

Mystère incandescent que la matière enchanter¹

Je n'écris pas pour me plaindre, mais pour exercer un droit légitime².

J. I.

L'œuvre de Jacques Izoard présente, dans la poésie belge de la deuxième moitié du siècle précédent, une ampleur et une évidence singulières qui lui valent, non seulement en Belgique, mais aussi en France et dans le reste du monde, une reconnaissance indéniable. Cette œuvre, il est maintenant possible à tout amateur de la lire dans sa totalité et dans son développement. Les recueils majeurs — *La Patrie empaillée* et *Vêtu, dévêtu, libre*, réédités en poche en 1992, *Corps, maisons, tumultes*, ainsi que les plus récents *Le Bleu et la Poussière* ou *Dormir sept ans* — côtoient aujourd'hui les prémisses de l'œuvre, les plaquettes confidentielles, les ensembles oubliés, les périodes moins connues : bref, des pans entiers d'un long parcours qui reste largement à redécouvrir — ou à découvrir, pour les très nombreux inédits qui sont ici rassemblés pour la première fois.

L'art de Jacques Izoard, dans sa spécificité, est immédiatement reconnaissable : non pas tant un simple style d'écrivain, mais une écriture, la voix d'un poète. Maints commentaires critiques (moins nombreux que ce que la place qui lui revient laisserait attendre) se sont attachés à décrire sa démarche poétique et son monde (parmi les plus profonds et les plus éclairants, on relira avec profit l'étude de Daniel Laroche dans la réédition mentionnée ci-dessus). L'occasion est offerte, et le moment venu, d'explorer à nouveau l'ensemble des poèmes de Jacques Izoard. J'invite le lecteur à faire de son côté sa lecture d'Izoard. Pour ma part, je choisis de faire quelques pas sur trois chemins entrelacés, en me fondant sur ce que permet cette édition collective : esquisser l'histoire de l'œuvre, de sa formation et de son évolution ; baliser l'émergence, tout au long de ce parcours, d'un discours sur la poésie dont se manifeste la cohérence et la continuité de pensée ; souligner l'importance, à côté des poèmes qui ressortissent à sa manière la plus caractéristique, d'autres visages d'Izoard-poète, à travers des textes, des thèmes et des dimensions plus particuliers. Dans les trois cas, l'apport des inédits se révèle riche, voire capital.

*

Les premiers poèmes de Jacques Izoard, on ne s'en étonnera pas, dénotent une inspiration à la fois classique et juvénile, somme toute naturelle chez un jeune homme de 16 ou 18 ans. Elle perdure jusque dans son premier recueil, paru en 1962, *Ce manteau de pauvreté*, où, par une sorte d'effet-retard, les influences du surréalisme enfin découvert n'ont pas encore eu le temps de produire leurs effets sur une grande échelle et d'investir son écriture tout entière ; elles ne se matérialisent que sporadiquement, dans une production où se côtoient les traces d'une pratique initiale du vers régulier (davantage attestée dans les inédits, surtout dans ceux qui n'ont pas été retenus dans cette édition), un romantisme trouble où circule le thème du suicide (qui disparaîtra totalement de l'œuvre), un humour cocasse ou grinçant³, un goût pour le fantastique et l'étrange (dans les contes et les proses). Fruit d'un écrémage de ses premières productions, le premier recueil apparaît bien, à la relecture, comme un « jardin aux sentiers qui bifurquent », la croisée de chemins multiples, dont chacun aurait pu être suivi plus tard par ce jeune poète de 25 ans qui se cherche encore. À cet égard, le recueil *Ce manteau de pauvreté*, tout premier qu'il soit, inaugure la série des recueils-jalons, qui, chacun à leur tour, font la somme et le bilan de toute une période. Couvrant une production qui va de 1957 à 1961, il ne laisse que parcimonieusement présager ce que sera sa poésie future, celle des

années 70 ou 80, et même 60. — Quelques poèmes, néanmoins, n'ont aucune ambiguïté à cet égard et présentent déjà les accents de la voix izoardienne⁴.

*

Mais deux faits sont à souligner, car ils nuancent et complètent cette vue du premier recueil.

Tout d'abord, on se trouve face à un premier paradoxe izoardien : dès cette période de formation, les fondements de sa poétique sont présents dans son discours sur la poésie, même s'ils ne se réalisent qu'embryonnairement dans son écriture. Et l'on est frappé de voir combien ce discours s'adapte moins aux poèmes qu'il jouxte, qu'il n'annonce avec une justesse surprenante ce qui fera la spécificité de l'écriture izoardienne, et ceci sur deux plans : ce qui est dit de la poésie, et la façon dont cette pensée s'exprime sur un mode constamment imagé (« attraper des poèmes / les ouvrir comme on ouvre / des poissons sur la table de la cuisine⁵ »). En lisant ou relisant ces proses programmatoires, ainsi que certains inédits contemporains, on constate que, d'emblée, l'écriture izoardienne est somatisée : corps et bouche sont déjà conçus comme le lieu du poème : « à l'intérieur de mon corps [...] il y a des poèmes et des poèmes en forme d'oiseaux⁶ » ; bouche et langue sont le point de contact et de fusion des mots et des objets :

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 [...]⁷,

ou :

La poésie est pour moi le moyen de vivre mieux et plus longtemps dans l'épaisseur des choses. Je me sens solidaire des objets qui m'entourent ; plus ils veulent m'éviter, plus j'ai tendance à me rapprocher d'eux⁸.

L'art poétique, qui peut n'être que filigrané (comme dans le poème 14), s'explique surtout dans le texte « Exister⁹ » :

Ce que je recherche à travers le langage et son expression littérale ne peut pas être considéré comme une orgueilleuse tentative d'approche ou de compréhension de la vérité soyeuse. Il s'agirait plutôt d'une sorte de jeu puéril où la virtuosité — une virtuosité de l'âme — voudrait rejoindre le Danger Perpétuel.

Maturité, déjà, du futur Izoard, dans cette lucidité prémonitoire et affermie de ce que sera son œuvre et sa volonté poétique. S'il reste quelques traces d'idéalisme romantique dans cette opposition d'un « danger perpétuel » au confort « soyeux » d'une quête de la vérité, il n'en reste pas moins qu'Izoard assume d'emblée les pouvoirs et les limites de la poésie, refuse certaines de ses fonctions supposées, revendique la virtuosité. Il déplace le danger, l'orgueil et le lieu de la poésie, de la tête au corps, des idées à la bouche ; décérébralisée, la poésie se fait déjà physique. Cette poétique se réalisera immédiatement, et tout le discours ultérieur d'Izoard ne fera qu'adhérer avec constance à ces premières vues clairement affirmées.

Un deuxième fait marque ce moment liminaire du premier recueil. Pour quitter la croisée des chemins et entamer la seule voie qu'indiquaient ces positions, il a fallu, semble-t-il, un second acte fondateur, voire libérateur, la compilation, en 1962, de toute une production, vers et prose, en un long poème, *Frappé de cécité dans sa cité ardente*. Même s'il est resté inédit jusqu'en 1980, ce poème-recueil mérite d'être lu à la lumière de cette hypothèse : il n'est ni banal ni indifférent de fabriquer de plusieurs poèmes un seul, où se trouve estompée toute différenciation des textes originels — comme pour leur faire un sort autant que les agréer. Peut-être, donc, ce recueil audacieux, fondu puis abandonné dans l'immédiat, est-il le véritable moment de passage, l'adieu à l'œuvre juvénile : une manière de recueil cathartique.

*

À partir de là, la voix se forme réellement, progressivement mais rapidement, sur les bases des premiers acquis : elle s'élabore et se pose, singulière, personnelle. Dès le premier poème du deuxième recueil publié (*Les sources de feu brûlent le feu contraire*, 1964), elle est là : rude et riche, close et lumineuse — baroque. C'est en effet ce qui, à mon sens, marque le plus les poèmes des années 63-67 : foisonnement et densité, traits majeurs d'une écriture qui affirme tôt, dans le contexte de l'époque, son originalité, sont aussi les garants d'une profondeur sous la virtuosité assumée. Période séminale, période explosive, moment de grande fécondité.

À nouveau, le questionnement métapoétique est présent, et s'insinue dans les poèmes eux-mêmes : le poème, ce « fagot de paroles », jadis poisson, est maintenant oiseau : « Il y a en tout objet / le grain serré de l'heure / attente ou espoir de grâce / En chaque objet vit l'âme / d'un oiseau possible¹⁰. »

Par la suite, la voix d'Izoard se creuse et se radicalise : d'*Aveuglement Orphée* (1967) jusqu'à *Voix, vêtements, saccages* (1971) et *La Patrie empaillée* (1973), le poème s'allège, se fait de plus en plus court, l'ellipse se multiplie, la phrase se brise. Au point culminant de ce cheminement : un hermétisme radical, celui de recueils (parmi les plus beaux) tels que *Le Papier l'Aveugle* ou *Des laitiers, des scélérats* (1970 et 1971).

*

On l'a dit maintes fois, la poésie d'Izoard a toujours à faire au langage et au corps. Le poème et le corps sont point de rencontre, de fusion et de confusion des mots et des objets : « Mot lourd de sens : le corps lui-même¹¹. » On ne s'étonne pas que les deux mots les plus fréquents de l'œuvre entière soient précisément... *corps*, et *mot*, suivis de la kyrielle des mots qui désignent les parties du corps : *langue, bouche, poing, doigt, bras, jambe*, etc. *Corps* et *mot*, deux mots abstraits qui ne dématérialisent pas le propos, au contraire. Apparu dès *Aveuglement Orphée*, le mot *mot* s'emploie pour nommer à la fois l'objet et le nom de cet objet : le langage est d'abord physique, et la bouche, qui prononce les mots, est le premier lieu où l'on touche le réel.

À l'intersection permanente des mots et des corps se trouve le poème, objet lui-même, objet physique, objet rond, sensuel (« Une main ronde est la maison du poème¹² »), caillou dans l'avertissement de *Frappé de cécité*, puis bogue et oursin (« Langue où vivent, innombrables, les oursins du poème¹³ »), attirant pour la main et la langue, mais hermétique, protégé par ses piquants : « Textes-coquilles, textes-bogues, où je dors, sourd et aveugle, où je ne crois pourtant que ce que je vois, que ce que j'entends¹⁴. » À nouveau l'aveu sobre et lucide d'une pratique de la poésie, comme sur la quatrième de couverture de *Voix, vêtements, saccages*, qui résume bien la poétique izoardienne, en distinguant un peu schématiquement deux types de poèmes : ceux qui « refusent toute lecture ; le sens importe peu » et ceux qui « au contraire, à dessein, avec obsession, à travers chatoiement et voyelles, visitent les lieux les plus communs ». Libre association / ressassement : deux dimensions d'un habitus lexical.

*

Le second paradoxe izoardien concerne à nouveau la confrontation de sa poésie et de sa poétique.

On ne gagne pas toujours à se fonder sur les propos qu'un poète tient sur la poésie pour approcher, décrire ou juger la sienne : il y a souvent loin de la coupe aux lèvres, des intentions aux résultats. Jacques Izoard n'est pas dans ce cas. Tout au long de sa carrière, il a développé un discours métapoétique propre et original, dont on a vu les prémisses, et qui maintient une fusion permanente entre les mots et les choses, le corps et le poème, la chair du poème et la sensation de poésie. Chaque texte de réflexion se revêt d'un ton toujours poétique, mais

jamais cet amoureux des mots ne se paie de mots : ni angélisme, ni abstraction, ni idéalisme, ni prétention (Christian Hubin le dit bien : « Ce n'est pas un penseur, c'est un sourcier »). On peut à cet égard le comparer à son contemporain François Jacqmin, auquel presque tout l'oppose, sauf, justement, cette lucidité constante. C'est que, chez Izoard, la réflexion ne risque jamais de suivre l'œuvre ni de l'excéder : consubstantielle d'une expérience permanente de l'écriture, elle n'a nul besoin de prétendre à quelque vérité transcendante : elle fait état, tout simplement.

*

À toute poésie se pose la question de sa *pertinence* : est-elle à la hauteur de ses ambitions ? Les ambitions que revendique celle de Jacques Izoard sont la recherche et l'échange : « L'écriture est liée à ce qui nomme, à celui qui nomme, à ce qui est nommé. C'est une recherche de sa propre identité à travers les autres¹⁵. » Au risque de schématiser à l'excès, on peut ramener la poétique izoardienne à ce pari (ce risque) : communiquer avec les autres et se trouver soi-même par la nomination. Cette seule ambition sert de garde-fou contre toute menace de verbalisme ou de gratuité : « Ne pas se retrancher derrière les vocables, mais faire en sorte qu'ils soient le salutaire fil conducteur allant de l'un à l'autre. Briser ainsi le halo de vide autour des êtres, les aimer¹⁶. » Ces êtres qu'il faut aimer, entre lesquels le poème sert de fil conducteur, ce sont à la fois ceux que dit le poème et ceux auxquels il s'adresse.

Ici réside le troisième paradoxe d'Izoard : loin d'empêcher l'échange et la recherche de l'autre, l'hermétisme, en tant que méthode expérimentale d'investigation, n'a rien d'un retranchement du monde : il ouvre au contraire le lecteur au partage d'un monde commun.

C'est que la transmutation permanente du poème en objet et du monde en langage s'opère pour le lecteur comme pour le poète ; c'est que cette poésie fait ce qu'elle dit et dit ce qu'elle fait, et se vit au moment même de l'écriture — subséquemment, à celui de la lecture : « J'invente un poème et le poème m'invente. Il m'apprend de nouveaux gestes. Il me dit que j'existe en chacun de mes mots¹⁷. » Peu de poètes pourraient se prévaloir d'une telle adéquation des effets aux fins et aux moyens.

*

La poésie d'Izoard est essentiellement orale et tactile. Certes, elle s'adresse à tous les sens. Mais, moins spécifiquement visuelle que globalement sensuelle, elle s'appréhende surtout par la main et la bouche, les doigts et la langue. Le poème, véritable organe préhensile et préhensible, bogue close que l'on touche et main qui saisit le monde, traverse son propre hermétisme pour investir son lecteur par l'oreille et la bouche. C'est par là aussi qu'il échappe à toute gratuité ; un inédit de 1974 dit bien que « ma bouche est la vôtre¹⁸ » : c'est dans notre bouche que vit, résonne et se mâche le poème izoardien. Les mots sont les premiers objets physiques dont Izoard et sa poésie s'emparent : « Pour en éprouver l'odeur, la fermeté, la douceur, la consistance, le goût, la chaleur, je redirai mille fois le même mot : "grenade"¹⁹. » On ne soulignera jamais trop la dimension orale, et oralisable, du poème izoardien : il applique mieux que quiconque le leçon de Tzara — « la pensée se fait dans la bouche » —, et c'est dans la bouche que son poème se forme, se lit, se savoure. La même saveur des mots-fruits nous est donnée que goûtait le poète. Et des sonorités des mots, pour lesquelles ils sont souvent choisis, le poème d'Izoard tire bien moins une quelconque harmonie esthétisante (imitative ou abstraite) qu'il n'acquiert une matérialité que l'on peut aligner sur celle des objets mêmes que les mots désignent : mots lisses ou rugueux, mots caressés, léchés, mâchés. C'est un autre paradoxe d'Izoard : Alain Bosquet peut parler à son sujet de « poésie pure », et Daniel Laroche de « poète matérialiste » : poésie pure, c'est-à-dire la plus concrètement « poésie », aux antipodes d'une abstraction dématérialisée.

*

L'œuvre izoardienne des années 70 et 80 est traversée par une même voix qui tantôt se radicalise, tantôt s'adoucit, tantôt s'épanouit. Elle passe aussi par l'irruption de lignes de force multiples. Des séries « thématiques » se développent en diverses plaquettes (de *Bègue, bogue, borgne* à *Ourthe sourde*) ou se disséminent à travers les grands recueils et leurs sections : elles sont le point le plus visible de cet art de « visiter avec obsession les lieux les plus communs », c'est-à-dire, toujours, les plus personnels. Par ailleurs, la forme izoardienne du poème en vers, stabilisée dès la fin des années 60, ne doit pas occulter l'émergence, dès les années 70, d'une écriture en prose, puissante et singulière, où le travail sur la phrase, le jaillissement de l'image, le cours torrentueux du texte, élargissent la voix et densifient la quête du poète. Parmi les voies longitudinales que cette édition complète rouvre et autorise, il y a donc l'Izoard prosateur, à lire pour lui-même. Chacun des trois grands recueils-jalons regorge de poèmes en prose, et les inédits en révèlent bien d'autres, qui sont souvent les lieux privilégiés de l'art poétique (à l'instar de « Fêter chaque parole », dans *Vêtu, dévêtu, libre*).

*

Qu'il s'agisse des poèmes-bogues ou des proses, dans cette « poésie-express », véritable « décharge de l'intelligence » (Francis Édelin²⁰), Jacques Izoard tient que « sont sœurs l'écriture et la foudre²¹ ». Sexualisé, « le poème ou le texte doit conduire à la *jouissance perpétuelle*²² », et le poète poursuit : « Je ne puis exister qu'à travers le poème que j'écris. »

Cette poétique du verbe, du corps et du monde ouvre en effet sur tous les registres de la vie, à commencer par la sexualité : « Les mots sont des sexes, la caresse mène au poème²³. » Explicite ou métaphorisé, le sexe se révèle l'objet le plus physique, syncrètoque du corps tout entier, le sien, celui de l'autre. Un deuxième Izoard particulier se lira donc à travers l'œuvre complète : discrète ou provocatrice, explicite ou elliptique, la présence du sexe et l'évocation de sa pratique sous-tendent le double mouvement, fondamental, de matérialisation de la poésie et d'échange avec l'autre. Dans le sexe aussi, érigé au centre de maint poème, l'écriture et la vie, le mot et l'objet, l'objet et le poème, voire l'auteur et le lecteur, s'identifient, se confondent.

Un autre domaine d'ouverture et de connivence, dans la poésie d'Izoard, est à coup sûr celui qui relève du politique. Daniel Laroche a pu relever que, sans être doctrinaire, le poète pousse jusqu'à la révolte sa méfiance à l'égard des pouvoirs et des systèmes. L'objet politique rejoint ici l'objet poétique — et s'y mêle d'ailleurs souvent, essentiellement dans ses proses : relire *Petites merveilles, poings levés*, à cet égard, est édifiant, mais nombre de textes, publiés en revue ou demeurés inédits, étayent cet aspect de Jacques Izoard. On lira également un texte exemplaire, « Espagne²⁴ » — il s'agit d'un poème en vers et non d'une prose — où la réaction « à chaud » à un meurtre politique suscite certes le poème de circonstance, mais sans que la poésie y perde ses droits.

Un dernier visage d'Izoard qui mérite d'être noté, plus discret que les deux autres, serait celui de l'humour : rarement explicite, il sous-tend plus d'un texte où il contribue, comme d'autres traits, à tenir à bonne distance tout risque de sacralisation de la poésie. Pour en saisir le point extrême (dans l'audace, s'entend), j'invite le lecteur à lire les deux derniers poèmes de la première section d'inédits...

*

Avec le grand recueil *Corps, maisons, tumultes*, troisième ou quatrième sommet de l'œuvre, une période paraît s'achever. Une crise a-t-elle suivi ? Force est de constater que le retour de l'écriture se fait progressif. À l'aube des années 90, la voix change : compte non tenu des inflexions multiples des deux décennies précédentes, c'est donc le troisième mutation qui

affecte l'écriture d'Izoard, après l'explosion baroque du début des années 60 et le resserrement radical du passage aux années 70. Toujours court, plus léger, moins hermétique, le poème s'ouvre : l'écriture est à la fois neuve et dans la ligne naturelle de l'œuvre qui la précède. Les piquants de la bogue ont réduit leur acuité, le poème brasse moins d'éléments, se concentre plus étroitement sur un objet, un moment, un sentiment. Un autre lyrisme se fait jour : souvent la deuxième personne est la destinataire du propos, qu'elle désigne l'autre ou, plus souvent, le poète lui-même. Izoard dialogue avec lui-même : en chaque poème se vit un équilibre constant entre la prise directe de la vie dans l'écriture et la méditation cristallisée des moments de cette vie. Certes, un tel retour, relatif, à la clarté, au contact avec le lecteur, n'a rien de singulier en cette fin de siècle : bien des poètes des années 60 et 70 poursuivent dans cette voie leur œuvre, par-delà les expériences et les radicalités de ces décennies-là. Mais, on l'a vu, l'hermétisme d'Izoard s'est toujours distingué d'une quelconque veine formaliste. Pour naturelle qu'elle soit, son évolution ne peut donc qu'être, à son tour, singulière. La voix n'a pas changé. Elle n'a même pas vieilli. Au contraire. Ce qui s'impose à l'esprit du lecteur, c'est l'inaltérable jeunesse de cette voix, qui triomphait déjà dans l'exubérance des premières mutations ou dans les années de plénitude, jeunesse qui s'est encore accrue dans la dernière manière. Ultime mutation d'une voix unique, dernier paradoxe du poète Jacques Izoard.

Gérald Purnelle

¹ Inédit 64 de la section 1979-1990.

² Inédit 303 de la période 1963-1969.

³ Comme, par exemple, dans les poèmes 18, 19, 20 ou 26 du recueil.

⁴ Tels les poèmes 15 ou 40 de *Ce manteau de pauvreté*, ou l'inédit 120 de la même période.

⁵ Poème 12 de *Ce manteau de pauvreté*.

⁶ Poème 13.

⁷ Inédit 103 de la première période.

⁸ Poème 70 de *Ce manteau de pauvreté*.

⁹ Poème 39 de *Ce manteau de pauvreté*.

¹⁰ Poème 71 de *Les sources de feu brûlent le feu contraire*.

¹¹ *Des laitiers, des scélérats*, poème 57.

¹² *Des lierres des neiges des chats*, poème 45.

¹³ *Des lierres des neiges des chats*, poème 53.

¹⁴ *La Patrie empaillée*, quatrième de couverture.

¹⁵ Inédit 110 de la section 1973-1978.

¹⁶ inédit 144 de la section 1973-1978.

¹⁷ Inédit 196 de la période 1963-1969.

¹⁸ Inédit 34 de la période 1973-1978.

¹⁹ Inédit 352 de la période 1963-1969.

²⁰ Dans la préface à la réédition de *La Patrie empaillée* et de *Vêtu, dévêtu, libre* chez Labor en 1992.

²¹ *La Patrie empaillée*, poème 26.

²² Inédit 40 des années 1973-1978.

²³ *Entre l'air et l'air*.

²⁴ Inédit n° 26 de la période 1973-1978.