

L'« image invisible » de Jean-Pierre Burgart

Les éditions sens&tonka viennent de publier un livre de Jean-Pierre Burgart, *Dédale aux cloisons d'air et de temps*¹, qui outre son intérêt propre jette une nouvelle lumière sur son œuvre poétique et critique. Jean-Pierre Burgart a été l'un des poètes de *L'Éphémère*. Après avoir publié au Mercure de France deux livres, *Ombres* (1965), et *Failles* (1969), il sera parmi les premiers traducteurs de Paul Celan (avec André du Bouchet, John E. Jackson, et Jean Daive) dans le volume de 1971, *Strette*. Puis il publie, aux côtés de Daniel Blanchard, à l'Imprimerie quotidienne, entre 1974 et 1986, la revue *Liasse*. En 2005, aux mêmes éditions Sens et Tonka, paraîtra *Le second jour*, qui rassemble plusieurs suites de poèmes, publiées dans ces années-là. Il sera suivi, en 2014 d'un nouveau livre, *Gris lumière*, aux éditions de La Lettre volée (le titre fait allusion à Cézanne), repris avec d'autres poèmes dans *L'image invisible*, aux éditions L'Une & l'Autre, en 2019.

Ce *Dédale aux cloisons d'air et de temps*, en rupture avec les précédents livres pourrait être considéré comme une autobiographie, les « mémoires » de quelqu'un qui a été présent, l'est toujours, dans la vie intellectuelle, sociale, artistique. Les très vivants souvenirs y sont ponctués de pages parfaitement actuelles qui sont des réflexions politiques, au terme provisoire d'une évolution dont il a été témoin dans la durée, ayant vécu le tournant de 1968, puis l'ambiance de l'Imprimerie quotidienne (qui publiera par exemple des écrits de Jean Baudrillard). On se demandera peut-être où est la poésie, et le travail du poète, dans ce livre². Et je le vois d'abord dans cette sorte de clivage secret qui d'emblée le pousse à s'interroger sur sa capacité à écrire un « vrai livre », faisant écho au reproche qu'on a dû lui adresser d'écrire des pages énigmatiques, musicales mais secrètes, marquées par le doute autant que la certitude – dans un genre, la poésie, qui peine à se définir et court bien des risques, sauf celui d'un éclatant succès public. Et il est vrai que les presque quatre cents pages de souvenirs d'une existence très présente aux événements collectifs (l'enfance pendant la guerre, la jeunesse marquée par l'absence du père, la vie professionnelle à l'ORTF, Mai 68, l'aventure de L'Imprimerie quotidienne, les changements qui aujourd'hui mettent au défi la pensée mondiale) parlent assez

¹ Jean-Pierre Burgart, *Dédale aux cloisons d'air et de temps*, l'une&l'autre/sens&tonka&cie, 2021, Paris.

² Dont le titre provient d'un poème : « Chaque jour incise un nouvel état qui s'ajoute aux précédents sans les effacer ; il les avive et les laisse disparaître par fragments mêlés, superposés – tel un manuscrit aux feuilles diaphanes sur lesquelles se poursuit un récit balbutiant (...) – ébauche d'un livre que j'aurai à écrire et n'écrirai pas. // La ville de verre et de métal est l'avatar journalier de ce dédale aux cloisons d'air et de temps ». *Gris lumière*, La lettre volée, Bruxelles, 2014, p. 5.

peu de la poésie, bien qu'apparaissent de grands noms, Francis Ponge, André du Bouchet, Paul Celan, fugitivement Yves Bonnefoy, ou encore Hölderlin, que Jean-Pierre Burgart, germaniste, a traduit³, et lui accordent, pourrait-on croire, moins de place qu'à la psychanalyse, à laquelle il consacre des pages passionnantes. Mais la poésie, dans cette autobiographie paradoxale (« Nous sommes possédés par l'horreur d'être nés, et, à l'instar du mélancolique, nous demeurons captifs de l'ombre de cet objet perdu que chacun devient pour soi-même à l'instant où il vient au monde ») est toujours présente, ne serait-ce que comme ce qui, résistant au « vrai livre », s'évade vers une autre vérité par d'aériennes bifurcations, récurrences, ou encore « récits, ruminations, diatribes » – ou récits de rêves. Si de ce vivant dédale la poésie n'est pas le fil d'Ariane (car on n'y trouvera pas plus d'Ariane que de Minotaure), on sent bien qu'elle est ce qui a permis à son auteur la perception aigüe de sa vie : tout ce qu'elle a pu avoir qui mérite la gnostique « horreur d'être né » se trouvant relativisé par l'expérience plus profonde qui suscite le poème et dont celui-ci parle essentiellement. Il faut en lire les pages à la lumière du travail de Jean-Pierre Burgart poète, et c'est pourquoi je voudrais, pour introduire à sa lecture, rappeler quelques aspects de ce travail, à partir du livre de poésie le mieux à même de remplir la trace en creux que le livre de mémoire porte sans presque jamais la dire – pour avoir rassemblé en 2005 plusieurs ensembles antérieurs, aux mêmes éditions sens&tonka, sous le titre *Le second jour*⁴.

La poésie en effet interroge toujours la possibilité de l'écriture, et par-là renverse radicalement l'opposition entre « vrai » et « faux » livre, faux étant celui qui se dispense de ce questionnement, et se borne – le sachant ou non – à la manipuler en artiste, en virtuose, ou en ingénieur. Dire ce que peut l'écriture à travers ce qui la rend possible, cela expose à risquer des hypothèses, à les conduire parfois très loin, pour déboucher peut-être sur une impasse, à construire des mondes illusoires, mais se dévoilant comme tels, avec d'autant plus d'intensité que le matériau pour les construire aura été le vif d'une existence. La poésie est existentielle avant d'être rhétorique. Elle porte le vécu d'un « je » occupé par une incertitude native, originelle. Posé dans l'ironie et la nécessité, le « je », se délivre de cette incertitude en cherchant son origine par le moyen de l'écriture, du poème. Il est mis à l'épreuve, figuré en même temps que libéré, par étapes qui peuvent être des échecs – tentatives poussées assez loin pour se révéler impraticables à la fin – mais à l'occasion desquelles apparaissent des fragments de vérité, sur

³ Friedrich Hölderlin, *Derniers poèmes*, traduction et présentation de Jean-Pierre Burgart, William Blake & Cie, Bordeaux, 2012

⁴ Jean-Pierre Burgart, *Le second jour*, sens&tonka éditeurs, Paris, 2005.

des fonctions (la mémoire, l'image, le langage), ou des figures (la femme vêtue de noir, le peintre, l'enfant nouveau-né, le rivage, la rue), enfin des modes d'écriture (narration en prose, description, vers rythmé par des blancs). Se ressource et se relance sur la page même la parole, ou plutôt le souffle de la parole, respiration qui a part égale avec le contenu signifiant, et se perçoit de la même façon dans l'image.

Tout commence, dans *Rivage*, par le souvenir d'un pays du bord de la mer qui du fait qu'il s'écrit (répondant au désir d'écrire), se découvre réductible au seul rythme de respiration de la vague, retrouvé dans les deux moments, les deux mots peut-être, qui le constituent – *rive*, *âge*. Passant, par ce rythme, du « tu » de l'adresse à soi-même, au « il » du récit, l'auteur parvient au « je » de l'énonciateur subjectif. Il faut, pour que « la parole et le monde échangent leurs visages », « que toute image recèle et transmette une image de plus, sans apparence, neutre, commune au sens et à la matière des mots, matrice des images plutôt qu'image elle-même (...) ». L'écriture matérialisée (l'œil de la lettre), se détache alors sur un fond dont la blancheur vire à « une autre obscurité », se fait « le fond inerte où s'abolit toute image », mais où vibre une « trame vivante, un réseau qui se ramifie à perte de vue », une « rétine infinie ». Par cette trame, voir et nommer redeviennent équivalents, et possible le récit, comme convocation à paraître de quelque chose du monde. Telle est la première étape, où cependant a dû être traversé le soupçon que la mémoire sollicitée par l'écriture a fourni une fiction, dès l'origine, qu'a triomphé du « neutre » une image séduisante mais fallacieuse, pareille à « ces petits carreaux de faïence dont la couleur était si vive au fond de l'eau », « talismans dont le souvenir, un éclat lui-même, a conservé le pouvoir (...) de porter à leurs cassures le signe de leur appartenance aux mondes imaginaires ».

Ce ne peut pas être un souvenir imaginaire dans l'étape suivante, « Anniversaire », puisqu'il s'agit de rappeler, de se rappeler, le jour de naissance d'une enfant, la fille du poète, « née un jour de neige et de soleil ». Certes la neige y est un facteur d'irréalité, elle favorise le transfert sur l'écriture, et il est vrai que celle-ci là encore joue un rôle qui peut sembler démesuré, pas seulement par le défi de représenter par des images picturales un paysage de banlieue en hiver : car dans l'écriture même de ces images l'événement – la naissance – en sa simplicité se dédouble, moins à cause d'une conscience lancinante du clivage entre le temps de l'écriture et celui du souvenir, que par la révélation que le bonheur sans mélange de cette naissance dissimulait un déchirement plus ancien, mêlé à la joie. Écrire ce jour unique, le décrire poétiquement, cela ouvre sur un dédoublement du temps, déjà contenu dans le titre. Se pose la question de l'origine, et, hors même l'imaginaire, d'un feuilletage du temps, tout souvenir étant

le souvenir d'un souvenir, dans une dérive infinie où il n'est pas de dernier mot, pas même le hasard, qui ne résout rien. L'écriture en son « second jour » le sait, qui cherchait dans *Rivage* « la mélodie qu'on ne peut ni retenir, ni oublier » : « Peu à peu, les jours et les noms ont altéré l'empreinte unique du premier jour ; j'écris pour que des signes en ravivent la merveille et l'effroi. » Dans le feuilletage du temps, dans la trame du réel où paraissent les souvenirs avec leur part d'imaginaire, ne peut-on faire un pas plus loin ? De même que « joie » et « déchirement » rappellent « la merveille et l'effroi », de même revient la « vieille femme » qui « scrute vainement les jours à venir », tandis que celui qui écrit scrute sa propre vie, hésitant entre l'image originelle brisée, et une tout aussi originelle brisure – la non-reconnaissance, la « méconnaissance ». D'où une décision prise, pour interrompre l'hésitation et avec elle le feuilletage infini : « Il me faut écrire sans prendre appui sur le temps ». Et c'est la naissance – avec la reconnaissance – de l'enfant qui semble bien avoir donné la clé : « (...) – ta naissance, toi qui ne parles pas – m'a délivré du leurre de l'origine. (...) Il n'y a que des commencements, à l'infini, et celui d'un poème gît dans le flux sans origine des pensées, épars, dans leur afflux ininterrompu ». Un instant se conjugue le rêve d'une vie libérée de la dette infinie, et d'un livre où s'écriraient tous les instants, livre de vie anticipé dans le symbole efficace qu'est sur le registre des naissances le nom de l'enfant à côté de celui du père.

Or presque en même temps, un bref instant s'est substituée à la page blanche, modèle de ces « surfaces qui en devenant support se séparent de leur matière et perdent l'éclat dont est revêtu toute chose », pour devenir le lieu des signes, vide d'abord où manque l'inscription et qui l'appelle, « la toile dressée sur son chevalet de bois ». Ainsi la liberté conquise s'accompagnerait, comme subrepticement, d'une conversion dans l'écriture même à la peinture. Mais le peintre qui se profile alors reste *aussi*, faut-il croire, une figure du père dont on ne peut se libérer en le tuant parce qu'il est éternellement mort – distinction propre à la psychanalyse. Il semble que ce peintre – qui est mort – a inscrit sur la toile blanche d'une écriture de vie l'ombre de sa mort :

Dans les façades roses tournées vers le couchant des vitres flambent ; la neige s'éteint lentement, comme la toile inachevée dans l'atelier où ce soir la lampe ne s'est pas allumée.

Le gel s'éveille dans chaque parcelle de neige ; la nuit coule comme l'encre d'un pinceau se répand dans l'eau.

Ce qui restera pour finir, c'est, « au fond d'un sombre miroir qui a pour tain la nuit transparente », dans le même train qui au commencement transportait l'auteur vers l'enfant, et maintenant l'emporte dirait-on dans le sommeil d'un long voyage, son propre visage en miroir

dont le reflet se superpose au paysage : « Et moi, lové dans l'étroite enclave entre veille et rêve, je vois naître un visage lisse qui ressemble au mien ».

Il y a dans l'écriture l'hypothèse d'un auto-engendrement, qui se confond avec le renoncement à l'origine, et c'est bien cette hypothèse qui a été suivie, poussée aussi loin que possible, suscitant le contrepoint de la peinture. Mais elle ne bute pas seulement sur les deux figures de la femme noire et du peintre mort, elle bute aussi sur le réel irréductible de l'enfant qui vient de naître. Celle-ci, étant la vie en son commencement et parmi les manifestations les plus pures de l'être en sa nudité, ne peut se substituer à rien, n'être ni une image ni un signe, ni même un nom si son être n'est pas plus fort que ce nom – si personne ne demande à son être de donner poids à son nom. En d'autres termes, l'issue qui fait passer de l'écriture à la peinture ne dispense pas de chercher encore une *écriture de vie* qui avec plus de scrupule encore et la même obstination, par-delà le « nom, passé sous silence », tiendrait compte de la trace, du signe, du souvenir, et de ce qu'ils deviennent quand l'écriture s'éveille de son rêve de revenir à un moment premier.

C'est l'objet du second ensemble du livre, *Quand le bruit de la route s'éteint*, qui s'ouvre précisément sur *L'image invisible*, où ce thème apparaît pour la première fois. Son écriture n'est pas la même que celle de la section précédente, dominée par une certaine forme de prose, en relation avec le thème de l'origine et de la mémoire, et avec un récit sous-jacent. Après quelques pages comme de transition, elle s'installe dans le vers libre, avec son corollaire, l'interruption rythmique produite par les blancs – d'autant plus nécessaires qu'aucune majuscule n'indique le passage de la prose continue au vers discontinu. Ils lient à un silence, à une respiration, la dérive des mots qui est dérive des choses, dans l'adéquation d'une frappe phénoménologique, identification au monde apparaissant, mais dans une réciprocité, où celui-ci se prête au verbe. Des pages saisissantes décrivent ainsi, hors de tout récit, le flux des eaux d'un torrent de montagne, le « je » énonciateur étant alors, aussi bien, le torrent lui-même :

J'apparais avec le tonnerre où s'illumine l'arche, horloge d'eau qui
répare le temps,

cœur aveugle et transparent que je vois battre dans les syncopes
du mien.

Mais quelque chose résiste encore à cette vérité phénoménologique du dire, et c'est précisément sa nature d'image, et avec elle l'*œil* par lequel advient le regard « forant une orbite

dans la pierre », et « jailli de l'abîme ponctuel au centre de l'iris », voit le flux du torrent envahir l'image « sous la clarté de l'anthélie ». Pourquoi ce mot inusuel, « anthélie », qui désigne une formation lumineuse peu observable, survenant par réflexion du soleil dans les couches supérieures de l'atmosphère – autre approximation de l'énigme de l'« image invisible » ? Là encore revient l'idée du miroir, avec l'écart jamais comblé, si infime soit-il, entre elle et ce qui la produit, analogue à l'écart entre la vie et l'écriture, et qui devra être accepté. C'est, entre la conscience et la pensée, entre « je pense » et « je pense que je pense », l'écart qu'implique tout *cogito*, et tout autant le *cogito* de l'image, de la couleur, de la vue. Le peintre comme le poète peint l'image du réel, l'image qu'est le réel, en considérant l'invisible au centre de la vue, « le vide indestructible où le monde fleurit, voiles, couleurs, distances (...) » et où, à supposer que j'en aie une connaissance directe, « je disparaîtrais sans le voir dans l'ultime écran qui ne recèle rien ». Il y a dans le regard ce point de l'invisible, que porte secrètement l'image peinte, et qui la constitue comme sa projection : point devenu visible comme est visible dans l'image en miroir le tain qui se fait profondeur. Mais dans le poème, quand sur la page (le territoire de la page), des mots voulus immédiatement référentiels établissent le paysage⁵, reparaît avec eux l'« iris de pierre ». Il est encore, il est toujours le « sceau d'un ancien supplice oublié ».

Que signifie, à nouveau, la multiplication dans les pages qui suivront d'un vocabulaire de la violence, quand il s'agit d'évoquer non plus la peinture, mais la gravure, burin ou eau-forte⁶, comme si elle avait été choisie parce qu'elle permet cette violence, lames, entailles, plaie, morsure, et ce geste qui « retrace la première blessure » ? La première phénoménologie de l'image invisible sera d'abord ce travail de morsure de l'acide dans la gravure, à la fois aveugle et illuminante, « guidée par son aveuglement vers les traits d'une face vierge pour l'étreindre », et par laquelle l'invisible dans l'image est cette face vierge sur laquelle l'image fait voir que repose le signe, pour rendre au réel le visible. Sous la protection de l'image invisible pourra être traversée, franchie peut-être, l'énigme de l'amour (ou du non-amour) : l'éclairage violent, orageux, que cette énigme porte dans l'image et les signes, étant parfois plus fort que l'invisible du réel, qui pourtant en protège, comme le soleil est plus fort que la lampe qui continue de brûler dans le jour, comme autour de la pupille aveugle on voit seulement « l'iris bleu de nuit » qui fait le regard, et cette couleur triomphe un instant, fonde les phénomènes en reliant d'un bond unificateur le signe et l'apparition :

⁵ Je pense aux pages perspicaces de Michel Collot dans son livre récent, *André du Bouchet. Une écriture en marche*, L'Atelier contemporain, Strasbourg, 2021.

⁶ La gravure appartient aux arts du livre. Jean-Pierre Burgart a publié ainsi plusieurs livres avec des eaux-fortes, de Charles Marks, d'Otto Schauer.

pour suturer le feu interne
contenir son irruption, l'éblouissement, où se révéleraient aux yeux lacérés par leur
lumière propre la nudité de la lumière et sa noirceur, devinées au cerne d'encre ou
d'ombre qui descelle les teintes de leurs socles vivants et les fait écriture et souffle,
avant la nuit

« Écriture et souffle » : la médiation des images découvre, en même temps que la lumière invisible qui s'irise en couleurs, le souffle qui sous-tend l'écriture, souffle d'une parole, d'une voix. Que dit-elle ? Ou, ce qui revient au même, comment s'écrit-elle ? D'abord elle n'est rien qu'un « mouvement de la lumière irisée », elle se confond avec le visible de l'image, pour autant que celle-ci, « que souffle la voix », « ne tient qu'au déplacement du souffle qu'elle transcrit ». Et la parole ainsi fait défaut, en tant que parole, dans cette transcription. Mais c'est parce qu'elle n'a pas de mots pour répondre à une demande inconnue. Les mots sont des images « calcinées par le feu identique au feu des yeux », et ne peuvent répondre à ce qui appelle. La parole est réduite au silence, à jamais perdue, (il y a quelque chose de nervalien dans cette perte absolue, au cœur de la lumière blanche – la « cendre du regard » – qui se manifeste sous le masque de l'image), dans cette voix et ce souffle présents mais privés de mots.

La voix se dérobe, la voix est perte absolue, et avec elle la parole, pour l'exercice de laquelle il n'y a pas de mots, reste, sur ce fond d'un souffle hors du sens, la langue comme écriture, gouvernant l'apparaître perceptible non comme « verbe » mais comme signe, et en premier lieu signe linguistique. Si nulle parole ne peut être transmise ni répondre à la demande primordiale de l'être au monde, le *phonème*, unité de base de la langue, devient le matériau visible d'une écriture, ou encore le visible lui-même se fait écriture pour suggérer la voix de l'« être perdu »⁷. Il y a ainsi une épreuve poétique de l'écriture : à l'impossibilité de la parole se substitue l'inscription du signe – qu'il soit indice ou expression.

En ce point, il faut relever, dans le travail de Jean-Pierre Burgart, un *moment théorique*, en relation avec son travail de poète – mais aussi de peintre qu'il est devenu. Il se manifeste de façon exemplaire dans un livre de 1979 (qu'il serait bon de rééditer),

⁷ Je reprends ici le titre d'un livre d'Alain Delahaye, *L'Être perdu*, Maeght éditeur, coll. Argile, Paris, 1977.

*Avril au bord de la mer*⁸, dans lequel deux chapitres d'une évocation de Belle-Île en mer (lieu qui a joué dans sa vie un grand rôle, lieu d'appel de la mémoire et du poème) encadrent un ensemble de considérations sur la « théorie », comme on disait, qui sont autant de regards critiques ayant pour pierre de touche cette évocation même. Il est important de dire que ce *moment théorique* a pour racine et justification le *moment historique*, dix ans après Mai 1968 (dont parle beaucoup *Dédale aux couloirs d'air et de temps*), qui voit la transformation du monde en système généralisé d'échanges combinant le symbolique et le réel en des « objets » omniprésents, vecteurs de domination et source de destruction matérielle du monde, dont nous voyons aujourd'hui dans toute son ampleur la menace⁹.

La réflexion, qui naît d'abord de remarques sur le dessin, puis la photographie (avec son étrange pouvoir de révélation d'un réel aussi indubitable que foncièrement étrange), est prise d'inquiétude devant les paradoxes de l'époque de la consommation. Les mécanismes de la *maîtrise*, dans lesquels esclave ou disciple sont interchangeables dans l'exercice de leur impuissance (elle-même facteur de violence, de la même façon que se combinent à merveille ridicule et terreur), trouvent à s'appliquer et se renforcer dans la « science » de la communication, sémiologie générale qui se légitime d'un impersonnel toujours falsifié, auquel l'auteur oppose la subjectivité irréductible de la littérature. Une subjectivité qui n'est pas celle, mystifiée, des identités collectives, mais celle, certes lacunaire, qui se joue dans l'exercice de la poésie et la quête de la parole perdue. « Écrire afin d'être aimé : non de tel ou telle, mais de tout autre, et de la parole même, peut-être est-ce la poésie. Ou bien – comme le Nibelung Alberich qui renonce à l'amour pour la possession de l'Or qui dormait sans valeur au fond du Rhin –, écrire pour prendre un ascendant sur la parole et la pensée d'autrui par la possession du signifiant comme tel, et c'est le discours théorique ».

Qu'est-ce que le « signifiant comme tel » ? Par une démarche encore aujourd'hui à considérer attentivement, et qui passe aussi bien par l'étrange expérience de Jeanne Favret-Saada (quand elle oppose au discours savant de l'anthropologue le discours du *désorceleur*, mais finit par leur reconnaître une troublante parenté) que par la lecture avertie de Saussure, Jean- Pierre Burgart s'oppose au primat du signifiant, qui fait que

⁸ Jean-Pierre Burgart, *Avril au bord de la mer*, Cahiers d'Utopie, huit, A l'imprimerie quotidienne, Fontenay- sous-Bois, 1979.

⁹ Parmi les auteurs des Cahiers d'Utopie se trouve Jean Baudrillard, l'un des premiers à penser l'évolution du capitalisme généralisé comme affectant aussi bien le « système des objets » que le monde (la Terre) comme environnement.

« le signifié n'est alors qu'un signifiant caché sous un autre ; et le moment du signifié, celui de la méconnaissance, – toute reconnaissance relevant du signifiant dès qu'on vient à les scinder. » Le primat du signifiant, en étroite corrélation avec une sémiologie de la consommation, atteint les structures sociales, et les mythes, « à considérer, dit Benveniste, cité après Barthes, comme des signifiants dont on aurait à chercher les signifiés ». Cette dernière proposition est ambiguë, car elle peut laisser entendre que les signifiés existent, qu'ils sont seulement à chercher, secrets peut-être, et quand reprendra le poème, elle pourrait y trouver sens. Mais avant de revenir à la poésie, il faut poursuivre encore un instant cette parenthèse théorique, ou de critique de la « théorie » dans les domaines qui en assurent la cohérence et la pertinence. La connivence, par exemple, entre la sémiologie comme théorie générale et le consumérisme : « (...) La sémiologie n'est pas, comme elle le dit ou le veut, l'expression d'un regard critique sur la consommation, mais sa justification philosophique. Le signifiant, c'est le corrélat objectif de la consommation, je veux dire : l'objet de consommation par excellence », et c'est pourquoi existe quelque chose comme la Culture : le champ, organisé, où se créent les « signifiants » de la consommation, qui la justifient et lui propose en même temps des objets¹⁰.

Contre les dérives du signifiant, qui parmi d'autres biais profitent du flou qui entoure dans la linguistique saussurienne la distinction entre langue et parole, et dans le retour à une subjectivité en quête d'elle-même, Jean Pierre Burgart écrit : « La parole comporte toujours son silence propre, comme on parle de la lumière propre de l'œil, ses failles, sa respiration. Le réel y apparaît par défaut, non seulement dans la différence qu'atteste la pluralité des langues, leur étrangeté mutuelle, mais en chacune : entre les mots, dans la syntaxe, en ces plis, ces lacunes, ces failles nécessaires à ce que quelque chose soit articulé. » Et au moment de conclure son livre, revenu aux « choses » de l'île qu'il doit quitter, il transposera cette pensée dans l'évocation, ni allégorique, ni symbolique, de la détonation du ressac sur les pierres : « J'écoute (...) la pierre, la vague, l'écume et le vent, accordés par leur différence muette dans la clameur qui les allie, et leur sonorité reprend en moi dès que leurs noms m'effleurent : alors la pierre est une voix. »

¹⁰ Ces analyses ont un écho dans un essai, *Le ready-made original [avatars de la banalité]*, sens&tonka, Paris, 2014, consacré par Jean-Pierre Burgart à Marcel Duchamp et à l'orientation duchampienne de l'art contemporain. « Le ready-made, dit-il dans *Avril au bord de la mer*, devient le signifiant du geste critique ou dérisoire qui l'exhibe, mais ne le désigne que pour se montrer lui-même ».

Pour que cette voix se fasse entendre comme origine de l'emploi poétique des mots, contre la langue comme jeu des signifiants mis en marche et dotés de sens par le « maître », il faudra cependant qu'elle ait suivi un étrange détour, qui serait aussi un exorcisme, dans ce qui constitue la troisième partie du *Second jour*, la suite de poèmes intitulée *Le chiffre de l'oubli*¹¹. Cette suite a pour fonds, presque comme argument, une donnée ethnographique, mais traitée – non sans pertinence – comme un mythe, un mythe sous-jacent au poème et qui doit être rejoué pour atteindre la poésie. Cette donnée, c'est l'existence des tablettes retrouvées sur l'île de Pâques, couvertes d'une écriture indéchiffrable, qui est peut-être une « écriture feinte », et dont on ignore absolument l'origine. L'écriture, loin de servir la mémoire, devient ainsi le chiffage d'une feinte où toute mémoire s'abîme dans de l'oubli. Le signe se manifeste comme signe, mais ne produit pas d'autre sens que son être de signe, indéchiffrable, comme reste inconnue son origine. Une écriture feinte, pour « enclore le mystère de l'origine » telle serait l'essence de toute écriture. Sur « La rame » des Pascuans, l'une des pièces remarquables de la série très restreinte des écritures sur bois, les inscriptions mettent en évidence un signe pur, en ce sens qu'il ne porterait rien d'autre qu'une intention signifiante. Laissons de côté la question de savoir de quel côté penche le signe, puisque si le signifiant est indéchiffrable, il n'en reste pas moins qu'un signifié se propose, ou feint de le faire, ce qui revient au même. Et négligeons *a fortiori* de débattre s'il s'agit d'indice ou d'expression. Il suffit que le signe se présente comme *lettre* pour que s'organise un mythe – serait-ce celui de l'écriture –, c'est-à-dire une parole qui se fait elle-même origine. « [S]igne nu », « signe désœuvré », il ouvre ainsi l'horizon du temps, il chiffre l'oubli de la « naissance sans amour », ouvre un champ de mise en œuvre de la langue dont le mouvement cependant découvre encore un œil, une « rétine »¹². Dans le buissonnement des signes que décline à l'infini le mythe de l'écriture – rythmé par le souffle, la respiration imaginaire et sonore des mots, se manifeste la proximité d'un ajour, d'un « second jour ».

Faut-il s'étonner qu'après ce renversement de l'écriture en une parole ouverte sur le dehors, Jean-Pierre Burgart ait trouvé dans la peinture – pour lui une possibilité ancienne qu'il avait choisi de laisser en jachère, d'oublier, mais qui revient – une

¹¹ D'abord paru à l'Imprimerie quotidienne, avec des dessins offsets de Otto Schauer, en 1977.

¹² « Une voix régressive, éperdue, // veut livrer, regard lisible, son revers infini : // ciel, vent noir inaccessible et diaphane // qui seul perçoit sur ma rétine le chiffre, // la lettre inscrits et les absout en vision, // (...) ». *Le chiffre de l'oubli*, dans *Le second jour*, op.cit. p. 87.

alternative, sans exclusion, à l'écriture ? C'est sans doute qu'il en était à ce point où derrière les mots le réel se fait visible, comme sur la toile peinte, à la fois support et profondeur remontée à la surface, se montre l'image invisible dans celle qui par reflets, rythmes et rebonds, s'est construite en elle, attachée à un principe de « ressemblance »¹³ dont il sait déployer, paysages, objets, architecture, toute la complexité. Or cet engagement dans une création parallèle n'a pas fait disparaître la poésie, mais au contraire a influé sur elle comme un ferment, et déterminé une troisième étape¹⁴, encore en cours, de cette œuvre. L'ensemble de poèmes publié en 2014 par La lettre volée, *Gris lumière*¹⁵, dont le titre fait allusion à une façon de peindre la lumière en peinture, en porte la marque. « Je ne verrais rien si je n'imaginai pas ce que je vois », dit-il dans un poème de ce livre (« L'encre et le pinceau ») et on comprend bien qu'imaginer, ici, c'est produire une image, mais c'est aussi la voir, dans le paradoxe de son apparition sur fond d'invisible, comme dans cet autre, « L'éclaircie » :

Ébloui par la moire à la surface des flaques
dans la forme de la tache incandescente
j'ai reconnu la découpe du ciel entre les branches
le dessin des feuillages, les couleurs
altérées par la lumière, et, sous la profondeur
tremblante du mirage, la terre
et les cailloux des ornières.

C'est une telle « image invisible » qui veille secrètement sur les pages passionnantes de *Dédale aux cloisons d'air et de temps*, ce livre de mémoire et d'analyse.

François Lallier

¹³ Voir *La ressemblance, c'est-à-dire l'oubli*, publié dans le n° 6 de la revue *Caravanes*, Phébus, 1997, et *Les fagots de Courbet*, sens&tonka, Paris, 2013.

¹⁴ La première étant constituée par les deux volumes publiés au Mercure de France.

¹⁵ Repris avec d'autres poèmes dans *L'image invisible*, sens&tonka, Paris, 2019, ce titre, programmatique, étant le titre général d'une entreprise en cours.