

Iblis, « livre de poète » de Pierre Lecuire : une « pédagogie spirituelle »

Anne-Christine Royère

Quant au livre...

Le 25 janvier 1976, dans l'hommage qu'il rend à Iliazd, décédé en décembre 1975, Pierre Lecuire souligne l'invisibilité d'une catégorie d'éditeurs laquelle, faute d'avoir été nommée, est trop hâtivement assimilée aux éditeurs galeristes dont la production éditoriale est étroitement liée à la promotion des artistes qu'ils exposent :

Il est regrettable, écrit-il, que la langue française n'ait pas un mot spécial pour désigner une très rare catégorie de poètes qui produisent, de façon admirablement conjuguée, à la fois dans le domaine de la langue et dans le domaine plastique, des créations qui sont plus que des poèmes et plus que des livres.

Ces « maîtres d'œuvre » – c'est le terme le plus approchant – [...] doivent être clairement et définitivement distingués des industriels du livre que sont les éditeurs, marchands de tableaux et boutiquiers en estampes qui font semblant de produire des livres¹.

Iliazd et Lecuire ont en effet en commun la particularité de publier leurs propres textes, mais ce qui est une pratique ponctuelle pour le premier est un procédé exclusif pour le second. À l'exception des *Lettres de Nicolas de Staël à Pierre Lecuire*² et d'*Abracadabra*³, Lecuire n'a jamais publié que ses propres textes et ceux-ci n'ont jamais été publiés par d'autres éditeurs. Par ailleurs, si les deux hommes ont en partage l'autoédition, qui fait d'eux les maîtres d'œuvre et du texte et du livre dans sa dimension matérielle, ils la mettent en application de manière très différente. Iliazd est en effet un poète-typographe : homme de l'art, il conçoit et exécute lui-même sa mise en page. Lecuire, quant à lui, est un poète-éditeur. N'ayant aucune formation en typographie, ses mises

¹ *Nouvelles de l'estampe*, n° 26, mars-avril 1976, p. 29.

² *Lettres de Nicolas de Staël à Pierre Lecuire*. Cent lettres inédites avec fac-similés, couverture en couleurs de Nicolas de Staël, Paris, Pierre Lecuire, 1966.

³ *Abracadabra*. Poème-portrait de P. Lecuire, bois en couleurs, dessins et écrits de Serge Char-choune, Paris, Pierre Lecuire, 1971.

en pages se construisent dans un échange permanent avec ses « interprètes⁴ » : l'atelier d'imprimerie et de typographie Fequet et Baudier entre 1953 et 1982, au sein duquel officie François Da Ros de 1964 à 1978 ; celui de François Da Ros entre 1982 et 1991, et enfin celui de Francis Mérat de 1991 à 2000. Enfin, si l'examen des catalogues d'exposition des livres de Lecuire révèle une production que l'on pourrait être tenté de nommer « livres de peintres », selon la définition proposée par Marie-Françoise Quignard⁵, et ce en raison de la présence d'estampes originales de peintres tels André Lansky, Geneviève Asse, ou encore Zao Wou-Ki ; de leur fabrication traditionnelle avec des matériaux rares et coûteux ; des tirages réduits, rarement dotés de suites de gravures tirées sur papier différent ; de la signature manuscrite des artistes, Lecuire récuse cette appellation, tout comme celles de « livre de bibliophilie », de « beau livre », de « livre de luxe », ou encore de « livre illustré⁶ ». « Je ne fais pas des “livres de peintre”, écrit-il. Je fais des “livres de poète” avec des peintres, des sculpteurs, des graveurs⁷ ». Cette qualification générique, nouvelle dans la nomenclature du livre, lui permet de se démarquer et de s'inscrire tout à la fois dans le champ littéraire de la poésie et dans celui, éditorial, de l'anti-tradition française du livre de peintre.

Elle contribue également à nourrir une réflexion pléthorique, fortement influencée par Mallarmé, sur le concept même de livre. Lecuire, reprenant et commentant des formules du célèbre « Quant au livre⁸ » et de la lettre du lundi 16 novembre 1885 à Paul Verlaine⁹, salue sa pleine conscience « des rapports

⁴ Voir François Chapon, *Le Peintre et le livre. L'âge d'or du livre illustré en France*, Paris, Flammarion, 1987, p. 246.

⁵ Selon elle, le livre de peintre est un « livre accompagné d'estampes originales dues à un ou plusieurs artistes (peintres ou sculpteurs, notamment) dont l'illustration n'est pas la spécificité ». Elle ajoute : « cette alliance recherchée entre un écrivain et un peintre fut longtemps reconnue comme une spécificité française », dans *Dictionnaire encyclopédique du livre*, Pascal Fouché, Daniel Péchoin, Philippe Schuwer (dir.), Paris, Éditions du Cercle de la librairie, 2005, vol. 2, p. 793.

⁶ P. Lecuire, manuscrit rédigé à l'occasion de l'exposition au Centre National d'Art Contemporain en 1973, n. p., « Expositions 1 », BNF, Mss, NAF 28158. Chaque référence au fonds d'archives de Pierre et Mila Lecuire (Département des manuscrits de la Bibliothèque nationale de France) mentionnera le titre du document, celui de la pochette et de la boîte dans laquelle il se trouve. Nous ne rappellerons pas la cote. Les livres de P. Lecuire ont donné lieu à de nombreuses expositions conçues par le poète. Voir Anne-Christine Royère, « Pierre Lecuire : penser le Livre dans et hors le livre », dans *Les Espaces du livre : Supports et acteurs de la création texte / image (XXe–XXIe siècles)*, Isabelle Chol et Jean Khalfa (dir.), Bern, Peter Lang, coll. « European connections », 2015, vol. 37, p. 197-210.

⁷ « Du livre », dactylogramme du catalogue « *Omaggio à Pierre Lecuire*, Rome, L'Arco, 1971 », f. 2, « Expositions 1 », BnF, Mss. P. Lecuire souligne.

⁸ Stéphane Mallarmé, *Divagations*, Paris, Eugène Fasquelle Éditeur, 1897, p. 253-280.

⁹ Mallarmé, *Correspondance. Lettres sur la poésie*, Bertrand Marchal (dir.), préf. Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1995, p. 583-589.

profonds du Poème et du Livre¹⁰ », et son « héroïque tentative [...] de sublimer non seulement le langage de la Poésie, mais aussi sa forme et sa présentation¹¹ ». « Grande forme “visible” qui génère le poème “lisible”¹² », le livre est donc le gage de l’intelligibilité du poème, la condition matérielle *sine qua non* de sa saisie. Il est, concrètement, « instrument spirituel », dans la mesure où, pour reprendre Mallarmé, il « a lieu tout seul : fait, étant¹³ ». La juxtaposition des participes passé et présent, que Lecuire qualifie de « raccourci prodigieux », signifie, selon lui, que « le Livre est l’un des seuls instruments du Verbe qui, par sa création matérielle, accède *immédiatement* [de l’existence] à l’Être¹⁴ ». Ce bond qualitatif, « architectural et prémédité¹⁵ », bouleverse consciemment les mécanismes de perception et d’intellection en faisant jouer, sur deux plans, les éléments du livre.

D’une part, il s’agit de refuser le redoublement homologique entre les signes graphiques et plastiques au profit de leur confrontation dynamique dans l’espace du livre. L’intervention du peintre, en proposant « un code de perception rapide, plus rapide que la lecture », permet une saisie immédiate de l’esprit du poème, coupant court à tout « déchiffrement » du texte, ouvrant le « vu à la vision¹⁶ », commuant l’« apparition » du « sens délivré du servage des mots¹⁷ » en révélation spirituelle. D’autre part, dans la lignée d’une réflexion sur le livre envisagé comme « expansion totale de la lettre¹⁸ », telle qu’elle s’incarne exemplairement dans *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*, l’éclatement typographique impose au regard, non pas un « code de perception rapide », mais une certaine lenteur de la lecture, « une autre vitesse que la consommation ordinaire du langage courant » qui, contrant la discursivité usuelle, favorise le surgissement des mots dans l’espace de la page, pour « faire apparaître, par-delà la vue, aux yeux de l’esprit¹⁹ ». Autrement dit, « l’apparition du Poème

¹⁰ « Le Livre espace et demeure du poème », manuscrit de la conférence donnée pour l’association Arts et Lettres le 5 octobre 1983 au Centre Doret à Vevey, f. 18, « Conférences », BnF, Mss.

¹¹ « Poème. Livre. Lumière », exemplaire manuscrit de la conférence du 22 octobre 1981 à l’Institut français d’Athènes, f. 5, « Conférences », BnF, Mss.

¹² « Art poétique et art du livre », dactylogramme de la conférence, colloque du musée Rodin, 9-10 mai 1989, f. 4, « Conférences », BnF, Mss. Publié dans « L’Écrivain et la fabrication du livre », Claire Lesage (dir.), *Littérales*, n° 9, 1991.

¹³ Mallarmé, « Quant au livre », *Divagations*, *op. cit.*, p. 273-280 et 261.

¹⁴ « Le Livre espace et demeure du poème », f. 18, *conf. cit.* Le substantif entre crochets et le soulignement sont de P. Lecuire.

¹⁵ « Poème. Livre. Lumière », f. 5, *conf. cit.* P. Lecuire cite ici la célèbre lettre de Mallarmé à Verlaine du 16 novembre 1885.

¹⁶ « Art poétique et art du livre », f. 6 et f. 3, *conf. cit.*

¹⁷ « Le Livre, espace et demeure du poème », f. 24, *conf. cit.*

¹⁸ Mallarmé, « Le livre, instrument spirituel », « Quant au livre », *Divagations*, *op. cit.*, p. 276.

¹⁹ « *Poèmes XI*, dossier », f. 1, BnF, Mss.

à travers le Livre²⁰ » est au régime de la visualité du livre ce que la révélation est à celui de la vision, à savoir « une pratique instantanée de la connaissance », une « illumination ». Elle vise à mettre en relation, grâce à une dialectique du sensible et de l'intelligible, son espace physique avec le pressentiment d'un espace métaphysique :

Le livre connaît deux espaces : l'espace premier ou ordinaire, où on le manie, le tourne, le lit et un autre espace que j'appellerais « espace-traverse », que l'on aperçoit à travers le premier et qui ne relève pas de la géométrie euclidienne. C'est ce dernier, naturellement, qui est le seul véritable espace du livre²¹.

Dès lors, comment la poétique de cet « espace premier ou ordinaire » du livre, c'est-à-dire sa physique même, se fait-elle propédeutique à la saisie de cet « espace-traverse » métaphysique ? Nous tenterons d'y répondre en prenant pour exemple la « pédagogie spirituelle²² » d'*Iblîs*²³.

« Psychomachie céleste » et espaces matériels du livre

Pour la dernière exposition qu'il supervise en 2001-2002 à la Bibliothèque nationale de France, Lecuire classe *Iblîs* dans la rubrique « Le Livre et le sacré²⁴ ». La notice de l'ouvrage indique par ailleurs que « le poète, à travers quelques rares mots éclatés, figure l'espace céleste, et, dans cet espace, la destinée de l'homme : sa chute, sa résurrection sous la forme d'un oiseau de large envol²⁵ ». Enfin le commentaire joint au volume joue le rôle d'un livret d'opéra, dévoilant l'intrigue et orientant sa compréhension :

Ces « signes » sont la figure d'une « Psychomachie » céleste mettant en scène la chute d'*Iblîs*-Satan sous les traits de l'Adam, créature d'argile hantée, poussée au vide, ombre, miroir et victime du Génie qui « refusa et s'enorgueillit ». [...] de ce développement tragique entre le ciel et la terre, jaillit l'Oiseau.

²⁰ « Le Livre, espace et demeure du poème », f. 24, conf. cit.

²¹ « Le Livre réfléchi, par Pierre Lecuire », dans *Livres de Pierre Lecuire*, exposition dans le cadre du Festival international du livre de Nice, 30 avril-25 mai 1975, Nice, Centre artistique de rencontres internationales, École nationale d'art décoratif, 1975, p. 27.

²² « Notes pour le commentaire d'*Iblîs* », 1978, f. 2, « Manuscrits », BnF, Mss.

²³ P. Lecuire, *Trois burins originaux de Fermín Aguayo tirés à l'atelier Georges Leblanc*, Paris, 1976 ; poème inédit de P. Lecuire, Paris, 1976 ; feuille de commentaire. Leporello tiré à 77 exemplaires chez Fequet et Baudier et signés par l'auteur et l'artiste.

²⁴ *Livres de Pierre Lecuire*, exposition du 9 octobre 2001 au 13 janvier 2002 à la Galerie Mansart de la Bibliothèque nationale de France, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2001. C'est la dernière exposition supervisée par P. Lecuire, décédé en juin 2013.

²⁵ « Maquette de P. L. transmise à la Koninklijke Bibliotheek », « Koninklijke Bibliotheek / Bibliothèque royale de la Haye / Exposition des Livres de Pierre Lecuire / janvier-février 1986 », f. 9, « Expositions 2 », BnF, Mss.

Le manuscrit préparatoire à ce commentaire révèle que les sources bibliographiques de Lecuire sont les essais du philosophe orientaliste Henry Corbin. Le poème met en scène trois épisodes issus de la gnose ismaélienne et de la Bible : l'aveuglement d'Adam trompé par le démon de l'imagination Iblîs-Satan²⁶ ; l'arbre de la connaissance²⁷, et l'opposition d'Iblîs, « créé par le feu », à Adam, « créé d'argile²⁸ ». Quant à la référence à l'Oiseau, elle peut renvoyer au char ailé symbolisant l'âme, décrit dans *Phèdre* par Platon, mais plus sûrement au « Récit de l'Oiseau » d'Avicenne, décrivant l'ascension céleste et le parcours mystique de l'âme prenant « conscience de sa propre préexistence à sa condition terrestre²⁹ ». De même, parmi les trois burins de Fermín Aguayo (« Homme tombant », « Homme s'écrasant » et « Oiseau déployé »), qui constituent une sorte de contrepoint au cheminement du poème³⁰, l'oiseau occupe, pour le peintre qui collabore pour la seconde fois avec Lecuire, une place particulière. Il le représente en effet dans plusieurs toiles à partir du début des années 1960 alors qu'il travaille à « construire une peinture figurative à partir de sa peinture abstraite³¹ ». En 1973, dans l'huile sur toile intitulée *Espagne 36*, pour évoquer la guerre d'Espagne, il introduit dans le tableau, pour la première fois :

quelque chose qui n'était pas simplement une sensation, comme dans tous [s]es tableaux, mais une charge émotionnelle... ce qui demandait de peindre la chute, la perte de quelque chose, évoquant la chute d'Icare, comme une espèce de mythologie personnelle dans laquelle surgit un oi-

²⁶ Henry Corbin, « Le Drame dans le Ciel et la naissance du Temps », *Histoire de la philosophie islamique*, [1964], Paris, coll. « Folio Essais », 1986, p. 128-131. L'ismaélisme est un courant minoritaire de l'islam chiite qui représente l'ésotérisme de l'Islam. Nous tenons à remercier Ana-Maria Gîrleanu-Guichard et Daniel Proulx, spécialiste de la pensée de Henry Corbin, pour les précieux renseignements qu'ils nous ont fournis.

²⁷ « L'estimative [c'est-à-dire l'imagination, selon Corbin] qui, au niveau du microcosme humain, égare l'âme dans la combinaison des perceptions sensibles, (elle est dans l'arbre maudit, l'arbre infernal), c'est Iblîs-Satan refusant de s'incliner devant le Verbe qui est le Ministre de Dieu. La métaphysique de l'Imagination culmine dans l'affrontement de l'ange et du démon. (Corbin) », P. Lecuire, *Iblîs*, « Manuscrit », f. 5, BnF, Mss.

²⁸ *Ibid.* Le feu, comme le souligne Corbin, est le symbole de la connaissance ésotérique, c'est-à-dire de l'accès direct à « la réalité spirituelle cachée » alors que l'argile « signifie la condition d'un être qui ne peut désormais [l']atteindre que par l'intermédiaire de l'exotérique, c'est-à-dire par la connaissance des symboles », « Sens ésotérique de l'histoire d'Adam », *Face de dieu, face de l'homme. Herméneutique et soufisme*, [1983], Paris, Entrelacs, 2008, p. 136 et suiv.

²⁹ Henry Corbin, « L'Oiseau comme symbole », *Avicenne et le récit visionnaire*, [1954], Lagrasse, Verdier, 1999, p. 224.

³⁰ « L'Adam sans / voile hurlant sa chute / gravant l'air et moins qu' / ailé Adam du vol plus / qu'humain hurle / né le geste de son / égyptien dégré ». Les barres obliques marquent le changement de page.

³¹ [Association des amis de Fermín Aguayo], *Fermín Aguayo*, Paris, Éditions du Cercle d'art, 2004, p. 24.

seau – à la fois lumière – qui, à moitié mourant, illumine encore le tableau³².

Il se campe alors « le pinceau à la main, assistant immobile et impuissant à la chute d'un pigeon manifestement blessé à mort³³ ». Ces éléments contextuels incitent donc à mener une herméneutique de la matérialité des signes, lesquels renvoient concomitamment à un espace symbolique, celui de la voûte céleste, et métaphysique, celui de la destinée spirituelle humaine.

Tout d'abord, le format du livre, constitué d'une feuille de papier d'Auvergne Richard-de-Bas pliée en accordéon de douze volets, invite au dépli et à l'examen de l'étendue spatiale et temporelle de ce voyage spirituel, tandis que sa verticalité imposante (10 x 47 cm) figure l'élévation spirituelle qui en est le terme. Par ailleurs l'alternance chromatique, rouge pour le texte et noir pour les trois burins d'Aguayo, symbolise la double nature, matérielle et spirituelle, exotérique et ésotérique, d'argile et de feu de l'Adam-Iblîs. Enfin le rythme de l'ouvrage donne la mesure de cet espace-temps, jouant des effets de miroir, de chiasme et de gradation. Les deux premiers et derniers volets obéissent à une structure en chiasme : page blanche initiale-texte (1-2) / texte-page blanche finale (11-12) ; texte-gravure (3-4) / gravure-texte (9-10). Les volets 3-4 et 5-6 sont quant à eux construits en miroir : le texte du volet 3 a pour vis-à-vis en haut de page la gravure au burin représentant un « Homme tombant », celui du volet 5 voisine celle d'un « Homme s'écrasant », placée en bas de page, donnant ainsi son plein déploiement à la chute, de son point de départ à son terme. Le volet 7-8, entièrement typographique, promeut la présence de l'écrit dans l'espace du livre, cette gradation signalant l'acmé du parcours et la disparition de la figure humaine. Mais les parallélismes sont aussi déjoués, le temps de la chute occupant trois volets contre deux pour l'ascension de l'âme-Oiseau, si l'on excepte le volet entièrement typographique. Le déploiement temporel de la chute virevoltante avant l'ébauche de l'ascension est également suggéré par la tension entre lecture suivie et discontinuité des pages tournées. Plusieurs pages s'achèvent en effet sur une rupture syntaxique forte (« sans », « moins qu' », « plus que », « son ») suggérant, par le suspens du sens, les paliers de la chute.

Fondé sur l'enchaînement du texte et des gravures, le cinétisme de l'ouvrage repose également sur la mise en pages typographique, dont l'éclatement, en inscrivant les lettres dans un mouvement ostentatoirement descendant, suggère mimétiquement le temps et l'espace de la chute. Lecuire, probablement en concertation avec François Da Ros, choisit une police Univers corps 16, romain bas de casse, demi-gras, police de caractères dessinée par Adrian Frutiger vers

³² *Ibid.*, p. 308.

³³ *Ibid.*, p. 26.

1954 pour la fonderie Deberny et Peignot. Cette linéale assure une certaine assise aux lettres, utile ici étant donné que leur disposition verticale renforce leur isolement. Les caractères se déploient de part et d'autre d'un axe vertical central, de haut en bas et de gauche à droite, laissant une large place aux marges symbolisant, selon le « Commentaire », « d'étroits puits d'abîme ». Les bas de casse, moins hiératiques que les capitales, servent en outre l'idée d'un drame à l'échelle humaine. La composition typographique variée donne à la chute une figuration expressive.

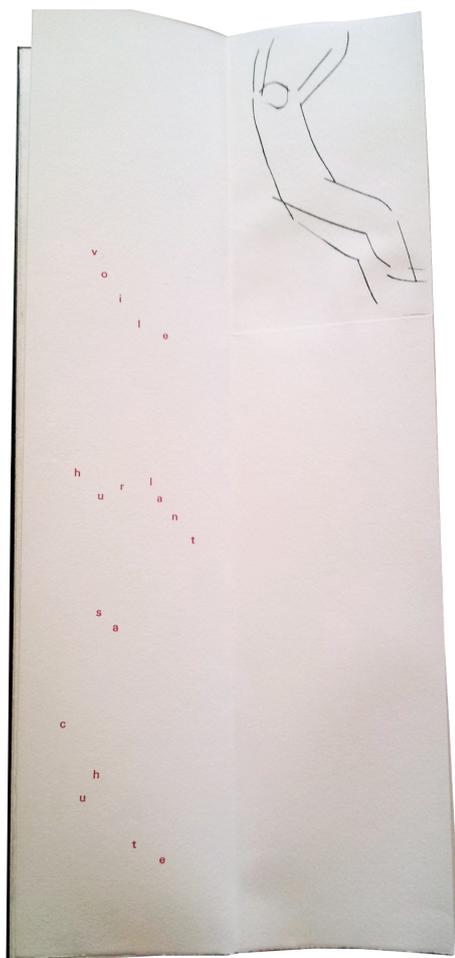


Fig. 1 : Pierre Lecuire, Iblis, 1976, poème inédit de Pierre Lecuire, trois burins originaux de Fermín Aguayo, 47 x 11 cm, ex. n° 34/66, Paris © Chancellerie des universités de Paris. Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet.

Par exemple, dans le syntagme « voile hurlant sa chute », (fig. 1) la courbure induite par la disposition des lettres du mot « voile », qui ne tombent plus à l'aplomb les unes des autres, mime un effet de plateau, de chute stabilisée ; la disposition en dents de scie des lettres du participe présent peut contribuer à mimer le son et à indiquer la manière de la chute ; le déterminant possessif « sa » marque un retour à la régularité alors que le substantif « chute », en regroupant les lettres deux à deux, après l'initiale fortement détachée, saccade la lecture et donne à la manière de chuter toute son expressivité. Parfois, la mise en pages impose également à l'œil des rebours de lecture, de droite à gauche

(« ailé », « plus », « humain »), de bas en haut (« vol ») ou encore des lectures en deux temps d'un mot, la coupure dédaignant la logique syllabique (« Ad-am », « hu-rle »), contribuant autrement au ralentissement de la lecture (fig. 2).

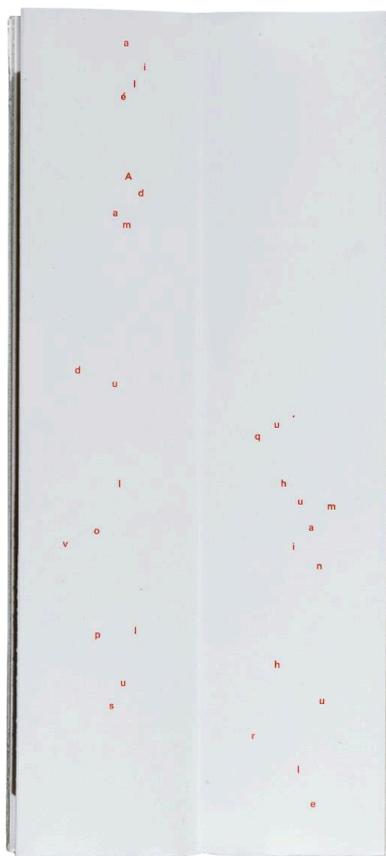


Fig. 2 : Pierre Lecuire, Iblîs, 1976, poème inédit de Pierre Lecuire ; trois burins originaux de Fermín Aguayo, 47 x 11 cm, ex. n° 34/66, Paris © Chancellerie des universités de Paris. Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet.

Ainsi, la matérialité même de l'ouvrage, de son format à son déploiement interne, typographique et plastique, peut être qualifiée de « forme symbolique », notion que Michel Melot emprunte à Erwin Panofsky, et qu'il définit comme « une forme qui exprime par elle-même, de manière implicite, tout un jeu de valeurs et de représentations du monde³⁴ ». *Iblîs* est ainsi indéniablement un livre au service d'une conception mystique du monde... et du livre. Nous pourrions commenter en ce sens la répartition du texte sur sept volets. Ce chiffre est en effet symboliquement capital dans la Genèse biblique comme dans la gnose ismaélienne où, dans l'épisode de l'Adam spirituel soumis aux séductions d'Iblîs, il marque le « retard d'éternité » et la « naissance du Temps ». De plus, ces sept volets typographiques soulignent l'idée d'une prééminence du texte, principe par ailleurs régulièrement évoqué par Lecuire : « La part des peintres, dans le travail complexe que je mène, est de déblayer le chemin de l'œil, de po-

³⁴ Michel Melot, « Le livre comme forme symbolique », conférence tenue dans le cadre de l'École de l'Institut d'histoire du livre, 2004, document en ligne consulté le 19 août 2022 <<http://ihl.enssib.fr/siteihl.php?page=219>>.

ser des signaux, des drapeaux, de flécher le parcours, d'annoncer la couleur. On est loin de la conception mercantile d'aujourd'hui³⁵. Ainsi, à l'« image manifeste » du burin, ces « signes pourpres étagés dans la splendeur du blanc » délivrent le livre « de la colonne des incarnations » et opposent à l'arbre de la connaissance, l'« Arbre de Vie dilaté en lettres [...] où s'annule le sens³⁶ ».

Cette conception métaphysique du livre qui, dans sa matérialité même désignerait, en quelque sorte, « l'absente de tout bouquet », induit également une réflexion sur sa parure, c'est-à-dire sa reliure. En la matière, les « livres de poète » de Lecuire sont en feuilles, dans des portefeuilles de peau ou des couvertures en parchemin portant souvent une estampe sur le premier plat, et placés sous emboîtages. *Iblis* ne déroge pas à la règle : le leporello est sous couverture titrée et étui. Cette austérité majestueuse refuse la joliesse de ces manteaux de sacre, Lecuire exprimant sans ambages ses réticences :

Je me surprends parfois encore à considérer, à palper, à humer avec méfiance et admiration ces objets magnifiques et irritants que l'on a imposés à mes livres sous le nom de reliures. À ces livres, miroirs de moi-même polis par un long travail, organisations complexes et complètes, j'ai toujours pensé qu'il n'y avait rien à ajouter, ni à retrancher³⁷.

Il ajoute : « est-ce sacre ou prison ? piège ou protection ? reliquaire ou boîte à fards ? » Tout cela à la fois, sans doute, si l'on considère la reliure originale exécutée par Jill Oriane Tarlau et Antonio pour la bibliothèque littéraire Jacques Doucet (fig. 3).

³⁵ Cité dans François Chapon, *Le Peintre et le livre*, op. cit., p. 247.

³⁶ « Commentaire d'*Iblis* ».

³⁷ « Sous le manteau du sacre », dactylogramme, février 1998, catalogue Wittockiana, exposition « Hommage à Pierre Lecuire », f. 1, « Conférences », BnF, Mss.



*Fig. 3 : Pierre Lecuire, Iblis, 1976, reliure de Jill Oriane Tarlau et Antonio, plat supérieur, lamelles d'ébène, bandes de canevas brodées de fils de couleurs, mats et brillants, titre brodé, 47 x 11 cm, ex. n° 34/66, Paris
© Chancellerie des universités de Paris.
Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet.*

Elle est composée de deux plats flexibles enserrant le dépliant, alternant lamelles d'ébène et bandes de canevas brodées de fils de couleurs mats et brillants et doublés de veau velours rouge (fig. 4).

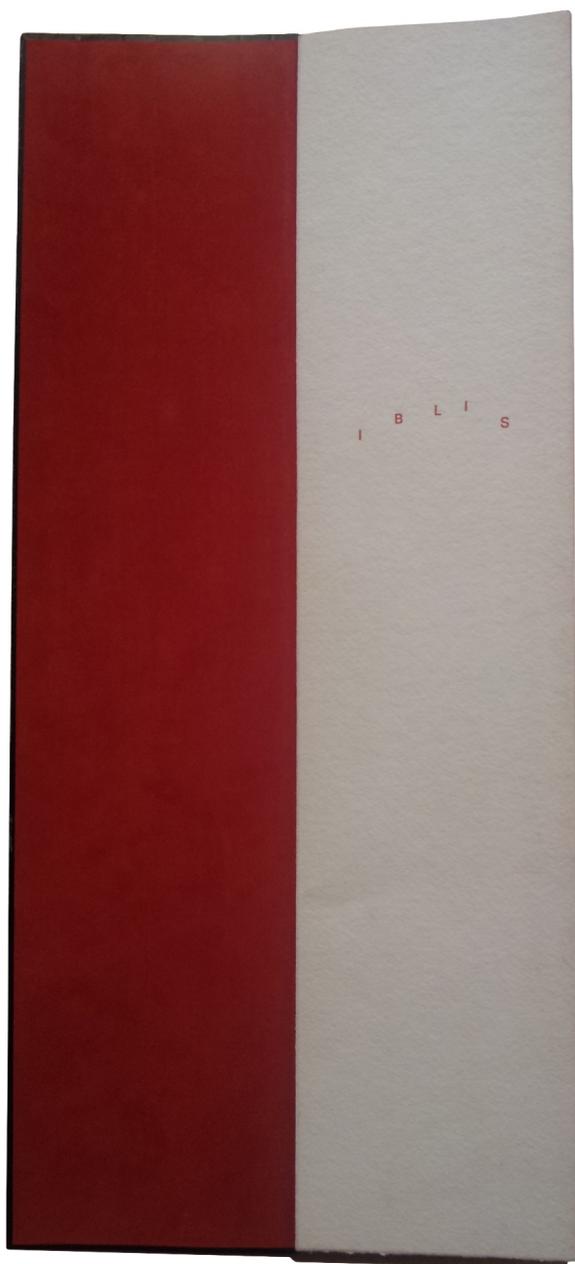


Fig. 4 : Pierre Lecuire, Iblîs, 1976, reliure de Jill Oriane Tarlau et Antonio, plat supérieur doublé de veau velours rouge 47 x 11 cm, ex. n° 34/66, Paris © Chancellerie des universités de Paris. Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet.

Le tout est placé sous étui en plexiglas et baguettes d'ébène. Même si les broderies sur canevas reprennent la figure de l'oiseau gravée par Aguayo et mentionnent les noms d'Iblîs et d'Adam, le style Art déco très coloré s'accorde peu, nous semble-t-il, et à l'esprit de la « psychomachie » et à l'idée que se fait Lecuire du livre. La reliure non seulement ravale ce dernier à son statut de bel objet, mais aussi, en « circonscrivant » son contenu « dans un espace fini³⁸ », induit un certain rapport à la vérité et au temps qui ne coïncide pas avec les conceptions de Lecuire pour qui les éléments matériels du livre ouvrent non pas à la contemplation esthétique, mais à une révélation spirituelle. Chez lui en

³⁸ Michel Melot, « Le livre comme forme symbolique », art. cit.

effet, si le livre est accompli, il n'est ni clos ni contraint. Il est toujours susceptible de faire partie d'un ensemble dont le tout excède la somme des parties, comme l'illustre le « Diagramme » des livres qu'il conçoit deux ans après la publication d'*Iblis*. Cette représentation graphique a pour but de montrer que « chacun est, à tout instant, *présent à tous les autres* », et qu'« en ce sens l'ensemble de ces livres tend à ne former qu'un seul livre, ce *Livre des Livres* inatteignable, représentation de l'absolu que chacun de nous porte parcellairement en soi [...] »³⁹. Ce que peut venir interrompre la reliure, en faisant de l'esthétique sa fin, c'est cette modalité d'être des livres les uns à travers les autres, cette tension temporelle vers leur unité, autrement dit vers l'œuvre totale.

« Le livre ne naît pas d'une volonté esthétique, il n'est pas une façade plaquée sur mon langage⁴⁰ », écrit Lecuire. Ainsi l'argument d'*Iblis* incite-t-il à percevoir, dans l'expérience sensible du livre, non plus l'habile mise en pages, pour le plaisir de l'œil, du traditionnel couple texte-image des livres de peintre, mais la conjonction d'un espace physique complexe, dont aucun des éléments constitutifs ne fait sens par lui-même, avec un espace métaphysique dont la signification opère plus par révélation que par raisonnement. Dans cette économie, le langage se soumet à la loi du livre. En effet, « le livre conduit à peser les mots plus qu'à les énoncer⁴¹ ». Or cette pesée de l'« âme », terme qu'il faudrait aussi comprendre au sens concret et technique, à la manière de l'âme d'un instrument à cordes, s'exprime en valeur doublement relative, dans le poème et dans le livre. La « position d'un mot » est non seulement « fonction de son poids dans l'espace du poème [...] et du rapport de ce poids avec celui de tous les autres mots du poème⁴² », mais aussi, dans le livre, de sa forme matérielle en termes d'architecture des lettres, de longueur et de présence visuelle dans l'espace de la page.

Tout se tient dans ce travail poétique, déclare Pierre Lecuire : un rapport de mots et un rapport de caractères typographiques, une articulation de

³⁹ P. Lecuire, « Diagramme », *Bücher von Pierre Lecuire*, exposition du 14 septembre au 13 octobre 1978, Bayerische Staatsbibliothek, München, Bayerische Staatsbibliothek, 1978, p. 20, 22. Régulièrement mis à jour, le « Diagramme » connaît sa dernière version dans *Livres de Pierre Lecuire*, Galerie Mansart, BnF, *op. cit.*, p. 15.

⁴⁰ Premier jeu d'épreuves du catalogue de l'exposition *Livres de Pierre Lecuire*, Maison française de l'Université d'Oxford, 1977, f. 6, « Expositions 1 », BnF, Mss.

⁴¹ « Textes pour le catalogue », *Livres de Pierre Lecuire*, exposition à la Bibliothèque nationale de Luxembourg, avril 1987, n. f., « Expositions 2 », BnF, Mss.

⁴² *Ibid.*

phrases et le blanc des marges, une tension verbale et l'intensité d'un bloc de lettres⁴³.

Ainsi tranche-t-il sans état d'âme dans le poème :

Il m'est souvent arrivé de répondre oui à la demande de l'imprimeur désireux de raccourcir ou allonger une phrase, une page. Je supprime ou j'ajoute alors, froidement, cette matière superflue ou manquante [...]. Simplement il s'agit que la page retombe sur ses pieds et peu importe le détail : le salut du livre est la loi suprême⁴⁴ !

Ainsi la forme même du poème est-elle tout autant induite par un projet littéraire que par les supports et formats dans lesquels elle s'incarne. C'est à ce titre que le « livre de poète » délivre le sens « du servage des mots », pour reprendre l'expression de Lecuire. Ce traitement en partie matiériste du mot, « signe » plastique parmi d'autres « sur le chemin du sens⁴⁵ » contribue à opacifier la signification du poème : le mot, perceptible et observable en tant que signe, paraît parfois immotivé par rapport au signifié général, et ne fait sens que par coprésence avec les autres éléments matériels du livre, exhibant sa contingence, d'aucuns diraient son arbitraire. Tel est le paradoxe de cette « initiation mystique à la parole⁴⁶ » : son essentialisme utopique touche davantage le médium livre que le langage écrit, si bien que « l'alphabet du livre déchiffré n'est pas celui qu'on croit lire⁴⁷ ».

⁴³ « Livre et poème », allocution du 14 septembre 1978 à la Bayerische Staatsbibliothek de Munich pour l'inauguration de l'exposition *Bücher von Pierre Lecuire*, manuscrit photocopié, f. 12, « Conférences », BnF, Mss.

⁴⁴ « Le Poème et son livre, le livre et son poème », première version manuscrite de la conférence d'avril 1977, Maison française de l'Université d'Oxford, f. 25, « Conférences », BnF, Mss.

⁴⁵ « Poème. Livre. Lumière », premier brouillon manuscrit de la conférence, f. 5, conf. cit.

⁴⁶ « Le Poème et son livre, le livre et son poème », f. 25, conf. cit.

⁴⁷ « Manuscrit, texte du *Livre réfléchi* (inédit), Pierre Lecuire, paru dans le n° 54 de la revue américaine *World Literature Today*, Université d'Oklahoma. Norman, USA », « Conférences », BnF, Mss.