



HAL
open science

“ Brueghel Brueghel / Oui! t'égalier ” (Jacques Darras et la peinture)

Marie Joqueviel-Bourjea

► To cite this version:

Marie Joqueviel-Bourjea. “ Brueghel Brueghel / Oui! t'égalier ” (Jacques Darras et la peinture). Christine Dupouy. Jacques Darras, citoyen du monde et de la Maye, n°78, revue NU(e)/Poezibao, p.301-329 / https://poezibao.typepad.com/files/nue78darras_20oct.pdf, 2022, Revue NU(e), ISSN 12667692. hal-03916982

HAL Id: hal-03916982

<https://univ-montpellier3-paul-valery.hal.science/hal-03916982>

Submitted on 9 Feb 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« Brueghel Brueghel / Oui ! t'égalier¹ »
(Jacques Darras et la peinture)

Marie Joqueviel-Bourjea (Université Paul-Valéry Montpellier 3 / RIRRa21)

« Bruegeliens bonnets de laine je
rêve poème à votre égal vos
couleurs de joie surprise
les joues comme des pommes
de sang »

Jean-Paul Michel²

*

« Peindre – l'onction suprême. »

Jacques Darras³

Ouvrir le polyptyque

Je partirai de la citation qui titre ma réflexion⁴, 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 Darras⁵ –, sont empruntés à « Pieter Brueghel sur l'A1 », poème décisif du livre de 2013 repris au titre d'une section de *La Maye réfléchit : Pieter Brueghel croise Jean-Jacques Rousseau sur l'AI*. 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, égalier 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 ?

¹ Jacques Darras, « Pieter Brueghel sur l'A1 », dans *Pieter Brueghel croise Jean-Jacques Rousseau sur l'AI, poèmes cinétiques* [désormais abrégé en PBJJR], Bruxelles, Le Cri, 2013, p. 51.

² Jean-Paul Michel, « “Surgi poème du fossé comme...” (Bruegelienne) », in : *Le plus réel est ce hasard, et ce feu. Poèmes 1976-1996*, Paris, Flammarion, coll. « Poésie », 1997, p. 195 [excipit].

³ 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.

⁴ Cet article est extrait d'une plus longue étude à paraître. Il ne prétend donc pas à l'exhaustivité.

⁵ 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.

Si le *poëin* est ce commun élan qui ouvre à la forme⁶ quelles qu'en soient les actualisations disciplinaires, si un « danser primordial⁷ » 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 : égaliser 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 peintre, le suivant jusqu'où, n'étant peintre moi-même, je ne puis en rien rivaliser avec lui⁸.

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 parti-pris esth/éthiques⁹ voire politiques que relaient des aventures formelles – sinon, comment prétendre « égaliser » 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 « incarnation¹⁰ » qui l'éloigne de la poésie d'un Philippe Jaccottet¹¹ 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

⁶ Cf. Jean-Luc Nancy, *Le Plaisir au dessin*, Paris, Galilée, coll. « Écritures/Figures », 2009.

⁷ Cf. Michel Guérin, *Philosophie du geste* [1995], Arles, Actes Sud, réédition augmentée 2011, p. 12

⁸ Louis Aragon, *Henri Matisse, roman* [1971], Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1998, p. 63.

⁹ Le mot-valise est repris au philosophe Paul Audi. On se reportera à l'essentiel *Créer. Introduction à l'esth/éthique* [2005], Lagrasse, Verdier, coll. « Poche », édition revue 2010.

¹⁰ « 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 assure 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, coll. « l'autre pensée », 2006, p. 183.

¹¹ « 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.

est revenu dans sa poésie ultérieurement¹². ») : car, selon lui, les poètes ne sont « pas tant requis par l'argumentation du récit que par les énergies, les intensités, les rythmes qui lient les mots entre eux. Vivre pour [eux] est physique¹³ [...] » 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 action¹⁴. » Que peut par conséquent la poésie ? Rien moins qu' « augmenter notre présence physique au monde¹⁵ », 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, lui¹⁶. » 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'âme¹⁷. »

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 rythme¹⁸. » 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 monde¹⁹ ! » 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 danse. [...] La poésie me donne le branle par quoi mon corps se met en route²⁰.

Dès lors, on comprend qu'architecture et danse (autrement dit : construction et fluidité²¹) se donnent pour « les deux muses²² » 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

¹² Jacques Darras, *À l'écoute, entretiens avec Richard Sieburth sur la poésie de langue anglaise et sa traduction* [désormais abrégé en AÉ], Montreuil-sur-Mer, In'hui/Le Castor Astral, coll. « Les Passeurs d'Inuits », 2018, p. 62.

¹³ NSP, p. 184.

¹⁴ ACO, p. 88.

¹⁵ ACO, p. 62.

¹⁶ Jacques Darras, *Brueghel, les yeux ouverts* [désormais abrégé en BYO], Grâne, Créaphis éditions, coll. « La Rouge », 2015, p. 9.

¹⁷ BYO, p. 14.

¹⁸ AÉ, p. 35.

¹⁹ ACO, p. 63.

²⁰ ACO, p. 133.

²¹ 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.

²² ACO, p. 142.

verticalité²³ », et que cette verticalité est liberté heureuse, montrant « comme jamais avant lui le ressort du désir et du rythme²⁴ » : « 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 exultent²⁵. » 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 yeux²⁶. » 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, déplacements²⁷. » : qui se déplace, qui marche ici, au seuil de l'essai consacré au Maître anversoïse ? 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 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 nuance²⁸.

²³ BYO, p. 15.

²⁴ BYO, p. 80.

²⁵ BYO, p. 81.

²⁶ BYO, p. 79.

²⁷ BYO, p. 15.

²⁸ 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.

Autrement dit, énonce le poète : « J'écris avec les pieds²⁹ ». J'ajoute : comme Brueghel peint avec les siens, qui est capable de faire danser jusqu'aux « gibets sur eux-mêmes³⁰ »...

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 peau³¹. » La perspective est clairement phénoménologique, qui décrit à sa façon « 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 dimension³².

L'espace darrassien, par conséquent, ne saurait être un simple décor, une 'toile de fond' : il est matière mouvante à traverser, « fibre élastique³³ » 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.
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.

²⁹ *Ibid.*, p. 279.

³⁰ BYO, p. 94.

³¹ ACO, p. 34.

³² MR, « Réfléchissement II », « Filiales rhénanes », p. 43.

³³ 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.

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 conséquent³⁴.

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'horizon³⁵. » 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'espace³⁶ ».

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 récits³⁷).

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 mobilité³⁸.

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 mouvement³⁹. »). 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 plans⁴⁰. » 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.

³⁴ *Ibid.*, p. 157-158. Je souligne.

³⁵ BYO, p. 86, pour la citation et la précédente.

³⁶ BYO, p. 87.

³⁷ 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. / 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, coll. « Blanche », 2008, p. 108.

³⁸ BYO, p. 88.

³⁹ MR, « Réfléchissement VII », « Réfléchir la réflexion », p. 341.

⁴⁰ AÉ, p. 134.

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-sédimentaire⁴¹ » 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 temps⁴². » 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] les plans entre eux. Il est pressé, il n'a pas le temps et cependant il s'emploie à éloigner infiniment l'horizon devant lui⁴³. »

Tout bouge, par conséquent, chez ce « premier peintre “cinétique” » ou « cinématique » qui propose dans *La Parabole des aveugles* (1568) « la première analyse du mouvement connue⁴⁴ ». 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 peinture⁴⁵. » ? Car si un poète aujourd'hui est en mesure de revendiquer ce « sens du mouvement⁴⁶ » 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'égaliser
 Sans tes pinces avec le pied
 Coincé sur la
 Pédale à dérouler la toile

⁴¹ ACO, p. 31 pour la citation et la précédente.

⁴² ACO, p. 32.

⁴³ BYO, p. 29.

⁴⁴ BYO, p. 83 pour la citation et les précédentes.

⁴⁵ BYO, p. 83.

⁴⁶ BYO, p. 77.

Des paysages et des
Saisons été hiver printemps automne⁴⁷

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 vitesse⁴⁸ !) 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 caoutchouc⁴⁹.

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 Gand⁵⁰ ? – [...] »

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-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 temps⁵¹ ». 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 antédiluviennes⁵² »,

⁴⁷ PBJJR, « Pieter Brueghel sur l'A1 », p. 50-52. Je souligne.

⁴⁸ AÉ, p. 110.

⁴⁹ VER, « III. Maaseik », p. 20.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 23.

⁵¹ ACO, p. 91.

⁵² NSP, p. 167 pour la citation et les précédentes.

en déduit que « cette matière temporelle mobile qui se substitue à la matière spatiale, laquelle faisait préalablement notre quotidien, change l'axe de notre imagination⁵³. » 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 militaires⁵⁴ » 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 vent⁵⁵ » 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'écriture⁵⁶ » qu'il parvient *in fine*... Comme si l'exploration spatiale, chez Bailly comme chez Darras, 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'espace⁵⁷ ». 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 légendaire⁵⁸. » 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 présent⁵⁹. » 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 successives⁶⁰. » Autrement dit, les plans possiblement contradictoires de l'espace pictural brueghelien mieux que la logique

⁵³ NSP, p. 169.

⁵⁴ ACO, p. 30.

⁵⁵ Jean-Christophe Bailly, *Le Dépaysement. Voyages en France*, [2011] Paris, Le Seuil, coll. « Points », 2012, p. 14.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 13.

⁵⁷ AÉ, p. 107.

⁵⁸ AÉ, p. 107.

⁵⁹ VER, « XL. Jacques », p. 327.

⁶⁰ 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.

narrative romanesque : « J'ai la conviction intime que tout ce 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 illusoire⁶¹. » 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 simultanisme poétique qui, dans les parages du simultanisme 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]⁶² » 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 perpétuel⁶³ ». Car le peintre renaissant nous place « désormais au présent », « [d]ans un maintenant » qui nous somme de « répondre de nos actes⁶⁴ ». 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 présent⁶⁵ », 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 présent⁶⁶ ». *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'a 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 foule⁶⁷ –, 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'individualise⁶⁸ ». 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

⁶¹ ACO, p. 59.

⁶² AÉ, p. 111.

⁶³ BYO, p. 45 : Le Temps, avec [Brueghel], devient un présent d'horizon perpétuel. »

⁶⁴ BYO, p. 37 pour la citation et les précédentes.

⁶⁵ AÉ, p. 44.

⁶⁶ AÉ, p. 119.

⁶⁷ 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.

⁶⁸ BYO, p. 77.

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 dénombrement⁶⁹.

De fait, ce « grouillement d'hommes⁷⁰ » 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 commencent partout⁷¹. » 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 moderne⁷² 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 historique⁷³ 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 évanouissement⁷⁴. » 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 d'autres mais qui restent des figures sociales, qui ne sont pas [...] des figures névrotiques⁷⁵. »

⁶⁹ BYO, p. 37-38.

⁷⁰ BYO, p. 61.

⁷¹ BYO, p. 94.

⁷² « 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. », AÉ, p. 77.

⁷³ « 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.

⁷⁴ VER, « XL. Jacques », p. 327.

⁷⁵ AÉ, p. 79.

De fait, les fréquents jeux paronomastiques sur le patronyme *quasi* toponyme (Darras/d'Arras/Duras⁷⁶ 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 médiéval⁷⁷. » 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 longuement⁷⁸ –, 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, souplement 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 fluidification⁷⁹ ».

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 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 dé-hiératise les figures qui la peuplent (les microfiction 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 sommière⁸⁰, que pour s'évanouir... Mais

⁷⁶ Par exemple, évoquant l'apprentissage du montage vidéo, Darras conclut, amusé : « J'y ai fait mon petit Marguerite Darras, quoi ! », AÉ, p. 134.

⁷⁷ Jacques Darras, « Une épopée fluviale douce », dans *Jacques Darras, poète de la fluidité, op. cit.*, p. 326.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 311-327.

⁷⁹ BYO, p. 35-36.

⁸⁰ *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.

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 réalité⁸¹ » 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, Augustin⁸² ! » 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 individuelle⁸³. » C'est bien dans la tension entre foule anonyme et liberté individuelle que se dessine la sommière qui mène au Paradis...

Pli 5. Le regard – l'écoute – l'élasticité

« Brueghel, nous sommes regard. Spatial pur. Jouissons de la liberté de regarder⁸⁴. » 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-mêmes⁸⁵.

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 « montage⁸⁶ » 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] convient de garder les yeux ouverts, en peinture comme dans l'existence. C'est la leçon brueghelienne que nous retiendrons quant à nous⁸⁷. » 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 ferme⁸⁸. » *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 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

⁸¹ ACO, p. 99.

⁸² EM, « Entretien imaginaire avec Augustin d'Hippone sur sa conception du Paradis », p. 198.

⁸³ *Ibid.*, p. 201.

⁸⁴ BYO, p. 9.

⁸⁵ BYO, p. 6.

⁸⁶ BYO, p. 103.

⁸⁷ BYO, p. 104.

⁸⁸ *Id.*

un questionnement et une action auxquels le lecteur ne peut se dérober, embarqué qu'il est dans l'aventure d'un regard critique-poétique.

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 Brueghel⁸⁹. » 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 dire⁹⁰. » 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 anversoïses 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'élasticité⁹¹ ?

Le dispositif qui structure ce « roman-poème⁹² » 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
Choix⁹³. [...]

« [M]ettez du pneu / à vos poèmes⁹⁴ », 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

⁸⁹ BYO, p. 49 pour la citation et la précédente.

⁹⁰ MR, « Pieter de Hooch avec René Descartes à Delft et à Amsterdam », « Johannes Vermeer à Voorsburg, traité de Spinoza à la main », p. 336.

⁹¹ BYO, p. 29.

⁹² 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.

⁹³ VER, « XXX. Le Cornet », p. 197.

⁹⁴ MR, « Éloge du pain d'épice et autres ballades », « Mer du Nord », p. 310.

vers l'avant⁹⁵. » Cette « joie élastique », les « changements de vitesse⁹⁶ », les « vitesses différentes⁹⁷ », les « vitesses de sédimentation différente[s]⁹⁸ » 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 endormie⁹⁹.

Jacques Darras ? Polygraphique, polyphonique, polygéographique, polyrythmique. Une telle « irisation » de sa démarche poétique est *méthode* d'approche (du monde, en langue), c'est-à-dire *chemin*¹⁰⁰ ; 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 poétique 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 réfléchissements¹⁰¹ –, se (re)connaître lui-même : bien des arguments développés dans *Brueghel, les yeux ouverts* se révèlent, en effet, directement transposables à sa démarche poétique. 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'aérien¹⁰².

[...] [I]l conduit une réflexion sur le mouvement et sa représentation en peinture. On le 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 iconoclaste¹⁰³.

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 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 lointain¹⁰⁴.

⁹⁵ NSP, p. 177. Je souligne.

⁹⁶ AÉ, p. 110.

⁹⁷ ACO, p. 33.

⁹⁸ ACO, p. 31.

⁹⁹ EM, « Mon tribut à l'Oise », p. 134.

¹⁰⁰ *Methodos* : « chemin », en grec.

¹⁰¹ *La Maye réfléchit*, ponctué de ses sept « Réfléchissements », joue expressément le jeu de cette fascination.

¹⁰² BYO, p. 68.

¹⁰³ BYO, p. 83.

¹⁰⁴ BYO, p. 91-92.

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 globale¹⁰⁵ !

[...]

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 consécration¹⁰⁶ », 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 aimante 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)¹⁰⁷ ». 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 européenne¹⁰⁸ », 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 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 Williams¹⁰⁹, 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 Brueghel¹¹⁰ », puis « Musée des Beaux-Arts », de W. H. Auden¹¹¹. 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

¹⁰⁵ BYO, p. 94.

¹⁰⁶ Jacques Réda, « Préambule », dans *Premier livre des reconnaissances*, Montpellier, Fata Morgana, 1985, p. 9.

¹⁰⁷ BYO, p. 5.

¹⁰⁸ BYO, p. 27 pour la citation et les précédentes.

¹⁰⁹ BYO, p. 128-138.

¹¹⁰ BYO, p. 138.

¹¹¹ BYO, p. 139-140.

temps¹¹². » 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 jour¹¹³.

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 avertis : « 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 Bourgogne¹¹⁴. » C'est donc non seulement 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'imaginaire¹¹⁵ » :

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 peinture¹¹⁶.

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, raccommoier toutes ces fractures¹¹⁷. », 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' qui oriente le parcours et l'œuvre, qui fait fi de toutes les frontières. Le poète précise encore à Yvon Le Men :

¹¹² BYO, p. 109 pour la citation et les précédentes.

¹¹³ BYO, p. 110-111.

¹¹⁴ BYO, p. 108.

¹¹⁵ BYO, p. 118.

¹¹⁶ BYO, p. 108.

¹¹⁷ AÉ, p. 126.

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 mot¹¹⁸.

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 européenne¹¹⁹. »

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'humanisme¹²⁰ » – 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, de l'admiration, mais sans doute, plus encore, un sentiment de paix¹²¹. » 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.

*

¹¹⁸ ACO, p. 133.

¹¹⁹ ACO, p. 159.

¹²⁰ NSP, p. 96-97.

¹²¹ NSP, p. 98 pour la citation et les précédentes.