terme de « folie » est clairement employé (« La folie se propose parce qu'elle a la familiarité du vent », *ibid.*). C'est la nuit, la tempête, et Lear bat la campagne à tous les sens. Pour mémoire mentionnons la scène II de l'acte III, traduite par Pierre Leyris et Elisabeth Holland, dans l'ancienne Pléiade :

Soufflez, vents, à crever vos joues ! Faites rage ! Soufflez !
Trombes et cataractes, jaillissez jusqu'à tremper nos clochers,
jusqu'à noyer leurs coqs²⁵ !

Un archétype shakespearien apparaît dans le poème suivant, le « clown », au départ paysan, rustre, manant, puis bouffon, selon le Harraps. On reste dans le domaine de la folie, Lear le dément étant entouré de fous, au sens de « bouffons ». Darras semble retenir surtout le sens de paysan un peu rustre. Le terme resurgira dans le poème suivant sous la forme adverbiale de « clownesquement » (*La Maye III*, p. 33), poème inspiré par *Le Marchand de Venise*, comme on s'en doute dès le titre où figure le nom de Shylock, présenté dans la liste des personnages comme « juif²⁶ ». L'adjectif « mercatorial » renvoie à sa profession (*La Maye III*, p. 33) et il apparaît comme un être monstrueux et inquiétant. Ici la référence à Shakespeare ne relève plus de l'érudition, mais renvoie Darras à une interrogation sur sa propre identité : Shylock serait « une caricature horrible » de lui-même, qui lui fait peur. Pourtant par-delà l'antisémitisme du XVI^e siècle, ce personnage est l'occasion pour Darras de méditer sur la plus proche et terrible Shoah :

Si dans ma propre bouche d'acteur de la scène moderne
J'ose prononcer la brûlante expression « *livre de chair* »,
Tant l'obsédante image crématoire des corps calcinés
Comme jeunes baliveaux qu'aurait soudés l'incendie
À l'écorce d'une forêt adulte (trop séduisante métaphore
Encore pour dire ce qui à jamais dépassera la poésie !)
S'ingénie à répandre dans ma bouche un goût de cendres [...]
(*ibid.*)

Un mot que Darras graphie « dibbuk » (*La Maye III*, p. 34) et dont nous avons retrouvé la trace dans Wikipédia sous la forme de « dibbouk », terme renvoyant à la mythologie juive et kabbalistique, esprit ou démon qui habite le corps d'un individu auquel il reste attaché, exprime bien l'emprise du maléfique Shylock sur Darras.

Pages 35-36, la rêverie sur la Venise d'Othello, comme « Marina (*a capella*) » est un songe métapoétique, reposant sur une analogie marine : « La nuit est une sorte d'océan silencieux qui afflue sans vagues, / Régulièrement, et nous submerge par l'intérieur de nos cloisons, / Si bien

²⁵ Shakespeare, *Le Roi Lear*, traduit par Pierre Leyris et Elisabeth Holland, Acte III, scène II, *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1959, p. 911.

²⁶ Shakespeare, *Le Marchand de Venise*, *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1208.

que nous voici poèmes malgré nous sur la haute mer [...] » (*La Maye III*, p. 35). Le poème suivant, « Iago monostiche », également inspiré d'*Othello*, est une méditation de type psychologique sur la *haine* (et non la jalousie, jamais nommée).

On le voit, Darras, bien qu'il s'en défende mais qui, poète et traducteur, est aussi un universitaire, ne s'interdit pas de théoriser sur l'œuvre de Shakespeare, comme cela est encore plus évident dans le poème intitulé « La théorie des trois coffrets », qui renvoie à un article de Freud sur *Le Marchand de Venise* – il y a donc une unité de lieu entre ces trois poèmes –, où Portia doit choisir entre trois prétendants : celui qui désignera le bon coffret sera l'heureux élu. Des vers renvoient clairement à l'épisode, « l'image d'un coffret au fond duquel serait l'image d'un joyau », « le coffret où Portia la Vénitienne enclot féodalement la vérité » (*La Maye III*, p. 42).

Darras ne fait pas explicitement le rapprochement, mais il n'est pas inintéressant de penser que Freud établit une analogie entre le choix du *Marchand de Venise* et celui du *Roi Lear* où le malheureux monarque, qui n'a déjà plus toute sa raison, demande à ses filles, pour savoir à qui reviendra l'héritage, combien elles l'aiment. Les deux méchantes, Goneril et Régane, rivalisent d'hyperboles et de flatteries, cependant que la préférée, Cordelia, qui dit l'aimer comme du sel, sans quoi rien n'aurait de goût, pour cette comparaison sera bannie. Un peu plus loin, dans « Réparation faite à Cordelia » (*La Maye III*, p. 69-70), Darras reviendra sur cette injustice.

Il serait trop long et fastidieux d'étudier de près la quarantaine de poèmes consacrés au théâtre de Shakespeare – de même nous n'avons pas pu examiner dans le détail chacun des sonnets, leurs relations et leurs thèmes. Nous nous contenterons d'énumérer les principales références, *Antoine et Cléopâtre* page 44, *Henry V*, pièce historique abondamment citée pages 52, 56, 57 et 58, et encore pages 61-62, ces deux derniers textes évoquant la bataille d'Azincourt, lieu appartenant au vaste espace nordique cher à Darras, et encore *Conte d'hiver* (*La Maye III*, p. 65-66), dont seul le titre renvoie à l'univers shakespearien.

Page 71, un poème se distingue par son manque de relation à Shakespeare, au mitan, intitulé « Amiens devant la mathématique de l'exil » : « D'avoir partagé l'espace en deux comme peinture abstraite, / D'un côté la platitude de l'eau marine lunairement plissée, / De l'autre la terre équanime, hormis quelque cap, par l'imitation [...] ». Il est question du paysage, et l'on se souvient que tout avait commencé par les falaises de Douvres (*La Maye III*, p. 11) mais ici on se situe du côté français (Cap Gris-nez...). Donc on n'est peut-être pas si loin de Shakespeare, avec un clin d'œil du côté des Ardennes (*La Maye III*, p. 72). Et l'on revient

clairement au dramaturge anglais dans le poème suivant, d'une manière originale comme l'indique le titre : « William Shakespeare surréaliste belge » (*La Maye III*, p. 75) confirmé par le dernier vers : « Shakespeare, je l'imagine surréaliste burgondo-flamand. » (*La Maye III*, p. 76) Pour le lecteur ignorant un autre poème semble s'éloigner de Shakespeare, consacré à des fleurs, pivoine, lupin. Mais en fait le titre, « Petite anthologie privée d'Autolycus » (*La Maye III*, p. 79), renvoie à un personnage du *Conte d'hiver* – pièce déjà évoquée plus haut – caractérisé comme « filou » dans la présentation des personnages²⁷. Et comme par hasard le sonnet qui suit, est consacré à l'« ambiguïté des roses » et se termine par l'évocation d'un « si doux voleur » (*La Maye III*, p. 81).

On revient ensuite de manière très manifeste à l'écrivain élisabéthain, présent dès le titre par une référence à ce qui est sans doute la plus célèbre de ses pièces, *Hamlet*, et une réflexion à ce propos menée tout au long du texte (*La Maye III*, 83-84), poursuivie dans le poème suivant, où il est question de « noyées », d'« Ophélie » et d'« Elseneur » (*La Maye III*, p. 87). Un autre poème page 91 recourt à un mode d'écriture déjà rencontré, une référence à Shakespeare dans le titre, avec la mention de l'Ariel de *La Tempête*, suivie d'une réflexion sur la poésie dans le corps du texte. Page 93, suit un poème *a priori* énigmatique, « Le retour des tisserands » dont les noms ne sont pas précisés, personnages sur lesquels reviennent les derniers vers page 94. Il s'agit en fait de Bottom, tisserand dans *Le Songe d'une nuit d'été*, et des métamorphoses que vivent des personnages d'origine modeste pour jouer une pièce en l'honneur du duc et de la duchesse qui célèbrent leurs noces. On peut voir aussi une allusion aux Parques qui tissent leur fil : « Regardez en bas, vous divinités suspensives, / Voyez quels fils sur le métier des gestes. » Le poème suivant, page 97, fait explicitement mention du nom de Shakespeare, dans un assez étonnant rapprochement avec Rimbaud. Pages 101-102, le lien avec le dramaturge est à nouveau ténu, si ce n'est l'évocation du théâtre. Pour les deux derniers poèmes, on retrouve enfin des personnages précis de *La Tempête*, Miranda (p. 105) et Prospero (p. 109).

*

« William Shakespeare sur la falaise de Douvres », cent pages : c'est à la fois peu et beaucoup, peu pour un champion de la longueur comme Darras, et beaucoup si l'on songe qu'il aurait fallu examiner de près chaque poème, chaque vers, travail bien trop vaste pour un simple article.

²⁷ Shakespeare, *Le Conte d'hiver*, *Œuvres complètes II*, op. cit., p. 1394.

Nous avons posé des jalons et c'est désormais à chacun, sélectionnant tel ou tel passage, d'approfondir la lecture. Ce serait déjà bien que d'avoir encouragé tel ou tel à confronter les différents textes qui se font écho, démarche à laquelle nous invite Darras lui-même par la construction si particulière de son œuvre.

III

Géographies

Jacques Moulin

Les falaises de Shakespeare
ou sur la falaise avec Darras

Ce qui nous arrive
N'importe pas à la géologie,
Mais les accidents de la géologie
Ne sont pas sans conséquences sur nous.
Il nous faut nous réconcilier avec les pierres,
La réciproque n'est pas vraie.

Hugh Macdiarmid,
traduit par J. Darras¹

C'est en tant que poète, organisateur de rencontres de poètes, littoraliste et neustrien du Pays de Caux (« le Caux est belge », aimait à dire Pirotte – *Moi, j'aime la Belgique*² ! affirme Darras) que j'ose intituler ce texte « Les falaises de Shakespeare ». Ce titre renvoie bien sûr au *William Shakespeare sur la falaise de Douvres*, mais pointe aussi une récurrence certaine du mot falaise dans l'œuvre du poète. Et une contamination de ce terme qui, comme l'élément géologique premier, se fractionne, cherche l'interstice, se dissémine en blocs et galets de mots, jusqu'aux grains de sable, pour se décliner en d'autres matières et vocables.

Un écho de falaise donc. J'ai pensé d'emblée au poème « Feinte de chute à l'à-pic de Douvres³ » que je lis comme un poème programmatique concernant la falaise, un art poétique avec ses assemblages de sédiments, sa mesure, ses coupes, ses chutes, la claudication du friable néanmoins fiable pour le souffle qu'elle donne, jusqu'à cette notion de « feinte » qui serait aussi comme une métaphore de l'écriture ; ce poème donc, et plus précisément ces vers :

Sur la falaise de Douvres à quelques pas du bord comptés en
yards
Juste assez pour rendre crédible, donc mortelle une chute
aveugle,

¹ Jacques Darras, *L'Embouchure de la Maye*, éditions In'hui / Le Castor astral. Désormais *EM*, p. 218-219.

² Jacques Darras, *Moi, j'aime la Belgique !*, Paris, Gallimard, « L'Arbalète », 2001.

³ *William Shakespeare sur la falaise de Douvres*, Jacques Darras, éditions Le Cri/In'hui, 1995, p. 75-76. Désormais *WSD*. Poème non repris dans l'édition de 2018, *L'Embouchure de la Maye*

Shakespeare attire un couple de parabole – père au regard
énucléé
Que guide à son insu son fils par lui déshérité loques et
haillons
La nudité humaine en deux visages. [...]

Douvres est un toponyme du pays des Angles, et Shakespeare y a sa falaise que d'aucuns nomment *Shakespeare Cliff*. J'ai décidé à ma façon, sans glose ni filet, sans suivre ni les intrigues ni les personnages de Shakespeare, comme une très libre promenade, *une vagabonde liberté* disait Montaigne, de « rendre crédible » mon face à face avec la falaise de Darras – j'emploie volontairement le seul patronyme pour mieux y cerner le Picard, le Flamand (langue et constitution), ainsi que « le citoyen d'un lointain rivage nord de la Gaule » (*EM*, 183) ; pour mieux entendre l'homme roc littoraliste arpenteur de grèves et marin. Ce nom de Darras qui nous laisse un goût et un bruit de craie poreuse, de sable, sous la dent, dans la bouche. Je vous propose donc un face à falaise, regard nu au-dessus des poèmes. Un saut dans le vide de quelque manière

Puisque – indique ironiquement Shakespeare – sauter n'est
sauter
Jamais de plus haut ni plus bas que n'est la précipitation
contenue
Poétiquement dans le verbe sauter. [...] ⁴

Il me plaît donc de sauter poétiquement de la falaise-poème de Darras.

Le poème étant, selon l'auteur, « né à l'issue d'une transformation rythmique comparable à un ébranlement géologique⁵ », il semble possible d'évoquer une géologie de la falaise amplifiée par la présence de la mer, jusqu'au sable, en passant par le jeu des embouchures de fleuves. Entre la « réticence de sable pour l'eau » (*WSD*, 43) et la préférence de la mer « moins liquide que huileuse / Faisant la grève de sa liquidité pour la minéralité » (*WSD*, 57). Falaise liquéfiée et mer minéralière. C'est là-dessus que s'assoit le poème, rythmé par « l'horloge des marées ». Nous y reviendrons.

Quand j'entends ou lis ce mot de falaise je sors ma craie pour m'enter sur son ardoise. Nous avons même mer – si j'excepte la précieuse mer du Nord –, mêmes vagues et nous partageons la craie la falaise le colza et le lin.

⁴ *WSD*, p. 76.

⁵ Revue *Contre-allées*, 2020, n° 41, p. 10.

[...] À pied jusque dans la flatterie huileuse des lins de Juin /
 La ruche affairée des colzas de Mai⁶.
 [C]es entêtants colzas sirupeux comme un unique gâteau de
 cire⁷

Même mer et même langue aussi. Falaise est un mot normand-picard, **falisa*. Falaise-*falisa*, comme un **i** côtoyant le **a** pour la fusion des matières, l'amalgame des sédiments. Un mot mâtiné de franc **felsen*, qui veut dire roche. Géologiquement c'est un lieu Darras. Le roc, le Picard, le granuleux, la falaise, le sable.

[...] Un appartement avec vue directe sur la Manche et les falaises de Douvres par temps clair. [...] (Un) appartement, grandes baies coulissantes sur le Channel. [...] Je m'apprête alors à vivre à Calais face à l'Angleterre [...] Je commence par une méditation sur les pièces et les personnages de Shakespeare, que j'entrecoupe, le matin, en me mettant à ma table, de lectures de Sonnets [...] J'espère être clair. La fenêtre de mon bureau, table contre le mur, donne sur la mer à ma gauche, et au-delà l'Angleterre⁸.

La « clé calaisienne », la *Cliff* de Calais, pour la falaise d'en face, est d'ailleurs mentionnée dans le poème « Schorre », en ces termes :

[...] Sautons ou plutôt déroulons
 Plan par plan les tables crayeuses qui sont aux yeux une
 géologie,
 Ou peut-être une *généalogie filialement liée avec l'espace*
 [...] ⁹

Plus que sauter, dérouler donc. Le rouleau, le rôle et peut-être le portulan. Autrement dit le fil de l'espace en marche sur le fil du poème.

Ces falaises seront abordées en trois temps majeurs. D'abord la falaise *généa-géologique*, puis la falaise de l'Angle – théâtrale et traduite – enfin la falaise marchée par le poète dans l'espace du poème.

⁶ « Amiens en exil », *WSD*, p. 65. Poème non repris dans l'édition de 2018 chez In'hui/Le Castor Astral.

⁷ *WSD*, p. 49.

⁸ *À l'écoute*, entretiens avec Richard Sieburth sur la poésie de langue anglaise et sa traduction, Jacques Darras, éditions In'hui / Le Castor Astral, 2018, p. 58.

⁹ *WSD*, p. 76. Je souligne.

Une généalogie filialement liée avec l'espace (*WSD*, 76)

L'appartenance géologique au littoral constitue l'identité du poète. Il lève les yeux de la page fait face à l'autre écran blanc : la falaise. Sa page de géologie pure de fond de scène – théâtre et réalité coulisses de l'imaginaire et du poème. C'est depuis la falaise que se déploie l'espace. La falaise. La mer. Dans un rapport évident, nécessaire, de proximité, de métonymie.

Peut-être faut-il ici en passer par une stricte définition géomorphologique de la falaise, un peu rugueuse et « physique » certes, mais Darras déplore l'absence trop souvent de la science en poésie ! Voici donc la définition qu'en donne Yannick Lageat :

Pour définir une « falaise vraie », il paraît nécessaire que la dénivellation résulte d'une intervention directe de la mer caractérisée par l'enlèvement d'un coin basal et par un raidissement plus ou moins prononcé de l'abrupt initial, que ce dernier soit d'origine tectonique ou qu'il résulte de la submersion d'un relief continental. En d'autres termes, il suffit que le façonnement d'une surface d'érosion marine soit corrélatif du recul de l'escarpement côtier¹⁰.

La falaise est vraie chez Darras même quand il parle de sable d'estuaire de bouche et de rivière. Elle est vraie puisqu'elle surgit sous ses yeux à quelques encablures de sa table de travail. Elle est vraie parce que c'est la muraille du pays des Angles et du Maître Shakespeare. Elle est vraie parce qu'elle dit l'usure et la résistance. Elle est vraie parce qu'elle dit la mer omniprésente dans le poème, le maritime indissociable de l'œuvre du poète. Enfin elle est vraie parce que tous les termes clés de cette définition morphologique de la falaise seront croisés, ou presque, dans les poèmes de Darras.

[...] J'ai foi en ma profession –
Maritime définitif, oui da, jamais retraits ni retirés des vagues,
Marémoteur à moi seul fonctionnant au sel et au large –
N'avoir devant soi qu'ouverture du ciel où flotte l'imaginaire
Des nuages, m'a toujours transporté.
[...] Donc les marées sont nos vraies horloges, le sablier des
sables
École d'érosion¹¹.

¹⁰ *Dictionnaire de la mer et des côtes*, Presses universitaires de Rennes, 2012. Entrée *Falaise*, p. 226.

¹¹ « Vert Véronèse ». Revue *Contre-allées*, 2020, n° 41, p. 8.

La falaise appelle la mer qui l'érode – qui « l'Éole » ou qui « l'Éros » dirait peut-être Darras.

Les images de mer débordent toujours un peu
S'étalent, ne peuvent pas s'empêcher de progresser.
Il n'y a pas de frein à la mer¹²

précise le poète. La falaise le sait qui se dilue et donne du grain au poème. Et il ajoute, concernant cet Éros à l'œuvre dans l'érosion :

[...] j'acquiesce
Au temps et au sable sans réserve, l'érosion est la lenteur
d'éros
De l'amour dans toute son humidité contiguë à la terre, qu'elle
lèche,
Qu'elle caresse, avec l'affection animale d'une vague
Rétractile [...] ¹³

Une érosion-émotion sans doute qui donne au vers son élasticité.

[L]a langue contre la falaise de mes dents (EM, 16)

La falaise s'érode, le corps aussi. Nous sommes à bonne « école d'érosion » :

[...] nous pressentons que les pentes extérieures se dégradent,
De quel joug articulerons-nous la patience de nos vertèbres ?
(WSD, p. 110)

La pente est omniprésente sous la plume de Darras. Elle dit sans doute le vers, le chemin d'écriture. La réflexion métaphysique aussi, mais plus simplement la dimension organique et physiologique de l'être.

Prenez une plage, livrez son accès clé calaisienne à un
géologue [...]
Nous voici condamnés à dissémination avant même de
comparaître,
Nous qui nous prétendions compacts et silicieux par ascèse
naturelle
(EM, p. 139).

¹² Jacques Darras, *L'Indiscipline de l'eau*, Paris, Poésie/Gallimard, 2016, p. 89.

¹³ Revue *Contre-allées*, 2020, n° 41, p. 8.

La pente donne à voir la dimension concrète du souffle de la langue dans le temps du travail phonatoire. Décidément le poème se fera bien dans la bouche avec la langue. Les langues, l'organique et la verbale. On y parvient grâce à la géologie, falaise ou mer, qui vous tient. École de falaise, *école de mer* conjuguée.

Je me suis mis aux rudiments de la langue que parlent les colonies sur l'autre côté du détroit – les Angles, comme ils se désignent. Angle je me suis fait, quelques heures chaque semaine, par le truchement d'une répétitrice qu'amuse mes efforts pour faire siffler *la pointe de ma langue contre la falaise de mes dents, quand j'imité leur vent*¹⁴.

Debout autant que faire se peut. Roc et Picard, Darras résiste contemple avance sur la ligne de côte. La falaise se marche. Elle est mouvement se meut dans sa fixité alimente le souffle. Élève en se soulevant. La falaise calcifie le corps.

Les limites du corps ne s'effacent pas comme une éponge mouillée contre l'ardoise. La craie des os résiste, le cap oculaire qui toise superbement le large ne consent pas si facilement à s'enfermer dans un étui : que mesurera-t-il entre quatre planches ? Plus que tout l'immobilité rigide me fait peur. Qu'un jour je ne puisse plus être en instance de départ, mouette surplombant la falaise¹⁵.

L'oiseau de mer, l'oiseau en général – « [c]omme s'il fallait toujours un chant d'oiseau pour faire avancer / Du poème le moteur. » (*WSD*, 61) est toujours le bienvenu dans le poème de Darras, comme s'il était là aussi pour activer l'ascension du poème, et peut-être le hisser au rang de falaise légère. « Poids de plume poids du poème ! » (*WSD*, 30).

L'oiseau de mer, ici, est constitutif de la falaise, il permet de redimensionner le poète à l'aune des grands espaces. De gagner en verticalité.

[...] Orchestre de la fosse symphonique jamais ne trompe leur
sens
de la mesure
Battue. Nous leur disputons [laridés] parfois un reflet de la
partition, il nous
laissent
En disposer provisoirement sachant que nous n'en ferons rien.
Leur mépris

¹⁴ *EM*, p. 184. Je souligne.

¹⁵ *EM*, p. 198-199.

S'en prend à nos méprises. Ils ont l'affiliation à d'autres
verticalités,
aplombs,
Puits des façades que nos imaginations ne mesurent pas à leur
vraie
hauteur¹⁶.

Il me démange d'entendre dans ces termes de « partition » et de « laisse(nt) », comme dans un effet de ressac, la partition blanche des falaises avec ses rangées de silex et son cortège de mouettes sur fond d'abandons des mers, ce que l'on nomme *laisse*, le substantif, cette fois ; ce qu'elles laissent sur la plage.

Par ailleurs, une autre belle aspiration à l'envol, depuis ce parfait aplomb que réserve la falaise, surgit dans cette image du couple en Éros sur la grève, dans le poème intitulé « Moi » :

[...] le couple originel ne se bat pas contre la nuit
Il maintient un partage vertical il enracine l'arbre de la
connaissance
À la perpendiculaire des marées sessiles [...]
Il [...] s'envole par le haut avec tous ses perchoirs avec
Ses buissons d'ailes et le battement de cœur de ses souvenirs¹⁷

On vole en effet, dans les poèmes de Darras, comme avec tous les oiseaux qui nous emportent depuis une éminence ou un rivage. Ici depuis un corps aimé qu'incarne la géologie.

De la résistance dure comme galets (*EM*, 143)

La falaise est muraille haute et nous enracine dans l'Histoire. Souvenons-nous de cette parole dans *Richard II*, (II, 1) :

Cette forteresse bâtie par la nature pour se défendre [...]
Cette pierre précieuse enchâssée dans une mer d'argent
Qui le défend, comme un rempart,
Ou comme la douve protectrice d'un château¹⁸

ou pour reprendre les termes de Darras :

¹⁶ *EM*, p. 151. Je souligne.

¹⁷ *EM*, p. 143-144. Je souligne.

¹⁸ Shakespeare, *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1959 (trad. de François-Victor Hugo).

En face, à une quinzaine de lieues, les falaises blanches brillant de toute leur largeur dressaient une véritable muraille¹⁹.

Muraille redoublée par celle de la mer en armure elle-même :

L'armure simple de la mer avec ses mailles d'eau
L'étroite cuirasse grise où elle s'épouse elle-même
[...] Tant le corps de la mer fait corps avec ses lames
Demeure le rempart le plus sûr des féodalités²⁰

Ou encore :

La mesurant [la division du poème] à la muraille de Douvres
qui à l'Anglais est nationale
Par butée frontalière, par affrontement aux forces de
l'effritement,
[...] Shakespeare nous montre, etc²¹. ...

Il y a du cran dans la falaise crayeuse debout face au tout. La falaise sur le front de l'Histoire, par-delà le friable et les porosités des murs naturels. La falaise faisant front à l'Histoire. Peut-être faut-il la présence de cette brillance altière jusque dans la « laitance blanchâtre du frai » (*WSD*, 99) qui dit aussi le travail de la craie dissoute par le sel et le jeu des marées. Osmose entre l'organique et le minéralier. Darras s'accroche à cette falaise, s'y ressource. La joue du poète, sous les mains des grands-parents instituteurs, entre en surrection, gagne la pente géologique.

[...] il me faut
De la résistance dure comme galets, la liberté est géologique
M'ont-ils appris, traitant ma joue comme une plage soulevée
quel
Cran quelle craie l'éducation au tableau noir, il y avait les
blancs
Il y avait les noirs, non pas Américains ou Africains, tous bons
[...]²²

On ne peut s'empêcher de considérer que cette inscription des hommes blancs ou noirs sur les plages du débarquement redouble aussi

¹⁹ *EM*, p. 199.

²⁰ *WSD*, p. 9.

²¹ *WSD*, p. 76.

²² *EM*, p. 143.

les bancs de silex noirs alternant avec les blancs sur « l'étal des craies » (*WSD*, 126)

Une géométrie théâtrale

La falaise vient par les mots et le regard. La falaise se lit de bas en haut. Le poète est à sa table de travail – peut-être une « table crayeuse », poreuse au paysage, à coup sûr, posée sur tréteaux, comme une avant falaise. Il songe à Shakespeare – *Words, words, words* et à ses *Sonnets*, par le jeu du tremplin élastique et à hauteur augmentée, pour sauter, sûrement danser aussi, vers l'autre, l'Angle. Le poète choisit ses mots quand son regard saisit un « en-face ». Le poète est du même côté que la face de l'autre, que son ailleurs. À même hauteur.

Tous les auteurs majeurs campent sur une falaise ou sa réplique et la campent comme il se doit avec humilité – depuis ces hauteurs on baisse aussi les yeux vers la terre et le commencement des mers. On bute sur l'horizon ou bien d'autres falaises. Avec humilité et avec labilité – on s'adresse à l'espace on parle-marche le poème. On s'interroge sur la géologie de ces espaces.

Dans les notes de l'auteur sur ses textes en fin de volume de *L'Embouchure de la Maye*, et à propos de la section « Mon père et ma mère sur la plage de Calais », Darras écrit :

Je partage avec la Maye, la petite rivière qui m'a donné le titre de mon poème, l'esprit d'indépendance, le sens de la fluidité joyeuse et la conscience illusoire [...] où nous a jetés la géologie²³.

La falaise fond et front de scène

La falaise comme haut lieu de nature théâtrale et théâtralisée par l'écriture. Shakespeare en scène, dans le libre commentaire maritime du poème par le poète, mis en scène grâce à la falaise de Douvres. Rappelons-nous la nudité humaine de deux visages dans le poème déjà mentionné « Feinte de chute à l'à-pic de Douvres » (*WSD*, 75-76) ; deux visages comme appelés dans la nudité d'être, davantage encore par l'abrupt impeccable de la falaise de Douvres.

L'île n'est jamais plus théâtrale qu'à l'approche de la mer.
Verticalement par sa falaise qui tuyaute comme une toile

²³ *EM*, p. 143.

Où le vent pincé entre deux plis serait un esprit suspendu
 Autant que l'ourlet progressif de la mer dont les vagues
 S'appliquent à s'imiter mais n'obtiennent qu'un bref succès
 Approximatif, tout lui est soudainement occasion de scène
 [...] C'est trop facile ce grand décor de craie sous les
 projecteurs²⁴

Toute la matérialité du théâtre rassemblé dans la levée géologique et frontale de la falaise est prête à recevoir Shakespeare, l'éventail de ses personnages, le traducteur-acteur Darras et ses interrogations socio-existentielles, comme énoncées dans l'extrait suivant. Il s'agit cette fois du poème « Esquisse d'une régénération scénique au Nord ». On change de falaise, cette fois une falaise noircie et qui sent le terribil. Le terrible, comme dans les tragédies d'hier reproduite *an'hui* :

Défaut d'un podium, d'une scène pour la monstration des
 acteurs.
 [...] Manque d'une scène !
 Nous ne quitterons pas ce Nord planétaire âpre de plus
 d'aspérités,
 Cet absolutisme magnétique par où la divinité attire les
 boussoles
 Que nous n'ayons minièrement reconstruit le puy aux draps
 noirs
 Le puits, la fosse, l'orchestre théographe de nos os : le
 théâtre²⁵

À un bras de l'Angle et de sa langue

La falaise c'est l'écran sur lequel s'écrivent le poème et les traductions. Darras est poète et traducteur. Traducteur-poète. Il lui suffit de passer de *l'autre côté de l'eau*, comme on dirait en Caux, pour toucher à l'Angle, Shakespeare. Il s'agit bien de toucher, d'être touché, ému, donc en mouvement, c'est-à-dire de traverser, « [c]ar traverser c'est l'essentiel de l'essentiel des vies communes » (*WSD*, 45).

[...] des traversées spatiales, géographiques, avec l'Angleterre réelle à son bras. Je me tourne sur mon fauteuil pivotant et je la vois, trente-cinq kilomètres plus loin, je prends un sonnet qui

²⁴ *WSD*, p. 73

²⁵ *WSD*, p. 110-111

correspond à l'humeur du matin et je traduis. [...] Des traductions libres. Je publie sonnets et commentaires sous le titre *William Shakespeare sur la falaise de Douvres*²⁶

Traduire, c'est avoir un point de vue, un angle de vue sur/vers la langue de l'autre. Traduire suppose un mouvement vers l'autre. Cet autre auquel on fait face comme devant la muraille de la falaise. À même hauteur, a-t-on dit. Bientôt à bras-le-corps. L'Angle comme autre et comme hôte. Un lointain proche. Espace et proximité mesurés.

J'apprends à me fuir modérément en rapprochant mes écarts
Aplatissant mes bonds à la mesure égale d'une déambulation²⁷.

Une image concrète et sensible qui s'inscrit dans le visible. Qu'il faudra transcrire. Le poète tente alors de réfléchir la brillance et la blancheur du « front de Douvres ». La translation est à ce prix. La falaise est poreuse, on peut y entrer pour goûter à sa singularité. La craie est tendre, propose des brèches. On tend la main on scrute depuis son lieu de retrait. Avant de se rendre à l'eau la falaise est un retrait – le « fait de revenir en arrière (de la mer) », précise le *TLF*. On prend appui sur elle on en fait son atelier du regard pour assurer la continuité du dire.

Courir aux dunes, progresser chevilles dans les vagues quand le courant de la marée tire de tout son magnétisme, sont des plaisirs intermittents. Plus important l'acte de se tenir en retrait, derrière une fenêtre, à un sommet de falaise, à l'abri d'une lampe, quand le vent se poursuit en boucle autour de la maison²⁸.

Sommet ou pas, la falaise tient bon son écran. Le mot très vite, dès les dix premiers vers du poème « Jacques hors de la forêt », ouvre le recueil *William Shakespeare sur la falaise de Douvres*. L'espace d'emblée du poème. Poème liminaire poème de lisière poème sur fond de falaise.

Pour faire bonne mesure j'ai même mis un pays étranger
À l'arrière-plan vingt ou trente kilomètres à vol d'oiseau
Que la syntaxe tendue de l'huître-pie efface d'une traite
Comme s'il me fallait une nouvelle lisière avec l'inconnu,
Comme si d'apercevoir des falaises blanches tout au loin
Constituait la promesse qu'il existera toujours du partage²⁹.

²⁶ *À l'écoute*, entretiens avec Richard Sieburth sur la poésie de langue anglaise et sa traduction, Jacques Darras, éditions In'hui / Le Castor Astral, 2018, p. 58.

²⁷ *WSD*, p. 8.

²⁸ *EM*, p. 208.

²⁹ *WSD*, p. 7.

Où l'on retrouve la mesure – de la notion de « lieue » à celle d' « à vol d'oiseau » en passant par l'expression « à son bras » et « lisière » –, l'étrangeté nécessaire, essentielle et recherchée. La volonté d'entrer en contact avec l'autre. Mesure et syntaxe comme « promesse de partage », à la juste distance, et au bon pas.

[D]es poètes avec les pieds (WSD, 45) ou Comment marcher la falaise dans le poème

La ligne des vers, des versets ou des phrases, inscrite dans le paysage même, naturalisée par lui. La falaise en plénitude, à l'échelle de l'amplitude de la mer, du grand large et de la puissance tellurique, pousse à l'épopée du poème.

Il faudra se promener un jour dans une phrase comme on se promène sur une de ces plages³⁰,

écrit Darras dans la section intitulée « Voyage vers une langue insulaire ».

Le mouvement de bras du marcheur arpenteur, sa traversée du paysage avec « cap oculaire » et sa translation dans le poème – élan d'écriture et posture d'arpenteur d'espace. Une incorporation, un vécu physiologique face à la falaise, à partir d'elle, ou face à l'espace littoral jusqu'au profond des terres vers d'autres lisières, cette falaise mise au sol !

Je suis très sensible aux lieux, l'espace est pour moi chargé jusqu'à saturation de significations. Je suis sollicité par l'espace. Je lis l'existence à travers l'espace³¹.

Le poète falaise en marche

Le poète est en marche comme elle vers des frontières poreuses-ouvertes – appréciera-t-il le jeu de mot « ou vertes », par allusion à ces mers jamais bleues mais glauques de toute éternité, même *en allée[s]*

³⁰ EM, p. 160.

³¹ Jacques Darras, *À l'écoute*, entretiens avec Richard Sieburth sur la poésie de langue anglaise et sa traduction, éditions In'hui / Le Castor Astral, « Les Passeurs d'Inuits », 2018, p. 104.

avec le soleil ? La gouache du poète qui ouvre le recueil *L'Embouchure de la Maye* en témoigne, ainsi que ce vers

Des falaises vertes de vagues à spectaculaires éboulis de craie
liquide³²

Tout est en place la falaise, le glauque, l'éboulis et la matière crayeuse dissoute. Le poème peut s'écrire et penser l'espace.

Le poète est pensée en mouvement

Dans le poème tectonique des falaises, en surrection vers l'horizon ou vers le rivage en parfaite ordonnance géométrique, le poète marche-pense.

Dans ses notes en fin d'ouvrage de – *L'Embouchure de la Maye* – Darras écrit

Shakespeare, je l'ai choisi, dans ces poèmes, [ceux « sur la falaise de Douvres »], comme penseur et comme guide. Oui, en effet Shakespeare pense. Bien évidemment, la poésie pense³³.

Le poète pense sur ses jambes. « Sur la physique des jambes il y aurait à s'étendre » (*WSD*, 115). Étendons-nous à partir de cet autre extrait tiré du même poème intitulé « Première étude sur la royauté »

Les jambes sont là qui se déplient d'elles-mêmes en fonction
De la géographie. Si les collines se cassent par ordre crayeux,
Qu'elles se soulèvent en un anti synclinal au-dessus de la mer,
Très haut, par une manière de refus d'orgueil national au saut
Dans l'inconnu, que faire d'autres alors que de les accompagner
Jusqu'au bord du précipice à partir de quoi s'envolent
Les questions métaphysiques suprêmes³⁴ ?

Il s'agit sans doute de penser le poème, jusqu'à faire s'envoler les « questions métaphysiques » – poème ascensionnel ou pensées dissipées – penser le poème, donc, dans le rythme des jambes orchestré par l'horloge du souffle, le mouvement des marées et les lignes de front, falaise et rivage – élasticité de la vague, ligne franche et rigidité, avec faille, de la falaise. C'est dans cet empan que le poème donne étendue à son vers.

³² *EM*, p. 163.

³³ *EM*, p. 275.

³⁴ *WSD*, p. 114.

La falaise mise en langue dans le poème

[...] une rêveuse île encerclée d'une longue marche d'océans,
Tellement de patience requise pour l'aborder la conquérir
Qu'est presque désirable l'expiration qu'il y a aux vagues
Le mourir de la vague s'accomplissant contre la citadelle
Le revenir rythmique de l'eau telle une berceuse de mort
Le sommeil enchanteur de la langue en extase maritime³⁵

La langue alanguie, la langue à l'assaut de l'obstacle naturel, la langue qui chemine jusqu'au bout du bout. Souvenons-nous de l'effet butoir de la langue, l'organique cette fois, « contre la falaise des dents ». Ici la forteresse-muraille ou la falaise de Douvres. « Je t'apprendrai à conduire un poème depuis le début jusqu'au bout » (*WSD*, 63) dialogue le poète. À la fois poème adressé et voix intérieure : jusqu'au debout mien pour durer dans l'érosion.

Par butée frontalière, par affrontement aux forces de
l'effritement,
D'une chute sur elle-même renversée en un tour de rein de
Bassan
Shakespeare nous montre que notre vie est mort infiniment
retardée
Par notre filiation aux mots : envers endroit, descente
descendance³⁶

Mise en mots, la falaise nous sauve sans doute d'une chute facile et brutale.

Pourtant parfois tout semble se figer et suspendre le vers, la marche :

L'abrupte falaise au pied de quoi n'est aucune surface glissante
Connue. Marcher ? Dans ce cas j'arrête ! Que marche pour moi
La marche suprême qu'est l'immobilité dans son mouvement.
Haut les contradictions³⁷ !

Si la falaise a figé sa marche – jamais tout à fait à dire vrai – elle inscrit en elle tous les états sédimentaires qu'elle a traversés. Elle prend mesure d'anonymat collectif, de singulier pluriel, se fond en plénitude, pour mieux rejoindre l'Histoire. « Oui, moi l'historien occasionnel, circonstanciel ... » précise le poète (*WSD*, 48).

³⁵ *WSD*, p. 15.

³⁶ *WSD*, p. 76.

³⁷ *WSD*, p. 73.

C'est cela le manque d'épaisseur, c'est quand on parle
 soi-même
 Et qu'on se surprend progressivement à ne plus écouter,
 à n'entendre
 Que le bruit fait par les mots. Comme le bruit de la
 mer. Quoique
 Le bruit de la mer soit plus poétique que le bruit que
 font les mots
 Du poème résonnant aux oreilles. Ah oui, qu'elle épaisseur,
 la mer³⁸ !

Toutes les époques présentes inscrites dans l'épaisseur de la falaise
 aussi, dans le pli même de ses roches, strates après strates, comme un
 palimpseste qui maintiendrait lisibles toutes les couches de signes.
 S'arrêter donc, et les lire pour les transcrire dans le poème.

Certes, nous pourrions tout déconnecter d'un coup
 artificiellement,
 Mettre, pourquoi pas, du blanc typographique
 pour espacer le discours
 Et faire taire le bavardage qui est en train d'usurper la
 place du poème³⁹

La falaise immobile – « la marche suprême qu'est l'immobilité dans
 son mouvement ». Le pas arrêté du poète. Le blanc. Le silence.
 L'espacement du vers. La suspension du poème. Le vers peut rejoindre
 l'Histoire, la géologie, le souffle de vie et du vent, et tenir les deux bouts
 de la contradiction : marcher – s'arrêter. Contempler se taire et parler.
 Dire, déclarer. Et surtout fluer. La formule « Haut les contradictions »
 pourrait aussi s'entendre « *contre* la diction », et *pour* la fluidité du vers.

Vous avez amplement reconnu les lignes bien droites, bien
 nettes
 D'une plage du Nord proprement coupée dans le sens
 longitudinal⁴⁰.

La ligne. Le vers. Ligne d'horizon, ligne de côte, ligne d'embouchure,
 ligne des falaises, front de mer. C'est le vers traversé et traversant qui
 inscrit ce cheminement de lignes.

³⁸ Jacques Darras, *Vous n'avez pas le vertige ?* : poèmes en altitude avec une rivière et
 des chamois, Paris, Gallimard, « L'Arbalète », 2004, p. 233-234. Désormais *VAV*.

³⁹ *VAV*, p. 245.

⁴⁰ *WSD*, p. 80.

Je voyage dans cette grande plaine maritime trépanée, n'ayant eu d'autres choix que la forme polyptique picturale et polyphonique musicale, l'une et l'autre flamandes, appuyée par un usage polymétrique du vers, octosyllabe jusqu'au verset⁴¹.

La paroi aussi se mesure, on s'y mesure et on livre mesure de vers dans le champ de sa toise d'écriture. Sur la falaise de Douvres ou d'ailleurs, mais je cite « Sur la falaise de Douvres à quelques pas du bord comptés en yards » (*WSD*, 75).

Pour conclure, si près de la chute – peut-être dans tous les sens du terme – jusqu'à possiblement « usurper la place du poème »

Mais j'y pense, bien sûr vous aurez compris ? Compris la ligne,
Le vers, veuillé-je dire, ligne est une traduction littérale
(littorale, oserais-je ?) de *line* !
[...] Mais où ça ? Dans la langue⁴² ?

Oui, la falaise dans la langue et dans les yeux. Dans la langue, parce que dans les yeux. C'est là la porosité de la falaise et son entrée dans le poème.

⁴¹ Revue *Contre-allées*, 2020, n° 41.

⁴² *WSD*, p. 130.

Gwenaëlle Abolivier

Le rapport à l'espace
et aux voyages

J'ai rencontré Jacques Darras pour la première fois en octobre 2018 pour une interview qui a été publiée dans la revue *Eulalie*, diffusée par le Centre Régional des Lettres et de la Lecture des Hauts-de-France. En découvrant Jacques Darras, j'ai immédiatement eu envie de le revoir pour le questionner sur son rapport à l'espace et au voyage. Nous avons réalisé des séances d'enregistrements sonores à Orry-la-Ville-Coye, en septembre et avril 2019. C'est-à-dire avant la crise de la Covid.

*

Jacques Darras est avant tout aimanté par son espace et territoire de naissance. Comment pouvait-il en être autrement puisqu'il porte en lui le nom d'une ville, de sa région : Arras. Finalement, Jacques Darras va écrire à la fois sur sa région et sur son nom. Il a passé beaucoup de temps à défendre Arras, à l'expliquer et à se l'expliquer. Cette ville a eu un prestige considérable. Au Moyen Âge, c'est une ville ouverte sur le monde où le capitalisme commerçant se met en place. Les banquiers italiens viennent aux foires pratiquer l'échange de la monnaie. Arras est très célèbre dans l'industrie des textiles. Les draps d'Arras sont renommés dans l'Europe entière. Et puis, le plus intéressant est que toute cette activité entraîne l'invention de la littérature profane, le théâtre en particulier. Arras est un centre littéraire, plus important que Paris au XIII^e siècle.

Pour Jacques, son nom, Arras, devient une matrice poétique, une source d'inspiration considérable. Arras est aussi la ville utopique, européenne par excellence. Jacques Darras n'a donc pas beaucoup de mal à se déclarer Européen : il l'est de fait dans son nom. À Arras, dans les tapisseries, on faisait passer des fils d'or et ces fils d'or s'appelaient, dans le langage des tapissiers de l'époque, *l'âme*. Jacques Darras trouve cela absolument renversant et d'une certaine matière, il se sent l'âme arrageoise.

Notre homme évolue donc sur ce fil d'or, mais il marche aussi – depuis toujours – sur et vers un chemin blanc qu'il a découvert très jeune, qui est lié à ses souvenirs d'enfance et qui font partie à la fois de son espace réel et de son espace rêvé.

Allons au point de départ qui se trouve en Picardie maritime où Jacques Darras est né en 1939. Là, coule une rivière : la Maye de

36 kilomètres de long dont l'origine du mot est mystérieuse. Cette rivière se situe entre Abbeville et Montreuil, dans le Ponthieu, dans le Marquenterre. Il y a passé, avec sa mère, les années de guerre entre 1939 et 1945, quand le territoire était occupé par les batteries anti-aériennes allemandes. Les V1 (missiles militaires) partaient de chez eux pour aller détruire les quartiers populaires de Londres. Autour d'eux, des tranchées étaient creusées. Il a vécu sa petite enfance, au milieu de la terreur, dans une forme d'innocence et de résistance absolues. Sa mère faisait l'école alors que les Allemands entouraient la maison. Jacques Darras est un miraculé de la guerre d'où son européanisme radical et le sentiment que la seule chose inviolée était la rivière : la Maye. La Maye était son âme, son fil d'eau, son fil d'or qui l'a tenu en vie, miraculeusement. À partir de là, on comprend que la Maye : soit devenue l'espace de la fluidité et de l'éternité. Le long de cette rivière, et dans son œuvre poétique, Jacques Darras va rendre compte de son existence et de sa dimension aléatoire.

La Maye est aussi une manière humoristique de relativiser son travail, « son ruban métrique » comme il le précise, *ses eaux étroites* comme l'aurait dit Julien Gracq.

Jacques Darras n'a pas choisi la Maye, c'est elle qui l'a choisi.

Il va alors reporter cette petite rivière

La mesurer

Pour mieux évaluer son espace

Il va la translater, la transporter

La Maye, qui apparaît au fil de son travail d'écriture, est sa chaîne d'arpenteur. À partir de 1980, la structure de son écriture émerge : ce seront de grandes méditations où il mêlera l'histoire et la géographie, dans une vision fluide, fluviale et maritime de l'Europe.

*

Mais il faut revenir à l'enfance pour bien comprendre la suite. C'est dans son espace d'enfance, là où se sont cristallisés ses premiers souvenirs matriciels, souvenirs écrans, qui ne l'ont pas quitté.

Imaginez ou dessinez l'espace : un champ de la plaine picarde et un gamin de 4 ans. Jacques se revoit dans un champ, l'école est quasiment perdue au milieu de la plaine. Et il y a une rue qui s'en va vers la forêt de Crécy. Jacques se tient près d'une meule de paille. Il sait l'art de fabriquer une meule qui sont comme ces petites maisons fantômes. Pour lui, c'est une maison étonnante, pleine, où l'enfant se sent protégé. Il sait qu'il peut y entrer pour s'y cacher, pour se mettre à l'abri de la pluie. Enfant, il entre dans la paille qui est un matériau plastique aux parfums acides ; il attend pour regarder courir les lièvres. Cette maison légère

devient aussi un espace d'inquiétude quand elle s'anime de sons nouveaux : elle bruisse des passages des petits mulots et des rongeurs. C'est un monde vivant et fantastique qui allume son imagination. La meule est l'espace du premier souvenir d'enfance, quand à quatre ans, Jacques Darras prend conscience de lui-même, et conscience d'être dans l'espace. Il y a aussi l'école et des adultes qui ne sont pas très loin. Et dans le fond de cet espace, il y a la forêt, une forêt ancestrale qui sera occupée par les armées allemandes. C'est un espace quadrillé par la guerre, saturé de bruits et de mouvements militaires.

*

La paix revient. Son père, qui a été prisonnier, aussi. C'est la découverte œdipienne redoutable. Pendant toute la guerre, l'enfant a vécu avec des femmes qui se sont occupées de lui. Et tout d'un coup, c'est la loi martiale qui s'impose et qui l'insupporte. Jacques Darras entre en conflit : « j'entre en guerre avec la loi masculine » déclare-t-il.

Son père reprend sa fonction d'instituteur et ses parents décident de demander un poste plus prestigieux. La famille change d'espace et part à quarante kms plus à l'est d'Abbeville, toujours dans le Ponthieu : à Ailly-le-Haut-Clocher.

Là, il n'y a plus de place pour l'école car elle a été rasée par l'aviation anglaise. L'école est maintenant abritée dans un château. En fait, il s'agit d'un grand manoir dans lequel on met arbitrairement une école. La municipalité bricole rapidement des classes et un logement pour l'instituteur. Là, il y a une très grande véranda qui donne sur un jardin et une cour pleine d'essences rares.

Jacques s'en souvient bien : il revoit l'image d'un parc somptueux où tout est monté en herbe car ce lieu a été déserté pendant la guerre. De tous les côtés, il y a la plaine et la forêt. Il revoit ce superbe espace, espace de rêves... Sauf que Jacques enfant, a le sentiment d'avoir été expulsé du Paradis, de son habitat premier qui était près de la rivière de la Maye qui ne cessera d'irriguer toute son œuvre. Cet arrachement est à la fois cruel, fondamental et fondateur.

*

Que faire ?

Jacques est un jeune garçon. Il ne va pas cesser de chercher à reconquérir l'espace initial entre la rivière lointaine, l'école et la forêt, en s'intéressant au cadastre qui se trouve dans le village.

*

Jacques grandit ! « Je suis plus savant, plus intelligent, mon esprit s'éveille » déclare-t-il.

Deux espaces vont le passionner : l'espace des champs et l'espace.... d'un terrain de basket-ball. Ses parents sont des gens très actifs qui ne font pas qu'enseigner aux enfants de l'école primaire ; ils animent des activités péri- et post-scolaires c'est-à-dire qu'ils ont un rôle culturel. Et parmi leurs activités, ils vont défricher un grand terrain de basket-ball importé des États-Unis. De huit à dix-huit ans, Jacques Darras va se familiariser aux dimensions de ce terrain de basket et au jeu avec la balle. Ce terrain de basket est un espace qui, dans ses dimensions, sera plus tard comparé au terrain de la bataille d'Azincourt, qui deviendra un espace important pour le poète-historien.

Pour l'heure, sur ce terrain de basket, Jacques adolescent découvre le jeu et adopte une approche technique de l'espace à travers les règles et les ruses de ce sport qui, à l'époque, n'est pas tellement pratiqué en France.

*

D'autre part, tout autour de lui s'étendent des champs de céréales et de betteraves. Ces champs deviennent un espace d'exploration : « je suis tout le temps fourré chez les agriculteurs, dans les fermes », dit-il. Il reçoit une éducation assez libre tant qu'il est bon élève. Il passe donc ses jeudis dans les fermes avoisinantes. Il garde ce contact avec le foin, avec la plaine.

Jacques Darras constate et comprend qu'il y a, dans ce chaos, des parcelles délimitées, des propriétaires, une parcellisation, un cadastre : le remembrement qui est en cours en Picardie comme dans bien d'autres régions. On sait combien dans les années qui suivent la reconstruction, on regroupe, tant que possible, les terres pour des raisons agro-industrielles afin de favoriser les productions.

Jacques Darras quant à lui suit le cadastre et le découvre par la plante des pieds.

Il marche et acquiert une vision sociale de l'espace. Dans cet arpentage initiatique, il s'approprie la plaine. À partir de ce moment-là, Jacques Darras adopte un rapport totalement physique à l'espace, une approche ne le quittera plus.

*Et là, il se passe quelque chose !
Est-ce un accident ? Il n'en sait rien.*

Il ressent un tropisme, un magnétisme qui le pousse et le conduit vers le Nord.

Depuis tout jeune, il est attiré par les sonorités des villages. Il est très sensible aux noms : Yaucourt, Buigny-l'Abbé, Bussus-Bussuel ...

Comme le dit Blaise Cendrars, un poète que Jacques Darras admire : « je pourrais y repartir les yeux fermés »

*

Le Nord !

Jacques se souvient : « Là, il y a une petite élévation, c'est net, une sorte de monticule. » et dans ce cadastre au milieu de tout cela, « il y a le chemin blanc, un chemin qui se déroule infini. » Ce chemin le fascine. Combien de fois aura-t-il pris le chemin blanc qui monte vers le Nord ?

D'ailleurs, Jacques ne va presque jamais vers le Sud. Au Sud, il y a le village de Francières : qu'il entend comme « la France hier ». Cela ne l'intéresse pas. Lui veut se tourner vers l'avenir ! Et l'avenir c'est le Nord. Depuis Jacques Darras ne cesse de regarder dans cette direction.

C'est ainsi qu'adolescent, il va marcher quasiment tous les jours sur ce chemin blanc. À cette époque, il vit une grande solitude. C'est le fils de l'instituteur : il est à la fois populaire dans le village, mais est aussi tenu à distance. Il est seul avec son imagination et avec la conscience d'arpenter le territoire. Il faut donc imaginer cet adolescent arraché à son pays d'enfance qui découvre et arpente un nouveau paysage qu'il tente de s'approprier. Il recherche à la fois le Paradis perdu et de nouveaux repères. C'est donc là, dans la plaine, dans sa topographie la plus fine, et la plus précise en quelque sorte, que tout se joue. Il s'accoutume à un nouvel espace qu'il reportera, dans un espace plus grand, qu'il découvre à l'époque de la régionalisation.

*

Le cheminement est progressif : c'est la découverte de l'espace et d'un élargissement continu de l'espace jusqu'à tant que le poète tombe sur les limites de l'Histoire. La réalité propre de l'histoire doublée de son rapport à l'espace devient alors l'espace-temps... autant dire que la boîte de Pandore est grande ouverte ! L'exploration peut débuter. Elle sera infinie avec toujours cette nécessité de creuser et de vérifier.

*

On comprend que tout est lié à cet arrachement originel du territoire de l'enfance : après la guerre, le chemin blanc va apparaître et le mènera jusqu'à la frontière et aux confins du Nord. Plus précisément le Nord-Ouest. Il se sent chez lui en Belgique, à Bruxelles, mais aussi en Flandre et en Wallonie. Il traverse la mer du Nord et arrive en Angleterre. Il y a fait son « fonds de commerce », comme il dit puisqu'il a enseigné toute sa vie l'anglais et sa littérature. L'Écosse est à part puisqu'il y a vécu deux ans. Jacques Darras se sent aussi une affinité avec l'Irlande. Il pourrait parler pendant des heures de la première université qui se situe en Irlande et de la colonie d'Irlandais qui, pendant tout le moyen-âge, s'est installée à Laon. Son espace de cœur se prolonge jusqu'aux Pays-Bas, Rotterdam, La Haye, Amsterdam, la Hollande, les îles de la Frise, Copenhague, le Rhin et l'Allemagne, avec Brême, Hambourg, Rostock. Königsberg. Jacques Darras a vraiment l'impression d'être chez lui dans ces parties de l'Europe, avec une affection très forte pour le littoral de la baie de Somme jusqu'à la mer Baltique : Boulogne, Dunkerque, Calais, La Panne, le Coq, Ostende, Kotte-le-Zoute.

*

Parmi tous ces espaces, il y a une infinité d'espaces plus restreints et plus résiduels. Et puis il y a des espaces très symboliques dont un qu'il aime particulièrement et sur lequel il a beaucoup réfléchi et écrit : c'est le terrain de bataille d'Azincourt qui « ressemble à un terrain de sport », comme il le précise. Azincourt : 1415 c'est un des tournants de l'histoire de l'Europe avec le premier massacre de toute la chevalerie française par les archers anglais d'Henri V. Ce champ de bataille, qui est décrit par Shakespeare dans sa pièce *Henri V*, n'a pas changé. Il est resté tel quel, conservé par une volonté patrimoniale. Il se trouve à vingt kilomètres au nord d'Hesdin, dans le Pas-de-Calais, à la frontière avec la Somme. Et on imagine aisément que Jacques Darras s'y soit rendu avec la pièce de Shakespeare en main, pour lire et décrypter la bataille d'Azincourt. Ce lieu est pour lui une source d'étonnement car il se dit que l'histoire de l'Europe s'est nouée dans un espace aussi petit.

On ne peut découvrir un lieu aussi fort, sans être profondément touché. Comme il le dit « dans un tel espace, on perd toute son innocence ». On comprend bien que le poète ne peut se satisfaire d'un espace uniquement géographique. On est là en Picardie dans un espace-temps qui est avant tout européen, marqué et orienté par l'histoire des conflits, des guerres, des massacres, dans ce qu'elle a de plus tragique. Jacques Darras déclare d'ailleurs : « Je ne peux pas me promener dans la plaine picarde comme si j'étais un oiseau complètement libre. »

*

On l'aura saisi, le poète Jacques Darras est fasciné par les espaces, les cadastres, les échelles et d'ailleurs il le dit : « nous sommes des créatures d'échelle ». Il est également sensible aux cartes géographiques et routières. Il faut dire qu'il a d'abord appris à voyager avec les cartes IGN : celles aux 25 000, 50 et aux 100 millièmes. Et il en a d'ailleurs toute une collection. Il m'a confié qu'il avait tout le département de la Somme en cartes IGN. « Jacques, la Somme c'est combien de cartes ? C'est toute une étagère ! »

*

Jacques Darras n'est pas pour autant un grand voyageur.

Il s'est certes rendu au Mexique, en Russie, en Chine, mais à chaque fois pour répondre à des événements poétiques et/ou à des colloques. Il n'a jamais ressenti de volonté express d'aller dans un pays.

Le seul voyage qu'il a vraiment voulu et pensé : c'est son premier voyage aux États-Unis. C'était en 1980 et c'était pour couronner sa fièvre littéraire pour la poésie américaine et anglophone qu'il avait tellement lue. Il est alors parti sur les traces des poètes de la *Beat Generation* qu'il avait tant admirés. Il voulait se rendre sur place et voir le New York de la littérature américaine : de Dos Passos, de William Carlos Williams, mais aussi le New York du cinéma et de la musique : Ella Fitzgerald, Gershwin.

Après New York, Jacques Darras s'est rendu en voiture sur la côte Ouest en Californie et, là, il a rencontré des poètes dont lui a parlé Jacques Roubaud. Il est descendu par la route du littoral, de San Francisco à San Diego. Il est allé de poète en poète, « un voyage initiatique, poétique, géographique et philosophique. »

À San Francisco, il y avait un jeune poète Michael Palmer (l'un des grands poètes contemporains) qui lui a fait rencontrer le très grand poète de l'époque : Robert Duncan qui l'a ébloui pendant toute une soirée en lui parlant d'Ezra Pound et tant d'autres. Le seul que Robert Duncan n'avait pas rencontré était Walt Whitman. Jacques Darras se souvient : « En l'écoutant j'avais vraiment l'impression que c'était toute la poésie américaine qui s'ouvrait devant moi. »

Puis, Jacques Darras se rend à Santa Barbara au milieu de la côte californienne. Là, il va rencontrer l'éditeur de « *black sparrow* » le moineau noir. Il se souvient : « je suis arrivé dans une villa. Un type avec un chapeau était en train de tondre sa pelouse. Je lui ai dit : « Je suis venu

de France rien que pour vous ! » et l'Américain flegmatique, à la limite de l'insolence, de répondre : « Ah oui, vous voulez quoi comme livre ? » Il s'en fichait royalement !! Jacques Darras attendait autre chose. Bref, cela ne l'arrête pas. Il poursuit sa descente de la côte californienne, Big Sur d'Henry Miller, avec à sa droite, les vagues et la houle de l'océan Pacifique infréquentable seulement pour les surfeurs.

À San Diego, il a rendez-vous avec deux poètes magistraux : Jérôme Rothenberg, le plus grand bourlingueur et son ami David Antin, un professeur d'art plastique, performer et grand amateur de Diderot. Un éblouissement ! C'était donc en 1980. Il y retournera à plusieurs reprises.

*

C'est peut-être de sa fascination pour les États-Unis, civilisation de la voiture, que naît son penchant appuyé pour la vitesse dans l'espace. Car notre homme-poète est un fou de vitesse ! Surtout, quand à trente-cinq ans, il commence à écrire de la poésie. « À la suite d'une série de chocs sentimentaux, de chocs sensuels, de voyages fiévreux », il va d'un bout à l'autre de la région et il écrit. Grande importance des automobiles dans son œuvre. Il s'agit d'une voiture rapide, une Golf GTI, « une petite bombe : la voiture des braqueurs », comme il le précise.

Jacques Darras fonce régulièrement d'Amiens jusqu'à la Capelle en Thiérache.

Il dit :

Je braque ma région
j'ouvre tous les coffres
j'ai une sorte de volonté érotico-spaciale-temporelle de
m'approprier l'espace. Je vais prendre l'espace. Je suis un
amoureux de l'horizon.
j'adore la synthèse et j'aime la vitesse automobile, celle qui
m'emporte dans des distances et des vitesses assez vertigineuses.
Je m'oriente beaucoup vers la Belgique car je sais que l'une des
clefs du mystère de cet espace temps européen se trouve là, en
Belgique. Sur l'autoroute A1, qui est toute neuve, je vais à 170 km
à l'heure au volant de ma Golf GTI.

Jacques Darras a malgré tout « le sens de plusieurs vitesses ». Il n'a pas oublié la lenteur originelle de ses grands-parents, grande lenteur, lenteur paysanne, grand retour des jours dans une sorte de répétition de l'infini. Puis, la vitesse qu'il a acquise dans le savoir, lors des classes préparatoires. Il travaille très vite. Il roule vite.

*

Finalement, Jacques Darras aura avant tout jalonné et exploré son espace local. Il est un voyageur de l'espace restreint. Il part d'une vision extrêmement villageoise. Après tout, il a des ancêtres paysans qui remontent à des générations et des générations, et ces gens-là, ne voyageaient pas. En particulier ses ancêtres maternels : toute leur existence s'est déroulée dans un espace d'un rayon de dix kilomètres : ils sont partis d'un petit village qui se trouvait près d'Abbeville ; leurs parents étaient des paysans extrêmement modestes avec un lopin de terre, une cour, des poules et des canards et puis, avec l'éducation, comme il me le raconte « son grand-père maternel est devenu un saute-ruisseau dans la ville » et le ruisseau en question était la Somme. Il était clerc chez un notaire et il a épousé sa grand-mère qui était originaire d'un village voisin, encore plus sauvage. Tous deux se sont retrouvés à la ville, c'est-à-dire à Abbeville. Et ils ont passé toute leur existence dans un rayon de dix kilomètres. Ils ont réussi à se couler, à se plier, à survivre dans cet espace extrêmement restreint qui apparaît comme une véritable peau de chagrin. Ses grands-parents, comme beaucoup à cette époque, se sont contentés de peu car ils avaient des ambitions et des moyens financiers modestes. « Lorsque l'on appartenait à leur rang et à leur classe sociale, on ne rêvait pas d'espace et on n'accomplissait pas des rêves d'espace. »

Je vais conclure mon intervention en précisant que mon dernier entretien avec Jacques Darras date de septembre 2019, avant la crise de la COVID, il faut bien dire qu'avec le recul les propos qui suivent étaient presque prémonitoires.

En septembre 2019, Jacques Darras se demandait : « si l'époque du tourisme exotique lointain n'était pas en train de se clore pour des raisons écologiques et environnementales, parce qu'avec la création d'Internet (qui est une façon extraordinaire de se déplacer fictivement, virtuellement au bout de la terre), il est finalement possible de correspondre et de voyager partout et avec tout le monde sur la toile ». Il se demande alors : « est-ce qu'on ne serait pas revenu à notre insu à une habitation et à un espace restreint, avec un souhait de vivre dans la proximité et dans le voisinage. »

En 2019, Jacques Darras se demandait si nous n'étions pas en train de vivre une première fin de la mondialisation, dans sa vision la plus expansive et consommatrice. Est-ce que les hommes ne seraient pas en train de se replier sur leur espace restreint alors que les marchandises continuent de circuler sans limite entre les différentes parties de la Terre ?

À ce moment-là, pour Jacques Darras, il y a une sorte de clôture de l'espace terrestre, notion qui n'est pas abordée philosophiquement, mais poétiquement, car selon lui : « s'il y a un travail fondamental de la poésie, c'est d'être constamment attentif à l'être au monde, à la façon d'être dans le monde, qui change et se modifie ». En ce sens, la poésie a un regard social, voire politique, même si elle ne le dit pas directement. Indirectement, la poésie est toujours sociale et politique.

Espace de naissance, espace rêvé, espace réel, espace d'enfance, espace matriciel, espace mesuré, espace géographique, espace historique, espace meurtri, superbe espace, espace initial, espace des champs et espace du terrain de basket-ball, espace de la bataille d'Azincourt, espace d'exploration, espace cadastré, espace-temps, espace-temps européen, espace du Nord-Ouest, grands espaces américains, espace restreint, espace du colloque !

MERCI Jacques Darras, je vous souhaite de poursuivre encore longtemps cet arpentage sur votre chemin blanc, chemin de mémoire, là où se croisent la géographie et l'histoire, tout là-bas vers les confins du Nord-Ouest, là où se déploie toute une poésie, mouvante et à jamais recommencée, une poésie liée aux frontières... : une poésie darrassienne celle d'un veilleur qui se tient sur une ligne de crête, celle d'un Européen convaincu qui guette et ne lâche rien !

Michel Collot

Des cours d'eau très considérables

Je ne me souviens plus très bien quand ni comment j'ai découvert le travail de Jacques Darras. Je crois que ce fut d'abord en lisant son *Arpentage de la poésie contemporaine*¹. J'avais été frappé par l'esprit d'ouverture qui présidait à son parcours et qui contrastait heureusement avec l'esprit de chapelle qui sévissait alors dans le champ poétique français. Il y faisait place aussi bien à Robert Marteau et à Pierre Oster qu'à Denis Roche et à Claude Royet-Journoud. Il est vrai qu'il y ouvrait aussi quelques fenêtres sur la poésie américaine, qui l'avait sans doute aidé à prendre une distance salutaire vis-à-vis des querelles qui agitaient le microcosme hexagonal.

Ce qui transparaissait à travers ces choix, c'était une conception de la poésie étrangère au formalisme et au textualisme qui dominaient encore les pratiques et la théorie littéraires en France : il plaidait notamment en faveur d'une ouverture au monde que j'avais moi-même mise au cœur de mes recherches, désireux, comme d'autres, de rouvrir l'horizon de la poésie et de la poétique². Commentant le titre du recueil de Robert Marteau, *Sur le motif*, il écrivait par exemple : « Sur le motif, c'est donc l'écriture dehors, en présence des choses³ ».

Curieux de voir comment ce désir se traduisait dans ses propres poèmes, j'eus la chance de trouver sur les rayons de la Bibliothèque de l'École normale supérieure un gros volume au titre énigmatique, que je ne savais même pas comment prononcer : la Maille ou la Maie⁴ ? Quelle ne fut pas ma surprise d'apprendre que c'était le nom d'un modeste fleuve côtier qui parcourait, sur guère plus de 37 kilomètres, des territoires inconnus de moi, le Ponthieu et le Marquenterre.

En inscrivant dans son texte ces toponymes picards, Darras ancrant son entreprise poétique dans une petite patrie dont il détaillait la topographie, la géologie, la faune et la flore, en usant de termes tout aussi étranges.

¹ Jacques Darras, *Arpentage de la poésie contemporaine*, Amiens, Trois Cailloux, 1987.

² Voir mon essai sur *L'Horizon fabuleux*, Paris, Corti, 1988, vol. 2, p. 218-220. L'horizon est très présent dans les paysages de Jacques Darras, qui ne manque pas une occasion de « fai(re) subtilement sa prière au dieu de l'horizon » (*Voyage dans la couleur verte : un parcours en Picardie*, Amiens, éditions de la Librairie du labyrinthe, 2013, p. 14)

³ Jacques Darras, *Arpentage de la poésie contemporaine*, op. cit., p. 10.

⁴ Jacques Darras, *La Maie*, Amiens, Trois Cailloux, 1988 (abrégé par la suite en *M* suivi de la pagination de l'extrait cité), 1988.

Comment cette rivière minuscule avait-elle pu donner naissance à une *somme* poétique de près de 500 pages (il est vrai que la Maye se jette dans la baie de *Somme*), qui puisaient aux sources et aux formes les plus diverses et qui nous conduisait « outre-Maye » (*M*, 76) jusque chez les Mayas et en Gaspésie, avant de déboucher au milieu des étoiles⁵.

C'est à cette question que je voudrais ici essayer de répondre. Je vais tenter de comprendre comment un cours d'eau aussi peu considérable, pour démarquer le titre d'un auteur cher à Christine Dupouy⁶, avait pu engendrer non seulement ce livre-fleuve mais, depuis, une impressionnante série de huit ouvrages, tous placés à son enseigne. Il est vrai qu'ils sont traversés par d'autres cours d'eau, qui sont beaucoup plus considérables, comme la Meuse ou le Rhin ; mais Darras se plaît à les présenter comme autant de prolongements de la rivière éponyme, comme si celle-ci avait « essaimé » (*M*, 9) d'un bout à l'autre de l'Europe, et même de la planète, voire de l'univers.

Ce mouvement d'amplification et de démultiplication correspond à une pente de l'imaginaire et de l'écriture habituelle à Darras, qui ne peut s'empêcher de dire et de voir grand. Il entre en résonance avec sa pratique du vers et du poème longs, avec son érudition encyclopédique et avec son goût pour l'épopée. Il est lié à des choix éthiques, esthétiques et philosophiques, que je me propose de dégager à travers quelques occurrences de ce motif des eaux courantes, qui est dans son œuvre un véritable leitmotiv. En suivant ses récurrences et ses variations, nous le verrons se charger, au fil des pages, de multiples significations et connotations, qui prennent appui sur les qualités sensibles de l'eau et des mots.

Ma démarche s'apparentera à celle de la critique thématique et s'inspirera donc de la phénoménologie, que Darras critique souvent sans ménagement⁷ mais dont il est plus proche qu'il ne le dit, dès lors qu'on se réfère, non plus à Husserl ou à Heidegger, qu'il prend volontiers pour cibles, mais à Merleau-Ponty, qu'il n'épargne pas non plus⁸.

⁵ L'image de trente-trois constellations accompagne la dernière section de l'ouvrage (*M*, 398-485).

⁶ Voir Jean-Loup Trassard, *Des Cours d'eau peu considérables*, Paris, Gallimard, 1981.

⁷ Notamment dans *La Maye réfléchit* (Le Castor Astral et In'hui, 2020, abrégé par la suite en *MR*, suivi de la pagination de l'extrait cité), p. 126, 344 et 346.

⁸ Voir par exemple *La Maye réfléchit*, *op. cit.*, p. 11-12.

Géographie

L'inspiration puisée par Darras auprès des fleuves et des rivières situe son œuvre dans une géographie tout à la fois réelle et imaginaire. Elle trouve sa source dans la région natale du poète, baignée par les flots de la Maye, dont les multiples évocations sont liées à des souvenirs d'enfance, à commencer par la première d'entre elles : « mon enfance, ma source est traversée par une rivière » (*M*, 9). La Maye devient le point de départ d'une véritable autobiogéographie :

Né moi-même près d'un petit ruisseau dont le filet d'eau s'étire jusqu'à la Manche sur une distance de quarante kilomètres, au nord de la Picardie, à la frontière des départements Somme Pas de Calais.
J'ai beaucoup écrit sur lui⁹.

La Maye est un lieu de naissance mais aussi celui d'une renaissance : « Elle avait été la rivière de ma naissance. Je renaquis à son embouchure » ; c'est « ainsi » qu'elle « entra » « dans mon paysage », écrit Darras (*MR*, 291). Par le biais de la paronomase, elle apparaît comme la mère qui « (l')accompagne depuis l'âge de 6 ans, (l)e drape dans son enveloppe protectrice » (*MR*, 7). Elle devient un personnage à part entière de son roman familial : « J'ai l'eau autobiographique », avoue Darras : « Ce qui m'aura probablement sauvé d'une noyade dans la psychanalyse, c'est tel sauvetage vigoureux de mon père m'apprenant à nager sous le pont de la rivière qui traverse notre village » (*MR*, 7).

Darras évoque à plusieurs reprises cette scène primitive, qui a pour toujours scellé ses noces avec la Maye, avec la Mère :

Baptiste sans le savoir, mon père me plongeait un jour au bout d'une perche de frêne pour m'enseigner la natation. [...] Pont Thomas, dit la légende, et la rivière où ce baptême a lieu se nomme la Maye. J'y suis encore. Je ne quitte plus son lit.
S'agirait-il d'inceste ? Non [...]. (*M*, 446)

Ce *non* que le poète oppose à l'hypothèse d'une union incestueuse avec le corps maternel fait figure de dénégaration, puisqu'un texte du même volume s'intitule « Édipe en Ponthieu » (*M*, 117-122). Et la relation qu'il ne cessera d'entretenir avec l'eau matricielle relève bien de ce « narcissisme » « naturel » qu'il revendique lui-même (*MR*, 7) ; elle

⁹ Van Eyck et les rivières dont la Maye, Le Castor Astral & In'hui, 2019 (abrégé par la suite en *VER*, suivi de la pagination de l'extrait cité), p. 12.

apparaît comme spéculaire et fusionnelle : « J'ai réfléchi cette eau qui m'a réfléchi. Je l'ai baignée en moi, qu'elle a baigné » (*MR*, 371).

Cependant, ce qui libère l'aquaphilie du poète de toute fixation névrotique à l'imaginaire maternelle, c'est que la rivière n'est pas une eau dormante ou stagnante mais courante, et comme telle une invitation à progresser et non à régresser. On ne se baigne jamais dans le même fleuve et, en entrant dans son lit, on va vers l'avant et non en arrière : « C'est tout naturellement que j'ai dérivé vers l'aval de ma vie, porté par ce berceau de joncs, salué par les foulques et les sarcelles d'été ou d'hiver, jusqu'à l'embouchure où je me tiens, quelque soixante kilomètres années plus tard » (*MR*, 7). Lorsqu'il se replonge adulte dans les eaux de son enfance, le poète choisit non pas de remonter le cours de la rivière mais de le « descendre jusqu'à l'embouchure depuis sa source dans une prairie inondée » (*M*, 452).

Au terme de son parcours, la Maye débouche dans la Baie, qui découvre au poète l'horizon marin et lui ouvre la bouche pour célébrer non plus sa petite patrie mais l'immensité du monde : c'est pourquoi il dit avoir « pri(s) comme emblème, comme totem, l'image de la petite rivière coulant au fond de la vallée de (s)a naissance jusqu'à la mer toute proche et sa faune d'oiseaux migrants ». Il « n'(a) plus eu » dès lors « qu'à la suivre jusqu'à son embouchure pour (s)e mettre à parler avec sa voix. D'une pleine voix de sable et d'eau, de ciel et de nuages ouverte sur l'infini de l'Univers » (*MR*, 371).

C'est dire que la géographie parcourue par Darras au fil de l'eau est une « géographie fluide » (*M*, 92), affranchie des repères et des frontières :

Maye Meuse la distance en kilomètres n'est pas tellement
immense.

Notre conscience géographique n'a cependant pas grand-chose
à voir avec la géographie.

La psychologie plutôt. (VER, 12)

C'est une géographie largement subjective, une « egogéographie¹⁰ » : « Nous habitons la géographie, la part de la géographie que nous n'habitons pas effectivement, nous la rêvons » (*MR*, 113). Elle est à la fois réelle et imaginaire, intérieure et extérieure : « Dehors s'intériorise en nous hors de nous » (*M*, 180). C'est donc un paysage, au sens que

¹⁰ Voir Jacques Lévy, *Egogéographies. Matériaux pour une biographie cognitive*, Paris, L'Harmattan, 1995.

Jean-Pierre Richard donne à ce mot¹¹ c'est-à-dire une image du pays, qui est en même temps une image de soi : « Il est possible », écrit Darras, « que nous choissions tous dans la Nature, à un certain moment de nos vies, tel paysage, telle scène, tel élément auquel nous demeurons intimement attachés¹² ». Ce paysage n'est pas prisonnier du passé, c'est un horizon qui reste toujours à explorer, car son image n'est pas fixée une fois pour toutes : « nous (l') écrivons et (le) réécrivons sans cesse », « dans et par nos mémoires¹³ ». Il est en permanence remodelé par l'écriture et par l'existence, qui en font la matrice d'autres images. Le poète pratique une « géographie amoureuse », qui est constamment animée par le désir et qui, loin de l'enfermer dans un *idios cosmos*, lui permet de passer « de l'horizon d'un homme à l'horizon de tous¹⁴ ».

Étroitement liée à l'histoire personnelle, cette géographie porte les marques de l'Histoire collective, si visibles dans les plaines du Nord de l'Europe, auxquelles Darras s'est montré de plus en plus attentif. Sa géographie est devenue une « géo-histoire » et il en est même venu à dire que « l'Histoire ne se comprend pas seulement par la géographie. Elle l'expliquerait plutôt » (*M*, 289). Lui qui se définit comme « l'homme spatial » (*MR*, 62) par excellence, ne cesse pourtant d'affirmer que le temps est la dimension essentielle de l'expérience humaine.

Comment concilier ce privilège philosophique accordé au temps avec le rôle joué dans son œuvre par l'inspiration géographique ? C'est que sa géographie est voyageuse, « en action » (*MR*, 53), et ses paysages, mobiles. Les eaux courantes y introduisent le mouvement, donnant à voir, à vivre et à imaginer tout à la fois un parcours de l'espace et l'écoulement du temps, elles « coulent dans le sens de nos vies ; elles sont le temps fait eau » (*MR*, 286). « L'eau est le mouvement même de la terre » (*M*, 61) et celui des fleuves et des rivières revêt plusieurs caractéristiques qui le rendent particulièrement entraînant pour l'imaginaire et pour l'écriture et que je vais à présent essayer de dégager au prix d'un petit exposé d'hydrologie poétique.

¹¹ Voir par exemple Jean-Pierre Richard, *Paysage de Chateaubriand*, Paris, éditions du Seuil, 1967.

¹² Jacques Darras, « Une épopée fluviale douce », dans *Jacques Darras poète de la fluidité*. Actes du Colloque de l'Université de Nice, 4-6 décembre 2008, Bruxelles, Le Cri, 2010 (abrégé par la suite en *JDPF* suivi de la pagination de l'extrait cité), p. 311.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ On aura reconnu le titre de la première section des *Poèmes politiques* d'Éluard (1948).

Hydrologie

La principale me semble être son irréversibilité, qui le distingue par exemple de celui des vagues : il va vers l'avant et vers la mer, comme l'existence humaine vers l'avenir et vers la mort. « Dans les paysages que je fréquente », écrit Darras, « il y a toujours une rivière » : « C'est grande satisfaction que de voir cette force qui échappe / À l'emprisonnement du présent et donne du futur au paysage¹⁵ ».

Cet attrait pour « l'horizon mobile de l'eau » (*MR*, 14) correspond à un choix éthique et politique : celui d'une vie résolument tournée vers l'avenir, ennemie de la nostalgie et du passéisme, allergique à toute forme d'enracinement, hostile au conservatisme et au nationalisme. « Il y a » par exemple pour Darras « un profond bonheur à voir œuvrer devant soi la permanence de l'élan fluvial, de l'élan vital qu'est le Rhin » (*MR*, 8). Ce fleuve est à ses yeux moins une frontière qu'un trait d'union entre les territoires qu'il traverse, « étranger par la naissance et français par emprunt » ; « voilà la nationalité que j'aime », ajoute le poète : « riveraine. Riveraine des deux rives » (*MR*, 8).

Il va surtout de pair avec un choix esthétique. La mobilité du cours d'eau est pour Darras le modèle d'une poésie dynamique, d'une écriture en marche, d'une parole vive : « le poème est le mimétisme le plus proche de la rivière. Une énergie de mots naît, coule et se perd dans l'océan des rythmes » (*MR*, 11) ; et réciproquement, « le fleuve est du parlant mouvant » (*MR*, 107). Le poète « voudrai(t) » que « l'eau entre dans la phrase » (*M*, 85) pour « retrouve(r) dans la parole la fluidité » (*IDE*, 67).

Pour ce faire, il rejette la plupart du temps les formes fixes et les expressions figées aussi bien que le laconisme d'une certaine modernité ; pour renouer avec une poésie libre et plus discursive, il « cherche une phrase rêveuse et longue comme une rivière¹⁶ », capable d'épouser le flux de la conscience, qui « coule, charri(ant) bribes d'images » et « reflets de sensations brèves » (*MR*, 11). Bravant l'interdit qui pèse depuis Mallarmé sur « l'universel reportage », il n'hésite pas à donner à sa poésie une allure narrative, et à la rapprocher au besoin de la prose, qui va de l'avant, si l'on en croit l'étymologie (*prorsa oratio*). Fuyant l'hermétisme et le statisme, il fait en sorte que le poème ait du sens, c'est-à-dire d'abord une direction, une orientation, comme « la rivière » dont « l'irréversibilité » « nous donne l'image première du sens » (*MR*, 45). Contre la

¹⁵ *L'Indiscipline de l'eau*, Paris, Poésie/Gallimard, 2016 (abrégé par la suite en *IDE*, suivi de la pagination de l'extrait cité), p. 43.

¹⁶ Jacques Darras, *Vous n'avez pas le vertige ? Poèmes en altitude avec une rivière et des chamois*, Paris, Gallimard, 2004, p. 70.

fétichisation de l'écrit, il mobilise les ressources de l'oralité, pour donner à la parole poétique un « débit » analogue à celui d'un « fleuve » (*MR*, 10). Et aux poètes qui se croient obligés de « déchanter » pour dire un monde désenchanté, il répond : « Qu'est-ce qu'une poésie qui entend ne plus se laisser emporter par le chant » (*IDE*, 63) ?

Écartant la tentation du silence, Darras n'hésite pas à donner de la voix, qu'il « compare à une rivière » (*VER*, 107), notre « bouche » laissant passer « le courant de nos mots », « le courant de nos souffles » (*IDE*, 142). Et rien de tel, pour ne pas interrompre le flux de la « rivière vocale » (*VDE*, 107), que de mettre l'accent sur « la fluidité des voyelles qui sont dans nos bouches » (*IDE*, 191) et que le poète se plaît à faire résonner dans le nom de ses cours d'eau préférés : celui de l'Eure « coule de source » (*IDE*, 191) et, en « disant Oise », « d'un bâillement vocal / vocalique », « nous commençons d'ouvrir une embouchure pour nous-mêmes » (*IDE*, 200). Les « échos » ménagés entre les sonorités du poème sont autant de « rebonds » qui favorisent les « ricochets d'images » et la progression de la pensée (*IDE*, 194).

Une autre caractéristique du mouvement des fleuves et des rivières, qui les distingue notamment des torrents, c'est sa « continuité » (*IDE*, 195), sa fluidité que Darras cherche à égaler dans ses vers : « la métrique de l'eau comporte en elle l'élasticité. Jamais on ne sent nulle part l'interruption d'une césure, jamais des pieds ne boitent. Rares sont les rivières qui claudiquent, riment mal, ne vont pas jusqu'au bout » (*MR*, 7). Il préfère les cours d'eau dont la « progression » continue (*IDE*, 195) est de l'ordre d'un glissement. Non qu'ils ne puissent rencontrer en chemin des obstacles mais, au lieu de s'y heurter violemment, ils les contournent et les érodent pour se frayer en douceur une voie que la voix du poète s'efforce d'épouser :

Je cherche le jeu long de l'insinuation amoureuse avec la voix.
L'insistante, patiente lenteur des effleurements vocaux sinueux
comme des boucles de rivières au saisissement des roches, qui
savent aussi être opiniâtres quand la roche fait obstacle. (*IDE*, 67)

De même que les méandres de la rivière ne sauraient en interrompre le cours, les multiples reprises et répétitions par lesquelles l'écriture de Darras semble revenir sur elle-même avec tant d'insistance, s'accompagnant toujours de variations, sont autant de façons de scander et de souligner l'avancée du poème, comme c'était le cas chez Péguy, qui a pu sur ce point servir de modèle. Elles visent aussi par leur abondance à égaler le « débit » de la parole poétique à celui des grands fleuves qui « fluent et superfluent » (*MR*, 10) au risque d'entraîner une logorrhée qui déborde les limites du propos initial et en égare le cours.

D'où la nécessité d'en contenir le flot, sans pour autant le canaliser. Telle est la fonction du rythme, que d'en régler le débit selon un principe à la fois repérable et variable. C'est sans doute aussi le souci qui préside à la composition des livres de Jacques Darras et de son œuvre tout entière, qui vise à bâtir une véritable « architecture de l'eau » (*JDPF*, 320). C'est peut-être la raison pour laquelle il « aime » tant « l'eau dans la ville », par exemple « les quais de la Saône à Lyon, là où elle glisse dans la contraction des collines hautes » (*JDPF*, 321).

Pour mettre en forme et en ordre le mouvement de l'eau, le poète peut s'appuyer sur une autre de ses qualités, sa capacité à *réfléchir* : « Le mouvement divisé par l'image de lui-même devient sa propre réflexion. / Le mouvement se réfléchit, le mouvement se pense » (*JDPF*, 320). Or le verbe *réfléchir* possède un double sens, qui fait toute sa richesse et son ambiguïté : il renvoie d'une part au reflet, qui produit des images ; d'autre part, à la réflexion, qui produit des idées. Dans le premier cas, il est transitif direct (telle surface réfléchit la lumière) ; dans le second, il est intransitif ou transitif indirect (on se donne le temps de réfléchir, on réfléchit sur tel ou tel sujet).

Pour souligner cette distinction, et en même temps la brouiller, Darras utilise un terme peu usité, *réfléchissement*, qui lui permet de réfléchir aux rapports entre poésie et philosophie. Alors que la réflexion philosophique s'appuie sur des concepts statiques et abstraits pour construire sa demeure, la poésie pense avec des images mobiles et concrètes. Le poète est un nageur, qui se met à l'eau et en épouse le mouvement ; le philosophe un pêcheur, qui reste assis sur son pliant au bord de la rivière, fixant des yeux l'instrument qui lui permettra de stopper net la course du poisson et de le tirer sur la rive :

*Les philosophes, qui n'aiment pas que leur réflexion soit soluble
dans l'eau espacent l'ordre de leurs baignades, ce ne sont pas des
nageurs, ce sont des pêcheurs. ils ne s'habillent pas liquide. leur
pensée est un bouchon. ils ne se surprennent que pour autant
qu'ils parviennent à ramener le miroitement sur la terre ferme.*

(*M*, 8)

La réflexion capte un reflet du monde sensible, qu'elle extrait du flux de ses apparences changeantes pour en faire une idée abstraite, stable et parfaitement claire : « elle a besoin d'une transparence à elle-même qui ne soit pas perturbée par l'incorrigible emportement vers d'autres images, d'autres rivages » (*MR*, 341). Selon Darras, la réflexion philosophique « privilégie abusivement le rôle du jour, de la luminosité » : pour elle « réfléchir, c'est voir clair, mettre de la lumière dans un espace obscur et confus » (*MR*, 346). Et, pour ce faire, elle a « tendance à oublier la nuit

du mouvement qui l'emportait hors d'elle-même et la faisait emporter son image avec elle » (MR, 346). À en croire le poète, « il n'y a pour ainsi dire pas de penseur du flux ni de la fluidité » (MR, 342).

La poésie est au contraire « l'eau de la pensée » (M, 447) ; elle procède non par la réflexion qui fige et qui abstrait, mais par le réfléchissement, qui est, comme l'indique le suffixe, un processus à l'œuvre dans le phénomène naturel lui-même. À la différence du miroir d'eau, qui renvoie une image fixe, la rivière charrie des reflets changeants et mouvants. Le poème, contrairement aux lourdes constructions philosophiques, est « une architecture en mouvement », animée par le dynamisme propre à l'imagination : en lui, « il y a course d'un courant, *drift*, qui emporte » « (l)es images qui passent, se chassent et se chevauchent » (MR, 341). À la différence de l'idée abstraite, l'image poétique reste engagée dans l'opacité du monde concret et elle a besoin du « passage par l'obscurité des mots » (MR, 343). Penser poétiquement, c'est « réfléchir au sens de la transparence de la lumière au contact de l'eau sans oublier l'incidence vibratoire des images et des sons qui l'y accompagnent ». Cela suppose de ne pas rompre « le lien » entre « voir et parler » : il faut au poète « moins de réflexion » et « plus de réfléchissement » (MR, 345-346).

La poésie est une forme de pensée inscrite dans la matière des mots et du monde ; c'est ce que j'appelle une « pensée-paysage », dont le modèle est, pour Darras, l'eau réfléchissante elle-même, qui est « l'incarnation visible de la pensée sur terre », « la pensée naturelle ajoutée aux choses » (JDPF, 320). Immanente au sensible, elle « est la répétition de la réalité réfléchie à elle-même » (MR, 12). C'est aussi une pensée incarnée, qui passe par le corps autant que par l'esprit : le poète « pense avec des images du monde autour de (lui) », « (il) prête (s)on corps au monde » (IDE, 43). Sur tous ces points, la réflexion de Darras est plus proche qu'il ne le dit de celle de Merleau-Ponty, qui n'a cessé d'interroger le « lien entre la chair et l'idée », à la recherche d'une « idée qui n'est pas le contraire du sensible, qui en est la doublure et la profondeur¹⁷ », dont il trouvait la meilleure expression dans la peinture et dans la littérature. Il n'est pas non plus si éloigné de Bachelard que ne semble l'indiquer telle allusion à « L'eau et les rêves », qui lui oppose « le réfléchissement de nous-mêmes dans et par notre amour de l'eau » (MR, 14). Pour le philosophe, la rêverie repose précisément sur cette « identification » « avec l'élément » revendiquée par le poète (M, 345), qui d'ailleurs réclame « le droit de rêver », de « parl(er) rêveusement de la réalité »

¹⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 195.

(*MR*, 113) ; et Bachelard met l'accent, comme Darras, sur la dynamique des images poétiques.

Ces convergences me semblent justifier le parti que j'ai pris d'une lecture thématique, qui resterait à compléter notamment par une analyse de la dimension érotique du rapport que le poète entretient avec l'eau, constamment comparée à la femme et objet d'un « amour sans borne » (*IDE*, 46). Je n'aurai pas le temps de le faire, et ce serait le sujet d'un exposé à part entière, car elle est essentielle et omniprésente dans l'œuvre de Jacques Darras. Je me contenterai de souligner, dans le prolongement des remarques précédentes, le double caractère de cette relation. Elle est puissamment, éloquentement et très évidemment charnelle, mettant fréquemment en parallèle le lit de la rivière avec celui des amants, la mécanique des fluides et celle de l'acte sexuel, l'épanchement des liquides et celui des humeurs corporelles. Mais ces « noces » avec l'eau ont aussi une portée éthique, poétique et philosophique : elles expriment une morale de l'amour, une physique de la parole et même une métaphysique, qui oscille entre un profond sentiment d'appartenance à la nature et une aspiration quasi mystique au surnaturel. L'eau est à la fois un élément naturel et « la plus fémininement spirituelle des matières » (*JDPF*, 321) ; à travers elle, ce n'est pas seulement la femme comme objet du désir masculin qu'il célèbre, c'est « la féminité du monde¹⁸ », que nous avons toutes et tous en partage.

¹⁸ C'est Francis Ponge qui dit vouloir « donn(er) la parole à la *féminité* du monde » (*Pour un Malherbe, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2002, p. 58).

Marina Ortrud M. Hertrampf

La production poétique
d'une petite patrie européenne

Né moi-même près d'un petit ruisseau dont le
filet d'eau s'étire jusqu'à la Manche sur une
distance de quarante kilomètres, au nord de la
Picardie, à la frontière des départements
Somme Pas-de-Calais.

J'aurai beaucoup écrit sur lui.

Lui donnant les lettres de noblesse qu'il ne
m'avait pas demandée, dont il n'a sans doute
que faire, étant occupé à garder son lit inviolé
par autoroute résidences secondaires ambitions
cadastrales des fermiers.

Son nom : la Maye.

(*Van Eyck et les rivières dont la Maye*, p. 12)

Remarques préliminaires

Dès les années 80 du vingtième siècle, on peut observer une
« dislocalisation spatiale du territoire français¹ » dans la production
littéraire : l'accent n'est plus mis sur les métropoles, mais sur différentes
régions de la province française. En effet, en localisant ses œuvres (entre
autres) dans le nord de la France, notamment dans sa région natale de la
Picardie, les œuvres de Jacques Darras s'inscrivent bien dans cette
tendance de la littérature française dans laquelle la poésie du lieu ne
prend pourtant qu'une place mineure.

Le but de notre contribution sera de démontrer que Jacques Darras
créé dans son œuvre gigantesque – et surtout dans *La Maye*, son long
poème épique en huit « chants » – un espace littéraire qui ne décrit pas un
espace utopique ou idyllique mais plutôt une hétérotopie dans le sens de
Michel Foucault². Il s'agit d'un espace bien ancré dans la géographie
réelle et pourtant, d'un espace imaginaire qui, malheureusement, ne
correspond pas à la réalité actuelle de l'Europe.

¹ Alexandre Gefen, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, éditions Corti 2017, p. 187.

² Michel Foucault, *Die Heterotopien. Les hétérotopies. Der utopische Körper. Le corps utopique*, Zweisprachige Ausgabe, Übersetzt von Michael Bischoff, Mit einem Nachwort von Daniel Defert. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2005.

En nous penchant sur deux étapes de son énorme projet épique, et plus particulièrement sur les quatrième et septième tomes de son épopée, *Van Eyck et les rivières, dont la Maye*, et *La Maye réfléchit*³ –, nous montrerons que le paradoxe (ou supposé tel) d’une « petite patrie européenne » se résout dans une écriture transnationale (et avec cela bien européenne) qui caractérise les textes de ce projet poétique darrassien visant à créer « [u]ne épopée du moi pluriel, fluide et sonore⁴ ».

***La Maye* : œuvre monumentale et épopée franco-européenne**

Conçu comme une œuvre épique monumentale de huit chants, le cycle poétique *La Maye* révèle clairement la vénération de Darras pour les grandes œuvres épiques de la littérature mondiale, de l’*Illiade* et l’*Odyssée* à *La Divine Comédie* et aux *Cantos* d’Ezra Pound. Dans sa construction monumentale, qui – nous y reviendrons – combine ingénieusement différents thèmes, genres et styles, l’œuvre fait penser à une cathédrale gothique :

[...] chacun des tomes correspond à un élément architectural d’une cathédrale gothique, celle de Laon par exemple, tellement lumineuse par sa clarté, tellement pétillante d’humour vigneron avec ses bœufs cornus juchés au sommet de ses tours. Soit un édifice aux parois de mots, de souffle et de lumière projetées telle une rose architecturale aux quatre coins de l’Univers... Je pourrais établir un plan guidé de l’édifice, joindre une carte topographique à l’intention du visiteur lecteur, tout en lui rappelant l’invisibilité de l’âme motrice du projet⁵.

Cette référence implicite souligne l’intention de créer une œuvre à l’ambition unificatrice, puisque la cathédrale gothique est considérée comme l’épitomé de l’Europe chrétienne en ce qu’elle réunit l’architecture, la sculpture et la peinture (sur verre) du Moyen Âge en une

³ Dans la suite du texte, toutes les citations de *Van Eyck et les rivières, dont la Maye* sont indiquées par le sigle *VE*, les citations de *La Maye réfléchit* par le sigle *MR*.

⁴ Jacques Darras cité dans Marie Étienne, « Entretien avec Jacques Darras », in : *En attendant Nadeau. Journal de la littérature, des idées et des arts*, 2018 [DOI : <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2018/07/03/entretien-darras/>].

⁵ Marie Étienne, « Entretien avec Jacques Darras », in : *En attendant Nadeau. Journal de la littérature, des idées et des arts*, 2018 [DOI : <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2018/07/03/entretien-darras/>].

œuvre d'art total, dans la mesure où « l'esprit gothique forme une seule grande communauté dans tous les pays⁶ ».

La disposition quasi « octogonale » de l'œuvre poétique monumentale relie l'Occident à l'Orient : d'une part, le chiffre huit renvoie symboliquement à l'archétype oriental de l'étoile à huit branches. Selon les anciennes conventions, les quatre axes symétriques de l'octogone indiquent la complétude, l'achèvement, la perfection et la perfection divine. En revanche, la contrainte du huit se fonde sur une ancienne tradition littéraire de sa région d'origine :

[...] j'ai en effet conçu cette somme reposant sur la contrainte du 8 (octosyllabe comme strophes) suivant la forme médiévale arrageoise des congés⁷ composés au XIII^e siècle par mes congénères (Bodel, Adam). Eux s'adressaient directement à leurs concitoyens, amis ou bienfaiteurs, qu'ils faisaient entrer dans leur poème, les apostrophant l'espace d'une strophe comme ils les eussent hélés d'un bout à l'autre d'une place publique⁸.

Nous y reconnaissons l'idée du poète investi d'une mission, qui tend à la création d'une œuvre fortement esthétique qui fascine ses lecteurs par son style captivant tout en les émouvant en abordant les questions centrales de la coexistence pacifique au-delà de toute frontière nationale. Bien que l'œuvre soit bien évidemment écrite en français, Darras intègre dans sa poésie sonore et polyphonique des mots et phrases en anglais, allemand, italien et espagnol⁹, ainsi que des références intermédiaires aux beaux-arts et à la musique comme « langues-monde » qui transgressent toutes les frontières linguistiques, culturelles et nationales et recréent des liens tout aussi importants que les paysages avec leurs rivières et fleuves.

Les poèmes de Darras se caractérisent par une richesse encyclopédique époustouflante qui fait de *La Maye* non seulement une épopée érudite mais aussi une grande histoire culturelle de la France et de

⁶ Cf. Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, München : dtv 1979 [1923], p. 972. « Die gotische Geistlichkeit bildet durch alle Länder hin, von Irland bis nach Kalabrien, eine einzige große Gemeinschaft ; » (« L'esprit gothique forme une seule grande communauté dans tous les pays, de l'Irlande à la Calabre. » Traduction M.O.H.)

⁷ Sur la forme poétique médiévale du « congé », voir par exemple : Pierre Ruelle, *Les Congés d'Arras, (Jean Bodel, Baude Fastoul, Adam de la Halle)*, Paris, Presses universitaires de France, 1965.

⁸ Marc Porée / Sophie Vallas : « Jacques Darras : questions de discipline... et d'« indiscipline » », *E-rea* 16.2 (2019), consulté le 20 septembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/erea/7950> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/erea.7950>

⁹ L'intégration d'autres langues européennes va des jeux sonores (cf. p. ex. *VE*, p. 175) aux termes individuels en passant par des poèmes entiers (cf. p. ex. *MR*, p. 25-26).

l'Europe. La poésie offre un espace libre loin de l'historiographie nationale officielle. Ancrée dans la géographie réelle, surtout dans celles des rivières, la vision transgressive de sa poésie ouvre de nouvelles perspectives sur la géopolitique nationale et oriente le lecteur vers le cœur de l'utopie de l'Europe en se concentrant sur les éléments de liaison et non de délimitation¹⁰.

Dans le poème « Jacques » dans *Van Eyck et les rivières, dont la Maye*, qui est aussi autobiogéographique que métapoétique, le poète explique sa préoccupation spatio-poétique et la réalisation de son projet d'écrire une épopée de voyage lorsqu'il évoque le rapport du retable mondialement connu *L'Adoration de l'Agneau mystique* des frères van Eyck, œuvre à l'origine de ce canto, à l'espace et à ses intentions poétiques :

Les champs autour du petit village nordique où il avait grandi n'étaient pas pour rien dans son attachement à la géographie charnelle. Il comprenait avec l'esprit qu'on pût aller au-delà des frontières mais les formes d'imagination ne suivaient alors plus, les mots balbutiaient contre l'ultime clôture, faisant entendre un pauvre bêlement. Lors d'un voyage à travers la plaine flamande à la fin d'un certain mois d'août quand les chaumes commencent à blanchir, il avait voulu comprendre avec l'intelligence les limites de l'enclos à l'intérieur duquel Jan van Eyck, sur la commande de Joos Vijd et d'Elisabeth Borluut, avait confiné l'Agneau. [...] La ligne de démarcation entre France et Belgique, deux moitiés de Flandre originelle maintenues divisées par l'Histoire, lui servait d'image incitatrice. Non seulement une entité s'était sciemment scindée en deux à cet endroit, non seulement la plaie continuait d'infecter par son mauvais sang les terres voisines, mais les hommes prenaient plaisir à ranimer la coupure chaque fois qu'approchait une réconciliation. [...] Par conséquent il élaborait une théorie de la frontière, une vision de l'Histoire urgemment en marche vers le Paradis. Par tropisme il avait commencé de remonter vers le Nord de l'imagination, contrariant la pente française naturelle. [...] Il avait examiné cet espace avec méticulosité d'un stratège, rapprochant méthodiquement entre eux les lieux et les dates, greffant un grand arbre de rivières et de routes à celui des généalogies. Il avait commencé de réfléchir par l'image et les mots

¹⁰ Il est intéressant de noter que Darras tente également de relier des régions d'Europe très différentes à cet égard : « La ressemblance est étonnante entre les deux plaines, à l'ouest de Cracovie, à l'est d'Amiens. / Ce sont les mêmes lisières de bois mêmes touffes d'aubépine en mai. / Ce sont les mêmes chatons qui pendent aux branches des bosquets à l'horizon. / La symétrie est évidente dans la croissance des jeunes herbes du blé. / Quoique les nuances du vert soient plus fines sur le plateau picard. / Ce qui est dû au long remuement du sol depuis l'ère romane. » (MR, p. 63)

à une ambitieuse version nouvelle de l'Europe. [...] Il composerait un guide rythmé du savoir et du goût (voire du mauvais goût) auquel il initierait ses lecteurs par échange constant du poème et de la prose¹¹.

En effet, il est particulièrement intéressant de constater que Darras se présente ici – non sans facétie – dans une posture critique poétique à la fois autoréflexive et dé-subjectivée, puisqu'il parle de lui-même à la troisième personne du singulier et rejoint les rangs des personnages (historiques) décrits dans ce canto autour du contexte de l'origine de l'autel de Gand.

L'importance centrale de l'idée européenne transfrontalière s'illustre par la puissance poétique, qui est capable de déplacer non seulement des montagnes¹² mais aussi des rivières grâce à l'imagination :

J'aime que la Meuse soit française en Germanie.
[...]
J'allie Maye à Meuse son affluent imaginaire.
L'y baigne baptême dans la somptueuse rivière où rebondissent
très loin par écho à sa surface les heurts des marteaux du
chantier Rotterdam.
Lui confère une identité plus ample.
La fais changer de nationalité¹³.

Dans de nombreux vers métapoétiques¹⁴, le « je » lyrique, qui d'ailleurs ne renvoie à nul autre qu'à Jacques Darras lui-même, négocie la question de la forme adéquate pour le plaidoyer poétique d'un poète profondément enraciné dans sa terre natale picarde pour l'Europe et conclut que celle-ci ne peut être trouvée que dans une autre forme de l'épopée.

La Maye : une épopée « autre »

En effet, Darras s'inscrit dans le petit courant du XX^e siècle qui, malgré ou plutôt à cause du « mythe de la mort de l'épopée », cherche une sorte de réhabilitation du genre supposé anachronique, et plus spécifiquement de la forme de l'épopée en vers. Comme le souligne Darras dans *ÉPIQUE ! Le poète dans le temps* (2021), son renouvellement de

¹¹ *VE*, p. 324 ; p. 325 ; p. 327 ; p. 329-330.

¹² *Cf.* 1 Kor 13,2.

¹³ *VE*, p. 13-14.

¹⁴ *Cf.* p. ex. *VE*, p. 118f.

l'épopée accompagne finalement une réaction au monde globalisé et virtualisé et à son rapport à l'espace et au temps¹⁵ :

Au début du XXI^e siècle, nous vivons cette mondialisation, c'est-à-dire la clôture de l'espace terrestre, l'interdépendance entre peuples, sociétés et régimes, l'émergence d'une conscience plus ou moins confuse d'une globalité de l'espèce humaine. La quasi instantanéité de l'information semble par ailleurs avoir réduit l'espace à un « village global », dont les moyens de transport modernes nous permettent de visiter les différents quartiers, au choix 1. La vitesse de déplacement des corps tend à rejoindre paraboliquement la vitesse de transmission des messages. Nous assiège le vertige d'une collusion – voire collision – du temps et de l'espace, proprement étourdissante¹⁶.

De cette façon, le poète établit une référence à l'actualité tant du côté de la production que du contenu, ce qui est considéré comme atypique pour le genre dans la théorie de l'épopée¹⁷ : « Jamais l'épopée ne fut poème sur l'actualité¹⁸. », nous déclare par exemple Mikhaïl Bakhtine. En même temps, l'épopée darrassienne s'inscrit dans la tradition du genre en ce sens que le thème de la guerre est très présent dans *La Maye*, mais le sape en même temps en démystifiant l'héroïsme national guerrier. Son œuvre est centrée sur le passé collectif à travers la thématisation des déplacements en temps de guerre, notamment dans le nord de la France.

¹⁵ Cf. aussi : « Il convient de retrouver l'ambition des longues traversées, du temps long, des explorations verniennes calculables en lieues sous et sur les mers. À l'articulation de l'âge moderne et de l'âge postromantique où nous sommes, en ce début de XXI^e siècle, tentons l'épopée ! » (Jacques Darras, *Épique ! Le poète dans le temps*. Bordeaux, In'hui / Le Castor Astral 2021, p. 11) et « Rouvrir un genre clos depuis deux siècles, au moins depuis Hugo, dans un climat nettement plus propice à l'élégie (une majorité des bons poèmes français contemporains sont de nature élégiaque), [...] » (Marie Étienne, « Entretien avec Jacques Darras », in *En attendant Nadeau. Journal de la littérature, des idées et des arts*, 2018 [DOI : <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2018/07/03/entretien-darras/>]).

¹⁶ Jacques Darras, *Épique ! Le poète dans le temps*, Bordeaux, In'hui / Le Castor Astral 2021, p. 159.

¹⁷ La référence à la politique contemporaine devient particulièrement limpide lorsque Darras aborde explicitement les résultats électoraux choquants du Front national, cf. *MR*, p. 59-60.

¹⁸ Mikhaïl Bakhtine, « Récit épique et roman [1941] », in *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 441-473, ici : p. 449. Pour une discussion sur l'actualité de l'épopée, voir également Saulo Neiva (dir.), *Désirs & débris d'épopée au XX^e siècle*, Bern, Lang 2009 et Charlotte Krauss / Urs Urban : *Das wiedergefundene Epos: Inhalte, Formen und Funktionen epischen Erzählens vom Beginn des 20. Jahrhunderts bis heute / L'épopée retrouvée. Motifs, formes et fonctions de la narration épique du début du XX^e siècle à l'époque contemporaine*, Münster, LIT 2013.

Ce faisant, l'épopée implique une réflexion sur le passé et le présent et représente une tentative d'exprimer l'unité universelle d'un espace, plus précisément de l'Europe. Enfin, Darras reprend également le motif classique du voyage, qui – chez lui – constitue une sorte de « pèlerinage » spatialisé pour faire l'expérience de l'espace et le vivre dans la complexité de sa profondeur historique. Cela résout également la contradiction qui pourrait *a priori* découler de l'écart entre la prétention à l'universalité de l'épopée d'une part et la localisation locale du « je » lyrique d'autre part, car en tentant une relecture poétique de l'Europe par-delà les eaux, le poète lit l'histoire qui unit l'Europe à partir d'une dimension verticale, c'est-à-dire temporelle, de l'espace local. Ce faisant, le poète se réclame, de manière presque prophétique, d'un sauveur qui réparerait l'Europe¹⁹ en lui lavant les pieds :

Vous avez lu mon livre à trop grand galop, je proteste, vous n'avez rien compris à ce que je cherche qui est de faire sortir l'Europe de son amnésie. [...] Vous lisez l'Histoire à l'envers de sa généalogie, vous la voulez pure, amputée de ses mauvais rameaux, moi je noie la pourriture dans les flots de rivières les plus claires, je lave la plaie de l'Histoire à grandes et petites eaux, je la répare minutieusement²⁰.

Le thème central du transfrontalier et du transgressif trouve un écho au niveau formel dans la mesure où les frontières entre roman, récit poétique et poème, mais encore entre poème en prose et poème en vers deviennent aussi fluides qu'entre les passages autobiographiques-métapoétiques, réflexifs et lyriques²¹. Les styles et les tonalités oscillent également d'un style poétique élevé à un style plutôt familier, d'un ton pensif-mélancolique à un ton divertissant et joyeux.

En quelque sorte, la forme d'épopée franco-européenne de Darras est plutôt une épopée au second degré. Lorsque Darras exige que l'histoire douloureuse de l'Europe ainsi que sa construction nationale en tant qu'Histoire avec un grand H soient considérées de manière critique, et en relation avec leurs différents paysages afin de parvenir à une coexistence européenne pacifique, cela signifie pour lui également la déconstruction des héros nationaux. Le traitement du mythe national français de Jeanne d'Arc en est un bon exemple. En témoigne, d'une part, le « Réfléchissement I » dans *La Maye réfléchit* :

¹⁹ Cf. Alexandre Gefen, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, éditions Corti, 2017.

²⁰ *MR*, p. 260-261.

²¹ Cf. p. ex. *VE*, p. 91-92.

Voyez par exemple l'emploi que la France fit historiquement de la Meuse. Rivière fondatrice de la résistance nationale sanglante – arrêt obligatoire à Verdun. Ou plus bas à Domrémy. Avez-vous vu la Meuse à Domrémy ? Peut-on légitimement bâtir une histoire nationale sur un tout petit ru de rien comme fit l'Orléanais – notez, pas Tourangeau – Charles Péguy²² ? (MR, p. 8)

Ou encore, d'autre part, le poème « Domrémy » dans *Van Eyck* où le fleuve, Jeanne d'Arc et le poème fusionnent en une seule et même unité :

Comment s'étonner ensuite que Jeanne naisse sur la Meuse.
L'extrême bout méridional de la Meuse.
La jeune Meuse.
Jeune par proximité à Jeanne.
Coulant fanatiquement jusqu'à Rouen où elle sera brûlée.
Poésie d'eau brûlée par la guerre.
Ah ! comme le poème brûle bien quand le roman y boute le feu.
Le poème aime tellement être hérétique.
Le poème fait tout ce qu'il peut pour être jugé relapse hérétique.
Jeanne jeune poème parfait.
Beau comme jeune homme.
Comme Jeanne homme.
Où l'indécision porte sur le sexe l'habit.
Le sexe du roman.
L'habit du poème.
Y toucher confirmera la virginité²³.

Le jeu associatif avec les mots et les sons révèle un autre aspect central qui fait de *La Maye* une épopée au second degré, à savoir le traitement parodique du genre, que Darras souligne dans *Épique* :

L'outil poème requiert plus que de l'attention ou de la focalisation, il faut que le sujet s'engage lui-même dans sa relation à l'objet sans jamais se départir de son sens de l'humour, c'est-à-dire de la distance à son objet propre. En tout lieu, l'épopée de la curiosité s'avère à la fois vitale et dérisoire. Il s'ensuit qu'à la différence de l'histoire et la philosophie, le poème marque sa conscience d'être tout à la fois jeu et enjeu, ou je et jeu, comme le français permet

²² Darras y fait allusion au drame *Mystère de la charité de Jeanne d'Arc* (1910) de Charles Péguy qui a situé la scène en été 1425, sur un coteau de la Meuse, entre les villages de Maxey et de Domrémy avec son église.

²³ VE, p. 123.

qu'on dise. Il n'y a plus d'opportunité pour le ton épique conventionnel, dans ce cas, sauf parodiquement²⁴.

Les nuances humoristiques et parodiques transparaissent également dans les nombreux passages d'autodérision, par exemple dans ce dialogue du poète avec lui-même, conçu comme une « Lettre à La Maye » :

« Cesse de parler de l'eau par image, me grondes-tu, déshabille l'eau de tes images. Respecte sa nudité toute simple, sa chasteté d'eau. Ne fais pas comme si les rivières ne pouvaient s'exprimer que par ta bouche. Quelle cohue, Monsieur le Navigateur, on sait que lorsque tu dis "rivière" tu entends "femme !" »²⁵

Comme nous l'avons déjà constaté à plusieurs reprises, la petite rivière côtière de la Manche, La Maye, joue un rôle central dans cette épopée fleuve.

La Maye : rivières hétérotopiques, artères vitales et métaphores centrales

Le voyage et le fleuve ne forment pas seulement des topoï traditionnellement importants de la poésie épique, ils fonctionnent aussi dans la poésie comme métaphores de la vie – une dimension que l'on retrouve également chez Darras qui s'inscrit ainsi dans la tradition de la poésie occidentale. Le lien entre le voyage et l'écoulement des rivières est fondé sur la traversée du continuum espace-temps²⁶. Le fleuve comme réservoir d'images prend aussi la forme d'une métaphore synecdotique, comme dans l'exemple suivant, où le voyage concret le long des rivières est lié à l'idée abstraite du fleuve en tant qu'intermédiaire pacificateur dynamique et transgressif²⁷, tandis que se dessine une référence intertextuelle implicite aux *Rhémanes* (1913) de Guillaume Apollinaire :

La Moselle en vin pour confluer dans votre bouche avec la Meuse.
Vous voulez boire à la mystique rhénane transsubstantiée²⁸.

²⁴ Jacques Darras, *Épique ! Le poète dans le temps*, Bordeaux, In'hui / Le Castor Astral 2021, p. 164.

²⁵ *VE*, p. 99.

²⁶ Cf. un vers de « Binche » : « L'espace coule sous leurs roues comme fleuve d'eau de pluie tiède. » (*VE*, p. 207).

²⁷ Cf. *VE*, p. 243.

²⁸ *VE*, p. 92.

Le mouvement constant des eaux en fait en même temps des métaphores du changement. La rivière agit comme une muse pour le poète (rappelons la belle allitération « Ma Meuse ma Muse », *MR*, p. 123) dans la mesure où la contemplation des rivières stimule l'esprit et l'imagination et met en mouvement les images aussi bien que les mots. Ainsi dans *La Maye réfléchit*²⁹ :

Le fleuve est mon cinéma, mon « kinéma ». Qui me reboute l'âme
quand j'éprouve une certaine ankylose par l'idée. Il suffit que
j'aie le voir et le regarde faire. Facile ! Il marche en permanence,
il ne s'arrête pas, il est l'égalité d'humeur du mouvement. Je n'ai
qu'à me planter devant lui comme si j'étais une espèce de pêcheur
sans canne ni désir d'attraper aucun poisson. C'est lui que je happe
par les écailles, les reflets. Lui, fleuve, marche pour moi³⁰.

Les rivières picardes symbolisent également l'emplacement très subjectif du « je » lyrique dans sa terre natale, mais transgressent paradoxalement cet emplacement local par la dynamique du mouvement d'écoulement : le local devient régional, le régional devient transrégional, la petite patrie se lie donc au supranational. En effet, la fluidité et la dynamique prennent une notion politique sans faire de Darras un poète engagé au sens strict du terme. Car ses réflexions géopolitiques servent ici avant tout des enjeux poétiques. Les disputes géopolitiques, le nationalisme et le patriotisme sont doublement liés au statique et à l'immobile. D'une part, elles sont le résultat d'un état d'esprit durci et comme fossilisé et, d'autre part, elles prennent corps dans les différends territoriaux³¹. Dans le langage poétique de Darras, le fluide devient donc un porteur de paix : comme dans ces vastes plaines du Nord redevenues à plusieurs reprises champs de bataille. On en trouve un exemple frappant dans *La Maye réfléchit*, où les personnifications relient l'aspiration martiale au paysage culturel :

Terreuse, la haine est terreuse, je ne connais pas de haine
aqueuse, en suspension dans l'eau.
L'eau dilutrice ne tolère pas la haine elle l'allège en l'émiettant.
La haine s'aggrave, prend appétit à son propre retour là où les
plats de terre sont quotidiennement servis à table.

²⁹ Cf. aussi : « J'aime la Meuse. / Ai composé plusieurs poèmes à cette rivière. / Ou plus précisément avec elle, tant je la sens qui me guide le coude le bras – directrice mieux encore qu'inspiratrice. / J'aime croire que d'entre toutes les rivières françaises elle est celle qui me correspond le mieux. » (*VE*, p. 11).

³⁰ *MR*, p. 99.

³¹ Cf. *MR*, p. 55.

Plaine de pommes de haine matin midi soir³².

En outre, l'image de la rivière relie la matière en mouvement au son, ce qui en fait une métaphore du langage lyrique. Dans la « Lettre à moi-même » le « je » lyrique admet :

*Laissant passer le courant l'eau labiale l'eau labile.
Je compare la voix à une rivière oui*³³.

Ainsi, la rivière, le mouvement fluide, sert de modèle central au style linguistique de Darras, dont l'écriture asyndétique efface toutes les « frontières » linguistiques, comme les virgules, et se singularise par une économie de mots structurels grammaticaux tels que les pronoms, les prépositions ou les articles de discours qui ralentiraient ou obstrueraient par trop le flux linguistique.

Les frontières thématiques et sémantiques sont également transcendées par la préférence de Darras pour les associations sonores. L'association de mots et de concepts phonétiquement proches souligne la prédominance de cette musicalité fluviale qui en découle, et que le poète décrit explicitement à travers les similitudes entre rivières, musique et poésie :

La Meuse dont j'aimerais égaler par poème l'humeur et le mouvement. Un andante de symphonie, Schubert ou Brahms, la Meuse³⁴.

Darras découvre en outre des connexions improbables par le détour de consonances qui portent le désir d'union au niveau géopolitique avec une facilité presque ludique :

[...] ma traductrice en langue arabe me fit remarque que la rivière dont j'avais fait l'axe majeur de mes poèmes, la Maye, pour peu qu'on allongeât la diphtongue finale et prononçât « maille », sonnait comme l'arabe désignant l'eau : al mâa. Qu'on prononce « maille » dans certains dialectes. En syrien par exemple. [...] Des racines linguistiques communes à l'humanité. Qu'en déduire ? Rien en matière d'influences, d'emprunts ou de conquêtes. Me plaisait juste que *ma* Maye, qui m'accompagne partout dans le monde tel un double viatique m'entourant le corps, trouvât correspondance dans un pays de désert³⁵.

³² MR, p. 66.

³³ VE, p. 107.

³⁴ MR, p. 286 ; cf. aussi MR, p. 258.

³⁵ MR, p. 322.

Venons-en à la question de la signification des rivières géographiques réelles ; car, lorsque Darras écrit sur les rivières topographiques, il se réfère à des rivières comme hétérotopies³⁶. Et si Darras, cet « homme spatial³⁷ » et « [g]éologue attentif de l'eau³⁸ » s'intéresse à des rivières réelles, celles-ci, subjectivisées, incarnées, transformées, poétisées, ne laissent pas de se métamorphoser au gré de son imagination³⁹ :

J'entre dans le fleuve avec le corps. Il pourra même m'arriver de me baigner deux, trois, quatre fois dans le même fleuve sans jamais noter de différence. Qui est le propre même de la réalité. Nous ne sommes pas là simplement pour dire l'original de l'origine. La poésie est la répétition injonctive de la réalité. La poésie est la répétition de la réalité réfléchie à elle-même. Ainsi, à la composition de mon poème fleuve, *La Maye*, j'ajoute toujours l'éclaircissement de la voix. Transport de la réalité par la voix, glissement des images, chutes ou montées du régime, la voix est le superflu du flux⁴⁰.

Ceci est notamment visible dans la description poétique de la petite rivière La Maye qui, dans ses poèmes, peut prendre d'autres dimensions :

Maye Meuse la distance en kilomètres n'est pas tellement immense.
Notre conscience géographique n'a cependant pas grand-chose à voir avec la géographie.
La psychologie plutôt⁴¹.

La Maye prend finalement des traits humains et devient sa compagne de voyage permanent⁴². Conformément à la signification subjective que la

³⁶ Rappelons comment Michel Foucault décrit les hétérotopies : « Il y a [...] des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Ces lieux [...] sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent [...] » (Michel Foucault, *Die Heterotopien. Les hétérotopies. Der utopische Körper. Le corps utopique*, Zweisprachige Ausgabe, Übersetzt von Michael Bischoff. Mit einem Nachwort von Daniel Defert, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2005, p. 15.

³⁷ *MR*, p. 62.

³⁸ *MR*, p. 12.

³⁹ Cf. aussi : « Mais je le répète, je n'ai fait que remettre ces rivières dans le sens de ma et de votre mémoire. » (*MR*, p. 77).

⁴⁰ *MR*, p. 12-13.

⁴¹ *VE*, p. 12.

⁴² Cf. *MR*, p. 291 ; p. 322.

rivière a pour l'identité du « je » lyrique, celui-ci rend hommage à ces eaux insignifiantes ; en devenant la protagoniste de son épopée franco-européenne, le poète leur donne une importance suprarégionale⁴³. Plus encore – et cela rejoint nos réflexions sur le soliloque autodérisoire du « je » lyrique –, La Maye se condense en une métaphore dont le *tertium comperationes* est l'amour. En effet, dans la poésie darrassienne, l'amour joue un rôle important à plusieurs échelles. Et La Maye, présentée comme sa maîtresse, exprime l'amour du « je » lyrique pour sa petite patrie, en même temps que son amour pour l'Europe.

La Maye : l'amour pour la terre natale – et l'Europe

Comment faire pour que la raison avec l'imagination ouvre la porte de l'espace et du temps à l'espoir ? Moi, je mets ma confiance en l'eau⁴⁴.

L'épopée darrassienne est une déclaration d'amour pour la petite patrie, en particulier pour ses rivières, à l'endroit desquelles le « je » lyrique ressent un amour presque sensuel. En même temps, cet amour de la terre natale doit être compris comme l'antithèse de l'amour patriotique et nationaliste de la patrie. Étant donné que Darras est né dans une ambiance patriotique en tant qu'enfant de la guerre⁴⁵, le poète ne fonde pas son identité sur la patrie en tant que territoire national, mais sur les eaux par lesquelles et avec lesquelles il a grandi⁴⁶ : « Je ne m'identifiai plus qu'à moi-même. À ma petite rivière Maye – mon étoile – qui n'avait cessé de couler toute la guerre durant à l'abri de ses roseaux⁴⁷. » Si Darras ne peut s'identifier à l'étroitesse d'esprit nationaliste des conservateurs, les fleuves deviennent dans sa poésie les modèles d'une identité transnationale qui, précisément, ne se conçoit pas comme monolithique, rigide et basée sur des stéréotypes (rappelons que le terme stéréotype dérive du « moule »), mais comme un élément performatif, versatile et protéiforme :

⁴³ « Pense à mon interminable voyage immobile petite rivière d'Europe. » (VE, p. 109).

⁴⁴ MR, p. 373.

⁴⁵ Cf. : « Temporellement contemporain de la seconde guerre mondiale : naissance le 11 septembre 1939. Spatialement né dans un cimetière : la Picardie. » (MR, p. 370).

⁴⁶ « Oui, très vite, prit comme emblème, comme totem, l'image de la petite rivière coulant au fond de la vallée de ma naissance jusqu'à la mer toute proche et sa faune d'oiseaux migrateurs. J'ai réfléchi cette eau qui m'a réfléchi. » (MR, p. 371).

⁴⁷ MR, p. 39.

Chaque fois que j'irai au Rhin ce sera pour mieux vérifier la pluralité que je suis. La pluralité des images que l'emportement du fleuve Rhin, du fleuve vie, donne à mes résistances – mes réfléchissements⁴⁸.

« Je ne connais pas de paysage plus absolu au monde⁴⁹ », constate Darras en apercevant la Baie de Somme. En même temps, c'est justement cette proximité émotionnelle que Darras entretient avec son « eau autobiographique⁵⁰ » qui fait de sa mise en écriture un défi pour le poète qui refuse l'écueil nostalgique du ton élégiaque ou celui, patriotique, de l'idéalisation folklorique : « Non, pas de folklore, pas de volk d'or, pas de nouveau veau d'or⁵¹ ! »

Dans *La Maye réfléchit*, Darras porte un regard autocritique sur sa méthode de réécriture de l'Histoire, qui replace le transnational dans une écriture du local afin d'acquérir une compréhension plus profonde et non idéologique de l'Europe, de l'Antiquité à nos jours : « Ma Somme, je vais me la raconter en quelques noms, à moi et à vous. Cela pourra vous sembler parfois trop local mais c'est une méthode aussi bien qu'une histoire que j'énonce⁵². » Sans aucune « obsession de l'hexagone⁵³ », Darras ne cherche donc pas à chanter sa terre natale à la manière néoromantique, mais à lire le temps dans l'espace. Or la région d'origine de Darras, les zones fluviales du nord de la France et de ses territoires voisins en Belgique, aux Pays-Bas et en Allemagne, a la particularité d'avoir été le théâtre d'innombrables batailles depuis l'Antiquité⁵⁴ :

⁴⁸ MR, p. 46.

⁴⁹ MR, p. 323. Cf. aussi : « Très longtemps, par exemple, je m'efforçai de rendre justice à un paysage qui me tient le plus au cœur et aux yeux, la Baie de Somme – la baie dans laquelle se jette la rivière Somme. / Je ne connais pas de paysage plus absolu au monde. » (MR, p. 323).

⁵⁰ MR, p. 7.

⁵¹ MR, p. 281. Il s'agit d'une allusion au national socialisme par la race aryenne comme élu (peuple d'or) qui remplaçait la religion chrétienne (veau d'or).

⁵² MR, p. 72.

⁵³ MR, p. 72.

⁵⁴ Cf. : « L'Europe entière s'est carnavalesquement succédé en ses parades épiques et comiques, épico-comiques, sur l'aire frontalière qui va de la Somme aux Pays-Bas et au Rhin d'un côté, à l'Écosse et à l'Irlande de l'autre. Là est mon terrain de prédilection... Social à moi seul, je construis. » (Marie Étienne, « Entretien avec Jacques Darras », in *En attendant Nadeau. Journal de la littérature, des idées et des arts*, 2018 [DOI : <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2018/07/03/entretien-darras/>]) et « Comme la naissance m'avait précipité au Nord, dans une plaine ouverte à toutes les invasions militaires, l'anglaise comme la germanique, je me suis identifié aux malheurs de l'Europe venue se disloquer et en même temps se reconfigurer sur ces plaines nourricières d'Empire romain où des ombres de villas hantent encore aujourd'hui la terre, les matins d'été dans la rosée... Seul guide de vie dans mon cas, le fil tenu et

« Ruisseau de mai ruisseau de Maye rivière sans hauteur. / Issue de la caverne la plus bruyante de l'Histoire⁵⁵. » Au fil des siècles, l'horreur s'est superposée comme un palimpseste et a « sédimenté » le paysage :

Nous sommes de la géographie en action. Les formes du paysage nous parlent, nous dialoguons secrètement avec elles. Il y a complicité entre les voyageurs que nous sommes et les contours de la terre⁵⁶.

Pour conclure, on peut dire que l'amour de Darras pour sa petite patrie implique toujours, aussi, un amour pour l'Europe. Par la représentation poétique du paysage local, son œuvre crée un espace hétérotopique d'espoir pour une coexistence pacifique en Europe et se donne à lire donc à la fois comme une épopée fleuve et comme épopée fluviale de l'histoire franco-européenne.

Conclusion

Jacques Darras est un infatigable auteur itinérant, un voyageur passionné à travers l'espace et le temps, la musique, les beaux-arts et les littératures européennes. En même temps, il reste profondément enraciné dans sa petite patrie, sa terre natale : il revient toujours à ses sources géographiques, à ses fondements familiaux, à ses amours d'origine pour les fleuves et rivières, et surtout pour La Maye. Cette grande affection pour sa patrie transparait particulièrement dans sa grande affection pour sa langue maternelle dont il ne cesse de travailler les formes, les sonorités et les évocations. Si sa région natale constitue le point de départ et d'arrivée de tous ses voyages identitaires, le centre, la matrice qu'en forme La Maye résiste aux séductions de tout « nombrilisme » individuel ou régional. Les réflexions du je lyrique sur sa propre identité ne tendent jamais vers l'égocentrisme, mais rejoignent toujours l'histoire collective. De même, nulle nostalgie ou folklorisme n'entache ses descriptions spatiales de la petite patrie qui se refusent toujours à un patriotisme étroit d'esprit. Au contraire, tandis que selon le concept traditionnel de l'espace,

tenace d'une petite rivière locale se promettant de dissoudre d'elle-même, au besoin, la prétention du monument à se perpétuer. » (Marie Étienne, « Entretien avec Jacques Darras », in *En attendant Nadeau. Journal de la littérature, des idées et des arts*, 2018 [DOI : <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2018/07/03/entretien-darras/>]) Voir aussi Jacques Darras, *Épique ! Le poète dans le temps*, Bordeaux, In'hui / Le Castor Astral 2021, p. 163.

⁵⁵ *VE*, p. 230.

⁵⁶ *MR*, p. 52.

la patrie est considérée comme une parcelle close sur elle-même, la patrie darrassienne dessine un espace pluriel, fluide et dynamique. En effet, cette idée de fluidité permanente en fait un espace qui ne cesse jamais de se (re-)construire – pensons à la production de l'espace de Lefebvre⁵⁷ et au fait que l'Histoire, qui « a lieu », s'inscrit dans l'espace et peut être lue dans leurs strates palimpsestiques⁵⁸ – et la patrie peut à ce titre être considérée comme espace transgressif et transfrontalier. Le topique du fleuve La Maye symbolise cette idée transrégionale, transnationale, bref européenne, par excellence : des rivières et des fleuves sont toujours en mouvement et ne s'arrêtent pas aux frontières territoriales, simples constructions arbitraires inférées à des raisons politiques. De la même façon, Darras transgresse avec une facilité ludique les frontières entre la mémoire individuelle et collective, entre le temps et les lieux, mais aussi entre les frontières stylistiques, linguistiques et génériques de la littéraire. Le résultat de cette production poétique de l'espace est une forme insolite et innovatrice, celle d'une « autobiogéographie⁵⁹ » européenne.

⁵⁷ Henri Lefebvre, *La Production de l'espace*, Paris, Gallimard, 1974.

⁵⁸ Karl Schlögel, *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*. München, Carl Hanser, 2003.

⁵⁹ Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, Paris, Corti, 2014, p. 33.

IV

Flandres

Rony Demaeseneer

La notion de « places » communales

Cette communication est l'occasion d'aborder le rapport de Jacques Darras à la Belgique, ce qui en soi relève déjà du défi tant l'approche est vaste, et qu'en somme, je suis, ici à Tours, le seul représentant de ce pays frontalier que le poète a maintes fois arpenté. C'est donc par le versant nord de la « place communale » et le rôle qu'elle peut jouer dans la relation étroite entre le poète et le pays que je tenterai de suivre ses traces. Une voie poétique fluviale, dérivant vers le Nord, et que je piste d'ailleurs presque naturellement depuis de nombreuses années du seul fait de mon patronyme, Demaeseneer, nom de famille typiquement flamand qui signifie littéralement « l'homme de la Meuse ». Coïncidence ou effet d'appariement qui montre qu'il était presque évident que je croise un jour le sillage de Jacques Darras, poète des fleuves s'il en est.

Avant de poursuivre, je voudrais entamer cette réflexion par une anecdote authentique. L'on se souvient sans doute, qu'il y a une dizaine d'années, entre 2010-2011, l'ensemble des regards d'Europe était tourné vers la Belgique. La raison de cette attention : l'absence de gouvernement suite aux élections fédérales, une vacance gouvernementale qui durera plusieurs mois, c'est peu dire ! 541 ... jours très exactement, battant ainsi tous les records, puisque cette période constitue la plus longue crise politique de l'histoire contemporaine européenne.

À cette époque, je vivais à Bruxelles, à proximité d'une place, la Place de la Liberté. Place qui d'ailleurs est peut-être une des deux seules de Bruxelles à ne pas rencontrer les caractéristiques « nordiques » et « darrassiennes » de la place communale telles que je me propose de les envisager plus loin alors même que cette place fait paradoxalement partie du quartier Notre-Dame-aux-Neiges. Ce quartier fut le théâtre de la révolution belge de 1830 et témoigne de l'occupation française jusqu'en 1814. Celui-ci fut en effet entièrement transformé par Napoléon dès 1810 (démantèlement des remparts de la vieille ville, aplanissement des remblais et des aspects pittoresques des rues, le tout transformé en jardinets à la française à l'instar de cette autre qui la jouxte, la Place des Barricades où logea Victor Hugo pendant quelques années entre 1866 et 1871). Manière en somme d'aseptisation, d'aphasie du paysage urbain bruxellois qui irait déjà à l'encontre du poème darrassien car comme l'énonce le poète : « Il faut préférer que le poème parle / N'aimons pas

qu'il soit silencieux d'un pourrissement jardinier de feuilles d'automne¹. »

On se trouve plutôt donc ici face à un square décoré en son centre d'une « mesquine pelouse » (Rimbaud) grillagée et entourée de bâtiments néo-classiques. Un décor, on l'aura compris, à l'opposé de la géographie de la place « brueghelienne », « ludique » et « amoureuse » donc « fluide et sensuelle » telle qu'on la trouve chez Jacques Darras.

J'habitais donc à deux pas de cette place de la Liberté, plus précisément au ... dix-huit d'une rue dénommée La Rue du Gouvernement Provisoire ! Imaginez la moue incrédule sinon moqueuse de mes amis français lorsque je leur disais que je résidais Rue du Gouvernement Provisoire en pleine crise fédérale ! C'est ainsi qu'il ne me fallait qu'une cinquantaine de mètres pour traverser la frontière qui séparait le Gouvernement Provisoire de la Liberté. Au-delà du côté burlesque, il me semble que cette anecdote illustre, d'une certaine façon, le tremblé du poème marché, dansé au moment du passage de frontière. Que celle-ci soit géographique comme c'est le cas entre deux pays ou symbolique, fluviale et linguistique au sein même de cette Grande Carabagne pour reprendre le titre de Michaux le Namurois, une Grande Carabagne ici non plus imaginaire, fictive ou fantasmée mais bien réelle puisque pouvant être cartographiée, délimitée par le poème lui-même. La Belgique comme le condensé de zones frontalières toujours mouvantes, parfois insaisissables et que la parole poétique prend plaisir à traverser.

Ce qu'il y a de bien avec la Belgique c'est qu'on peut en sortir.
Autant de fois qu'on veut.
Au besoin plusieurs fois dans une même et seule journée par
plusieurs côtés.
Sans le vouloir comme en le voulant.
Là est l'insolite.
L'insolite dans le solite.
Je peux, à l'horizon d'une journée complètement désœuvrée,
dépourvue d'autre but, jouer au jeu de la sinusoïde avec **les
frontières belges**.
... Frontières d'intérieur, comme on dit mobilier d'intérieur².

C'est peut-être là justement que se niche la relation du poème avec le pays, dans le mouvement rythmé qu'insufflent ces enjambées permanentes de frontières, entre baigne et cocagne, entre sel et sucre, entre

¹ Jacques Darras, *Van Eyck et les rivières dont La Maye*, Bruxelles, Le Cri, 1996, p. 106.

² Jacques Darras, *Moi, j'aime la Belgique ! (poème parlé marché)*, Paris, Gallimard, « L'Arbalète », 2001, p. 43-44. Nous soulignons.

géologie et histoire, du nord au sud, entre flamand, français et allemand, entre Escaut, Sambre et Meuse, entre spatialité et temporalité, frontières toujours ouvertes et multiples ou comme l'écrit le poète, entre faits et fables.

Dès lors qu'il entre en mouvement, le poème ne s'arrête plus. Il fuit, fuite et fluidifie en quelque sorte les artères de la ville qui toutes convergent vers la place communale, véritable concentré de ces nombreuses zones limitrophes intérieures. Poste douanier poreux, la place filtre le flot ininterrompu du poème qui navigue et bondit à la rencontre de l'Histoire et des histoires.

Suivons ainsi à présent le courant « darrassien » et tentons d'identifier quelques affluents qui permettront de mieux saisir la confluence qui s'opère au niveau de cette place communale, ouverte aux vents hauturiers. De cette « communalité » d'ailleurs qui tel le mouvement du métronome balancerait invariablement entre la chute et le lever, de l'individu à la foule, du solidement campé sur ses deux pieds à l'alité.

D'emblée, prenons place à la fenêtre du premier étage de la Brouette, célèbre brasserie de la Grand Place de Bruxelles qui nous servira de poste d'observation, comme ce l'est pour le poète depuis de nombreuses années. À la fois escale et port d'attache, la place bruxelloise est pentue et tanguée invariablement vers le large car le poète l'a décrété depuis longtemps, Bruxelles est bien port de mer.

Pure la plage avec l'arc graduel de sa pente tendue³

Le regard du poète-citadin porte presque mécaniquement vers l'horizon où la mer n'en finit pas de s'absenter mais elle est pourtant bien là. Pour preuve, les pavés de gros moellons découverts au début du XX^e siècle suite à des travaux de canalisation et posés directement sur la tourbe, pavés primitifs de la Grand Place à l'emplacement d'un marécage traversé par un banc de sable. Sous les pavés la plage ! Pris ici dans son sens littéral ! Il n'est d'ailleurs pas rare d'assister à Bruxelles à des affaissements de chaussées, de places comme si la ville, bâtie sur un sol sablonneux, se rappelait à elle-même qu'elle a goûté le seul cours d'eau qui la traverse, la Senne, sœur homophone de la parisienne qui abreuve l'Escaut, détour par le Rupel, cette Senne-là, du pain bénit pour le poète ! À l'opposé, cette Grand Place communale de Bruxelles, ce sont ses façades, certaines rescapées du saccage de Louis XIV, qui ordonnent l'espace. Bâtiments amarrés aux terrasses dansantes comme des ponts flottants. Façades hautes aux linteaux alambiqués qui forment

³ Jacques Darras, *Conte d'hiver*, in *L'indiscipline de l'eau*, Paris, Poésie/Gallimard, 2016, p. 33.

accastillage dense, enchevêtré et surmontées de cariatides lascives ou de statues équestres. Celle de Charles de Lorraine perchée au sommet de la Maison des Brasseurs par exemple qui semble surveiller l'accostage chahuté des bricks et des bocks de bières. On le voit, la place devient ainsi ici cette zone de partage constamment traversée par la poésie « darrassienne », de la profondeur horizontale de strates géologiques sablonneuses à la verticalité d'une élévation architecturale baroque !

Si de sa vigie, le poète scrute la place de haut en bas et inversement, le peintre qu'il est aussi, balaye du regard l'espace de manière latérale. Il débusque, croque littéralement les rues adjacentes qui rejoignent la place de la cité. Impossible dès lors de ne pas convoquer à présent le peintre « darrassien » par excellence, Brueghel. Si Joachim Patinir, né Dinantais et mort Anversois en 1524, (donc déjà wallon et flamand), a ouvert le chemin vers la ville, c'est assurément Brueghel qui nous y fait entrer. Prenons l'exemple du tableau évoqué par Jacques Darras dans son essai *Brueghel, les yeux ouverts*, intitulé « Les jeux d'enfants » (1560). Outre le fait que Brueghel explore ici un domaine de la vie peu considéré à l'époque, l'enfance, il y montre également une place publique illuminée que borde une rivière. La pénombre de la ruelle tranche avec le côté solaire, ouvert de la place qui s'offre à l'œil, ce qu'exprime à merveille Jacques Darras dans son texte qui est à l'origine de cette intervention, *La Conjugaison des places amoureuses* :

À peine a-t-elle été abordée par l'une des étroites rues latérales y conduisant, qu'elle donne l'impression de s'ouvrir et de ne plus s'ouvrir, pour continuer encore à s'élargir à mesure qu'elle est méthodiquement investie. Si bien qu'une authentique jouissance physique peu à peu s'empare du corps qui va vers elle et bientôt marchera en elle, à la fois tension et relâchement de fatigue, presque identique à un effort de possession. Car l'œil ne peut pas instantanément ne pas avoir compris qu'il ne suffira pas à l'embrasser toute entière du premier regard. S'il a la moindre vivacité en lui, très finement il aura ressenti son isolement au centre de cet espace qui l'enveloppe de partout. [...] Dehors, c'est une nuit d'automne précoce qui est tombée sur la place, au fond de laquelle l'entrecroisement des phares à lumière jaune des automobiles donne l'illusion d'une danse légère⁴.

On reviendra plus loin sur l'intimité de la place. En attendant, c'est le peintre-poète qui parle ici. Le peintre conscient de cette tension à laquelle

⁴ Jacques Darras, *La conjugaison des places amoureuses*, Clichy, éd. de Corlevour, 2009, p. 45.

on ne peut échapper, pour peu que l'on ait l'œil aguerrí, entre les jeux d'ombre et de lumière c'est-à-dire entre intériorité et extériorité, passages, échanges permanents de l'une à l'autre et que favorise une fois de plus l'élément liquide représenté par le cours d'eau au fond de la scène. Mais là n'est pas la seule entrée proposée par le tableau de Brueghel pour aborder le chant poétique « darrassien ». L'autre élément constitutif se trouve dans la représentation des jeux auxquels s'adonnent les enfants. La place devenant commune aire de jeux et donc de réjouissances (contrebalancée par une forme de nostalgie) à l'image des fastes et des splendeurs de l'Ommegang de Bruxelles qui reconstitue la fête de 1549 donnée par le magistrat communal en l'honneur de Charles Quint. Espace théâtral, la place permet l'intégration du corps social au tissu urbain par le jeu lui-même.

À Arras comme dans d'autres centres urbains flamands, l'individu a gagné son autonomie par élaboration d'un lien commercial souple l'affranchissant à la tutelle contraignante de l'Église. L'individu « adamique » nouveau faisant évoluer sa dévotion religieuse vers la figure moins intimidante de la Vierge-Mère a du même coup, tel un petit enfant, glorifié le Jeu, à tous les sens du terme [...] Toutes ces formes de jeux correspondent, pour ainsi dire, à une extension, une généralisation de la Place Publique⁵.

Une place centrale d'échanges et de réjouissances, de tavernes et de théâtre urbain⁶.

Tout s'anime dès lors. Les mains qui applaudissent, les pieds tapant les pavés puisque comme le dit le poète, « tout est fait pour applaudir ». Comme soulevées par une rafale de vent, les mains instinctivement se rejoignent pour accompagner le spectacle des froissements des drapeaux multicolores de la procession, véritable circumnavigation autour des Pays-Bas méridionaux. Tant pour le traducteur que pour le poète, ce jeu permanent avec les sons, avec les rimes participe au plus près de cette mémoire politique et affective commune que la place ravive. Applaudissons donc avec Jacques quand naturellement, l'on passe du jeu à la paume, d'un seul rebond, celui que fait la balle sur les pavés humides dans les parties de jeu de « balle-pelote » très prisé en Belgique jusqu'à il y a peu et qui se jouait sur les places communales. Dans son *Van Eyck et*

⁵ Jacques Darras, *Réconcilier la ville*, Arfuyen, 2017, p. 75-76.

⁶ Jacques Darras, *Tout Picard que j'étais...*, Amiens, éditions Librairie du Labyrinthe, 2020, p. 63.

les rivières, le poète, qui a la folie des grandeurs, voit plus grand encore puisque la place devient terrain de football.

Comparable la place de Bruxelles à un merveilleux terrain de football / D'oblique vertigineuse pour les équipes étrangères qui adossées à la « Brouette » / Soleil matinal dans les yeux encaisseraient des Waterloos de buts vrais oui quelle miraculeuse aire de jeu ! / Quelles proportions admirables pour l'âme promeneuse, la flânerie collective, laquelle entend dribbler chacune dans sa langue toutes les équipes de la Terre / Laquelle voit fermenter les levains louvains de l'universelle cuve linguistique⁷.

Voyez comme tout se tient puisque nous voilà de retour à l'estaminet La Brouette, ancien siège de la corporation des Graissiers qui n'hésitaient pas à engraisser les commensaux, peut-être pour les protéger des hivers rudes du Nord. Nous sommes ici dans le cours même du poème « darrassien » qui longe, la nuit ou très tôt le matin, les tavernes rougies par les haleines trempées. Car la langue pour Jacques Darras est condiment ! Car oui, en effet, à Bruxelles, tout est affaire de bouche, d'embouchure. La place bruxelloise comme une grande bouche absorbante, avide et gourmande. Il n'est qu'à citer le nom des rues qui convergent vers le centre pour dresser le menu d'un idéal banquet. Rue Marché aux Herbes, rue des Harengs, rue au Beurre et bien sûr rue de la Brasserie ! Autant d'ingrédients du poème mijotant dans la cuve de la langue et qui donnent assurément l'eau à la bouche. Comme quand le poète mange des huîtres avec James Ensor.

Trois douzaines d'huîtres, trois fois douze trente-six, les acheter / Zélande, Irlande, Cancale, Marennes ? Arrêt de l'automobile rue des Flandres, la table a été mise. Augusta, merci. Placer en face de soi, sur la chaise La Mangeuse d'huîtres. L'observer. Tu aimerais que Monsieur Ponge fût là pour prendre une leçon. « Les doigts curieux s'y coupent », dit-il quelque part. L'impraticable même les doigts, vite une lame ! Pas lame de mer, d'acier trempé achetée le matin même pourquoi pas. Des outils neufs, le peintre, l'écailler, toujours. C'est fait. Maintenant quant à la bouche. Oui quand, à la bouche ? La bouche, la bouche Ponge ! Curieux du quand du Cancale, nous. La chair l'eau glissant vers le fond de la gorge, comme flûtées, aspirées⁸.

⁷ Jacques Darras, *Van Eyck et les rivières dont La Maye*, op. cit.

⁸ Jacques Darras, *Moi, j'aime la Belgique ! (poème marché parlé)*, op. cit., p. 100-101.

Par renversement, la place bruxelloise peut elle-même devenir aliment, ici la gaufre.

Je me trouve à Bruxelles – j’ai pris le pari, le parti de la gaufre bruxelloise une fois pour toutes – je me suis assis dans un angle de la brasserie « La Brouette ». Vous savez que j’y ai mes habitudes, vous m’y avez déjà vu. Avec un verre d’Orval devant moi, l’amertume trappiste pour compagne. Pour sagesse. Quand je ne bois pas, je regarde la place par la fenêtre. [...] Le sommet de la pâtisserie cette place, le comble de la baroque viennoise. Comme si Vienne avait apposé le sceau d’un catholicisme architectural joyeux, valseur débridé, par-dessus les toits des corporations. Moi je suis baroque mais gaufre ! Un régal, bien sûr cette place⁹.

On le perçoit, le poème emporte avec lui toute la suavité et la sensualité des corps en mouvement dans la cité. Langue et main devenant prolongements du corps charnel de la place elle-même. Féminine et fluide donc cette place ouverte, amoureuse au point que le poète l’invite dans l’espace intime de la chambre d’hôtel : « Au milieu de la chambre immense place communale des Flandres – le lit. » Tissu urbain soyeux que l’on peut caresser et déplier à l’image des étoffes des confréries des villes du Nord. Écoutons dès lors le poète désirant la place comme la paume des mains d’une femme amoureuse.

Rassemblée sur elle-même, la main ressemble à une ville dont l’écartement, paume tendue avec les doigts distincts, figurerait la place urbaine. La main donc, est comme une ville femme et homme tout à la fois. La femme, joueuse, utiliserait au gré de son humeur les doigts comme autant de délégués municipaux du sexe monumental dont elle ne dédaignerait pas d’oublier – ô crime de lèse majesté ! – la mémoire quelque temps. Commune ! crièrent les premiers municipes pour se garder de l’effraction par le vol ou l’incendie [...] Car l’amour est une main et la main est une ville, et donc, par la plus touchante des alliances la ville amoureuse fait l’usage de ces complémentarités en une parfaite impudeur¹⁰.

De cette complémentarité amoureuse, de ce maillage étroit, à la fois fin comme une dentelle et grossier comme de la toile de jute, la place faite femme devient objet de convoitise. Femme-place au milieu de la toison des venelles, qui danse et s’égaie dans cet espace qui est **lieu** de convergence amoureuse et géographique mais également **temps** de

⁹ Jacques Darras, *La Gaufre vagabonde*, éditions Cours toujours, 2018.

¹⁰ Jacques Darras, *La Conjugaison des places amoureuses*, op. cit., p. 63-64.

mémoire historique et archéologique. Entre le plein des artères des villes devenues jungles urbaines et le vide spatial de la place, le poème navigue au gré des déplacements. De place en place, il perçoit le dégagement d'espace qu'elle représente dans le plein forestier de la ville. La place, comme par magie, devient dès lors clairière, endroit privilégié où se mêlent, se rassemblent et se décantent le Temps, l'Espace et la Mémoire, les trois ressorts en somme du Mystère qu'interroge la poésie de Jacques Darras.

Le Paradis est forestier et cependant l'un des mystères de l'existence humaine vient de ce que seul son dévoilement le plus total, son éclaircissement comme une clairière que la lumière ou le feu aurait ménagée au centre des arbres d'une forêt, sera susceptible d'en communiquer l'idée. Car le mystère le plus difficile à résoudre, voire simplement à admettre, est qu'il ne doive plus y avoir de mystère. Ainsi la place communale est-elle l'un des tout premiers efforts, l'une des premières ambitions pour rassembler, comme un taillis immensément disséminé dont on aurait fait un seul fagot, l'enchevêtrement indiscriminé de la forêt originelle humaine inégale par essence, irrégulière en hauteur ou en vigueur de tronc, de feuilles, de rameaux, si injustement distribuée quant à l'exiguïté des surfaces de cime mesurée à la quantité de ciel, la grande forêt démocratique, et d'en faire un taillis également vivant par sa mobilité de peuple solidaire, de sous-bois ayant accès unanimement réparti à l'intervalle du jour dans le quinconce des futaies les plus hautes. Mystère, oui, que la place soit l'antinomie même de la forêt qu'elle dépeuple et cependant soit son héritière la plus claire, la plus évidemment légitime [...] ¹¹.

Ainsi pourrions-nous conclure provisoirement sur ce paradis forestier en insistant sur la densité irradiante de l'œuvre de Jacques Darras dans laquelle s'imbriqueraient en permanence temps et espace, telle une sylvie touffue. Œuvre-magma qui s'articulerait, dans un mouvement incessant, autour d'une place du Nord idéale, canopée d'une œuvre en perpétuelle exploration et qui donnerait sa cadence au ton du poème marché, compté, dansé.

¹¹ *Ibid*, p. 58.

Isabelle Hautbout

Autoportrait du poète en Picardie :
du webdocumentaire
au mythe littéraire

En 2015, peu avant la recomposition des régions françaises et la fusion de la Picardie et du Nord-Pas-de-Calais dans les Hauts-de-France, le Conseil Régional de Picardie a publié un appel à projets intitulé « Production et partage des savoirs picards ». Il sollicitait la « création de contenus pédagogiques numériques et multimédias autour de l’histoire et du patrimoine picards. » Au Centre d’Études des Relations et des Contacts Linguistiques et Littéraires de l’Université de Picardie Jules Verne, en particulier avec Aurélie Adler, maîtresse de conférences en littérature contemporaine, nous avons réfléchi à réaliser un webdocumentaire, un outil évolutif et souple permettant d’intégrer des documents et des vidéos courtes parmi lesquels l’internaute peut naviguer librement. Il nous semblait intéressant, en tant qu’universitaires, de travailler une nouvelle forme, visuelle et grand public, dans le sillage du tournant spatial amorcé dans les années 1970 en réaction au formalisme du structuralisme, sans pour autant nous contenter d’établir une géographie littéraire, que Michel Collot trouve un peu limitée, parlant de « “cartes biographiques” qui sont à la géographie littéraire ce que les chronologies sont à l’histoire littéraire¹ ».

Le projet a pu se concrétiser en moins de deux ans ; une première version est sortie en 2017 grâce à Pierre Boutillier, PAST à l’UFR des arts de l’UPJV et réalisateur de documentaires, en collaboration avec l’association Carmen². Le webdocumentaire « Ancrages – Passages. Écrivains en Picardie » est disponible gratuitement, en ligne³. La navigation s’y fait librement par le biais de deux menus : une carte de la Picardie localisant tous les lieux filmés (une vingtaine) et une liste des auteurs présentés : Jacques Darras, Pierre et Ilse Garnier, Pierre Mac Orlan, Robert Mallet, Hector Malot, dans un premier temps. Un volet sur Jules Verne a été ajouté en 2019⁴. Trois sont en préparation,

¹ Michel Collot, « Pour une géographie littéraire », *Fabula-LhT*, n° 8, *Le Partage des disciplines*, mai 2011, <https://www.fabula.org/lht/8/collot.html>, § 14-15 (dernière consultation le 02/05/2022).

² <https://association-carmen.fr/> (dernière consultation le 02/05/2022).

³ Aurélie Adler & Isabelle Hautbout (dir.), « Ancrages – Passages. Écrivains en Picardie », Université de Picardie Jules Verne, <http://canalnord.org/ancrages-passages/> (dernière consultation le 02/05/2022).

⁴ Isabelle Hautbout (dir.), « Un autre Jules Verne », Université de Picardie Jules Verne, 2019, <http://association-carmen.fr/un-autre-jules-verne/> (dernière consultation le 02/05/2022).

sur Marceline Desbordes-Valmore, Roland Dorgelès et Marguerite Yourcenar.

Le volet sur Jacques Darras a été réalisé en étroite concertation avec lui et Marie Dollé, professeure émérite de poésie contemporaine à l'Université de Picardie Jules Verne. Il en résulte qu'on peut le considérer comme une partie de l'œuvre du poète : complètement dans sa continuité, en constituant une sorte de synthèse et de déclinaison transmédiatique ; c'est du moins ce que je me propose de montrer ici.

L'évidence du choix de Jacques Darras

Le choix de Jacques Darras, pour un webdocumentaire portant sur les écrivains en Picardie, constitue une évidence qu'il n'est pas besoin de présenter trop longuement.

Ancrages – Passages

Dans le contexte de la refonte des régions françaises, menaçant la reconnaissance du patrimoine culturel picard, mais aussi de la montée de l'extrême droite, en particulier dans le nord de la France, notre titre « Ancrages⁵ – Passages » marquait un refus de l'*empaysement* – terme employé par Jean-Christophe Bailly pour dénoncer « un recroquevillement sur une identité et une langue figées⁶ » – tout comme de revendiquer un *capital d'autochtonie*⁷. Jacques Darras s'inscrivait complètement dans ce projet, « homme spatial⁸ » souhaitant « éviter de [se] prendre les pieds dans les ronces nationales⁹ », chantre de l'Europe et du franchissement des frontières – on songe, entre autres, à « Chimay », lu par le poète dans le webdocumentaire et publié dans *Van Eyck et*

⁵ Sur cette notion, voir Carole Bisenius-Penin, « Entre mémoire et culture : résidences d'auteurs et maisons d'écrivain », *Recherches & Travaux*, n° 96, 2020, *Ancrages territoriaux de la littérature*, p. 6, <https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.2396> (dernière consultation le 02/05/2022).

⁶ D'après Raphaëlle Leyris, « Des plumes françaises en leur royaume », *Le Monde*, 09 novembre 2015, https://www.lemonde.fr/televisions-radio/article/2015/11/11/la-france-des-ecrivains_4807185_1655027.html (dernière consultation le 02/05/2022).

⁷ Voir Émilie Aunis, Joachim Benet, Arnaud Mège, Isabelle Prat (dir.), *Les Territoires de l'autochtonie. Penser la transformation des rapports sociaux au prisme du « local »*, Presses universitaires de Rennes, « Espace et Territoires », 2016.

⁸ Jacques Darras, « Bilan d'examen médical préparatoire III », *La Maye réfléchit*, Le Castor Astral & In'hui, 2020, p. 62.

⁹ Jacques Darras, « Au Nord de nos instantanéités électriques », *Le Petit affluent de la Maye*, Le Castor Astral & In'hui, 2016, p. 198.

*les rivières*¹⁰ dont la quatrième de couverture annonce, pour présenter l'auteur : « il ne tient pas pour acquis ni définitif le partage des espaces nationaux dans l'Europe contemporaine ». Jacques Darras peut bien reprendre à son compte ces déclarations du narrateur de *Tout à coup je ne suis plus seul* :

Très vite je voyage hors de moi-même
Je suis tout de suite à l'étranger.
Je suis un familier de l'étranger¹¹.

Dans la séquence « Doggerland », au cap Blanc Nez, Jacques Darras célèbre la frontière liquide de la Manche, le frisson transgressif et jouissif qu'elle ne manque jamais de provoquer chez lui, « le plaisir d'avoir une autre patrie, une autre langue, un autre pays ».

Parallèlement, son ancrage en Picardie, « terre de frontières naturelles¹² », « condensé parfait des fluctuations de l'histoire européenne¹³ » est solide, et multiplie les points d'attachement. Il expliquait à un colloque à Nice en 2008 : « Je n'ai jamais eu cette nostalgie d'un arbre, d'un champ privilégié entre tous par le souvenir. J'ai toujours eu à disposition de mon imagination une abondance de champs, d'arbres, de forêts, de paysages multiples auxquels me référer¹⁴ ».

Ensemble, nous sommes allés :

- À Bernay en Ponthieu, devant sa maison natale, où l'on retrouve quelques éléments du texte « Œdipe en Ponthieu » (*La Maye*). Nous avons également filmé le relais de poste évoqué dans *Tout à coup je ne suis plus seul* (8^e partie, « Un relais de poste amoureux ») et *Voyage dans la couleur verte*.
- Comme décrit dans ce même ouvrage, nous avons chaussé des bottes et pénétré jusqu'aux chevilles, à son embouchure, dans la Maye, dont je ne relèverai pas toutes les mentions dans le vaste cycle poétique qui porte son nom !

¹⁰ Jacques Darras, « Chimay », *Van Eyck et les rivières*, Le Castor Astral & In'hui, 2019, p. 82 *sqq.*

¹¹ Jacques Darras, « Mon amour de la carte Michelin », *Tout à coup je ne suis plus seul*, Paris, Gallimard, « L'arbalète », 2006, p. 12.

¹² Jacques Darras, « Azincourt », *Van Eyck et les rivières*, *op. cit.*, p. 119.

¹³ Jacques Darras, « Avant-propos », *Voyage dans la couleur verte*, Amiens, éditions de la librairie du labyrinthe, 2013, p. 5.

¹⁴ Jacques Darras, « Une épopée fluviale douce », *Jacques Darras, poète de la fluidité, Actes du Colloque de l'Université de Nice 4-6 décembre 2008*, CTEL – CERCLL, Bruxelles, Le Cri, 2010, p. 313.

- Nous sommes également allés à Laon, en particulier à la cathédrale, évoquée dans *Voyage dans la couleur verte* et *Tout à coup je ne suis plus seul*, et rue des Scots-Irlandais¹⁵.
- Notre parcours s’est conclu au cap Blanc Nez, décor de *L’Irruption de la Manche*.

La Picardie littéraire

Dans tous ces lieux, au-delà de l’importance personnelle qu’ils peuvent représenter pour lui, Jacques Darras nous fait voir une Picardie littéraire, avec son art du commentaire et de la réflexivité de poète-lecteur, dont on trouve maints exemples dans ses ouvrages, en particulier dans *Je sors enfin du Bois de la Gruerie*, qui s’ouvre sur « Mes remontrances aux fantômes André Breton et Louis Aragon » avant de consacrer des pages à Charles Péguy, Romain Rolland, Pierre Jean-Jouve... mais aussi, bien sûr, dans l’anthologie commentée *Tout Picard que j’étais*.

Devant le relais de poste de Bernay en Ponthieu, Jacques Darras évoque ainsi sa « valeur littéraire extraordinaire » : « il est partout dans la littérature anglaise [...] et française ». Et de citer Victor Hugo, Tobias Smollet, Laurence Sterne, transfigurant complètement cette bâtisse en bordure de route nationale bruyante et encombrée de poids-lourds.

Un autoportrait poétique

Si les interventions de Jacques Darras, dans ce webdocumentaire, sont très tournées vers l’extérieur (autres lieux, autres époques, autres auteurs), il semble bien qu’à côté des autoportraits peints reproduits en couverture de certains tomes de La Maye et redonnés dans les compléments du site, le poète ait aussi tenté avec nous un autoportrait vidéo dans lequel il a su procéder, comme dans le reste de son œuvre, par touches, par motifs dont la récurrence crée des fils rouges qu’on a plaisir à retrouver, comme sur le chemin d’une épiphanie de l’existence, parcouru avec insistance, lucidité, humour, fantaisie et passion.

Moi, Jacques Darras, de mon vivant
Prends soin d’édifier ma vitrine.

¹⁵ Voir Jacques Darras, section « D’Arras à Laon » dans *Tout à coup je ne suis plus seul*, op. cit.

lit-on dans *Le Petit affluent de la Maye*¹⁶, recueil défini en quatrième de couverture comme une « autobiographie de l'espèce humaine ». Le webdocumentaire « Ancrages – Passages » apparaît comme un élément de cette vitrine.

Une orchestration de leitmotive

Outre les lieux et paysages filmés dans le webdocumentaire, qui jouent un rôle essentiel dans la poésie de Jacques Darras et dans un autoportrait comme « Jacques hors de la forêt », au seuil de *L'Embouchure de la Maye*, qui convoque vagues, frontière, Angleterre, forêt de Crécy..., Jacques Darras tisse un réseau de motifs récurrents dans ses réponses à Marie Dollé, au premier rang desquels on ne sera pas surpris de trouver l'eau, la fluidité, qui apparaissent non seulement comme un décor mais aussi un trait de caractère, une attitude positive et humble face à la vie et à l'histoire, un choix esthétique.

Un autre thème essentiel est celui de l'enfance et, plus largement, des origines. On sait l'importance, dans la poésie de Jacques Darras, de la géologie, de l'archéologie, de l'histoire, des ancêtres (revendiqués ou non) en poésie, en particulier dans *Je sors enfin de Bois de la Gruerie* où Jacques met aussi à l'honneur son grand-père paternel, Edouard Darras, disparu au Bois de la Gruerie en 1914. Au seuil du recueil *Le Petit affluent de la Maye*, cette fois, dans « Entrée du claviste darwinien », il se remémore de façon synthétique :

J'ai cinquante ans d'avoir vécu,
J'ai cinquante fois franchi Décembre
Où je suis né, hiver de glace.
Grâces soient rendues à ma maman !
C'était la guerre avec l'Allemand –
L'audace, qu'elle eut de rester
Sur place, sous les bombardements
Je lui dois cette incoercible

Envie de partout résister¹⁷.

La plupart de ces éléments sont repris, racontés, expliqués et illustrés à Bernay où Jacques Darras évoque sa naissance, son enfance, sa mère et son père. En quête de ses origines, Jacques Darras évoque aussi, en plusieurs occasions du webdocumentaire, au-delà de ses parents et de son

¹⁶ Jacques Darras, « L'Homme de Galilée », *Le Petit affluent de la Maye*, op. cit., p. 63.

¹⁷ Jacques Darras, « Entrée du claviste darwinien », *ibid.*, p. 10.

grand-père paternel, ses possibles ancêtres, en relevant parallèlement les homonymes qui pourraient renvoyer à une ascendance, sans certitude mais, comme l'écrit l'auteur du *Petit affluent de la Maye* : « J'aime mes ascendances buissonnières¹⁸ ».

On retrouve aussi dans le webdocumentaire un amour des noms, des toponymes, des patronymes et des homonymes, très présent dans *Van Eyck et les rivières*, en particulier dans la septième section de « La Rose » lue dans le webdocumentaire. Par exemple, à Laon, dans la séquence consacrée à la rose des arts libéraux, une des premières roses gothiques et, à ce titre, autre figure originelle, avant de commenter sa structure en 8, chiffre affectionné par le poète qui a prévu d'organiser ses œuvres poétiques en huit volumes, Jacques Darras est heureux de raconter qu'elle fut posée par l'atelier d'un maître verrier appelé Pierre Darras. « Jacques semble décliner inlassablement son propre nom dans l'espace » déclare l'homonyme de Laurence Sterne dans *Tout à coup je ne suis plus seul*¹⁹ et on en a un aperçu dans le webdocumentaire, encore plus dans la dernière séquence, « Darras le Gribanier », où Jacques mentionne un ancêtre homonyme, capitaine de goélette, en écho au *Petit affluent de la Maye*²⁰ et à *L'Irruption de la Manche*, « Les Gribaniers Jean & Jean Darras déclarent naissance de Jean Darras en l'an 1688 ». Les motifs de l'eau, des origines et des noms se retrouvent ici, comme en une résolution lumineuse, et le lien est explicite avec une quête de la construction de soi, lucide quant à sa possible artificialité rétrospective mais néanmoins heureuse de poursuivre une curiosité érudite.

La reconstruction autobiographique

« J'ai l'eau autobiographique. J'ai le narcissisme naturel », avertissent les premiers mots de *La Maye réfléchit*²¹, et, en effet, le webdocumentaire fait la part belle, parallèlement au tissage de motifs personnels, à ce qui semble en bien des points une démarche autobiographique, avec des autodéfinitions régulières (relayeur, traducteur, voyageur de la littérature, poète de la continuité, homme littoral, translateur...) au fil d'anecdotes signifiantes ou d'esquisses d'une continuité de causes ou tout du moins

¹⁸ Jacques Darras, « Au Nord de nos instantanéités électriques », *ibid.*, p. 211.

¹⁹ Jacques Darras, « Marquenterre dans son propre parc », *Tout à coup je ne suis plus seul*, *op. cit.*, p. 319.

²⁰ Jacques Darras, « Petit traité de navigation nominale à l'usage d'un déluge futur », *Le Petit affluent de la Maye*, *op. cit.*, p. 186 : « Dans la famille des Darras / Venus d'Arras au Moyen Âge / (Des gribaniers ?) quelle est ma place, // Quel est mon rang ? Un patronyme / D'anonymat assurément ! »

²¹ Jacques Darras, « Réfléchissement I », *La Maye réfléchit*, *op. cit.*, p. 7.

d'une cohérence. On en a un exemple plaisant avec l'évocation d'une scène fondatrice au moment de la Libération à Bernay en Ponthieu. Jacques Darras relate son souvenir du champ face à sa fenêtre tout d'un coup couvert de tentes, celles de libérateurs essentiellement canadiens qui, en lui donnant des biscuits secs anglais, l'amenèrent à devenir professeur de littérature anglaise. « Vous pensez que c'est pour cette raison que vous vous êtes tourné vers l'Angleterre ? », demande poliment Marie Dollé avec un sourire cependant amusé. « Absolument ! », répond Jacques Darras avec un entêtement également souriant, comme conscient de la déraison de sa réécriture téléologique de l'histoire, ici, mais attaché à cette belle anecdote, dont le charme opère encore dans la séquence.

Plus souvent, Jacques Darras manifeste une lucidité critique quant aux difficultés classiques de l'autobiographie – souvenirs flous, réalité changeante, causalité rétrospective... – et il procède à des mouvements d'auto-correction après s'être laissé aller à des reconstructions rétrospectives un peu hasardeuses. C'est le cas devant le relais de poste, alors que le poète commente le fait d'être né dans un village littéraire : « Et alors, ça m'a donné... – enfin, si je puis dire ! Rétrospectivement ; soyons sérieux ! – ça m'a donné une conscience littéraire ». En l'absence de contradiction de Marie Dollé, c'est cette fois Jacques Darras lui-même qui apporte à sa verve autobiographique la nuance nécessaire.

La tentation du mythe

« Je me suis bâti mon propre mythe », reconnaît notamment Jacques Darras, toujours à Bernay en Ponthieu, dans le prolongement d'aveux tels que ceux de *La Maye réfléchit* : « pas plus que les romantiques, je ne saurais échapper à la puissance du mythe qui est notre façon de domestiquer notre méconnaissance de la réalité, j'entends m'inclure intégralement dans les miens²² » ; tendance placée en lien avec la rivière par cette assertion : « Les fleuves sont de la mythologie active sur la Terre²³ », d'où l'interrogation dans *L'Embouchure de la Maye* : « Qu'y puis-je si les lisières m'ont fait naître côté mythe²⁴ ? » Pour Daniel Madelénat²⁵, tout récit d'une existence serait touché par une vocation mythique. On retrouve en effet, dans le discours autobiographique de Jacques Darras, un récit de création (pour reprendre la définition de

²² Jacques Darras, « Réfléchissement II », *ibid.*, p. 43.

²³ Jacques Darras, « Réfléchissement IV », *ibid.* p. 105.

²⁴ Jacques Darras, « Jacques hors de la forêt », *L'Embouchure de la Maye*, Le Castor Astral & In'hui, 2018, p. 11.

²⁵ Daniel Madelénat, « Biographie et mythographie aujourd'hui », in Yves Chevrel, & Camille Dumoulié (dir.), *Le Mythe en littérature*, Paris, PUF, 2000.

Mircea Eliade²⁶), celle du poète, suggérant un rapport d'unité de l'homme avec le cosmos, comme l'affirme aussi Philippe Sellier²⁷ et comme l'illustre la séquence tournée dans le « cosmodrome » de la plage de la Maye, en écho à tous les passages de l'œuvre associant étroitement espaces, en particulier naturels, et figures humaines.

Dans sa poésie, Jacques Darras se plaît à imaginer des « existences qui eussent pu avoir lieu²⁸ », des rencontres de personnages réels, telle celle, dans *Irruption de la Manche*²⁹, au Touquet avec ses parents en 1930, bien avant sa naissance, à la manière d'une autofiction. Il « [p]alp[e] [s]on être dédoublé³⁰ », rêve de « [s]e recopier³¹ », de sa « photo platonicienne³² ». Il écrit une « lettre à moi-même » dans *Van Eyck et les rivières*³³, se moimoiie dans *Tout à coup je ne suis plus seul*³⁴. Il confie dans *L'Irruption de la Manche* : « j'ai cru me voir figuré³⁵ ». On retrouve cette tendance fondamentale au dédoublement dans le webdocumentaire à travers les figures que convoque Jacques Darras, en particulier de poètes ou d'ancêtres ; tendance exacerbée par l'emportement de l'oralité qui illustre peut-être comment l'inventeur du « poème parlé marché³⁶ » « écri[t] tout haut³⁷ ». Ces deux traits contribuent à donner à la tentative autobiographique un élan mythique qui fait du projet celui, non pas tant de se connaître soi-même, que de se *faire* soi-même, dans la lignée des pratiques antiques analysées par Michel Foucault³⁸.

²⁶ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p. 15 : « Le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des commencements. [...] C'est toujours le récit d'une création : on rapporte comment quelque chose a été produit, a commencé à être. »

²⁷ Philippe Sellier, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », *Littérature*, n° 55, 1984.

²⁸ Jacques Darras, *Je sors enfin du Bois de la Gruerie*, Paris-Orbey, Arfuyen, 2014, p. 99

²⁹ Jacques Darras, *Irruption de la Manche*, Bruxelles, Le Cri, 2011, p. 11.

³⁰ Jacques Darras, « Ulysse lémurien », *Le Petit affluent de la Maye*, op. cit., p. 89.

³¹ Jacques Darras, « Entrée du claviste darwinien » et « Prolifération de la cellule faustienne », *ibid.*, p. 19 et 107.

³² Jacques Darras, « Entrée du claviste darwinien », *ibid.*, p. 19.

³³ Jacques Darras, « Calais », *Van Eyck et les rivières*, op. cit., p. 107-108.

³⁴ Jacques Darras, « Au fond de la citerne d'un sommeil cistercien », *Tout à coup je ne suis plus seul*, op. cit., p. 169.

³⁵ Jacques Darras, « Dirk Bouts à Los Angeles parmi les anges », *L'Irruption de la Manche*, op. cit., p. 121.

³⁶ Jacques Darras, *Moi, j'aime la Belgique ! Poème parlé marché*, *La Maye réfléchit*, op. cit.

³⁷ Jacques Darras, « Je sors de ma parenthèse florale hollandaise », *Tout à coup je ne suis plus seul*, op. cit., p. 66.

³⁸ Voir Frédéric Gros, « Le Gouvernement de soi », *Sciences Humaines*, n° spécial n° 3, *Foucault, Derrida, Deleuze : Pensées rebelles*, mai-juin 2005 ; Isabelle Galichon, *Le Récit de soi. Une pratique éthique d'émancipation*, Paris, L'Harmattan, 2017.

Patrimonialisation d'un espace vécu

Il peut en ressortir une impression d'autoglorification, mais de même que Jacques Darras se considère en tant qu'Homme – de l'espèce humaine – autant que comme individu, ou qu'il resitue son propos dans l'Histoire, cette mythification rejaillit, plus largement, sur son espace vécu (pour reprendre un concept d'Armand Frémont³⁹), la Picardie, « l'un des paysages civilisés les plus naturellement proches de l'art⁴⁰ », qui s'en trouve patrimonialisé.

Mythe et patrimonialisation

Comme l'explique Guy Di Méo dans « Processus de patrimonialisation et construction des territoires », « [l]e patrimoine est un discours, il participe d'un principe narratif (il a donc besoin de narrateurs) qui raconte les mythes originels, qui décrit les épopées fondatrices⁴¹ ». Cette centralité du discours explique que l'Unesco ait pu créer, en 1992, la catégorie paysage culturel incluant des « paysages associatifs » pouvant être associés « à des mythes, des croyances, des événements historiques » ou « à des œuvres artistiques ou littéraires »⁴².

Les mythes esquissés par Jacques Darras sont en grande partie personnels mais l'histoire dans lesquels il les inscrit est bien plus large, collective et culturelle. C'est ainsi qu'un inspecteur pédagogique régional de Lettres, Olivier Achtouk, a pu célébrer de façon émouvante les séquences tournées à Laon, pour soutenir notre candidature au prix

³⁹ « L'espace vu des hommes qui y vivent » : Armand Frémont cité par Matthieu Pichon, « Espace vécu, perceptions, cartes mentales : l'émergence d'un intérêt pour les représentations symboliques dans la géographie française (1966-1985) », *Bulletin de l'association de géographes français* n° 92-1, 2015, *Les transformations de la géographie au cours des années 1970 (1968-1981)*, <https://doi.org/10.4000/bagf.502> (dernière consultation le 03/05/2022). Matthieu Pichon cite aussi Alain Metton : « La notion d'espace vécu est avant tout le témoignage de cette unité relationnelle entre un individu à un moment de son histoire et un espace choisi ou subi mais toujours modelé et qualifié en fonction de cet instant de l'individu », *ibid.*

⁴⁰ Jacques Darras, *Voyage dans la couleur verte*, *op. cit.*, p. 5.

⁴¹ Guy Di Méo, « Processus de patrimonialisation et construction des territoires », colloque *Patrimoine et industrie en Poitou-Charentes : connaître pour valoriser*, septembre 2007, Poitiers-Châtellerauld, p. 87-109, (halshs-00281934), p. 18 (dernière consultation le 03/05/2022).

⁴² Karine-Larissa Basset & Jean-Noël Pelen, « L'édification d'un "parc imaginaire" des Cévennes », in Mauricette Fournier (dir.), *Territoire en mouvement*, n° 31, *Géographie, Littérature, Territoires*, <https://doi.org/10.4000/tem.3767>, § 36 (dernière consultation le 03/05/2022).

européen du patrimoine en 2019, où nous avons reçu une mention spéciale dans la catégorie Education⁴³ :

l'académie d'Amiens, on le sait, est marquée par d'importantes difficultés socio-économiques ; le poids des déterminismes et des réflexes d'autocensure fragilise le devenir scolaire et universitaire des classes alors même que tous les enseignants, des écoles, des collèges et lycées, de l'université, œuvrent avec constance et détermination pour insuffler confiance, force et inspiration à toutes et à tous. Le webdocumentaire ne se contente pas de faire revivre un patrimoine : il le valorise, il l'élève en le considérant comme objet de savoir, d'intérêt et de création. Ce faisant, il fait le pari de l'intelligence de ses lectrices et lecteurs. C'est donc, pour nos élèves et nos étudiants, un formidable moyen de se sentir valorisés : être élève à Laon, ce n'est pas qu'habiter dans le département qui a les plus faibles performances aux différents examens ; c'est côtoyer la citadelle de lumière que transfigure le verbe poétique de Jacques Darras.

Une géopoétique

C'est aussi le discours poétique de Jacques Darras sur les paysages parcourus qui concourt à les patrimonialiser. Dans *La Maye réfléchit*, il écrit : « Nous sommes de la géographie en action. Les formes du paysage nous parlent, nous dialoguons secrètement avec elles. Il y a complicité entre les voyageurs que nous sommes et les contours de la terre⁴⁴ ». Dans le webdocumentaire, à la plage de la Maye (dans la séquence « Le Flux de la rivière »), il établit un dialogue entre formes du paysage et formes poétiques qui semble pouvoir illustrer une des définitions du concept de géopoétique développé par Michel Collot : « une réflexion sur les liens qui unissent la création littéraire à l'espace », « au service d'une redéfinition du sujet lyrique [...] inséparabl[e] du paysage qui l[']entoure⁴⁵ » : « le verset [...] ressemble le plus à la fluidité de la rivière, au flux en quelque sorte ; mais j'aime bien également le rythme anaphorique, c'est-à-dire cette répétition qui est le battement des marées... », explique le poète marchant dans le lit de la rivière.

⁴³ Voir le site *Europa Nostra* : <https://www.europanostra.org/2019-european-heritage-awards-europa-nostra-awards-special-mentions/> (dernière consultation le 03/05/2022).

⁴⁴ Jacques Darras, « Les maladies du corps de la Terre », *La Maye réfléchit*, *op. cit.*, p. 52.

⁴⁵ Michel Collot, « Pour une géographie littéraire », *art. cit.*, § 23 & 31.

Une promenade esthétique à travers un pèlerinage littéraire en compagnie de l'auteur

La présence de l'auteur évite ainsi la déception fréquente, comme l'expose Jean Nivet dans un article sur « Pèlerinages littéraires, promenades esthétiques⁴⁶ », du lieu qui n'est plus habité par l'auteur, magnifié par son écriture⁴⁷. Grâce au webdocumentaire, on fait avec Jacques Darras, selon son expression dans *Van Eyck et les rivières*, un « voyage littéraire à des vivants⁴⁸ », loin de la visite d'une maison d'écrivain après sa disparition, évoquée dans *Vous n'avez pas le vertige*⁴⁹, et comme le fait par ailleurs le webdocumentaire pour d'autres auteurs disparus.

Ainsi, dans la séquence « La Maye, atelier du poète », Jacques Darras explique sur la plage déserte en quoi le lieu est « fabuleux » :

C'est le nuancier du ciel, les couleurs qui changent sans arrêt, avec ce gris bleuté, ce gris plombé [...] et puis ce sable qui d'un seul coup s'éclaire d'un rayon de soleil et qui nous transporte en Afrique, qui nous transporte au Sahara ; y'a de l'exotisme dans l'intimité [...] et on est là dans le simple fait d'exister, dans la nudité d'exister...

Les commentaires de Jacques Darras permettent d'accéder à ce qu'apporte un pèlerinage littéraire réussi selon Jean Nivet : émotions (au-delà de l'analyse), révélation du caractère et des goûts de l'artiste, mais aussi analogie entre nature et génie selon le vœu des romantiques⁵⁰.

⁴⁶ Jean Nivet, « Pèlerinages littéraires, promenades esthétiques », in Nathalie Lavialle & Jean-Benoît Puech (dir.), *L'auteur comme œuvre. L'auteur, ses masques, son personnage, sa légende*, Orléans, Presses Universitaires d'Orléans, 2000, p. 69-88.

⁴⁷ « il paraît inévitable que le touriste littéraire soit presque toujours déçu, dans la mesure où il cherche dans le monde réel ce qui a d'abord nourri son imagination et ses rêves. » *Ibid.*, p. 71.

⁴⁸ Jacques Darras, « Zurich », *Van Eyck et les rivières*, *op. cit.*, p. 228.

⁴⁹ Jacques Darras, « Le futurisme a-t-il encore un avenir », section 11, *Vous n'avez pas le vertige ?*, Paris, Gallimard, « L'Arbalète », 2004, p. 364-365.

⁵⁰ Jean Nivet cite Lamartine (*Souvenirs, impressions, pensées et paysages pendant un voyage en Orient, 1832-1833*) : « Le pays qu'un grand homme a habité et préféré, pendant son passage sur la terre, m'a toujours paru la plus sûre et la plus parlante réplique de lui-même, une sorte de manifestation matérielle de son génie, une révélation muette d'une partie de son âme, un commentaire vivant et sensible de sa vie, de ses actions et de ses pensées. [...] Presque toujours un coup d'œil intelligent découvre une analogie secrète et profonde entre la patrie et l'homme, entre la scène et l'acteur, entre la nature et le génie qui en fut formé et inspiré. »

« Qui veut comprendre le poète doit aller dans le pays du poète » écrivait Goethe⁵¹. J'espère qu'avec le documentaire « Ancrages – Passages. Ecrivains en Picardie », nous avons contribué à réviser le jugement formulé dans *Je sors enfin du Bois de la Gruerie* sur « l'Université qui ne comprend rien à la poésie⁵² ». Dans le volet consacré à Jacques Darras, nous avons fait le pari de chercher à mieux aborder la poésie avec l'auteur lui-même, ce qui permet, en se plaçant de son point de vue, de comprendre comment certains lieux peuvent « paraître autres et plus beaux que le reste du monde⁵³ », sans empêcher, je l'espère aussi, une analyse critique des mécanismes de mythification et de patrimonialisation impliqués par cette tentative d'autoportrait en Picardie.

⁵¹ Cité par Jean Nivet, art. cit., p. 83.

⁵² Jacques Darras, « Parenthèse réflexive sur une rupture de transmission devenue invisible par évidence. », *Je sors enfin du Bois de la Gruerie*, op. cit., p. 91.

⁵³ Pour citer, comme Jean Nivet (art. cit.), la préface de Marcel Proust à *Sésame et les lys*, de Ruskin, sur la lecture (1906).

Jacques Bonnaffé

Lire Darras

Avec Darras, nous sommes associés depuis des années, cela s'est fait au gré des lectures publiques d'abord, ou de notre commune attraction pour l'oralité poétique, la marche parlée. Cela s'est fait aussi au gré d'un spectacle « Jacques two Jacques » parcourant sa poésie, joué de nombreuses fois. Une histoire considérable, fractionnée en centaines de petits points, autant d'oreilles... Notre mission « public ». Certains de ses textes sont devenus des tubes et, blague à part, continuent à emporter l'auditoire, danse ou transe, d'une belle fureur contaminatrice, qu'on nomme autrement poésie. Notre duo a cette particularité de réunir un picard et un ch'ti, deux voisins, rien de moins facile, les instances régionales peuvent nous envier cette réussite.

*Le texte suivant est composé de deux textes
croisés, issus de plusieurs communications*

Jacques le majeur / Jac le mineur

Qu'est ce qui a organisé notre rencontre ? La cadence. Elle aura sans doute précédé notre travail commun. Je me souviens avoir entendu Jacques Darras lors d'une Revue Parlée à Beaubourg (c'était vers 93) arrimé au pupitre même qui le jetait en bascule, y ponctuant sa version d'auteur de *La Maye*. C'était la première fois. Les comédiens autour de lui paraissaient trop sages, disant ses textes d'une allure lente, fluviale sans doute, par erreur ou manque de courant.

Nous nous sommes accordés par la Belgique, en terrain neutre diront les pince-sans-rire, mais rien n'est moins neutre que notre Belgique en couleurs et toute en danse. Nos deux nords respectifs, littoral ou charbonneux, picard ou ch'ti, rivière ou canal, la Maye contre la Scarpe, n'ont pas eu longtemps à se chercher. Nous guettions chacun tous les nords possibles. Par les plumages ou par les parlures, fidèle à notre Somme pour l'un, ou fidèle à notre 59 : par la poésie. La Belgique s'est imposée avec van Eyck héraut des rivières de Darras, depuis Gand il fait miroiter nos paysages en flaques de bleus, et nous étions belges avec les Gilles de Binches, pèlerins de Bourgogne avec Philippe le Bon descendant depuis Bruxelles vers la Canche et l'Artois, ou simples automobilistes trans-régionaux, membres de l'auto-poème-club de France

L'inauguration de la nouvelle Maison de la Poésie à Paris en 95 décida de notre complicité future. Jacques baryton clair, y lançait un texte avec ce mouvement gravitationnel partant du pupitre toujours, Jac l'acteur lui envoya en retour *Ce qu'on dit aux poètes à propos de fleurs* du jeune Arthur Rimbaud et visant précisément la bobine extasiée de Jean ravi, le maire d'alors, Monsieur Tibéri au premier rang des officiels. La bonbonnière parisienne ouvrait un œil endormi, il y avait soudain projectiles, frappe vocale et battements, but ! Nous nous sommes reconnus à l'opposé des onctueux, un peu belliqueux même dans ce théâtre d'apparence. Tenus désormais d'aller creuser, ouvrir les écrits Darras, y regarder à voix haute et partagée. Au cours des séances de lecture dans son bureau, j'ai confectionné un équipement imaginaire pour aborder la Maye et ses affluents, partant de l'imitation et se réglant aux pas rythmés. Dans une bonne écriture poétique, il y a toujours quelque chose à attraper, anguille ou papillon, lièvre ou lézard qu'importe, peu capturable et qui nous force à courir. Jacques, ses livres étaient musclés

d'ambition, d'une façon ou d'une autre il fallait vocaliser les pages pour m'y repérer, placer des signets oraux dans ses fleuves entrelacés. Quand est sorti *Van Eyck et les rivières* en 96 nous avons établi un premier bivouac à Paris, dans ce studio près de la Seine, puis vers Amiens où il enseignait, avant d'aborder les routes. Ça nous battait les jambes. Rayonner hors de nos terres langagières, l'un littoralement du Ponthieu et l'autre des mines, enfant de Gayant (natif de Douai), et décidés à ne pas restreindre leur géographie, l'écriture s'offrait en estuaire, gardant souvenirs des cascades et des flux à travers formats et complications. Dans not'coin, à part quelques agents officiels de la versification rimée, se trouvaient peu de poètes très vivants. L'audace oratoire poétique s'était-elle réfugiée en Belgique ? Darras l'affirmait en déroulant les auteurs dans des listes rutilantes (dans le début de *van Eyck*), il les connaissait tous : Gaston Compère, Hubin, William Cliff, Hugo Claus, Verheggen et Savitskaya... On devine une adoration flamande à l'orée de notre voyage, une façon d'aller plus au Nord y chercher un foyer de lumière dorée, une chaleur rutilante. Nous montons descendons de la Belgique que nous amenons sur la place d'Arras, elle y retrouve la confrérie des jongleurs avec Adam de la Halle, nous rejoignons la transhumance des Ducs de Bourgogne (thème de *Van Eyck et les rivières*), sans aucune cour ni palais d'escalade, mais cette fiction vaut mieux que nos champs de pomme de terre obstinés, si satisfaits d'eux-mêmes, en Somme ou Picardie.

Peut-être nous connaissions-nous avant de nous connaître. Peut-être étions nous ensemble sans le savoir à la représentation unique et première du Jeu de la Feuillée en 1272, récoltant quelques tuyaux d'Adam de la Halle et des jongleurs de la Place d'Arras. Au jeu de la folie nous n'étions alors que deux pauvres Jacques débutants, curieux d'expérimenter le principe d'inversion du carnaval, complément aux rivières réfléchissantes.

Il y a des personnages dans nos mots, ils sont foules. Et pour psychologie sommaire ils ont l'espiègle esprit des bamboches de Pieter Brueghel l'aïeul avec l'humanité comme village. Chez Jacques le picard, la foule se retranche quand chez moi elle s'accroît fait braderie monstre ou Carnaval. Y aurait-il parmi les siens un versant Carême s'opposant au tintamarre insistant des miens (les ch'tis) ? Oui, par oppositions bien tranchées, sans guerre, c'est pour tenter d'y voir clair en l'humaine espèce. Et faire comprendre à l'autre qu'il n'est plus seul au monde.

Depuis le départ, nous nous étions remplis d'envolées, en modérant toutefois celles de l'alexandrin verbeux. Le Huit était sa préférence, ancrant les pieds sur terre. Douze plafonne en métaphysique or la poésie se doit de débattre, pied à pied !

Belges-arrageois, nous nous sommes reconnus nordistes, Jacques & Jacques, inquiets donc et ne tenant pas en place, donnant certes du rythme et des pas à cette angoisse latente, « à la frontière », hors-norme (et hors Nord, d'où la poésie se fait jeter). Subsiste quelque chose d'empêché en nous (cet *en'chpé* des picards) et qui se cabre d'avoir été giflé au vent des voyages. Dire le poème tendait à nous relever et nous étions véloces, autonomes, mobiles, automobiles aussi par le permis accordé expressément à Darras qui se moque des fixités. Moi j'étais des mines, casanières avec leurs corons, j'en avais fait (des mines) en récitant mon Jules Mousseron, poète-mineur à Denain. L'éloquence nous prenait avec ses possibilités de grande déferlante et ses crues, nous trouvions ainsi manières de ne pas cantonner dans la grisaille modeste.

Pour la frappe donc et pour la cadence. Cela mit en marche notre déambulation parlée, pendant cinq ans, avec stations tout azimuts, théâtres, médiathèques, lieux d'histoire ou librairie, salles couvertes ou plein air. Cette fonction tout terrain dévolue à la poésie parlée nous a constitué un vaste inconscient routier. Si bien que lorsque je décidais de m'arrêter et d'établir un campement durable au théâtre de la Bastille, le premier geste de montage fut de déplier tous nos carnets de bord. Connaissances acquises dans l'art ambulatoire autant que par l'Histoire. La carte et ses rivières sont les plats de résistance de cet ogre d'érudition, de leurs éclaboussures naît la déclamation *Jacques two Jacques* – titre de spectacle hérité de nos correspondances (à l'époque, on s'envoyait des fax manuscrits, rouleaux blanchis depuis). Tout commençait par un poème automobile en frappe rap, en forme d'avertissement : il appartient au poème de quitter ses trop authentiques godillots, les Jacques circulent en voiture, par vers de douze pieds non rimés :

Une rhétorique oratoire souple priant à quatre
Mains ou paumes caoutchoutées qui, s'il pleut s'il neige
Collent adhésivement au revêtement routier,
Solidaire lui-même de la même raffinerie.

Notre topographie gardait mémoire de la migration saisonnière des ducs de Bourgogne, glorifiée dans *Van Eyck et les rivières*, Jacques s'affirmait à contre-courant. *Le Sud toujours cuit est toujours mieux, c'est*

Paul Verlaine qui le dit : *Le Nord est cru, toujours bien* et c'est à Marceline Desbordes Valmore qu'il dédie ces maximes. Nos destinations de cœur allaient au nord, intégrant Anvers, Gand et Maastricht. Ceci en tremplin d'ouverture avec projections de cartes routières et cribles des voies départementales mélangés aux rivières. Les poèmes taillés et choisis provenaient de plusieurs livres et s'acheminaient vers l'Oise finale, poème des confluences et de l'eau, ode à toutes les rivières et à la nomination déclarative.

Il n'est jamais de poésie que déclarative.
Il n'est de poésie que dans la déclaration d'amour que nous
faisons aux noms aimés, par la parole ou par le chant.

Ce montage était chantant. Se refusait à dispenser une poésie dramatisée ou à se faire théâtre comme il arrive trop souvent, par images oniriques répétées. Son désir était de côtoyer une simple évidence qui remplit bien des salles au monde, dans toutes les langues : on vient écouter les poètes, ressentir ce qui se cache derrière la parole. La mélodie est le couloir des pensées. Sans lâcher d'oracle, la réflexion chez Darras recèle des saisissements *Il suffit que nous nous adressions publiquement à l'intérieur de nous-mêmes* dit la « Grand Place », ce pourquoi il faut *Apprendre très vite laisser place à l'admiration dans la phrase / Apprendre à parler ciel couvert ciel ouvert en public à nous-mêmes*. Nous aimions particulièrement les clés transmises par ces mots, ils résumaient toute notre démarche commune.

Parler c'est avec la voix.
Chanter c'est avec la voix.
Parler n'est pas chanter.
La voix peut chanter des paroles.
La voix ne peut pas parler la chanson.

Tout interprète insistant, force le sens et veut faire comprendre ce qu'il a compris, lui. Il en perd la beauté polysémique fluide, ce courant qui passe entre les pierres du langage. Mieux vaut se laisser prendre par les écoulements de l'écriture quand il faut la parler, puis faire jouer les sons, ici les frapper. Qu'ils soient de poudre ou de flamme, de vent et de rivières, attendre pour traquer l'explication. Sans lyrisme, je peux dire qu'il faut chanter Darras. Faire en sorte quelquefois d'entraîner les têtes, jouer d'une farandole échevelée, d'un défilé au-delà du temps présent.

Tous deux (bis)

Nés du même cri à corps perdu réclamant l'attention. Rien que l'attention, alors que tout autour exulte et se disperse. Il y avait ce point de friction martelé, paradant son « tout va bien » et même s'il avait fallu réciter nos brouillards du Nord ou des chagrins, la pulsation aurait tenu. Peu d'élégies beaucoup d'énergie. Lui le picard, l'autre partie de moi le ch'ti, Jacques l'unique, celui qui se devait de marquer les mémoires, et j'ai appris ses lianes de mots pour me croire unique comme Tarzan. Et m'appeler Jacques ou Jac, taper du pied pour moquer la guerre, n'attendre que défilés et que cela suive derrière, et que ça saute ! Monter monter ! Qu'on soit Picard Flandrien Ch'ti, répondre à la platitude obsédante du couplet de l'autre grand Jacques avec... sa mer du Nord pour dernier terrain vague. Inventer sa poésie c'est toujours en faire taire une autre, plus tard on rétablira les admirations, les dettes.

Face au rivage, debout de haut et l'Angleterre de l'autre côté, monté d'un étage surplombant la grand place, ou la mer, face au Cygne à Bruxelles ou Calais, ce sont des signes des envols sur l'établi oral poétique. Il y a un exercice balancé dans toute son œuvre, on lui dirait stop arrêtez les cadences, il répondrait je l'ai fait, relisez ! Il a tout fait, c'est le lot des traducteurs voraces, ne lâchant prise qu'afin de se mettre à table. Et il faut lever les pintes. Nous avons cheminé, la première certitude, notre étoile du berger, c'est qu'il ne faut pas se dévouer à la tristesse, d'autres l'ont fait, pas de spleen là-dessus. Cela dit, c'est surtout le tiède qu'il fallait éviter, lui préférer l'envie de chanter l'hiver, ou sous la pluie. Monter au Nord à contre-courant, et plus encore.

C'est en arrière le plus possible que Darras puise sa modernité. Partant des villes, aussi anciennes aussi neuves que la poésie même puisqu'il faut maintenir et construire, changer de formes, entrer dans les joutes verbales de la perfection. Aux murs rouges de la ville d'Arras, Jacques a trouvé sa devise : Fatrasie, âme ou fil d'or de sa tapisserie Darras, ange et sacripan prolifique dans sa cathédrale scripturale. Darras essaye toutes les longueurs, quatrains ce jour, alexandrin demain, en vers libre ou changeants. Je l'ai toujours connu jouant avec la forme. Il pourrait inventer la rime libre, ça marcherait. D'ailleurs nous marchons. Nous marchons en avant nous chantons après, mais d'abord nous préférons rythmer, taper du pied, de l'octosyllabe réaliste, et sensément nous froter, aux autres et à nous-mêmes.

Olivier Engelaere
Jacques Darras et le picard

Dans la géographie mentale de Jacques Darras, la Picardie, et il faudrait s'attarder longuement à définir ce que signifie ce mot, prend une place particulière. Darras, le poète, est un homme de l'ouest et du nord, un homme des côtes, des ports, des ouvertures, des couloirs qui relient les mondes, qui font que l'on glisse de l'un à l'autre. Le picard, la langue picarde telle qu'elle est définie par les linguistes, apparaît comme une langue de la terre, celle de l'intérieur, celle de la permanence, du temps qui s'arrête, du monde qui se fige. Le lien n'est pas évident entre le poète et la langue de cette région qu'il revendique comme étant ce couloir qui emmène ailleurs.

Pourtant, Jacques Darras, l'homme politique, l'enseignant, « l'agitateur » poétique, le voyageur de la lumière flamande et bourguignonne, est aussi celui qui a contribué, à côté d'autres personnalités plus terriennes à faire émerger cette langue qui entre aujourd'hui à l'école.

Le picard comme « background »

Lorsque l'on va sur le site www.jacquesdarras.com et que l'on consulte la biographie de l'auteur, on apprend que, en tout premier lieu, il est poète, essayiste et traducteur français. Néanmoins, le mot Picardie n'est pas loin dans la suite de l'article, et c'est cette réalité géographique qui apparaît comme le socle sur lequel tout le personnage s'est construit. « Jacques Darras est né en Picardie maritime ». C'est comme si le nom Picardie venait de suite effacer l'adjectif « français ». Jacques Darras n'est pas né en France, il est né en Picardie, et mieux encore, en Picardie maritime, une terre non pas tournée vers la terre, vers l'est, mais vers la mer, vers l'ouest, vers l'occident. Cette Picardie maritime, quand on la connaît un peu plus intimement qu'un simple touriste peut le faire, et quand on s'est un peu laissé « rouler » vers le nord, nous frappe par sa ressemblance avec la Flandre et les Pays-Bas. Le Marquenterre, la « marche en terre », nous emmène dans les Moères, en Zélande, en Frise. C'est saisissant. En Picardie maritime, on est déjà au nord, presque en Mer du Nord.

Si la Picardie apparaît comme un socle sur lequel le poète s'est formé, le mot picard n'apparaît pas dans cette biographie « wikipédienne ». Ni le mot Picard qui désigne l'habitant de la Picardie, ni le picard qui désigne

une langue picarde romane qui y est pratiquée depuis plus d'un millénaire. Nulle mention non plus, toujours dans cet article, de la *Forêt invisible, anthologie de littérature en picard* que Jacques Darras a coordonné et dont le rôle fondateur et émancipateur pour toute une langue n'est plus à démontrer. Le livre est bel et bien cité dans la partie « bibliographie » mais comme « essai » alors qu'il s'agit avant tout d'un manuel issu d'un travail collectif. Cette anthologie fondatrice est précédée il est vrai d'un admirable essai sur la langue picarde, de la main de Jacques Darras, qui dégage les enjeux de cette littérature en langue régionale et la met en perspective dans les espaces culturels et historiques qu'elle concerne.

Jacques Darras et le picard, la langue picarde, sont pourtant intimement liés. C'est une langue qu'il a entendue, qu'il connaît certainement plus qu'il ne l'avoue, une langue qui l'a passionné et le passionne encore, et dont le rôle qu'elle a joué dans l'histoire médiévale l'a fasciné. Jacques Darras a été un militant du picard comme certains ont été militants du breton, pas pour des raisons politiques, quoiqu'il pourrait être intéressant de mettre cette hypothèse dans la liste, mais pour des raisons historiques.

Si la connaissance de la biographie et de l'œuvre du poète semble aujourd'hui une chose acquise et bien acquise, qu'en est-il de ce qu'on appelle « le picard » ?

Définir la Picardie n'est pas une chose aisée tant cette notion a pu fluctuer au cours de l'histoire. Jacques Darras déclarait récemment, à l'occasion d'une conférence tenue à la Comédie de Picardie à Amiens, que la Picardie n'avait cessé de plonger dans les eaux sombres de l'histoire avant de ressortir la tête de l'eau. Par contre, la langue picarde se laisse saisir d'une façon apparemment plus objective.

Le picard est une des 75 langues régionales qu'on appelle depuis 1999 des langues de France. Il l'est tout aussi officiellement et au même titre que le basque, le corse ou les nombreuses langues mélanésiennes. Depuis le 14 décembre 2021, il fait partie des langues régionales susceptibles de bénéficier d'un enseignement dans le cadre de l'Éducation nationale. *De jure* mais pas *de facto* le picard est devenu l'équivalent de langues largement reconnues et présentes dans l'espace public et politique comme le breton, le basque et le corse.

Ce qui est désigné comme « le picard » en Picardie est une langue qui n'a rien de stable. Tout varie, jusqu'à son nom puisque dans l'ancienne région Nord-Pas de Calais, qui pourrait être désigné comme « le voisin flamand » pour être un peu provocateur, il est appelé « chtî » ou « chtimi » après avoir très, trop, longtemps porté simplement le nom de « patois ». Dans la région de Valenciennes, le picard se dénomme « rouchi », terme un peu obscur qu'on retrouve régulièrement sous

l'ancien régime et jusque sous la plume de l'Abbé Grégoire qui le cite dans son questionnaire, juste après le picard, dans son énumération des « patois ». Quoi qu'il en soit, le nom officiel et scientifique de cette langue d'origine romane est bel et bien « picard », même si cette appellation pourrait être discutée.

Son aire linguistique est particulièrement vaste et dépasse largement le cadre de la Picardie historique ou administrative à l'époque où cette division avait encore un sens. Cette langue est pratiquée, ou il en subsiste des traces historiques, dans un large territoire s'étendant du nord de Paris, du Val d'Oise actuel, jusqu'au sud de Bruxelles, dans l'extrémité méridionale du Brabant wallon. Il est difficile d'en estimer le nombre de locuteurs puisqu'il n'y a pas eu d'enquête depuis celle menée par l'INSEE en 1999 dans la foulée de la signature par la France de la Charte européenne des langues régionales et minoritaires. Cette langue reste malheureusement un des parents pauvres des pouvoirs publics et de l'Université et sa connaissance particulièrement incomplète.

Le picard vient du latin, mais d'un latin utilisé, à l'époque romaine, en Gaule Belgique et qui, à la fin de l'Empire, a été plus influencé que d'autres langues romanes par les langues germaniques, notamment celle des Francs. N'oublions pas que la capitale de Clovis était Tournai, ville belge, frontalière de la France, mais aussi de la Flandre, et actuellement picardophone.

D'un point de vue linguistique, le picard est resté plus proche du latin vulgaire que le français actuel. Ainsi le latin tardif « bucca » qui a donné « bouche » en français donne « bouke » en picard. Le bas latin « gamba » donne « gambe », ce qui amène également une certaine proximité avec d'autres langues romanes comme l'espagnol ou l'italien.

On y trouve également des traits des langues germaniques avec la conservation du son [w] là où le français a évolué vers [g] : warde/garder, wérier/guérier, wazon/gazon.

À côté de ces ressemblances, le picard possède un vocabulaire qui lui est propre et qu'un francophone actuel ne peut décoder : un « chinoér » est un tablier, une « cayèle » est une chaise, « ech solé i mile », le soleil brille. En picard on « ratruche » son assiette, on la sauce avec attention. En plus de ce vocabulaire, le picard s'enrichit d'une syntaxe particulière, probablement influencée par les langues germaniques. En voici quelques formes : tu viens avec, j'achète des poireaux pour moi manger, je porte une neuve chemise etc.

Enfin, comme toute langue, le picard s'écrit, et ce depuis le haut Moyen Âge. Sa littérature est millénaire. Elle se confond d'abord avec celle de la France, comprise alors comme le territoire des Francs, puis

s'en distingue de plus en plus à partir du XVII^e siècle. Aujourd'hui, les auteurs de langue picarde ne sont plus intelligibles pour les francophones. L'étaient-ils auparavant ? La réponse à cette question, qui n'est peut-être pas tranchée définitivement, a joué un rôle majeur dans le rapport de Jacques Darras au picard. Mais avant d'aborder le rapport à la langue écrite, envisageons le rapport direct que Jacques Darras a entretenu avec le picard parlé.

Quand Jacques Darras était encore un « tchot »

« Jacques Darras est né en Picardie maritime », à Bernay-en-Ponthieu (dont le nom picard est Bérna), en 1939.

Si le domaine linguistique picard est vaste, la vitalité de la langue n'y est pas uniforme et l'ouest de la Somme, communément désigné comme « Picardie maritime » est une zone où, traditionnellement, le picard est resté particulièrement vivant parmi la population.

Bernay appartient à cette zone de résilience. Cette commune très rurale comptait seulement 300 habitants en 1940 et Jacques Darras avait donc toutes les chances d'entendre le picard autour de lui.

De plus, en 1939, et jusque dans les années 70, la population était très majoritairement picardophone. Toute personne résidant dans la Somme, même à Amiens, entraînait forcément en contact avec le picard qui se parlait dans la rue, dans les magasins, et bien sûr dans les cours d'école voire jusque sur les scènes installées sous les préaux lors des fêtes scolaires.

Jacques Darras n'a pas évité ce bain de langue. Même installé à Ailly-le-Haut-Clocher, un peu plus à l'est d'Abbeville, il a été imprégné par le picard des habitants de ce bourg. C'était tout naturellement la langue quotidienne et naturelle de ses camarades de classe, de ses camarades de jeu.

Jacques Darras décrit une « enfance fermière » entouré de « bruits » de la ferme. Dans ces bruits il y a le picard. Dans la cour d'école, on joue aux billes en parlant picard. Il n'y a d'ailleurs pas d'interdiction de parler picard dans la cour d'école. Cette stigmatisation, souvent évoquée pour d'autres langues, notamment avec la pratique du *signum*¹, est absente de cette enfance des années 1940.

¹ Il s'agit là d'un objet, un « signe » ou un « signalement » morceau de bois, de papier, qui était remis par l'instituteur à un élève surpris à parler sa langue régionale lors de la récréation. L'enfant à qui il était remis pouvait le remettre à un autre enfant s'il le surprenait à son tour en train de parler sa langue, et ainsi de suite, jusque soit le soir, soit la fin de la semaine, où l'élève qui avait le « signe » était puni.

Vers 13/14 ans, l'adolescent Jacques Darras est pris de passion pour les fermiers et forcément pour leur monde qui se vit en picard.

Ses parents, instituteurs tous les deux, sont partisans de l'éducation populaire. Ils créent un club de basket, sport dans lequel Jacques brilla particulièrement et qu'il pratiqua jusqu'à l'École normale supérieure. Ce club a parcouru la Somme et a donné l'occasion à l'équipe de découvrir le département, donc d'entendre d'autres variétés de picard et aussi, tout naturellement, de parcourir un espace marqué par la langue.

Ses parents développent également la pratique théâtrale avec d'anciens élèves, mais aussi des adultes, dans le cadre de l'Union fédérale des œuvres laïques. Parmi les pièces jouées chaque printemps, une l'est systématiquement en picard. En effet, en 1949, Georges Fréville, instituteur près d'Abbeville, a publié et diffusé dans toutes les écoles, sous couvert de l'Inspection d'Académie de la Somme un livre intitulé *Le Théâtre en picard*. Cet ouvrage de 234 pages bien tassées propose 22 pièces, ou saynètes, souvent humoristiques qui peuvent être interprétées dans les écoles ou par les troupes locales. Ce livre a largement participé au maintien de la pratique du picard dans la Somme et a surtout favorisé son développement sous une forme artistique.

Il est intéressant de noter que dans sa longue préface intitulée « La cause du patois », Charles de Favernay, Secrétaire perpétuel de l'Académie d'Amiens, appelle de ses vœux l'enseignement du picard :

C'est au premier chef à l'Inspection d'Académie qu'il appartiendrait d'instaurer une connaissance méthodique de notre langage populaire par une série de cours annuels professés devant les futurs instituteurs. Une chaire centrale est nécessaire pour maintenir la richesse que constitue notre ancien dialecte.

Peut-être que le jeune Jacques Darras, même s'il déclare ne pas s'en souvenir, a lu ces lignes qui, en ce qui le concerne, ont été prémonitoires.

La langue picarde faisait partie du quotidien des Darras enseignants à Ailly-le-Haut-Clocher. Sans la pratiquer, bien sûr... ils manifestaient un véritable intérêt pour cette langue. Ainsi, ils évoquaient souvent Robert Emrik, membre de la Société des Antiquaires de Picardie, linguiste, qui publia, dans les années 60, au CRDP d'Amiens, « Le parler picard » plaquette qui décrivait, d'une manière rigoureuse, les principales caractéristiques de cette langue régionale et en fournissait même un lexique assez complet.

Parmi les autres instituteurs qu'ils fréquentaient, souvent issus du Vimeu², beaucoup pratiquaient le picard dans le cadre de leurs activités périscolaires, voire n'hésitaient pas à l'utiliser en classe comme outil pédagogique.

C'est paradoxalement par le biais de l'Éducation nationale, qu'on accuse d'avoir fait disparaître les langues régionales, que ce faisait alors la promotion du picard. L'Éducation nationale, peut-être bien malgré elle, a rassemblé ces instituteurs picardophones et picardophiles et a même cimenté chez eux un sentiment commun de profond attachement à la langue.

Le jeune Jacques, Monsieur Jacques comme l'appellent les enfants du village, est témoin de cette attente du public pour la pièce de théâtre en picard qui va être jouée. Son image de la langue est alors tout naturellement très positive.

En famille, chez les Darras, on ne parle pas picard, du moins du côté paternel qui vient d'Abbeville. Mais du côté maternel, qui est originaire du Vimeu, il est en va autrement. Ainsi, le jeune Jacques accompagne volontiers sa grand-mère, mère de sa mère, elle-même institutrice, lorsqu'elle rend visite à sa sœur Marthe, une grand-tante de l'auteur. Cette tante, qui habite Amiens, dans un logement constitué d'une pièce unique, prend un malin plaisir, d'après Jacques, à parler à sa sœur exclusivement en picard, ce qui embarrasse un peu cette dernière mais prouve que la langue était pratiquée au quotidien dans cette branche familiale.

Le picard est donc largement présent et identifié dans l'enfance et l'adolescence de Jacques Darras. Il n'est ni chassé ni pourchassé. Il le remarque et l'apprécie. Il affirme d'ailleurs qu'il a appris l'humour au contact du picard. Mais il garde à l'esprit, comme ses parents, qu'une distinction est à faire entre la culture populaire et la culture savante et le picard n'est pas encore, alors, du côté de cette dernière.

Puis vient la parenthèse qui s'étale de 1958 à 1969, ces onze années durant lesquelles l'homme quitte sa province, mais aussi son enfance et la langue qui lui est attachée.

² Le Vimeu est un territoire situé au sud du Ponthieu, entre Abbeville et la Normandie, qui a la réputation d'être une zone où la langue picarde est restée particulièrement vivace, et aussi dont les habitants montrent un fort attachement à leur langue.

Le militant picard ?

Dans les années 70, Jacques Darras est en poste dans la nouvelle université de Picardie et habite à Amiens. Dans cette université, qui est composée en partie de professeurs de la Cité scolaire mais aussi de jeunes agrégés, bien que Picard, il est considéré comme faisant partie des « parisiens ».

C'est très progressivement qu'il entre dans la vie locale et s'intègre dans la vie associative, celle de son quartier.

Il voit régulièrement du picard écrit, certainement dans *Le Courrier picard* qui publie des chroniques ou des mots d'humeur en picard, ou alors dans des revues comme « Le pilote de la Somme » auquel ses grands-parents étaient abonnés et qu'il lisait de temps à autre, lorsqu'il allait leur rendre visite.

L'époque est à la contestation, 1968 est tout près. La notion de régionalisme et de langue régionale est à la mode.

La Picardie a ressurgi dans les années 60. La création de l'Académie d'Amiens date de 1964 et l'ordre du jour est à l'émancipation de la « tutelle », vraie ou supposée, lilloise.

Jacques Darras lit *Les Poètes de la décolonisation* de Marie Rouannet publié chez Pierre-Jean Oswald. Il est alors sensible à la question de la décentralisation.

Pour lui, le picard peut être un élément d'une prise de conscience, par ses habitants, de la réalité de cette région qui a besoin de se (ré)inventer, ce véritable serpent de mer qui n'a jamais arrêté d'apparaître et de disparaître.

Il rencontre Pierre Rappo, journaliste au *Courrier picard* qui tient la rubrique littéraire. Il lui demande de lui donner les coordonnées de tous les poètes de la région. Il va les voir. Il se déplace pour aller les rencontrer et fait alors la connaissance d'Ivar Ch'Vavar, Martial Lengellé, Denis Dormoy... et bien d'autres. Il leur propose de créer une revue qui s'appellerait « In'hui » en jouant sur la polysémie du mot qui signifie « aujourd'hui » en picard. Le premier numéro paraît en 1977.

En 1981, avec l'élection de François Mitterrand, une nouvelle phase de régionalisation est programmée. Les langues des régions sont l'objet d'une politique volontariste de la part du gouvernement et des mesures sont prises en faveur de leur sauvegarde et de leur transmission. Cette même année, Christian Gras devient recteur de l'Académie d'Amiens. Il est spécialiste de la géographie des régions et rencontre ce jeune enseignant à l'Université de Picardie qui veut alors devenir responsable culturel du Rectorat. Lors de cette rencontre, Jacques Darras en profite pour lui demander d'organiser une grande enquête sur la pratique du

picard dans l'Académie et aussi de proposer des décharges horaires pour des professeurs qui souhaiteraient l'enseigner.

L'enquête est faite auprès de 500 écoles. Environ 300 manifestent leur intérêt pour le picard, notamment soulignant que la présence de la langue picarde à l'école peut faciliter l'enseignement du français.

Le Recteur le renvoie alors vers un certain M. Luc au Ministère de la Culture. Une rencontre est organisée à Paris. Elle dure 3 heures ! L'homme n'est pas convaincu mais, en s'appuyant sur les résultats de l'enquête, Jacques Darras obtient un financement pour les heures de décharges réclamées. Jack Lang est sensible à la question des langues régionales et pèse dans la balance.

L'étape parisienne et ministérielle une fois franchie, une initiation au picard est, mise en place en 1983, dans le rectorat d'Amiens. Une convention éducation/culture est signée le 30 septembre 1983 entre le Recteur Gras et le Préfet Dupré qui prévoit que « 8 heures par semaine seront attribuées à des associations et des enseignants pour assurer *une heure de picard par semaine* dans les établissements volontaires ».

Entretemps, Jacques Darras est entré au Conseil d'administration de la Maison de la Culture d'Amiens, alors dirigée par Jean-Marie Lhôte. Il y transfère l'édition de la revue *In'hui* et propose d'y fonder une maison d'édition appelée « Les trois cailloux » (c'est le nom de la rue au bout de laquelle se trouve la Maison de la Culture). C'est la naissance du projet d'anthologie *La Forêt invisible. Au nord de la littérature française : le picard*.

Cet ouvrage, Jacques Darras l'inscrit évidemment dans la continuité de l'enseignement du picard. Il voit immédiatement le besoin d'un manuel capable de proposer une perspective historique allant du Moyen Âge à aujourd'hui et faisant émerger une démarche cohérente pour l'étude de la littérature de langue picarde.

Il confie la coordination de l'ouvrage à Jacqueline Picoche, alors professeure de littérature médiévale à l'Université de Picardie et responsable du Centre d'études picardes. Il parvient à intégrer au projet des personnes avec qui il ne s'entend pas forcément, et qui, d'après lui, ne sont pas, du moins pour l'une d'entre elles, convaincues de l'utilité d'un tel outil. Citons-les : René Debrie et Ivar Ch'Vavar.

Mais au-delà de la simple anthologie de textes, Jacques Darras veut créer un axe diachronique pour le picard. La question qu'il pose, et sur laquelle repose son intérêt pour le picard en tant qu'objet intellectuel, est la suivante : comment passe-t-on d'un picard médiéval où tout le monde se comprend à une langue où chacun se revendique d'un territoire en particulier et qui devient inintelligible pour un non picardophone. Y a-t-il

continuité entre les poètes arrageois du Moyen Âge et les auteurs picardisants et romantiques du XIX^e siècle ?

Il y aurait une coupure entre le Moyen Âge et l'époque contemporaine qu'il ne s'explique pas. En littérature anglaise, cette rupture n'existe pas. La passion qu'il a développée pour le Moyen Âge a fait émerger cette question.

La rencontre avec Jean-Charles Payen, auteur du tome consacré au Moyen Âge de l'*Histoire de la littérature française* parue chez Armand Colin, ainsi que ses échanges avec Jean Dufournet, un des seuls spécialiste de la littérature médiévale à avoir étudié Jean Bodel et Adam de la Halle, lui donnent alors la certitude qu'il faut replacer la littérature picarde dans une chronologie littéraire.

C'est l'objet premier de *La Forêt invisible* que d'apporter une réponse à cette question obsédante. Jacqueline Picoche lui apporte ce qui peut apparaître comme un soulagement en lui présentant la langue du Moyen Âge, ou les langues, comme une koïnè littéraire dans laquelle les auteurs du nord introduisent des mots de picard. Jacques Darras adhère à cette analyse et fait sienne cette explication. Cette idée de koïnè rencontre son adhésion car elle s'inscrit dans une démarche culturelle et littéraire assez différente de celle des linguistes spécialistes du picard qui, d'après lui, survalorisent les différences dialectales du picard.

Jacques Darras aurait aimé que le picard s'unifie. Il se dit désolé de voir ce tout petit monde, celui des acteurs du picard, qu'ils soient associatifs, universitaires, ou de simples individuels, se quereller et laisser éclater leurs divisions au grand jour. Le picard manque d'unité, de cohérence, de vision et de perspective historique.

L'idée de l'anthologie est lancée dès 1982 mais la parution n'a lieu que 3 ans plus tard, en 1985 après deux années d'un immense travail de récolement de textes et de documents.

Les obstacles à l'avancée du projet sont assez nombreux. Outre les questions de personnes, des difficultés éditoriales apparaissent. Jacques Darras est un homme particulièrement occupé à ce moment de sa vie et dans beaucoup de domaines. L'équipe éditoriale de la Maison de la Culture perd du temps, chipote, accumule les questions de forme. Le choix de la couverture engendre un conflit. Cette couverture, trop bien pensée, trop intellectuelle, mais illisible³, aboutit au résultat inverse de ce qui était espéré. Le livre sort donc en 1985 dans une certaine indifférence et sans événement de lancement. La seule présentation qui en a jamais été faite le fut en l'an 2000 dans le théâtre de marionnettes picardes Chés

³ Un titre embossé, sans vernis de couleur, blanc sur fond blanc.

Cabotans d'Amiens. Les livres n'ont pas été diffusés, ou très peu, et se sont entassés dans des cartons stockés sous des escaliers⁴.

Pourtant l'impact et la portée de cet ouvrage sont extrêmement importants pour la reconnaissance du picard en tant que langue de culture. C'est grâce à *La Forêt invisible*, donc grâce à Jacques Darras, que le picard s'est sortie de l'ornière dialectale, cette surreprésentation du localisme déjà évoqué, pour s'élever au niveau d'une langue qui, comme les autres, permet à ses auteurs de construire une œuvre. Cette anthologie a rendu évidente l'existence de textes construits avec soin, de récits structurés s'appuyant sur le rythme, la concrétude et la compacité du picard. Elle a aussi fait surgir une unité, d'un point de vue linguistique, qu'on ne soupçonnait pas sur l'ensemble du domaine picard. Enfin, elle a confronté l'écrit picard à la critique littéraire, juste là quasi absente en ce qui concerne cette littérature en langue régionale, et l'a fait entrer, enfin, dans un monde adulte et émancipé.

C'est ce livre qui a déclenché chez de nombreuses personnes, une prise de conscience, une révélation, une apparition pourrait-on dire, de l'existence d'un picard écrit s'inscrivant dans une perspective historique longue et européenne.

Il est évident que ce travail énorme devrait être repris et complété mais malheureusement nous n'avons plus de Jacques Darras sous la main pour s'en charger.

Jacques Darras écrit en picard ?

Enfin, pourquoi Jacques Darras n'a-t-il quasi pas écrit en picard ?

Jacques Darras connaît des mots de picard, et même beaucoup : *inhui, achteure, ches moukes, ches gveux, ch'est bieu, erbeye... t'es inchnpé*⁵. Ce sont des mots du village, de la ferme, de la campagne, qui révèlent un équilibre, une harmonie de l'homme avec la nature et du respect des saisons.

Les mots qui lui sont restés sont souvent des mots basiques, des démonstratifs, des adverbes courts : *i nn'o gramint*⁶.

Il y a aussi les mots qu'il a appris par la suite, dans les lexiques produits par les linguistes. Le picard est une des langues régionales qui possède le corpus lexical le plus important de France. Les lexiques, glossaires, dictionnaires... ne se comptent plus. Jacques Darras a fini,

⁴ L'Office culturel régional de Picardie a récupéré ce stock en 1997.

⁵ Aujourd'hui, maintenant, les mouches, les chevaux, c'est beau, regarde, tu es mal pris, mal dégourdi.

⁶ Ils sont nombreux.

comme beaucoup, par ne plus savoir vraiment ce qu'il avait entendu, dans la réalité du monde de son enfance, et ce qu'il a lu ici ou là au grès de ses découvertes.

Là où certains auteurs se sont volontairement appuyés sur ces lexiques pour produire des textes en picard – c'est le cas notamment de Pierre Garnier, mais d'autres ont eu la même démarche et sont beaucoup plus inattendus, comme Honoré Lescot, auteur des environs de Compiègne du XIX^e siècle – Jacques Darras s'est avoué effrayé par la complexité de ces mots, leur spécificité, leur champ sémantique parfois trop réduit.

Il est vrai que le mot « non-initié » apparaît vite quand on s'intéresse au picard et ce qui ne manque pas d'inquiéter celui qui ne veut pas adhérer à ce qui ne peut pas être du domaine de la religion révélée, de l'enfermement dans des limites arbitraires, dans la soumission à une tradition vénérée par certains, mais peut-être « inventée ». La langue pourrait apparaître comme étant entre les mains d'initiés qui peuvent dire ce qui est bien ou pas, vrai ou faux, picard ou pas. C'est le problème des langues qui tombent en désuétude et ne deviennent que l'objet d'étude des dialectologues et échappent aux littéraires.

Le picard, si l'on n'est pas tombé dedans étant enfant, est difficile à apprendre et d'autant plus que la seule légitimité, jusqu'il y a peu, que le locuteur pouvait mettre en avant pour justifier ses choix de vocabulaire et de syntaxe était de le tenir de sa famille ou de ses proches. Il n'y a pas de réelle méthode de picard, trop peu de grammaires et elles sont bien maigres, que des listes de mots, ce qui n'est pas suffisant.

Jacques Darras était entouré de spécialistes qui avaient une connaissance encyclopédique d'un picard examiné au microscope, un picard disséqué, analysé, critiqué. Ces spécialistes se portaient garants de l'authenticité de la langue qu'ils étaient aller cueillir aux branches des plus grands arbres dans les plus belles forêts. Comment dans ce cas, le poète, peut-il écrire alors qu'il va, peut-être, maltraiter la langue, l'adapter, la faire sienne, lui faire dire ce qu'elle ne dit pas d'habitude, la faire parler. S'il ne le fait pas, il a, en tout cas, le droit de le faire.

Jacques Darras ne se sentait donc pas en sécurité. Il aura fallu du temps, qu'il attende d'être rassuré.

Une autre question se posait à l'auteur. Qu'écrire en picard ?

Jacques Darras écrit de la poésie, mais il lui semblait qu'en picard, la nouvelle, le texte court non rimé, fonctionnaient mieux.

Il aura fallu une demande pour que le pas fût franchi. Elle lui a été faite à l'occasion de la journée d'étude consacrée à littérature en picard plus de 30 ans après la publication de *La Forêt invisible* qui s'est déroulée en novembre 2019 à l'UPJV et a été organisée par l'Agence régionale de la langue picarde.

La journée d'étude devait s'achever par une soirée littéraire au Théâtre d'Animation Picard Chés Cabotans d'Amiens rassemblant quelques auteurs contemporains venus de l'ensemble du domaine linguistique picard. C'était l'occasion pour les organisateurs de proposer à Jacques Darras d'être à la fois le présentateur de cette soirée, mais aussi le premier de ces auteurs à prendre la parole et de donner à entendre, pour la première fois, un texte de lui écrit en picard.

Si la réponse fut très gentiment positive et l'accord de principe, malgré quelques réticences, plutôt aisément obtenu, la question du texte à écrire engendra un cheminement instructif pour qui s'intéresse à la genèse littéraire. Tout d'abord, Jaques Darras voulut traduire un passage de son texte sur la gaufre. Il renonça assez vite car son picard lui semblait devenir abstrait, au rebours de ce qu'est la réalité de la langue. Les écarts linguistiques lui sont apparus par trop important avec le français. Cela ne sonnait pas

C'est un souvenir d'Ailly-le-Haut-Clocher qui l'a sorti de l'ornière. Ce texte, il l'a écrit d'une traite en se servant des mots de son enfance. cela a fonctionné.

C'est dans le Thalys entre Bruxelles et Paris que ce récit a vu le jour. Il commence par du Jacques Darras, l'Europe, la peinture, l'histoire qui a été mal comprise, mal lue... puis le picard s'invite et il est un mur, un obstacle. Écrire en picard est une épreuve pour le poète, une épreuve qui, de plus, lui est imposée, de manière malicieuse, pour ne pas dire sournoise... une sorte de piège littéraire. Heureusement, le narrateur, c'est-à-dire Jacques, trouve une solution. LA solution. Elle est dans le souvenir, le souvenir d'enfance. Là, il est à l'aise, il est à Ailly, chez les fermiers, dans la nature qu'il aime tant. Peut-être sans s'en rendre compte, Jacques Darras nous a donné un très bon texte en picard, avec un début où les tâtonnements sont perceptibles, mais une fin où il nous enchante de son picard qui se libère.

Ce texte, symboliquement écrit entre deux métropoles internationales, à une vitesse où la terre n'apparaît plus que comme une masse et où les yeux fixent le ciel, est peut-être ce lien que l'homme Jacques Darras cherche depuis longtemps, ce besoin de s'inscrire dans cette continuité historique qui l'a tant intriguée.

Une langue trop « tchote » ?

Jacques Darras a un rapport évident, charnel avec la langue picarde, comparable à celui qu'il entretient avec sa région natale. Mais quelque part, cette langue, tout comme la Picardie, ne correspond pas assez à ses

besoins. Il lui faut de l'espace, de l'aisance, des mots. Le monde du picard peut lui apparaître comme le monde étroit des paysans, le monde de la terre, le monde de ceux qui regardent le sol quand lui regarde le ciel. Un monde sympathique et attachant, mais pas une passerelle vers le savoir. La littérature picarde, pour lui, c'est le Moyen Âge qui lui semble immense et plein de modernité. Là aussi, le picard réel, celui qui est dans la bouche des Picards de son siècle, ne colle pas. Ces écarts expliquent ces va et vient, ces moments engagés pour la promotion de cette langue, cette énergie dépensée mais aussi les retraits, le besoin, à un moment, de prendre du recul, d'aller plus vers le nord, de se « dépayser ».

Pour le picard, Jacques Darras, arrive peut-être soit trop tôt, soit trop tard. Trop tôt car sa conception de la langue, sa façon de la penser, ne correspond à celle des personnes qui s'y intéressent quand lui-même s'y intéresse, notamment les linguistes. Ces personnes, il les trouve enfermées, allant dans la mauvaise direction et il finit par leur tourner le dos et leur échapper.

Trop tard car aujourd'hui, un homme comme lui serait nécessaire pour inventer la présence du picard à l'école, au collège et au lycée surtout. Il saurait penser la modernité de cette langue et l'inscrire dans l'histoire d'un territoire qui ne peut se réduire à n'être que les « Hauts » d'autre chose.

Enfin, pour conclure, Jacques Darras, l'angliciste, l'homme de l'ouest, nous déclara lors de nos rencontres : « Le picard est une langue vraiment difficile ! Mon picard à moi, c'est l'anglais. »

Qu'est-ce que cela aurait été si son anglais à lui avait été le picard ?

*

Texte en picard de Jacques Darras lu le vendredi 22 novembre 2019 au Théâtre d'animation picard Chés Cabotans d'Amiens.

Yves Albert, chés singliers et pis mi

J'sus rintré éd Bruxelles avint hier su ch'Thalys, ch'train qu'i trache à toute berzingue dins chés camps du Santerre in 9 minutes tout rond ! Pour sûr qu'a prindroét plus d'timps in avion – Thalys, chl'avion des betterav's avec éne gare dins l'mitan. Pourquoié qu't'aimés telmint Bruxelles qu'os allez m'edminder ? J'vos répons : parce qu'ch'est l'capitale ed l'Europe et qu'mi j'vos l'dis tout franc j'aime l'Europe et pus incore parce que pour mi ch'est

Yves Albert, les sangliers, et moi

Avant-hier, je suis revenu de Bruxelles en Thalys, le train qui traverse à toute vitesse les champs du Santerre en 9 minutes chrono ! Il est indiscutable que cela prendrait plus de temps en avion – Le Thalys, l'avion des betteraves avec une gare plantée au milieu. Pourquoi tant d'amour pour Bruxelles, allez-vous me demander ? Je vous répons : Parce que c'est la capitale de l'Europe et je vous le dis sans détour, j'aime l'Europe et de plus, pour moi, Bruxelles est la vraie

l'vraie capitale ed la France, o si os pinsez qu'j'exagère un molé d'trop ch'est éne capitale bis. Caput, el' tête comme is disoette chés Latins qui n'distte plus grind cose asteur qu'is ont disparu d'chés pages roses des dictionnaires. Din Bruxelles j'marche avec mes pied et j'marche pus incore avec m'tête o mes yux. J'avoés telmint grimpé pis dégrimpé l'aute jour, dpus l'Musée dou ch'qu'o voét des Brueghel et des Magritte in veux-tu nin voélo jusqu'à l' Grand Plache in bos près d'el Senne qu'a n'est pas note Seine à nous mais éne toute tchote rivière qu'el Maye, que'j connoés si bien, alle est troés foés plus grinde. Bref j'avoés telmint usé mes keuchures su'ch'pavé belge sins parler d'avoér bu troés Mort Subite qu'à forche d'avalier subitmint troés foés el Mort, j'em sintoés plus vivint qu'jamoais qu'j'in a yeu dz'étincelles toute el nuit autour d'em tête et pis ddins. Pas possible ed fremer mes deux yux, pas même un tout seul. J'rindonnoés dins tous les sins dins m'cervelle jusqu'à ce qu'ène idée a m'fuche evnue tout d'un keup rapport à l'invitation qu'Olivier (Olivier Engelaere) i m'avoét foaite. Asteur, j'l'appelle éne invitation mais su l'keup ej m'étoés dit qu'ch'étoét quasimint un piège qu'i m'avoét tindu. *Vous voulez bien parler à propos du picard, Jacques*, qui m'avoét dminde. *Oui mon cher Olivier j'veux bien faire un p'tit laiüs. Parfait...* qu'i m'avoét dit. ! Mi j'lo cru. Or vlo ti pas qu'y avoét su ch'programme qu'i m'o invoéyé insuite : *Jacques Darras dira son tout premier texte en picard*. Un peu fort d'café Olivier ! I m'avoét piégé pour ainsi dire. Adonques j'vos dminde d'm'acouter comme quéqu'un qui s'dépiège dvint vous et qui foét d'sin miux pour n'point perde el face. Tint pis qu'j'em sus dit, ch'est foait, ch'est foait, j'vos traduire éne page ed min tchot dernier live su l'« Gaufre vagabonde », ni vu ni connu. J'm'y ai mis mais signeur grind diu qué

capitale de la France, ou, si vous pensez que j'exagère un peu, c'est une capitale bis. Caput, la tête, comme disaient les Latins qui ne disent plus grand-chose de nos jours qu'ils ont disparu des dictionnaires. Dans Bruxelles, je marche avec mes pieds, mais plus encore avec ma tête et mes yeux. L'autre jour, j'avais tellement grimpé puis dévalé, depuis le musée où on peut voir des Brueghel et des Magritte à profusion, jusqu'à la Grand Place, en bas, près de la Senne, qui n'est pas notre Seine à nous, mais une toute petite rivière, même que la Maye, que je connais si bien, est trois fois plus grande...

Bref, j'avais tellement usé mes chaussures sur le pavé belge, en plus d'avoir bu trois Mort Subite, qu'à force d'avalier subitement trois fois la Mort, je me sentais plus vivant que jamais et que j'en ai eu des étincelles toute la nuit, dans et autour de ma tête. Impossible de fermer mes deux yeux, même un seul. Cela carillonnait dans ma tête jusqu'à ce que j'eue soudaine une idée suite à l'invitation qu'Olivier (Engelaere) m'avait faite. Aujourd'hui j'appelle cela une invitation, mais sur le coup je m'étais dit que c'était quasi une embuscade qui m'avait été tendue. *Vous voulez bien parler à propos du picard, Jacques*, m'avait-il demandé.

– *Oui mon cher Olivier j'veux bien faire un p'tit laiüs.*

– *Parfait...* m'avait-il répondu !

Moi, je l'ai cru ! Or, ne voilà-t-il pas que le programme qu'il m'a envoyé par la suite indiquait : *Jacques Darras dira son tout premier texte en picard*. Un peu fort de café Olivier ! Il m'avait pour ainsi dire piégé. Par conséquent, je vous demande de m'écouter comme quelqu'un qui se « dépiège » devant vous et qui fait de son mieux pour ne pas perdre la face. Tant pis, me suis-je dis, c'est fait, c'est fait... je vais traduire une page de mon dernier petit livre sur « La gaufre vagabonde », ni vu ni connu. Je m'y suis mis, mais Seigneur Dieu, quelle catastrophe que le passage du français au picard. Quel fossé,

catastrophe qu'el passache du français au picard ! Qué fossé, qué fausseté, personne i n'vot jamais rin y comprinde qu'ej me sus dit ! Ene gaufe pour chés élites, éne gaufe in quate tomes et six volumes, cho. J'em débattoés comme un connil pris dins sin piège quand tout un soudain d'un keup lumière ! Lumière ! Vlo qu'j'em raminteuve d'éne imache qu'alle étoèt restée tout au fond d'em tête. Ch'étoèt in hiver, ch'étoèt la nuit, o plus exactmint ch'étoèt intre kien et leu comme on dit. J'étoès su ch'terrain d'basket à côté d'ech catieu d'où ch'qu'alle étoèt l'école din ch'timps-lo à Ailly. J'avoès dix douze ins, j'm'intraînoés tout seul su ch'terrain quasimint jusqu'à ç'qu'on voèche chés étoiles. Y avoèt des bos tout autour qu'is fsoëtte dz'ombres qu'on euche dit dz'animaux sauvaches. J'm'intraînoés pour devnir ch'milleur jouex d'basket ed tot la Picardie à ch'timps-lo. J'em prenoés pour un Ameritchain, Rudy Gobert avint qu'Rudy Gobert y fuche né pi qu'i m'dépasse d'un boin trinte centimètres ! O jouex donc à la basket M'sieur Darras qu'a m'disoët éne viele femme qu'alle alloët vers l'cimetière avu sin dos cassé in deux. Oui madame Lescarmontier, qu'ej li répondoés polimint, j'm'intraîne j'm'intraîne, tout in pinsant à part mi qu'alle avoët drôlmint dû jouer à la basket à elle din sin jône tims rin qu'à vir l'angue droët qu'sin dos i fzoët avec el terre. Donc ch'soér-lo ej' sus in train ed'jouer mi avec mi comme si j'fusse été ein échipe à mi tot seul, j'dribble, j'shoote comme on dit in boin français quand tot à keup je m'raminteuve qu'min dos il étoët tourné à ch'panneau pour invoyer l'balle in arrière au-dsus d'em' tête. N'essayez jamoais d'm'imiter qu'o n'pourriez pus rvisser vote cou dins ch'droët sins. Nom dé Diu nom dé Diu, quoé qu'j'o vu passer tot à keup dins ch'bos in face, éne poaire d'singliers qu'on diroët pas vrai ? Au mème momint, vlà-ti pas qu'Yves

quelle fausseté, personne ne va rien y comprendre me suis-je dit. Ça c'est une gaufre pour les élites, une gaufre en quatre tomes et six volumes.

Je me débattais comme un lapin pris dans un piège quand soudain, lumière ! Lumière ! Voilà que je me rappelle une image qui était restée tout au fond de ma mémoire. C'était en hiver, durant la nuit, ou plus précisément entre chien et loup comme on dit. J'étais sur le terrain de basket à côté du château où était située l'école à cette époque à Ailly. J'avais dix-douze ans. Je m'entraînais seul sur le terrain et j'y restais quasi jusqu'au moment où les étoiles apparaissent. Tout autour, il y avait des bois qui projetaient des ombres qui ressemblaient à des animaux sauvages. Je m'entraînais pour devenir le meilleur joueur de basket de toute la Picardie de cette époque. Je me prenais pour un Américain, un Rudy Gobert, avant que Rudy Gobert soit né et me dépasse d'un bon trente centimètres. *Vous jouez au basket M'sieur Darras* me dit une vieille femme qui s'en allait vers le cimetière, le dos cassé en deux.

– *Oui Madame Lescarmontier*, lui répondis-je poliment, *je m'entraîne, je m'entraîne*, tout en me disant que, au vu de l'angle droit que son dos faisait avec le sol, elle avait dû sacrément jouer au basket quand elle était jeune.

Donc, ce soir-là, je suis en train de jouer contre moi-même, comme si j'étais une équipe à moi tout seul. Je dribble, je shoote, comme on dit en bon français, quand soudain je me suis rappelé que j'étais dos au panier pour envoyer la balle en arrière, au-dessus de ma tête. N'essayez jamais de m'imiter, vous ne pourriez plus rvisser votre cou dans le bon sens. Nom de Dieu de nom de Dieu, qu'est-ce que je vois passer tout à coup dans le bois en face... on aurait dit des sangliers, pas vrai ? Au même moment, ne voilà-t-il pas qu'Yves Albert, par un peu hasard, rentre des champs sur la route nationale avec son cheval. Effrayé, je me

Albert, ébe pur coïncidence, i rintro ed chés camps sur el route nationale aveu sin bidet. Yves Albert, Yves Albert, qu'ej li crie tout épaveudé, y o d'sangliers qu'is vientte ed traverser ch'terrain d'basket ! Non, qu'i m'dit, t'es seûr ? Seûr et certain qu'ej vos dis. Attinds mi ichi, j'vos tchère em' pétoère ! Yves Albert Cantrelle sin nom, qu'el ferme alle étoèt juste derrière ch'catieu. Chonq minutes après l'evlo qu'i rvient aveu sn'ingin. Clac qu'i foèt in rfermant ch'magasin, doù ch'qu'is sont tes singliers ? J'edvoés avoèr éne sacrée forche d'conviction dins ch'timps-lo, quoé qu'j'fuche coér rin qu'un tchot nasu. J'avoés djo convaincu un eute cultivateur, ch'Père Hardy qu'i s'appeloét, à Famechon, tot à keuté d'Ailly. Père Hardy, Père Hardy, qu'ej li dis un jour tout esseufflé, j'viens d'vir un ernard, un gros ernard noèr. -un charbonnier, qu'i m'keupe – ouais, ch'est bin cho, un charbonnier qu'ej li répons, qu'i vient d'traverser l'route dvint mi - J'prinds min fusil, rtournons y insanne qu'i m'foèt. Pas pus d'ernard qu'ed singlier, ch'keup-chi comme ch'keup-lo. Quoé qu'y in o dins chés bos autour d'Ailly, jé n'ezz invinte pos. Père Hardy il avoèt éne tchote file appelée Suzette, éne gamine d'quinze ans, mi tout juste douze, éne tchote brune aveu d'zyux tout noèrs qu'is lançoétte dz'éclairs. J'auroés tout aussi bien pu écrire « La crêpe Suzette » qu'« La gaufre vagabonde » quind j'y pinse. Pt-ête, qu'a m'auroét donné moins d'mau pour trinsposer tchote Suzette in lingue picarde. J'y rpinsero.

mets à crier :

– *Yves Albert, Yves Albert ! Il y a des sangliers qui viennent de traverser le terrain de basket !*

– *Non ?*, me dit-il, *tu en es sûr ?*

– *Sûr et certain je vous dis !*

– *Attends-moi ici, je vais chercher mon fusil !*

Yves Albert Cantrelle, c'était son nom. Sa ferme était juste derrière le château.

Cinq minutes plus tard, le revoilà avec son engin. Il ferme le magasin⁷ qui fait *clac*.

– *Ils sont où tes sangliers ?*

Je devais avoir une sacrée force de conviction à cette époque, bien que je ne sois qu'un enfant. J'avais déjà convaincu un autre cultivateur, le père Hardy, à Famechon, tout près d'Ailly, que je venais de voir un renard, un gros renard noir.

– *un charbonnier* m'avait-il interrompu

– *Oui, c'est bien ça, un charbonnier*, lui avais-je répondu, *il vient de traverser la route devant moi*.

– *Je prends mon fusil et retournons-y ensemble*, m'avait-il dit.

Pas plus de renard que de sanglier, cette fois-ci comme cette fois-là. Pourtant il y en a dans les bois autour d'Ailly, je ne les invente pas.

Père Hardy avait une petite fille appelée Suzette, une gamine de quinze ans, moi tout juste douze, une petite brune avec des yeux noirs qui lançaient des éclairs. J'aurais tout aussi bien pu écrire « La crêpe Suzette » que « La gaufre vagabonde » quand j'y pense. Peut-être aurais-je eu moins de mal à transposer la « tchote » Suzette en picard ? Il faudra que j'y pense.

⁷ Local destiné à recevoir les munitions, provisions nécessaires à l'armée.

Marie Joqueviel-Bourjea
Brueghel ! Brueghel ! Oui ! t'égal

Bruegelien bonnets de laine je
rêve poème à votre égal vos
couleurs de joie surprise
les joues comme des pommes
de sang

Jean-Paul Michel¹

*

Peindre – l'onction suprême.

Jacques Darras²

Ouvrir le polyptyque

Je partirai de la citation qui titre ma réflexion³, qu'elle a motivée : les deux tétrasyllabes qui, lus prestement comme il se doit pour des vers ultra brefs, composent un octosyllabe – ce vers des Arrageois entre tous chéri par Jacques Darras⁴ –, sont empruntés à « Pieter Brueghel sur l'A1 »,

¹ Jean-Paul Michel, « “Surgi poème du fossé comme...” (Bruegelienne) », in *Le plus réel est ce hasard, et ce feu. Poèmes 1976-1996*, Paris, Flammarion, « Poésie », 1997, p. 195 [exipit].

² Jacques Darras, *Van Eyck et les rivières dont la Maye, La Maye IV* [désormais abrégé en *VER*], Montreuil-sur-Mer, Le Castor Astral & In'hui, 2019, « VII. Beaune », p. 44.

³ Cet article est extrait d'une plus longue étude à paraître. Il ne prétend donc pas à l'exhaustivité.

⁴ Les romans en vers écrits en octosyllabes à partir de la fin du XII^e siècle constituent pour le poète « l'état idéal de la poésie », le vers de 8, « qu'[il] affectionne entre tous, [étant] d'exigence extraordinaire parce qu'on ne peut pas y faire de remplissage comme avec l'alexandrin mais qu'on doit rester vif, éveillé, toujours porté vers la narration, la rime et faire appel à tous les instruments de la poésie. », Jacques Darras, *À ciel ouvert, entretiens avec Yvon Le Men* [désormais abrégé en *ACO*], Genouilleux, La Passe du Vent, 2009, p. 55. Mais encore, contrairement à Roubaud qui survalorise la permanence de l'alexandrin en « oubli[ant] de montrer la rupture qui s'est faite entre la prosodie classique et la prosodie occitane médiévale », Darras témoigne de la prégnance du vers de 8, notamment au Nord de la France : « Or moi qui suis du Nord de la France, [...] j'appartiens à une aire littéraire où l'on aura pratiqué pendant très longtemps et de façon majoritaire le huit, l'octosyllabe. Qui est le vers des Arrageois, Bodel, Adam, Fastoul. Vers rapide, court, concis, qui tourne très vite, de ces hommes qui portent leur poésie sur la Place publique. [...] Ce fut le vers le plus répandu dans toute la nation française... », *ibid.*, p. 73-74.

poème décisif du livre de 2013 repris au titre d'une section de *La Maye réfléchit : Pieter Brueghel croise Jean-Jacques Rousseau sur l'A1*. Le vœu, ou plutôt le désir qu'ils formulent au nom du poète, pose en effet de façon radicale la question du modèle pictural pour la littérature : *égaler Brueghel*... au-delà du plaisir pris à la paronomase, que peut bien vouloir dire, pour un écrivain, évaluer un peintre ? Est-ce même possible ? Si tel est le cas, qu'est-ce qui rêve là d'être rejoint, atteint ? Pour quelles raisons chercher dans la peinture un mètre et dans le peintre un maître ? Mais surtout comment – très concrètement – transposer dans les mots un univers artistique, et plus largement accueillir dans un dispositif littéraire des préoccupations picturales, des savoir-faire et des gestes plastiques ?

Si le *poëin* est ce commun élan qui ouvre à la forme⁵ quelles qu'en soient les actualisations disciplinaires, si un « danser primordial⁶ » concerne toute mise en branle poétique, reste qu'un trait distinctif advient qui, par son geste, ses outils, ses intentions inscrit l'œuvre dans un espace artistique singulier : évaluer Brueghel, pour un poète, c'est donc nécessairement ramener à soi, c'est-à-dire à la temporalité de l'écriture et l'incarnation de la voix haute, ce que fait avec ses moyens propres la peinture, cet art silencieux de l'espace. C'est rabattre un regard sur une langue singulière (en l'occurrence le français, quand bien même habité, chaviré par l'anglo-américain) quand formes plastiques et couleurs dissolvent les frontières langagières...

Dans le « Prière d'insérer » de son *Henri Matisse, roman*, Aragon, se remémorant les propos qu'il tint en 1941 au peintre, qui le prit alors au piège de son propre discours en l'engageant à mettre en pratique sa vision rêvée de la critique d'art, constate qu'il est un point où les chemins jusque-là conjugués de la poésie et de la peinture se séparent :

[I]l n'y a pas de langage parlé, écrit, de la peinture, [...] c'est folie de vouloir donner l'équivalent de la chose peinte quand peindre est déjà parler de quelque chose, et [...] c'est pourquoi la critique présente [...] agit par substitution de vocabulaire, et se troublant devant la peinture, parle musique, danse, parfums, *etc.*, obéissant en cela plus à Baudelaire poète qu'à Baudelaire critique. J'ajoutais que, pour ma part, si je voulais parler de *La Ronde de nuit* ou de *L'Exécution de Maximilien*, je ne chercherais ni à en donner un équivalent sonore ni une réplique picturale : j'essayerais simplement de me représenter ce qui est avant le tableau pour le

⁵ Cf. Jean-Luc Nancy, *Le Plaisir au dessin*, Paris, Galilée, « Écritures/Figures », 2009.

⁶ Cf. Michel Guérin, *Philosophie du geste* [1995], Arles, Actes Sud, réédition augmentée 2011, p. 12

peintre, le suivant jusqu'où, n'étant peintre moi-même, je ne puis en rien rivaliser avec lui⁷.

Ce n'est certes pas un critique d'art qui écrit « Pieter Brueghel sur l'A1 », mais un poète qui, se reconnaissant dans une geste picturale (et réciproquement à coup sûr, reconnaissant l'œuvre du peintre à l'aune de ses propres préoccupations poétiques, de ses positionnements esthétiques autant qu'existentiels), vise, par et dans le poème, à produire les mêmes effets sur le lecteur que ceux produits sur le spectateur par les toiles de Brueghel. En cela, je crois que Darras, contrairement à Aragon, suppose qu'il est possible, pour un écrivain, de « rivaliser » avec un peintre : non certes sur le terrain de la peinture, mais de ses *effets*, et par là de ses partis pris esth/éthiques⁸ voire politiques que relaient des aventures formelles – sinon, comment prétendre « égaler » Brueghel ?

Cinq « plis » composent le polyptyque profane qui se propose d'explorer les modalités de cette émulation.

Pli 1. Le corps – la marche – la danse

Ce que ne cesse de chanter, sans naïveté aucune, Jacques Darras, c'est la « confiance au corps mortel », autrement dit cette « incarnation⁹ » qui l'éloigne de la poésie d'un Philippe Jaccottet¹⁰ ou d'un Yves Bonnefoy (« En clair, ce qui ne m'intéresse pas dans la poésie de Bonnefoy, c'est la désincarnation. Je ne sens pas le corps, je ne sens pas la chair, je ne sens pas la présence – même si le concept de présence est revenu dans sa poésie ultérieurement¹¹. ») : car, selon lui, les poètes ne sont « pas tant requis par l'argumentation du récit que par les énergies, les intensités, les

⁷ Louis Aragon, *Henri Matisse, roman* [1971], Paris, Gallimard, « Quarto », 1998, p. 63.

⁸ Le mot-valise est repris au philosophe Paul Audi. On se reportera à l'essentiel *Créer. Introduction à l'esth/éthique* [2005], Lagrasse, Verdier, « Poche », édition revue 2010.

⁹ « J'ai le sentiment chevillé au corps que mon rôle est rôle d'incarnation. Que je dois aller jusqu'au fond et jusqu'au bout de l'incarnation. », *ACO*, p. 34. « Ce qui m'importe c'est la réalité. L'incarnation. », *ACO*, p. 47. « Je fais confiance au corps mortel – appelez cette confiance incarnation – pour nous donner les images qui assurent notre transport, collectif ou individuel, à travers l'existence. Car nous voyageons dans un corps. », Jacques Darras, *Nous ne sommes pas faits pour la mort* [désormais abrégé en *NSP*], Paris, Stock, « l'autre pensée », 2006, p. 183-184.

¹⁰ « Je ne suis pas du tout dans l'effacement devant la sensation. Par exemple une poésie que je ne peux pas lire c'est celle de Jaccottet. Que par ailleurs je respecte infiniment. [...] Je m'y ennuie. », *ACO*, p. 88.

¹¹ Jacques Darras, *À l'écoute, entretiens avec Richard Sieburth sur la poésie de langue anglaise et sa traduction* [désormais abrégé en *AE*], Montreuil-sur-Mer, In'hui/Le Castor Astral, « Les Passeurs d'Inuits », 2018, p. 62.

rythmes qui lient les mots entre eux. Vivre pour [eux] est physique¹² [...]. » Darras, pour qui sport et poésie ne sont en rien incompatibles – c’est ce qui notamment le requiert chez les poètes américains – le répète : « Je suis un physique, un athlétique. La sensation, pour moi, n’est pas d’abord une perception. Pas simplement une perception. C’est une action¹³. » Que peut par conséquent la poésie ? Rien moins qu’ « augmenter notre présence physique au monde¹⁴ », en accueillant la complexité du réel par la précision d’un travail qui porte autant sur les formes du savoir que les formes rythmiques. Et nous lisons dans l’essai sur Brueghel : « Acte physique la peinture, dit Brueghel : la réalité s’appréhende physiquement. / Réaliste ? Corporel engagé dans la toile du monde par les organes, lui¹⁵. » Ce que reconnaît le poète dans la peinture brueghelienne, c’est d’abord sa qualité d’incarnation, je dirais même d’*incorporation* du monde dans le geste de peindre (qui est simultanément activité de pensée) : le peintre prend le monde à bras-le-corps, c’est-à-dire à hauteur d’homme, par la chair pensante. « Émergence du corps, tout à coup, au détriment de l’âme¹⁶. »

Ce faisant, une poésie incarnée ne peut qu’être une poésie du rythme, en rythme : « [...] à l’adolescence, j’ai fait mon propre choix. Contre le mensonge URSS, j’ai choisi l’Amérique. J’ai choisi Gershwin. J’ai choisi Broadway. Choisi la comédie musicale américaine. Choisi le rythme du jazz et du tape dancing. Choisi la liberté du corps en rythme¹⁷. » Or un corps en rythme, c’est un corps en marche et, dès lors que la marche proprement *se détourne* de son but, un corps dansant : « Je suis tout le temps en marche. Oui j’ai une vision assez athlétique de ma présence au monde¹⁸ ! » Cependant, il ne s’agit pas tant de mettre en poème(s), en une sorte d’*ekphrasis* rythmique, un corps marchant ou dansant, que d’accueillir le poème qui marche et danse dans un corps qu’il met en branle (*cf.* le « poème parlé marché » *Moi j’aime la Belgique* !). La parole danse, dans le corps consentant du poète :

J’ai inventé une parole quasiment ex nihilo. Qui a dû suivre mon corps, mon rythme, mais plus encore mes déplacements [...]. Donc j’ai inventé ma parole qui n’est pas seulement musicale [...] mais dansée, mais dansante. J’ai vraiment le sentiment que la poésie me

¹² NSP, p. 184.

¹³ ACO, p. 88.

¹⁴ ACO, p. 62.

¹⁵ Jacques Darras, *Brueghel, les yeux ouverts* [désormais abrégé en *BYO*], Grâne, Créaphis éditions, « La Rouge », 2015, p. 9.

¹⁶ *BYO*, p. 14.

¹⁷ *AE*, p. 35.

¹⁸ ACO, p. 63.

danse. [...] La poésie me donne le branle par quoi mon corps se met en route¹⁹.

Dès lors, on comprend qu'architecture et danse (autrement dit : construction et fluidité²⁰) se donnent pour « les deux muses²¹ » du projet darrassien. Mais aussi que Brueghel, qui campe des « corps alourdis par la fatigue des marches ou tourbillonnant sur la lissité glacée des étangs [dans des toiles où] partout se répètent et se jouent les figures d'une même danse », figure un maître en « gravité » aux yeux du poète. Parce que le peintre nous dit que nous sommes « condamnés à vivre debout, dans la verticalité²² », et que cette verticalité est liberté heureuse, montrant « comme jamais avant lui le ressort du désir et du rythme²³ » : « Brueghel le redit : les paysans résistent. Ils ne marchent pas au pas comme les Inquisiteurs, ils dansent, ils tournent, ils font donner leur corps avec bonheur et jouissance. Ils exultent²⁴. » Or, constate Darras, les poètes les premiers ont remarqué qu'« [o]n n'a jamais dit si bien la danse avant Brueghel, la saisie des corps par le rythme de la danse. » Il ajoute : « C'est une révolution, là, sous nos yeux²⁵. » C'est ainsi *par le corps*, et par le corps dansant, que s'opère – en toute logique mimétique – la *révolution* brueghelienne...

« Tout bouge sous nos pieds, sur nos têtes cependant qu'au sommet l'œil capte la lumière par le réseau de sa rétine, restitue notre perception de l'espace en termes de marche, déplacements²⁶. » : qui se déplace, qui marche ici, au seuil de l'essai consacré au Maître anversois ? Le peintre, ses personnages, le poète ? Nous-mêmes, lecteurs-spectateurs ? Nous n'avons probablement pas à choisir. C'est ce que suggère l'« Invention du “poème parlé marché” sur la route d'Eupen. » sur lequel se referme la suite « Moi j'aime la Belgique ! » reprise dans *La Maye réfléchit* : le poème figure la parole marchante-marchée qui dit picturalement un monde en mouvement. J'en cite les premiers vers (phrases), dont brièveté et juxtaposition discursive-narrative assument l'amble d'un corps qui

¹⁹ ACO, p. 133.

²⁰ Le titre du poème, alors « inédit sauf dans un livre publié en Espagne », que reproduit Jacques Darras dans sa contribution aux actes du colloque de Nice, est symptomatique de sa démarche : « Architecture de l'eau »... Jacques Darras, « Une épopée fluviale douce », dans *Jacques Darras, poète de la fluidité*, actes du colloque de Nice (4-6 décembre 2008), Bruxelles, Le Cri édition, 2010, poème aux p. 320-321.

²¹ ACO, p. 142.

²² BYO, p. 15.

²³ BYO, p. 80.

²⁴ BYO, p. 81.

²⁵ BYO, p. 79.

²⁶ BYO, p. 15.

prend le paysage traversé “par les pieds” autant que par les yeux, composant ainsi un tableau mouvant qui associe, en toute fraternité brueghelienne, l’allure d’un corps marchant-voyant aux mouvements des plans qui incessamment recomposent l’espace (frontalier) et par là même distribuent formes et couleurs :

Marque des chaussures « Méphisto ».
Tige ferme, semelles souples de caoutchouc dentée.
Lacets tenus par des ferrures.
Comme des chaussures de ski sans les attaches.
Tu essaies, tu rebondis sur l’asphalte.
Quelle est la direction ?
Le quatrième côté de la Belgique, la forêt vers l’Allemagne.
Où es-tu à l’instant ?
En altitude moyenne sur la route de Jahlay.
Que vois-tu ?
Je vois à perte de vue le plus romantique des paysages.
C’est à dire ? [*sic*]
C’est à dire colline d’herbe neuve émaillée de fleurs, bosquets de sapins noirs.
C’est à dire encore ?
C’est à dire grande offrande de couleur verte bleuie par proximité du ciel.
Pourquoi es-tu là ?
Parce que j’ai l’intention de franchir la frontière par la nuance²⁷.

Autrement dit, énonce le poète : « J’écris avec les pieds²⁸ ». J’ajoute : comme Brueghel peint avec les siens, qui est capable de faire danser jusqu’aux « gibets sur eux-mêmes²⁹ »...

Pli 2. L’espace – les plans – le mouvement

Ainsi, corps et espace ne font-ils qu’un pour l’être-au-monde darrassien, qui tout à la fois se reconnaît et puise dans l’imaginaire ‘spatio-corporel’ brueghelien : « Mon corps est un explorateur, un instrument d’exploration intimement cousu à l’espace, lequel m’apparaît quelquefois comme son prolongement, le prolongement de ma peau³⁰. » La perspective est clairement phénoménologique, qui décrit à sa façon

²⁷ Jacques Darras, *La Maye réfléchit, poème (La Maye VII)* [désormais abrégé en *MR*], Montreuil-sur-Mer, Le Castor Astral & In’hui, 2020, « Moi j’aime la Belgique ! », p. 277-278.

²⁸ *Ibid.*, p. 279.

²⁹ *BYO*, p. 94.

³⁰ *ACO*, p. 34.

« l'entrelacs » merleau-pontien. L'expérience relatée au titre des « Filiales rhénanes » de « Réfléchissement II » dans *La Maye réfléchit* constitue un exemple paradigmatique de cette continuité vécue entre le corps et l'espace, dont on constate qu'elle s'articule explicitement à un « *pattern* » pictural (le cadre de la fenêtre ouverte sur un paysage que peint-écrit un regard sensible aux plans), lui-même redevable d'une expérience préalable d'exploration de l'espace par un corps en mouvement :

Ainsi, comme j'atteignais l'autre jour les faubourgs de Bonn à Dressen, après avoir longuement exploré les routes y menant, j'eus par un effet conjugué de la fatigue et du désir, le sentiment d'avoir fait du paysage ma propre extension corporelle – peau en rivières, en plaines, en ciel d'été. Depuis la fenêtre grande ouverte de l'hôtel, le Rhin me faisait tout à coup l'effet de glisser à travers la chambre. Le lit du fleuve devenait mon lit. Cette continuité des plans articulée aux collines de la rive droite, progressant parallèlement au fleuve dans la direction de l'amont, m'accorda, dans les quelques minutes où je restai bras et mains au rebord de la fenêtre, un corps physique démultiplié. Je fus eau, colline, humanité tout à la fois, incarnés en un seul. En moi seul. Plus de solution, plus de rupture avec le tissu spatial m'enveloppant, j'existai dans une autre dimension³¹.

L'espace darrassien, par conséquent, ne saurait être un simple décor, une 'toile de fond' : il est matière mouvante à traverser, « fibre élastique³² » dans laquelle se meut un corps qui en imagine les strates et en épouse les plans. Bien plus en phase avec le « *spatial* » qu'avec le « *linguistic turn* », le poète nous invite ainsi à réentendre l'activité graphique de la Terre – autrement dit la géo-graphie ; et cette activité, qui s'apparente pleinement au travail pictural, en passe par la composition de plans ; des plans qui évacuent la perspective théologique pour lui substituer la ligne d'horizon, cette écriture de la rotondité terrestre que ne cessent de retrouver les poèmes-tableaux du poète-peintre, dans la mesure où c'est elle qui picturalement distribue formes et couleurs dans l'espace :

D'entre les touffes d'oyat observer la mer.
Mesure juste d'une plage de la mer du Nord, le frissonnement.
Aiguille poignant la peau comme douce acupuncture de vie.

³¹ MR, « Réfléchissement II », « Filiales rhénanes », p. 43.

³² Jacques Darras, *L'Embouchure de la Maye dans les vagues de la Mer du Nord, poème, La Maye III* [désormais abrégé en EM], Montreuil-sur-Mer, Le Castor Astral/In'hui, 2018, « Voyage vers une langue insulaire », p. 160.

Badigeon bleu le ciel, toujours incessamment prêt à cicatriser
des plaies qu'on ignorait.
Lorsqu'elle s'enracine dans du sable frais l'ombre prend plaisir
à sa racine éphémère.
Aérienne, quoique n'empêchant pas les dunes de marcher.
Unité minimale d'herbe pour mesurer un inquantifiable
d'espace.
De même que la force du vent se juge à la caresse des pointes
contre la jambe nue.
Aussi l'horizon tout entier est-il une verticale flexible.
Couchée pour obéir à l'eau.
Par résipiscence.
Sa tolérance est une colère sans cesse sur le point d'être tue.
Verte par conséquent³³.

Si Brueghel se refuse à pratiquer le genre du retable, c'est probablement pour considérer « qu'il n'existe plus désormais de transcendance instituée ». Mais alors, prime le regard du peintre, un regard humain, libre, souverain. Au lendemain des Grandes Découvertes qui rouvrent l'imaginaire terrestre (géographique, fictionnel, cartographique...), « [l]a vision géographique que Brueghel met en pratique donne valeur nouvelle à la frontière de l'horizon³⁴. » Le poète essayiste en conclut : « Donc nous avons changé d'échelle. Il s'agit de rassembler la Terre dans son intégrité. » Que fait Brueghel ? Il « désorpercule l'espace³⁵ ».

Jacques Darras aussi, à n'en pas douter, tant par un travail de composition-montage des plans (picturalement, comme narrativement : ainsi la composition d'ensemble de *Van Eyck et les rivières*, qui alterne les focales : personnage/Histoire/peinture vs lieu/présent/écriture) que par le travail proprement rythmique d'une écriture à plusieurs vitesses (ainsi dans *Van Eyck et les rivières* : l'alternance prose vs verset finit par fabriquer un tiers-espace rythmique dans le corps du lecteur, qui devient corps dansant pour simultanément éprouver gravitation (prose) et lévitation (verset), suspendu entre les temps, les espaces, les récits³⁶).

³³ *Ibid.*, p. 157-158. Je souligne.

³⁴ *BYO*, p. 86, pour la citation et la précédente.

³⁵ *BYO*, p. 87.

³⁶ Le même phénomène se produit dans le long poème métaréflexif « Fugue » de Jacques Réda qui, méditant marche et danse, délivre la fable expliquant ses différents régimes d'écriture : « J'ai un oiseau sur l'épaule gauche et un autre sur la droite. / À gauche c'est un corbeau de malheur ; à droite une pie idiote. / En réalité ils sont trois, mais je ne peux pas voir le troisième qui se tient tout près au-dessus de ma tête sans effleurer un de mes cheveux, de sorte que sa présence ne se démontre pas plus par son poids que par sa loquacité nulle. / Le corbeau croasse en prose, la pie jacasse en vers. /

Matérialiste, Brueghel l'est à l'évidence. Il dit aussi notre pouvoir, notre droit, notre liberté d'échapper à toute soumission naturelle aux simples lois économiques. Il le dit dans les mêmes tableaux, souvent aux plans intermédiaires, parfois plus loin encore, ouvrant l'espace à de multiples possibilités de jeu et de mobilité³⁷.

Si les plans construisent l'espace, qui devient matière et volume, ils n'apparaissent pas pour autant figés (la danse toujours, chez Brueghel/Darras, le dispute à l'architecture : « Le brouillage des plans fait [du poème] une architecture en mouvement³⁸. »). Or le travail des plans chez Brueghel (composition, mobilité, cohérence néanmoins maintenue) fut techniquement médiatisé, chez Jacques Darras, par l'apprentissage du montage vidéo. Les quelques films qu'a pu réaliser l'écrivain, auxquels suite ne fut pas donnée, lui ont néanmoins « beaucoup servi ensuite pour l'écriture. La juxtaposition des plans³⁹ ». Or, les plans, qui distribuent un regard dans l'espace (ou inversement l'espace dans un regard), ouvrent (ainsi les « plans intermédiaires » chez Brueghel) rien moins que la possibilité du récit, mais un récit tissé de contre-narrations et de contre- ou poly-discours.

Fidèle à l'univers brueghelien tout en disposant de ses propres outils, le poète choisit par conséquent d'« écrire une langue à vitesses de sédimentation différente[s] », rêvant « une œuvre multi-sédimentaire⁴⁰ » pratiquant la sédimentation géologique telle qu'elle se donne à voir dans ces coupes fabuleuses, sortes de « cathédrales géologiques sédimentaires », qui existent près d'Amiens et lui font dire qu'il ne « connaît pas de plus belle image spatialisée du temps⁴¹ ». Plans, strates et sédiments ne visent cependant pas à fixer l'espace, comme à fonder la vérité dans l'archè ; *a contrario*, les plans toujours bougent chez Brueghel/Darras, qui restent délibérément, en dépit de l'harmonie d'ensemble, mal ajointés. Partant, les récits qu'ils délivrent, non seulement sont susceptibles de se contrarier, mais aucun n'est assuré de lui-même. « Un conflit grandiose oppose constamment chez [Brueghel]

L'autre serait la colombe de silence dont seule mon oreille intérieure a perçu de temps à autre un roucoulement. », Jacques Réda, « Fugue », dans *Démêlés, poèmes 2003-2007*, Paris, Gallimard, « Blanche », 2008, p. 108.

³⁷ *BYO*, p. 88.

³⁸ *MR*, « Réfléchissement VII », « Réfléchir la réflexion », p. 341.

³⁹ *AE*, p. 134.

⁴⁰ *ACO*, p. 31 pour la citation et la précédente.

⁴¹ *ACO*, p. 32.

les plans entre eux. Il est pressé, il n'a pas le temps et cependant il s'emploie à éloigner infiniment l'horizon devant lui⁴². »

Tout bouge, par conséquent, chez ce « premier peintre “cinétique” » ou « cinématique » qui propose dans *La Parabole des aveugles* (1568) « la première analyse du mouvement connue⁴³ ». Comment ne pas transposer au travail du poète ce qu'il dit du peintre en conclusion au chapitre « Du rythme et du mouvement » : « L'un des tout premiers, il conduit une réflexion sur le mouvement et sa représentation en peinture⁴⁴. » ? Car si un poète aujourd'hui est en mesure de revendiquer ce « sens du mouvement⁴⁵ » que l'essayiste reconnaît au peintre renaissant, c'est bien lui-même, dont le souffle épique et plus largement le projet-fleuve qui l'anime précisément s'en réclament. Le sous-titre à portée générique du livre de 2013, *Pieter Brueghel croise Jean-Jacques Rousseau sur l'A1*, est explicite : « Poèmes cinétiques »... Son poème central, dont je reproduis les premiers vers puis le passage titrant cette étude, est éloge d'un mouvement heureux néanmoins porté par une somme de contradictions, matérielles autant qu'existentielles (à l'image de voies d'autoroute dont un regard surplombant embrasserait simultanément les vitesses différentes des voitures qui les empruntent, qui ralentissent ou accélèrent, suivent le flux ou déboîtent) :

Sur l'autoroute A1 vers Lille
Quand on dépasse Ikea Castorama
Où la banlieue va se fournir
En meubles en clous
En intérieurs en canapés bref tout
Ce qui fait un chez-soi
Chez vous, paix des ménages
Domestiques, *tout devient*
Mobile tout à coup. [...]
Ah ! quelle joie
D'être un artiste avec le Temps
Brueghel Brueghel
Oui ! t'égal
Sans tes pinceaux avec le pied
Coincé sur la
Pédale à dérouler la toile
Des paysages et des
Saisons été hiver printemps automne⁴⁶

⁴² *BYO*, p. 29.

⁴³ *BYO*, p. 83 pour la citation et les précédentes.

⁴⁴ *BYO*, p. 83.

⁴⁵ *BYO*, p. 77.

⁴⁶ *PBJJR*, « Pieter Brueghel sur l'A1 », p. 50-52. Je souligne.

Marche, danse mais aussi conduite automobile : les textes darrassiens sont nombreux qui mettent en scène la voiture (dont le poète déplore qu'il y en ait si peu dans une poésie française contemporaine qui ne sait pas changer de vitesse⁴⁷ !) jusqu'à la faire entrer dans la toile de Brueghel. Au chapitre « Maaseik » de *Van Eyck et les rivières*, embourbé dans des prairies inondées entre Meuse et Zuyd Willems, le narrateur constate :

En moins blanchi par la neige, en moins durci par le gel, c'était l'hiver de Brueghel dans lequel nous avançons.
Les automobiles feux de croisement allumés semblaient glisser sur des patins de caoutchouc⁴⁸.

Vitesse automobile, ralentissement, arrêt, suspension des temps : c'est par ces expériences successives-cumulées-simultanées du mouvement dans l'espace que s'éprouve l'existence. Par là, la peinture de Brueghel anticipe ce que cherchent à manifester les différents régimes de l'écriture darrassienne : la contra-diction rythmique de temporalités télescopées dans l'appréhension de l'espace traversé. Et, toujours, ressurgit le mètre pictural, à l'aune duquel se mesure l'écriture :

Cent cinquante kilomètres d'autoroute entre Meuse Flandres,
Meuse Escaut.
Comme nous descendons vers Louvain la neige se liquéfie pluie,
que la vitesse automobile l'émulsionnant sous le caoutchouc des
roues fait rebondir élastiquement au pare-brise.
Panique des balais – pinceaux à pluie automatiques.
Notre plaisir au XX^e siècle transformer l'espace en salle de balle
valser en couple avec lui. [...]
Ne plus s'étonner que l'art s'essouffle à rejoindre ces dynamiques
machines automobiles qu'aucune huile même acrylique ne va
assez vite pour fixer sur le tableau.
« Te rends-tu compte qu'il nous aura fallu à peine deux heures
d'autoroute pour condenser toute la carrière de van Eyck –
Maaseik Gand⁴⁹ ? – [...] »

Pli 3. Les temps – l'H/histoire – le présent continué

On ne saurait par conséquent dissocier espace et temps dans l'œuvre darrassienne. Si Jacques Darras est ce poète qui prend l'espace à bras-le-

⁴⁷ *AE*, p. 110.

⁴⁸ *VER*, « III. Maaseik », p. 20.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 23.

corps (marchant, dansant, roulant ; regardant, écrivant, écoutant), il confie lucidement à Yvon Le Men que « [s]on thème principal, [s]on angoisse principale », c'est « le problème du temps⁵⁰ ». Aux dernières pages de *Nous ne sommes pas faits pour la mort*, l'essayiste rapporte que « la colline même où il [a] passé [s]on enfance » est celle qui donna naissance à la « science du temps » : et de rêver un « environnement de rivières et de marais, en amont et en aval d'Abbeville, au pied des falaises crayeuses dont les Romains après les Celtes avaient fait leurs camps d'observation, couvert d'une faune tropicale puis progressivement arasé par les glaciation, les "Abbevilliens" obligés alors d'émigrer devant l'arrivée du froid vers les plis chaleureux de la Vézère. » C'est ce qui explique que, pour le poète, « Le Temps [soit] devenu [...], au cours du temps, une réalité qui suscite sans fin méditation. » Si le temps se sédimente en espace, l'espace réciproquement fabrique du temps, mais un temps labile. Le poète, réfléchissant à sa colline d'enfance qui permit à Jacques Boucher de Crèvecœur de Perthes de nommer la « science des antiquités celtiques et antédiluviennes⁵¹ », en déduit que « cette matière temporelle mobile qui se substitue à la matière spatiale, laquelle faisait préalablement notre quotidien, change l'axe de notre imagination⁵². » Car il ne s'agit pas (plus), pour l'homme de la Modernité, de conquérir l'espace, de s'approprier un sol solide sous les pas, mais de se confronter, par la médiation spatiale, au « problème du temps. De la construction humaine et de la durée. » C'est cette dimension temporelle à laquelle nous invite à réfléchir l'« extraordinaire amplitude inscrite à même l'espace picard », y compris l'« impressionnante quantité des carnages militaires⁵³ » qui s'y sont déroulés.

La proximité du propos darrassien avec le projet conduit par Jean-Christophe Bailly dans *Le Dépaysement* est du reste étonnante : l'enquête géographique en quoi consistent les « voyages en France » qui composent l'ouvrage amène en effet Bailly à s'attacher à « une histoire des traces », « l'Histoire, avec ses grands et ses petits récits, ses simples bulles de sens et son grand vent⁵⁴ » rattrapant l'arpenteur-écrivain qui n'avait nullement prévu la substitution de l'Histoire à la géographie. Or c'est « à un livre composite, embrayant différentes vitesses d'écriture⁵⁵ » qu'il parvient *in fine*... Comme si l'exploration spatiale, chez Bailly comme chez Darras,

⁵⁰ ACO, p. 91.

⁵¹ NSP, p. 167 pour la citation et les précédentes.

⁵² NSP, p. 169.

⁵³ ACO, p. 30.

⁵⁴ Jean-Christophe Bailly, *Le Dépaysement. Voyages en France*, [2011] Paris, Le Seuil, « Points », 2012, p. 14.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 13.

confrontant le voyageur à des traces et par là même à des temporalités enchevêtrées, appelait nécessairement des vitesses d'écriture différentes, finissant par se déposer en sédimentations scripturales accordées aux strates géologiques.

Par conséquent, ce qui préoccupe Jacques Darras et à quoi s'attache la poésie anglo-américaine bien mieux, selon lui, que la poésie française, ce sont « les marques du temps dans l'espace⁵⁶ ». Qualifiant au détour de l'entretien avec Richard Sieburth le poème autobiographique en cinq chants de Basil Bunting, on pourrait croire que le poète décrit sa propre entreprise d'écriture : « C'est un paysage à la fois de mémoire personnelle, collective, historique et légendaire⁵⁷. » À tout le moins, Darras résume là ambition et dispositif de *Van Eyck et les rivières*, dont les chapitres alternent librement entre XIV^e-XV^e siècles (personnages / en prose) et contemporanéité (lieux / en versets), récit du passé et discours du présent, chaque 'espace' temporel se révélant lui-même tissé de temporalités plurielles qui finissent par se rejoindre dans les 26 volets du retable gantois (« Vingt-six sommières vers *L'Agneau mystique* »), eux-mêmes débouchant sur le chapitre « Jacques » qui réconcilie les temps en même temps que l'Histoire, la fiction, l'autobiographie et la légende. On y lit d'ailleurs ceci : « Il fallait être anachronique tout en continuant d'habiter le présent⁵⁸. » Aussi, plutôt que de parler *du* temps, chez Jacques Darras, faudrait-il parler *des* temps – de ces *temps ensemble* que sédimente l'espace, qui construisent autant de récits possibles, complémentaires ou contradictoires, selon.

D'un côté, suspendant les temps par la recherche (faussement paradoxale) du passé dans la dynamique d'une en-allée (« Je préfère chercher le “temps perdu” en avant. Je préfère les astrophysiciens qui vont chercher l'origine du monde, l'arrière, la première minute, en avant au fond du ciel. Je préfère mon passé dans l'avenir. »), le poète déjoue toute tentation nostalgique en faisant du retour une quête heureuse d'avenir, et plus largement en faisant droit à la juxtaposition (*i. e.* la stratification-sédimentation) au détriment de la succession : « Me sont arrivées des expériences fulgurantes où j'avais conscience de séquences de temps juxtaposées et non successives⁵⁹. » Autrement dit, les plans possiblement contradictoires de l'espace pictural brueghelien mieux que la logique narrative romanesque : « J'ai la conviction intime que tout ce

⁵⁶ *AE*, p. 107.

⁵⁷ *AE*, p. 107.

⁵⁸ *VER*, « XL. Jacques », p. 327.

⁵⁹ *ACO*, p. 59 pour la citation et la précédente. On lit encore p. 60 : « Je crois au passé dans le futur [...] parce que je crois que le passé n'est pas passé. Ce n'est pas nécessaire d'aller en arrière pour le rechercher. Il est peut-être en avant de nous.

qui nous paraît être de l'ordre de la succession – sans doute pourquoi je suis un peu soupçonneux de ce qui fait la logique narrative – est peut-être totalement illusoire⁶⁰. » La peinture, par conséquent, parce qu'elle est un art de l'espace (et chez Brueghel singulièrement, un art que je dirai *panoptique* – *i. e.* les plis fondus en un seul panneau), donnerait-elle à méditer un temps plus 'juste' que ne le fait la littérature narrative ? Ce qui est certain, c'est que la poésie de façon privilégiée (en ce qu'elle est cet art du détour), et singulièrement la poésie moderne, déplie par le télescopage des temps la réalité d'un temps effectivement vécu. C'est ce simultanésisme poétique qui, dans les parages du simultanésisme d'un Delaunay prolongé par Apollinaire, retient Darras dans le *Briggflatts* de Bunting ou les *Mercian Hymns* de Geoffrey Hills, ces « poème[s] du télescopage » et des « aller[s]-retour[s] »⁶¹ entre passé médiéval anglo-saxon et monde moderne ou contemporain des autoroutes de l'Angleterre du XX^e siècle.

D'un autre côté, ce que vise Jacques Darras et qu'il trouve « paradigmatiquement » dans la peinture de Brueghel, c'est un « présent d'horizon perpétuel⁶² ». Car le peintre renaissant nous place « désormais au présent », « [d]ans un maintenant » qui nous somme de « répondre de nos actes⁶³ ». Le présent darrassien, dont on comprend qu'il se mesure à l'aune brueghelienne, est donc un présent *éthique*, qui place l'homme face à lui-même. Aussi, la Recherche darrassienne n'est-elle pas celle du temps perdu mais « du temps présent⁶⁴ », de ce « contemporain immédiat » que capte la poésie qui, selon ses mots, est « une forme de journalisme. Un journalisme de l'esprit, au quotidien. Une manifestation de curiosité pour le présent⁶⁵ ». *Le monde, c'est maintenant*, ne cesse de moduler le poète en ses écritures plurielles ; un maintenant qui verse incessamment dans un à-venir. Brueghel l'a peint, Darras l'écrit, qui opte définitivement pour le « *present continuous* », ce présent dit « progressif » ou (délicieusement) « imparfait » qui n'existe pas en français...

Pli 4. La foule – la figure – la fluidification

Mais la modernité de Brueghel, qui en certains points anticipe, voire développe, la vision baudelairienne – en l'occurrence, son éloge de la

⁶⁰ *ACO*, p. 59.

⁶¹ *AE*, p. 111.

⁶² *BYO*, p. 45 : Le Temps, avec [Brueghel], devient un présent d'horizon perpétuel. »

⁶³ *BYO*, p. 37 pour la citation et les précédentes.

⁶⁴ *AE*, p. 44.

⁶⁵ *AE*, p. 119.

foule⁶⁶ –, c'est également le double sens de la foule et de la figure, de la figure qui tout à la fois se fond dans et se détache de la foule anonyme. La figure participe à la foule mais s'en distingue aussi bien – et singulièrement par le « sens du mouvement » qui, note Darras au chapitre « Du rythme et du mouvement » de son essai, est ce par quoi elle « s'individualise⁶⁷ ». Tous « pêle-mêle » dans les toiles du Maître d'Anvers, les hommes, comptables non devant Dieu mais devant eux-mêmes (*cf.* ce présent éthique que j'évoquais), sont susceptibles de devenir *figures* par la dynamique que leurs mouvements, volontaires ou non, impulsent dans l'espace pictural :

Le premier, Brueghel peint la foule et le multiple. Choc, que cette absence de hiérarchie tout à coup ! [...] Avec Brueghel, tous pêle-mêle au premier plan ! Avènement de l'homme moyen ordinaire. Tous nous comptons désormais et cependant, aucun de nous ne compte. En revanche nous sommes comptés, comptables et dénombrables. Brueghel a le sens du dénombrement⁶⁸.

De fait, ce « grouillement d'hommes⁶⁹ » que peint Brueghel en un geste éminemment moderne qui accueille le multiple et l'anonyme, n'est pas incompatible avec le détachement de figures devenant, par cette distinction même (plastique, dynamique), *personnages*. Par là (et non par la classique mise en scène descriptive voire didactique d'une action), la toile se fait récit. Mais un récit résolument suspendu, questionnant, ouvert – que d'autres, dans l'espace pictural, potentiellement contredisent, à tout le moins invitent à réévaluer : car dans ses toiles qui campent un « monde [qui] est un constant perchoir pour l'imagination, les histoires et les récits

⁶⁶ Outre le poème en prose « Les Foules », dans *Le Spleen de Paris*, on songe au chapitre du *Peintre de la vie moderne* « L'artiste, homme du monde, homme des foules et enfant », qui rend hommage au peintre-dessinateur Constantin Guys par le truchement de la nouvelle de Poe, « L'Homme des foules » (« *The Man of the Crowd* », 1840) : « La foule est son domaine, comme l'air est celui de l'oiseau, comme l'eau celui du poisson. Sa passion et sa profession, c'est d'*épouser la foule*. Pour le parfait flâneur, pour l'observateur passionné, c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini. Être hors de chez soi, et pourtant se sentir partout chez soi ; voir le monde, être au centre du monde et rester caché au monde, tels sont quelques-uns des moindres plaisirs de ces esprits indépendants, passionnés, impartiaux, que la langue ne peut que maladroitement définir. L'observateur est un *prince* qui jouit partout de son incognito. », Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne* [1863], repris dans les *Écrits sur l'art*, Paris, Le Livre de Poche, « Classiques de Poche », 1992/1999, p. 513-514.

⁶⁷ *BYO*, p. 77.

⁶⁸ *BYO*, p. 37-38.

⁶⁹ *BYO*, p. 61.

commencent partout⁷⁰. » Si Jacques Darras revendique, contre l'abstraction d'une certaine poésie, figuration et narration, il est patent que le sens de la figure qui l'anime, qui construit un certain type de narration (que je dirai *plastique*), s'élabore dans la complicité affective avec le sens simultanément narratif et pictural d'un pan essentiel de la poésie anglo-américaine moderne⁷¹ mais aussi avec la poétique plastique brueghelienne.

Dans cette optique, *Van Eyck et les rivières* transpose, dans le mouvement même du dispositif qui le structure, ce qui se joue chez Brueghel de narratif dans la tension instaurée entre foule et figure : les chapitres de prose narrative sont en effet systématiquement titrés par le prénom d'une figure historique⁷² que réinvente la fiction, qui à la fois se détache de la foule et s'y replonge dans le mouvement d'un livre-monde qui réinvente l'art de conter par un subtil tissage de voix, la toile (l'*arrazo*) progressivement constituée par touches picturales faisant récit, non par succession chrono-logique mais par juxtaposition et enchevêtrement de temporalités que renforce l'alternance avec les poèmes en versets. Le chapitre « Jacques » en révèle, au détour d'une phrase, les enjeux : « Il fallait convoquer à ses côtés [*i. e.* ceux de Jacques] la foule des références humaines pour les faire en permanence se croiser, danser, marcher, méditer sur place dans un échange les conduisant au bord de leur propre évanouissement⁷³. » Contrairement à Michaux, poète certes figuratif mais dont les figures apparaissent comme autant de « formes d'aliénation du moi », Jacques Darras se dit « marqué [...] par la place publique, par la convocation sur la place publique de plusieurs figures. Y compris des figures de [lui]-même [qu'il] délègue à

⁷⁰ *BYO*, p. 94.

⁷¹ « Je ne suis pas un abstrait. J'aime les figures. Williams est un poète de la figure qui joue avec des personnes connues ou anonyme, familial ou amoureuse, proche de son voisinage. Il fait son tableau à partir de ses figures. Il faut que les figures ressortent, qu'elles soient visibles. En ce sens-là on ne peut pas dire que la poésie moderne soit figurative. C'est ce que je reproche à une grande partie de la poésie contemporaine, cet aspect non-figuratif et non narratif. Car s'il y a un personnage, il y a nécessairement narration. », *AE*, p. 77.

⁷² « Ludwijne » est néanmoins une « figure fictive de mystique », quoique « modelée sur le personnage réel d'Hadewijch l'Anversoise », *VER*, XXXVIII, p. 280-288. En dehors de l'avant-dernier chapitre en prose titré « Jacques », dont la référence est transparente et n'appelle aucune note de bas de page, Jacques Darras mentionne systématiquement en note le nom de la personne réelle ayant inspiré le chapitre. Ainsi les premier et dernier chapitres, pareillement titrés « Liévine » (I et XLIX) : « La fille de Jan et Margareta van Eyck. », p. 7.

⁷³ *VER*, « XL. Jacques », p. 327.

d'autres mais qui restent des figures sociales, qui ne sont pas [...] des figures névrotiques⁷⁴. »

De fait, les fréquents jeux paronomastiques sur le patronyme *quasi* toponyme (Darras/d'Arras/Duras⁷⁵ etc.) comme la mise en scène de soi que singularise et anonymise simultanément la mention de son propre prénom Jacques participent de cette permanente interrogation sur figure et figuration. Car il ne s'agit pas, dans la poésie darrassienne, de *représenter*, mais bien, sous le regard brueghelien, de *figurer* – et de figurer (par) le mouvement. Le poète confie significativement, dans son texte conclusif aux actes du colloque de Nice, ne jamais « oublier de [s]'inclure humoristiquement dans le tableau comme jamais ne prennent le temps ni le droit de faire les historiens scientifiques, mais préférant suivre l'exemple de ces donateurs qu'on voit humblement agenouillés au bas ou au revers de tel polyptyque médiéval⁷⁶. » La comparaison est claire : l'*arrazo* darrassien est un tableau dont l'écrivain est à la fois le peintre et le donateur. Je dirais même, en raison de son positionnement à la fois intra- et extradiégétique mais aussi d'une implication discursive qui jamais n'oublie la présence de son lecteur, *l'admoniteur*...

Je le constatais : c'est le mouvement, sa dynamique, qui rend possible le jeu entre foule et figure. Plus précisément : la prise en compte de la fluidité. Si cette dimension structure l'univers darrassien – le titre du colloque de Nice est explicite, et l'intervention du poète en clôture des actes y revient longuement⁷⁷ –, il importe néanmoins de souligner qu'elle déborde très largement l'imaginaire hydrographique proprement dit (fluvial, maritime) : en l'occurrence, ce que tente Jacques Darras dans son projet littéraire, c'est d'inventer des formes qui, souplesment articulées, répondent à la « difficulté » qui fut celle de Brueghel en son temps, « pour la pensée picturale » qui fut la sienne dans « son rapport à l'espace et la société », de « pouvoir inclure dans les limites d'une surface, toile ou chène, une société en voie de fluidification⁷⁸ ».

Partant, on comprend que le fait de fondre en un seul tableau les panneaux jusque-là distincts et hiérarchisés du retable concourt à cette prise en compte d'une société qui se fluidifie, dont s'horizontalisent les rapports comme se touchent désormais les corps : non plus les panneaux articulés séparant irrémédiablement les figures, non plus les places

⁷⁴ *AE*, p. 79.

⁷⁵ Par exemple, évoquant l'apprentissage du montage vidéo, Darras conclut, amusé : « J'y ai fait mon petit Marguerite Darras, quoi ! », *AE*, p. 134.

⁷⁶ Jacques Darras, « Une épopée fluviale douce », dans *Jacques Darras, poète de la fluidité*, *op. cit.*, p. 326.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 311-327.

⁷⁸ *BYO*, p. 35-36.

assignées qui définissent un centre, des entours qui lui sont subordonnés et supposent une transcendance (*i. e.* une verticalité symbolique), mais un « pêle-mêle » où la figure ne se distingue que par le mouvement qui l'arrache à la foule anonyme et, pour la rendre potentiellement ridicule (glisser sur la glace suppose la chute, au même titre qu'Icare se collant des ailes dans le dos), l'anime, la rend vivante, l'autonomise. C'est ainsi pour faire droit à la fluidité de la société moderne que Darras, ne cessant de méditer la leçon brueghelienne, non seulement intègre les objets qui la disent (l'automobile), travaille des formes qui lui rendent justice (le verset, qui hésite entre prose et vers), mais surtout déhiérarchise et déhiératise les figures qui la peuplent (les microfictions biographiques que constituent les chapitres en prose de *Van Eyck et les rivières*, les personnages historiques familiarisés par leur prénom et l'appropriation, par la fiction, d'une intériorité, d'une sensibilité), qui n'apparaissent, à l'image de l'obsédante sommière⁷⁹, que pour s'évanouir... Mais traces auront été laissées dans notre mémoire de ces apparitions, leur sédimentation tissant l'*arrazo* darrassien, en cela fidèle à « la vision fluide de la matière et de la réalité⁸⁰ » de leur auteur.

Au demeurant, ce que critique le poète dans la philosophie augustinienne, c'est l'absence de reconnaissance de la foule : « Éclairez-moi où va la foule dans votre Paradis, Augustin⁸¹ ! » Ou encore : « Je n'entends pas moins me rapprocher du Paradis que vous mais en prenant compte de l'obscur anonyme en nous, ce désir que vous méprisez, ces foules au milieu desquelles vous discriminez les apories de notre liberté individuelle⁸². » C'est bien dans la tension entre foule anonyme et liberté individuelle que se dessine la sommière qui mène au Paradis...

⁷⁹ *Sommières* est le titre du premier livre de poésie, paru chez Pierre Jean Oswald à Paris en 1973. Le terme insiste dans l'œuvre ; on le retrouve par exemple dans l'« Entretien imaginaire avec Augustin d'Hippone sur sa conception du Paradis » (« Dans ma vision, le sentier du Paradis est une toute petite sommière autochtone circulant entre les troncs de la forêt. », *EM*, p. 195), et bien sûr en titre des « Vingt-six sommières vers *La Prairie mystique* » dans *Van Eyck et les rivières*. Jacques Darras confie à Yvon Le Men : « [...] le mot *Sommière*, qui recouvre ce “petit filet” de poésie comme tu qualifies mon premier recueil, désigne un sentier en voie d'effacement dans la forêt – la forêt de Crécy en l'occurrence. », *ACO*, p. 25.

⁸⁰ *ACO*, p. 99.

⁸¹ *EM*, « Entretien imaginaire avec Augustin d'Hippone sur sa conception du Paradis », p. 198.

⁸² *Ibid.*, p. 201.

Pli 5. Le regard – l'écoute – l'élasticité

« Brueghel, nous sommes regard. Spatial pur. Jouissons de la liberté de regarder⁸³. » Ce que nous disent abruptement les premières phrases de l'essai consacré au peintre d'Anvers, c'est que « les yeux [grand] ouverts » de l'artiste sur le monde qui l'entoure sont le cadeau qu'il continue de faire à ses regardeurs. Car Brueghel ne se contente pas de nous « donner à voir » (des paysages, des hommes, des comportements, une société...), il nous apprend ce qu'est (et même *ce que doit être*) un regard. Maître d'*évidence*, il n'a de cesse de la questionner et, par là, d'interroger notre rapport au visible, à ce qui le suppose comme à ce qu'il suppose. Cette qualité d'*exposition critique* de l'évidence participe assurément de la « simplicité » que met en exergue Jacques Darras au seuil de son livre :

Le fait que Brueghel l'Ancien nous semble aujourd'hui d'accès aussi facile vient en réalité de ce que, rompant avec les modèles picturaux antérieurs, il a élaboré une pensée et un langage nouveaux, direct[s] et simple[s]. Au sortir d'un âge au mieux baroque, au pire affecté, c'est ce travail de simplicité qu'il nous a plu de nous exposer à nous-mêmes⁸⁴.

En fin d'ouvrage, s'attachant brièvement à *La Chute d'Icare*, « l'ambiguïté des sens qui donne à cette toile son énigme » par le « montage⁸⁵ » de scènes dont la co-présence suscite sans fin le récit, Jacques Darras en vient implicitement à justifier le titre donné à son essai : « [I]l convient de garder les yeux ouverts, en peinture comme dans l'existence. C'est la leçon brueghelienne que nous retiendrons quant à nous⁸⁶. » Le poète réitère un paragraphe plus loin – et nous ne manquerons pas de remarquer qu'alors (ce qui ne se produit pas ailleurs dans l'ouvrage) peinture et poésie en viennent à se confondre dans le discours de l'essayiste : « La poésie, chez lui [*i. e.* chez Brueghel], est assemblage et synthèse. Transcendance provisoire non dogmatique. La poésie est exigence d'immédiateté les yeux ouverts, avant que la mort ne les ferme⁸⁷. » *Garder les yeux ouverts* : l'expression est (au moins) à double entente. Mais sens littéral et sens métaphorique, vue et vigilance, fusionnent dans la peinture de Brueghel, qui peint moins la chose vue qu'il ne questionne, par l'acte de peindre, les évidences : ses choix

⁸³ *BYO*, p. 9.

⁸⁴ *BYO*, p. 6.

⁸⁵ *BYO*, p. 103.

⁸⁶ *BYO*, p. 104.

⁸⁷ *Id.*

esthétiques sont choix politiques, tous deux procédant d'un regard porté sur le dehors immédiat, en plein bouleversement. De la même façon, la poésie darrassienne est, en ce sens éminemment critique, une *poésie évidente*. Regarder le monde, pour Jacques Darras, consiste moins en une contemplation qu'en un questionnement et une action auxquels le lecteur ne peut se dérober, embarqué qu'il est dans l'aventure d'un regard critique-poïétique.

Mais le regard serait veuf sans l'écoute ; le poète-historien d'art ne manque pas de rappeler le mot fameux de Claudel à propos de la peinture flamande : « L'œil écoute. » Qu'il module quant à Brueghel (commentant *Les Proverbes flamands* de 1559 ou *La Prédication de saint Jean-Baptiste* de 1566) : « [L]a parole se voit, chez Brueghel⁸⁸. » Je n'insisterai pas sur le fait que les poèmes de Jacques Darras sont écrits pour être dits, parlés-chantés, ni sur les capacités d'écoute et d'entente d'un poète-traducteur passeur de langues qui choisit pour titre de ses entretiens avec Richard Sieburth « sur la poésie de langue anglaise et sa traduction » : *À l'écoute...* Je me contente de remarquer l'étroit dialogue qui se noue, chez lui comme chez Brueghel, entre voir et écouter. Si la parole se voit chez Brueghel, voir se fait parole active, questionnante chez Darras : « Il y a le voir il y a le dire. / Il ne peut jamais y avoir le voir sans le dire⁸⁹. » Et cette transformation d'un matériau visuel en parole adressée en passe par l'écoute de la langue, la question n'étant pas celle de la classique *ekphrasis* mais celle de la con-duction (au lecteur) de rythmes visuels par le canal d'un corps que traversent les rythmes de la langue.

Or c'est dans cette permanente négociation entre voir et dire que médiatise une *écoute incorporée* que s'organise le poème darrassien, entre flux et télescopages, accélérations et ralentissements, prose et vers(et), passé et présent etc. Ainsi s'invente, avec les outils mêmes de la poésie, cette « sagesse d'élasticité » que Darras voit à l'œuvre chez Brueghel :

C'est une nouvelle étape de la pensée que Brueghel ouvre à lui seul, en avance sur ses contemporains. Par sa fréquentation quotidienne des humanistes anversoises mais plus encore par sa réflexion personnelle sur le conflit entre nouveautés technologiques et anciens rythmes terrestres paysans. Déchirure et apaisement – est-il encore possible de fonder une sagesse d'élasticité⁹⁰ ?

⁸⁸ *BYO*, p. 49 pour la citation et la précédente.

⁸⁹ *MR*, « Pieter de Hooch avec René Descartes à Delft et à Amsterdam », « Johannes Vermeer à Voorsburg, traité de Spinoza à la main », p. 336.

⁹⁰ *BYO*, p. 29.

Le dispositif qui structure ce « roman-poème⁹¹ » qu'est *Van Eyck et les rivières* est symptomatique d'une telle « élasticité » : la prose, « discours qui va de l'avant », s'attache paradoxalement à réinventer un passé lointain, tandis que le verset, que préoccupe le monde contemporain, s'enroule *de facto* sur lui-même. Pour autant, la prose, qui s'installe à même l'intimité désirante et silencieuse de figures élues, se fait méditation suspensive quand le verset cherche à prendre le monde de vitesse :

Je l'ai déjà dit le répète Dieu se fera dans les conques d'eau
d'aspersion
Rythmique. Tu parles tu cours tu parles en courant tu respirez
tu respirez
Reprends ta marche penchée. Arrêt. Repos. Contemplation. Ici
tu peux
T'établir quelques minutes-années quelques siècles-secondes.
Selon ton
Choix⁹². [...]

« [M]ettez du pneu / à vos poèmes⁹³ », dit joliment « Mer du Nord », dont les tétrasyllabes redoublent l'allant octosyllabique aimé du poète. Ce dernier confie, au dernier chapitre de *Nous ne sommes pas faits pour la mort* : « Les rythmes du sport pratiqués dans l'adolescence m'ont sans doute donné, une fois pour toute, *cette joie élastique à me mouvoir* et, peut-être plus encore, un entrain général vers l'avant⁹⁴. » Cette « joie élastique », les « changements de vitesse⁹⁵ », les « vitesses différentes⁹⁶ », les « vitesses de sédimentation différente[s]⁹⁷ » que pratiquent ses écritures ont donc charge de la communiquer au poème :

Nouons ensemble les vitesses historiques lentes qui vont
à l'inclinaison des langues.
Des mots.
Puis troublons-les tourbillonnons-les jusqu'à irisation pour que
jamais ne nous abreuve l'illusion d'aucune clarté endormie⁹⁸.

⁹¹ Le mot-valise qualifie génériquement *Une vie ordinaire* de Georges Perros (1967), long poème autobiographique en octosyllabes qui n'est pas sans parenté avec l'entreprise darrassienne.

⁹² *VER*, « XXX. Le Cornet », p. 197.

⁹³ *MR*, « Éloge du pain d'épice et autres ballades », « Mer du Nord », p. 310.

⁹⁴ *NSP*, p. 177. Je souligne.

⁹⁵ *AE*, p. 110.

⁹⁶ *ACO*, p. 33.

⁹⁷ *ACO*, p. 31.

⁹⁸ *EM*, « Mon tribut à l'Oise », p. 134.

Jacques Darras ? Polygraphique, polyphonique, polygéographique, polyrythmique. Une telle « irisation » de sa démarche poïétique est *méthode* d'approche (du monde, en langue), c'est-à-dire *chemin*⁹⁹ ; mais un chemin non directif, non tracé à l'avance et qui, à l'image de la fragile sommière, est susceptible de s'effacer. D'où la nécessité d'en suivre plusieurs à la fois... Et cette figuration élastique-critique du multiple moderne par la pratique de registres pluriels que tiennent néanmoins ensemble une vision et un projet (et pour tout dire une sagesse), on aura compris qu'elle est en grande partie redevable à Brueghel...

Refermer le polyptyque : Brueghel/Darras Européen(s)

Égaler Brueghel, ce n'est pas rien ! Pour autant, la formule trahit moins l'immodestie de la tâche qu'elle ne désigne la source poïétique à laquelle puiser (en un retour amont), qu'elle ne pointe simultanément la direction orientant une trajectoire en création (vers l'aval) et ne propose, aussi, un étalon *maîtrique* auquel se mesurer pour avancer, faire œuvre, penser. (Re)connaître Brueghel, c'est donc d'abord, pour Jacques Darras – dont on sait la fascination pour les reflets, plis et réfléchissements¹⁰⁰ –, se (re)connaître lui-même : bien des arguments développés dans *Brueghel, les yeux ouverts* se révèlent, en effet, directement transposables à sa démarche poïétique. J'en livre quelques exemples que l'on pourrait multiplier à l'envi :

Brueghel serait-il matérialiste par sagesse et par refus de l'idéologie chrétienne dominante ? Non, il aime de toute évidence le mouvement, le dynamisme plutôt que l'inertie. [...] Le terrestre, chez lui, l'emporte sur l'aérien¹⁰¹.

[...] [I]l conduit une réflexion sur le mouvement et sa représentation en peinture. On la sent à la fois animée d'une sagesse définitive, quelquefois même immobile par contemplation, mais le plus souvent habitée par une vigueur transgressive, sarcastique et iconoclaste¹⁰².

Doucement, sans brusquerie, le peintre a su diviser ici notre regard, notre attention, et nous faire naviguer simultanément dans deux directions à la fois – foc et focale – [...]. Aucun strabisme, nous

⁹⁹ *Methodos* : « chemin », en grec.

¹⁰⁰ *La Maye réfléchit*, ponctué de ses sept « Réfléchissements », joue expressément le jeu de cette fascination.

¹⁰¹ *BYO*, p. 68.

¹⁰² *BYO*, p. 83.

accueillons la divergence des deux voyages en nous, l'un vers l'ici,
l'autre vers l'ailleurs, dans un échange de l'un à l'autre. Le proche
et le lointain¹⁰³.
Chacun à son poste s'occupe d'un fragment, d'une infime parcelle
du monde. Au peintre cartographe de rassembler cette poussière de
détails et de l'intégrer dans une vision globale¹⁰⁴ !
[...]

Se reconnaître dans le miroir brueghelien, c'est ainsi, pour l'écrivain contemporain, avoir (considérer) un précédent : que ce dernier offre à l'écriture les moyens de *s'in-former* par appropriation-transposition des outils, gestes ou effets plastiques, ou que le poème se reconnaisse *a posteriori* dans le miroir esthétique-poïétique-critique que la peinture lui tend, importe au fond assez peu. Mais la reconnaissance, Jacques Réda nous le rappelle, qui « dit identification et gratitude, aventure et consécration¹⁰⁵ », désigne aussi la capacité exploratoire du corps aventureux : partir en reconnaissance, c'est considérer l'espace comme un à-venir que l'on espère bénéfique au présent qui l'attend. Brueghel l'Ancien incarne, aux yeux de Jacques Darras, cette étrange boussole indiquant le Nord aimé, Nord autant réel que rêvé qui aime l'ensemble du parcours. Mais elle désigne aussi un passé, mi-historique mi-fabuleux, mi-artistique mi-politique, qui tire l'œuvre vers son avenir, au même titre que la peinture convoque, chez Darras, la poésie.

Enfin, le tropisme brueghelien est aussi (et peut-être surtout) tropisme européen. L'écrivain note à l'*incipit* de son essai que Brueghel entre en 1551 « sur la scène anversoise par la guilde de saint Luc (le patron des peintres)¹⁰⁶ ». Or, « [l]e petit cercle d'humanistes » qu'il fréquente jusqu'à son départ pour Bruxelles en 1563 est « ferment de transformation à l'avant-garde de la société anversoise ». Et, « [q]uoique de courte durée, sa vie sera cependant suffisante pour assurer la notoriété jusqu'à ce jour d'Anvers dans la transmission européenne¹⁰⁷ ». », remarque Darras. Tout au long de *Brueghel, les yeux ouverts*, le poète-historien s'attache à témoigner des liens étroits qui existent entre la peinture du Maître (et plus ponctuellement, celle de sa lignée) et l'aventure européenne moderne, à laquelle participe, à sa mesure, la révolution que constitue sa peinture.

À considérer le chapitre « Fermer les yeux au monde » comme l'aboutissement de l'analyse picturale, les deux ultimes chapitres de

¹⁰³ *BYO*, p. 91-92.

¹⁰⁴ *BYO*, p. 94.

¹⁰⁵ Jacques Réda, « Préambule », dans *Premier livre des reconnaissances*, Montpellier, Fata Morgana, 1985, p. 9.

¹⁰⁶ *BYO*, p. 5.

¹⁰⁷ *BYO*, p. 27 pour la citation et les précédentes.

l'essai qui le suivent font figure de conclusion redoublée/décalée rapportant la lecture de l'œuvre picturale à notre aujourd'hui : le deuxième et dernier, « Lecteurs de Brueghel », revient sur la réception critique de l'œuvre brueghelienne par les écrivains modernes, Darras-le passeur de langues donnant en traduction les dix *Tableaux d'après Brueghel* de Williams¹⁰⁸, mais aussi le poème issu du cinquième chant du *Paterson*, « La Danse », « dont l'inspiration vient une fois de plus de l'inépuisable tableau de Brueghel¹⁰⁹ », puis « Musée des Beaux-Arts », de W. H. Auden¹¹⁰. L'antépénultième chapitre, quant à lui, met en scène l'auteur dans sa propre quête brueghelienne, qui en passe par un voyage tardif au *Kunsthistorisches Museum* de Vienne. Ce déplacement orageux, bien réel – « Des trombes d'eau zébrées de foudre se déversaient sur les pistes de l'aéroport » de Roissy, « [c]e jour-là de septembre 2010 » – finit par se confondre avec la « Journée sombre » de Brueghel, dont les douze tableaux du *Museum* viennois constituent l'aboutissement de la quête – ou plutôt de l'Odyssée : « Débarquer à Vienne, ce fut après un immensément long détour de quasi cinquante ans. Une manière d'Odyssée énorme à la mesure d'une vie, minuscule au regard du temps¹¹¹. » La question qui se pose alors au poète pourrait paraître anodine : « Pourquoi le Brueghel des tableaux majeurs se trouve-t-il à Vienne depuis toujours [...] ? » Et de poursuivre :

Étrangement, cela n'est dit nulle part, comme si l'information était dénuée d'intérêt pour le citoyen de l'Europe et importait moins que les supputations biographiques à propos du peintre, gagées par nulle archive sûre. Alors que, pour ce qui concerne les tableaux, l'explication qu'évaluent les ouvrages de grandes références figure aux rayons des bibliothèques. Car tout cela remonte finalement à l'histoire de la Belgique et de l'Europe. De la Belgique comme modèle embryonnaire des conflits européens jusqu'à ce jour¹¹².

Les pages qui suivent retrouvent alors l'Histoire, celle qui porte, notamment, *Van Eyck et les rivières*, soit celle de la Bourgogne (ou Belgique primitive). L'écrivain nous en avait averti : « Quand on remonte vers la Flandre jusqu'à Bruges ou Anvers ou bien Gand depuis les plaines maritimes picardes, on tombe très vite sur ce concept historique fantôme qu'est la Bourgogne¹¹³. » C'est donc non seulement

¹⁰⁸ *BYO*, p. 128-138.

¹⁰⁹ *BYO*, p. 138.

¹¹⁰ *BYO*, p. 139-140.

¹¹¹ *BYO*, p. 109 pour la citation et les précédentes.

¹¹² *BYO*, p. 110-111.

¹¹³ *BYO*, p. 108.

parce qu'il contribue, par sa peinture et la vision critique qui l'accompagne, au développement de l'esprit humaniste renaissant à Anvers puis à Bruxelles, mais encore parce que l'aventure même de son œuvre se retrouve prise dans ce « concept historique fantôme » qu'est l'ancienne Bourgogne, que Brueghel le Scalde incarne une certaine idée de l'Europe. Une Europe du Nord néanmoins 'travaillée' par la France, l'Espagne ou l'Italie, qui supporte tout le projet de l'épopée darrassienne. Les huit tomes de *La Maye* cherchent/retrouvent/racontent/mettent en forme... cette Europe-là (mais y en a-t-il une autre ?). Et ce que pose expressément l'écrivain dans *Brueghel, les yeux ouverts*, c'est que la peinture, *qui ne vieillit pas*, est un voyage du regard que nous devons accomplir, parallèlement à « un long travail d'exhumation et d'analyse cartographique permettant de désenchevêtrer l'archéologie des sensibilités », si nous voulons « surmont[er] et remodel[er] les cadastres de l'imaginaire¹¹⁴ » :

On lit, on voyage, on relit et relie les histoires entre elles, finissant par retendre les routes entre Arras, Lille et Bruxelles. À partir de là ce sont les peintres qui prennent le relais plus encore que les chroniqueurs. Car la langue des XIV^e et XV^e siècles, de tropisme plus historique que poétique, a vieilli et donc ne s'adresse plus qu'aux érudits. En revanche, la peinture parle toujours à neuf. Pour reconquérir l'histoire européenne du Nord il faut faire le voyage de la peinture¹¹⁵.

On comprend que « le voyage de la peinture » (flamande), selon Jacques Darras, n'est pas soluble dans un pur plaisir d'amateur ou un souci d'érudit. Il en va d'un projet poétique-politique à la mesure brueghelienne qui, ne l'oublions pas, est porté par un homme né en pleine deuxième guerre mondiale, situation qui explique en partie son tropisme anglo-américain : « Moi, ma tâche de poète historien consiste à sonder tous ces conflits, toutes ces erreurs, dans la perspective d'une Europe unie. Je lève et soulève les frontières. [...] Bref, je m'assume totalement Européen. Je suis d'avis qu'il faut un travail de fond européen pour réparer, raccommoder toutes ces fractures¹¹⁶. », confie-t-il à Richard Sieburth. Le nationalisme (qu'il stigmatise en en refaisant l'histoire dans son essai de 2001, *Qui parle l'européen ? L'Europe dans la contrainte des langues nationales*) est le contraire de cet idéal 'trans-communautaire'

¹¹⁴ *BYO*, p. 118.

¹¹⁵ *BYO*, p. 108.

¹¹⁶ *AE*, p. 126.

qui oriente le parcours et l'œuvre, qui fait fi de toutes les frontières. Le poète précise encore à Yvon Le Men :

Mes destinataires sont une communauté idéale, imaginaire, d'Européens cultivés qui parlent au moins deux langues sinon trois dans une Europe idéale où les frontières seraient complètement abolies – je veux dire les frontières mentales et culturelles – et où mes auditeurs passeraient sans difficulté d'une communauté l'autre. Mes destinataires sont intercommunautariens, si je peux oser ce mot¹¹⁷.

Le conditionnel trahit la force utopique d'un projet qui reste pourtant le seul valable, le seul auquel il nous faut (continuer de) croire et, partant, d'alimenter par des travaux à la fois scientifiques (d'historiens-géographes-archéologues des sensibilités) et artistiques. Et ce quand bien même la position des « intercommunautariens » est source d'inconfort : ayant, dans son propre parcours, approché la Belgique tout en ayant tenu Paris à distance, Jacques Darras constate n'avoir pas reçu l'approbation des Français mais pas davantage celle des Belges – « qui [l'ont] regard[é] comme [s'il] étai[t] un Français de seconde catégorie ». Il en conclut cependant, transformant son apparent handicap en moteur scientifique-artistique : « Je vis [...] dans un paradoxe historique et géographique. Or ce paradoxe est précisément [celui] de l'authentique écrivain européen. À savoir l'écrivain qui analyse les fils ayant tramé l'histoire européenne¹¹⁸. »

Au chapitre qu'il consacre à « van Eyck, Rothko et quelques autres dans les prairies de l'au-delà » dans son essai *Nous ne sommes pas faits pour la mort*, Jacques Darras revient sur le contexte historique qui accompagna la réalisation du chef-d'œuvre de Jan van Eyck, livré à ses commanditaires en 1432, dont la « vision en mouvement » apparaît « peut-être même en transition vers l'humanisme¹¹⁹ » – celui de Brueghel, pourrait-on avancer... Or l'écrivain note que c'est dans le contexte de la politique de paix prônée par Philippe Le Bon et Charles VII, dont le rapprochement fut signé à Arras en août 1435, que s'élabora *L'Agneau mystique*. La rencontre entre les deux souverains consacra, en effet, « l'instauration d'une paix européenne générale » en laquelle, pendant quelques temps, l'Europe eut le bonheur de croire... « N'est-ce pas tout cela qu'exprime *L'Agneau mystique* ? », se demande Darras. Car « qu'éprouve-t-on, à le voir ? », s'interroge-t-il. « Nous l'avons déjà dit,

¹¹⁷ ACO, p. 133.

¹¹⁸ ACO, p. 159.

¹¹⁹ NSP, p. 96-97.

de l'admiration, mais sans doute, plus encore, un sentiment de paix¹²⁰. » La conclusion que l'on peut tirer de ce constat, c'est que ce sentiment de paix qu'éprouve l'écrivain, qui n'est pas pure délectation esthétique mais sentiment incarné dans et par la peinture d'une forme de sérénité historique européenne, nourrit l'entièreté de son œuvre poétique – et singulièrement *Van Eyck et les rivières*. Brueghel, le premier, nous aura alertés : c'est pour cette « paix européenne générale » qu'il nous faut nous battre. Avec les seules armes du savoir et de l'art.

*

¹²⁰ *NSP*, p. 98 pour la citation et les précédentes.

V
Ultimes mots

Élodie Bouygues

Du poème à l'essai,
vers une imagination généreuse de la mort

Avec la manière familièrement autoritaire que nous lui connaissons par moments, l'énergique et insatiable Jacques Darras s'est un jour décidé à aborder de front une des problématiques les plus délicates en même temps que constitutives de l'existence humaine : qu'y a-t-il après la mort ? Y a-t-il même un après ? Ne se contentant pas d'évoquer notre condition de mortels au plan philosophique ou les modalités du « mourir » au plan sociologique, il *convoque* un discours sur la mort en tant qu'au-delà : « Mais que devenons-nous ? Coupure / Ou bien continuité sous une toute autre forme, Je ne prétends pas m'arrêter à la mort, / Justement, mais en forcer la porte comme Hercule / Ou les Héros jadis descendant aux Enfers¹ ! » Il apostrophe ses contemporains et ses pairs, et les invite à suivre le chemin qu'il trace, à faire s'élever leurs voix au côté de la sienne, à rassembler leurs réflexions, rêves et visions :

Je trouve que nous manquons singulièrement de curiosité sur
l'après-vie.
Je nous trouve fortement dépourvus d'imagination quant à la
mort.
Insensiblement nous nous sommes endurcis comme des
meurtriers.
Nous avons refusé le plaisir de l'imagination.
Lui préférant l'égoïsme de la douleur.
Les poètes eux-mêmes sont compromis.
Ne les exonérez pas sous prétexte fallacieux de poésie, c'est
assez qu'ils se soient condamnés à la cellule de leur poème².

Les questions que nous adresse le poète sont donc les suivantes : pourquoi, dans la société en général comme dans le cercle de la poésie en particulier, s'interdit-on aujourd'hui un discours créatif, imaginatif, stimulant, sur l'au-delà ? Comment continuer à vivre (à bien vivre), sans

¹ Jacques Darras, « La visite au parc de Clères », *Vous n'avez pas le vertige ? Poèmes en altitude avec une rivière et des chamois*, Paris, Gallimard, « L'Arbalète », 2004, p. 309. Désormais, le poème sera cité entre parenthèses grâce à l'abréviation « La visite », suivie de la pagination.

² Jacques Darras, « Bilan d'examen médical préparatoire », *L'Indiscipline de l'eau. Anthologie personnelle. 1988-2012*, Paris, Poésie/Gallimard, 2016, p. 149.

se représenter la mort par l'imagination ? Comment « donner de la légende à nos faims³ » (nous entendrons aussi : « à nos fins ») ?

Pour aborder cette énigme, l'écrivain a recours tantôt à l'écriture poétique, tantôt au genre de l'essai, propice à une plus grande liberté d'expression, de ton et de style que la monographie ou la thèse, plus ouvert, nous le verrons, à la subjectivité. Notre corpus se composera donc d'un long poème, « La visite au parc de Clères », extrait du recueil *Vous n'avez pas le vertige ?*, publié en 2004⁴, de citations ponctuelles tirées de son « anthologie personnelle », *L'Indiscipline de l'eau*⁵, parue en 2016, et d'une étude, *Nous ne sommes pas faits pour la mort*, publiée en 2006⁶. Jacques Darras, dans une courte note en post-scriptum à la fin de son essai, indique lui-même le lien qui unit l'essai au recueil publié quelques années plus tôt : « J'ai écrit ce texte pour dialoguer par-delà la mort avec Edmond Bennezon et poursuivre une conversation engagée avec Anne-Lise et Frédéric, mes enfants, à Varangeville, dont j'ai donné l'autre versant dans le poème "La visite au parc de Clères" [...] »⁷.

Voici donc l'essai comme discours, ultime réplique adressée de façon posthume au beau-père disparu, dialogue poursuivi avec les enfants bien vivants, ainsi qu'avec le lecteur. Le poème serait, dit-il, un « autre versant » de l'essai. Poème et essai envisagés par conséquent comme l'ubac et l'adret d'une montagne à gravir, d'une quête à la fois intime et universelle : qu'y a-t-il derrière la frontière mystérieuse qui sépare la vie de la mort ? Chez Darras, le poème comme l'essai dérivent de la matière autobiographique, banale et poignante : les gens qu'il aime sont voués à disparaître ; ils disparaissent.

Le long poème en quatre sections relate une grande journée d'été en Normandie, (section 1) ouverte par une visite au parc animalier de Clères avec les petits-enfants, (section 2) poursuivie par une sieste sur la plage de galets, puis (section 3) par une contemplation du paysage marin que domine la villa familiale posée sur la falaise, hauteur propice à la méditation, et s'achève (section 4) par une conversation crépusculaire et affectueuse avec compagne et enfants, Anne-Lise et Frédéric, à propos de la vieillesse, de la mort et de ce qui s'ensuit.

L'essai quant à lui est encadré par deux textes à la première personne où la confidence domine : un prélude intitulé « Une veillée impromptue »,

³ Jacques Darras, *Le Petit Affluent de La Maye. Autobiographie de l'espèce humaine*, Le Castor Astral-In'Hui, « Poésie », 2016.

⁴ Jacques Darras, *Vous n'avez pas le vertige ?*, op. cit., p. 284-311.

⁵ Jacques Darras, *L'Indiscipline de l'eau*, op. cit.

⁶ Jacques Darras, *Nous ne sommes pas faits pour la mort*, Paris, Stock, « L'autre pensée », 2006.

⁷ *Ibid.*, p. 187. Edmond Bennezon était son beau-père.

expliquant que la disparition de sa mère très aimée a engendré un bouleversement intérieur et déclenché le désir d'approfondir une réflexion sur ce qu'est l'« après-la-mort⁸ », réflexion qu'il n'a jamais eu l'occasion de mener avec elle, par manque de liberté, ou, analyse-t-il *a posteriori*, « par peur du ridicule. Par manque de concentration sur le sujet. Par fréquentation indifférente du vide sur lequel nous marchons⁹. » ; et une « coda » (un finale, en musique) rappelant la mort de proches, d'amis, envisageant la sienne propre, faisant l'hypothèse que la mort du corps n'ait pas « l'infime ponctualité d'un point typographique final dans un récit¹⁰ ».

Pourquoi cette étude ? Que vient-elle ajouter, que le poème n'aurait pas déjà dit, ou suggéré ?

Certes, Jacques Darras est poète *et* universitaire ; le genre de l'essai, ou de l'étude, lui est naturel : sur la poésie française et anglophone, sur les poètes médiévaux du Nord, sur la Picardie, sur le paysage... Le titre *Nous ne sommes pas faits pour la mort* résonne d'ailleurs avec *Nous sommes tous des romantiques allemands*¹¹ : deux titres-phrases, sur le mode de l'assertion où le « je » se tient au milieu des hommes grâce à la première personne du pluriel, prend la parole en leur nom, où sourd le désir de replacer le poète au cœur de la société, et, par la littérature, de former ou reformer communauté. Le « nous » affirme la solidarité devant ce mystérieux et ridicule « peu profond ruisseau injustement calomnié, la mort » (selon l'expression de Mallarmé). Il confirme dans le même temps que la question posée dépasse le sort individuel pour prendre une dimension collective et sociale.

Il nous semble qu'en articulant la création poétique et l'essai, Jacques Darras dépasse la posture de l'écrivain pour prendre celle de l'intellectuel dans la lignée des essayistes du XX^e siècle dont Marielle Macé a retracé l'histoire¹². Embrassements diachroniques, panoramas, hauteur de vue, transitions « à sauts et à gambades », circulation entre les langues, les ères, les continents, les pays, les cultures, rapprochements surprenants, audaces anachroniques, affirmation d'une subjectivité adossée à une argumentation et à une rhétorique, un ton polémique par endroits,

⁸ *Ibid.*, p. 15.

⁹ *Ibid.*, p. 14-15. Cette réflexion trouve un écho dans « La visite au parc de Clères » : « Je poursuis, leur donnant plus avant / Ma pensée sur le sujet jamais abordé / Ou rarement par les familles ensemble rassemblées, / Qui est celui de l'au-delà. », *Vous n'avez pas le vertige ?*, *op. cit.*, p. 306.

¹⁰ *Nous ne sommes pas faits pour la mort*, *op. cit.*, p. 184.

¹¹ Jacques Darras, *Nous sommes tous des romantiques allemands. De Dante à Whitman en passant par Léna*, Paris, Calmann-Lévy, « Petite Bibliothèque des Idées », 2002.

¹² Marielle Macé, *Le temps de l'essai. Histoire d'un genre en France au XX^e siècle*, Paris, Belin, « L'extrême contemporain », 2006.

emprunts à tous les domaines des sciences humaines : si l'essai a pu être défini comme « la rencontre d'une idée, d'un grand esprit et d'une écriture¹³ », alors le travail de Jacques Darras incarne bien « une tentative de reconquête du territoire de la pensée, une réponse spécifiquement littéraire » à des « “inquiétudes” intellectuelles » et spirituelles, dont les sciences humaines ont pu vouloir se réserver l'exclusivité, « bref, le maintien de la littérature dans la construction du savoir¹⁴ ». Il s'affirme lui-même comme « essayiste » au sens le plus concret du terme : celui qui essaie. Le forger d'hypothèses serait donc finalement un autre nom du poète¹⁵.

La « relation » qui se tisse dans l'essai entre littérature et discours de savoir n'exclut donc pas le poème du domaine de l'investigation des idées. *Nous ne sommes pas faits pour la mort* analyse justement la dimension transgressive, critique ou novatrice quant au discours sur l'au-delà de certaines œuvres poétiques du passé. De son côté, l'essai, par la plasticité de sa forme, permet à Darras de délier son imagination sur l'au-delà, et d'articuler dans un mouvement dialectique théorie et pratique.

Nous présenterons tout d'abord le travail de l'essayiste, homme des traversées diachroniques, de la pensée encyclopédique, de la conjugaison des idées, et sa vision critique des sciences humaines quant à leur aptitude à faire émerger une intuition ou une figuration de « l'après-vie » (au profit de la poésie). Nous verrons ensuite de quelle façon, dans une perspective à la fois philosophique et sociologique, il insiste sur la nécessité de se détacher des dogmes religieux hérités, et de leur « imagerie » réductrice. Nous évoquerons enfin le rôle majeur conféré au poème et à son « élan représentationnel » pour figurer l'au-delà dans la poésie contemporaine.

Les sciences humaines ou « la faillite de l'imagination de la mort »

Dans *Nous ne sommes pas faits pour la mort*, Jacques Darras analyse à la lumière des sciences humaines (philosophie, sociologie, histoire,

¹³ *Ibid.*, p. 6. Marielle Macé cite Christiane Ferrand, « “Les Essais” chez Gallimard. Depuis un demi-siècle, au service d'un des genres les plus difficiles », *Livres hebdo*, vol. III, n° 26, 30 juin 1981, p. 55.

¹⁴ *Ibid.*, p. 6.

¹⁵ L'essai de Jacques Darras se rapproche en cela de deux livres de deuil qui oscillent entre parole poétique et essai, *À ce qui n'en finit pas* de Michel Deguy (Le Seuil, 1995) et *La Chambre claire* de Roland Barthes (Le Seuil-IMEC, 2009), même si son ton et son contenu sont plus universitaires.

histoire des religions, psychanalyse) le paradoxe qui veut que l'homme, pourtant inéluctablement « fait pour la mort », se cabre devant son destin biologique, et, par voie de conséquence, se prive, de son vivant, d'une réflexion sur l'après-mourir. Le recours aux sciences humaines sert à la fois à expliquer le refus, l'impossibilité ou l'impuissance de chacun à imaginer l'au-delà, et à établir, parfois sur le ton de la polémique, une comparaison avec les vertus de la poésie, présentée comme radicalement supérieure dans ses capacités spéculatives.

L'essai s'ouvre sur un procès intenté à la philosophie (il s'agit là de sa formation première), de Descartes à Heidegger, en passant par Spinoza, Hegel et Nietzsche. Jacques Darras affirme en fin de compte la supériorité de la poésie pour nous « renseigner » sur la mort, elle qui est seule à oser, par le passé déjà, affronter le mystère, et seule à le faire dans une forme entièrement libre : à partir de la Renaissance, rappelle-t-il, la philosophie, une fois « affranchi[e] des théologies », s'est « interdit de toucher aux limites de l'existence humaine », domaine qu'elle a laissé à la religion et à la poésie, signant sa « faillite de l'imagination de la mort¹⁶ ». Certes les philosophes, s'ils s'aventurent peu dans l'exploration de l'au-delà, ont abordé la question de « l'être-pour-la-mort » (Heidegger), mais, ajoute-t-il, « l'approche poétique d'un sujet aussi grave – ou aussi dérisoire, selon la lecture qu'on en fait – que la mort paraît souvent plus réjouissante, plus neuve dans la littérature que dans la philosophie¹⁷ ». En effet, la pensée philosophique est, entre autres, étroitement soumise au principe de cohérence, ce que dit ce passage du poème « Visite au parc de Clères » :

[...] La fin n'est pas l'affaire
De la philosophie qui travaille comme ferait
L'infirmière modeste au contact du néant,
Recousant les coupures au fil de la raison.

(« La visite », p. 310)

Or pour aborder ce que le poète, on l'aura compris, ne considère ni comme le « néant », ni comme une « coupure » absolue, mais comme une « lisière » (un des termes clefs de son œuvre), le langage conceptuel et rationnel de la philosophie n'est pas le mieux placé.

Le deuxième champ des sciences humaines auquel s'intéresse Jacques Darras est la sociologie, à laquelle le caractère « hautain » et la « marmoréité » de la philosophie évoqués ci-dessus ont permis de

¹⁶ Jacques Darras, *Nous ne sommes pas faits pour la mort*, op. cit., p. 150.

¹⁷ *Ibid.*, p. 52.

prendre une grande place dans le traitement de la mort. Suite à un divorce entre la philosophie et « l'expérience du quotidien », mais aussi en raison de la « culture oublieuse de mort¹⁸ » de notre société moderne (et nous renvoyons, comme le poète, aux travaux fameux de l'historien Philippe Ariès), les sciences sociales se cantonnent globalement au champ du « mourir », aux manifestations tangibles de la mort (soins palliatifs, inhumations, rituels, cimetières) et sa gestion économique ou écologique (Jacques Darras élargit d'ailleurs le débat sur la crémation à un débat d'ordre symbolique et moral, et pas seulement d'hygiène publique ou de gestion de l'espace).

Il écarte donc le discours de la sociologie en ce qu'elle porte selon lui toute son attention « au destin exclusivement terrestre du corps¹⁹ », sans horizon.

La question des représentations du corps physique après la mort s'opère dans un chapitre que Jacques Darras intitule « Brève leçon d'anatomie du corps paradisiaque ». Il s'appuie alors sur l'histoire des religions, et cite notamment le *Livre sacré de l'Ancienne Égypte*, le Coran et la Bible. Une approche historique lui permet de distinguer les grandes religions monothéistes et les religions plus anciennes quant à l'imaginaire de l'au-delà, ce qu'il dit déjà dans le poème de « La visite au parc de Clères » :

Bien sûr que nous passons, mais nous passons vers où ?
Les Tibétains, les Égyptiens, les Celtes n'avaient pas
L'imagination romanisée comme l'est
La nôtre réduite à l'épreuve du joug, captive
De ses captivités passives. (« La visite », p. 310)

« Il ne s'agit pas de faire du tourisme postmortuaire auprès des anciennes religions de la terre [...]. Posons », écrit-il, « que le désir de résurrection du corps par delà la mort aura pris quelquefois des formes extraordinairement subtiles, d'autres fois beaucoup moins²⁰. » Il prend pour exemple de réussite un extrait du *Livre sacré de l'ancienne Égypte* (qui relate les étapes de résurrection d'un corps de façon passionnante et sensuelle en faisant parler le mort), qu'il oppose aux représentations plus stéréotypées du paradis, telles que la tradition chrétienne nous les a transmises : dramatiquement spectaculaires dans l'Ancien Testament (Apocalypse), spectralement fantastiques dans les Actes des Apôtres, et

¹⁸ *Ibid.*, p. 73.

¹⁹ *Ibid.*, p. 145.

²⁰ *Ibid.*, p. 115.

qui reçurent heureusement une vraie « forme » littéraire grâce à saint Augustin. Tout aussi conventionnel et « schématique²¹ » enfin, est l'Éden du Coran. Très imprégné de littérature et d'histoire médiévales, on sent pourtant toute la jubilation de l'auteur à reprendre à son compte des figurations très classiques, comme celle de la danse macabre. Ainsi dans « Bruxelles Grand Place » s' imagine-t-il trinquer avec d'étranges compagnons, « Princes du Nécrologe » ou « pendus de Villon » :

*(Jacques Darras s'assoit à une table où trois squelettes
viennent l'entourer)*

Que les squelettes approchent sans crainte !

Que les squelettes n'aient pas peur des vivants les fantômes
charnus.

[...]

Je voudrais m'adresser à leurs belles cages thoraciques
d'athlètes de l'invisible.

Je voudrais qu'avec moi ils s'époumonent à penser leurs
pensées insonores²².

Dans cette scène joyeuse, il semble n'y avoir plus de frontière entre vivants et morts, plus de perspective temporelle linéaire : la mort est dans la vie et la vie est dans la mort. Le poète avec humour dit « s'imposer » ainsi « des cours d'entraînement à [sa] propre mort²³ », dont nous allons découvrir plus loin une élaboration plus personnelle et plus abstraite.

Comme il a pu en témoigner à d'autres endroits de son œuvre littéraire et critique, Jacques Darras se montre par ailleurs très critique à l'égard de la pratique psychanalytique (freudienne comme lacanienne), en ce qu'elle « postule une dévaluation radicale de l'imagination dans sa puissance de connaître le monde dynamiquement²⁴ » : or c'est justement la libération de l'imagination qu'il place en tête de liste des moyens de dépeindre l'au-delà. « Petit nihilisme occidental portatif individuel²⁵ » (merveilleuse et impitoyable définition), la psychanalyse selon lui présente entre autres un usage de la métaphore affaibli et sans intérêt, par comparaison avec la métaphore poétique :

²¹ *Ibid.*, p. 116.

²² Jacques Darras, « Bruxelles Grand Place. La Rose blanche », *L'Indiscipline de l'eau*, *op. cit.*, p. 101.

²³ Jacques Darras, « Bilan d'examen médical préparatoire », *ibid.*, p. 147.

²⁴ Jacques Darras, *Nous ne sommes pas faits pour la mort*, *op. cit.*, p. 173.

²⁵ *Ibid.*, p. 173.

La métaphore [sous-entendu : poétique] porte la violence d'un désir amoureux qui conteste anarchiquement l'ordre « rationnel » du monde. Dire qu'elle procède de forces associatives inconscientes comme le lui fit dire le surréalisme est encore trop faible. La métaphore est un emportement qui, chaque fois, affirme une vérité utopique. La métaphore dit le caractère « utopique » de l'activité poétique, qui ne se plie et ne se pliera jamais à la mort. Oui, il faut des poètes pour traverser la frontière de la réalité²⁶.

Cette traversée à grands pas des sciences humaines concernant le traitement de l'au-delà, est doublée, dans *Nous ne sommes pas faits pour la mort*, d'un parcours à travers l'histoire de la poésie, principalement anglaise et américaine, et débouche sur un appel (nous parlions plus haut de « convocation ») à une « critique – au sens kantien du terme²⁷ » qui n'aboutisse pas au relativisme mais un dialogue de la philosophie, de la poésie et de la science au-delà des dogmes religieux.

Reconsidérer le sentiment « religieux »

Au départ de la réflexion que nous livre Jacques Darras, il y a un événement intime : l'absence douloureuse de cérémonial lors de la crémation de sa mère, et le fait de se retrouver, parce que poète, promu au statut d'officiant laïque : « La cérémonie de l'incinération fut une découverte macabre. Macabre surtout par absence de rituel²⁸. » Au brasier trop concret de la chaudière, l'écrivain tente de substituer la flamme de son amour, et le feu de ses mots. C'est alors qu'il décide alors de « prendre langue²⁹ » (comme on prend feu, conscient de la violence contenue dans le sujet abordé). Ce sentiment de désolation, suivi d'un désir de compréhension et de réparation, est exactement le même que celui qui a conduit Philippe Jaccottet à écrire le texte *Truinas*³⁰, entre méditation et poème de deuil, après la débandade de l'enterrement laïque de son ami André du Bouchet le 21 avril 2001, sauvé *in extremis* par la

²⁶ *Ibid.*, p. 173.

²⁷ *Ibid.*, p. 118.

²⁸ *Ibid.*, p. 17.

²⁹ *Ibid.*, p. 19.

³⁰ « Tout rituel oublié, ou délibérément refusé, et le contraire même d'un cérémonial, fût-il pauvre et discret : le silence, le froid humide, la neige qui maintenant avait cessé de tomber ou tournait en pluie, et cette sorte d'attente chez ceux qui se tenaient là debout, légèrement hébétés, comme presque perdus. », Philippe Jaccottet, *Truinas le 21 avril 2001*, Genève, La Dogana, 2004, p. 12.

lecture de poèmes par ses amis, face au cercueil posé sur des tréteaux de chantier devant la tombe ouverte, les pieds dans la boue.

Dans une société aux cieux désertés, où la « culture de la finalité³¹ » se réduit à sa dimension politique ou éthique, serions-nous condamnés à une absence de consolation et de beauté ? Critiquant d'un côté l'incapacité des religions actuelles à encourager de nouvelles visions de l'au-delà (notamment à dépasser le tribunal qui distribue châtiments et récompenses), de l'autre, l'athéisme trop exclusif (par exemple celui de Michel Onfray³²... mais aussi celui de ses propres parents), Jacques Darras encourage ses contemporains, et ses pairs, poètes, à « reconsidérer le sentiment religieux lui-même », « sans préjugé ni dogmatisme³³ », afin d'aborder l'utopie d'une existence d'outre-tombe en toute liberté et en toute vitalité :

Mais, à vrai dire, y a-t-il de plus belle utopie que la mort ? [...] imagine-t-on de plus belle ambition que de vouloir faire franchir au désir l'ultime frontière, devant laquelle les philosophies de la réalité [...] l'ont jusqu'à présent fait refluer ? Cela fait trop longtemps que les poétiques de la résurrection se sont étiolées et que les images peintes aux plafonds et aux murs des chapelles se sont écaillées. Les restaurer dans une forme de vénération patrimoniale est une chose, poursuivre leur élan représentationnel est une forme autrement plus vivante de restauration³⁴.

L'enjeu de l'invention littéraire, ou « élan représentationnel », est d'ordre existentiel (elle est mue par le « désir ») autant qu'artistique (il faut des « poétiques », des « images »), spirituel mais pas religieux au sens institutionnel ou confessionnel³⁵. La fonction restauratrice qu'il assigne à la poésie est contemporaine du débat théorique initié par Dominique Viart sur la littérature transitive, et repris plus récemment par Alexandre Gefen parlant de littérature « remédiatrice » dans *Réparer le monde*, et par Myriam Watthée-Delmotte dans *Dépasser la mort*³⁶, tout en s'en

³¹ Jacques Darras, *Nous ne sommes pas faits pour la mort*, op. cit., p. 157.

³² Nous renvoyons à Michel Onfray, *Traité d'athéologie. Essai*, Paris, Grasset, 2005.

³³ Jacques Darras, *Nous ne sommes pas faits pour la mort*, op. cit., p. 148.

³⁴ *Ibid.*, p. 157-158.

³⁵ « Électron libre de la chrétienté », anticlérical, Jacques Darras se dit peu sensible à la notion de « sacré », penchant plutôt vers une « quête spirituelle » parallèle à la quête poétique (*À l'écoute*, In'Hui-Le Castor Astral, « Les Passeurs d'Inuits », 2018, p. 90).

³⁶ Alexandre Gefen, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, Gallimard, « Les essais », 2017 ; Myriam Watthée-Delmotte, *Dépasser la mort. L'agir de la littérature : essai*, Arles, Actes Sud, « Hors collection », 2019.

distinguant et sans conférer une mission explicitement sociale à la spéculation poétique³⁷.

Il refuse d'autre part non seulement d'opposer, aujourd'hui, religion et science (religion qui serait du côté des « images fausses » et science du côté des « images vraies »), mais de compartimenter science et imagination.

L'« élan représentationnel » : vers une « imagination généreuse de la mort »

En effet, l'originalité de Jacques Darras se situe selon nous dans le recours à la science, et non aux sciences humaines, pour justifier non seulement la possibilité, mais la nécessité d'un imaginaire poétique et fécond de l'au-delà, stimulant pour l'esprit, et rassérénant pour l'âme.

Évoquant les plus passionnantes et les plus « inouïes » des récentes découvertes de l'archéologie et de la paléographie³⁸, comme celles de la physique et de l'astrophysique (s'émerveillant par exemple de l'hypothèse difficile à concevoir d'un « grand refroidissement » du soleil au bout de cinq milliards d'années), le poète, transporté par la « conscience punctiforme de ces milliards d'années d'existence de l'Univers » voit dans « l'extraordinaire expansion » de l'univers « vers l'arrière » comme « vers l'avant³⁹ » que nous offrent les récentes découvertes du XXI^e siècle, une « révolution dans la connaissance » admirable et substantielle : « le Temps de l'humanité n'est rien comparé au Temps de la Création elle-même. De tous côtés le puits se creuse, la mémoire s'allonge, l'épaisseur des ères s'alourdit⁴⁰. » La question du Temps est en effet au cœur de la réflexion sur « l'après-vie » que poursuit le poète. Le titre de l'essai s'ouvre alors à une nouvelle interprétation : « nous ne sommes pas faits pour la mort » pourrait signifier « nous ne devons pas nous assoupir au moment où toutes les données de l'existence sont bouleversées⁴¹ » par les découvertes scientifiques. « N'avons-nous

³⁷ Il réserve ainsi à la sphère intime le « travail de la communauté à croiser et entrecroiser un pansement de paroles », davantage qu'à la sphère publique et littéraire, *Nous ne sommes pas faits pour la mort*, op. cit., p. 178.

³⁸ Cette intuition est également à l'œuvre en 2016 dans le deuxième tome de La Maye, *Le Petit Affluent de La Maye*, « fruit de [sa] réflexion scientifique » après une longue fréquentation du Musée de l'Homme à Paris, *À l'écoute*, op. cit., p. 92.

³⁹ Jacques Darras, *Nous ne sommes pas faits pour la mort*, op. cit., p. 168-169.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 166.

⁴¹ *Ibid.*, p. 169.

pas l'esprit plastique différemment / Apte à modeler des issues
inexplorables / Il y a peu » (« La visite », p. 309) ?

Forts de cette « nouvelle Renaissance » des savoirs, et s'en inspirant, les poètes, à qui Jacques Darras fait une très large place dans son essai, lui apparaissent comme étant les seuls, aux côtés des artistes, peintres et musiciens, à pouvoir manifester une « imagination généreuse de la mort⁴² » :

Toutes deux, comme l'ont toujours su les poètes les plus conscients, sont intimement liées – la Poésie et la Science. Toutes deux ont partie liée dans leur invention du réel. Toutes deux guettent ce moment fabuleux où un pan du réel ancien pivote soudainement sur son axe, livrant une inouïe contradiction, une nouvelle énigme. Toutes deux ont une vision confiante et joyeuse dans cette paroi avec l'invisible que nous appelons la mort⁴³.

Nous prendrons un exemple de cette puissance imaginative du poème dans « La visite au parc de Clères » (section 3). Le poète est dans la serre de sa maison, et contemplant l'horizon du haut de la falaise, il envisage sa fin :

[...] s'il est
Une chose, une ultime chose que je sais et que
Je serrerai en m'en allant – ma serre, mes serres –
C'est que j'aurai aimé immensément la vie
Et ses hauteurs et ses falaises et ses rivages
De l'océan où j'ai posé mes pattes d'oiseau –
Courez vite ! elles s'effacent déjà sous l'eau – laissant
La trace de mes cinq doigts deux fois en staccato
D'accompagnement, ne me prenant ni pour la mer
Ni l'air mais les aimant, les aimant tant qu'à leurs
Lisières sans discontinuer je me serai
Tenu. Elles m'auront soutenu, m'auront rythmé
Qui est pourquoi je parle en vers comme mon ami

⁴² *Ibid.*, p. 93.

⁴³ *Ibid.*, p. 185. Nous trouvons dans une courte prose poétique de Mathieu Riboulet une « image » à la croisée de la science et de la poésie, répondant à l'appel lancé aux poètes et écrivains par Jacques Darras à investiguer les « seuils » : « Sans entrer dans les arcanes de la prodigieuse théorie des cordes et sa tentative insensée, somptueuse, de théoriser, voire mathématiser l'état vibratoire du monde dans une sorte d'élan poétique inclassable, me savoir possiblement et ici et ailleurs m'enchanté car il m'est plus facile de m'imaginer dans d'autres lieux que les miens que dans d'autres vies que les miennes. », *Nous campons sur les rives*, Paris, Verdier, 2018, p. 20. Le texte est rédigé quelques mois avant sa mort.

Prévert sans avoir eu l'innocence de son pré
(« La visite », p. 302)

Le jeu sur les temps verbaux est un défi à la conception linéaire du temps. Le futur antérieur (« j'aurai aimé immensément la vie ») se définit comme « le passé du futur » : une façon par la langue, de se glisser du côté de la mort, et d'en revenir, comme Orphée (Orphée dont Darras considère d'ailleurs l'échec avec un certain dédain : poète « incomplet », il n'a pas « essayé » assez). Ce défi à la logique et ce primat donné à l'imagination participent de la force spéculative du poème que le poète revendique.

La musicalité et le rythme sont également des moyens d'éveiller des mondes inconnus. Ainsi, par l'homophonie, le poète suggère-t-il une superposition de sens, un plissement géologique de la langue, susceptibles d'être déployés en esprit par le lecteur : la proximité phonique de « je sais » et « je serrerai » nous fait entendre « je saurai », concomitance de l'amour dévorant de la vie et de la connaissance ultime (« une ultime chose que je sais et que je serrerai »), tandis que l'incise « – ma serre, mes serres – » signe la référence intertextuelle à Michel Leiris (une serre où poser ses serres et où serrer ses gloses). Plus loin encore, dans les vers « ne me prenant ni pour la mer / Ni l'air mais les aimant, les aimant tant qu'à leurs / Lisières sans discontinuer je me serai / Tenu. », l'amour du poète pour les éléments est tellement puissant que pour le dire tous les mots se dédoublent presque à l'infini : l'« aimant » magnétique surgit du participe présent « aimant », le participe présent « aimantant » redouble le sémantisme de l'attraction dans « aimant tant que », le parallélisme sonore met en évidence le double sens du patronyme du poète enterré à Omonville-la-Petite (« vert / Prévert / pré »)... Avec Darras, l'alexandrin avance à grandes enjambées (à douze ou à treize pieds), il s'affranchit de sa fixité hiératique, pour se remettre sans cesse en mouvement. La phrase semble aller plus vite que le mètre, le tire vers l'avant : ainsi le poète insuffle-t-il une grande vitalité au « vieillard alexandrin⁴⁴ » et le fait-il aller d'un pas athlétique jusqu'aux lisières, par, dit-il, nécessaire attirance et vigilance des « seuils ».

Les moyens propres à l'écriture poétique, selon lui, peuvent tout particulièrement nous donner à saisir « ce que sera l'ouverture finale⁴⁵ » (et non clôture). Il fait notamment allusion au « pouvoir de compréhension de la métaphore [...] qui a longtemps conféré aux

⁴⁴ Jacques Roubaud, *La Vieillesse d'Alexandre. Essais sur quelques états récents du vers français*, Paris, Ramsay, 1988, p. 171.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 100.

poètes » une forme d'« "ascendance" divine⁴⁶ », au sens de « prophétisation » littéraire et non sacrée, mais également à la « hardiesse » paratactique de la syntaxe poétique, susceptible « d'avancer des propositions parallèles, juxtaposées, déconnectées de toute logique apparente⁴⁷ ».

Devant l'inconnaissable, Jacques Darras le poète n'est pas réduit aux conjectures : il en est agrandi. Il n'est pas acculé aux contradictions : il s'en trouve enrichi. Dans l'essai comme dans les poèmes, conjectures et contradictions abondent donc. Ainsi peut-il parler explicitement de « continuité » de son « aventure humaine au-delà de la mort⁴⁸ » (bien que cela ne soit « pas dans le but chimérique d'une quelconque concrétisation de ce désir⁴⁹ »), mais également de simple « écho », « trace » ou « résonance ». Dans l'après-vie, il peut tantôt continuer à porter son nom (« Jacques Darras s'assoit à une table où trois squelettes... »), tantôt se défaire de toute « propriété nominale » pour entrer dans « le grand anonymat⁵⁰ » de la mort. Il imagine parfois se tenir dans un corps sensible (« Quant au couchant, j'aimerais coucher / Dans cette chaux, pieds en avant tournés vers l'ouest / À angle droit avec les autres, ceux des squelettes / Antécédents, pour être premier à voir la voile / Du jour naissant qui reviendra à contresens. », « La visite », p. 300), et parfois – nous touchons là à l'idée la plus intéressante de sa réflexion – se dissoudre dans « l'abstraction et la dissonance de la musique et de la peinture modernes⁵¹ ». Il ne s'agit donc pas de « survivre » à travers sa propre œuvre publiée, ce n'est pas à ce monument, forcément quelque peu narcissique, qu'il confie sa « prolongation », mais aux œuvres d'art d'autrui, admirées et aimées de son vivant, dans lesquelles se défaire et s'absorber dans l'après-vie lui semble hautement désirable (nous renvoyons dans l'essai à sa méditation sur la chapelle de Rothko ou sur la musique de Maessian).

Pour illustrer cette idée, nous lirons les derniers vers de la « Visite au parc de Clères », qui désignent bien le poème comme un « écho » susceptible de résonner, auprès des vivants, après la disparition du corps

⁴⁶ *Ibid.*, p. 54-55.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 51.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 106. Dans « Boire et chanter », le poète rapproche le mouvement de retour du vers et celui du cycle de la vie : « Quelle couleur a la mort, qui sait ? [...] Fermer oui, mais l'interruption / Qui est au vers qui les mots coupe / À peine sont-ils sur le papier / Est la chanson du continu / Par quoi nous sommes continués / À notre insu par une force / Circulaire. », *L'Indiscipline de l'eau, op. cit.*, p. 141-142.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 152.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 180.

⁵¹ *Ibid.*, p. 181.

physique et corruptible de leur auteur, ce dernier faisant le pari que « [sa] pensée prend corps provisoire et durable dans l'écriture⁵² » :

De cette nuit de Varengueville je donne l'écho
Pour qu'il résonne dans l'au-delà de notre mort,
Qu'il frappe les vitres qui sont aux mots, les entourant,
Qu'il donne du soleil à la nuit, du jour au noir,
Du sombre au blanc et qu'avec la falaise rythmée
Qui vers le Nord s'en va, profil d'oiseau crayeux
Comme l'immobile oiseau de Braque, il danse, il danse
Dans la lisière des ondes lunaires, mer et lumière,
La danse de ce que nous savons et l'impatience
De ce que nous ne savons pas, que nous irons
Chercher au large dans notre barque moutonnaire.
(« La visite », p. 310-311)

Mais au-delà de son propre poème, l'auteur désigne également le mythe et les autres arts, la danse et la peinture ici, comme autant de prolongements possibles de lui-même, au-delà des lisières, loin des rives, « au large ».

En fin de compte, la question de l'au-delà est chez lui essentiellement liée au désir, à l'« irrépressible désir⁵³ », à la puissance du « *vouloir imaginer* », le sien, le nôtre, sans borne, sans peur, sans censure, ce que disent bien, dans le poème sus-cité, le rythme des propositions emboîtées, la prolifération des antithèses, l'énigme de la métaphore, c'est-à-dire tout ce qui permet de demeurer, à l'infini, dans une mobilité « confiante et joyeuse⁵⁴ ». Créer, mais aussi éprouver une émotion esthétique, c'est entretenir et prolonger l'« énergie primordiale⁵⁵ » qui nous meut, dont l'origine et le terme demeurent indéfinis (quand ils ne sont pas déplacés ou agrandis par les découvertes scientifiques !). Jacques Darras, parce qu'il est, *de son vivant*, un poète de la totalité et du débordement, ne se laisse pas border par les frontières entre vivants et morts. L'au-delà des lisières ne serait-il finalement pas seul à la mesure de son insatiable « faim de légende » ?

⁵² *Ibid.*, p. 184.

⁵³ *Ibid.*, p. 182.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 185.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 182.

Bibliographie

POÉSIE

Sommières, Paris, Pierre Jean Oswald, 1973.

Grèves, Paris, Pierre Jean Oswald, 1975.

La Maye. Poème en 8 chants. *La Maye I*, Amiens, In’hui / 3 Cailloux, 1988 ; Le Castor Astral & In’hui, 2016.

Le Petit Affluent de la Maye, Poème en 4 épisodes souligné de dix gouaches accompagné d’un CD de Jacques Darras lisant des extraits de son poème sur une musique originale de Nicolas Worms. *La Maye II*, In’hui/Bruxelles Le Cri, 1993 ; Paris, Le Castor Astral & In’hui, 2016.

William Shakespeare sur la falaise de Douvres. Poème, In’hui/ Bruxelles Le Cri 1995.

Van Eyck et les rivières, dont la Maye, Poème/roman, *La Maye IV*, Bruxelles, Le Cri, 1996 ; Paris, Le Castor Astral & In’hui, 2019

Petite Somme sonnante. Soixante et Onze sonnets, Paris, éditions Mihaly, Octobre 1998.

Gracchus Babeuf et Jean Calvin font rentrer la poésie avec l’Histoire dans la ville de Noyon, Bruxelles, éditions Le Cri, 1999.

L’Embouchure de la Maye dans les vagues de la Manche. La Maye III avec des textes en traduction de Scot Érigène, William Shakespeare, Basil Bunting, Hugh MacDiarmid, George Mackay Brown, Bruxelles, Le Cri, Décembre 1999 ; *L’Embouchure de la Manche dans les vagues de la Mer du Nord*, Le Castor Astral & In’hui, 2018.

Andrea Doria à Gênes avec un chat, Paris, Lanore, 2000.

Moi j’aime la Belgique. Poème parlé marché. Repris dans *La Maye VII*, Paris, Gallimard, « L’Arbalète, 2001.

Vous n’avez pas le vertige ? Poèmes en altitude avec une rivière et des chamois. *La Maye V*, Paris, Gallimard, « L’Arbalète, 2001. *Deux chamois sur la tête de la Maye* (à paraître).

Tout à coup je ne suis plus seul ! Roman chanté compté. *La Maye VI* Paris, Gallimard, « L'Arbalète », 2006). *La Maye devient sentimentale* (à paraître).

La Maye réfléchit. La Maye VII, Bruxelles, éditions Le Cri, 2009 ; Paris, Le Castor Astral & In'hui, 2019.

La reconquête du tombeau d'Émile Verhaeren. Poème dansé masqué, Bruxelles, éditions Le Cri, 2010.

Irruption de la Manche. Poème avec 18 gouaches. La Maye VIII. Bruxelles, éditions Le Cri, 2011 ; Repris dans *Le Chœur maritime de la Maye*, Paris, Le Castor Astral & In'hui, 2022.

Je sors enfin du Bois de la Gruerie. Tout reprendre à 1914. Poème cursif/discursif, Paris, Arfuyen, 2014.

Blaise Pascal et moi dans la voie lactée, Paris, Les Passeurs d'Inuits/Le Castor Astral, 2015.

L'indiscipline de l'eau, Anthologie personnelle 1988-2012. Préface de Georges Guillain, Paris, Gallimard, « Poésie », n° 506, 2016.

Je suis une rivière. La Maye flamboyante. Poème avec 20 gouaches de l'auteur, Amiens, éditions de la Librairie du Labyrinthe, 2022.

Quatre à quatre vers le Nord. Quatrains, Les Nouveaux congés arrageois, éditions courstoujours Dominique Brisson, 2022.

Le Chœur maritime de la Maye. La Maye tome VIII, Paris, Le Castor Astral, 2022.

Fondation et direction de la Revue « In'hui » 1977-2004 (n° 1-16 Amiens ; n° 17-36 éditions In'hui/Trois Cailloux MCA Amiens ; n° 37-63, Bruxelles éditions Le Cri,) dont numéros spéciaux consacrés à la poésie féminine de langue anglaise n° 9 ; aux poètes écossais contemporains n° 13 ; William Carlos Williams n° 14 ; Gertrude Stein n° 5 et n° 0 nouvelle série ; Jean Wahl n° 40 ; Louis Aragon n° 45 ; les Unanimistes n° 46 ; Cid Corman n° 47 ; Le retour de l'épopée n° 50 ; Les métamorphoses du sonnet n° 53 ; la poésie espagnole contemporaine n° 54, Silès, Colinas, de Villena etc... ; la poésie américaine 1950-2000 Antin, Rothenberg, Bernstein, Mac Low, Notley etc., n° 55 ; le vers blanc (blank verse) n° 56 ; la poésie britannique contemporaine n° 60/61 etc...).

Fondation et co-direction de la Revue « Inuits dans la Jungle 2008-2016 », (n° 1-7 Le Castor Astral).

Fondation et co-direction de la collection « Les Passeurs d’Inuits » (Le Castor Astral, 2015-).

1. Eavan Boland, *Une femme sans pays* (trad. de l’anglais d’Irlande, Martine De Clercq, 2015).
2. Jacques Darras, *Blaise Pascal et moi dans la Voie lactée*. Poèmes (2015).
3. Ulrike Draesner, *Reste d’Hirondelle* (traduction de l’allemand, Jean Portante, 2015).
4. Pierre Joris, *Canto Diurno* (traduit de l’anglais sous la direction de Jean Portante, 2017)
5. Iouri Koublanovski, *Crépuscule d’impressionniste* (traduit du russe par Christine Zeytounian-Beloüs, 2017).
6. Benno Barnard, *Le service de mariage* (traduit du néerlandais Pays-Bas par Daniel Cunin, 2017).
7. Jacques Darras, *À l’écoute. Entretiens avec Richard Sieburth, sur la poésie de langue anglaise et sa traduction* (2018).
8. Marie Étienne, *Antoine Vitez & la poésie* (2019).
9. Jacques Darras, *Épique ! Le Poète dans le temps* (2021).

Fondation de la feuille littéraire *Alcide* journal d’informations littéraires de l’association ADILC (Association pour la défense et l’illustration de la littérature contemporaine) numéros 0 à 5 (Octobre 1988-Mars 1992, Paris).

Co-fondation et co-direction avec André Parinaud du journal mensuel *Aujourd’hui Poème* (80 numéros, 1999-2006).

POÉSIE TRADUITE EN LANGUES ÉTRANGÈRES

Jean Scot Érigène à Laon. John Scotus Eriugena in Laon. Traduction anglaise par Ruth Fainlight in Jacques Darras *Beyond the Tunnel of History* (Macmillan, Londres 1990).

- Jean Scot Erigène à Laon. Giovanni Scoto Eriugena a Laon.* Traduction italienne par Isabella Palumbo Fossati et Gina Labriola in « Antologia Europa » (Quaterni di Stilb, Fabio Doplicher, 1991).
- Choix de poèmes extraits de La Maye.* Traduits en tchéque par Petr Kral (Svetova Literatura, Revue XXXVIII, Prague, 1993).
- An autobiography of Human Species.* (French poetic visions/ Traduction en anglais d'un chant de « Autobiographie de l'espèce humaine » par l'auteur (Zingmagazine. September 1998. New York).
- Nommer Namur, Les Chaises blanches de Vichy etc...* Traduits en russe par Olga Severskaïa (Festival International de Moscou, Septembre 1999).
- Nommer Namur et autres poèmes.* Traduits en italien par Vivian Lamarque et Fabio Pusterla. (Anthologie de poètes français contemporains, Octobre 1999, Marcos y Marcos, Milan Italie).
- Me hago el Horizonte Fluvial. Traducccion y nota Françoise Morcillo* (Ediciones El Tucan de Virginia. Mexico 2001).
- Jacques two Jacques. Traduction en arabe de Hanan Kassab-Hassan* (éditions Centre culturel de Damas, Syrie 1994)
- Antologia Fluvial. Prologo y traducccion de Miguel Veyrat.* (Calima, Palma de Mallorca, 2006).
- Cinco Cartas a Elena. Traducccion y introduccion Miguel Veyrat.* (Linteo Poesia 2007).
- Antologia Fluvial. Prologo y traducccion de Miguel Veyrat* (Calima Poesia, Palma de Mallorca, 2006).
- Position du Poème et autres poèmes.* Traduction en chinois par le poète Shu Cai, Beijing 2018.
- Endlich raus aus dem Wald. 1914 noch einmal von vorne. Eine rasendes Thesengedicht. Traduction en langue allemande par Odile Kennel* (Klak, Berlin, 2017).
- Ode an den Champagner. Gedichte* (traduit en langue allemande par Odile Kennel (Klak, Berlin 2018).
- Position du poème.* Traduction en italien de Jean Portante (2021).
- John Scotus Eriugena at Laon.* Choix de poèmes traduits en anglais, Amérique, par Richard Sieburth (Poetry in translation, University of Connecticut, USA, 2022).

PARTICIPATION À DES ANTHOLOGIES

Le Français aujourd'hui. Choix de textes et commentaires de Daniel Delas (n° 85 Mars 1989) repris dans « Aimer enseigner la Poésie » (Syros, 1990).

Antologia Europea. Fabio Doplicher. (Quaderno di Stilb. Formia 1991).

120 poètes français d'aujourd'hui, (Gil Jouanard, Maison du Livre. Montpellier, 1992).

Quinze poètes pour mon école, Anthologie, (Serge Martin, Val d'Oise, 1994).

Anthologie de la poésie française contemporaine d'Alain Bosquet. (Belgique, 1995).

Douze poètes pour aujourd'hui, Choix de Gérard Noiret, *La Quinzaine littéraire*. (N° 684. 1/15 janvier 1996. Paris).

Poésie Vivante. Le texte poétique en classe de seconde, Choix réalisé par Isabelle Pécheyran (CDDP de l'Oise, Beauvais, 1997).

Figures du Poète, (Le Nouveau Recueil. Champ Vallon, n° 46. Mars/Mai 1998).

Anthologie d'expression française de poésie contemporaine (23 poètes), (Journal *Le Monde*, Paris, 15 Août 1998).

Orphée Studio, Poètes d'Aujourd'hui à voix haute. (NRF Poésie Gallimard. Choix et présentation d'André Velter. Mars 1999).

Anthologie de la poésie française du XX^e siècle (II), (NRF Gallimard. Choix et présentation JB Para. Avril 2000).

Poètes français en Italie, (traductions Fabbio Pusterla. Marcos y Marcos. Milan. Octobre 2000).

Poète toi-même, (Anthologie de Francis Dannemark, Le Castor Astral, 2000).

Anthologie de la poésie française du XVIII^e au XX^e siècle, (Textes choisis, présentés et annotés par Michel Collot, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 2000).

Dictionnaire de la poésie française de Baudelaire à nos jours (Michel Jarety, PUF, 2000).

Le Sonnet, (Anthologie et dossier de Dominique Moncond'huy, Folioplus/GFallimard, 2005).

Poésies de langue française, Les poètes d'aujourd'hui autour du monde. (Seghers, 2008).

Le sonnet contemporain, Retour du sonnet. (Revue Formules/Noesis, 2008).

50 ans de poésie, Gallimard (Traversées n° 80, juin 2016).

COLLABORATION AUX REVUES

Critique (1973, n° 329, 385, 405/406, 421/422, 541/542), *Po&sie*, *Esprit*, (on notera en particulier le n° spécial de Juillet 1985, rassemblé par Jacques Darras sous le titre l'Angleterre à contre-courant) *Action Poétique*, *Le nouveau Recueil*, *NRF*, *Conférences*, *Phoenix*, *États provisoires du poème*, *Décharge*, *Contre-allée*, *RBL*, *Poésie première* etc.

SUR L'ŒUVRE POÉTIQUE DE JACQUES DARRAS

Articles

- Omar Merzoug, « La poésie en archipel », *Critique*, n° 499, 1988.
- Claude Adelen, « L'Émotion concrète », *Comp'Act*, 2004.
- Charles Dobzynski, « Un four à brûler le réel », *Orizons*, 2011.
- Paul Mathieu, « Auteurs Autour », *Traversées* 2015).
- Béatrice Bonhomme in *Le Poète au XXI^e siècle. Nouveau monde, nouvelle mode*, L'Harmattan, 2021.
- Marie Étienne, *L'inaccessible est toujours bleu*, Hermann, 2021.

Entretiens

La reputacion di un libro peligroso. Bajo el Volcan, entretien avec Jennifer Clement, revue *Equis*, Mexico, 2000.

Jacques Darras Pellegrino d'Europa, entretien avec Viviane Ciampi, revue *Icaro*, Periodico di Arte e Cultura, Anno 6, n° 4, Genova, 2007.

Traduire nous traduit, entretien avec Pierre-Emmanuel Schmidt

Revue *Geste*, n° 04, Paris, 2007.

L'exploration joyeuse du réel, entretien avec Isabelle Raviolo, revue *Thauma*, 2008.

À ciel ouvert entretien avec Yvon Le Men, *La Passe du vent*, 2009.

« *Le moment poétique Apollinaire et Cendrars a cent ans* », entretien avec Patrick Beray, (*Médiapart*, 2013).

À l'écoute. Entretiens avec Richard Sieburth sur la poésie anglaise et sa traduction, Les Passeurs d'inuits, 2018.

Entretien video avec Éric Brunier, Orry la Ville, 1^{er} Mai 2018.

Entretien avec Marie Étienne, *En attendant Nadeau*, Juin 2018.

Je peins des polyptiques, entretien avec Jean Paul Louis Lambert (Octobre 2020).

Colloques

Jacques Darras, poète de la fluidité, Université de Nice 4-6 décembre 2008 (organisé par le Professeur Patrick Quillier) avec Claude Adelen, Gabrielle Althen, Béatrice Bonhomme, Viviane Ciampi, Daniel Delas, Rony Demaeseneer, Jean-Luc Despax, Marie Dollé, Vincent Dussol, Jean-Pierre Ferrini, Bernard Fournier, Filomena Ioos, Laure Michel, Françoise Morcillo, Patrick Quillier, Delphine Rumeau, André Ughetto, Miguel Veyrat, (Bruxelles, éditions Le Cri, 2010).

Jacques Darras citoyen du monde et de la Maye Université de Tours 7-8 octobre 2021 (organisé par le Professeur Christine Dupouy) avec Gwenaëlle Abolivier, Béatrice Bonhomme, Jacques Bonnaffé, Élodie Bouygues, Michel Collot, Rony Demaeseneer, Christine Dupouy, Olivier Engelaere, Marie Étienne, Isabelle Hautbout, Marina Ortrud Hertrampf, Marie Joqueviel-Bourjea, Jean-Paul Louis-Lambert, Jacques Moulin, Marc Porée, Patrick Quillier, Françoise Rouffiat.

Numéros spéciaux de revues

Revue *Phœnix*, n° 14 Juin 2014 dirigé par André Ughetto (Marie-Claire Bancquart, Jacques Bonnaffé, Rony Demaeseneer, Bernard Fournier, Mélanie Godin, Vincent Guillier, Nimrod, André Ughetto).

Revue *Poésie/première*, n° 54, 2012.

Revue *Contre-Allées*, Propos recueillis par Romain Fustier, n° 4 2019.

PROSE & PRÉFACES

Prose

La Conjugaison des Places amoureuses, éditions de Corlevour, 2009.

La Gaufre vagabonde, éditions Cours toujours, 2018.

Préfaces

À Maurice Nadeau, Préface à Malcolm Lowry, *Sous le Volcan*, Grasset, 1987.

La Traversée jusqu'à Whitman, Préface à Walt Whitman *Feuilles d'herbe I*, Grasset, 1989.

Joseph Conrad avec des photographies de Jorge Molder, Marval, 1992.

La Discorde, l'Harmonie, Préface à Walt Whitman. *Feuilles d'herbe II*, Grasset, 1994.

Issu de l'oscillant berceau. Préface à Walt Whitman. *Feuilles d'herbe*, Poésie/Gallimard, 2002.

Coleridge, poète faustien, Préface à Samuel Taylor Coleridge. *La ballade du Vieux Marin et autres textes*, Poésie/Gallimard, 2007.

Inouï William Blake. Préface à William Blake. *Le Mariage du Ciel et de l'Enfer et autres poèmes*, Poésie/Gallimard, 2013.

Walt Whitman et nous, Composition du n° 990 de la revue *Europe* consacré à Walt Whitman avec des contributions de Hélène Aji, Marc Bellot, Robert Creeley, Nuno Judice, Françoise Morcillo, Béatrice Mousli, Jean-Baptiste Para, Marjorie Perloff, Michel Riaudel, Delphine Rumeau, Jaime Siles, Antonio de Villena, C.K Williams, (Octobre 2011).

Glace et Feu, Préface à Malcolm Lowry. *Le Voyage infini vers la Mer Blanche* Traduit de l'anglais par Martine Chardoux, Buchet-Chastel 2015.

Le Gouvernement de la langue in Seamus Heaney. La Lucarne suivi de L'étrange et le connu. Traduction Patrick Hersant, Poésie/Gallimard 2018.

Hadewijch l'innovatrice. In Hadewijch d'Anvers. Les Chants traduction du moyen néerlandais par Daniel Cunin, Albin Michel, 2019.

Les rues de la nuit de John Dos Passos, traduction Jean Paul Mourlon, préface Jacques Darras, Le Castor Astral, 2019.

Poings en avant sur le ring du monde, sans se découvrir in Éric Sarner *Sugar et autres poèmes*, Poésie/Gallimard, 2021.

Insularité et modernité in L'île rebelle. Poésie britannique au tournant du XX^e siècle Choix et traduction de Martine De Clercq, Poésie/Gallimard, 2022.

THÉÂTRE

La Réserve, France-Culture, 1985.

Le Wagon de l'Armistice, Cahiers du Centre de Royaumont/Les Brisants, 1987.

Délivrez-nous de Saint-Stéphane ou l'Impromptu de Samoreau, Maison de la Poésie, Paris, 1993.

La Maquilleuse, inédit, Paris, 1996.

Le Jeu de la Feuillée d'Adam de la Halle, Traduction et adaptation, éditions Le Cri, 2003.

Europe tu me ravis, inédit, 2020.

ESSAIS

La Forêt Invisible. Au nord de la littérature française, le picard. Anthologie de la littérature du nord de la France depuis le Moyen Âge jusqu'à nos jours, Amiens, Trois Cailloux, 1985.

Arpentage de la poésie contemporaine. Quatorze portraits-entretiens avec Anne-Marie Albiach, David Antin, John Ashbery, Yves Bonnefoy, Michel Deguy, Allen Ginsberg, Robert Marteau, Pierre Oster, Marcellin Pleynet, Denis Roche, Jacques Roubaud, Claude Royet-Journoud, Philippe Sollers, etc..., In'hui/Trois Cailloux, 1987.

- Le Génie du Nord*, Paris, éditions Grasset, Paris 1988.
- La Mer hors d'elle-même ou l'émotion de l'eau dans la littérature*, Hatier « Brèves littérature », Michel Chaillou, 1991.
- Joseph Conrad ou le Veilleur de l'Europe*, Paris, éditions Marval, 1992.
- Progressive transformation du paysage français par la poésie 1*, In'hui n° 40, Bruxelles, Le Cri.
- Verdeur dans l'âme. La Picardie*, Paris, éditions Autrement, 1993.
- Progressive transformation du paysage français par la poésie 2*, Bruxelles, Le Cri, Décembre 1999, études critiques sur Allen Ginsberg, Marina Tsvetaeva, Jan-Paul de Dadelsen, Baudelaire et Edgar Poe etc...
- Qui parle l'européen ? L'Europe dans la contrainte des langues nationales*, Bruxelles, Le Cri, 2001.
- Nous sommes tous des Romantiques allemands. De Dante à Whitman en passant par Iena*, Calmann-Lévy, 2002.
- Allen Ginsberg. La voix, le souffle*, Paris, Jean-Michel Place, 2005.
- Nous ne sommes pas faits pour la mort*, Paris, Stock, 2006.
- Les Îles gardent l'horizon. Marches poétiques dans la littérature de langue anglaise*, Paris, Hermann, 2006.
- La Transfiguration* d'Anvers, Paris, Arfuyen, 2015.
- Brueghel, les yeux ouverts*, Créaphis, 2015.
- Réconcilier la Ville*, Paris, Arfuyen, 2017.
- Tout à coup je ne suis plus seul. L'exceptionnelle richesse littéraire de la Grande Picardie à travers les âges*, Amiens, éditions de la Librairie du Labyrinthe, 2020.
- Épique ! Le Poète dans le temps*, Les Passeurs d'Inuits & Le Castor Astral, 2021.

LIVRES EN ANGLAIS

- Conrad and the West. Signs of Empire*, Londres, Macmillan, 1982.
- Beyond the Tunnel of History*. Transcription par Daniel Snowman des 4 Reith Lectures ou conférences prononcées par Jacques Darras à la

BBC pour le bicentenaire de la Révolution française, Londres 1989,
Macmillan Londres and The University of Michigan, Ann Arbor, 1990.
Visions of Europe. Entretiens sur l'Europe par Richard Kearney avec
Paul Ricœur, Julia Kristeva, Jacques Darras etc... (Dublin,
Wolfhound Press, 1992).

TRADUCTIONS DE L'ANGLAIS ET AUTRES LANGUES

FERLINGHETTI Lawrence, *Tyrannus Nix ?*, Paris, Pierre Jean Oswald,
1977.

WATTS Alan, *Beat Zen, Square Zen and Zen* « Cloche » et clochers du
Zen, Paris, Pierre Jean Oswald, 1977.

34 poètes d'Amérique et d'Angleterre. Lorine Niedecker Laura Riding
Kathleen Raine Sylvia Plath Denise Levertov Rosmarie Waldrop
etc..., Amiens, In'hui n° 9, 1979.

William Carlos Williams. *In the American Grain*. Au grain d'Amérique,
Paris, Christian Bourgois, 1980 ; Paris 2006 édition augmentée du
Grand roman américain.

Treize poètes écossais. Hugh MacDiarmid Sorley MacLean Ian Crichton-
Smith etc... Amiens, In'hui, 1983.

William Carlos Williams. *Asphodel that greeny flower*. *Desert Music*,
Amiens, In'hui n° 14, 1984.

ANTIN David, *Poèmes*, Asnières, Les Cahiers des Brisants, « Les Cahiers
de Royaumont », 1985.

POUND Ezra. *Les Cantos*, Traduction collective, Paris, Flammarion 1986 ;
Paris, Livre de Poche, deux volumes, 1989.

BUNTING Basil, *Briggflatts et autres poèmes*, In'hui/Trois Cailloux, 1987.

LOWRY Malcolm, *Under the Volcano*. *Sous le volcan*, Paris, Grasset,
1987 ; Les Cahiers Rouges 2008.

JONES David, *Anathemat*, Amiens, In'hui/Trois Cailloux, 1988.

HILL Geoffrey, *Mercian Hymns*. *Hymnes de Mercie*, Amiens,
In'hui/Trois Cailloux, 1989.

WHITMAN Walt, *Leaves of Grass*. *Feuilles d'herbe*, Paris, Grasset « Les
Cahiers Rouges », Tome I, 1989 ; Paris, Grasset « Les Cahiers
Rouges », Tome II 1994.

- WAHL Jean, *Four Anti-Quartets*, In'huil/Bruxelles Le Cri, n° 39, 1992.
- TSVETAIEVA Marina, *Le poème de l'air*, Traduction en collaboration avec Véronique Lossky, In'huil/ Bruxelles, Le Cri, 1994.
- Panorama poétique de la Russie Moderne. 18 poètes à voix-basse.* Traduction collective, In'huil/ Bruxelles, Le Cri, 1998.
- Walt Whitman. *Feuilles d'herbe*, Paris, Gallimard, 2002 ; Paris, Grasset Les Cahiers Rouges 2009.
- LOWRY Malcolm, *Poèmes complets*, Paris, Denoël, 2005.
- COLERIDGE Samuel Taylor, *La Ballade du Vieux Marin et autres textes*, Paris, Gallimard, « Poésie », 2005.
- HARRISON Tony, *V*, Le Cri/Maison de la poésie de Paris, 2008.
- HUGHES Ted, *Choix de poèmes*, traduction de Valérie Rouzeau et Jacques Darras, Paris, Gallimard, 2009.
- BLAKE William, *Le mariage du Ciel et de l'Enfer et autres poèmes*, Paris, Gallimard, « Poésie », 2013.
- Poésie irlandaise contemporaine*, en collaboration avec Martine Chardoux/De Clercq, Le Castor Astral, 2013.
- Du cloître à la Place publique. Poètes médiévaux du Nord de la France*, Paris, Gallimard, « Poésie », 2018.

SUR LA PICARDIE

- *La Forêt Invisible. Au Nord de la littérature française le picard.* Ouvrage collectif sous la direction de Jacques Darras avec Jacqueline Picoche, René Debré, Pierre Ivart, Amien, Les trois cailloux, 1985.
- *La Picardie. Verdeur dans l'âme.* Ouvrage collectif sous la direction de Jacques Darras, Paris, éditions Autrement, 1993.
- *Entre ciel et terre, la baie de Somme.* Poésie et prose de Jacques Darras et Yvon Le Men. Photographies de Chantal Delacroix, La Courneuve, Isiprint, 2009.
- *Voyage dans la couleur verte. Un parcours en Picardie avec les photographies de Chantal Delacroix et un CD audio*, Amiens, éditions de la librairie du Labyrinthe, 2013.

- *Du cloître à la Place publique. Poètes médiévaux du Nord de la France*, Paris, Gallimard, « Poésie », 2018.
- *Tout Picard que j'étais. L'exceptionnelle richesse littéraire de la Grande Picardie à travers les âges*, Amiens éditions de la Librairie du Labyrinthe, 2020.

CD, FILMS, VIDEO, SITE NUMÉRIQUE ETC...

CD

- *Poésie parlée marchée*. Jacques Darras lit en compagnie de Jacques Bonnaffé en lien avec le spectacle de Jacques Bonnaffé *Jacques two Jacques* au Théâtre de la Bastille, Paris, Mai 2004 (éditions Thélème, Paris, non datée).
- *Le Petit Affluent de la Maye* Jacques Darras lit des extraits (CD inclus dans le volume publié par Le Castor Astral & In'hui, 2016).
- *Voyage dans la couleur verte* Jacques Darras lit des extraits (CD inclus dans le livre édité par les éditions de la librairie du Labyrinthe, 2013).

Films

- *Les Picards sont transparents*. Film avec la participation de l'équipe In'hui, Amiens 1983.
- *Une navigation écossaise* avec Sorley MacLean, Alasdair Gray, Tom Leonard, Kenneth White etc (images de Jean-Marie Lantez, prise de son Jean Schwalm, Institut médico-pédagogique d'Amiens, 1989. 1 copie au Centre Pompidou).
- *Production de 5 films pour FR3 Nord Picardie* (dont La Partie de Dominos ; Pierre Garnier ; Jerome Rothenberg etc...INA Lille, 1983-1985)
- *Van Eyck et les rivières. Un voyage nordique de Jacques Darras et Jacques Bonnaffé*, scénario Jacques Darras, images Jean Marie Lantez, 1988.
- *Ancrages – Passages. Sept écrivains en Picardie*. Webdocumentaire. Coordination Aurélie Adler et Isabelle Hautbout. Réalisation Pierre Boutillier. Université de Picardie Jules Verne – CERCLL, 2017.
<http://canalnord.org/ancrages-passages/>

Télévision

- *Un livre un jour*. Olivier Barrot reçoit Jacques Darras pour *Tout à coup je ne suis plus seul*, Paris, Gallimard, « L'Arbalète », le 29 mars 2006

Plusieurs participations à des programmes de FR3 Nord Picardie dont la présentation de *Tout Picard que j'étais* (Journal parlé, réalisatrice et présentatrice Zora Hamdane 3 novembre 2020)

Radio

- Production et réalisation sur la chaîne France-Culture.
- Douze heures pour Ezra Pound.
- Sept plages sur le Passaïc (William Carlos Williams)
- En remontant le Saint Laurent (Poésie québécoise)
- La Cathédrale jusqu'à la mer (I/II portrait de la Picardie)

Nombreux entretiens sur la chaîne France Culture avec le poète André Velter (Poésie sur parole), Sophie Nauleau (Ca rime à quoi) Manou Farine (Poésie et ainsi de suite). Ainsi que sur la RTBF dans l'émission *Écritures* avec l'écrivain Marc Rombaut et aussi avec la journaliste Pascale Tison.

Vidéos

Leleux, consultables sur le site de l'écrivain ou visibles sur youtube, dont « *Tout Picard que j'étais* » (I-V) enregistrement filmé des 5 conférences prononcées à la Comédie de Picardie de 2017 à 2021 sur la littérature picarde d'expression française.

Site numérique

Se reporter au site *jacquesdarras.com*

Bio-bibliographies des contributeurs

• **Gwenaëlle ABOLIVIER** est directrice artistique et littéraire, autrice associée à la Maison Julien Gracq. Après 20 ans à France Inter, comme reporter et productrice d'émissions, elle privilégie l'écriture littéraire et poétique. *Tu m'avais dit Ouessant*, (Le mot et le reste, 2019) obtient le prix Marine Bravo Zulu. En janvier 2022 paraît *Marche en plein ciel* (Le mot et le reste), *L'invention des dimanches* (Rouergue, 2022) raconte le temps en mer.

• **Béatrice BONHOMME**, professeure à l'Université Côte d'Azur, est poète, critique littéraire et directrice de revue. Le prix Léopold Sédar Senghor lui a été décerné en 2016 par le Cénacle Européen – sa recherche ayant contribué à la reconnaissance de la poésie contemporaine – et, en juin 2019, le Prix Vénus Khoury-Ghata pour son livre : *Dialogue avec l'Anonyme*. Elle a fondé en 1994 la Revue *NU(e)*, revue de poésie et d'art qui a consacré 77 numéros à la poésie contemporaine et paraît désormais en ligne sur POEZIBAO. Elle dirige *La Société des lecteurs de Pierre Jean Jouve*. Dans le cadre du centre culturel de Cerisy, où elle a dirigé plusieurs colloques, elle a édité de nombreux ouvrages sur la poésie. Citons ses deux derniers livres de création : *Les Boxeurs de l'absurde* (2019), *Proses écorchées au fil noir* (2020), tous deux ayant figuré dans la sélection Mallarmé de 2020 et 2021. Un livre sur l'œuvre poétique de Béatrice Bonhomme, *Le mot, la mort, l'amour*, chez Peter Lang est paru en 2012. Deux revues *Poésie-sur-Seine* et *Coup de soleil* lui ont été consacrées (2020-21).

• **Jacques BONNAFFÉ**, comédien né à Douai en 1958, s'est souvent engagé auprès des poètes et s'est singularisé par une poésie oratoire dans *L'Oral et Hardi*, à partir des textes de Jean-Pierre Verheggen, ainsi qu'avec d'autres auteurs notoires, Valérie Rouzeau, Ludovic Janvier, Jacques Darras, avec qui la complicité tourne au duo. Il a produit durant quatre ans une émission quotidienne sur France Culture « Jacques Bonnaffé lit la poésie ». Il a publié chez Bayard : « La poésie c'est autre chose », conférence pour enfants. Dernièrement il a joué *Frontalier du poète luxembourgeois Jean Portante*, au festival d'Avignon durant un mois, création TNL 2021.

• **Marie JOQUEVIEL-BOURJEA** est professeure en littérature française contemporaine à l'Université Paul-Valéry (Montpellier 3), responsable au RIRRA21 du programme de recherche transversal « Recherche en création – Recherches transdisciplinaires en poïétique : méthodologies, enjeux & savoirs inhérents aux processus créatifs ». Spécialiste de poésie, elle interroge plus largement les écritures d'aujourd'hui dans une perspective à la fois poétique et poïétique. Sa recherche s'intéresse également aux arts plastiques et aux relations intermédiaires entre poésie et peinture à la modernité. Elle est par ailleurs animatrice d'ateliers d'écriture depuis 25 ans à l'université et responsable depuis 2009 du Diplôme Universitaire d'Animateur d'Ateliers d'Écriture de l'UPVM.

• **Élodie BOUYGUES** est maîtresse de conférences en langue et littérature françaises à l'Université de Franche-Comté. Elle travaille dans le domaine de la poésie contemporaine (XX^e-XXI^e s.), de la critique génétique (*Genèse des seuils*, 2019) et de la littérature de jeunesse (*Formes brèves en littérature de jeunesse*, 2020). Elle est spécialiste et ayant droit du poète Jean Follain, dont elle (ré)édite les œuvres. Elle promeut également l'œuvre peint de son épouse, Madeleine Dinès. Elle anime les « Poètes du jeudi », rencontres mensuelles de poésie contemporaine, depuis 2011.

• **Michel COLLOT** est professeur émérite à l'Université Sorbonne Nouvelle. Spécialiste de la poésie moderne et des représentations du paysage, il en a proposé une approche d'inspiration phénoménologique, notamment dans *La Pensée paysage* (Actes Sud, 2011), *Paysage et poésie* et *Le Chant du monde dans la poésie française contemporaine* (Corti, 2005 et 2019). Poète, il a aussi publié plusieurs recueils, dont *Le Parti pris des lieux* (La Lettre volée, 2018) et *Épitaphes Épiphanies* (Tarabuste, 2022). Il a obtenu en 2019 un Grand Prix de l'Académie française pour l'ensemble de son œuvre poétique et critique.

• **Rony DEMAESENEER**, né en 1973 à Bruxelles. Bibliothécaire-documentaliste, chargé de cours en histoire et technique du livre, Rony Demaeseneer est également auteur et collabore à plusieurs revues de critique littéraire. Chroniqueur, il anime régulièrement des rencontres littéraires dans le cadre des festivals et salons du livre. Il a collaboré au *Dictionnaire Rimbaud* (2014) aux éditions Robert Laffont dans la

collection Bouquins. Depuis 2015, il anime les Dîners littéraires bruxellois à la Maison de la Francité. Il a publié en 2020 un récit poétique et familial entre Bruxelles et Prague, *L'Habitude (presque) rassurante des départs* aux éditions Éléments de langage. En mai 2022, commissaire de l'exposition « Queneau, Oulipo et p'tit vélo », présentée à Bruxelles.

• **Christine DUPOUY**, professeure à l'université de Tours, est spécialiste de la poésie des XX^e et XXI^e siècles. Elle est notamment l'auteure de René Char (Dossier Belfond, 1987), *La Question du lieu en poésie, du surréalisme jusqu'à nos jours* (Rodopi, 2006), André Dhôtel. *Histoire d'un fonctionnaire*, (« Le Cercle des poètes disparus », Aden, 2008), *Jacques Réda ou la généalogie d'une œuvre* (Hermann, 2017).

• **Olivier ENGELAERE**, né à Béthune en 1967, a toujours vécu dans ces villes-cités des Pays-Bas du Sud que les Français appellent « le Nord ». Historien spécialisé dans les identités régionales, il travaille depuis 1999 pour la promotion de la langue picarde, d'abord pour la Picardie, puis pour l'ensemble des Hauts-de-France. Ses fonctions de directeur de l'Agence régionale de la langue picarde se complètent de cours de langue et de littérature picardes qu'il assure depuis 2015 à l'Université de Picardie Jules Verne, et depuis 2019 à l'Université Polytechnique des Hauts-de-France à Valenciennes. Animateur d'ateliers d'écriture en picard, il participe activement à la commission de néologie et de terminologie pour la langue picarde qui se réunit chaque mois depuis 2016.

• **Marie ÉTIENNE**, après avoir vécu ses 25 premières années à l'étranger, a travaillé au Théâtre de Chaillot avec Antoine Vitez puis à *La Quinzaine littéraire* avec Maurice Nadeau. Elle est actuellement rédactrice de *En attendant Nadeau* dont elle est la co-fondatrice. Elle a publié une trentaine de livres (poésie, romans, essais), a reçu le prix Mallarmé et le prix Paul Verlaine de l'Académie française. On lui doit notamment ces dernières années *Antoine Vitez, le roman du théâtre* (Hermann, 2000), *Le Livre des recels* (Flammarion, 2011), *Haute Lice* (Corti, 2011), *Antoine Vitez et la poésie* (Le Castor astral, 2019), *L'Inaccessible est toujours bleu* (Hermann, 2021), *Sommeil de l'ange* (Le Castor astral, 2022).

• **Isabelle HAUTBOUT**, autrice d'une thèse sur Alfred de Vigny, est maîtresse de conférences à l'Université de Picardie Jules Verne, Centre d'Etudes des Relations et des Contacts Linguistiques et Culturels, où elle a coordonné plusieurs numéros de la revue *Romanesque (Shakespeare et l'esthétique du romanesque, Romanesque et ville dans le roman populaire, Jeu vidéo et romanesque)* ainsi que les web-documentaires « Ancrages-Passages. Écrivains en Picardie » et « Un autre Jules Verne ».

• **Marina Ortrud M. HERTRAMPF** est professeure de littératures et cultures française, francophones et espagnole à l'Université de Passau (Allemagne) et présidente de l'association Romain Rolland en Allemagne. Parmi ses publications : *Création(s) et réception(s)*, de Patrick Deville (dir. avec I. Bernard, 2019) ; *Esthétiques de l'horreur. La Grande guerre dans la littérature et le cinéma*, (dir. avec J. Mecke, 2019). ORCID : <https://orcid.org/0000-0001-8932-2193>

• **Jean-Paul LOUIS-LAMBERT**, naguère professeur des universités dans un grand établissement scientifique de la Région parisienne, est un lecteur et chercheur, amateur d'objets culturels et artistiques. Il a contribué à diverses revues, sur papier [*Esprit* ; *Nu(e)* ; *Revue des revues* ; *L'Atelier du Roman* ; *Quarto* (Berne)] et sur La Toile (*Loxias...*) et à des sites culturels (*Poezibao*, *Brazil Azur*, *Nouveau recueil*). En collaboration avec la Société des Lecteurs de Pierre Jean Jouve, il a créé le site www.pierrejeanjouve.com. En 2017, il a publié *Les Stigmates de Lisbé – Une fiction détective dont Pierre Jean Jouve est le héros* (Belles Lettres / essais).

• **Jacques MOULIN** est poète. Il vit et écrit à Besançon (25) et à Yport (76). Il a initié, et organisé pendant 20 ans, les rencontres de poésie *Les Poètes du jeudi*. Parmi ses ouvrages récents : *À vol d'oiseaux*, [images] Ann Loubert, L'Atelier contemporain, 2013 ; *Portique*, [images] Ann Loubert, L'Atelier contemporain, 2014 ; *À la fenêtre du transsibérien*, [images] Maurice Janin, L'Atelier du grand tétras, 2014 ; *Journal de campagne*, [images] Benoît Delescluse, Ancrages & Co., 2015 ; *Écrire à vue*, L'Atelier contemporain / Le 19, Crac, 2015 ; *Un galet dans la bouche*, [images] Vincent Rougier, Rougier V., 2017 ; *L'épine blanche*, [images] Géraldine Trubert, L'Atelier contemporain, 2018 ; *Sauvagines*, La Clé à

molette, 2018 ; *Oser l'insecte*, [images] Anne Lemaître, L'Atelier des noyers, 2022 ; *Corbeline*, [images] Ann Loubert, L'Atelier contemporain, 2022.

• **Patrick QUILLIER** est né en 1953 à Toulouse et est actuellement professeur émérite de l'Université Côte d'Azur. Il a à son actif une vingtaine de publications monographiques ou collectives (de 1995 à 2018) dont l'édition des *Œuvres poétiques* de Fernando Pessoa dans La Pléiade. Une trentaine de colloques ou journées d'études, de 1988 à 2020, dont une vingtaine à l'Université Nice-Sophia Antipolis puis Côte d'Azur, de 2004 à 2020. Co-organisateur du colloque « Jacques Darras poète de la fluidité » (Nice et Aiglun : décembre 2008). Comme poète, il a publié trois recueils : *Office du murmure*, La Différence, 1996 ; *Orifice du murmure*, La Différence, 2010 ; *Vois éclatées (de 14 à 18)*, Fédérop, 2018, Prix Kowalski de poésie de la Ville de Lyon en 2018. Lauréat, comme compositeur, du prix international de composition Fernando Pessoa organisé en 1985 par le ministère portugais de la Culture, pour son oratorio *Além da dor*, sur plusieurs fragments de l'œuvre de Pessoa. Comme traducteur, il a publié une quarantaine de volumes traduits, de plusieurs langues (surtout portugais, mais aussi anglais, espagnol, hongrois, latin et grec moderne).

• **Françoise ROUFFIAT**, maître de conférences honoraire à l'université de Grenoble, est notamment l'auteur d'un *Follain, le même, autrement* (Champ Vallon, 1996) ainsi que de nombreux articles sur André Dhôtel, André Frénaud, Philippe Jaccottet, Gérard Macé, Jacques Roubaud, Denis Roche, Raymond Depardon, Pierre Garnier...

NU(e) 78
Octobre 2022

Numéro coordonné par Christine Dupouy

Direction

Béatrice Bonhomme, Hervé Bosio

Mise en page et conception graphique

Danielle Pastor

Association NU(e), 29, avenue Primerose 06000 NICE

ISSN 12667692