

Izoard en gésine

Frappé de cécité dans sa cité ardente (1980 [1962]) ou une poétique en gestation

Éloïse Grommerch



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/textyles/9034>

DOI : 10.4000/16ayc

ISSN : 2295-2667

Éditeur

ker éditions

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2026

Pagination : 75-90

ISBN : 9782875865403

ISSN : 0776-0116

Ce document vous est fourni par Université de Liège



Référence électronique

Éloïse Grommerch, « Izoard en gésine », *Textyles* [En ligne], 70 | 2026, mis en ligne le 01 juin 2026, consulté le 02 juin 2026. URL : <http://journals.openedition.org/textyles/9034> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/16ayc>



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

Éloïse GROMMERCH

Université de Liège

Izoard en gésine :
***Frappé de cécité dans sa cité ardente* (1980 [1962])**
ou une poétique en gestation

En 1980, Jacques Izoard publie *Frappé de cécité dans sa cité ardente* à l'enseigne de L'Atelier de La Soif étanche (Liège)¹, un recueil qui a de quoi surprendre au sein de son œuvre : alors que le poète a habitué la critique et les lecteurs aux poèmes brefs, des « textes-coquilles, textes-bogues » comme l'indique la quatrième de couverture de *La Patrie empaillée* (Grasset, 1973), et aux proses denses et plutôt courtes, il livre ici un seul et unique long poème alternant passages en vers et en prose. Outre la forme particulière de ce recueil, son histoire, et tout particulièrement sa genèse, en font un objet tout à fait original au sein de l'œuvre du poète liégeois : composé en 1962, il ne fut édité que dix-huit ans plus tard, malgré une tentative avortée de publication aux éditions Rencontre en 1969² – échec sans doute lié aux difficultés que rencontrait la maison à l'époque³.

1 Izoard (Jacques), *Frappé de cécité dans sa cité ardente*, ill. Lucien Massaert, Montegnée, Éditions Atelier de la Soif étanche a.s.b.l., 1980. Ce recueil n'étant pas paginé, toute référence au texte renverra à sa version publiée dans : Izoard (Jacques), *Œuvres complètes. Volume I : Poésies, 1951-1978*, sous la direction de Gérard Purnelle, Paris, Éditions de la Différence, 2006, p. 61-77. Désormais : *OC I*.

2 Lettres échangées par Jacques Izoard et Fernand Verhesen entre le 2 juin et le 27 décembre 1969. Documents conservés dans le Fonds Jacques Izoard, Bibliothèque Ulysse Capitaine, Fonds Patrimoniaux de la Ville de Liège. Toute la correspondance de Jacques Izoard se trouve dans ce Fonds.

3 Voir Vallotton (François), *Les Éditions Rencontre, 1950-1971*, Lausanne, Éditions d'en bas, coll. Mémoire éditoriale, 2004.

Selon Gérard Purnelle, éditeur des *Œuvres complètes* de Jacques Izoard⁴ qui resitue *Frappé de cécité* dans la chronologie au moment de sa composition et non plus de sa publication – autrement dit entre les parutions de *Ce manteau de pauvreté* (L'Essai, 1962) et des *Sources de feu brûlent le feu contraire* (Société des écrivains, 1964) –, ce « poème-recueil⁵ » constitue un jalon dans l'évolution de l'œuvre poétique de Jacques Izoard. Il le conçoit comme « un acte fondateur, voire libérateur⁶ », « le véritable moment de passage, l'adieu à l'œuvre juvénile : une manière de recueil cathartique⁷ ». C'est cette hypothèse que souhaite creuser le présent article. Celle-ci trouve en effet un écho dans le second avertissement du recueil, daté de mars 1980 et signé par Jacques Izoard. S'il n'y est pas précisément question d'une catharsis, ce texte liminaire manifeste la conscience du poète d'un changement de poétique, d'une mutation de son écriture : « Après ce temps de cocasse romantisme écorché viendra l'époque des martèlements qui se voudront lucides⁸. » En d'autres termes, le poète liégeois constate rétrospectivement son passage d'une poétique plutôt lyrique, au sens romantique du terme, à une écriture plus avant-gardiste, le tournant des années 1970 marquant effectivement une radicalisation de son écriture⁹.

Il s'agira tout d'abord de revenir sur la genèse de ce poème en décrivant brièvement la façon dont il a été composé et grâce à la correspondance du poète dont une partie est éditée par Félix Katikakis à la fin du présent dossier. Ensuite, nous nous arrêterons successivement sur un ensemble d'éléments visibles dans le poème qui constituent l'ébauche, les embryons, des futurs principes fondateurs de la poétique izoardienne.

Un poème de poèmes

Bien que publié en 1980, *Frappé de cécité dans sa cité ardente* fut achevé en septembre 1962, ainsi que l'indiquent la date apposée à la fin du poème

4 Izoard (Jacques), *Œuvres complètes*, 3 volumes, sous la direction de Gérard Purnelle, Paris, La Différence, 2006 et 2011.

5 Purnelle (Gérald), « Mystère incandescent que la matière enchante », dans *OC I*, p. 10.

6 *Ibid.*, p. 9.

7 *Ibid.*, p. 10.

8 *OC I*, p. 64. Dorénavant, les numéros de page donnés entre parenthèses dans le corps de texte qui suivront directement une citation tirée de *Frappé de cécité* renverront au texte de ce dernier tel que publié dans le premier volume des *Œuvres complètes*.

9 Purnelle (Gérald), « Mystère incandescent... », *op. cit.*, p. 13-14.

(p. 77) et celle donnée par Jacques Izoard dans le second texte liminaire (p. 64). Comme l'a démontré Gérard Purnelle, ce « poème-recueil » a effectivement été élaboré au début des années 1960 à partir d'un ensemble de poèmes préexistants, écrits vers 1960-1962¹⁰, bien que certains remontent à la seconde moitié des années 1950, comme le début de la dernière section de prose qui provient d'un texte resté inédit, « L'homme impitoyable », probablement rédigé vers 1957¹¹.

D'après le premier avertissement, ce long texte « n'est qu'une succession de courts poèmes » (p. 63). Certains textes ont en effet été intégrés tels qu'ils apparaissent sur leur tapuscrit original – comme « Les osselets » et « Offrande »¹² –, mais d'autres ont été un peu retravaillés¹³. Certaines sections du poème final sont élaborées à partir d'ensembles de vers provenant de différents poèmes, mêlés entre eux. On peut ainsi identifier des blocs de vers appartenant aux trois poèmes « Énucléation de l'œil (en six mouvements) », « Dans l'univers mûrit... » et « Dans les cris en fleurs des bouquets », écrits « en marge de *Frappé de cécité dans sa cité ardente* » des *Œuvres complètes*¹⁴ et restés inédits (italique pour le premier, gras pour le deuxième et soulignement pour le dernier) :

Ma lenteur est à cornes
J'efface au fil des heures
L'ennui des chemins bordés d'ormes
 Ma salive a tracé sur ta page
 Ô veilleur de nuits sur ta page à chats
 Le profil de ta licorne
Dans l'univers mûrit la nuit de l'homme
Et dans la nuit que voici mûrit la pomme
Et dans la pomme un ver grandit Je saigne un sang blanc
Je perds mon âme Qu'attend le temps pour me séduire
Ô douleur aux yeux purs de pluies Platanes
De mes chemins sans ombre
Qu'attend le temps tatoué des tortures
Pour endormir ma méfiance
Je revois les écureuils de mon arbre enfantin

10 Purnelle (Gérald), « Notices et notes sur les recueils et les poèmes », dans *OC I*, p. 813.

11 Dactylogramme (A399) conservé dans le Fonds Jacques Izoard.

12 Purnelle (Gérald), « Notices et notes... », *op. cit.*, p. 814.

13 *Ibid.*, p. 813-814.

14 *OC I*, p. 132 et 134-135.

Empanachés de sagesse

Ma démente atteint sa démesure

Gérald Purnelle observe que *Frappé de cécité* a fait l'objet de plusieurs phases d'élaboration¹⁵. Si le début du premier tapuscrit du recueil contenait des poèmes qui en seront retirés et paraîtront dans *Les Sources de feu* deux ans plus tard¹⁶, plusieurs poèmes qui composaient la première version de ce dernier recueil seront transférés, certains légèrement remaniés, dans *Frappé de cécité*¹⁷. Notons, en outre, que les versions finales des deux recueils partagent une série de textes. Leur composition est donc concomitante.

La réécriture, de la prose au vers et inversement, apparaît comme l'opération de remaniement majeure des textes, visible au sein même du poème. Celui-ci s'ouvre sur un ensemble de vers originellement intitulé « L'alliance » auquel sont ajoutés « Au bord des eaux dévêtues / De la fatigue » (p. 65), et cette séquence revient réorganisée en prose à la fin du texte (p. 77). Ce passage d'une forme à l'autre va de pair avec quelques modifications telles que le changement de l'ordre des syntagmes et des vers, ou l'ajout d'éléments (*taciturnes*, *creuse*). Ces deux séquences se trouvent directement suivies par une phrase parfaitement identique, « Mes mains prolongeront l'alliance de la chair et de l'esprit », qui elle-même débouche sur une prose (auto)réflexive, voire métapoétique. Ce vers apparaît d'autant plus important qu'il figure également dans un des poèmes en prose du « Parc enchanté » dans *Les Sources de feu*¹⁸, dont la dimension métaphorique quant à la condition de poète et à la conception du poème a été mise en évidence¹⁹.

Une réponse aux critiques?

L'identification des poèmes composant *Frappé de cécité* dans les archives de Jacques Izoard permet d'affirmer que ce recueil, avec *Ce Manteau de pauvreté*, couvre la période des « poèmes de jeunesse », dont les limites se situent en 1951 et 1962 selon l'éditeur des *Œuvres complètes*²⁰. À partir du

15 Purnelle (Gérald), « Notices et notes... », *op. cit.*, p. 813.

16 *Ibid.*, p. 816.

17 *OCI*, p. 251-302.

18 Izoard (Jacques), *Les Sources de feu brûlent le feu contraire*, Bruxelles, Société des écrivains, 1964, p. 29-33.

19 Purnelle (Gérald), « Postface », dans Izoard (Jacques), *J'apprenais à écrire, à être. Anthologie*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, coll. Espace Nord, 2016, p. 251.

20 *OCI*, p. 25-137.

recueil suivant, *Les Sources de feu*, l'écriture du poète s'affermirait pour évoluer vers celle de ses grandes publications des années 1970. Il constitue donc une « charnière » entre les deux premiers recueils. Cela rejoint l'hypothèse de départ qui suggérerait que ce texte constituait un travail « libérateur » pour le poète vis-à-vis de son écriture de jeunesse. Les avertissements abondent d'ailleurs en ce sens : selon le premier, il « faut briser toute écorce si l'on veut extraire une sorte de moelle épinière (p. 63) » ; pour le second, l'objectif du poème est « [d']évoquer le “je” profond, pour tenter d'exister, à la recherche d'une identité foncière (p. 64) ». Le texte se ferait donc quête : recherche d'une écriture, d'une voix, d'une identité poétique propre et authentique ? Jacques Izoard connaissait-il une période de crise à l'époque de la composition de *Frappé de cécité*, ce que pourraient suggérer le ton personnel et la centralité de la mort ? S'il est risqué de confondre énonciateur textuel et auteur, sur le plan poétique, la lettre que le poète comptait adresser à André Miguel en 1966, en réponse à son accusation « d'être prisonnier d'un certain langage », confirme l'idée de la recherche d'une écriture originale :

Ne s'agit-il pas de trouver sa voie originale et personnelle et de s'y tenir ? Tous les grands univers poétiques sont fermés sur eux-mêmes : Char, Perse, Claudel, Supervielle, Ponge, tous ces poètes ont un langage bien à eux, qu'ils exploitent leur vie entière et grâce auquel ils peuvent plus sûrement aller à la recherche d'eux-mêmes, de la vérité.

Cependant votre lettre me laisse perplexe, je m'interroge longuement : est-il préférable de parfaire au jour le jour, obstinément, le langage qui s'est imposé à nous lorsque nous avons commencé à écrire, ou faut-il au contraire, sans cesse revenir à ce qui a été accompli, se dénoncer perpétuellement, revenir à zéro, au niveau zéro de l'écriture²¹ ?

Une ébauche de lettre à Pierre Dhainaut poursuit cette réflexion : il le remercie de la présentation qu'il a faite d'*Aveuglement*, *Orphée* qui lui a permis de « mieux prendre conscience de [s]on domaine propre, de ce qui pourrait constituer, somme toute, [s]on “homogénéité” » et « [l']incite à poursuivre [s]es recherches²² ». Dès lors, il n'est pas incongru d'envisager *Frappé de cécité* comme une réponse aux avis et aux critiques reçues par le jeune poète à ses débuts.

En novembre 1958, une lettre de Marcel Thiry témoigne d'une véritable confiance en ce futur poète, bien que sa poésie soit encore « éparse »

21 Brouillon de lettre à André Miguel, daté du 13 septembre 1966.

22 Brouillon de lettre à Pierre Dhainaut, daté d'octobre 1967.

et n'aille pas « jusqu'au bout de la mise au monde²³ ». À la parution de *Ce Manteau de pauvreté*, l'avis de René Gerbault rejoint celui de Thiry: il se réjouit de le lire « dans quelques années », se disant « très intrigué par [son] avenir qu'[il] regarde avec un préjugé favorable », mais témoigne, en attendant, de quelques réserves quant à ce premier recueil qui ressemble à « celui de quelqu'un qui semble n'avoir pas encore trouvé pleinement sa ou ses voies », allant jusqu'à taxer certains poèmes de « "romantique[s]" ou néo-romantique²⁴ ». S'il est donc un vrai poète en devenir, à ce stade, Jacques Izoard est toutefois perçu comme un jeune poète que se cherche encore.

Si la lettre de René Gerbault est postérieure à l'achèvement de *Frappé de cécité*, on peut supposer que Jacques Izoard reçut, entre ces échanges et ceux avec Marcel Thiry, d'autres commentaires similaires. Les brouillons de lettres²⁵ du poète confirment cette hypothèse et permettent, en outre, d'établir des liens entre cette correspondance et le long poème dont il est question, et informent quant à la genèse de ce recueil particulier. En effet, si, à l'époque, Jacques Izoard ne mentionne pas *Frappé de cécité* à ses correspondants – qui ignorent sans doute l'existence du poème –, divers éléments renvoient au texte. La réponse du poète à René Gerbault évoque l'écriture « de longues songeries obsédées » qui ne sont pas sans évoquer la forme du poème, et réfère à un *aveuglement* qui en rappelle le titre. De surcroît, la phrase « Comme les poissons quand on leur arrache les écailles vives, nous demeurerons muets » est presque reprise du premier avertissement du recueil (p. 63). Mieux, un passage de la lettre adressée à Roger Gadeyne, vraisemblablement écrite en 1962, apparaît en vers dans *Frappé de cécité*: « Mais la dernière heure attend patiemment le bout du temps de l'homme et l'heure à l'heure succède et le ciel défend son droit. » Peu importe le sens de circulation des éléments entre la correspondance et le recueil, ils témoignent de l'actualité de la composition du poème, d'un poète « hanté » par son texte, et, comme le suggère Félix Katikakis, la correspondance du poète est précieuse quant à l'accès à son discours sur sa propre poétique²⁶: elle éclaire la démarche d'écriture du poème, sa fabrication presque en temps réel.

Le mode d'élaboration et la forme du poème semblent donc répondre aux critiques qui pointent l'inachèvement, l'hétérogénéité, la difficulté de

23 Lettre de Marcel Thiry, datée du 18 novembre 1958.

24 Lettre de René Gerbault, datée du 20 octobre 1962.

25 Voir dans ce dossier: Katikakis (Félix), « Izoard, poète sans poétique? Fragments épistolaires d'un discours réflexif ».

26 *Ibid.*, p. 125-129.

trouver une « voie », un « romantisme » un peu dépassé dans les poèmes du jeune auteur. Il y recycle un matériau hétéroclite, un ensemble disparate de courts poèmes juvéniles, et lui donne une unité, d'abord en retravaillant les vers et les proses, mais aussi en optant pour l'absence totale de ponctuation, ce qui « estompe toute différenciation des textes originels²⁷ » et donne au texte l'apparence d'une « coulée de lave (p. 63) ». L'unité du poème est également due à sa forte fermeture. Les extrémités du texte sont constituées des six mêmes vers s'opposant selon un effet « miroir » : alors qu'il commence par ce que l'on peut décrire comme un quatrain suivi d'un distique, ces deux « strophes » s'inversent à la fin du poème. Par cet effet de clôture, la « coulée de lave » se mue en « un de ces cailloux ronds (p. 63) » qui deviendront fondamentaux dans la conception izoardienne du poème.

L'héritage romantico-surréaliste

Les premiers écrits poétiques de Jacques Izoard ne sont pas sans hériter d'influences diverses. Tout d'abord, le texte est placé sous l'égide de Saint-John Perse à travers l'exergue tiré d'*Amers* et auquel font écho quelques vers du poème²⁸. Comme le montre la lettre qu'il prévoyait d'adresser à André Miguel ainsi que les conférences qu'il lui consacre au début des années 1960²⁹, l'auteur d'*Anabase* fait à l'époque partie du « panthéon » poétique de Jacques Izoard et influence sensiblement son écriture³⁰ : le Liégeois partage avec le poète français emphase, exclamation, ornementation, recherche d'un lexique rare³¹... Cette tendance baroque amène à considérer aussi l'héritage romantique du poème. Au-delà du nombre d'occurrences du « ô » introduisant tant des apostrophes que des exclamations caractéristiques du lyrisme³², l'omniprésence d'un sujet qui exprime à la première personne du

27 Purnelle (Gérald), « Mystère incandescent... », *op. cit.*, p. 10.

28 « Mes mains de bête ont dévêtu / Ton corps comme un lingot d'absence (p. 76) ».

29 Voir les manuscrits « Saint-John Perse – Éminence du poème » (datable de 1962) et « Poésie à cœur ouvert : quelques tendances de la poésie contemporaine » (21 janvier 1964), conservés dans le Fonds Jacques Izoard.

30 Purnelle (Gérald), « IZOARD Jacques », dans Blanchaud (Corinne), dir., *Dictionnaire des écrivains francophones classiques. Belgique, Canada, Québec, Luxembourg, Suisse romande*, Paris, Honoré Champion, coll. Champion les dictionnaires, 2013, p. 265.

31 Purnelle (Gérald), « Postface », *op. cit.*, p. 228.

32 Gally (Michèle), « Lyrisme », dans Aron (Paul), Saint-Jacques (Denis) et Viala (Alain), dir., *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, coll. Quadrige, 2014, p. 446.

singulier sa difficulté d'être, sa solitude, son désespoir, ses angoisses, son désir d'amour, mais aussi sa fascination pour la violence et sa tentation de la mort – qui confine tantôt au meurtre³³, tantôt au suicide³⁴ –, qui s'adresse à l'Autre, entité humaine ou non, intra- ou extratextuelle, et qui peut être parfois lui-même, donne au texte une forte dimension élégiaque et, donc, une tonalité profondément lyrique. Notons en outre la présence du nom du poète pré-romantique anglais John Milton, qui précède directement le vers éponyme (p. 74) et fait signe vers le romantisme. Rétrospectivement, ces premières caractéristiques font de *Frappé de cécité* un surprenant hapax dans l'ensemble de l'œuvre d'Izoard qui se caractérisera, par la suite, par une grande concision, tant sur le plan énonciatif – Daniel Laroche parlera d'une « élocution un peu sèche, brève, avare en quelque sorte, sans *hystérie* d'aucune sorte³⁵ » – que formel – mise notamment en évidence par Yves Namur dans le *Dossier L* qu'il consacra au poète en 1994.

Cependant, c'est l'héritage du surréalisme qui marque le plus le texte. Sa forme de « litanie (p. 64) », de « glossolalie³⁶ », voire de « fatrasie³⁷ », accumulant des images frappantes créées par l'association de mots inattendue et les jeux sonores – nous y reviendrons –, rappelle les poèmes surréalistes cherchant à révéler l'inconscient en jouant notamment avec l'écriture automatique³⁸. Tout juste après avoir composé le texte, Jacques Izoard évoque l'écriture « de longues songeries obsédées³⁹ » dans une lettre adressée à René Gerbault, laissant entendre la façon dont le poème peut être conçu.

Le recueil se démarque par l'importance du lexique relevant du psychisme. Ainsi que le suggère la rapide caractérisation du texte ci-avant, il est voué à l'expression de la vie intérieure du sujet. Ce dernier est principalement passif et, comme chez les surréalistes parisiens, la folie, la nuit, le

33 Par exemple : « Vincent n'est plus un saint / Depuis qu'il a tué sa mère (p. 71) » ou « bel enfant qu'on m'arrache et qu'on tue à coups de couteau [...] On me tranche la carotide ma peur devient l'ivresse (p. 75) ».

34 Par exemple : « C'est quand ils m'ont fait signe que je me suis décidé Presque sans le vouloir La gâchette entre mes deux phalanges semblait une patte d'oiseau durcie d'acier par la mort (p. 76) ».

35 Laroche (Daniel), « Lecture », dans Izoard (Jacques), *La Patrie empaillée. Vêtu, dévêtu, libre. Poèmes*, Bruxelles, Labor, coll. Espace Nord, 1992, p. 337.

36 Edeline (Francis), « Préface », dans Izoard (Jacques), *La Patrie empaillée...*, *op. cit.*, p. 7.

37 *Ibid.*, p. 9.

38 Denis (Benoît), « Surréalisme », dans Aron (Paul) *et alii.*, dir., *op. cit.*, p. 750.

39 Brouillon de lettre à René Gerbault, daté du 25 octobre 1962.

sommeil et le rêve sont centraux dans le poème. Dès le début, le sujet déclare perdre le contrôle de lui-même, devenant fou : « ma conscience perd son intelligence (p. 65) », « ma démente atteint sa démesure (p. 66) ». Il se laisse envahir par « des ténèbres fluides », un « afflux d'incompréhension encre de poulpe (p. 74) », par une « nuit grandissante et superbe où [il s'] embourbe où [il s']enlise (p. 73) », qui peuvent métaphoriser la mort, mais aussi s'apparenter au sommeil – lui-même euphémisme de cette dernière – qui « attend l'ombre à l'entrée des oreilles (p. 68) » : « Le sommeil m'enveloppe il se tient / Tout contre moi blotti contre mon flanc / Il me frotte de son bon onguent (p. 70) », tandis qu'une « cohorte de rêves de lentes divagations chameaux lourds se pressent contre mes tempes estampillées (p. 74) ».

Si le mot *rêve* apparaît à plusieurs reprises dans le poème, les séquences plus narratives s'apparentent à des récits de rêves par leur dimension étrange, tendant parfois vers l'horreur, et leur hermétisme, qui rappellent le surréalisme et le conte fantastique. Sont particulièrement éloquentes à cet égard les séquences concernant les mains du sujet, par exemple, lorsque celles-ci se détachent de lui pour « courir / Sous les lattis des planchers / À droite à gauche et sans espoir », avant de se métamorphoser en de « courts animaux violents (p. 69) », tantôt « belles belettes blanches (p. 65) », tantôt étoiles de mer et rats noirs qui « ram[ènent] des proies inertes (p. 69) », quand elles ne sont pas justement rongées par des rats qui n'en laissent « qu'un moignon sanguinolent (p. 71) ». Ces mains semblent dotées d'une conscience et d'une vie propre. Dans la lettre adressée à Francis Édeline en 1967, le poète se dit fasciné par l'acte d'écriture : voir seulement ses mains, ses doigts, et l'encre tracer (ou imprimer) successivement sur le papier des lettres, une « suite de mots, de vocables qui surgissent du néant, qui chantent, se bousculent pour former le discours du chant », comme si son « intervention, sur le plan humain [...] demeur[ait] insignifiante » alors que « certes, mille mécanismes entrent en jeu⁴⁰ ». La critique a pointé la fragmentation du corps dans la poésie de Jacques Izoard : le sujet est rarement perçu dans sa globalité, mais seulement au travers de parties de son corps dont les noms sont « abondamment convoqués, comme autant de synecdoques du corps du sujet, qui trouve son existence dans cette nomination⁴¹ ».

Mots-objets, objets-mots

40 Lettre à Francis Édeline, datée du 11 août 1967.

41 Purnelle (Gérald), « IZOARD Jacques », *op. cit.*, p. 266.

Dans *Frappé de cécité*, par leur indépendance, les mains sont une interface entre le sujet, le monde et le poème, et semblent métaphoriser, par métonymie, l'écriture poétique qui devient le lieu d'adéquation entre le poète et le monde à travers le langage. D'une part, leurs « lents mouvements [...] / inquiètent (p. 65) » parce que l'écriture poétique est impérieuse et met en mots les angoisses du sujet ; d'autre part, elles établissent le contact avec le réel et sauvent le sujet de sa perte, l'apaisent : « Ma mémoire a troué le ciel et mes mains sont les seuls soleils que j'admets dans ma chambre dans ma chambre où j'attends pour ce soir un visiteur-poème (p. 73) ». Ce rôle d'interface et cette métaphore de l'écriture se trouvent confirmés par le vers « Mes mains prolongeront l'alliance de la chair et de l'esprit (p. 65 et 77) » mis en évidence au moyen de la réécriture (voir point 1). Il rend manifeste le pouvoir de l'écriture, du poème, qui permet à la fois au sujet de trouver son unité – conscience et corps paraissent séparés, le sujet s'observe, par exemple, lorsqu'il désigne son cœur au moyen d'un démonstratif : « ce cœur de pierre qui ne répond plus à mes appels à mes grands coups d'ailerons plus de coton plus de cueillette mon cœur fait la sourde oreillette (p. 75) » – et de rétablir une connexion entre le monde et sa propre intériorité. De fait, par le toucher, les mains permettent d'entrer en contact avec le réel, d'expérimenter la concrétude des choses, de ce qui entoure le sujet : « il faut te rapprocher des choses et toucher les objets les plus habituels Palper ce qui t'entoure ou caresser les champs de blé (p. 74) », se donne-t-il pour mot d'ordre. Ensuite, elles traduisent l'expérience, les éléments du monde en langage, le poème. Ce geste est celui d'une appropriation, comme en témoignent les vers suivants, où objet et poème sont confondus et ingérés : « Chaque phalange est un phalène / Si j'ai perdu mes doigts / Chaque orange est un poème / Que je mange avec les doigts (p. 70) ». On trouve ici, dans un poème qui tranche fortement avec le reste de l'œuvre, l'embryon de ce qui sera un principe de la poétique izoardienne, celle d'une écriture somatique, physique, principalement tactile et orale, que Daniel Laroche⁴² et Gérald Purnelle⁴³ ont commentée, et qui fonde la dimension existentielle de son écriture. Pour le poète liégeois, l'équation est simple : écrire = être. Ce que met en évidence le titre de l'anthologie *J'apprenais à écrire, à être*.

Les mots deviennent eux-mêmes des objets à part entière. Cela est déjà observable dans *Frappé de cécité*, notamment lorsqu'il est question de la

42 Laroche (Daniel), « Postface », *op. cit.*, p. 333-334.

43 Voir notamment : Purnelle (Gérald), « Lire Jacques Izoard », dans *Culture. Le magazine culturel en ligne de l'Université de Liège*, avril 2012, URL : https://culture.uliege.be/jcms/prod_909293/en/lire-jacques-izoard?part=1, consulté le 12 février 2026.

bouche, figurée par des verbes comme *manger*, *mâchonner* ou encore, plus « linguistique », *conjuguer*, ou par ses éléments constitutifs. La salive se fait encre, elle « trace sur [la] page (p. 66) » et « tisse des étoffes brillantes dont s'enveloppent amoureusement les personnages de [s]on imagination (p. 76) », tandis que les lèvres permettent au sujet de jouir des mots : « Avec une douceur d'oranger un lent plaisir me monte aux lèvres Conjuguons au présent le seul verbe que j'aime Aimer (p. 69) ». Plus loin, « On respire ici l'air du large / On est bien dans son opium / Et les deux ou trois mots qu'on mâchonne / Ont un petit goût de bétel (p. 71) ». Le langage apaise, procure liberté, bien-être, plaisir, voire ivresse. La comparaison des mots au bétel, une plante dont les feuilles sont consommées dans certains pays d'Asie pour leurs effets euphorisants, met en évidence la plénitude, sinon illusoire, du moins temporaire, que procure la production de la langue, l'écriture du poème. Mais ces mots ont également un *goût* : ils se concrétisent, acquièrent une matérialité par le biais des sens du sujet. En conclusion, « l'expérience éminemment sensuelle du langage tel qu'il se jouit dans la bouche du sujet⁴⁴ » est latente dès *Frappé de cécité*, recueil pourtant si éloigné de la poésie izoardienne des années 1970. Un autre texte en prose, resté inédit et datable des alentours de 1960, évoque également ce principe :

je compris tout : que la vie n'existe pas, je crée à tout instant des étoiles, des lunes, des soleils vifs, des trous d'eau douce, des femmes tranquilles, des tables de bois blanc. Mais ces choses, je les ai dans ma bouche, il me suffit de remuer doucement la langue pour les sentir, pour mouvoir le monde et pour toucher la glace dure du rêve qui dure depuis le jour où je me fracassai la tête dans un éblouissement d'ordures maritimes⁴⁵.

Au-delà de la sensualité, cet extrait attire l'attention sur deux autres passages de *Frappé de cécité*. D'une part, le court vers « Sans moi rien n'existe (p. 74) » qui pose déjà l'idée que nommer, c'est faire exister : Daniel Laroche observera que, chez Jacques Izoard, « les innombrables éléments qui forment le réel n'existent que dans la mesure où ils sont nommés, et de la manière dont ils sont nommés. [...] les mots et les choses sont dans un rapport de co-naissance, d'engendrement réciproque⁴⁶ ». D'autre part, l'image de se

44 Purnelle (Gérald), *L'écriture et la foudre. Jacques Izoard et François Jacqmin deux poètes entre les choses et les mots*, Amay-Bruxelles, L'Arbre à paroles-Les Midis de la Poésie, coll. Essais, 2016, p. 16.

45 *OC I*, p. 113.

46 Laroche (Daniel), « Lecture », *op. cit.*, p. 335.

« fracass[er] la tête dans un éblouissement d'ordure maritimes » rappelle la séquence en prose suivante :

Le fleuve se jette dans mon visage avec ses glaises et ses ordures Avec ses épaves charriées ses poissons morts avec les bois pourris des bateaux périss avec ses désirs d'Ostende et de mer le fleuve avec ses alluvions ses illusions ses allusions le fleuve avec ses remous de boue amère mon visage est tourbillon de terre (p. 70)

Le cours d'eau charriant des déchets apparaît comme une métaphore de la poésie qui s'est imposée au poète. Un extrait de la lettre que Jacques Izoard projette d'envoyer à Henry Fagne en octobre 1962 renvoie également à ces quelques lignes de prose poétique, mais associe le flux qui emporte tout sur son passage à la vie : « je pense souvent aux poèmes qu'on n'écrit jamais et que la vie charrie et emporte et noie irrémédiablement dans son flot d'étoiles et de boues, de terres et de laves et de rocs... et de têtes coupées⁴⁷. » Une fois encore, vie et poésie vont de pair chez le poète liégeois, pour ne pas dire qu'elles sont une seule et même chose.

Des vers, des mots, des rimes, des sons

La matérialité et la jouissance du langage sont visibles jusque dans la forme du poème, précisément à travers les répétitions. Le poème contient un sonnet, glissé entre les deux dernières proses. Bien qu'en octosyllabes – plutôt qu'en décasyllabes ou en alexandrins⁴⁸ –, il s'agit d'un sonnet dit « français » selon son organisation rimique, c'est-à-dire deux quatrains à rimes embrassées suivis d'un distique à rimes plates et d'un troisième quatrain à rimes croisées⁴⁹. Si cette forme fixe peut surprendre dans l'œuvre de Jacques Izoard, ses archives en recèlent en réalité un certain nombre. Tous datent de la première moitié des années 1950⁵⁰, lorsque le poète était étudiant – d'abord à l'Athénée Royal de Liège, où il commence à lire de la poésie romantique, puis à l'École Normale supérieure de la même ville⁵¹.

47 Brouillon de lettre à Henry Fagne, daté du 27 octobre 1962.

48 Aquien (Michèle), *La Versification*, Paris, Presses universitaires de France, coll. Que sais-je, 2014 [1990], p. 116.

49 *Ibid.*, p. 115-116.

50 Précisément entre 1951 et 1956, selon les documents conservés dans le Fonds Jacques Izoard.

51 « Éléments biographiques », dans Izoard (Jacques), *J'apprenais à écrire, à être*, op. cit., p. 253-254.

Ces poèmes sont donc liés au contexte scolaire, ce que confirment la mention « Devoir scolaire⁵² » d'un sonnet daté de novembre 1953 et les annotations d'un professeur visibles sur plusieurs poèmes composés entre 1954 et 1955. Le poète a parfois évoqué ses débuts, comme en mars 2006 dans *Confluences poétiques*, où il raconte que son premier texte publié était un sonnet et que ce fut une véritable fierté : « J'étais à la recherche de mon identité et ce qui me paraissait le plus important, c'était mon nom imprimé au bas du poème⁵³ ! » Voir « son nom écrit en toutes lettres au bas du texte » a un effet immédiat : sa « véritable identité [...] apparaît au grand jour⁵⁴ ! », et voir, lire ou entendre son nom, c'est *exister*, écrit-il dans les années 2000⁵⁵. Ces déclarations ne sont pas sans faire écho *a posteriori* aux avertissements de *Frappé de cécité*.

La présence du sonnet confirme qu'il s'agit bien de poésie de jeunesse. Le texte n'est en réalité pas exempt de vers réguliers et de rimes, ce qu'annonce d'emblée le titre du recueil. Celui-ci n'est autre qu'un alexandrin avec césure à l'hémistiche renforcée (ou adoucie ?) par le parallélisme sonore entre « de cécité » et « dans sa cité » fondé sur la répétition des consonnes [d] et [s] suivies de la séquence [site] qui atteste l'attention portée par le poète aux répétitions qui innervent le poème. Ces retours se déclinent sous plusieurs formes : reprises de mots, de groupes de mots ou de vers, parallélismes de construction – souvent signalés par une anaphore, bien que cela ait parfois lieu à plusieurs vers de distance – et répétitions sonores telles que les allitérations et les assonances. La rime, dont il vient d'être question, revient aussi à d'autres endroits du texte, se faisant toujours plus virtuose, mais les répétitions sonores se trouvent le plus souvent au cœur même des vers ou des phrases et des syntagmes lorsqu'il s'agit de prose.

La séquence versifiée « Intensément parfaire » (p. 65-66), qui rappelle la question de l'originalité de l'écriture qu'évoquait le poète dans sa lettre à André Miguel, est exclusivement composée d'octosyllabes et d'hexasyllabes qui riment entre eux, bien que de façon pas tout à fait conventionnelle. Lorsque la rime n'est pas « traditionnelle », comme entre *orages* et *plage*, elle peut être une contre-assonance (*rougel/vertige, intensément/mots, corps/parfaire*) ou jouer sur la proximité sonore sans pour autant que les mots rapprochés soient d'exactes paronymes (*assièges/achèves*). Plus loin, dans la

52 Poème issu du carnet A/C/C1 conservé dans le Fonds Jacques Izoard.

53 Texte paru dans *Confluences poétiques*, n° 1, mars 2006. Cité dans *OC III*, p. 430.

54 Izoard (Jacques), « Désirs d'identité », dans *Archipel*, n° 26, 2008-2009, p. 119.

55 *Ibid.*

séquence où sont appariés *durant* et *dormante*, puis riment *saint/lapin* et *mère/terre*, la rime se fonde sur une sorte d'anagramme syllabique :

J'ai pêché des mois durant
Des poissons d'eau dormante
Ils avaient de petits yeux gris
Et ressemblaient à *des joues arrachées*
Et Jeanne continue à *jouer aux charades*
Vincent n'est plus saint
Depuis qu'il a tué sa mère
Ainsi va la vie sur terre
Quand le chasseur se fait lapin (p. 71, nous soulignons)

Ce sont les répétitions et les rapprochements phoniques entre les mots qui prévalent. Jacques Izoard est moins un artisan de la rime qu'un maître des sons. Les appariements induits par les retours sonores sont significatifs. Dans le sizain suivant, au-delà du retour du son vocalique [i], les mots placés en fin de vers sont appariés les uns aux autres par différents échos :

Comment compter tous les traits du *listel*
Quand on n'a plus qu'une heure à *vivre*
Je préfère écouter le chant des *littorines*
Ou m'adonner encore à la *littérature*
Le listel a cerné nos *fortunes*
Faisons la chasse aux *lithobies* (p. 75)

Listel, *littorines*, *littérature* et *lithobies* partagent la séquence sonore [lit], la contre-assonance en [n] rapproche *littorines* et *fortunes*, tandis que le retour de [ty] relie *littérature* et *fortunes*. Seul le mot *vivre* n'entre de prime abord pas en relation avec les autres fins de vers et est ainsi mis en évidence. En fait, la contre-assonance en [r] crée un écho avec *littérature*. De la sorte, le texte manifeste le lien étroit entre la poésie et la vie, l'existence. En même temps, le sujet prétend préférer, dans ce passage, s'adonner à la littérature lorsque la mort approche. À nouveau, le texte interroge la condition de poète.

Dans ce texte, Jacques Izoard mobilise en réalité peu la rime, bien qu'on la trouve même cachée par endroits dans la prose, comme dans l'extrait suivant, « Ce cri à *crête* qui n'en finit **pas** annonce une *fête* au bout de nos **bras** » (p. 69), où les retours suggèrent une découpe de la phrase en vers réguliers, deux décasyllabes ou quatre pentasyllabes approximatifs, et ainsi la possibilité d'une réécriture d'un texte versifié préexistant. Les répétitions sonores en elles-mêmes ne sont pas toujours dénuées de sens : par exemple,

dans « Le sommeil *engloutit l'Angleterre*⁵⁶ » (p. 68), la suite consonantique [gl] + [t] pourrait mimer les bouillons d'une eau qui absorbe un objet, ou les répétitions de [b] dans « Un rêve où mon cœur *bat brûle* (p. 69) » rappelle un battement. Ces tourbillons de sons paraissent guider l'écriture, tant en prose qu'en vers, plus que la recherche de sens : « Un *feu de juin de foin jeu* de l'oie incendie / *Dix incendies de diamants* (p. 69) » ou « Jeune *allah* qu'*allaita* l'*hallali* / *Hors de l'or* pas de salut *Pitié* / *Pour les longs os de l'eau* (p. 67) ». La quatrième de couverture de *Voix, vêtements, saccages* (Grasset, 1971) indique en effet que « les mots appellent les mots », que « le sens importe peu ». Le poète « laiss[e] les mots engendrer une descendance sonore, quasi buccale⁵⁷ » qui mène aux paires de mots contenant une syllabe identique – « des oiseaux oisifs (p. 73) », « les nains sans reins (p. 74) », « mes tempes estampillées (p. 74) », « Je *parie* que tu n'*aspire* qu'*au repos* qu'*au repas* du sommeil [...] bel enfant [...] qu'on tue à *coups* de *couteau* avant de l'*avoir* au *lavoir* habillé (p. 75) », entre autres – et aux premiers doublets, puis « triplettes », au départ paronomastiques, dont deviendra tout particulièrement emblématique le titre du recueil *Bègue, bogue, borgne* (Atelier de l'Agneau, 1999, rééd.) – « nous devons nous soumettre et nous *agenouiller* nous *agrenouiller* près des mares du silence (p. 76) », « le fleuve avec ses *alluvions* ses *illusions* ses *allusions* (p. 70) » ou encore « Aura-t-elle raison de ma *peine* **raison** de ma *seine* **saison** de ma *reine* **prison** de *haine* (p. 74) ». Les mots rapprochés entre eux créent des images surprenantes et polysémiques, héritage du surréalisme. Il s'agit de jouer avec eux comme avec des objets et de fabriquer le poème à partir du matériau verbal. Loin d'un simple ludisme, le poème est jouissance de la langue.

Conclusion : un premier art poétique

Objet surprenant au sein de l'œuvre, *Frappé de cécité* est un recueil extrêmement riche, qui mériterait de plus amples analyses. Cette première étude permet de mettre au jour les embryons d'une conception poétique qui se déploiera et restera cohérente tout au long de l'œuvre de Jacques Izoard. Écriture sensuelle, mots-objets et objets-mots, importance de la sonorité, mots qui s'attirent et s'engendrent, effet de nomination, métaphores métapoétiques... Les grands principes de la poétique izoardienne, qui deviendront des « mots d'ordre » fondamentaux de son écriture et feront de

56 Dans tous les exemples qui suivent, nous soulignons.

57 Édeline (Francis), « Préface », *op. cit.*, p. 7.

lui l'une des voix les plus originales de la poésie belge francophone contemporaine, s'y trouvent déjà bien ébauchés.

Comme nous pouvons le voir dans le présent dossier, *Frappé de cécité* n'est pas le seul texte d'expérimentation du poète : les poèmes inédits signés du pseudonyme d'Epouste⁵⁸, qui ne furent pas non plus immédiatement publiés – ils sont même restés, pour la majeure partie, inédits – et qui datent du début des années 1970, marquent également une étape dans la formation de l'écriture izoardienne. Dans les deux cas, le poète s'adonne à des expérimentations scripturales, langagières, afin d'infléchir sa propre poétique, de la retravailler de l'intérieur et de la relancer dans une voie nouvelle. Pour réemployer les mots de Gérard Purnelle, commentateur des textes d'Epouste, on assiste à la « retrempe d'une écriture poétique » : écrire « contre soi » pour « renouveler sa poésie » et « sortir d'une impasse imminente⁵⁹ ». *Frappé de cécité*, aux côtés des textes écrits sous pseudonyme, montre que, chez Jacques Izoard, la réflexion sur l'écriture poétique se joue au moment même de celle-ci, dans la composition du texte. Plus que de se libérer d'une écriture, il s'agit de rechercher une écriture poétique originale par le biais de la pratique scripturale. *Frappé de cécité*, moins qu'un texte cathartique, constitue, sans se déclarer comme tel, un premier art poétique.

58 Voir dans ce dossier : Purnelle (Gérald), « Izoard, Epouste et Kraus, ou la stratégie pseudonymique ».

59 *Ibid.*, p. 58.