

Stéphane CUNESCU

FNRS

**« Le poète est celui qui ouvre les yeux » :
Martin Vaughn-James et Jacques Izoard,
en dessinant en écrivant**

*J'essayai. Je voulais surtout apprendre
où ils me mèneraient, ces tableaux,
comment ils me porteraient, me contrecarreraient,
les envies qui en moi seraient suscitées,
les réflexions, mes réponses au sphynx
et quels seraient les rencontres et les refus de rencontres.*

Henri Michaux, *En rêvant à partir de peintures énigmatiques*,
Fata Morgana, 1972.

C'est vraisemblablement à travers le réseau des revues, et par l'entremise de Robert Varlez, que Jacques Izoard découvre, au début des années septante, l'œuvre du dessinateur anglais Martin Vaughn-James¹. Ce dernier participe à la revue *Minuit* dès le deuxième numéro du périodique initié par Jérôme Lindon², aux côtés notamment de Gilles Deleuze et Félix Guattari, Samuel Beckett, Monique Wittig ou encore Roman Jakobson. Vaughn-James fut l'un des collaborateurs les plus actifs de la revue (vingt

1 Martin Vaughn-James est né en 1943 à Bristol. Il a également vécu à Sydney (pendant ses études à la National Art School of Australia), puis à Toronto, avant de s'installer à Paris à la fin des années septante avec la poétesse Sarah Mac Coy, son épouse. Vaughn-James habitera en France jusque dans les années deux mille, où il élira quelque temps domicile à Bruxelles. Il meurt en Provence en 2009.

2 La revue *Minuit* est lancée par le directeur des éditions de Minuit Jérôme Lindon, avant que ce dernier ne confie la direction à Tony Duvert, puis à Mathieu Lindon.

contributions sur les cinquante numéros parus), réalisant également les couvertures d'une dizaine de numéros³. En 1975, il figure au sommaire avec Robert Varlez, le dessinateur et collagiste liégeois qui allait bientôt fonder sa propre revue, le *Mensuel 25*; Vaughn-James en fera très vite partie et de leur complicité naîtra en 1982, à l'Atelier de l'Agneau, son premier livre publié en français, *Après la Bataille*⁴.

La même année paraît *Axe de l'œil*, mince plaquette (à peine trente pages) cosignée par Izoard et Vaughn-James. Si Izoard a déjà pratiqué l'écriture à quatre mains avec Eugène Savitzkaya⁵, cette publication est, à bien des égards, une expérience inédite pour le poète comme pour l'auteur de « romans visuels⁶ ». De fait, au moment de leur collaboration, Izoard n'a encore jamais écrit de poèmes à partir d'œuvres plastiques⁷. Vaughn-James quant à lui, a l'habitude d'accompagner les planches de ses romans ou séquences brèves de ses propres textes⁸; c'est la première fois qu'il cède ce privilège à autrui. À cet égard, la correspondance entre les deux hommes

3 Vaughn-James succédait ainsi au graphiste Michel Longuet.

4 Vaughn-James (Martin), *Après la bataille*, Liège, Atelier de l'Agneau, coll. « Mauve », 1982. Ce volume rassemble un nombre important de dessins publiés dans la revue *Minuit*.

5 Voir à ce propos Purnelle (Gérald), « Poétique à quatre mains: les suites dialogiques d'Izoard et Savitzkaya », *Textyles* [En ligne], 44 | 2013, [<http://journals.openedition.org/textyles/2474>]

6 Expression employée par Vaughn-James préfigurant la catégorie du « roman graphique ».

7 Plusieurs recueils d'Izoard se sont toutefois vus accompagnés de dessins, en frontispice (*Les Sources de feu brûlent le feu contraire* [avec un dessin de Zadkine], Société des Écrivains, 1964; *Aveuglement, Orphée* [dessin original de Leonor Fini], Bruxelles, Henri Fagne, 1967), ou sous la forme d'illustrations (*Frappé de cécité dans sa cité ardente* [Lucien Massaert], Atelier La Soif Étanche, 1980; *Nuit inouïe*, La Pierre d'Alun, 2000 [dessins hors-texte de Roger Dewint]). Plusieurs livres ont en outre été accompagnés de dessins de Selçuk Mutlu (*Pièges d'air* [dessins de Selçuk Mutlu], Liège, Le Fram, 2000; *Dormir sept ans* [six portraits à la plume par Selçuk Mutlu], Paris, La Différence, coll. Clepsydre, 2001. Ce n'est qu'en 1997 qu'il composera des poèmes à partir de peintures de Robert Ketelslegers (éditions Labor, poèmes d'Eugène Savitzkaya et de Jacques Izoard, préface de William Cliff).

8 Ses différentes contributions dans la revue *Minuit* montrent que le texte s'inscrit à côté de l'image selon des modalités et des positions variées: au-dessus des images, en dessous sous forme de paragraphes longs, comme simples titres sans texte additionnel, ou absent pour laisser place aux seules images, créant ainsi différents niveaux d'interaction entre le verbal et le visuel.

est claire : nous ne sommes pas dans une logique d'*illustration*, les textes d'Izoard s'appuyant sur le matériau graphique de l'auteur de *La Cage*.

Le dispositif du livre privilégie une séparation du texte et de l'image (à une exception près) : les six dessins de Vaughn-James figurent en belle page et les pages de gauche sont laissées vides. Les textes d'Izoard s'inscrivent sur des doubles pages et relèvent de deux régimes formels distincts. À gauche, sur la partie inférieure de la page, on trouve des poèmes d'une longueur de six à huit vers au maximum. Ces poèmes sont précédés de chiffres romains (de I à VI, correspondant donc au nombre d'images) et présentent un corps légèrement plus grand que celui utilisé pour la prose. Les pages de droite accueillent quant à elles des textes en prose d'une page maximum, constitués de deux à six paragraphes. D'un point de vue générique, il semble évident de les qualifier de poèmes en prose ; leur oscillation entre dimension narrative et forte poéticité (syntaxe souvent heurtée, recours massif aux figures de répétition et aux images) en constitue le trait définitoire. Cette qualification s'ancre également dans une filiation littéraire : l'écriture à partir de référents visuels convoqués dans le livre inscrit ces textes dans la tradition du poème en prose ekphrastique inaugurée par Aloysius Bertrand avec *Gaspard de la Nuit*. Néanmoins, l'originalité de ces poèmes en prose consiste à contourner la logique descriptive et illustrative de l'*ekphrasis*, faisant du dispositif texte-image non un rapport de traduction ou de commentaire, mais un espace de tension qui met à l'épreuve le regard.

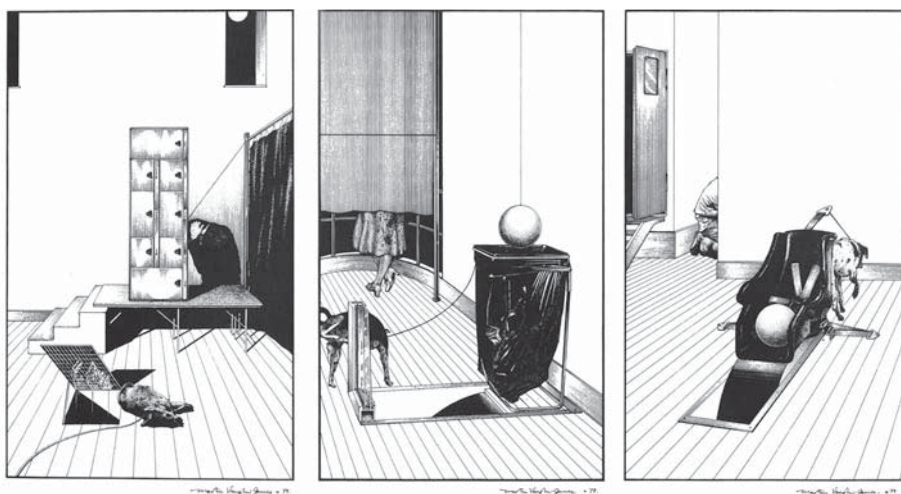
Un univers visuel réfractaire : les dessins de Vaughn-James

Les six dessins réunis dans *Axe de l'œil* ne forment pas un ensemble narratif, mais constituent une série, une variation sur les « thèmes » privilégiés par Vaughn-James dans son œuvre graphique. Jan Baetens souligne que cette dernière adapte visuellement plusieurs préoccupations du Nouveau Roman⁹ : « insistance sur le regard, refus de la notion périmée du personnage, évitement d'une construction narrative linéaire, priorité donnée au travail sur l'espace [...] »¹⁰. Les dessins d'*Axe de l'œil* répondent à ces différents motifs. Tous représentent des pièces dépouillées, avec leurs murs vides

9 Voir notamment cet article qui explore l'intertextualité du roman graphique de Vaughn-James avec plusieurs œuvres d'Alain Robbe-Grillet : Latxague (Claire), « L'image dans le récit. *La Cage* ou la mise en abyme iconique », dans Barre (Aurélie) et Leplâtre (Olivier) (dir.), *L'image dans le récit, Textimage*, n° 4, printemps 2011.

10 Baetens (Jan), « L'adaptation, une stratégie d'écrivain ? » in *Bande dessinée et adaptation (littérature, cinéma, tv)*, Clermont-Ferrand, PU Blaise-Pascal, 2015, p. 51.

et leurs parquets immaculés. La figure humaine n'en est pas absente, mais toujours reléguée à l'arrière-plan et occultée par un mur, un store – quand ce n'est pas le personnage qui enfouit son visage dans ses mains, de sorte que nous ne pouvons jamais en voir plus que des fragments (fig. 1, 2 et 3). Il en va de même pour les différents chiens qui peuplent ces intérieurs énigmatiques ; représentés de dos ou de façon partielle, ils apparaissent systématiquement attachés.



Le style des dessins de Vaughn-James mérite également attention. Relevant de l'esthétique de la ligne claire, ces dessins présentent, dans leur volonté de saisir avec exactitude les objets et les dimensions de l'espace, une facture réaliste. Cette objectivité est non seulement plastique, mais constitue aussi un moyen de donner la primauté aux objets. Enfin, le choix de ménager de grandes zones de blanc au sein de la représentation révèle une esthétique du dénuement, du peu – et par là l'ensemble d'*Axe de l'œil* diffère du monde sans cesse métamorphosé de *La Cage*.

Sur ces images, les objets, souvent saturés de noir, semblent émerger d'une masse blanche, et c'est précisément ce contraste qui leur confère une dimension dramatique. Dans les dessins de Vaughn-James, certaines ouvertures – trappes au sol donnant sur l'obscurité, fenêtres ne révélant qu'une nuit totale – suggèrent des espaces tout en les interdisant au regardeur. Ces accès obturés créent un paradoxe visuel : l'image montre des seuils, mais refuse systématiquement l'accès à ce qui pourrait se trouver au-delà. Cette obstruction systématique constitue l'un des traits majeurs de la série et déterminera la nature même de la réponse textuelle d'Izoard.

Deux modalités d'écriture : économie du vers, expansion de la prose

La correspondance entre Vaughn-James et Izoard permet de retracer la genèse du projet et révèle une tension instructive entre deux approches du texte face à l'image. Le poète liégeois a d'abord transmis à l'artiste les textes en prose, suscitant une réaction enthousiaste : « [...] votre texte est une réussite parce [que] vous décrivez les choses que je n'ai *pas* dessiné, des choses que je ne *peux* pas dessiner. Vous projetez l'image à l'avenir, ou au passé, et je pense que *ça* c'est la route à suivre¹¹. » Dans cet extrait, Vaughn-James insiste sur l'épaisseur temporelle des textes d'Izoard, comme si l'écriture avait le pouvoir d'explorer toutes les potentialités de l'image. L'intuition de l'artiste s'avérera juste : le visuel active effectivement, chez Izoard, une diversité de champs (autobiographique, imaginaire, critique), comme nous le verrons plus loin. Or, trois mois plus tard, après avoir reçu les poèmes promis par Izoard, Vaughn-James révisé son jugement :

Et j'ai lu avec grand plaisir les six poèmes que vous avez écrits – c'est étrange [...] mais, puisque vous avez demandé que je vous dise mon avis, je pense que ces *poèmes* sont beaucoup plus proches à l'esprit de mes dessins que les textes en *prose*. Ils me semblent plus *obliques* (les poèmes) mais en même temps plus *proches* (vous comprenez?). J'ai aimé bien les premiers textes en prose, mais c'était avant [que] j'aie lu ces nouveaux poèmes. Je sais qu'il est toujours difficile d'écrire un texte à partir d'une image visuelle – beaucoup plus difficile que le contraire¹².

Cette préférence pour les vers permet de distinguer deux régimes d'écriture aux logiques opposées. Les poèmes en vers se caractérisent par leur brièveté et leur économie formelle. L'un d'eux met en tension la dialectique du noir et du blanc, aussi bien thématisée que matérialisée par la technique de l'artiste :

Lucide échafaud des ténèbres.
Blanche blancheur nue.
Ou acier cru des vertèbres.
Ou rond-point des supplices.
Afflue le noir. La nuit
n'est qu'un couperet de brume¹³.

11 Lettre du 22 février 1980. C'est Vaughn-James qui souligne. Je remercie vivement Félix Katikakis qui a retranscrit cette correspondance et a bien voulu me partager le fruit de son travail.

12 Lettre de Martin Vaughn-James à Jacques Izoard, datée du 3 juin 1980.

13 Izoard (Jacques) et Vaughn-James (Martin), *Axe de l'œil*, Liège, Atelier de l'Agneau, 1982. La référence à ce livre sera désormais abrégée en AO.

Les vers sont courts et rendus encore plus incisifs par la prédominance de phrases nominales. Six vers suffisent à mettre en place deux isotopies significatives. D'abord, celle qui concerne l'opposition noir/blanc (« lucide », « blanche blancheur nue », *versus* « ténèbres », « noir », « nuit »). Ensuite, l'isotopie liée à la mise à mort, typique de l'univers de danger permanent et du sentiment de disparition qui plane dans la plupart des dessins de Vaughn-James (« échafaud », « acier cru », « supplice », « couperet »). De façon générale, les poèmes s'appliquent essentiellement à restituer les éléments saillants de chaque dessin, sans se priver toutefois de l'une ou l'autre question réflexive, telle que : « Suffira-t-il de nommer / les objets, les balustrades ?¹⁴ ».

Cette approche « oblique » de la représentation dans les poèmes semble convenir à Vaughn-James ; Izoard peut y rester elliptique tout en cultivant une économie de moyens – les bornes du poème empêchent d'*entrer* de façon trop frontale dans l'image ou d'en saturer le sens. Cette retenue trouve d'ailleurs une formulation presque programmatique dans ces deux vers : « le conte commence / et s'arrête aussitôt¹⁵ ». L'enjambement matérialise la dynamique qu'il énonce : le premier vers ouvre une attente narrative que le second referme aussitôt. La forme brève employée par Izoard convient en ce sens parfaitement pour exprimer l'immobilité et l'absence d'embrayeurs narratifs dans la représentation.

Les textes en prose obéissent à une logique sensiblement différente. Vaughn-James reconnaît qu'Izoard a « annulé le “cadre” » pour « marcher à l'intérieur de [la] pièce imaginaire ». L'artiste utilise l'expression d'un « monde d'images [...] généré par une seule¹⁶ », formule qui renvoie directement au principe de composition de *La Cage* : « [...] j'avais besoin d'une sorte de générateur qui pourrait produire des images atemporelles et auto-cumulatives, des images qui feraient boule de neige et s'élèveraient tel un château de cartes¹⁷. » C'est précisément une telle logique génératrice que les proses semblent activer, en faisant proliférer les espaces et les objets bien au-delà de ce que montre le dessin. Reste à comprendre comment s'opère ce passage de l'image close à l'expansion textuelle, et selon quelle logique le poète « entre » dans la représentation tout en refusant de la décrire.

14 *AO*, p. 18.

15 *AO*, p. 14.

16 Lettre de Martin Vaughn-James à Jacques Izoard, le 22 février 1980, Paris.

17 Vaughn-James (Martin), « La Cage ou la machine à fabriquer des images », dans *La Cage*, Paris, Les Impressions Nouvelles, 2006, p. 7. Cité par Latxague (Claire), « L'image dans le récit. *La Cage* ou la mise en abyme iconique », *art. cit.*

Entrer dans l'image : retrait interprétatif et dérive du regard

À la différence des poèmes en vers qui mettent à distance le Je¹⁸, les proses introduisent une diversité d'instances énonciatives, dont les différentes déclinaisons pronominales ne sont que les multiples facettes de la subjectivité du regardeur. D'abord désignée sous une forme indirecte et déterminative (« celui qui »), puis à l'aide de la troisième personne du singulier, l'énonciation passe ensuite d'une phrase à l'autre du « je » au « on », en alternance avec le « nous ». Les tournures impersonnelles sont récurrentes : « On assistera à d'autres situations, on essayera, plus tard, de comprendre pourquoi l'anonymat de cette demeure ne trompait personne », puis quelques lignes plus loin une phrase qui revendique l'effraction au sein même de l'image : « Il a fallu emprunter d'innombrables couloirs blancs et noirs pour aboutir ici¹⁹ ».

Or, c'est précisément dans ces proses qu'un paradoxe se révèle. Si Vaughn-James reconnaît qu'Izoard a « annulé le “cadre” » pour « marcher à l'intérieur de [la] pièce imaginaire²⁰ », la lecture des textes fait apparaître un registre massivement marqué par la négation. Dès l'ouverture, le poète pose les termes d'une posture paradoxale : « celui qui vient ici ne cherche pas à rêver²¹ ». Cette assertion programmatique inaugure une série de formulations négatives qui structurent l'ensemble des proses. Izoard affirme qu'« on n'aura pas envie de décrire²² », refusant ainsi explicitement de se borner au geste herméneutique. La projection physique dans l'espace dessiné s'accompagne donc d'un mouvement de retrait face à l'image. Tout se passe comme si l'accès à l'univers visuel de Vaughn-James exigeait une suspension de l'interprétation.

Ce retrait ne signifie pas pour autant une rupture avec la référence visuelle. Les proses prélèvent au contraire certains éléments – figures, objets, indices visuels – qui constituent le point de départ de l'écriture. Ces données issues de la représentation fonctionnent comme des amorces narratives, à

18 On relève une exception au sein du premier poème, laquelle marque par ailleurs une limite du sujet regardant : « L'animal aux aguets/ a la langue humide. Sablier rêveur/ dont j'ignore le nom. », *AO*, p. 6.

19 *AO*, p. 7.

20 Lettre de Martin Vaughn-James à Jacques Izoard, 22 février 1980.

21 *AO*, p. 7. On pourrait voir dans cette formule une manière de désactiver une lecture de ces textes trop uniment centrée sur le concept d'automatisme hérité des pratiques surréalistes.

22 *Ibid.*

partir desquelles le texte s'engage dans un mouvement qui excède rapidement la scène dessinée. L'attention portée aux détails de l'image permet ainsi au narrateur de tenter une recomposition fragmentaire, proche de la logique de l'enquête ou de l'investigation mémorielle : « Les fragments du rêve nous permettront de reconstituer les faits²³. » Dans le dessin où l'on devine une femme derrière un rideau, le texte s'attache moins à la situation elle-même qu'à un signe périphérique, « les taches sur la robe », auxquelles est confiée une fonction interprétative (« la mémoire déchiquetée rompt la mémoire accidentelle²⁴ »).

Toutefois, cette tentative de recomposition demeure fondamentalement précaire. Les mots, même lorsqu'ils paraissent adéquats aux objets figurés, ne parviennent pas à ouvrir un espace stable de signification. Izoard formule explicitement cette tension dans une réflexion métapoétique qui ouvre le troisième poème en prose :

Le fourreau d'une phrase englobe une autre phrase.

Mais l'on peut être extrêmement précis. Écrire le mot "exact" ou le mot "cage" ou le mot "armoire". Tout devient semblable à l'eau qui ne coule plus. J'imaginais depuis longtemps ce théâtre immobile, ce théâtre où les ombres demeurent compactes²⁵.

La phrase, conçue comme enveloppe plutôt que comme vecteur, ne déploie pas le sens mais le contient, le retient. Ainsi, la précision lexicale ne garantit nullement l'intelligibilité : elle contribue au contraire à figer le langage dans un régime d'immobilité qui fait écho aux espaces clos et suspendus des dessins de Vaughn-James. Cette immobilité n'est pas un échec du langage, mais la reconnaissance d'une adéquation paradoxale ; le texte ne peut dire l'image qu'en acceptant de partager son opacité.

À mesure que la série progresse, la proximité avec l'image se fissure. À partir du cinquième poème en prose, le texte s'autorise des incursions de plus en plus nettes vers des espaces qui ne sont plus directement contenus dans la représentation. S'accumulent alors des lieux et des objets disjoints qui semblent relever d'un hors-champ imaginaire, sinon mental :

Un matelas souillé dans un terrain vague. Un vélo brisé dans une impasse déserte. Une chaussure à tige montante près d'un étang lointain. Une poupée de celluloid près d'une vieille valise éventrée. Mais le ciel d'un bleu pur conserve notre estime, demeure impassible. L'autoroute brille de tous ses

23 AO, p. 15.

24 *Ibid.*

25 AO, p. 11.

feux. Y glissent micas et scintillements. J'ai construit un mur. J'ai bêché un jardin, je me suis assis dans ce fauteuil noir²⁶.

Si certains motifs trouvent un appui partiel dans le dessin (comme le fauteuil noir, figuré au centre de l'image), d'autres relèvent d'un espace reconstruit par l'énonciation, où se mêlent souvenirs autobiographiques et projections²⁷. L'image ne se contente plus de susciter l'écriture : elle la met en mouvement. Cette mise en mouvement trouve sa forme la plus radicale dans la prose associée au dessin où figure un chien tirant une sorte de siège d'avion, dans lequel réapparaît la boule déjà rencontrée dans les images précédentes (fig. 3). Le texte bascule alors dans une séquence aux accents quasi fantastiques :

Nous pénétrions en ce temps-là dans d'immenses et vastes demeures : miroirs à perte de vue, et armoires géantes. Lac des adolescents. Lac des fées. Chambre irisée avec portes de jade et d'ivoire et, dehors, camions irréels, véhicules limpides, chariots de dentelles. La neige ouvrait ses portes : voir les entrailles du froid, la respiration des glaciations, les ahanements des castors en rut. Fallait-il que la mémoire dégorgeât ses nausées, ses flots de vieux parfums²⁸ ?

La scène décrite ne prolonge pas ce que montre le dessin ; elle en constitue plutôt une dérivation hallucinatoire (« Nous trouvons la langue somnambulique et dévidons les paraboles²⁹ », peut-on lire quelques lignes plus haut). La syntaxe accumulative, la juxtaposition d'espaces hétérogènes et l'apparition d'objets dépourvus de continuité narrative traduisent une perte de stabilité référentielle. Comme en réaction à la négation systématique dans les dessins rassemblés dans *Axe de l'œil*, Izoard s'adonne au sein de cette séquence à la construction d'un univers en expansion, marqué par l'hyperbole et guidé par une logique oxymorique (faisant se confronter le mythique et le contemporain). À l'enfermement s'oppose l'immensité, au dénuement un certain faste.

Le texte ne décrit plus la représentation mais donne à lire une création poétique et verbale engendrée par la confrontation avec elle. L'espace

26 AO, p. 19.

27 Le motif du jardin est bel et bien issu de l'expérience vécue du poète. Gérald Purnelle l'explore en détail dans un article qui aborde conjointement l'œuvre de Jacques Izoard et celle de François Jacqmin : « Poètes en leurs jardins... », *Revue Générale*, 2024/2, « *Cultivons notre jardin* », p. 63-79.

28 AO, p. 23.

29 AO, p. 23.

représenté agit comme un déclencheur d'associations mnésiques et sensorielles, où la mémoire se manifeste sous une forme incontrôlée. Cette dynamique se prolonge dans la clause du poème concerné, où la boule – motif figuratif récurrent dans les dessins – acquiert une dimension nettement intériorisée :

J'appelais mon frère et j'appelais le bouleau veuf afin de mieux enlacer mes propres membres. Un grand cheval, les quatre pattes raides, dévalait la piste [...] En moi, une boule existait. Fugace évanouissement, fugace extase. Et tout le blanc n'était que le soleil éparpillé, le blanc dans la blancheur amincissait la paume. Le blanc engendrait le blanc, la laiteuse agonie, le recommencement, l'élan, l'inexorable³⁰.

Le motif figuratif devient ici un principe d'organisation psychique : la boule n'est plus seulement un élément iconique récurrent, mais un noyau d'affect qui se déplace à l'intérieur du sujet. Ce passage se distingue lui aussi par l'importance accordée à la blancheur, dont la fonction excède la simple notation descriptive. Là où certaines traditions du poème en prose ont exploité les qualités plastiques des œuvres – jeux chromatiques, effets de lumière – pour les réinterpréter dans l'écriture³¹, cette couleur n'est pas ici traitée comme une valeur esthétique autonome. Elle agit plutôt comme une force dynamique qui affecte la perception. Le blanc ne constitue pas un élément représenté ; il produit une expérience de dilution des formes et des repères, perceptible dans la prolifération anaphorique (« le blanc engendrait le blanc ») et dans la série de substantifs abstraits qui lui sont associés.

Cette expérience de la blancheur renvoie directement à l'esthétique du dénuement de la série. Sur ces images, les objets saturés de noir semblent émerger d'une masse blanche, créant un effet de surgissement qui confère aux compositions leur dimension dramatique. Face à ces images, les proses d'Izoard rendent compte verbalement du caractère inépuisable de ces dessins – c'était le sens du commentaire de l'artiste dans sa lettre. La blancheur devient ainsi le lieu d'une expérience double. Elle est à la fois ce qui expose le regard à une visibilité sans garantie de sens, et ce qui permet à l'écriture de proliférer en l'absence de toute saturation narrative ou descriptive.

C'est précisément cette dynamique qui permet de comprendre les proses d'*Axe de l'œil* à la lumière de ce que le théoricien Horst Bredekamp

30 *Ibid.*

31 Comme le montre Bertrand Bourgeois dans son ouvrage *Petits poèmes à voir. De la bambochade textuelle aux pochades en prose (1842-1948)*, Paris, Hermann, 2021.

a qualifié d'« acte d'image³² ». Loin d'être un objet passif offert au regard, le dessin apparaît comme une instance performative, capable de produire des effets affectifs sur celui qui le contemple. Le texte ne se situe plus dans un rapport d'interprétation à l'image, mais dans une relation d'expérience, où l'écriture enregistre les transformations induites par la rencontre avec le visible. L'image n'est ni traduite ni illustrée, mais maintenue comme foyer de résistance qui met en mouvement le sujet percevant.

Une éthique du regard

L'ensemble des poèmes en prose d'*Axe de l'œil* esquisse, en définitive, ce que l'on pourrait nommer une « éthique du regard ». Par là, il faut entendre une posture qui consiste moins à expliquer l'image qu'à en éprouver la résistance, en acceptant de suspendre les réflexes interprétatifs qui visent à en stabiliser le sens. Ces images ne se donnent ni comme des scènes à interpréter ni comme des récits à élucider. On pourrait dire qu'elles exposent le regard à une visibilité sans garantie de sens. Cette épreuve est d'emblée formulée par le narrateur comme une confrontation difficile, presque dissuasive : « Viendrez-vous contempler l'inanition, le vide, le résultat ? En aurez-vous la force ? Si j'avais su que tout passait ici, je me serais enfui. J'aurais évité de voir cette mise en scène³³ ». Fréquemment mobilisé, le lexique théâtral n'ouvre pas sur une dramaturgie ; il désigne au contraire un espace où tout semble vidé de toute causalité. La violence, jamais représentée directement, affleure toujours sous forme de préparatifs, de traces, plaçant le regardeur dans une position d'attente sans résolution.

Face à l'opacité, les proses formulent une méfiance répétée à l'égard de l'interprétation elle-même : « Il ne faut pas expliquer les empreintes. Il ne faut pas chercher les causes de tout ceci. Contentez-vous de voir, de voir, de voir³⁴. » La triple répétition du verbe « voir » n'appelle pas à une contemplation passive, mais à une intensification du regard. L'injonction relève moins d'un anti-intellectualisme que d'une critique des automatismes herméneutiques qui, en cherchant immédiatement à « comprendre » l'image, la domestiquent. L'« esprit » du regardeur, lorsqu'il prétend « perforer la chambre, le lieu, l'enclos », se heurte à un excès de présence sensible – odeur,

32 Bredekamp (Horst), *Théorie de l'acte d'image*, Paris, Éditions La Découverte, coll. « Politique et sociétés », 2015.

33 AO, p. 11.

34 *Ibid.*

clarté aveuglante, sifflements³⁵ – qui rend toute interprétation inopérante. La précision du trait chez Vaughn-James ne sert donc pas la lisibilité; elle produit au contraire un effet d'étrangeté radicale.

C'est dans cette tension qu'apparaît l'idée, à première vue contradictoire, d'une régénération du regard. En dépit du caractère abscons et dérangent des images, le poète proclame: « Nous avons besoin de ces visions intactes, de cette neuve vie démente dans sa simplicité³⁶. » L'« intact » ne renvoie pas à une image transparente ou pacifiée, mais à une image soustraite à l'appropriation discursive. De la même façon, la « neuve vie » dont il est question ne procède pas d'une compréhension accrue, mais d'un rapport renouvelé au visible, affranchi de l'exigence de sens immédiat. Izoard formule ailleurs cette idée de manière explicite, à l'occasion d'une réflexion autour du concept d'« ignorance »: « N'importe-t-il pas de retarder au maximum le moment de la “connaissance”, de la clarté finale? L'essentiel de nos passions les plus fécondes ne gît-il pas précisément dans nos perpétuelles interrogations³⁷? » Ainsi valorisée, l'ignorance ne relève pas d'un défaut, mais d'une expérience réflexive et dynamique.

La posture privilégiée à travers ces pages trouve peut-être un écho dans la pensée de Maurice Blanchot³⁸, lorsqu'il définit l'expérience littéraire comme une « expérience-limite » où le langage rencontre sa propre impossibilité³⁹. Dans *Axe de l'œil*, ce n'est plus seulement l'écriture qui rencontre cette limite, mais le regard lui-même. L'image impose une présence irréductible. La défaillance du langage est explicitement formulée: « Les mots n'ont pas de sens. Les mots ne signifient rien. Le petit cinéma des paroles s'est effondré ici même⁴⁰. » Ce qui est contesté, c'est la prétention à épuiser le visible par le discours.

35 « L'odeur nous accable. Et la clarté qui explose, qui écarquille, qui laisse inanimé. Les sifflements vrillent les tempes, vrillent les murs. », *Ibid.*

36 *AO*, p. 19.

37 Izoard (Jacques), « Mystère et matière » (1982), *Œuvres complètes*, tome II, sous la direction de Gérard Purnelle, Paris, La Différence, 2006 p. 212. Cité par Purnelle (Gérald) dans *L'Écriture et la foudre: Jacques Izoard et François Jacqmin, deux poètes entre les choses et les mots*, Bruxelles, L'Arbre à paroles, coll. Midis de la poésie. Essais, 2016, p. 17.

38 Notons que Maurice Blanchot publie *L'Écriture du désastre* en 1980.

39 Voir Blanchot (Maurice), *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 254-287.

40 *AO*, p. 27.

Toutefois, la mise à l'épreuve du regard n'est pas sans conséquences pour le sujet percevant. La phrase finale du livre en témoigne avec une intensité remarquable :

Nous ne supporterons plus cette attente immense, nous ne voulons plus voir ces immondes préparatifs ! Je n'entrerai pas dans ce dessin de pure extase ! Je n'interrogerai ni le passant ni les gardiens, car tout se passe comme hier et avant-hier, car la précision du trait, la trame de l'image prouvent que l'Expérience a réussi. La lisse ardeur naît⁴¹.

Refuser « d'entrer » dans le dessin de « pure extase », c'est reconnaître le point où la fascination risquerait d'abolir toute distance, et donc toute possibilité de regard. La réussite de l'« Expérience » ne tient pas à une révélation, mais à cette mise en tension prolongée jusqu'au point où le regard doit se retirer pour ne pas se perdre.

Cette éthique du regard ne constitue pas un cas isolé dans l'œuvre d'Izoard. Elle trouve un prolongement direct dans *Petites merveilles, poings levés*, court texte en prose publié en 1980, soit contemporain de la rédaction d'*Axe de l'œil*. Accompagné de photographies prises par le poète lui-même, ce livre met en évidence des lieux qui lui sont chers à Liège et dans la périphérie : terrains vagues, espaces abandonnés, fragments du réel urbain généralement négligés. Le poète y formule une exigence analogue : « Il nous faudra plus d'attention, dorénavant⁴². » L'attention portée au visible ne vise pas à déchiffrer, mais à enregistrer⁴³. Plus loin, il précise : « Dire ou chanter un site, finalement, c'est en détailler les multiples fragments. C'est énumérer sans fin. Naïvement⁴⁴. » C'est dans ce contexte que prend sens la formule « le poète est celui qui ouvre les yeux⁴⁵ ». Ouvrir les yeux ne signifie pas révéler un sens caché, mais consentir à voir ce qui se donne sans garantie d'intelligibilité.

Le titre de l'ouvrage condense cette ambivalence. L'« axe » peut désigner à la fois une ligne directrice et un pivot de rotation. L'« axe de l'œil » ne renvoie donc pas à une direction stable, mais à un point mouvant où le regard rencontre l'image sans pouvoir s'y fixer. La vision s'y constitue dans un va-et-vient constant entre ce qui est montré et ce qui demeure hors

41 *Ibid.*

42 Izoard (Jacques), *Petites merveilles, poings levés*, Herstal, Atelier de l'agneau, 1980, p. 13.

43 « Lisons, aujourd'hui, les traces réelles de ce qui fut » (*Ibid.*)

44 *Ibid.*

45 *Ibid.*

cadre. *Axe de l'œil* articule ainsi une poétique et une éthique de la limite, où l'intensité du visible n'est jamais dissociable de la reconnaissance de ce qui, dans l'image, demeure irréductiblement hors de portée.